

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

## ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ



ΑΦΙΕΡΩΜΑ

ΣΤΟΝ ΣΥΝΘΕΤΗ

**ΑΝΕΣΤΗ ΛΟΓΟΘΕΤΗ**

Ηχητικές Εικόνες / Εικαστικοί Ήχοι

**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

Συνδιοργάνωση:

Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών

Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής (Ι.Ε.Μ.Α.)

Υποστήριξη:

Αυστριακή Πρεσβεία - Αθήνα

Ευρωπαϊκό Πρόγραμμα MINSTREL

**ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ**

**ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΣΥΝΘΕΤΗ**

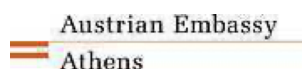
**ΑΝΕΣΤΗ ΛΟΓΟΘΕΤΗ**

**ΗΧΗΤΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ / ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΙ ΗΧΟΙ**

**ΣΤΕΓΗ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ & ΤΕΧΝΩΝ**

ΙΔΡΥΜΑ ΩΝΑΣΗ

8-9 ΙΟΥΝΙΟΥ 2012



Ηλεκτρονική έκδοση Τμήματος Μουσικών Σπουδών

Αθήνα 2012

### **Επιστημονική Επιτροπή**

Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη (Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών)

Αναστασία Γεωργάκη (Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών)

Μαρία-Δήμητρα Μπαβελή (Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών)

### **Οργανωτική Επιτροπή**

Χρήστος Καρράς (Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών - Ίδρυμα Ωνάση)

Julia Logothetis (Κάτοχος πνευματικών δικαιωμάτων Αρχείου Αν. Λογοθέτη)

Αναστασία Γεωργάκη (Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών)

Κώστας Μόσχος (Ι.Ε.Μ.Α.)

Katrin Zenz (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας)

Γιάννης Σαμπροβαλάκης (Κέντρο Ελληνικής Μουσικής)

Μαρία-Δήμητρα Μπαβελή (Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών)

### **Τεχνική Υποστήριξη**

Πέτρος Στεργιόπουλος

Φώτης Μόσχος

Κώστας Κατσαντώνης

### **Επιμέλεια ηλεκτρονικής έκδοσης**

Μαρία-Δήμητρα Μπαβελή

Αντώνιος Αντωνόπουλος

Γενική επιμέλεια συνεδρίου & Επίβλεψη έκδοσης

**Αναστασία Γεωργάκη**

© Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών - Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2012

<http://www.music.uoa.gr/>

*Τα άρθρα, οι περιλήψεις αυτών και τα βιογραφικά σημειώματα αναρτώνται μετά από έγκριση των συγγραφέων, οι οποίοι φέρουν την πλήρη ευθύνη για το περιεχόμενο και την διατύπωση.*

*The authors fully approve their articles, abstracts and biographies and bear full responsibility of the content and expression of their writings.*



<b>ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ</b> .....	<b>3</b>
<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b> .....	<b>4</b>
<b>ΤΙΜΗΤΙΚΕΣ ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ</b>	
<b>JULIA LOGOTHETIS</b> .....	<b>5</b>
Χαιρετισμός - Ευχαριστίες στους ομιλητές και τους διοργανωτές του συνεδρίου για τον Ανέστη Λογοθέτη	
<b>ΟΛΥΜΠΙΑ ΦΡΑΓΚΟΥ-ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ</b> .....	<b>11</b>
Εισαγωγική εισήγηση για το Αφιέρωμα στον Ανέστη Λογοθέτη	
<b>ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ - ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ</b>	
<b>ΑΛΕΞΑΚΗ ΕΥΓΕΝΙΑ</b> .....	<b>15</b>
Εικόνα - Ήχος - Δράση: Επανεξετάζοντας το έργο και τον θεωρητικό λόγο του Ανέστη Λογοθέτη υπό το πρίσμα των μεικτών μορφών τέχνης	
<b>ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ</b> .....	<b>21</b>
Μορφή και ηχητικό περιεχόμενο στο όψιμο έργο του Ανέστη Λογοθέτη <i>2-Stimmigkeit</i> (1987)	
<b>ΒΛΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ ΠΑΝΟΣ</b> .....	<b>38</b>
Η μουσική κατάσταση της ύλης: από τον Ανέστη Λογοθέτη στον Nelson Goodman (με μια στάση στον Deleuze)	
<b>ΓΕΩΡΓΑΚΗ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ</b> .....	<b>44</b>
Γλώσσα και Κυβερνητική στο Hörspiel <i>Κυβερνητικόν</i> (1971) του Ανέστη Λογοθέτη	
<b>ΚΑΚΑΒΕΛΑΚΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ</b> .....	<b>56</b>
Μεσολάβηση και αμεσότητα στις μουσικές γραφικές μετασημειογραφίες του Ανέστη Λογοθέτη	
<b>ΚΟΡΔΕΛΛΟΥ ΑΓΓΕΛΙΚΗ</b> .....	<b>66</b>
Από το <i>Globus</i> του Ανέστη Λογοθέτη στον μικρόκοσμο της σχολικής τάξης: η γραφική απεικόνιση του ήχου ως εργαλείο μύησης σε μουσικά ρεύματα του 20ού αι.	
<b>MAGNUS DAVID</b> .....	<b>73</b>
Aural Latency: Aesthetic and Operativity of graphic scores by Anestis Logothetis	
<b>MCINERNEY MIKE</b> .....	<b>80</b>
Reviewing the consistent interpretative aesthetics in Logothetis' graphic scores	
<b>ΜΠΑΒΕΛΗ ΜΑΡΙΑ-ΔΗΜΗΤΡΑ</b> .....	<b>89</b>
Συσχετισμοί μεταξύ ήχου και συμβόλου: το Hörspiel <i>Αναστάσεις</i> του Ανέστη Λογοθέτη	
<b>ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗΣ ΜΑΝΟΣ</b> .....	<b>100</b>
Οι εικόνες και τα σύμβολα ως εργαλεία για τη διάθρωση του ήχου και της υφής	
<b>ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ ΙΑΚΩΒΟΣ</b> .....	<b>106</b>
Σχέσεις μεταξύ μουσικής και εικόνας στη μουσική αισθητική του Ανέστη Λογοθέτη	
<b>CURRICULA VITAE SCRIPTORIS</b> .....	<b>117</b>
<b>ABSTRACTS</b> .....	<b>121</b>

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Ανέστης Λογοθέτης θεωρείται σήμερα από τους σημαντικότερους Avant-garde συνθέτες του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Μέσω του ιδιόμορφου συστήματος γραφικής σημειογραφίας που ανέπτυξε στα τέλη της δεκαετίας του '50, ο συνθέτης προτείνει νέους τρόπους γραφικής αναπαράστασης του ήχου και του χώρου και επαναπροσδιορίζει τους ρόλους του συνθέτη, του ερμηνευτή και του κοινού στο πλαίσιο της εκτέλεσης του μουσικού έργου. Η ιδιάζουσα αισθητική του προβάλλεται μέσα από τις εικαστικές παρτιτούρες. Ο μουσικός του κώδικας εκφράζει την πολυμορφία της σκέψης του και προάγει τον αυτοσχεδιασμό και την ελευθερία του μουσικού κατά την εκτέλεση.

Τιμώντας το έργο του Ανέστη Λογοθέτη, η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ωνασείου Ιδρύματος σε συνεργασία με το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, με το Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής (Ι.Ε.Μ.Α.) και με την υποστήριξη της Αυστριακής Πρεσβείας στην Αθήνα και του Ευρωπαϊκού Προγράμματος MINSTREL οργανώνουν ένα διεθνές αφιέρωμα με τίτλο:

### **ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΣΥΝΘΕΤΗ ΑΝΕΣΤΗ ΛΟΓΟΘΕΤΗ - ΗΧΗΤΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ / ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΙ ΗΧΟΙ**

Το αφιέρωμα περιλαμβάνει ομιλίες, ακαδημαϊκές εισηγήσεις, συζητήσεις στρογγυλής τράπεζας, συναυλίες, ηχητικές και εικαστικές εγκαταστάσεις. Στόχος του αφιερώματος είναι, αφενός, η ανάδειξη του πρωτότυπου έργου του συνθέτη και της καινοτόμου γραφηματικής του γλώσσας και, αφετέρου, η ευαισθητοποίηση νέων καλλιτεχνών, που ασχολούνται με τη μουσική, τα εικαστικά και τα Νέα Μέσα, για την δημιουργική προσέγγιση του εικαστικού ήχου.

Θεματικοί άξονες του συμποσίου με αναφορά στο έργο του Ανέστη Λογοθέτη:

- Γραφικές Παρτιτούρες και Εικαστικός ήχος
- Αισθητική προσέγγιση του ηχητικού και εικαστικού
- Hörspiel και ηλεκτροακουστική μουσική
- Κυβερνητική και μουσική
- Χώρος και μουσική
- Παιδαγωγικός χαρακτήρας του εικαστικού ήχου
- Βιεννέζικος Actionismus, Fluxus και σύγχρονη τέχνη
- Πρώιμα έργα του Ανέστη Λογοθέτη

## ΤΙΜΗΤΙΚΕΣ ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ

### JULIA LOGOTHETIS

Εικαστικός

#### **Χαιρετισμός - Ευχαριστίες στους ομιλητές και τους διοργανωτές του Συμποσίου Το έργο του Ανέστη Λογοθέτη στα πλαίσια της εποχής του**

Μετάφραση από τα γερμανικά: Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, Μαρία-Δήμητρα Μπαβελή

Είναι μεγάλη μου τιμή να σας καλωσορίσω στο Συμπόσιο του 2012 για τον Ανέστη Λογοθέτη.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερως την κα Αναστασία Γεωργάκη από το Πανεπιστήμιο Αθηνών και τον Δρ Χρήστο Καρρά από την Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ωνασείου Ιδρύματος, χωρίς τους οποίους αυτό το συμπόσιο δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί. Επίσης ευχαριστώ την Αυστριακή Πρεσβεία στην Αθήνα, η οποία έδειξε έμπρακτα την υποστήριξή της με ένα σημαντικό χρηματικό ποσό. Χαίρομαι πολύ, επίσης, που συγκεντρώθηκαν εδώ τόσοι πολλοί μουσικολόγοι, μουσικόφιλοι και ειδικοί από όλη την Ευρώπη, ώστε να γιορτάσουμε με τον δέοντα σεβασμό τα 90 χρόνια από την γέννηση του πατέρα μου. Θα ήθελα ξεχωριστά να ευχαριστήσω το Ίδρυμα Ωνάση, το οποίο σε αυτές τις οικονομικά δύσκολες εποχές διέθεσε τα χρήματα για έναν μουσικό της λόγιας μουσικής, κάτι διόλου αυτονόητο. Το εκλαμβάνω αυτό ως μεγάλη τιμή για το έργο του πατέρα μου και το εκτιμώ ιδιαίτερως.

Καθώς πρόκειται για ένα πολύπλοκο και με ποικίλη αποκρυπτογράφηση κρυπτογραφημένο έργο, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους αποκρυπτογράφους, οι οποίοι βρήκαν το ενδιαφέρον να ψάξουν στους πολυδαίδαλους δρόμους των προσανατολισμών του:

Ο Dr Matthias Henke, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Siegen, ο οποίος παράλληλα με άλλα κείμενά του έχει εκδώσει και αναλύσεις στο βιβλίο Anestis Logothetis. Ο Mike McInerney, ο οποίος έγραψε την διδακτορική του διατριβή για τον Λογοθέτη και συχνά κάνει διαλέξεις σε όλη την Ευρώπη για την μουσική γραφή του Λογοθέτη. Ο Dieter Kaufmann, ο οποίος θα μιλήσει ως μάρτυρας της εποχής και συνθέτης, ο Thomas Gorbach, επίσης συνθέτης, ο οποίος έχει ασχοληθεί με το ηλεκτροακουστικό έργο του Λογοθέτη και πρόσφατα παρουσίασε ένα CD με το ηλεκτροακουστικό έργο.

Από την Ελλάδα συμμετέχουν οι: Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Αντώνιος Αντωνόπουλος, Μάκης Σολωμός, Κωνσταντίνος Κακαβελάκης, Γιάννης Ζάννος, Πάνος Βλαγκόπουλος, Ιάκωβος Steinhauer, Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, Ιωσήφ Παπαδάτος, Μιχάλης Αδάμης και ο συνθέτης και μαέστρος Θόδωρος Αντωνίου, οι οποίοι θα μιλήσουν για τον Λογοθέτη. Η Ευγενία Αλεξάκη, η οποία, ως Ιστορικός της Τέχνης, προτίθεται να μιλήσει για υβριδικές καλλιτεχνικές φόρμες, αν και δεν μπορεί να παρευρεθεί η ίδια στο συμπόσιο, έχει ήδη αποστείλει την εισήγησή της και θα συμπεριληφθεί στα πρακτικά. Στην συνέχεια ο David Magnus, του οποίου τα αναλυτικά αποσπάσματα στο περιοδικό του Πανεπιστημίου του Βερολίνου για τον μουσικό συμβολισμό σηματοδοτούν μια νέα στροφή στην πρόσληψη του έργου του Λογοθέτη, σχετικά με την προσέγγιση του εικονικού χαρακτήρα των μουσικών συμβολισμών. Θα μπορούσαμε να τη συνοψίσουμε στην ερώτηση μου στο πλαίσιο της εγκατάστασης *Ναός του Θησέα* στο Μουσείο της Βιέννης το 2002: κατά πόσο είναι χρήσιμη η οπτική αναπαράσταση για μια μουσική ερμηνεία; Ευχάριστο ως εκ τούτου είναι, ότι ανεξάρτητα από την έρευνά μου, ο David Magnus συνεχίζει να εργάζεται για το χαρακτήρα της εικόνας στη σημειογραφία του Λογοθέτη. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω σε αυτό το σημείο τον Γιάννη Σαμπροβαλάκη, ο οποίος μαζί με τον Γιάννη Τσελίκια, εργάστηκε ακούραστα για την έκδοση κάποιων έργων που χρησιμοποιούν την παραδοσιακή σημειογραφία, έτσι ώστε να έχουμε σύντομα στη διάθεση μας τον τρίτο τόμο με παρτιτούρες του Λογοθέτη. Η Μάρω Μπαβελή, στο πλαίσιο της εκπόνησης της διατριβής της, με βοήθησε σημαντικά στην επεξεργασία του θεωρητικού μέρους του αρχείου του Λογοθέτη. Ευχαριστώ, επίσης, την Katrin Zenz και τον Κώστα Μόσχο για την προετοιμασία του συμποσίου αυτού. Ιδιαίτερες ευχαριστίες προς τους μουσικούς, οι οποίοι με χαρά ανέλαβαν την εκτέλεση των έργων, η επιτυχία των οποίων σύντομα θα ακουστεί, έτσι ώστε εκ των προτέρων θα ήθελα να πω ότι πραγματικά ανυπομονώ για τις επερχόμενες συναυλίες!

### **Ένα ερώτημα: τι είναι η μουσική και ποια η έννοια του μουσικού γεγονότος;**

Χαίρομαι για το γεγονός ότι θα διεξαχθεί εδώ. Ο πατέρας μου συχνά μιλούσε για το γεγονός (*event*) σαν κάτι το απρόβλεπτο που απαιτεί μορφοποίηση, η οποία ωστόσο ξεφεύγει από κάθε μορφολογική προσέγγιση, αφού λαμβάνει χώρα κατά τη στιγμή της πραγμάτωσής της. Θα μπορούσε κάποιος να προγραμματίσει προσεκτικά το γεγονός. Όμως, η πράξη της εκτέλεσης θα είχε τότε χάσει το χαρακτήρα του γεγονότος. Το γεγονός μεταλλάσσεται από ένα ποτάμι σε μια άκαμπτη μορφή. Το θέμα αυτής της μετατροπής καθώς και της προβλεψιμότητας απασχόλησε ιδιαίτερω τον Ανέστη Λογοθέτη, έναν φιλοσοφικά σκεπτόμενο μουσικό, ο οποίος επικεντρώθηκε τόσο στον επιτελεστικό όσο και στον κανονιστικό ορισμό για το «τι είναι μουσική».

Το παιχνίδι, με την έννοια του Λογοθέτη, ξεκίνησε. Πριν δώσω το λόγο τους άλλους ομιλητές, επιτρέψτε μου κάποιες παρατηρήσεις σχετικά με την οπτική κατανόηση των σελίδων της παρτιτούρας, αλλά και σχετικά με το τι είχε συναρπάσει τον πατέρα μου στην καλλιτεχνική σκηνή της Βιέννης, στις αρχές της δεκαετίας του '60.

### **Λογοθέτης και Avant-garde του '60 στη Βιέννη. Αξιοπισμός και η γκαλερί στο St. Stephan.**

Το ενδιαφέρον του μετατοπίστηκε από τη μουσική σκηνή, στην οποία μόνο με δυσκολία και μόνο για ένα εξειδικευμένο ακροατήριο θα μπορούσε να παίξει σύγχρονη μουσική, στη γκαλερί κοντά στο St. Stefan, τόπο συνάντησης όλων των καλλιτεχνών της αυστριακής avant-garde και όπου σήμερα εκθέτουν εξέχοντες καλλιτέχνες όπως οι Arnulf Rainer, Josef Mikl, Wolfgang Hollega,

Roland Goeschl Markus Prachensky. Εκεί ο Λογοθέτης γνώρισε τους Otto Muehl και Hermann Nitsch. Έτσι, δημιουργήθηκε μια συνεργασία, για την οποία ο Nitsch δηλώνει: «Προσκαλέσαμε τον Ανέστη, ως έναν σημαντικό συνθέτη, να συμμετάσχει στη δράση Perinetgasse, την οποία κατέγραψε σε μαγνητοταινίες και ανέμειξε το υλικό αυτό με τις δικές του συνθέσεις. Δεν του δώσαμε καμία οδηγία για το τι πρέπει να κάνει και δεν κάναμε καμία συμφωνία σχετικά».

### **Fluxus, εκδηλώσεις διαμαρτυρίας και επανασχεδιασμός.**

Η ταύτιση αυτή σε μια εντελώς νέα προσέγγιση, η οποία δεν θα μπορούσε να είναι δυνατή στα χρόνια του φασισμού και είναι σίγουρα έκφραση της διαμαρτυρίας κατά των τερατουργημάτων της εποχής, είναι πιο πιθανό να τη συγκρίνετε, κατά την άποψή μου, με τα δρώμενα του Fluxus στην Αμερική παρά στην Ευρώπη. Και εδώ κυρίαρχη ήταν η ανάμειξη των τάσεων διαμαρτυρίας αλλά και επαναπροσδιορισμού των μορφών τέχνης, μεταφέροντας τη μουσική καλλιτεχνών όπως του Nam June Paik και του John Cage, για να αναφέρουμε μερικά ονόματα, από τη μουσική σκηνή στις γκαλερί, αλλά και σε δημόσιους χώρους. Περιέργως πως, η καθιερωμένη μουσική σκηνή παρέμεινε, με ορισμένες εξαιρέσεις, ανέπαφη από ανατρεπτικές καινοτομίες αυτού του είδους, και αυτό που πάντα με εξέπληττε προσωπικά ως καλλιτέχνη είναι, ότι σε αντίθεση με τη ζωγραφική η μουσική δεν καθορίζεται από μια συγκεκριμένη αισθητική γλώσσα. Από τον Κυβισμό, τουλάχιστον, και έπειτα ένας εικαστικός δεν μπορεί να λειτουργεί ανεξάρτητα από τους τότε διατυπωμένους νέους τρόπους σκέψης: ήταν και εξακολουθούν να είναι το πνευματικό αλφάβητο της εικαστικής δημιουργίας. Κάτι παρόμοιο δεν έχει συμβεί στη μουσική. Παρόλο που η ακουστική αντίληψη των ακροατών έχει σήμερα προσαρμοστεί στους θορύβους, έτσι ώστε και οι σύγχρονοι συνθέτες να έχουν πια ανεμπόδιστη πρόσβαση σε ασυνήθιστους ήχους και ακουστικές μορφές ομιλίας, οι νέες συνήθειες ακρόασης έχουν θεμελιωθεί ταχύτερα από κάθε αναλυτική προσπάθεια προσδιορισμού των κανόνων της νέας μουσικής. Έτσι, η συζήτηση για μια σύγχρονη αντίληψη της μουσικής φαίνεται να έχει καταστεί περιττή. Ειδικότερα, τα επιτεύγματα της τεχνολογίας έχουν οδηγήσει τη μουσική σκηνή σε μια αισθητική 'φιλική προς το χρήστη' και όπου 'όλα είναι δυνατά', όντας μακριά από κάθε 'στεγνή θεωρία'.

### **Αχρονικότητα, κατακερματισμός, ηχητικές ενέργειες, δομικές εικόνες.**

Για να κατανοήσουμε την ανατρεπτική ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ στις γραφικές παρτιτούρες του Λογοθέτη, νομίζω ότι θα ήταν διαφωτιστική μια σύντομη ματιά στην ιστορία της τέχνης και της λογοτεχνίας από τις αρχές του 20ου αιώνα.

Ο Stéphane Mallarmé, ήδη από τον 19ο αιώνα στα οπτικά ποιήματά του, συσχέτισε για πρώτη φορά την εικόνα με τη γλώσσα και ως εκ τούτου με το ρυθμό του λόγου. Ορισμένες άλλες νέες προσεγγίσεις στη λογοτεχνία ήταν η *αχρονικότητα* και η *χωρική αντιπαράθεση* των λέξεων. Ηχητικές σχέσεις οργανώνουν τα αποσπάσματα του κειμένου σε ένα ποίημα. Η Gertrude Stein έγραψε για την «ηχητική ενέργεια» της γλώσσας και η έννοια του κατακερματισμού έγινε μία από τις βασικές αισθητικές αρχές. Κάθε Ευρωπαίος με καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα γνωρίζει τη μέθοδο κατάτμησης από τα κυβιστικά έργα του Πικάσο και Μπρακ. Ωστόσο, θα αναφέρω άλλη μια συνέπεια αυτής της μεθόδου: τη δυνατότητα αρίθμησης ή καλύτερα δόμησης των οπτικών αντικειμένων. Αυτά τα δομικά στοιχεία της εικόνας τα συναντά κανείς στους πρώτους πειραματισμούς του πατέρα μου. Παρ' όλα ταύτα, η αναφορά στον κόσμο των αριθμών

προέκυψε γι' αυτόν από την ίδια τη μουσική. Ελπίζω ότι στο εγγύς μέλλον θα μας δοθεί η δυνατότητα να ερευνήσουμε αυτή τη μαθηματική διάσταση της μουσικής του.

### **Η εικόνα σε σχέση με τη γλώσσα. Ηχητικοί συνειρμοί και συσώρευση.**

Ωστόσο, το ενδιαφέρον του για τα δομικά εικονοστοιχεία περιοριζόταν στη χρησιμότητα των ηχητικών συνειρμών, καθώς αυτή αντικατοπτρίζει τη βασική του μορφολογική αντίληψη, αυτή της συσώρευσης. Όπως ο ίδιος εξηγεί, από ένα μοναδικό σημείο και ανάλογα με τον αριθμό των εκτελεστών μπορούν να δημιουργηθούν απείρως πολλοί θόρυβοι. Σχετική προεργασία βρίσκουμε στο έργο του *Permutation*, του οποίου παράγωγα από αθροιστικές πράξεις, βρέθηκαν στο αρχείο του Λογοθέτη. Από την άλλη πλευρά, η ελεύθερη χρήση των οπτικών στοιχείων (σύμβολα, γράμματα και εικόνες, όπως τα πλοία, ένας σκαραβαίος, μέρη του ανθρώπινου σώματος ή διαμορφωμένες σε γραμμές ορεινές σιλουέτες) αντιστοιχεί στη χωρίς δογματισμούς χρήση της εικονικής γλώσσας και απευθύνεται στον αναγνώστη και ερμηνευτή των έργων του, κατά την εκτέλεση των οποίων επικαλείται την εμπειρία του.

### **Νέοι συσχετισμοί και ταυτοχρονία.**

Εγκαταλείποντας την κεντρική προοπτική, η οποία από τον Leonardo da Vinci και μετά ήταν η προκαθορισμένη πρακτική παράστασης του χώρου, και απελευθερώνοντας έτσι μια σειρά από νέες επιλογές χωρικής μορφοποίησης, η κυβιστική *avant-garde* δοκιμάζει εντατικά τη φύση του καλλιτεχνικού υλικού και ορίζει το σημείο καμπής στην εξέλιξη της ζωγραφικής.

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στη λογοτεχνία: εκτός από την απάρνηση της χρονικότητας και της χωρικής παράθεσης των λέξεων καθίσταται αδύνατη η γλώσσα των παραστατικών διασυνδέσεων. Η ταυτοχρονία και η στροβιλιζόμενη σύνταξη στις προτάσεις αντανακλούν τις ετερογενείς εντυπώσεις της καθημερινής ζωής στις πόλεις. Ενώ η Gertrude Stein αντιπαραθέτει στο τελετουργικό της βωβής γραφής την «ομορφιά του ήχου», ο Apollinaire δίνει στο γραφικό χαρακτήρα των ποιημάτων του το «δικό του κύρος». Ο Mallarmé σχεδιάζει τις μαγευτικές του γλωσσικές εικόνες ήδη από το 1897. Αυτή η «Σύνθεση της ετερογένειας» μπορεί επίσης να βρεθεί στο έργο του Λογοθέτη ως αρχή σχεδιασμού. Η αισθητική στις παρτιτούρες του ακολουθεί, όπως ο ίδιος πάντα τόνιζε, το υλικό κατασκευής και όχι μια από έξω προερχόμενη εικαστική αισθητική.

### **Ο οπτικός χώρος της εικόνας ως φορέας μιας νέας έννοιας της μουσικής.**

Τι είναι όμως αυτό που διακρίνει το καλλιτεχνικό έργο του Λογοθέτη από αυτό άλλων συνθετών της μεταπολεμικής εποχής, εκτός από το γεγονός ότι είχε εργαστεί με μεγαλύτερη συνέπεια από κάθε άλλο συνθέτη στη διαμόρφωση ενός νέου τρόπου σημειογραφίας;

Ο Ανέστης Λογοθέτης δεσμεύτηκε από τη ριζική αρχή ότι η μουσική είναι κατασκευασμένη από το υλικό που χρησιμοποιείται για τη σύνθεση. Ανέλυσε τη συμβατική σημειογραφία ανάλογα με την καταλληλότητά της για τους σκοπούς του. Ανέφερε την αρχική σκέψη του Guido d' Arezzo, δηλαδή την εισαγωγή μιας γραμμής αναφοράς, για πρακτικούς λόγους, με αποτέλεσμα το σχηματισμό της συγχορδίας κατά την παράλληλη χάραξη των γραμμών. Την επιφάνεια της εικόνας, όμως, τη θεωρούσε ως ανεξερεύνητη και έτσι κατάλληλη για τη σημειογραφία από την άποψη της «σύγχρονης» έννοιας της μουσικής. Οπτικά στοιχεία χρησιμοποιήθηκαν από αυτόν ως αναγνώσιμοι χαρακτήρες, με σκοπό να υπεισέλθουν στο φανταστικό χώρο των χωρικών σχέσεων, ο ήχος των οποίων θα μπορούσε να οδηγήσει σε μια εκτεταμένη παγκοσμότητα.



### **Διαδραστικότητα και Θεωρία Παιγνίων. Ο συνθέτης ως προγραμματιστής.**

Η δεύτερη ιδιαιτερότητα του Λογοθέτη είναι το ενδιαφέρον του για τη διαδραστικότητα μεταξύ των ερμηνευτών κατά τη μουσική ερμηνεία, σύμφωνα με τις πολλαπλασιαστικές μονάδες των εικαστικών στοιχείων. Ασχολήθηκε με τη Θεωρία Παιγνίων και δημιούργησε, διευθέτησε, τους κανόνες του παιχνιδιού με τρόπο ώστε να παρέχουν «πνευματική τροφή» στους 'παίκτες'. Εφηύρε λοιπόν κανόνες που σχετίζονται με ανθρώπινες εμπειρίες εκφραζόμενες με οπτικά μέσα, ώστε η φαντασία του συνθέτη και του ερμηνευτή να διοχετευτεί σε «μουσικές δονήσεις».

Ως πρώην τεχνικός και μηχανικός, ο Λογοθέτης διέθετε αξιόλογες μαθηματικές ικανότητες, που τις χρησιμοποιούσε με τη μορφή 'μηχανής', παρόμοιας με ένα πρόγραμμα υπολογιστή, ώστε να είναι σε θέση να παρουσιάσει μια 'φιλική προς τον χρήστη οπτική μετάφραση' της μουσικής σύνθεσης. Ο Λογοθέτης επικροτούσε όχι μόνο το διάβασμα των εικόνων, που υπήρξαν ανέκαθεν η ευκολότερη μορφή ανάγνωσης, αλλά και το γεμάτο φαντασία παιχνίδι του ερμηνευτή, ο οποίος έρχεται σε διάλογο με 'τον κόσμο', όπως εκείνος τον αντιλαμβανόταν. Φυσικά, δεν ήθελε να παραιτηθεί από την πρωτοκαθεδρία του συνθέτη, του μηχανικού και του καλλιτέχνη, κάτι που φυσικά δεν θα μπορούσε να αμφισβητηθεί σε μια επικοινωνιακή διαδικασία. Από την παράδοση της ιστορίας της μουσικής, ωστόσο, προκύπτουν ποικίλα πρακτικά ζητήματα, που ο ίδιος δεν θα μπορούσε να λύσει στο σύνολό τους.

### **Ernst von Glasersfeld και η τεχνική σύνθεσης του Λογοθέτη.**

Υπάρχει μια φιλοσοφική τάση, ο ριζοσπαστικός κονστρουκτιβισμός του Ernst von Glasersfeld, που ίσως θα μπορούσε να παράσχει πρόσθετες γνώσεις σχετικά με το έργο του Λογοθέτη. Ο Glasersfeld λέει, μεταξύ άλλων, ότι «μόνο αυτό που δημιουργούμε μέσα από την εμπειρία μας αποτελεί τον κόσμο στον οποίο ζούμε συνειδητά». Η γνώση είναι μια κατασκευή από εμπειρίες και μπορεί, μέσω της αφαιρετικής και της προσαρμοστικής ικανότητας του ανθρώπου ως πράξεων μάθησης, να ρυθμιστεί εκ νέου. Αυτή η πολύπλοκη διαδικασία είναι σχετική με τη μεθοδολογία σύνθεσης του Λογοθέτη και δίνει μια εικόνα σχετικά με την πνευματική και αισθητικοκινητική διαδικασία της σύνθεσης και της ανάγνωσης των έργων του. Δεδομένου ότι έχουμε να κάνουμε με μια κυβερνητική θεωρία επικοινωνίας με γνωσιολογικά πρότυπα, γίνεται πλέον σαφής ο παραλληλισμός με το 'Λογοθέτειο' τρόπο σκέψης.

### **Πολλαπλά πεδία αντίληψης.**

Σχετικά με την εικαστική πλευρά των παρτιτούρων, θα ήθελα να παρατηρήσω ότι πρόκειται για γραφικά με ιδιαίτερη αισθητική αξία, η μορφή των οποίων μου θυμίζει την αισθητική των 'κομψών λύσεων' στα μαθηματικά. Αλλά η πρόθεσή του είναι να εκμεταλλευτεί τη χρηστικότητα των εικόνων για τους δικούς του σκοπούς, διότι οι εικόνες προκαλούν συνειρμούς. Ο Λογοθέτης, όμως, δεν αφηγείται απλά μια ιστορία με εικόνες, την οποία μελοποιεί ή εικονογραφεί. Σκοπός του, κατά τη γνώμη μου, είναι να εκφράσει την κατάσταση του ατόμου, στην οποία τα πάντα συμβαίνουν ταυτόχρονα: παρελθόν, παρόν και μέλλον. Πρόκειται για ένα σύνολο αντιληπτικών πεδίων που δεν ορίζονται μεμονωμένα, αλλά προέρχονται και επιστρέφουν πάντα πίσω στους αναγνώστες των παρτιτούρων, δημιουργώντας ένα ατέλειωτο πεδίο έντασης κατά την αναζήτηση ισορροπίας στις διαφορετικές μορφές ανάγνωσης: τη μουσική γραφή, τα αναπαραστατικά ή δομικά στοιχεία μέχρι και την επινόηση των φωνητικών χαρακτήρων .

**Ακούγοντας και βλέποντας στο χώρο. Χωρικές προβολές των παρτιτούρων.**

Ο Λογοθέτης δεν περιοριζόταν όμως απλά στο σχεδιασμό της επιφάνειας της παρτιτούρας, στη δισδιάστατη εικόνα. Ιδιαίτερη σημασία για την ακουσματική του ιδιοσυγκρασία ήταν η όραση και η ακοή στον χώρο.

Κατά την εκτέλεση του πολυμεσικού μουσικού θεάτρου *Daidalia ή Η ζωή μιας θεωρίας*, στην οποία ο Dieter Kaufmann ανέλαβε τη σκηνοθεσία και ο ίδιος ο Λογοθέτης έπαιξε τον Δαίδαλο, πρόβαλε τις γραφικές παρτιτούρες του στη σκηνή, σχεδιασμένες από τον αδελφό του και ζωγράφο Στάθη Λογοθέτη. Αυτή η δυνατότητα πολλαπλής χρήσης των γραφικών παρτιτούρων αντιστοιχεί στη μέθοδό του για εύρεση πρακτικών λύσεων, που ήταν συνέπεια του κυβερνητικού του τρόπου σκέψης. Εφόσον η ακουστική αντίληψη του χώρου – κάτι που μπορεί κανείς να δει στις παρτιτούρες και τα σκίτσα του – αποτελούσε το πραγματικό κίνητρο για το πάθος της ακρόασης, η πρόθεσή του για την εν δυνάμει κατανομή του ήχου στον χώρο προσέφερε τις σχετικές χωρικές λύσεις. Ένα ενδιαφέρον παράδειγμα ήταν η συναυλία στο Πλανητάριο της Βιέννης, όπου γραφικές παρτιτούρες του προβάλλονταν στον τρούλο, πάνω στα ουράνια σώματα, τη στιγμή που ο ίδιος εκτελούσε το Hörspiel του.

Κατ' αυτόν τον τρόπο ενεργοποιούνται διάφορα στρώματα εμπειρίας του θεατή, τα οποία στη συνέχεια συνδέονται μεταξύ τους προσφέροντας μια μεγάλη ποικιλία από εικόνες και σκέψεις, από λειτουργικά σινιάλα και εικαστικές αισθήσεις, αφήνοντας το άλογο της φαντασίας, τον Πήγασο, να βοσκήσει στον κήπο του θεατή.

Με αυτή την αναφορά στο τελευταίο μεγάλο έργο του Λογοθέτη, *Από τι υλικό είναι η πέτρα του Σίσουφου*, θα ήθελα να δώσω το λόγο στους ομιλητές.

## ΟΛΥΜΠΙΑ ΦΡΑΓΚΟΥ-ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ

Ομότιμη Καθηγήτρια - Ε.Κ.Π.Α. - Τμήμα Μουσικών Σπουδών

### Εισαγωγική Εισήγηση για το Αφιέρωμα στον Ανέστη Λογοθέτη

Κυρίες και Κύριοι,  
Κα Λογοθέτη,

Θα ήθελα να εκφράσω την ικανοποίηση και την χαρά μου, που μου δόθηκε η ευκαιρία να συμμετάσχω στο παρόν Συνέδριο προς τιμήν του σημαντικού Έλληνα συνθέτη, αλλά και γνήσιου διανοούμενου και στοχαστή, Ανέστη Λογοθέτη. Με αφορμή το αφιέρωμα σ' αυτόν μπορούμε να προσδώσουμε ένα ευρύτερο νόημα στο συνέδριό μας, να τιμήσουμε δηλαδή την ελληνική ιδιοφυΐα, η οποία φέρει μαζί της την «περιπέτεια» και, ως ένας σύγχρονος Οδυσσέας, ως «ουτίς», κατορθώνει να διαφυλάξει μέσα της τον σπόρο της δημιουργικής νοσταλγίας. Έτσι, σε έδαφος φιλόξενο και, ιδίως, πρόσφορο σε εναύσματα για δημιουργική σκέψη και δράση κατορθώνει να θεματοποιεί την ελευθερία της ως υποκείμενο, συνδέοντάς την με την παγκοσμιότητα των αισθητικών και ηθικών αξιών. Ο Ανέστης Λογοθέτης είχε αυτή την ευλυγισία της ιδιοφυΐας και, ως δημιουργός, εντάχθηκε στο διεθνές πλαίσιο της μουσικής δημιουργίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ταυτόχρονα, θα ήθελα να εκφράσω και την συγκίνησή μου, αναλογιζόμενη ότι σήμερα, με το νέο χάος των προσλήψεών μας, το παρελθόν έχει αρχίσει από καιρό να ξεθωριάζει, ενώ περνάμε με ταχύτατο tempo μέσα από ριζοσπαστικές εξελίξεις της τεχνολογίας και της ζωής, που συχνά παραλύουν την σκέψη και ιδίως το “élan vital”, το ζωτικό ενδιαφέρον, για την πρωτότυπη κριτική δημιουργία.

Η εποχή μας είναι εποχή των ανακεφαλαιώσεων τόσο στην επιστήμη, όσο και, θα έλεγα χωρίς να παραβλέψω την σημασία των νέων μέσων, στην τέχνη. Σήμερα έχουμε την αφορμή να αναστοχασθούμε ορισμένες βιωματικές μας εμπειρίες. Για την γενιά μου, και τις κοντινές ηλικίες, η νεότητά της βρίσκεται κυρίως στις δεκαετίες του '60 και του '70: δεκαετίες, κατά τις οποίες, στην ιστορία του 20<sup>ου</sup> αιώνα, εκφράζονται τα τελευταία, μετά την δεκαετία του '20, επαναστατικά πρωτοποριακά ρεύματα που αντιπαραβάλλονται προς την παράδοση του ευρωπαϊκού πολιτισμού, συζητώντας όμως μέσα από τις προϋποθέσεις της ίδιας αυτής παράδοσης. Θα τα χαρακτήριζα ως τα τελευταία παραδοσιακά επαναστατικά κινήματα, δηλαδή κινήματα με στόχο την χειραφέτηση από τα δεσμά των συμβάσεων, την ελευθερία της σκέψης και της δράσης, την ανάπτυξη της εφευρετικότητας και της πειραματικής σκέψης, τον προβληματισμό για τις έννοιες της Αισθητικής Θεωρίας και την αναζήτηση της διεύρυνσής τους, αλλά και την κριτική επιλογή μιας νέας δεσμευτικότητας. Τα αιτήματα της συνθετικής σκέψης στα κινήματα αυτά συνδέονται και πάλι με έναν προβληματισμό για τον σκοπό της τέχνης και ιδιαίτερα της μουσικής που δεν θα ήταν η αδέσμευτη τέρψη, αλλά η γνώση και η καλλιτεχνική εναίσθηση, το παιχνίδι της φαντασίας με την διάνοια ως ένας αναλογισμός για την δυνατότητα του ανθρώπου να δημιουργεί, κάτι που τίθεται ως βάση για την ευτυχία του ανθρώπου ως είδους.

Ασφαλώς υπήρξε ένας ουτοπικός χαρακτήρας στους παραπάνω στόχους, που ήταν στόχοι κοινοί για όλους τους συνθέτες εκείνης της εποχής, ανεξάρτητα του αν άλλοι τόνιζαν περισσότερο το ορθολογικό στοιχείο στις τεχνοτροπίες τους και άλλοι το ανορθολογικό και ανεξάρτητα από το αποτέλεσμα των έργων τους. Είναι η εποχή των Σεμιναρίων και των Φεστιβάλ του Darmstadt, των υπολογιστικών τεχνικών, της απομόνωσης των ήχων, της έκρηξης των ηχοχρωμάτων, των 'ανήκουστων' (δηλαδή μη-ακουστών) παραμέτρων, του σειραϊσμού, του μετασειραϊσμού, του μοντάζ, του κολλάζ και της διεύρυνσης του μουσικού υλικού μέχρι την εκμετάλλευση της ανθρώπινης φωνής και γλώσσας: των ηχημάτων και των φωνημάτων της, των performances και των happenings και του προβληματισμού για την τυχαιότητα.

Δεν θα απαριθμήσω ονόματα και μεθόδους, ούτε -ισμούς, οι οποίοι είχαν τότε ήδη αποκρυσταλλωθεί ως τάσεις που επιδίωκαν να ανατρέψουν τις συμβάσεις (όπως ήταν φορμαλισμός, ντανταϊσμός και αναμειξίς), διότι ναι μεν αυτό μας βοηθάει να εντοπίσουμε γενικές υφολογικές αρχές, αλλά όχι να αντιμετωπίσουμε απροκάλυπτα το ατομικό έργο, ούτε να τις εντοπίσουμε εξειδικευμένα στη μουσική. Η μουσική επηρεάστηκε μεν από αυτές (καθυστερημένα όπως πάντα σε σχέση με τις άλλες τέχνες), από μόνη της όμως χρειάζεται και χρησιμοποιεί συχνά ένα άλλο λεξιλόγιο, που σχετίζεται με την ανάλυση των συγκεκριμένων έργων. Χαρακτηριστικό για το διάστημα από την δεκαετία του '50 έως το '80 περίπου είναι η στροφή της αισθητικής σκέψης των συνθετών προς θεμελιωδέστερες κατηγορίες της μουσικής και των παραμέτρων της, όπως είναι ο χώρος και ο χρόνος. Δεν ήταν τυχαίο το αίτημα του Stockhausen στην δεκαετία του '70 για μια μουσικολογία ως φαινομενολογία (αντιστρέφοντας ίσως το αίτημα του Huβerl για μια φαινομενολογία ως επιστήμη). Ο Ανέστης Λογοθέτης μας παρέχει επίσης φαινομενολογικές αναλύσεις των έργων του, στο *7 Kooptationen*, δίνει μάλιστα ως δεύτερο τίτλο τον όρο *ειδητικές αναγωγές* εννοώντας προβολές των ιδιοτήτων των ήχων και των διαβαθμίσεών του και τονίζοντας ότι:

«Μια αναγωγή δεν σημαίνει, λοιπόν, φτώχεμα, ούτε μετατροπή μιας διαφοροποιημένης παράστασης σε έναν 'πρωτογονισμό', αλλά την συμπερίληψη όλων των παραλλαγμάτων μιας σκέψης. Εδώ βρίσκει την ανάλογη 'παραβολή' του το σύνολο άπειρων συνιστωσών μιας ηχητικής παραμέτρου σαν ένα διαφορικό όλο»<sup>1</sup> κλπ.

Η ανάδυση αυτών των διαστάσεων, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο ο Λογοθέτης χρησιμοποιεί κάθε φορά τις 3 βασικές κατηγορίες του (τους συμβολικούς χαρακτήρες για το ύψος, τα συνειρμικά σημεία για την διάρκεια, δυναμική, ηχόχρωμα και τα σινιάλα δράσης) αποτελούν τον στόχο πολλών διαλέξεων του συνεδρίου μας, από τις οποίες ελπίζουμε να συναχθεί η συνολική εικόνα του Λογοθέτη ως δημιουργού και διανοητή, η θέση του στην πρωτοπορία του 20<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς και να επισημανθούν σημερινές διαστάσεις της έρευνας για το έργο του, το οποίο προσφέρει πολλές αφορμές αναστοχασμού: τόσο καλλιτεχνικές, όσο και φιλοσοφικές και κοινωνιολογικές. Προς τούτο, προϋποτίθεται η εξέταση κάθε έργου συγκεκριμένα, πράγμα το οποίο σε μεγάλο βαθμό επιχειρεί όσον αφορά τις βασικές τεχνικές ήδη ο ίδιος.

1. Krones, Hartmut (1998). *Anestis Logothetis: Klangbild und Bildklang*, Verlag Lafite, Wien, σ. 58.

Ένα θέμα προς έρευνα είναι η σχέση της αντιστοιχίας των επεξηγηματικών του κειμένων και της θεωρίας του προς την πρακτική του, προς το αποτέλεσμα του έργου του δηλαδή. Ένα πρόβλημα που τίθεται για όλους τους συνθέτες και ιδιαίτερα αυτούς της σύγχρονης Σχολής. Ο Λογοθέτης διακρίνεται σαφώς για το κριτικό του πνεύμα, τόσο απέναντι στην συνθετική διαδικασία, όσο και απέναντι στην σύγχρονή του πολιτισμική πολιτική και στην πολιτιστική βιομηχανία.

Σε σχέση με το πρώτο, δηλαδή απέναντι στις εσωτερικές διαδικασίες σύνθεσης, στο περίφημο κείμενο *Σήματα ως κατάσταση ιδιοτήτων της μουσικής (Zeichen als Aggregatzustand der Musik)* μετά την περιγραφή της πρώτης του σύνθεσης με μαγνητοταινία το 1960, του έργου *Φαντάσματα*, ο Λογοθέτης αναφέρει:

«Όλες αυτές οι αποφάσεις δείχνουν σαφώς ότι το νόημα ενός έργου δεν βασίζεται μόνο στην αισθητική επεξεργασία των υλικών του, αλλά επίσης, και μάλιστα πρωτίστως, στην επιλογή τους, δηλαδή σε αυτό μέσω του οποίου συνιστάται ως 'έργο'<sup>2</sup>.»

Συνδέει εδώ, λοιπόν, το αποτέλεσμα (το έργο) με το νόημα (το μήνυμα), και τις αποφάσεις τις επεξεργασίας του υλικού με την υποκειμενική 'επιλογή', κάτι που αποτελεί ένα αγκάθι για την αυτοκατανόηση πολλών συνθετών.

Για το δεύτερο, δηλαδή την κριτική στην εμπορευματική κοινωνία και την πολιτιστική βιομηχανία, ο Λογοθέτης αναφέρει παραδείγματα από την λογοτεχνία και ιδιαίτερα παρομοιάζει τα 'γνήσια έργα' με τους ηθοποιούς στο *Άμλετ* του Σαίξπηρ: «Ακούστε», λέει ο Άμλετ, «πέστε να τους συμπεριφερθούν καλά, γιατί είναι ο καθρέφτης και το συντομευμένο χρονικό της εποχής»<sup>3</sup>. Ίσως δεν υπάρχει καλύτερη έκκληση προς τους ιθύνοντες της μουσικής πολιτικής και γενικότερα της πολιτικής για τις τέχνες. Ο Λογοθέτης εκφράζει εδώ ένα υψηλό μορφωτικό background, το οποίο οπωσδήποτε επηρεάζει και την ένταξή του στην τάση επανασύγκλησης των τεχνών της εποχής του. Πειραματίζεται τόσο με το εικαστικό στοιχείο, όπως εκφράζεται στην προσωπική του σημειογραφία, όσο και με το ποιητικό και γλωσσικό στα *ακουστικά του δράματα*.

Πολλές έννοιές του, ανάλογα με τα έργα του, είναι κοινές στους συνθέτες της εποχής του. Ο ίδιος στα γραπτά του αναφέρεται στις διάφορες τεχνοτροπίες και εντοπίζει τις ειδοποιούς διαφορές μεταξύ τους: πχ. τις διαφορές της γραφικής σημειογραφίας του και τον τρόπο ανάγνωσής της σε αντίθεση με τον Kandinsky και το κίνημα της μουσικοποίησης της ζωγραφικής των χρόνων του συμβολισμού και του εξπρεσιονισμού. Επίσης τις διαφορές των γραφικών του ηχοεικόνων προς την παρτιτούρα διαγραμμάτων της ηλεκτρονικής μουσικής και προς την σύνθεση με μαθηματικούς υπολογισμούς που σημειώνεται με την συμβατική γραφή φθογοσώμων, ενώ όπως λέει η μουσική που χρησιμοποιεί ήχους τού περιβάλλοντος συντίθεται χωρίς να χρειάζεται ούτε υπολογισμούς, ούτε γραφή, αλλά κατ' ευθείαν στα μαγνητόφωνα. Η βαρύτητα που θέτει ο Λογοθέτης στην ανανέωση της σημειογραφίας (ένα άλλο κείμενό του λέγεται *Σύντομη μουσική Ιχνογραφία. Μια παραστατική έκθεση του ήχου*) δεν μαρτυρά μια προτεραιότητα του εικαστικού στοιχείου απέναντι στο μουσικό, μία δηλαδή προτεραιότητα του

2. Logothetis, Anestis (1974). *Zeichen als Aggregatzustand der Musik*. Wien, München: Jugend und Volk, 1974 (Edition Literatur Produzenten), σ. 10.

3. Krones, Hartmut (1998). *Anestis Logothetis: Klangbild und Bildklang*, Verlag Lafite, Wien, σ. 34.

χώρου απέναντι στον χρόνο, διότι η χειρονομία των συνθέσεων του ανάγεται σε χρονικές συνειρμικές διαδικασίες και σε χρονικότητες της δράσης και της διάδρασης που εξαρτώνται βέβαια από την σημειογραφική εικόνα, αλλά σε μια αμφίδρομη διαδικασία. Πρόκειται για διαδικασίες των υλικών μέσων που χρονικοποιούν την γραφική εικόνα και χωροποιούν την μουσική ερευνώντας όλες τις δυνατότητες (μέχρι και της αντιστροφής της κατεύθυνσης της ανάγνωσης και της χρονικής γραμμής). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα είχε εδώ η ερμηνεία των παραπάνω μέσα από την θεωρία του Τεοντόρ Αντόρνο σχετικά με την σύγκλιση των τεχνών, με την κριτική του στην κλασικιστική Αισθητική, με την αντίληψη των τεχνών ως γλωσσών και με την διαπίστωσή του της ρωγμής και διάστασης σημαίνοντος και σημαινομένου στην σύγχρονη τέχνη. Επίσης, μια προσπάθεια εντοπισμού της σχέσης ενός έργου σαν του Λογοθέτη με το αίτημα του Αντόρνο για μια *musique informelle*, έννοια που, παρά την ανάπτυξή της από τον ίδιο, παραμένει αινιγματική για τους συνθέτες ως σήμερα.

Χειρονομία, εικαστική σύλληψη του ήχου, αλεατορισμός, μουσική για ανάγνωση, λογοπαίγνια, ανοιχτότητα του έργου, διαρκής μορφική ροή και αποδιάρθρωση της συνέχειας, δεσμευτικότητα και τυχειότητα κάνουν το έργο του Ανέστη Λογοθέτη να είναι 'ο καθρέφτης της εποχής του'. Δεν είναι τυχαίο, ότι στην δεκαετία του '70, όταν πια οι τάσεις αυτές συνειδητοποιούνται καλύτερα, δημοσιεύονται πολλές θεωρητικές μελέτες που πραγματεύονται τα φαινόμενα της τότε πρωτοπορίας αξιοποιώντας θεωρίες σημειολογικές (όπως του Jean-Jacques Nattiez), γλωσσολογικές (όπως της Ivanka Stojanova) και κριτικές-διαλεκτικές (όπως του Adorno) για την μουσική και την σχέση της προς άλλες τέχνες (στο κείμενο *Μερικές σχέσεις μεταξύ μουσικής και ζωγραφικής*). Το 1962, ο Ανέστης Λογοθέτης κερδίζει, μαζί με τον Γιάννη Ξενάκη, το Α' Βραβείο Σύνθεσης του διαγωνισμού της Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής. Η γενιά μου τουλάχιστον θα είναι ευγνώμων στον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου, ο οποίος, σχεδόν ταυτόχρονα με τα τεκταινόμενα στις κοιτίδες της πρωτοπορίας, διέδωσε την μουσική και τον προβληματισμό της και εδώ. Έτσι γνωρίσαμε την ύπαρξή της και έναν από τους πιο συνεπείς εκπροσώπους της, όπως τον Ανέστη Λογοθέτη, νωρίς, από τότε που ψηλαφίζαμε λόγω ηλικίας, αλλά και ιδεολογίας της εποχής προβλήματα ουσίας της τέχνης χωρίς να το συνειδητοποιούμε.

Ο Γιάννης Παπαϊωάννου αξιολόγησε τον Λογοθέτη ως καλύτερο συνθέτη από τους άλλους της ίδιας εποχής (λέει κατά λέξιν: και από τον Ξενάκη, Boulez, Stockhausen, Cage), που αποτελούσαν την ευρωπαϊκή πρωτοπορία. Αυτό βέβαια ξεσήκωσε αντιδράσεις, ενώ μεγαλύτερη σημασία από αυτό έχει, ότι ο Ανέστης Λογοθέτης, ως Έλληνας, δημιούργησε ένα έργο, που είναι 'καθρέφτης της εποχής του', ότι όπως κάθε αληθινός καλλιτέχνης με την τέχνη του 'αγκυλώνει' την κοινωνία, με τις κριτικές της αιχμές και με το αίτημα συλλογικότητας και συμμετοχής όλων στη δημιουργία (ίσως σε αυτό να αναφέρεται ο τίτλος του κειμένου *Ο κάκτος της Βιέννης*). Και μεγαλύτερη σημασία έχει το ότι σήμερα – γιατί κανείς δεν μπορεί να προβλέψει κατά την ιστορική στιγμή της δημιουργίας, ποιανού το έργο θα επιβιώσει μελλοντικά – το ότι σήμερα, λοιπόν, επανερχόμαστε στο έργο του, ώστε να το γνωρίσουν και οι νεότεροι, επιβεβαιώνοντας τον διαχρονικό του χαρακτήρα και την σημασία του για την εποχή μας.



## ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ – ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ

### ΑΛΕΞΑΚΗ ΕΥΓΕΝΙΑ

Δρ Ιστορικός Τέχνης

#### Εικόνα - Ήχος - Δράση

#### Επανεξετάζοντας το έργο και τον θεωρητικό λόγο του Ανέστη Λογοθέτη υπό το πρίσμα της performance και της εννοιολογικής τέχνης.

Η συνεισφορά του Ανέστη Λογοθέτη στον χώρο της γραφικής μουσικής σημειογραφίας καταγράφηκε έγκαιρα από τους ερευνητές της μεταπολεμικής μουσικής πρωτοπορίας αλλά και από εκείνους που μελέτησαν τις ποικίλες εκδοχές των σχέσεων εικόνας και ήχου στο 2<sup>ο</sup> μισό του 20ού αιώνα (Karkoscha, 1969; Würtenberger, 1979; Maur, 1985; Motte-Haber, 1990; Fornoff, 2004). 'Πολυμορφικές' παρτιτούρες έργων του συμπεριελήφθησαν, μάλιστα, στη μεγάλη έκθεση *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20-Jahrhunderts*, που πραγματοποιήθηκε το 1985 στη Staatgalerie της Στουτγάρδης, σε επιμέλεια της Karin von Maur. Στην ιστορική αυτή έκθεση για πρώτη, ουσιαστικά, φορά παρουσιάστηκε σε τέτοια έκταση και μελετήθηκε σε βάθος η σχέση εικαστικών τεχνών και μουσικής και οι ποικίλες προσπάθειες σύζευξής τους στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Σήμερα, που η σύνθεση των τεχνών εξακολουθεί να απασχολεί καλλιτέχνες, ερευνητές και επιμελητές εκθέσεων, αξίζει να επιχειρήσουμε μια επανεξέταση των δημιουργών εκείνων, οι οποίοι στο πλαίσιο των πρωτοποριακών πειραματισμών κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες ερεύνησαν τους τρόπους συλλειτουργίας ήχου και εικόνας και αξίωσαν, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, μια σύνθεση των τεχνών και μια νεωτερική εκδοχή του συνολικού έργου τέχνης (Gesamtkunstwerk).

Επανεξετάζοντας το έργο και τη σκέψη του Ανέστη Λογοθέτη, στόχος του παρόντος άρθρου είναι να αναδείξει το θεωρητικό, καλλιτεχνικό και ευρύτερα ιδεολογικό πλαίσιο που καθόρισε τον καλλιτέχνη και με γνώμονα το οποίο μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα τις αναζητήσεις και τις επιλογές του. Προτείνουμε να προσεγγίσουμε τον Ανέστη Λογοθέτη όχι μόνο ως μουσικό, ο οποίος εισάγοντας γραφικά-οπτικά σύμβολα κατέθεσε ένα καινοτόμο μουσικό σημειογραφικό σύστημα, αλλά, ευρύτερα, ως καλλιτέχνη και θεωρητικό, ο οποίος μέσα από τα διάφορα είδη έργων του, τις καλλιτεχνικές του συνεργασίες και τα θεωρητικά του κείμενα συντάχθηκε με τη

διεθνή πειραματική σκηνή των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών στην κατεύθυνση της υπέρβασης των ορίων ανάμεσα στις τέχνες και στην ανάδειξη μεικτών μορφών, ανοικτών και εφήμερων έργων τέχνης.

Οι πρώτοι πειραματισμοί του Ανέστη Λογοθέτη στην περίοδο 1958-1959 στο χώρο της εναλλακτικής μουσικής σημειογραφίας τον κατατάσσουν στους καινοτόμους του είδους στον ευρωπαϊκό χώρο, το οποίο θα λάβει και το όνομα *musikalische Grafik (musical graphics)* από τον Roman Haubenstock-Ramati, ο οποίος εισάγει τον όρο αυτό για να χαρακτηρίσει τη νέα μορφή μουσικής σημειογραφίας και οργανώνει στο Donaueschingen της Γερμανίας την πρώτη έκθεση με έργα όπου συνδυάζεται η μουσική σήμανση με την εικαστική δημιουργία (Dahlhaus, 1965).

Η απομάκρυνση από το πεντάγραμμο και η εισαγωγή γραφικών στοιχείων στη μουσική σημειογραφία θα πρέπει να τοποθετηθεί στις αρχές της δεκαετίας του '50, στους πειραματισμούς των εκπροσώπων της λεγόμενης σχολής των συνθετών της Νέας Υόρκης (New York School of composers): John Cage, Morton Feldman, Earle Brown και Christian Wolff, με πρωτοπόρα τα έργα *Projections 1* (1950) του Morton Feldman και *December '52* του Earle Brown (Schröder, 2010). Πέραν, όμως, από την έρευνα για εναλλακτικές μεθόδους σημειογραφίας και την εισαγωγή τού τυχαίου στη μουσική πράξη, οι καλλιτέχνες αυτοί εισήγαγαν νεοντανταϊστικές πρακτικές στα έργα τους και πρωτοστάτησαν στην αναζήτηση ενδιάμεσων ή μεικτών καλλιτεχνικών μορφών, που θα επέτρεπαν την άρση των καθιερωμένων ορίων και εκφραστικών δυνατοτήτων κάθε τέχνης. Οι δράσεις που οργάνωσε στα 1952-53 ο John Cage στο κολέγιο Black Mountain της Βόρειας Καρολίνα, σε συνεργασία με το χορογράφο και χορευτή Merce Cunningham και το ζωγράφο Robert Rauschenberg και η διδασκαλία του στο New School for Social Research της Νέας Υόρκης (1956-1958) τον τοποθετούν στους εισηγητές των δράσεων τύπου happening, που αργότερα, στα τέλη της δεκαετίας του '50 και στη δεκαετία του '60, θα οδηγήσουν μαθητές του, όπως τον Allan Kaprow, στα πρώτα happenings και άλλους, όπως τους Georges Brecht, Dick Higgins, Al Hansen και La Monte Young, στην κατεύθυνση των *Fluxus*. [Αλεξάκη, 2009].

Οι ποικίλες 'πολύτεχνες'<sup>1</sup> προτάσεις και μεικτές μορφές τέχνης, οι οποίες κατατέθηκαν ήδη στη δεκαετία του '50 και κορυφώθηκαν στη δεκαετία του '60 και '70 – από τις πρώτες συνεργατικές δράσεις του John Cage, τη μουσική γλυπτική και τα happenings έως το πειραματικό μουσικό θέατρο, τις δράσεις *Fluxus*, τις πολυμορφικές παρτιτούρες και τις performances, το *Orgien-Mysterien-Theater* των Αξιονιστών της Βιέννης και τις βίντεο εγκαταστάσεις, που, αν και με διαφορετική αφετηρία και στόχο, βασίζονταν στην πραγματική σύμπραξη διαφορετικών καλλιτεχνικών πεδίων, καλλιεργούσαν την καλλιτεχνική συλλογικότητα, απομακρύνονταν από τα μουσεία, τις αίθουσες συναυλιών, τις γκαλερί και, γενικότερα, την εμπορεύσιμη τέχνη και αναζητούσαν την πολλαπλή επίδραση στον δέκτη ή, συχνά, και τη συμμετοχή του και επαναδιατύπωναν το αίτημα για εξίσωση της τέχνης με τη ζωή – συνιστούν το πλαίσιο, καλλιτεχνικό και ιδεολογικό, στο οποίο μπορούμε να εντάξουμε και να ερμηνεύσουμε το έργο και τη θεωρία για την τέχνη του Ανέστη Λογοθέτη.

1. Ο όρος *πολύτεχνο* εισήχθη από τον ζωγράφο Κοσμά Ξενάκη στο πλαίσιο της συνεργασίας του με τον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου κατά την 4<sup>η</sup> Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής (Αθήνα, 1971). Με το έργο του με τίτλο *Επιβολή - Πολύτεχνη Παράσταση* ο Κοσμάς Ξενάκης κατέθεσε ένα έργο τύπου happening - συνεργασίας διαφόρων τεχνών, αλλά και τον όρο 'πολύτεχνο', που έκτοτε θα υιοθετεί από τον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου ως όρος που περιγράφει, στα ελληνικά, μεικτές μορφές τέχνης. Σχετικά με τον ρόλο του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου στην προβολή και στήριξη καλλιτεχνικών πειραματισμών σύνθεσης των τεχνών βλ. Αλεξάκη, 2009.

Ο Λογοθέτης δεν ανέπτυξε το 'πολυμορφικό' σημειογραφικό του σύστημα [Λογοθέτης, 1975] στο πλαίσιο, απλά, ενός μουσικού πειραματισμού, αλλά, παράλληλα με το πρωτοποριακό μουσικό έργο του – τόσο ως προς τη χρήση της εικόνας στη σημειογραφία όσο και στο πεδίο της 'πολύτεχνης όπερας' – ανέπτυξε και θεωρητικά ρηξικέλευθες προτάσεις γύρω από το όραμα της σύζευξης των τεχνών και της συνεργασίας ήχου, εικόνας και λόγου. Οι προβληματισμοί που αναπτύσσει στα θεωρητικά του κείμενα πιστοποιούν το εύρος των αναζητήσεων και την κοπιώδη έρευνά του για νέα συστήματα παραγωγής, διάχυσης και πρόσληψης της τέχνης και βεβαιώνουν ότι μελέτησε συστηματικά και πολυπρισματικά τους ποικίλους τρόπους, με τους οποίους τελικά υλοποίησε μια ουσιαστική αλληλεπίδραση και συλλειτουργία οπτικών και ηχητικών διεργασιών.

Το 1974 δημοσιεύεται από τον εκδοτικό οίκο *Jugend & Volk* η μελέτη του *Zeichen als Aggregatzustand der Musik*, όπου αναλύονται οι βασικές αρχές του σημειογραφικού του συστήματος και ο θεωρητικός του προβληματισμός σχετικά με τη συνεργασία των τεχνών. Λίγα χρόνια μετά το θάνατό του, το 1998, δημοσιεύεται και η μελέτη του *Die Geschenke meiner Umgebung anhand der Frage: „was denn Musik sei“* [Λογοθέτης, 1973, 1974, 1998].

Οι 'πολυμορφικές' παρτιτούρες του Λογοθέτη προκύπτουν από τη στενή συνεργασία εικόνας και ήχου. Αυτή η συνεργασία αποτελεί, ταυτοχρόνως, και προϋπόθεση για τη διαμόρφωση του ηχητικού αποτελέσματος. Ωστόσο, ο Λογοθέτης αντιτάχθηκε σε μια επιφανειακή, περιγραφική αλληλεπίδραση μουσικής και ζωγραφικής, τονίζοντας ότι οι παρτιτούρες του απέβλεπαν στο να μεταδώσουν εικόνες για την πραγματοποίηση των χαρακτηριστικών του ήχου και όχι να αποτελέσουν απλή βάση για αυτοσχεδιασμό. Ενδιαφερόταν για την πολυμορφία και την ανάδειξη των διαφορετικών αντιλήψεων του εκάστοτε ερμηνευτή. Στην ουσία, δηλαδή, ανήγαγε τον μουσικό ερμηνευτή σε performer. Στόχος του, εξάλλου, δεν ήταν να καταργήσει τον συνθέτη και τον ρόλο του, αλλά, σαφώς να αμφισβητήσει την αντίληψη που θέλει το μουσικό έργο περιορισμένο σε απόλυτα προκαθορισμένους κανόνες και με απόλυτα προβλεπόμενους και ελεγχόμενους τρόπους ερμηνείας και προώθησής του [Henke, 2002].

Με την 'πολυμορφική' σημειογραφία του ευελπιστεί να ενεργοποιηθούν και παράμετροι όπως ο ελεύθερος συνειρμός, η διαφορετικότητα, ο αυθορμητισμός, το εφήμερο, το στιγμιαίο, το απρόβλεπτο. Ακόμη, ο Λογοθέτης προσπάθησε να δώσει έμφαση και σε άλλες (χαμένες) λειτουργίες του έργου τέχνης. Επιχείρησε να αναπτύξει νέες δομές για τη μουσική και τον κόσμο της τέχνης και να παρουσιάσει οπτικοακουσικά τη σχετικότητα, την πολλαπλότητα και την πολυμορφία της ζωής καθώς και των τρόπων ερμηνείας και πρόσληψης του κόσμου γύρω μας [Alexaki, 2002].

Διαμέσου οπτικών αξιών, προσβλέπει σε μια ηχητικότητα που στηρίζεται στις ατομικές διαφορές από ερμηνευτή σε ερμηνευτή, υποστηρίζοντας με τον τρόπο αυτό μια βαθύτατα ανθρωποκεντρική θεώρηση του ρόλου της τέχνης. Ταυτόχρονα, το σημειογραφικό σύστημα του Λογοθέτη απαιτεί, στην ουσία του, την επικοινωνία και τη συνεργασία των συντελεστών: του συνθέτη, του ερμηνευτή αλλά και του ακροατή. Το σημειογραφικό του σύστημα οδηγεί σε έργα με στοιχεία δράσης-επιτέλεσης (performance) όπως προκύπτει και από την ύπαρξη των *συμβόλων δράσης*, τη μια από τις τρεις κατηγορίες συμβόλων που ανέπτυξε ο καλλιτέχνης [Logothetis, 1974]. Κοντά, λοιπόν, στα *σύμβολα τονικού ύψους* παραδοσιακής σήμανσης, δηλαδή τους φθόγγους, οι οποίοι παίζονται σε οποιαδήποτε οκτάβα και μπορούν να συνδυαστούν με τα άλλα σύμβολα, και τα *συνειρμικά σύμβολα*, τα οποία υποδεικνύουν το χαρακτήρα του μουσικού

τόνου, δηλαδή την ένταση, τη χρονική διάρκεια, τους κυματισμούς και τις αλλαγές στο ηχόχρωμα, ως *σύμβολα δράσης (Aktionssignale)*, ορίζει εκείνα τα οπτικά σύμβολα τα οποία παρακινούν σε δράσεις-κινήσεις στα ηχεία των οργάνων, ενισχύουν την πρωτοβουλία του ερμηνευτή-performer και οδηγούν το 'μουσικό' έργο σε ένα μεικτό είδος τέχνης, ανοικτό σε αλλαγές, διαφοροποιήσεις και, επομένως, πολύ κοντά στα happenings και τις performances. Με άλλα λόγια, τα σύμβολα δράσης που συμπεριλαμβάνονται στις πάντοτε μονόφυλλες 'πολυμορφικές' παρτιτούρες του Λογοθέτη μπορούν να ειπωθούν ως ένα είδος 'οπτικού σεναρίου' για δράσεις, αρχικά στα ηχεία των μουσικών οργάνων, τα οποία και αυτά με τη σειρά τους δεν νοούνται στο πλαίσιο της δυτικής αντίληψης αλλά, σκόπιμα, στο σύστημα του Λογοθέτη, αφήνονται στην επιλογή των ερμηνευτών ώστε να μπορέσουν να εκμεταλλευτούν νέες, απροσδόκητες ηχητικές πηγές ή να αναπτυχθούν νέοι τρόποι εκμετάλλευσης των παραδοσιακών ηχητικών πηγών [Λογοθέτης, 1975].

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, η εισαγωγή οπτικών και γραφικών συμβόλων στη μουσική σημειογραφία συμπίπτει χρονικά με την επικράτηση της Art informel και του αφηρημένου εξπρεσιονισμού στην Ευρωπαϊκή ζωγραφική, αναδεικνύοντας την απελευθέρωση από συμβατικούς κανόνες, τη χειρονομία και την αυτενέργεια ως βασικά συστατικά και του μουσικού έργου [Krones, 1998]. Τα νέα αυτά σημειογραφικά συστήματα, όμως, δεν είναι τυχαίο ότι, σε διεθνές επίπεδο αναπτύσσονται παράλληλα – και αρκετές φορές από τους ίδιους εκπροσώπους – με τα happenings και τις δράσεις Fluxus<sup>2</sup>. Στην περίπτωση του John Cage και του κύκλου του, η εισαγωγή οπτικών συμβόλων στη μουσική σημειογραφία και η μετατόπιση του μουσικού έργου προς το έργο-δράση-happening δεν μπορεί να θεωρεί ως χρονική σύμπτωση. Χωρίς να είμαστε σε θέση να εξειδικεύσουμε στο πλαίσιο του παρόντος άρθρου, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η συνεργασία εικόνας και ήχου, όπως διαμορφώθηκε στη δεκαετία του '50 και του '60 στο χώρο της γραφικής μουσικής σημειογραφίας, ενίσχυσε ή και σε κάποιες περιπτώσεις οδήγησε στην ανάδειξη μιας ενδιάμεσης μορφής τέχνης, πέρα από τη μουσική και τη ζωγραφική, στην κατεύθυνση των happenings, των performances ή και άλλων δράσεων-έργων που μπορούν να συμπεριληφθούν κάτω από τον όρο action art (Aktionskunst).

Στην καλλιτεχνική σκηνή της Αυστρίας και στην περίπτωση του Ανέστη Λογοθέτη θα πρέπει να τονίσουμε ότι η ανάπτυξη της 'πολυμορφικής σημειογραφίας' του δεν συνυπάρχει, απλά, χρονικά με τις δράσεις των αξιονιστών της Βιέννης. Ο Λογοθέτης ανέπτυξε καλλιτεχνική φιλία και συνεργάστηκε επανειλημμένα με τους Hermann Nitsch και Otto Mühl<sup>3</sup>. Πολύ αργότερα, σε ένα κείμενό του για τον Λογοθέτη, ο Nitsch σημείωνε: «*Είχαμε την αίσθηση ότι ο Λογοθέτης επιχειρούσε στη μουσική αυτό που εμείς προσπαθούσαμε να επιτύχουμε στις εικαστικές τέχνες, να ξεπεράσουμε τις καθιερωμένες αντιλήψεις για την τέχνη*» [Nitsch, 1998]. Το 1962 τα έργα του Λογοθέτη *Fantasmata & Nekrolog* πλαισιώνουν μουσικά την πρώτη δράση (Blutorgel) των Hermann Nitsch, Otto Mühl και Adolf Frohner. Ένα χρόνο αργότερα, το 1963, το έργο του Λογοθέτη *Meditation* (1961) αποτελεί τη μουσική της δράσης *Aktion Perinetgasse* του Hermann Nitsch, της πρώτης, στην ουσία, δημόσιας παρουσίασης του κυριότερου εκπροσώπου του αξιονισμού της Βιέννης (*Wiener Aktionismus*).

2. Ο George Maciunas διοργανώνει στο Wiesbaden της Γερμανίας το 1<sup>ο</sup> φεστιβάλ Fluxus με τίτλο *FLUXUS Διεθνές Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής*

3. Το 1961, όταν εκτίθενται για πρώτη φορά 'πολυμορφικές' παρτιτούρες του Λογοθέτη στην Galerie im Griechenbeisl, στην Βιέννη, θα πρέπει να γνωρίστηκε με τον Hermann Nitsch.

Ο Λογοθέτης γνωρίστηκε και με τον John Cage. Ο Λογοθέτης, στα κείμενά του, αναφέρεται συχνά στα έργα και κυρίως στη θεωρία για την τέχνη του Cage, ο οποίος θα συμπεριλάβει το έργο του Λογοθέτη *Ιχνολογία* (1964) στην ανθολογία *Notations* που δημοσιεύει στη Νέα Υόρκη το 1969. Μάλιστα, ο τρόπος παρουσίασης του έργου θα προκαλέσει τη δυσαρέσκεια του Λογοθέτη, όπως προκύπτει και από την αλληλογραφία των δύο ανδρών [Henke, 2006].

Το ενδιαφέρον του Λογοθέτη για συνεργασίες και συμπράξεις με καλλιτέχνες άλλων εκφραστικών μέσων καταγράφεται και στις κοινές δράσεις με τον αδελφό του, τον ζωγράφο Στάθη Λογοθέτη. Το 1975 τα δύο αδέρφια παρουσιάζουν το μουσικο-εικαστικό δρώμενο *Συσχετίσεις* ύστερα από πρόσκληση της αίθουσας τέχνης «Δεσμός», στη μνήμη του Κωνσταντίνου Δοξιάδη, στο σπίτι του στο Απολλώνιο (Πόρτο Ράφτη). Την ίδια χρονιά εκτίθενται στην Αθήνα στην αίθουσα τέχνης *Ώρα* 'πολυμορφικές' παρτιτούρες του Ανέστη. Τα δύο αδέρφια συνεργάζονται εκ νέου το 1982 στο πλαίσιο της ελληνικής συμμετοχής στα Ευρωπαϊκά, παρουσιάζοντας το εικαστικό-μουσικό δρώμενο *Ταύτιση*.

Ως πολύτεχνες δράσεις που υπερβαίνουν τη δομή και τη διάσταση μιας παραδοσιακής όπερας θα πρέπει να θεωρήσουμε και τα έργα του Ανέστη Λογοθέτη *Daidalia ή das Leben einer Theorie* (1976-78) και *Aus welchem Material ist der Stein von Sisyphos* (1982-84). Ο ίδιος τα χαρακτήρισε ως «πολύτεχνα θεατρικά έργα όπου η μουσική, η γλώσσα, η εικόνα και η δράση αλληλοσυνδέονται» [Logothetis, 1988].

Τελικά, όμως, δεν αποτελεί ζητούμενο να 'μετακινήσουμε' τον Λογοθέτη από το χώρο της μουσικής και να τον τοποθετήσουμε στη μια ή την άλλη κατηγορία και να τον χαρακτηρίσουμε ως εκπρόσωπο των happenings ή των performances, της action art ή της εννοιολογικής τέχνης. Εκτός από την πληθώρα των όρων, ο σχολιασμός των οποίων υπερβαίνει το στόχο του παρόντος άρθρου, η ίδια η καταστατική αρχή των μεικτών και πολύτεχνων καλλιτεχνικών πειραματισμών, τουλάχιστον στις δεκαετίες από 1950 έως και 1970, ήταν η υπέρβαση των κατατάξεων και κατηγοριοποιήσεων, η συνεργασία καλλιτεχνών από διάφορα εκφραστικά μέσα, η έρευνα πάνω στη σύζευξη και τη συνέργεια. Θεωρούμε, στο πλαίσιο αυτό, ότι είναι ουσιαστικής σημασίας για την κατανόηση τόσο της καλλιτεχνικής παραγωγής όσο και της θεωρίας του Ανέστη Λογοθέτη για την τέχνη η διαπίστωση ότι το πολυμορφικό σύστημα που ανέπτυξε, τα μουσικά του έργα, οι 'πολύτεχνες όπερες', οι συμμετοχές του σε δράσεις και happenings είχαν μια εντελώς κοινή βάση: την έρευνα και τον πειραματισμό πάνω σε έναν διαφορετικού ρόλου έργο τέχνης μέσα στην κοινωνία, του έργου που αμφισβητεί, αντιστέκεται στην εμπορευματοποίηση, δεν προσλαμβάνεται αποκλειστικά στο μουσείο και την αίθουσα τέχνης/συναυλιών, που μεταφέρεται ακόμη και στο δημόσιο χώρο, ενός έργου τέχνης που ενσωματώνει αντί να περιχαράκωνεται, προκαλεί αντίδραση αντί να επιβεβαιώνει, αυτοαναιρείται και εξελίσσεται, προκαλεί τη συμμετοχή, και στη θέση του ενός και μοναδικού 'αριστουργήματος' προτάσσει το τυχαίο, το αυθόρμητο, το απρόβλεπτο, τη συνεργασία και την πολυμορφία. Για τους λόγους αυτούς, το έργο και η θεωρία του Ανέστη Λογοθέτη θα πρέπει να μελετηθούν στο πλαίσιο της ιστορίας των αντισυστημικών και αντισυμβατικών καλλιτεχνικών πρακτικών της performance και ευρύτερα της εννοιολογικής τέχνης που σήμερα εξακολουθούν να βρίσκουν απήχηση στη λεγόμενη 'κοινωνικά προσανατολισμένη τέχνη' (socially-oriented art).

### Βιβλιογραφικές αναφορές

- Αλεξάκη Ε., *Μεταπολεμικές αναζητήσεις σύνθεσης των τεχνών και πειραματισμοί για ένα συνολικό έργο τέχνης (Gesamtkunstwerk). Η πρόσληψη και η προβολή τους στην Ελλάδα κατά τις δεκαετίες 1960 & 1970. Ο ρόλος του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου*, στο *Η τέχνη του 20ου αιώνα: Ιστορία – Θεωρία – Εμπειρία*, πρακτικά Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2009
- Alexaki E., *Anestis Logothetis. Musik und bildende Kunst oder die Suche nach der (verlorenen) Einheit*, στο *Anestis Logothetis. erSchaute Klänge* (κατ. έκθ.), W. Seipel (επιμ.), Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη 2002
- Dahlhaus C., *Notenschrift heute*, στο *Notation Neuer Musik, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 9, Ernst Thoms (επιμ.), Mainz 1965
- Fornoff R., *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim 2004
- Henke M., *h!Eiterlist die Kunst! Die erschauten Klänge von Anestis Logothetis, oder: Gedanken zur einer Kunsttheorie*, στο *Anestis Logothetis. erSchaute Klänge* (κατ. έκθ.), W. Seipel (επιμ.), Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης, Βιέννη 2002
- Henke M., *'I admire your work': John Cage, Anestis Logothetis und ihr unveröffentlicher Briefwechsel*, *Österreichische Musikzeitschrift* 61, 4, 2006, σ. 4-13
- Karkoscha E. (επιμ.), *Das Schriftbild der Neuen Musik. Bestandaufnahme neuer Notationssysteme. Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Celle 1966
- Kronos H. (επιμ.), *Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang*, Βιέννη 1998
- Λογοθέτης Α., *Ακουστική πολυμορφία στη μουσική μου*, στο *Ανέστης Λογοθέτης* (κατ. έκθ.), Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ώρα, Αθήνα 1975
- Logothetis A., *Kurze musikalische Spurenkunde. Eine Darstellung des Klanges*, *Melos*, 1970, 2, σ. 39-43
- Logothetis A., *Über die Darstellung des Klanges im Schriftbild*, στο *Impulse*, F. Blesl (επιμ.) Βιέννη 1973
- Logothetis A., *Zeichen als Aggregatzustand der Musik*, Βιέννη 1974
- Logothetis A., *Zum 20jährigen Bestehen des DZO-Kammerorchesters und dessen Beitrag zur exzellenten Realisierung meiner Werke*, *Zupfmagazin*, 41, 2, 1988
- Logothetis A., *Die Geschenke meiner Umgebung anhand der Frage: "was denn Musik sei"*, Βιέννη 1998
- Maur K.v. (επιμ.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (κατ. έκθεσης), Staatsgalerie Stuttgart, Στουτγάρδη 1985
- Motte-Haber H. d.l., *Musik und bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990
- Nitsch H., *Klanggestaltung der Aktionskunst als Weg zum Gesamtkunstwerk*, στο *Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang*, H. Kronos (επιμ.), Βιέννη 1998
- Schröder J. H., *Graphic Notation and Musical Graphics: Between Music Notation and Visual Art*, στο *See this Sound. Audiovisuology Compendium. An interdisciplinary Survey of Audiovisual Culture*, D. Daniels & S. Naumann (επιμ.), Κολωνία 2010
- Württenberger F., *Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander*, Φρανκφούρτη 1979



# ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο - Τμήμα Μουσικών Σπουδών

## Μορφή και ηχητικό περιεχόμενο στο όψιμο έργο του Ανέστη Λογοθέτη *2-Stimmigkeit (1987)*

### Integration & γραφική παρτιτούρα

Στα πλαίσια της εξέλιξης των φιλοσοφικών του θέσεων και αισθητικών επιλογών, η εμμονή του Ανέστη Λογοθέτη στην *ολοκλήρωση*<sup>1</sup> φαίνεται να έχει ιδιαίτερη σημασία. Ως παράδειγμα αναφέρουμε τη σειρά 13 έργων με τον γενικό τίτλο *Integration*, τα οποία έχουν συντεθεί μεταξύ 11/1951 και 1/1966, όπου το νοηματικό περιεχόμενο του τίτλου με το περιεχόμενο της παρτιτούρας βρίσκονται σε σχέση σημαίνοντος και σημαινόμενου. Η *Integration*, ως έννοια, ακολουθεί την πορεία του συνθέτη από την συμβατική σημειογραφία μέχρι τις ανοικτές φόρμες, οι οποίες απεικονίζονται με την σημειογραφία που επινόησε. Σε μία ανέκδοτη χειρόγραφη σημείωση στο πίσω μέρος ενός προγράμματος συναυλίας<sup>2</sup>, που γράφηκε πιθανότατα την 20/1/1954, ο Λογοθέτης δίνει έναν δικό του επεξηγηματικό ορισμό της *Integration*:

«*Integration* είναι μια μη κυκλική ενιαία φόρμα, της οποία το περιεχόμενο, τόσο στο σύνολο όσο και στα επιμέρους στοιχεία του, είναι συνδυασμός περισσότερων μερών, λιγότερο ή περισσότερο αντιθετικών μεταξύ τους. Θέματα και μοτίβα δεν πρέπει να επιβάλλουν τον χαρακτήρα τους στη σύνθεση ούτε μέσω επεξεργασιών<sup>3</sup> και επανεκθέσεων<sup>4</sup> ούτε μέσω *ostinato* και μοτιβικής επεξεργασίας. [...] Γενικά, η *Integration* πρέπει να είναι ασύμμετρη και απελευθερωμένη από κάθε αρχιτεκτονικό περιορισμό. Πρέπει να μας μεταφέρει αυθόρμητα τα συναισθήματα και τις επιθυμίες του καλλιτέχνη χωρίς να εκτρέπει τα ψυχικά δρώμενα λόγω 'θεματικής εργασίας'. Ο νους οφείλει να λειτουργεί πρωτοποριακά, όπως ένας ανιχνευτής ήχων, πάνω στους οποίους η *Integration* πρόκειται να κινηθεί και οι οποίοι έχουν εκ των προτέρων οριστεί και διευθετηθεί<sup>5</sup>. Την παρούσα στιγμή έχουμε στη διάθεσή μας τους 12 συγκερασμένους φθόγγους. [...] Ο ρυθμός, η δυναμική, τα τονικά ύψη, η ενορχήστρωση και η διάρκεια της σύνθεσης δίνουν ζωή στους ήχους, που ο νους έχει βάλει σε τάξη, και τους αξιοποιούν. Επομένως ο όρος *Integration* αναφέρεται στην διαμόρφωση των κανόνων που ορίζουν τις σχέσεις μεταξύ των ήχων και την δόμηση της μορφής, και, μέσω αυτών, στην ίδια τη μορφή.»

1. *Integration* = ολοκλήρωση, σύντηξη, συγχώνευση, σύμπτυξη, ενοποίηση.

2. *Konzert der Arbeitsgemeinschaft junge Komponisten*. Wien, 20/1/1954

3. *Durchführungen*

4. *Reprisen*

5. *ordnen* στο πρωτότυπο.

Ο όρος *Integration* χρησιμοποιείται εδώ για να αποδώσει την σύντηξη μορφής και περιεχομένου. Στο πλαίσιο αυτό, συμπλέκονται οι νόμοι που ορίζουν τις σχέσεις μεταξύ των ήχων με αυτούς που ορίζουν τη διαμόρφωση της φόρμας. Επίσης, φαίνεται καθαρά ότι η απελευθέρωση από δομικές δεσμεύσεις και η πολυμορφία ήταν στόχοι που είχε ήδη θέσει από τότε. Οι 12 πρώτες *Integration* έχουν συντεθεί από τον Νοέμβριο 1951 έως τον Μάρτιο 1959 με χρήση συμβατικής σημειογραφίας. Τον 4/1957, στο έργο *Polynom*, εμφανίζονται τα πρώτα ίχνη γραφικής σημειογραφίας. Η περίοδος από τον Απρίλιο 1957 έως τον Οκτώβριο 1959 μπορεί να θεωρηθεί μεταβατική, καθώς η συμβατική σημειογραφία συνυπάρχει με την γραφική.

Από τον Οκτώβριο 1959, με το έργο *Struktur-Textur-Spiegel-Spiel*, οριστικοποιείται η χρήση της γραφικής παρτιτούρας. Έτσι, η 13η *Integration*, γραμμένη τον Ιανουάριο 1966, έχει συντεθεί και απεικονιστεί γραφικά. Το γεγονός ότι ο τίτλος παραμένει αμετάβλητος, δηλαδή η σειρά των *Integration* δεν διακόπτεται λόγω της αμιγούς χρήσης του νέου τύπου απεικόνισης, φανερώνει ότι η αρχική ιδέα περί πολυμορφίας διατηρείται. Η γραφική τεχνική, μάλιστα, φαίνεται να ενισχύει την δυνατότητα της δομικής απελευθέρωσης, όπως αυτή εκφράζεται στο παραπάνω χειρόγραφο, για τον επιπλέον λόγο ότι από τον Οκτώβριο 1957, με το έργο *Permutationen*, ο Λογοθέτης εγκαταλείπει σταδιακά τη χρήση μαθηματικών στη σύνθεση. Πιο συγκεκριμένα, το 12φθογγο σύστημα – και ακόμη περισσότερο ο ολικός σειραϊσμός που κυριάρχησε στην Ευρώπη την δεκαετία 1955-65<sup>6</sup> – οδηγεί στη χρήση της θεωρίας συνόλων (*set theory*) και συνδυαστικών τεχνικών (*combinatorial*) για την οργάνωση και διαχείριση των σειρών και του υλικού γενικότερα. Οι σημειώσεις για τη σύνθεση του *Permutationen* περιέχουν αρκετές σελίδες με μαθηματικά, που ξαφνικά σταματούν και αρχίζουν τα 'σχέδια'. Το γεγονός αυτό δείχνει ότι ο Λογοθέτης πιθανόν να οδηγήθηκε σε αδιέξοδο με τα μαθηματικά, οπότε παίρνει τις αποφάσεις του – αν και όχι ακόμη οριστικές – για την ελεύθερη και 'ρευστή' φόρμα, καταλήγοντας στη γραφική σημειογραφία.

Η επινόηση της γραφικής παρτιτούρας απετέλεσε ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του Λογοθέτη, που συνετέλεσαν στη διάδοση της φήμης του ως συνθέτη της *Avant-garde*. Ο συνδυασμός των εξωμουσικών στοιχείων, που εισάγονται με τον γραφικό σχεδιασμό, και των αμιγώς μουσικών, που είναι απαραίτητα για την σύνθεση, δημιουργεί ένα πρωτότυπο μουσικό τοπίο, που δεν έχει ακόμη επαρκώς ερευνηθεί. Η συστηματική ανάλυση των έργων που έχουν συντεθεί μετά το 1959 θα δώσει απαντήσεις στα ερωτήματα που αναφέρονται σχετικά με τον ρόλο του γραφικού σχεδιασμού-απεικόνισης και τον βαθμό επίδρασής του στη διαμόρφωση του μουσικού περιεχομένου.

Ωστόσο, είναι η εικονιστική φαντασία του συνθέτη-αρχιτέκτονα που οδηγεί στο μουσικό-ηχητικό περιεχόμενο και τη μορφή που δίνει στο έργο ή μήπως ισχύει και το αντίστροφο; Μήπως οι δύο φαινομενικά διαφορετικές πορείες αλληλεπιδρούν και λειτουργούν συγχρόνως;

### Οργάνωση υλικού – Μορφολογία

Σε πιο τεχνικό επίπεδο και δεδομένου ότι μετά το 1983 'επιστρέφει' στον σειραϊσμό, γεννώνται τα εξής ερωτήματα:

1. Η γραφική παρτιτούρα, ως αποτέλεσμα ευρηματικότητας, φαντασίας και έμπνευσης<sup>7</sup>, συνιστά μια 'μεταμφιεσμένη' εκδοχή της συνηθισμένης συμβατικής σημειογραφίας; Αν ένα έργο

6. Παρά την θεωρητική και έμπρακτη αμφισβήτησή του από τον Ιάκωβο Ξενάκη: *Gravesanner Blätter* N° 1, p.2-4, 1955.

7. Και οι τρεις έννοιες υποδηλώνονται σήμερα από τον όρο *Heuristics*.

συντίθεται αρχικά με χρήση συμβατικής σημειογραφίας, ποιος είναι ο ρόλος της εκ των υστέρων γραφικής του απεικόνισης στη διαμόρφωση της τελικής μορφής της μουσικής ιδέας;

Η απουσία σημειώσεων ή σκίτσων με συμβατική σημειογραφία, στο ογκώδες αρχείο του συνθέτη για τα έργα της υπό εξέταση περιόδου, δείχνει ότι δεν την χρησιμοποιούσε καθόλου. Υπάρχουν όμως αρκετά στοιχεία για την προ-συνθετική διαδικασία, όπως αριθμητικές παραστάσεις σειρών, μαθηματικοί υπολογισμοί, γραφήματα συσχετισμού δεδομένων κλπ. Κατά συνέπεια, η αποτύπωση των έργων γινόταν απ' ευθείας στη μορφή που γνωρίζουμε<sup>8</sup>.

2. Υπάρχει όντως τελική μορφή ενός έργου ή μήπως η γραφική απεικόνιση οδηγεί αναγκαστικά στην πολλαπλότητα στο ακουστικό επίπεδο;

Αν και η γραφική παρτιτούρα συνιστά την τελική μορφή του έργου από τα χέρια του συνθέτη, είναι σαφές ότι ο Λογοθέτης επιδιώκει την πολλαπλότητα, την μεταβλητότητα, την ευελιξία, την πλαστικότητα του ακουστικού αποτελέσματος και, εν τέλει, την ελευθερία στην εκτέλεση και τον τρόπο παρουσίασης των έργων του. Επιτρέπει, ή μάλλον επιβάλλει, την συμμετοχή του εκτελεστή στο τελικό αποτέλεσμα. Έτσι αποκλείεται η πιθανότητα ακριβούς επανάληψης του έργου και κάθε εκτέλεση καθίσταται μοναδική.

3. Ποια είναι η σχέση μορφής και ηχητικού περιεχομένου στα έργα της τελευταίας περιόδου του Ανέστη Λογοθέτη (1983 έως 1994); Ποια προ-συνθετική εργασία οδηγεί στη γένεση τού προς μορφοποίηση υλικού; Πως οργανώνεται και πως μορφοποιείται το υλικό αυτό;

Στην προσπάθεια εύρεσης απαντήσεων, αλλά χωρίς διάθεση γενικεύσεων, και δεδομένου ότι ο Λογοθέτης επιστρατεύει πλήθος διαφορετικών τεχνικών για τη σύνθεση των έργων του, επιχειρούμε την ανάλυση του *2-Stimmigkeit*<sup>9</sup>, συστημική και μορφολογική, στηριζόμενοι αποκλειστικά στην γραφική παρτιτούρα του έργου.

### **2-Stimmigkeit: Δεδομένα – Δομή**

Το *2-Stimmigkeit* (Εικ. 1), από τα τελευταία έργα του Λογοθέτη, έχει συντεθεί 28/4 - 7/5/1987 και βασίζεται σε ένα κύκλο τριών διαστημάτων<sup>10</sup>, όπως σημειώνεται κάτω από τον τίτλο. Τα σύμβολα δράσης (*Aktionssignale*) των *glissandi* χωρίζουν οπτικά και ακουστικά το έργο σε 12 (ή 13) διακριτά μέρη ή 8 μεγάλες και 5 μικρότερες ενότητες. Δεν αναφέρεται ποια όργανα καλούνται να παίξουν τις δύο ανεξάρτητες μελωδικές γραμμές<sup>11</sup>. Το εκάστοτε βαρύτερο όργανο, εκτελεί τα τονικά ύψη που έχουν επιλεγεί για αυτό χωρίς τη χρήση *συμβόλων διασύνδεσης*<sup>12</sup>. Η οξύτερη μελωδική γραμμή αποτελείται από τονικά ύψη με διαρκή χρήση *συμβόλων διασύνδεσης*, γεγονός που δημιουργεί αισθητικό αποτέλεσμα έντονης αντίθεσης μεταξύ των δύο, τόσο σε ακουστικό όσο και σε οπτικό επίπεδο (παρτιτούρα).

Για λόγους διευκόλυνσης της μελέτης μας – αλλά και της διαδικασίας ανάλυσης – το έργο έχει μεταγραφεί σε συμβατική παρτιτούρα χωρίς τα *glissandi* (Εικ. 2α-β-γ).

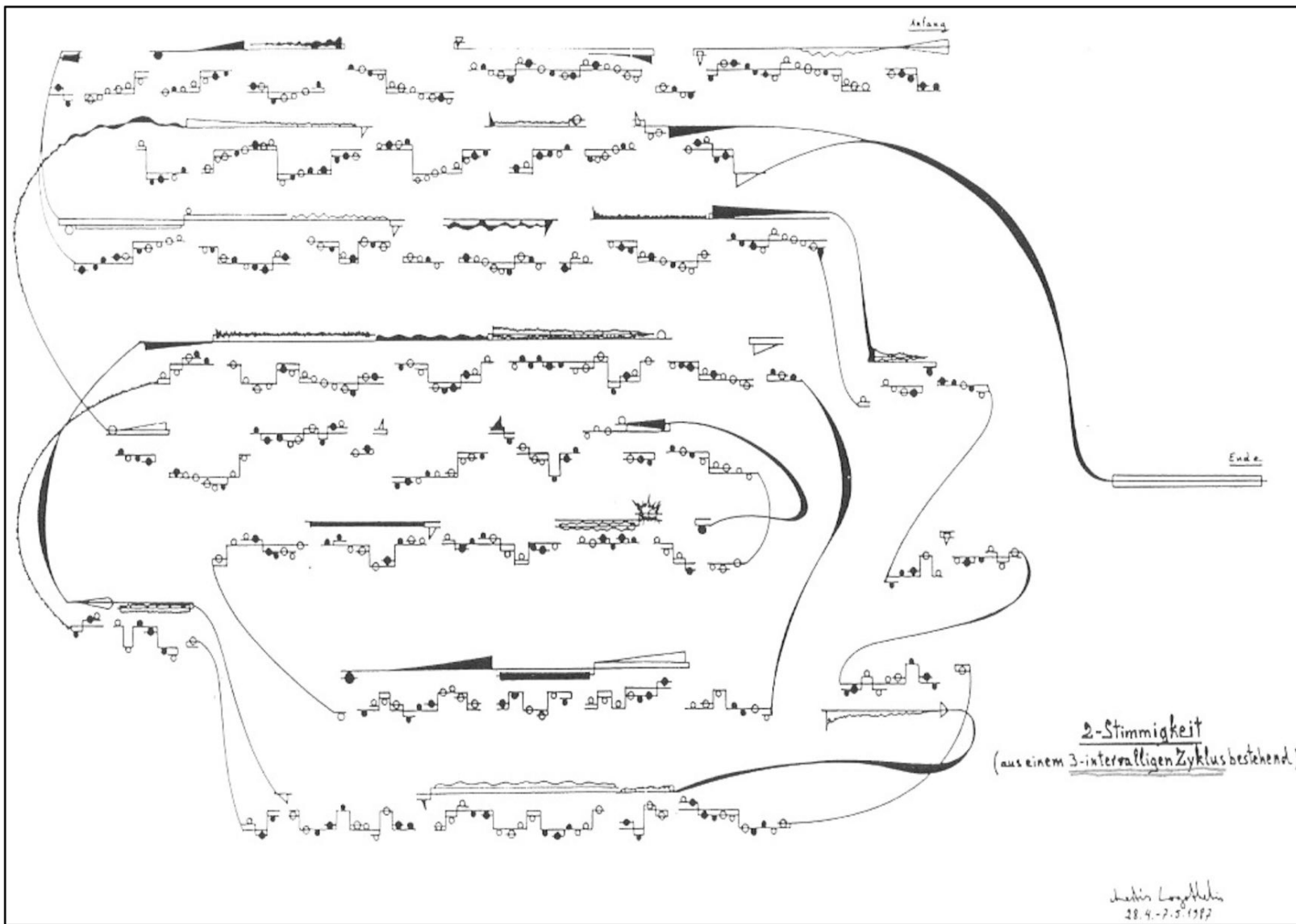
8. Το ίδιο εξάλλου βεβαιώνει και η Julia Logothesis, θεματοφύλακας και διαχειρίστρια του αρχείου.

9. *2-Stimmigkeit* = Διφωνία

10. *Aus einem 3-intervalligen Zyklus bestehend.*

11. Στην διαθέσιμη ηχογραφημένη εκτέλεση του 1987 [Anestis Logothesis, Volume 1. (EX 327-2) ISBN 3-221-13272-7] το έργο φέρει τον τίτλο *2-Stimmigkeit Adieu*. Στις δύο μελωδικές γραμμές της παρτιτούρας, εδώ φλάουτο και κόντρα-μπάσο, έχει προστεθεί μία τρίτη, με την φωνή του συνθέτη που αυτοσχεδιάζει πάνω στην λέξη *Adieu*.

12. *Assoziations-Faktoren*: σύμβολα που υποδεικνύουν αλλαγές στο ηχώχρωμα, τον όγκο, την ένταση και την ποιότητα του ήχου (*vibrato, tremolo, Flatterzunge, f, ff, p, pp, staccato, legato, crescendo, diminuendo*, κλπ.)



Εικόνα 1: Ανέστης Λογοθέτης, *2-Stimmigkeit* (28/4 – 7/5/1987)

### 2-Stimmigkeit

28.4. - 7.5.1987

Anestis Logothetis

1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 1 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 1

3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 1

idem 1 2 3

idem 2 1 2

idem 3 5 1

idem 2 3 2

idem 1 2 3

Εικόνα 2α: Μεταγραφή σε συμβατική σημειογραφία

2

2-Stimmigkeit

5 2 3 2 5 2 3 2 5 2 3 5 5 2 3 2 5 2 3 2 5 2 3 5

idem 2 3 1

idem 5

idem 3 2 5

idem 2 3 2

idem 5 2

idem 3 5 2

Εικόνα 2β: Μεταγραφή σε συμβατική σημειογραφία

2-Stimmigkeit 3

29 5 2

idem 2 5 2 3 2 5 2 3

31 3 2

5 5 2 3 3 2 3 2 5 2 3 5 5 2 3 2 5 2 3 2

33 5 2 3

35 2

3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 4

37 2 3 5 2 3 2 5 2 3 2 5

1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 1 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 1

39 1 2 3

41 2

idem

43 idem

**Εικόνα 2γ: Μεταγραφή σε συμβατική σημειογραφία**

Σε επίπεδο συμβατικής σημειογραφίας, τα δύο όργανα δεν συνηχούν. Οι δύο μελωδικές γραμμές, όμως, δεν είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους, διότι συνιστούν μία ενιαία δωδεκάφθογγη γραμμή και, επομένως, οι νότες κάθε οργάνου αποτελούν μέρος της ίδιας σειράς. Στην συμβατική παρτιτούρα (Εικ. 2α-β-γ), οι σειρές παρουσιάζονται χωρισμένες με διαστολές.



Ονομάζουμε *τριάδα* τον κύκλο τριών διαστημάτων (ή τεσσάρων τάξεων ύψους) στον οποίο αναφέρεται ο Λογοθέτης. Καταμετρήθηκαν 128 τριάδες και 128 διαστήματα διάζευξης κάθε μονάδας με την επόμενη. Τρεις συνεχόμενες τριάδες μαζί με τα τρία διαστήματα διάζευξης που τις συνοδεύουν δημιουργούν μία δωδεκάφθογγη σειρά ( $3+3+3+3 = 12$ ). Στην Εικ. 3, βλέπουμε ότι η κατιούσα διαδοχή 4 διαστημάτων (ή 5 κατιόντων υψών) στο οξύτερο όργανο, είναι ίδια με την ανιούσα διαδοχή της πρώτης τριάδας του βαρύτερου οργάνου.

Οξύτερη φωνή: 1-2-3 - 2 (κατιόντα διαστήματα)

Βαρύτερη φωνή: 1-2-3 - 2 (ανιόντα διαστήματα)

Το οξύτερο όργανο, επομένως, αναπαράγει δευτερογενώς και με αντίθετη φορά την σειρά της οποίας είναι μέρος, μέσω των τριάδων.

Εικόνα 3: Οργάνωση των σειρών των δύο οργάνων

Το οξύτερο όργανο ολοκληρώνει μία 12φθογγη σειρά [1-2-3 - 2 - 1-2-3 - 2 - 1-2-3] στα 'μέτρα' 1-9, ενώ το βαρύτερο, στον ίδιο χρόνο, έχει ήδη εκτελέσει 9 σειρές (αναλογία 1/9). Η αναλογία αυτή (1/9) στην δευτερογενή αναπαραγωγή των σειρών δεν διατηρείται σε όλο το έργο, διότι καθώς το οξύτερο όργανο αντλεί νέτες από τις κύριες σειρές, οι δευτερογενείς σειρές τις οποίες εκτελεί εκτυλίσσονται με πολύ βραδύτερους ρυθμούς. Σε άλλα σημεία πάλι, προς το τέλος του έργου, η οξύτερη φωνή αναλαμβάνει ενεργότερο ρόλο και παίζει μόνη της. Οι όποιες στατικές αναλογίες, τότε, διαταράσσονται. Συνολικά, η γενική αναλογία αριθμού φθόγγων είναι σχεδόν 1/5, διότι η οξύτερη φωνή εκτελεί 80 ύψη και η βαρύτερη 432. Επίσης, αν και οι σειρές είναι συνήθως 12φθογγες, μετά το μέσον του έργου, όπου η οργανωτική πλοκή έχει αυξηθεί ('μέτρα' 30-34), συναντάμε και 8φθογγες σειρές.

Στον ακόλουθο πίνακα (Εικ. 4), έχουν καταχωρηθεί, ανά τρεις και κατά σειρά εμφανίσεως, όλες οι τριάδες μαζί με τα διαστήματα ζεύξης που τις συνδέουν. Πρόκειται για τις κύριες σειρές<sup>19</sup>, που διαδέχονται η μία την άλλη και αφορούν και τα δύο όργανα συγχρόνως. Ως προς το πλήθος εμφανίσεώς τους, δύο σειρές-τριάδες είναι κυρίαρχες: οι |1-2-3| και |5-2-3|. Παρατηρούμε ότι η αναδρομή [R] |3-2-1| και |3-2-5| των κυρίαρχων τριάδων [O] |1-2-3| και |5-2-3|, αντιστοίχως,

19. Στην παρούσα εργασία, χρησιμοποιούμε τους όρους *σειρά* και *τριάδα*, με την έννοια του *συνόλου αδιάτακτων τάξεων διαστήματος*. Επίσης, [O] = Original, [R] = Retrograde, [I] = Inversion, [RI] = Retrograde of Inversion. Το σύμβολο της απόλυτης τιμής, π.χ. |O|, δηλώνει το αδιάτακτο των συνόλων.

βρίσκονται τοποθετημένες στο μέσον περίπου του έργου.

#	Τριάδα	Ζεύξη	#	Τριάδα	Ζεύξη	#	Τριάδα	Ζεύξη	#	Τριάδα	Ζεύξη
1	1-2-3	-2-	34	1-2-3	-2-	67	2-3-2	-1-	99	3-2-1	-2-
2	1-2-3	-2-	35	1-2-3	-2-	68	2-3-2	-1-	100	3-2-1	-2-
3	1-2-3	-1-	36	1-2-3	-1-	69	2-3-2	-5-	101	3-2-1	-4-
4	1-2-3	-2-	37	1-2-3	-2-	70	2-3-2	-5-	102	5-2-3	-2-
5	1-2-3	-2-	38	1-2-3	-2-	71	2-3-2	-5-	103	5-2-3	-2-
6	1-2-3	-1-	39	1-2-3	-1-	72	2-3-2	-4-	104	5-2-3	-5-
7	1-2-3	-2-	40	1-2-3	-2-	73	2-3-2	-5-	105	1-2-3	-2-
8	1-2-3	-2-	41	1-2-3	-2-	74	2-3-2	-5-	106	1-2-3	-2-
9	1-2-3	-1-	42	1-2-3	-1-	75	2-3-2	-5-	107	1-2-3	-5-
10	1-2-3	-2-	43	5-2-3	-2-	76	3-2-1	-2-	108	2-3-2	-5-
11	1-2-3	-2-	44	5-2-3	-2-	77	3-2-1	-2-	109	2-3-2	-5-
12	1-2-3	-1-	45	5-2-3	-5-	78	3-2-1	-2-	110	2-3-2	-2-
13	1-2-3	-2-	46	5-2-3	-2-	79	3-2-5	-2-	111	1-2-3	-2-
14	1-2-3	-2-	47	5-2-3	-2-	80	3-2-5	-2-	112	1-2-3	-2-
15	1-2-3	-6-	48	5-2-3	-5-	81	3-5-5	-2-	113	1-2-3	-1-
16	1-2-3	-2-	49	5-2-3	-2-	82	3-2-5	-2-	114	1-2-3	-2-
17	1-2-3	-2-	50	5-2-3	-2-	83	3-2-5	-2-	115	1-2-3	-2-
18	1-2-3	-1-	51	5-2-3	-5-	84	3-5-5	-2-	116	1-2-3	-1-
19	1-2-3	-2-	52	5-2-3	-2-	85	3-2-5	-2-	117	1-2-3	-2-
20	1-2-3	-2-	53	5-2-3	-2-	86	3-2-5	-2-	118	1-2-3	-2-
21	1-2-3	-4-	54	5-2-3	-5-	87	3-2-5	-3-	119	1-2-3	-1-
22	1-2-3	-2-	55	5-2-3	-2-	88	2-5-2	-3-	120	1-2-3	-2-
23	1-2-3	-2-	56	5-2-3	-2-	89	2-5-2	-3-	121	1-2-3	-2-
24	1-2-3	-2-	57	5-2-3	-5-	90	5-5-2	-3-	122	1-2-3	-1-
25	1-2-3	-2-	58	5-2-3	-2-	91	3-2-3	-2-	123	1-2-3	-2-
26	1-2-3	-2-	59	5-2-3	-2-	92	5-2-3	-5-	124	1-2-3	-2-
27	1-2-3	-3-	60	5-2-3	-1-	93	5-2-3	-2-	125	1-2-3	-1-
28	1-2-3	-2-	61	5-2-3	-2-	94	5-2-3	-2-	126	1-2-3	-2-
29	1-2-3	-2-	62	5-2-3	-2-	95	5-2-3	-5-	127	1-2-3	-2-
30	1-2-3	-5-	63	5-2-3	-4-	96	5-2-3	-2-	128	1-2-3	-1
31	1-2-3	-2-	64	5-2-3	-2-	97	5-2-3	-2-			
32	1-2-3	-2-	65	5-2-3	-2-	98	5-2-3	-1-			
33	1-2-3	-3-	66	5-2-3	-1-						

Εικόνα 4: Πίνακας ενιαίας οργάνωσης τριάδων και ζεύξεων (Α' επίπεδο ανάλυσης)

Με βάση τη διασηματική σύσταση των τριάδων και των σειρών και με κριτήριο το πλήθος των εμφανίσεών τους, όπου κάθε 'μέτρο' της παρτιτούρας μεταγραφής (Εικ. 2) περιλαμβάνει μία και μόνη σειρά, χωρίζουμε το 2-*Stimmigkeit* σε 4 κύρια μέρη (Εικ. 5):

Μέρος	'Μέτρα'	Τριάδες
Α'	1-14	1-2-3
Β'	15-22	5-2-3
Γ'	23-38	2-3-2, 3-2-1, 3-2-5, 3-5-5, 2-5-2, 5-5-2, 3-2-3, 5-2-3
Δ'	39-45	1-2-3

Εικόνα 5: Πίνακας ενιαίας οργάνωσης τριάδων και ζεύξεων

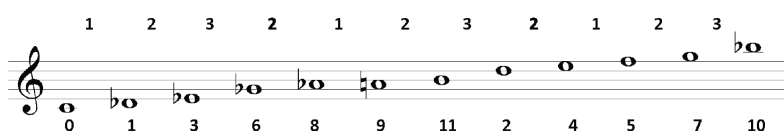
Σε θεωρητικό, τουλάχιστον, επίπεδο οι δευτερογενείς σειρές του οξύτερου οργάνου λειτουργούν ανταγωνιστικά προς τις κύριες σειρές του βαρύτερου, παρότι η πυκνότητα των τονικών υψών τους είναι κατά πολύ μικρότερη. Στον πίνακα που ακολουθεί παρατίθενται οι δευτερογενείς τριάδες του οξύτερου οργάνου (Εικ. 6). Κατά τη σύγκριση με τον γενικό πίνακα (Εικ. 4), γίνεται φανερή η σχέση των δευτερογενών τριάδων και σειρών με τις κύριες: είναι ίδιες.

#	Τριάδα	Ζεύξη	#	Τριάδα	Ζεύξη	#	Τριάδα	Ζεύξη
1	1-2-3	-2-	7	5-2-3	-2-	12	1-2-3	-2-
2	1-2-3	-2-	8	5-2-3	-2-	13	1-2	---
3	1-2-3	-5-	9	5-2-3	-5-	---	---	---
4	1-2-3	-2-	10	5-2-3	-2-			
5	1-2-3	-2-	11	5-2-3	-2-			
6	1-2-3	-1-	---	---	---			

**Εικόνα 6: Πίνακας οργάνωσης δευτερογενών τριάδων και ζεύξεων οξύτερου οργάνου**

Λόγω των επαναλαμβανόμενων τριάδων, θα περίμενε κανείς ένα μονότονο άκουσμα. Ωστόσο, το τελικό αποτέλεσμα είναι αρκετά πλούσιο στο σύνολό του, καθώς οι διατεταγμένες ομάδες αριθμών των τριαδικών μονάδων, που παριστούν διαστήματα εκφρασμένα σε πλήθος ημιτονίων, μπορεί να επαναλαμβάνονται, αλλά τα τονικά ύψη όχι. Καθώς η φορά κίνησης των σειρών είναι άλλοτε ανιούσα και άλλοτε κατιούσα, ίδιες νότες δεν επανέρχονται παρά μετά από αρκετή απόσταση, τόση ώστε οι επαναλήψεις τους να μη γίνονται άμεσα αντιληπτές. Επιπλέον, τα σύμβολα διασύνδεσης του οξύτερου οργάνου εξασφαλίζουν την πλήρη διαφοροποίησή του από το βαρύτερο.

**Α' μέρος, μ. 1-14:** από την πρώτη ομάδα τριάδων |1-2-3| και ζεύξεων |-2-| σχηματίζεται τη σειρά |1-2-3 -2- 1-2-3 -2- 1-2-3|, είτε με ανιούσα είτε με κατιούσα φορά. Δεδομένου ότι οι 3 πρώτοι κύκλοι διαστημάτων κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση, η 12φθογγη σειρά στην πρώτη της εμφάνιση είναι ανιούσα (Εικ. 7):



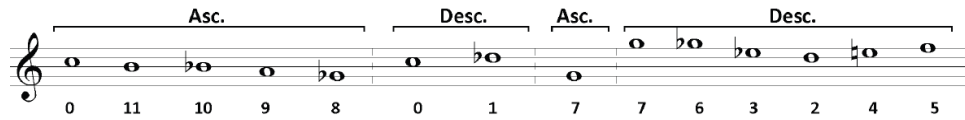
**Εικόνα 7: Σειρά #1 (αδιάτακτη μορφή)**

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι ότι λόγω των περιοδικοτήτων που παρατηρούνται στην αλληλουχία των διαστημάτων, θα μπορούσαμε να την παραλληλίσουμε με κόσκινο<sup>20</sup> ή με κάποιο είδος μη οκταβικής κλίμακας. Πάντως, ο τρόπος χρήσης των σειρών στο *2-Stimmigkeit* δεν έχει

20. Σαν αρχιτέκτονας εξοικειωμένος με τη μαθηματική σκέψη, είναι απίθανο ο Λογοθέτης να μη γνώριζε τις τεχνικές σύνθεσης του Ιάννη Ξενάκη με χρήση κοσκίνων.

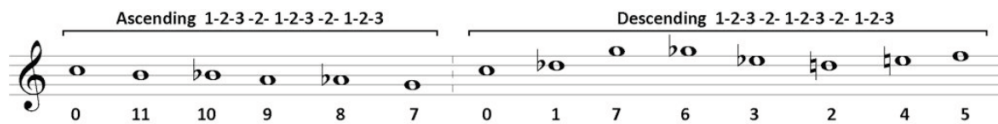
καμμία σχέση ούτε με κόσκινα ούτε με κλίμακες.

Η σειρά |1-2-3 -2- 1-2-3 -2- 1-2-3| απαντάται 6 φορές με ανιούσα φορά και 8 φορές με κατιούσα. Οι βάσεις εκκινήσεως για τις ανιούσες (Asc.) και τις κατιούσες (Desc.) σειρές είναι εναλλάξ οι εξής ομάδες τάξεων ύψους |0-11-10-9-8-|0-1-|7-|7-6-3-2-4-5| (Εικ. 8).



Εικόνα 8: Βάσεις εκκινήσεως για τις ανιούσες και κατιούσες σειρές στο Α' μέρος

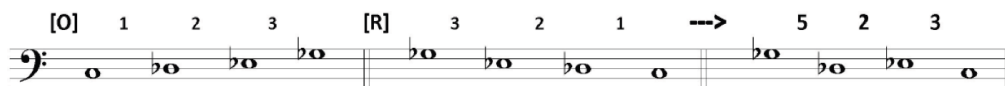
Ομαδοποιούμενα, τα ύψη εκκινήσεως σχηματίζουν δύο διαφορετικές σειρές τάξεων ύψους: την |0-11-10-9-8-7| για τις ανιούσες και την |0-1-7-6-3-2-4-5| για τις κατιούσες σειρές (Εικ. 9).



Εικόνα 9: Ομαδοποιημένες βάσεις εκκινήσεως για τις σειρές στο Α' μέρος

Διαπιστώνουμε ότι ο βασικός «κύκλος τριών διαστημάτων» στον οποίο αναφέρεται ο Λογοθέτης είναι ο |1-2-3|, με ανιούσα η κατιούσα συνεχή φορά. Επάγει 12φθογγες σειρές, με χρήση ενός διαστήματος ζεύξης 2 ημιτονίων μεταξύ των τριάδων. Τα δε διαστήματα ζεύξης των 12φθογγων σειρών, αυτά δηλαδή που ορίζουν αποστάσεις μεταξύ τους και τις βάσεις εκκινήσεώς τους για το Α' μέρος, είναι κατά σειράν: 1-1-1-1-6-1-4-2-3-5-3-1-1 [-1]<sup>21</sup>.

**Β' μέρος, μ. 15-22:** ο «κύκλος τριών διαστημάτων» αλλάζει, τόσο ως προς τη σύσταση όσο και ως προς τη φορά των διαστημάτων που περιέχει. Η τριαδική μονάδα είναι τώρα |5-2-3|, η οποία προκύπτει από αναδιάταξη των φθόγγων της αναδρομής [R] της |1-2-3| (Εικ. 10).

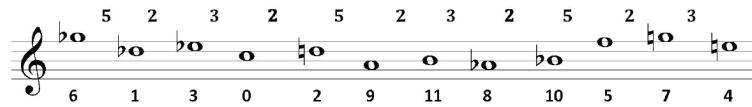


Εικόνα 10: Προέλευση της τριάδας |5-2-3|

Τρεις μονάδες με ζεύξη 2 ημιτονίων μεταξύ τους σχηματίζουν μία 12φθογγη σειρά.

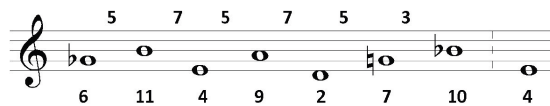
Ακούγονται 8 σειρές εκ μεταφοράς, με δομή |5-2-3 -2- 5-2-3 -2- 5-2-3|. Η αδιάτακτη σειρά τάξεων ύψους [O], όπως φαίνεται στο μ. 17, είναι |6-1-3-0-2-9-11-8-10-5-7-4| (Εικ. 11).

21. [-1-] είναι το διάστημα ζεύξης με την επόμενη σειρά, η οποία όμως εντάσσεται στο Β' μέρος.



Εικόνα 11: Σειρά #2 (αδιάτακτη μορφή)

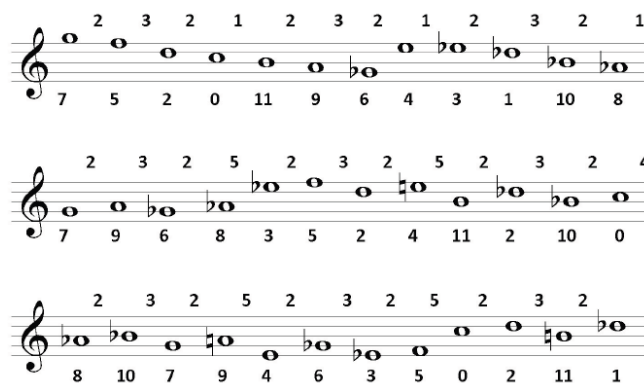
Τα διαστήματα ζεύξης των 12φθογγων σειρών στο Β' μέρος, είναι 5-5-5-5-5-1-4 [-1-]. Οι βάσεις εκκινήσεώς τους σχηματίζουν την σειρά τάξεων ύψους |6-11-4-9-2-7-4-10|. Παρατηρούμε ότι η τάξη ύψους |4| εμφανίζεται δύο φορές, κατά παράβαση του θεμελιώδους σειραϊκού νόμου περί μη επαναλήψεως. Αυτό όμως εξηγείται από το ότι η σειρά με βάση εκκίνησης την επανάληψη της τάξης ύψους |4|, εμφανίζεται ανεστραμμένη [1]. Έτσι έχουμε δύο σειρές τάξεων ύψους βάσης εκκίνησης: μία είναι επταμελή |6-11-4-9-2-7-10| και μία μονομελή |4| (Εικ. 12).



Εικόνα 12: Βάσεις εκκινήσεως για τις σειρές στο Β' μέρος

**Γ' μέρος, μ. 23-38:** η κατάσταση περιπλέκεται με την εισαγωγή νέων τριάδων και σειρών, την επανεμφάνιση προηγούμενων και τη δημιουργία μη 12φθογγων σειρών. Αν και εντοπίζονται 'χαρακτηριστικά λάθη' ασυνέπειας στην τήρηση της σειράς ή επανάληψης φθόγγων σειράς, δεν προκύπτει ανακολουθία στην μακροσκοπική οργάνωση του υλικού.

'Μέτρα' 23-24-25: Νέα τριάδα διαστημάτων είναι η |2-3-2|, η οποία, μετατιθέμενη δημιουργεί δύο νέες σειρές με δομή |2-3-2 -1- 2-3-2 -1- 2-3-2| και |2-3-2 -5- 2-3-2 -5- 2-3-2|. Οι σειρές με δομή |2-3-2 -5- 2-3-2 -5- 2-3-2| δεν μοιάζουν πλέον με κλίμακες, διότι η φορά των διαστημάτων τους δεν διατηρείται ίδια. Στα 'μέτρα' αυτά, εμφανίζονται και τα προαναφερθέντα 'λάθη', τα οποία μετά από επέμβαση στον τελευταίο φθόγγο της κάθε σειράς – με κάθε επιφύλαξη για την ορθότητά της επιλογής μας – λαμβάνουν την παρακάτω μορφή (Εικ. 13):



Εικόνα 13: μ. 23-24-25. Τριάδα 2-3-2 και παράγωγες σειρές

Σειρά |2-3-2 -1- 2-3-2 -1- 2-3-2|: τάξη ύψους εκκινήσεως = |7|

Σειρά |2-3-2 -5- 2-3-2 -5- 2-3-2|: τάξεις ύψους εκκινήσεως = |7 - 8|

‘Μέτρο’ 26: Επανερχεται η τριάδα του Α’ μέρους στην ανάδρομη και ανάστροφη μορφή της, |3-2-1|, με ζεύξη |-2-|, οπότε η κατιούσα σειρά που προκύπτει, |3-2-1 -2- 3-2-1 -2- 3-2-1|, είναι και αυτή αναδρομή και αναστροφή [RI] της αρχικής [O]. Τάξη ύψους εκκινήσεως είναι η |8|. Σημειώνουμε ότι η τάξη ύψους |0|, επαναλαμβάνεται δύο φορές, ως #5 και ως #12 της σειράς. Θα έπρεπε επομένως η τάξη ύψους #12=|0| να μετατραπεί σε |10|. Τότε, όμως, θα συνέπιπτε με τον αρχή της σειράς που ακολουθεί<sup>22</sup>.

‘Μέτρα’ 27-28-29: Δύο νέες τριάδες εμφανίζονται, οι |3-2-5| και |3-5-5|. Η |3-2-5| συνιστά αναδρομή της |5-2-3|, που έχει ήδη λειτουργήσει ως πυρήνας του Β’ μέρους<sup>23</sup>. Οι δύο νέες τριάδες συμπλέκονται και σχηματίζουν δύο νέες 12φθογγες σειρές: |3-2-5 -2- 3-2-5 -2- 3-5-5| και |3-2-5 -2- 3-2-5 -2 3-2-5|. Τα διαστήματα ζεύξης είναι πάντα |-2-|, τόσο μεταξύ των τριάδων όσο και μεταξύ των σειρών. Η ζεύξη με το επόμενο ‘μέτρο’, μ. 30, είναι |-3-|.

Σειρά |3-2-5 -2- 3-2-5 -2- 3-5-5|: τάξεις ύψους εκκινήσεως = |10 - 5|

Σειρά |2-3-2 -1- 2-3-2 -1- 2-3-2|: τάξη ύψους εκκινήσεως = |0|

‘Μέτρο’ 30: Η καινούργια τριάδα |2-5-2| ακούγεται δύο μόνο φορές, με ενδιάμεση ζεύξη |-3-|, και σχηματίζει την 8φθογγη σειρά |2-5-2 -3- 2-5-2|. Τάξη ύψους εκκινήσεως: |5|.

‘Μέτρο’ 31: Στο ‘μέτρο’ αυτό συνυπάρχουν δύο διαφορετικές τριάδες, η |5-5-2| με τάξη ύψους εκκινήσεως |1| και η |3-2-3| με τάξη ύψους εκκινήσεως |0|. Η ζεύξη μεταξύ τους είναι |-3-|. Αν θεωρήσουμε ότι σχηματίζεται σειρά, παρά τις ανομοειδείς τριάδες, αυτή είναι |5-5-2 -3- 3-2-3|.

‘Μέτρα’ 32-33-34: Με τάξη ύψους εκκινήσεως |9|, επανερχεται η τριάδα |5-2-3| του Β’ μέρους και δημιουργεί στα μ. 32-33 την σειρά |5-2-3 -5- 5-2-3 -2- 5-2-3|, η οποία έτσι ακούγεται δύο φορές. Η ζεύξη μεταξύ των δύο διαδοχικών σειρών είναι |-2-|. Το μ. 34 περιέχει την ίδια τριάδα, αλλά εμφανίζεται μόνο μία φορά. Τάξη ύψους εκκινήσεως |6|.

‘Μέτρο’ 35: Επανεμφανίζεται η τριάδα του Α’ μέρους στην ανάδρομη μορφή της |3-2-1|, με ζεύξη |-2-|. Η σειρά που προκύπτει είναι 12φθογγη ανιούσα με εκκίνηση την τάξη ύψους |11|.

‘Μέτρο’ 36: Συμβαίνει ότι ακριβώς στο μ. 15 (Β’ μέρος: |5-2-3|). Αρχή με τάξη ύψους |5|.

‘Μέτρο’ 37: Συμβαίνει ότι ακριβώς στο μ. 6 (Α’ μέρος: |1-2-3|, κατιούσα σειρά). Αρχή με τάξη ύψους |10|. Ζεύξη με επόμενο ‘μέτρο’ |5|.

‘Μέτρο’ 38: Επανεμφάνιση της τριάδας |2-3-2|. Είναι ενδιαφέρον ότι το Γ’ μέρος του έργου ολοκληρώνεται όπως άρχισε, δηλαδή με χρήση της ίδιας τριάδας (βλ. μ. 23). Όμως, η σειρά που προκύπτει, |2-3-2 -5- 2-3-2 -5- 2-3-2| με αρχή την τάξη ύψους |5|, δεν μοιάζει με κλίμακα, όπως αυτή της αρχής.

**Δ’ μέρος, μ. 39-45:** Βασίζεται αποκλειστικά στην τριάδα εκκινήσεως |1-2-3|, όπως στο Α’ μέρος. Η σειρά |1-2-3 -2- 1-2-3 -2- 1-2-3| ακούγεται μεταφερμένη 6 φορές, στην ανιούσα μόνο εκδοχή της. Τα ύψη εκκινήσεως της σχηματίζουν την σειρά |6-5-4-3-2-1|. Παρατήρηση: η παραπάνω ανιούσα σειρά συναντάται συνολικά 12 φορές στην πρωταρχική της κατάσταση [O], 6 φορές στο

22. Η χρήση γραφικής σημειογραφίας αυξάνει τις πιθανότητες λανθασμένης ή/και εκ παραδρομής αποτύπωσης τονικών υψών. Στις περιπτώσεις αυτές όμως, αν εντοπιστούν, δεν είναι δυνατόν να ελεγχθεί η ακρίβεια των δεδομένων ούτε να εξαχθούν απόλυτα έγκυρα συμπεράσματα, λόγω ατελούς τεκμηρίωσης στοιχείων.

23. Υπενθυμίζουμε ότι η τριάδα |5-2-3| προέκυψε από αντιμετάθεση στοιχείων της αναδρομής της τριάδας |1-2-3|.

Α' μέρος και άλλες 6 στο Δ'. Τα ύψη εκκινήσεως σχηματίζουν την χρωματική κλίμακα (Εικ. 14):



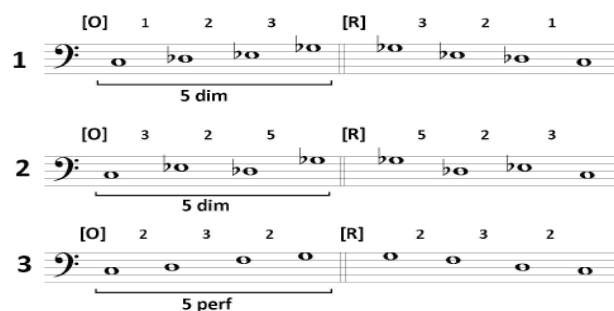
Εικόνα 14: Βάσεις εκκινήσεως για τις ανιούσες σειρές 1-2-3 -2- 1-2-3 -2- 1-2-3

### “Aus einem 3-intervalligen Zyklus bestehend”

Όλα τα μέχρι στιγμής στοιχεία δείχνουν ότι το 2-*Stimmigkeit* είναι πράγματι βασισμένο σε ένα κύκλο τριών διαστημάτων και ότι οι σειρές που δημιουργούνται με την παράθεση τριάδων δεν λειτουργούν τόσο με σειραϊκή τεχνική όσο με νοοτροπία κλίμακας (gamut). Οι σειρές πάντως, αν και δεν είναι το κύριο μέσο σύνθεσης, διαδραματίζουν τον ρόλο τους στον σχεδιασμό του έργου σε επίπεδο γραφικών και οργάνωσης των τάξεων ύψους εκκινήσεως των τριάδων.

Εκτός από την (ανιούσα) θεμελιώδη τριάδα [O] |1-2-3| και την (κατιούσα) αναστροφή της [I], συναντώνται επίσης η αναδρομή [R] και η αναδρομή τής αναστροφής της [IR]. Εφόσον το έργο βασίστηκε στον κύκλο τριών διαστημάτων |1-2-3|, όλες οι άλλες τριάδες πρέπει να παράγονται από την |1-2-3| βάσει κάποιας λογικής. Εξετάζοντας τις τριάδες που έχουν χρησιμοποιηθεί, διαπιστώνουμε ότι καμία από αυτές δεν είναι δυνατόν να προκύψει από την |1-2-3|, εκτός και αν επέμβουμε δραστικά στην διαστηματική δομή της. Το γεγονός της αρχικής χρήσης της τριάδας με διαδοχική παράθεση σε τύπο gamut, μας οδήγησε στο να διατάξουμε τις τάξεις ύψους των τριάδων προς την ίδια κατεύθυνση, ανιούσα – κατιούσα, και να ερευνήσουμε την απόσταση που σχηματίζεται μεταξύ της πρώτης και της τελευταίας. Πρόκειται για μία οπτική που κλίνει περισσότερο προς τη λογική κατασκευής των συνθετικών μη οκταβικών κλιμάκων παρά προς τον σειραϊσμό. Σύμφωνα με αυτήν, οι τάξεις ύψους αντιμετωπίζονται μάλλον σαν φθόγγοι, οι δε αποστάσεις μεταξύ τους μάλλον σαν συμβατικά διαστήματα.

Παραθέτουμε κατάλογο των τριάδων κατά σειρά εύρους σε ημιτόνια (Εικ. 15α-β). Η εν λόγω κατάταξη μας επιτρέπει να ιεραρχήσουμε τις τριάδες σύμφωνα με το *εντατικό περιεχόμενο*<sup>24</sup> του διαστήματος που σχηματίζεται μεταξύ βάσης και κορυφής της καθεμιάς. Αν όμως οι φθόγγοι των τριάδων διευθετηθούν σύμφωνα με τους θεμελιώδεις κανόνες της Set Theory, δεν παρέχουν καμία πληροφορία ως προς το εντατικό περιεχόμενο της εκάστοτε τριάδας, οπότε η ιεράρχηση σε ένα τέτοιο πλαίσιο δεν είναι δυνατή.



24. Αντώνιος Αντωνόπουλος: *Από την Τονική στην Σύγχρονη Μουσική Θεωρία*, Εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα, 1999. Σελ. 151-156, 292.

**Εικόνα 15α: Τριάδες διαστημάτων, συστατικές των σειρών**
**Εικόνα 15β: Τριάδες διαστημάτων, συστατικές των σειρών**

Η συγκεντρωτική κατάσταση, με βάση το εντατικό περιεχόμενο των τριάδων και τον αριθμό εμφανίσεώς τους μέσα στο έργο, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι επικρατούν οι τριάδες της ασταθούς 5<sup>ης</sup> ελαττωμένης (85,94%), η οποία, ως ‘απόλυτη τιμή’ εντατικού περιεχομένου, χαρακτηρίζεται οριακή, είναι δηλαδή στα όρια μεταξύ συμφωνίας και διαφωνίας (Εικ. 16).

Τριάδα	Διάστημα (βάση-κορυφή)	Α'	Β'	Γ'	Δ'	Σύνολα	%
1-2-3	5 <sup>η</sup> ελαττωμένη	42	-	3	18	63	85,94
5-2-3	5 <sup>η</sup> ελαττωμένη	-	24	10	-	34	
3-2-1	5 <sup>η</sup> ελαττωμένη	-	-	6	-	6	
3-2-5	5 <sup>η</sup> ελαττωμένη	-	-	7	-	7	
2-3-2	5 <sup>η</sup> καθαρή	-	-	12	-	12	9,4
3-2-3	6 <sup>η</sup> μικρή	-	-	1	-	1	0,78
2-5-2	6 <sup>η</sup> μεγάλη	-	-	2	-	2	1,56
5-5-2	8 <sup>η</sup> καθαρή	-	-	1	-	1	0,78
3-5-5	9 <sup>η</sup> μικρή	-	-	2	-	2	1,56
Σ:						128	

**Εικόνα 16: Συγκεντρωτική κατάσταση συχνότητας εμφανίσεως τριάδων**

Οι θέσεις των τριάδων φαίνεται να έχουν άμεση σχέση με τη δομή του έργου: τα μέρη Α' και Β' βασίζονται αποκλειστικά σε τριάδες 5<sup>ης</sup> ελαττωμένης, το Γ' μέρος αρχίζει και τελειώνει με τριάδες 5<sup>ης</sup> καθαρής και το Δ' μέρος επανέρχεται στην αρχική τριάδα 5<sup>ης</sup> ελαττωμένης |1-2-3|. Αν το κριτήριο σχεδιασμού της μορφής είναι οι τριάδες 5<sup>ης</sup> ελαττωμένης, τότε, ο τετραμερής χωρισμός, ο οποίος έχει μέχρι στιγμής υιοθετηθεί, πρέπει να αναθεωρηθεί και να αντικατασταθεί από τον ακόλουθο τριμερή (Εικ. 17):

1° μέρος: τριάδες #1 - #66 (66 τριάδες)

2° μέρος: τριάδες #67 - #110 (44 τριάδες)

3° μέρος: τριάδες #111 - #128 (18 τριάδες)

Η αναλογία έκτασης (πλήθους ‘μέτρων’) των μερών είναι 33 : 22 : 9.



Μέρη	Τμήματα	Τριάδα	#	Διάστημα τριάδας (βάση-κορυφή)	×	Σ:
1° μέρος	1	1-2-3	1-42	5 <sup>η</sup> ελαττωμένη	42	66
	2	5-2-3	43-66	«	24	
2° μέρος	1	2-3-2	67-75	5 <sup>η</sup> καθαρή	9	44
	2	3-2-1	76-78	5 <sup>η</sup> ελαττωμένη	5	
	3	3-2-5	79-80	«		
	4	3-5-5	81	9 <sup>η</sup> μικρή	1	
	5	3-2-5	82-83	5 <sup>η</sup> ελαττωμένη	2	
	6	3-5-5	84	9 <sup>η</sup> μικρή	1	
	7	3-2-5	85-87	5 <sup>η</sup> ελαττωμένη	3	
	8	2-5-2	88-89	6 <sup>η</sup> μεγάλη	2	
	9	5-5-2	90	8 <sup>η</sup> καθαρή	1	
	10	3-2-3	91	6 <sup>η</sup> μικρή	1	
	11	5-2-3	92-98	5 <sup>η</sup> ελαττωμένη	16	
	12	3-2-1	99-101	«		
	13	5-2-3	102-104	«		
	14	1-2-3	105-107	«		
	15	2-3-2	108-110	5 <sup>η</sup> καθαρή	3	
3° μέρος	-	1-2-3	111-128	5 <sup>η</sup> ελαττωμένη	18	18
					Σ:	128

Εικόνα 16: Κατάτμηση του έργου (Β' επίπεδο ανάλυσης)

Για το 2° μέρος ειδικότερα, διαπιστώνουμε ότι οι τριάδες 5<sup>ης</sup> καθαρής οριοθετούν την αρχή και το τέλος του, ενώ η μοναδική τριάδα 8<sup>ης</sup> καθαρής (#90), είναι τοποθετημένη στο μέσον του, ως 23<sup>η</sup> μεταξύ 44 τριάδων.

### Γραφική παρτιτούρα – Δόμηση

Συνολικά, το *2-Stimmigkeit* περιλαμβάνει 128 τριάδες διαστημάτων ή 512 τονικά ύψη, τα οποία στην γραφική παρτιτούρα, παρουσιάζονται κατανομημένα σε 12 (ή 13) ενότητες χωρισμένες από *glissandi*. Το πλήθος των υψών ανά ενότητα δεν είναι σταθερό. Αν οι αριθμοί των τονικών υψών εκφραστούν σε πολλαπλάσια του 12, αποτυπώνουμε την εικόνα του αριθμού των 12φθογγων σειρών ανά ενότητα, όπως φαίνεται στον πίνακα που ακολουθεί (Εικ. 17).

Ενότητα	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Υψη	84	72	12	12	12	48	12	58	36	46	59	60
	7×12	6×12	1×12	1×12	1×12	4×12	1×12	(4×12)+10	3×12	(3×12)+10	(4×12)+11	5×12

Εικόνα 17: Ενότητες της γραφικής παρτιτούρας και 12φθογγες σειρές

Οι ενότητες #1-7, #9, #11 και #13 περιέχουν πλήρεις 12φθογγες σειρές, ενώ οι ενότητες #8, #10 και #11 περιέχουν εκτός από τις 12φθογγες και σειρές που δεν είναι πλήρεις. Επομένως, οι ενότητες #1-7 δημιουργούν ένα σύνολο 12φθογγων σειρών, στο οποίο η συνέχεια των τριάδων

διαστημάτων είναι αδιάρρηκτη. Οι ενότητες #1-7, λοιπόν, περιέχουν  $7+6+1+1+1+4+1 = 21$  12φθογγες σειρές, δηλαδή  $84+72+12+12+12+48+120 = 252$  ύψη ή  $252 \div 4 = 63$  τετράδες υψών (ή τριάδες διαστημάτων). Αυτό σημαίνει ότι η κατανομή των τριάδων συμβαδίζει με τις ενότητες της γραφικής παρτιτούρας μέχρι την 63<sup>η</sup> τριάδα (Εικ.18).

Οι επόμενες 5 ενότητες, #8-12, περιέχουν και σειρές που ξεκινούν μεν εντός των ορίων τους, αλλά ολοκληρώνονται στην επόμενη ενότητα. Κατ' επέκταση, το ίδιο συμβαίνει και στις τριάδες διαστημάτων που τις συνιστούν. Στην γραφική απεικόνισή, μια μη ολοκληρωμένη σειρά (τριάδα διαστημάτων - τετράδα υψών) διακόπτεται από ένα glissando και συνεχίζεται στην επόμενη ενότητα (με γκριζο χρώμα στον πίνακα Εικ.18). Εξαίρεση αποτελούν οι ενότητες #9 και #12. Στην τελευταία ενότητα, #12, το τελευταίο τονικό ύψος του έργου (do) είναι πλήρως αποκομμένο από την ενότητα που ανήκει, μέσω ενός glissando και στα δύο όργανα.

μ.	#	Τριάδα	Ζεύξη	μ.	#	Τριάδα	Ζεύξη	μ.	#	Τριάδα	Ζεύξη	μ.	#	Τριάδα	Ζεύξη
1	1	1-2-3	-2-	12	34	1-2-3	-2-	23	67	2-3-2	-1-	35	99	3-2-1	-2-
	2	1-2-3	-2-		35	1-2-3	-2-		68	2-3-2	-1-		100	3-2-1	-2-
	3	1-2-3	-1-		36	1-2-3	-1-		69	2-3-2	-5-		101	3-2-1	-4-
2	4	1-2-3	-2-	13	37	1-2-3	-2-	24	70	2-3-2	-5-	36	102	5-2-3	-2-
	5	1-2-3	-2-		38	1-2-3	-2-		71	2-3-2	-5-		103	5-2-3	-2-
	6	1-2-3	-1-		39	1-2-3	-1-		72	2-3-2	-4-		104	5-2-3	-5-
3	7	1-2-3	-2-	14	40	1-2-3	-2-	25	73	2-3-2	-5-	37	105	1-2-3	-2-
	8	1-2-3	-2-		41	1-2-3	-2-		74	2-3-2	-5-		106	1-2-3	-2-
	9	1-2-3	-1-		42	1-2-3	-1-		75	2-3-2	-5-		107	1-2-3	-5-
4	10	1-2-3	-2-	15	43	5-2-3	-2-	26	76	3-2-1	-2-	38	108	2-3-2	-5-
	11	1-2-3	-2-		44	5-2-3	-2-		77	3-2-1	-2-		109	2-3-2	-5-
	12	1-2-3	-1-		45	5-2-3	-5-		78	3-2-1	-2-		110	2-3-2	-2-
5	13	1-2-3	-2-	16	46	5-2-3	-2-	27	79	3-2-5	-2-	39	111	1-2-3	-2-
	14	1-2-3	-2-		47	5-2-3	-2-		80	3-2-5	-2-		112	1-2-3	-2-
	15	1-2-3	-6-		48	5-2-3	-5-		81	3-5-5	-2-		113	1-2-3	-1-
6	16	1-2-3	-2-	17	49	5-2-3	-2-	28	82	3-2-5	-2-	40	114	1-2-3	-2-
	17	1-2-3	-2-		50	5-2-3	-2-		83	3-2-5	-2-		115	1-2-3	-2-
	18	1-2-3	-1-		51	5-2-3	-5-		84	3-5-5	-2-		116	1-2-3	-1-
7	19	1-2-3	-2-	18	52	5-2-3	-2-	29	85	3-2-5	-2-	41	117	1-2-3	-2-
	20	1-2-3	-2-		53	5-2-3	-2-		86	3-2-5	-2-		118	1-2-3	-2-
	21	1-2-3	-4-		54	5-2-3	-5-		87	3-2-5	-3-		119	1-2-3	-1-
8	22	1-2-3	-2-	19	55	5-2-3	-2-	30	88	2-5-2	-3-	42	120	1-2-3	-2-
	23	1-2-3	-2-		56	5-2-3	-2-		89	2-5-2	-3-		121	1-2-3	-2-
	24	1-2-3	-2-		57	5-2-3	-5-		90	5-5-2	-3-		122	1-2-3	-1-
9	25	1-2-3	-2-	20	58	5-2-3	-2-	31	91	3-2-3	-2-	43	123	1-2-3	-2-
	26	1-2-3	-2-		59	5-2-3	-2-		92	5-2-3	-5-		124	1-2-3	-2-
	27	1-2-3	-3-		60	5-2-3	-1-		93	5-2-3	-2-		125	1-2-3	-1-
10	28	1-2-3	-2-	21	61	5-2-3	-2-	32	94	5-2-3	-2-	44	126	1-2-3	-2-
	29	1-2-3	-2-		62	5-2-3	-2-		95	5-2-3	-5-		127	1-2-3	-2-
	30	1-2-3	-5-		63	5-2-3	-4-		96	5-2-3	-2-		128	1-2-3	-1-
11	31	1-2-3	-2-	22	64	5-2-3	-2-	33	97	5-2-3	-2-	45	12	Τελικός φθόγγος	
	32	1-2-3	-2-		65	5-2-3	-2-		98	5-2-3	-1-				
	33	1-2-3	-3-		66	5-2-3	-1-								

Εικόνα 18: Ενότητες της γραφικής παρτιτούρας – τριάδες – 12φθογγες σειρές (Γ' επίπεδο ανάλυσης)

Αξίζει να σημειώσουμε ότι το τονικό ύψος καταλήξεως είναι το ίδιο με το ύψος εκκινήσεως του έργου: do. Πρόκειται για ένα είδος 'τονικού κέντρου', γεγονός που εντείνει τον χαρακτήρα gamut στον τρόπο χρήσης των σειρών και προσδίδει χροιά τετραχόρδου στις τριάδες.

## Συμπεράσματα

Είναι φανερό ότι, από πλευράς δόμησης, το *2-Stimmigkeit* κινείται σε τρία επίπεδα:

Α' επίπεδο: το έργο δομείται με βάση τον πρωταρχικό κύκλο τριών διαστημάτων |1-2-3| ή τεσσάρων τάξεων τονικού ύψους (Εικ. 4). Όσον αφορά τον θεμελιώδη κύκλο διαστημάτων |1-2-3|, οφείλουμε να διαπιστώσουμε την 'ελληνικότητα' του χαρακτήρα του, διότι συνιστά ένα είδος τετραχόρδου, που θυμίζει έντονα τον Υπολύδιο τρόπο του συστήματος 13 τρόπων του Αριστόξενου ή του μεταρρυθμισμένου συστήματος 15 τόνων<sup>25</sup>. Μπορεί επίσης να παρομοιαστεί με τον πολύ μεταγενέστερο Λόκριο τρόπο<sup>26</sup>.

Β' επίπεδο: οι νόμοι που διέπουν το υλικό, όμως, επιδρούν άμεσα στην φόρμα, διότι το υλικό αυτό έχει προηγουμένως αξιολογηθεί βάσει του εντατικού του περιεχομένου (Εικ. 16) και έχει τοποθετηθεί ανάλογα στα κατάλληλα σημεία επιλογής του συνθέτη.

Γ' επίπεδο: τέλος, το έργο δομείται με βάση το ηχόχρωμα, τον όγκο και την ηχητική ποιότητα με την ευρύτερη έννοια, δηλαδή με βάση το ηχητικό περιεχόμενο (Εικ.18), που αποτυπώνεται μέσω της γραφικής παρτιτούρας. Σημειώνουμε ότι σε σχέση με άλλα έργα του Λογοθέτη, η παρτιτούρα του *2-Stimmigkeit* δεν είναι 'αρκετά' γραφική: με εξαίρεση την οκτάβα που ανήκουν και τα *glissandi* που διαχωρίζουν τις ενότητες, οι νότες είναι σαφώς προσδιορισμένες.

Τα τρία επίπεδα ανάλυσης αποκαλύπτουν τρία επίπεδα δομικού σχεδιασμού και σύνθεσης. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι ο ακροατής συλλαμβάνει τη δομή όπως ο συνθέτης. Φαίνεται λοιπόν ότι ο Λογοθέτης δεν ήθελε να ταυτίσει πλήρως την πορεία ανάπτυξης των τριάδων με την εξέλιξη του ηχητικού περιεχομένου. Έτσι, χρησιμοποίησε 12φθογγες σειρές τύπου *gamut* σαν συνδετικό κρίκο μεταξύ των τριών επιπέδων συλλογισμού. Κάθε σειρά αποτελείται από τρεις τριάδες διαστημάτων. Ο ακροατής όμως, ίσως και ο εκτελεστής, προσλαμβάνει τη μορφή ως συμβάν μέσω του ηχητικού περιεχομένου. Έτσι, καθώς η μορφή είναι οργανωμένη και σε βαθύτερο επίπεδο, πολύ πιο αφαιρετικό, αυτό που τελικά γίνεται αντιληπτό είναι το αποτέλεσμα της σύντηξης μορφής και περιεχομένου, δηλαδή η επιδιωκόμενη *Integration*, και όχι τα επίπεδα οργάνωσης, τα οποία τελικά παραμένουν καλυμμένα. Το υλικό έχει γίνει μορφή.

Στην περίπτωση του *2-Stimmigkeit Adieu*, η δομιστική πολυεπίπεδη τεχνική σύνθεσης των δύο οργανικών γραμμών είναι ακόμη λιγότερο φανερή στον ακροατή, καθώς η αυτοσχεδιαστική γραμμή της φωνής του Λογοθέτη κυριαρχεί έναντι αυτών.

Η *Integration* έχει επιτευχθεί πλήρως.

## Ευχαριστίες - Πηγές

Ευχαριστώ θερμά την Julia Logothesis για την προθυμία της να με ξεναγήσει στο Αρχείο του Ανέστη Λογοθέτη, τον Απρίλιο του 2012, και να μου παραχωρήσει αντίγραφο του *2-Stimmigkeit*, ώστε να καταστεί εφικτή η εργασία μου. Την ευχαριστώ επίσης για το εξαιρετικά δυσεύρετο CD *Anestis Logothesis, Volume 1*. [(EX 327-2) ISBN 3-221-13272-7] με την ηχογράφιση του έργου, καθώς και για το βιβλίο-πηγή του Hartmut Krones: *Anestis Logothesis, Klangbild und Bildklang*, Österreichische Musikzeit Edition, Verlag Lafite, Wien, 1978.

25. M.L. West: *Ancient Greek Music*, Oxford University Press, N.Y., 1992. p. 232.

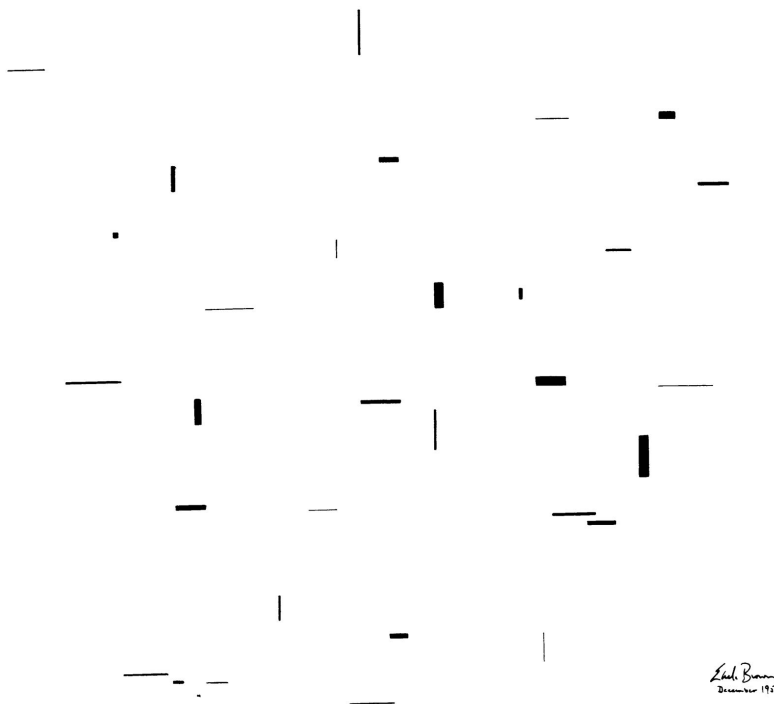
26. Εκκλησιαστικοί τρόποι, όπως αποκρυσταλλώθηκαν από τον Glareanus (1488-1563) στο βιβλίο του *Dodecachordon* (1547).

# ΒΛΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ ΠΑΝΟΣ

Ιόνιο Πανεπιστήμιο

## Η μουσική κατάσταση της ύλης: Από τον Λογοθέτη στον Nelson Goodman (με μια στάση στον Deleuze)

Earle Brown, *December 52*



### Ερωτήματα

Αρχίζω μ' ένα απόσπασμα απομαγνητοφωνημένης συνέντευξης του Earle Brown, σχετικής με το *December 1952* (το αρχετυπικό έργο γραφικής παρτιτούρας):

«Συχνά ο κόσμος λέει: “Καλά, τι χρειάζεται το κομμάτι χαρτί που ονομάζεται *December 1952*;” Απάντηση: διότι αυτό που προβάραμε – η πρόβα για τη συγκεκριμένη εκτέλεση είχε διαρκέσει έξι ώρες, αν θυμάμαι καλά – είναι η φύση του αυτοσχεδιασμού σε σχέση με αυτή τη σελίδα· δεν κάναμε πρόβα μια συγκεκριμένη εκδοχή [...] [Κ]ατά τη γνώμη μου, αυτό το κομμάτι χαρτί είναι εντελώς απαραίτητο.»<sup>1</sup>

1. “People very often say, ‘Well, why do you need that page called *December 1952*?’ Because once we rehearsed it -we rehearsed for six hours for that performance, I believe- we had rehearsed the nature of improvising in relation to that page; we didn’t rehearse a version [...] [!]n my opinion, the piece of paper is absolutely essential.” (Brown 2008: 10).

Από την άλλη, ο Λογοθέτης γράφει, στο βιβλίο του *Zeichen als Aggregatzustand der Musik* (1974):

«[Το σημειογραφικό σύστημα] επηρεάζει τη μουσική σκέψη στο βαθμό που επιτρέπει να θεωρηθεί ως μουσική μόνον ό,τι δύναται να αναπαραστήσει το σύστημα.»<sup>2</sup>

Αλλού στο ίδιο κείμενο, ο Λογοθέτης αναφέρεται ρητώς στον Brown και καθιστά σαφές ότι η δική του προσέγγιση παραλαμβάνει τη σκυτάλη το 1959, ιδ. απ' αυτόν – και σε ό,τι αφορά τη σημειογραφία, αλλά και σε ό,τι αφορά την κατάσταση (της ύλης) της μουσικής – και ότι ο ίδιος φιλοδοξεί να οδηγήσει την αντίληψη περί γραφικής παρτιτούρας στο επόμενο επίπεδο<sup>3</sup>.

Η ύπαρξη *γραφικά σημειογραφημένων μουσικών έργων* θέτει ένα διπλό ερώτημα, στο οποίο καλείται να απαντήσει μια φιλοσοφικά και κριτικά προσανατολισμένη μουσικολογική προσέγγιση:

1. Ποια είναι η αλλαγή στη φύση της σημείωσης στη γραφική παρτιτούρα, σε σχέση με παλαιότερα σημειογραφικά συστήματα;
2. Σε τι διαφέρει η μουσική η οποία προϋποτίθεται, αλλά και προκύπτει, από μια γραφική παρτιτούρα;

### Η φύση της σημείωσης

Οι περισσότερες πραγματεύσεις σχετικά με τον Goodman και τη δυνατότητα εφαρμογής της θεωρίας του στις εναλλακτικές σημειογραφίες της πρωτοποριακής μουσικής<sup>4</sup> επικεντρώνονται στη σημειογραφική του θεωρία<sup>5</sup> και καταλήγουν στην ανεπάρκεια της συγκεκριμένης θεωρίας σε ό,τι αφορά την πρωτοποριακή μουσική, μιας και αυτή παραμένει προσκολλημένη στην παραδοσιακή έννοια μουσικού έργου. Σύμφωνα με μια πιστή εφαρμογή των κριτηρίων του Goodman για τη σημειογραφικότητα, οι γραφικές παρτιτούρες δεν είναι σημειογραφικές: αποτυγχάνουν στο κριτήριο της συμμόρφωσης (compliance) και συνακολούθως στον έλεγχο επανακτησιμότητας (retrievability test). Σε απλά ελληνικά: ούτε από τη συγκεκριμένη παρτιτούρα προκύπτει η συγκεκριμένη εκτέλεση, ούτε από μια συγκεκριμένη εκτέλεση μπορούμε να ανακαλέσουμε τη συγκεκριμένη παρτιτούρα, όπως συμβαίνει, ας πούμε, με την Τρίτη του Beethoven ή, εξ ίσου καλά, με την *Ιεροτελεστία της Άνοιξης*.

Παρά ταύτα, ισχυρίζομαι ότι η συνεπικουρία του Goodman είναι πολύτιμη, αρκεί να προχωρήσουμε από 'δω και πέρα με δύο τρόπους:

1. Θα χρειαστεί να επιστρατεύσουμε άλλες διακρίσεις από τις *Γλώσσες της τέχνης*, όπως αυτήν ανάμεσα σε αυτογραφική και αλλογραφική τέχνη και
2. αυτήν που αφορά το συγκεκριμένο αριθμό σταδίων (stages) σε κάθε τέχνη, και, τέλος,
3. Θα χρειαστεί να χειριστούμε κατάλληλα το κριτήριο συμμόρφωσης, έτσι ώστε να καλύψει τις θεωρητικές ανάγκες μας σχετικά με τις γραφικές παρτιτούρες.

2. [Das Notationssystem] beeinflusst auch das musikalische Denken dermaßen, daß es nur das als Musik gelten läßt, was das System darzustellen vermag]: 12-13.

3. Ο Brown γνώριζε τον Λογοθέτη, κι όπως λέει στην ίδια συνέντευξη, είχε διευθύνει έργο του [ίσως το *Dynapolis*;] σε συναυλία [ποια;], μαζί με το *December 52*.

4. Ο ίδιος ο Goodman αναφέρεται ιδίως στον Cage.

5. Συγκεκριμένα στο 4<sup>ο</sup> κεφάλαιο στις *Γλώσσες της τέχνης*.

1. Αντίθετα με τις τρέχουσες θεωρήσεις περί γραφικών παρτιτούρων (βλ. π.χ. Evarts 1968 και Nannicelli 2011), τα δύο στοιχεία, δηλαδή το εικαστικό και το μουσικό, πρέπει να λαμβάνονται ταυτοχρόνως υπ' όψιν ως μη αναγώγιμα στοιχεία των γραφικά σημειογραφημένων μουσικών έργων. Πρόκειται για έργα που στηρίζονται σε ένα *sui generis* συνδυασμό αυτογραφικών και αλλογραφικών στοιχείων, ήδη από το στάδιο της προετοιμασίας της παρτιτούρας, ενώ η ίδια η εκτέλεση είναι σαφώς αυτογραφική. Σε αυτό συμφωνούν όλοι οι κριτικοί του Goodman.

2. Θυμίζω ότι η ζωγραφική, κατά Goodman, είναι τέχνη του ενός σταδίου, ενώ η μουσική είναι τέχνη των δύο σταδίων: σύνθεση και εκτέλεση. Η διάκριση είναι χρήσιμη, κατά το ότι μας δίνει τη δυνατότητα να σκεφθούμε την περίπτωση των γραφικά σημειογραφημένων μουσικών έργων ως περίπτωση τέχνης των τριών σταδίων: σύνθεση - πρόβα - εκτέλεση. Θυμηθείτε το απόσπασμα του Brown με το οποίο ξεκίνησα:

«Συχνά ο κόσμος λέει: Καλά, τι χρειάζεται το κομμάτι χαρτί που ονομάζεται *December 1952*; Απάντηση: διότι αυτό που προβάραμε – η πρόβα για τη συγκεκριμένη εκτέλεση είχε διαρκέσει έξι ώρες, αν θυμάμαι καλά – είναι η φύση του αυτοσχεδιασμού σε σχέση με αυτή τη σελίδα· δεν κάναμε πρόβα μια συγκεκριμένη εκδοχή [...] [Κ]ατά τη γνώμη μου, αυτό το κομμάτι χαρτί είναι εντελώς απαραίτητο.» (Brown 2008: 10)

Το μουσικό αποτέλεσμα της συναυλίας – παραφράζω τον Brown – προκύπτει μέσα από τη συμβιωτική σχέση των εκτελεστών με τη γραφική παρτιτούρα υπό τη ρυθμιστική επίβλεψη του μαέστρου κατά τη διάρκεια των προβών, κατά τις οποίες οι μουσικοί δεν αποστηθίζουν μια συγκεκριμένη πραγμάτωση της παρτιτούρας (εκδοχή του έργου), αλλά την ίδια τη δυνατότητα αυτοσχεδιασμού σε σχέση με τη συγκεκριμένη παρτιτούρα.

3. Όταν αντιμετωπίζουμε – κατά την τρέχουσα άποψη – τη γραφική παρτιτούρα υπό τη θεώρηση του ζωγραφικού/αυτογραφικού χαρακτήρα της παρτιτούρας, χωριστά από το μουσικό/αυτογραφικό χαρακτήρα της εκτέλεσης, μας διαφεύγει ο ιδιαίτερος, υπερβατικός, θα τολμούσα να πω, χαρακτήρας της σχέσης της γραφικής παρτιτούρας με την εκάστοτε εκτέλεσή της. Αξίζει να σημειωθεί ότι, σχετικά με την ίδια τη γραφική παρτιτούρα οι σύγχρονοι κριτικοί συμφωνούν με τον Goodman, ο οποίος λέει ρητώς ότι αυτές "[...] είναι περισσότερο διαγράμματα ή σχέδια παρά παρτιτούρες ή περιγραφές" (271). Όμως, μια πιο ευαίσθητη στάση απέναντι στα *γραφικά σημειογραφημένα μουσικά έργα* απαιτεί, κατά τη γνώμη μου, τη διεύρυνση του κριτηρίου της συμμόρφωσης κατά τρόπον, ώστε να μπορεί αυτό να ανταποκριθεί στην εξής ευαίσθητη ισορροπία: το κριτήριο συμμόρφωσης στα γραφικά σημειογραφημένα μουσικά έργα είναι τόσο χαλαρό, ώστε καμμία εκτέλεση του έργου να μην είναι ίδια με οποιαδήποτε άλλη, και τόσο ενεργό, ώστε κάθε *εκτέλεση* του έργου να είναι μια *εκτέλεση του έργου*. Η εξασθένηση (εκλαμβανόμενη ως θετική έννοια) του κριτηρίου συμμόρφωσης θέτει ως προϋπόθεση (και ως αίτημα) μια νέα αντίληψη της φύσης της μουσικής, ικανή να ανταποκριθεί στη Νέα Μουσική, από το '50 και μετά (σειραϊσμός, τυχαίο, γραφικά σημειογραφημένα μουσικά έργα)· μια αντίληψη, η οποία θα αντικαθιστά την έννοια της ταυτότητας με μια φιλοσοφία του γίνεσθαι, όπως, ας πούμε, αυτή του Deleuze, με την έννοια που δίνει ο τελευταίος στην 'αίσθηση' (sensation), και με την αντίληψη του μουσικού *υλικού* με όρους όπως *μοριακότητα κατ'*

όγκον ή συγκέντρωση και μοριακότητα<sup>6</sup>. έννοιες οι οποίες, όπως η *κοκκώδης σύνθεση* (*synthèse granulaire*) του Ξενάκη, η *φασματική μουσική* (*musique spectrale*), και το *Aggregatzustand* του Λογοθέτη, κατά συμπτωματικό τρόπο, αντλούνται από το λεξιλόγιο της Φυσικής.

### Η φύση της Νέας Μουσικής

Αρχίζω μ' ένα αρνητικό παράδειγμα: μια γραφική παρτιτούρα του Brown ή του Λογοθέτη δεν θα μπορούσε να καταλήξει στην εκτέλεση (μουσικής σ' ένα ύφος κοινό με αυτό) της Πέμπτης Συμφωνίας του Beethoven. Αντίστοιχα, όπως επισημαίνει ο Λογοθέτης, η γραφική αναπαραγωγή της παρτιτούρας από την αρχή της Πέμπτης του Beethoven που επιχείρησε ο Kandinsky, πάσχει από «μη αναστρεψιμότητα της διαδικασίας»<sup>7</sup>, δηλαδή, με 'γκουντμανικούς' όρους, αποτυγχάνει στον έλεγχο της ανακτησιμότητας. Αλήθεια, τι είδους είναι η μουσική για την οποία η παραδοσιακή σημειογραφία είναι άχρηστη, για την οποία το κριτήριο της συμμόρφωσης είναι οντολογικά αποδυναμωμένο και η ισχύς ή μη του ελέγχου ανακτησιμότητας είναι αδιάφορη· για την οποία, τέλος, η γραφική σημειογραφία είναι η κατ' εξοχήν αρμόζουσα; Ο Karlheinz Stockhausen έλεγε σε ραδιοφωνική ομιλία του το 1965:

«Η Νέα Μουσική αποτελεί λιγότερο το αποτέλεσμα, το ηχητικό προϊόν της σκέψης και του συναισθήματος του συνθέτη (είναι και αυτό, βέβαια), και πολύ περισσότερο μια μουσική, η οποία είναι ανοικεία, νέα και άγνωστη στους ίδιους που την ανακαλύπτουν, σε αυτούς δηλαδή που της επιτρέπουν να αναδυθεί. Μια τέτοια νέα μουσική – την οποία μάλλον την ανακαλύπτει κανείς παρά τη δημιουργεί, μια μουσική για την οποία κανείς δεν είχε πριν την παραμικρή ιδέα, και η οποία δεν εκφράζει καμιά σκέψη και κανένα συναίσθημα γνωστά από πριν – παράγει εξ αρχής νέα σκέψη, νέα συναισθήματα, σε όποιον την ακούει.»<sup>8</sup>

Το στοιχείο αυτό της ανοικτότητας στο καινούργιο, στο ακόμη αταυτοποίητο και ανέκφραστο, στην επανάληψη και τη χρονικότητα που περιγράφονται με όρους διαδικασίας και όχι ταυτότητας, χαρακτηρίζει μουσικές τόσο διαφορετικές όσο αυτές των Νεοϋορκέζων περί τον Cage, των σειραϊστών του Darmstadt, του Ξενάκη και του Λογοθέτη. Έχω την εντύπωση, επαναλαμβάνω, ότι οι όροι της φιλοσοφίας του γίνεσθαι του Deleuze προσφέρουν το καταλληλότερο θεωρητικό λεξιλόγιο για να περιγραφεί η νέα μουσική γλώσσα μετά το 1950, και όχι μόνον αυτή του Boulez, με τον οποίο ο Γάλλος φιλόσοφος διατηρούσε μια προνομιακή σχέση. Αυτό όμως αποτελεί ένα ευρύτατο και ξεχωριστό θέμα.

### Λογοθέτης - Brown

Ξεκίνησα πιάνοντας το νήμα των γραφικά σημειογραφημένων μουσικών έργων από την αρχή, δηλαδή από τον Earle Brown, από τον οποίο, καθώς είπα, ο Λογοθέτης δηλώνει ότι παίρνει τη σκυτάλη όταν ξεκινά περί το 1959 τη δική του αναζήτηση. Το 1974, στο βιβλίο του για τη *μουσική*

6. Προσπάθεια απόδοσης των εννοιών molarité και moléclarité.

7. an der Irreversibilität des Vorgangs: 15

8. Παραπομπή στο: Wellmer, 2009: 267

κατάσταση της ύλης, και αφού έχει αναφερθεί στους τρεις τύπους σημείων που χρησιμοποιεί<sup>9</sup>, διαφοροποιεί τη στάση του απ' αυτή του Brown με τα εξής λόγια:

«Επιτρέψτε μου να υπογραμμίσω πάλι εδώ ότι αυτός ο τρόπος σημειογραφίας [δηλαδή του Λογοθέτη] πρέπει να αποδίδει ηχητικά χαρακτηρισμένα γεγονότα, δεν θα έπρεπε όμως να θεωρηθεί ως ερέθισμα για αυτοσχεδιασμό [όπως στον Brown]. Διαμορφώνω τα δικά μου σημεία, έτσι ώστε να παρέχουν πληροφορίες για τον ήχο, και επιθυμώ να τα δω να μεταφράζονται σε ήχο μέσα από την ανάγνωσή τους.»<sup>10</sup>

Με άλλα λόγια: ο Λογοθέτης ξανασφίγγει μετά τον Brown το κριτήριο συμμόρφωσης, το κάνει δηλαδή λιγότερο χαλαρό απ' αυτό του Brown, χωρίς αυτό να σημαίνει πως επιστρέφει στην αυστηρότητα του ίδιου κριτηρίου στην παραδοσιακή σημειογραφία. Απλά, φαίνεται ότι επιθυμεί να ανακτήσει μέρος της συνθετικής υπευθυνότητας, από την οποία ο Brown (και ο Cage, με τον δικό του τρόπο) είχε τόσο γενναιόδωρα παραιτηθεί υπέρ των εκτελεστών. Τόσο στον Brown, όμως, όσο και στον Λογοθέτη, η πρόβα αποτελεί ουσιώδες τμήμα της μουσικής τέχνης, μεταξύ σύνθεσης και εκτέλεσης, το ίδιο και ο ρόλος του μαέστρου. Στη συνέντευξή του το 1970 ο Brown λέει, αναφερόμενος στη συναυλία που διηύθυνε έργα δικά του και του Λογοθέτη:

«Λοιπόν, πρέπει να λες πολλά [κατά την πρόβα, ως μαέστρος], αν θες να βγάλεις από τους μουσικούς τη διαφορά ποιότητας ανάμεσα σε μια παρτιτούρα όπως το *December 1952*, που φαίνεται πολύ γεωμετρικό και καθαρό, και μια παρτιτούρα του Λογοθέτη, η οποία μοιάζει εξαιρετικά θορυβώδης και μπερδεμένη.»<sup>11</sup>

Τον – εντελώς αντίθετο ως προς το πνεύμα του Brown – ρόλο της πρόβας στον Λογοθέτη, αποτυπώνει πιο χαρακτηριστικά στο κείμενό του ο Friedrich Cerha, στον συλλογικό τόμο που επιμελήθηκε ο Kronos το 1999:

«Στις πρόβες προσπαθήσαμε να καταλήξουμε σε μια κατά το δυνατόν ακριβέστερη εκδοχή στο πνεύμα της γραφικής παρτιτούρας μέσω ενός πλήθους συνεννοήσεων, δίχως όμως να την παγιώσουμε [την εκδοχή] σημειογραφικά.»<sup>12</sup>

9. α. Σύμβολα τονικών υψών, β. Σήματα δράσης, γ. Συνειρμικούς τελεστές για τη δυναμική, την ηχοχρωματική αλλαγή και χαρακτηριστικά του ήχου. (Logothetis 1974: 22-24).

10. Hier sei nochmals betont, daß diese Art von Aufzeichnung klangcharakterliche Geschehnisse vermitteln soll, aber nicht als Improvisations-stimulans aufzufassen ist. Ich gestalte meine Zeichen klanginformativ und möchte sie als gelesene in Klang umgesetzt wissen. : 27

11. Now, unless one simply talks a lot, one cannot get from musicians the difference of quality between a score like *December 1952*, which looks very geometric and pure, and a score of Logothetis, which looks extremely noisy and messy. Ibid.: 10.

12. Wir versuchten in den Proben durch eine Fülle von Vereinbarungen im Sinne der Graphik eine möglichst präzise Version auszuarbeiten ohne sie schriftlich zu fixieren. : 191



## Επίλογος

1. Αντίθετα από τις κρατούσες θεωρήσεις περί γραφικής παρτιτούρας, που στηρίζονται στη ξεχωριστή θεώρηση του εικαστικού από το μουσικό στοιχείο, προτείνω ότι τα έργα αυτά πρέπει να αντιμετωπίζονται ολιστικά ως ιδιαίτερα γραφικά σημειογραφημένα μουσικά έργα, τα οποία παρουσιάζουν ένα *sui generis* συνδυασμό αλλογραφικών και αυτογραφικών στοιχείων στο επίπεδο της παρτιτούρας (στο επίπεδο της εκτέλεσης είναι ούτως ή άλλως αυτογραφικά),
2. Η ιδιαιτερότητά τους, σε σχέση με τα παραδοσιακά-σημειογραφημένα μουσικά έργα αφορά ένα 'αποδυναμωμένο' κριτήριο συμμόρφωσης και ένα ακυρωμένο έλεγχο ανακτησιμότητας,
3. Αντίθετα από τα παραδοσιακά-σημειογραφημένα μουσικά έργα των δύο σταδίων (σύνθεση-εκτέλεση), πρόκειται για έργα των τριών σταδίων (σύνθεση-πρόβα-εκτέλεση), είτε η πρόβα στοχεύει στην παγίωση μια εκδοχής (Λογοθέτης) είτε στη διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης αυτοσχεδιαστικής προσέγγισης (Brown),
4. Οι γραφικές σημειογραφίες προϋποθέτουν, αλλά και στοχεύουν σε μια νέα 'μουσική κατάσταση της ύλης' (κατά την ευτυχή έκφραση του Λογοθέτη), για την οποία, μου φαίνεται, ότι η μεταδομιστική φιλοσοφία του Deleuze προσφέρει τις καλύτερες μεταφορές: διαδικασία αντί ταυτότητας, μια γλώσσα για την περιγραφή της μουσικής, που στηρίζεται σε δυνάμεις, εντάσεις και ταχύτητες και η αίσθηση (sensation) εξατομικευμένων μουσικών συμβάντων, χωρίς τη διάκριση υποκειμένου/αντικειμένου, αντί της πρόσληψης οριοθετημένων σταθερών μουσικών μορφών.

## Βιβλιογραφία

- Brown, Earle, *On December 1952*, in *American Music* 26/1 (Spring 2008): 1-12
- Evarts, J., *The New Musical Notation: A Graphic Art?*, *Leonardo* 1: 405-412
- Goodman, Nelson, *Γλώσσες της τέχνης*, μτφρ. Π. Βλαγκόπουλος (Αθήνα: Εκκρεμές, 2005)· πρωτότυπη έκδοση: (Indianapolis: Hackett, 1968 και αναθ. 1976)
- Krones, Hartmut, ed., *Anestis Logothetis: Bildklang – Klangbild* (Wien: Musikzeit, 1999)
- Logothetis, Anestis, *Zeichen als Aggregatzustand der Musik*, Wien, Jugend & Wolk, 1974
- Nanicelli, Ted, *Scores, Theatrical Scripts, Architectural Plans, and Screenplays*, *British Journal of Aesthetics* 51/4 (2011): 399-414
- Wellmer, Albrecht, *Versuch über Musik und Sprache* (München: Hanser, 2009)

## ΓΕΩΡΓΑΚΗ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ

Επίκουρη Καθηγήτρια - Ε.Κ.Π.Α. - Τμήμα Μουσικών Σπουδών

### Γλώσσα και Κυβερνητική στο Hörspiel *Κυβερνητικόν (1971)* του Αν. Λογοθέτη

Οι γραφικές παρτιτούρες του Ανέστη Λογοθέτη είναι στο σύνολο τους μια ριζική επεξεργασία φορμαλιστικών προτύπων και εγγραφής 'προ-ηχογραφήματων', που προσκαλούν τον ερμηνευτή σε ένα είδος ηχητικής και συνειρμικής έρευνας.

Στην παρούσα ανακοίνωση, θα επιχειρήσω μια επιστημονική τεκμηρίωση της γραφικής γλώσσας του συνθέτη, μέσα από τις συχνές αναφορές του ιδίου στον χώρο της Κυβερνητικής. Η προσέγγιση αυτή προβάλλει ιδιαιτέρως τις αναζητήσεις των συνθετών-επιστημόνων της δεκαετίας του '50 – μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και ο Λογοθέτης – όπου η εφαρμογή της Κυβερνητικής στην τέχνη απομακρύνεται από την αυστηρή της έννοια, δηλαδή της επικοινωνίας, της ανατροφοδότησης και του ελέγχου σε μηχανικά, βιολογικά και κοινωνικά συστήματα, αλλά, στο πλαίσιο μιας πολυπαραγοντικής εξίσωσης, δίνει την ελευθερία στον ερμηνευτή να μετασχηματίσει την κερτημένη γνώση του σε ηχητική επιλογή και την ηχητική επιλογή σε δράση.

Η σχέση του γλωσσικού κώδικα του Λογοθέτη και της Κυβερνητικής διαφαίνεται στο Hörspiel *Κυβερνητικόν (1971)*, όπου ο Λογοθέτης, μέσω του γραφήματος, πειραματίζεται με την συμβολική και ακουστική σχέση της γλώσσας με τη μουσική. Στο πλαίσιο αυτής της αναφοράς, θα φωτίσουμε κρυμμένες πτυχές της μικροδομικής και μακροδομικής οργάνωσης του έργου, τον κρίσιμο βαθμό απροσδιοριστίας και τους διαφορετικούς συνδυασμούς των φωνημάτων καθώς και σημασιολογικές και συντακτικές αξίες της ανθρώπινης γλώσσας, που με όχημα την φωνή επιδέχονται διαφορετικών ερμηνειών.

#### Εισαγωγή

Ο Ανέστης Λογοθέτης, υπήρξε μια πολυσχιδής προσωπικότητα. Έζησε σε τρεις διαφορετικές πατρίδες, σε μια δύσκολη περίοδο που χαρακτηρίζεται από τις καταστροφικές συνέπειες του 2<sup>ου</sup> Παγκοσμίου Πολέμου. Ειδήμονας της αρχαίας ελληνικής και σύγχρονης φιλοσοφίας, δεινός εικαστικός, πολιτικός μηχανικός και μαθηματικός, μα πάνω απ' όλα εραστής της γνώσης, συνδυάζει περίτεχνα στα έργα του τις αναζητήσεις του σε μια διεπιστημονική και διακαλλιτεχνική προσέγγιση.<sup>1</sup>

1. Πέρασαν χρόνια για να λύσουμε το αίνιγμα της σφίγγας των γραφικού μουσικού ιδιώματος του Λογοθέτη σε επιστημονικό και μουσικό επίπεδο, αν εξαιρέσουμε τις πρώτες προσπάθειες του εξαιρέτου Μουσικολόγου Ι. Παπαϊωάννου και του ΚΣΥΜΕ, καθώς και του συνθέτη και μαέστρου Θ. Αντωνίου -που επανειλημμένα έχει συμπεριλάβει έργα του Λογοθέτη στο ρεπερτόριο του. Στο κύκλο των συνθετών, μουσικών και μουσικολόγων τα εικαστικά έργα του Λογοθέτη με τις γραφικές παρτιτούρες- στη δεκαετία του 80 και 90- φάνταζαν περισσότερο σαν το δίσκο της Φαιστού που χρήζει ιδιαίτερης αποκωδικοποίησης παρά σαν μουσικές παρτιτούρες με αρχή, μέση και τέλος.

Την πρώτη φορά που ήλθα σε επαφή με το έργο του Λογοθέτη, ήταν στη δεκαετία του 80, όταν μαθήτευσα στο ΚΣΥΜΕ. Παρτιτούρες ή ιχνογραφήματα. Την ίδια μαγεία που άσκησε πάνω μου το διαδραστικό σύστημα της πολυαγωγίας του Ξενάκη,

Το γραφικό μουσικό ιδίωμα του Ανέστη Λογοθέτη προσκαλεί σε μια ηχητική εξερεύνηση, που μπορεί να οδηγήσει σε απρόβλεπτα μουσικά αποτελέσματα και σε ένα άλλο επίπεδο ηχητικής συνειδητότητας. Κάθε παρτιτούρα εισαγάγει τον ερμηνευτή στην εξερεύνηση της σχέσης τής μουσικής με τη γλώσσα και της γλώσσας με τα μαθηματικά, στη χειραφέτηση του συμβόλου σε ήχο και ενέργεια.

Κάθε παρτιτούρα καλεί σε μια τελετουργία στις απαρχές του αρχαίου δράματος, σε μια σωματοποίηση του ήχου, που οδηγεί τον μουσικό σε μια άλλη σχέση με το μουσικό έργο. Σύμφωνα με τον ίδιο,

«Η γραφική αναπαράσταση είναι μόνον ο πυρήνας απ' όπου αναφύεται η μουσική. Σε αυτήν [την γραφική αναπαράσταση] ενυπάρχουν δυναμικά όλες οι εναλλακτικές ερμηνευτικές δυνατότητες, ενώ η κάθε συγκεκριμένη ερμηνεία κάνει να ακούγεται μόνο μία από τις δυνατές παραλλαγές. Το συμπέρασμα είναι ότι μια μουσική σελίδα μπορεί να περιέχει ή να παρουσιάζει κάτι παραπάνω από ό,τι ακούγεται τη στιγμή της εκτέλεσης, και παράλληλα κάτι παραπάνω από ό,τι πραγματώνει κάθε φορά μια συγκεκριμένη ερμηνεία.»<sup>2</sup>

Ο Λογοθέτης, θεμελίωσε μια γλώσσα συμβόλων που στηρίζεται σε πολυπαραγοντικούς συνειρμούς, καθώς ο εκτελεστής μπορεί να ερμηνεύσει το έργο κάθε φορά από διαφορετική οπτική γωνία. Σύμφωνα με τον καθηγητή Krones,

«Ο Λογοθέτης ήταν από τους σημαντικότερους πρωτοπόρους, όσον αφορά την προβληματική τής σημειογραφίας, η οποία προέκυψε στα τέλη του '50, λόγω της απομάκρυνσης από τις σειραϊκές και ντετερμινιστικές δομές.»<sup>3</sup>

### **1. Η ιδιόμορφη γλώσσα του Α. Λογοθέτη: από το γράφημα στον εικαστικό ήχο**

Μετά το '50, ο χώρος της διάδρασης εικαστικών και μουσικής, ήχου και εικόνας γίνεται πιο περίπλοκος, καθώς με την είσοδο των νέων τεχνολογιών ακολουθούνται διαφορετικές αισθητικές και τεχνικές προσεγγίσεις. Το όραμα πολλών καλλιτεχνών για την πιστή μετατροπή συγκεκριμένων χαρακτηριστικών του ήχου σε εικόνα και το αντίστροφο, βάσει ειδικής παραμετροποίησης, γίνεται πραγματικότητα και η εμπορική στάση απέναντι στην οπτικοποίηση του ήχου εκλογικεύεται μέσω πειραματικών διαδικασιών.

Διάφορα κινήματα από την πλευρά των τεχνών οδηγούν σε μια εμπειρική διάδραση του ήχου με την εικόνα, όπως το κίνημα Fluxus και των αλεατοριστών. Από την άλλη πλευρά, η μουσική σημειογραφία φτάνει στο απόγειό της μέσα από την εξαϋλωση της μουσικής παραμετροποίησης σε αφηρημένη εικόνα μέσα από την γραφή του Α. Λογοθέτη, του Ι. Ξενάκη, του J. Cage, κ.ά. Η αλεατορική γραφή παρουσιάζει τις γραφικές εφαρμογές μιας μουσικής σύνθεσης σχηματικά, έτσι ώστε να συναντάμε για πρώτη φορά μουσικά έργα που παρουσιάζουν παράλληλα και ζωγραφικό-εικαστικό ενδιαφέρον.

όπου σχήματα μεταμορφώνονται σε ήχους άσκησε και η εικαστική παρτιτούρα STYX όπου ακούς τα οπτικά κρυφά ποτάμια να κατεβαίνουν στον Άδη, μέσα σε ένα τεράστιο Σ.

2 Logothesis, Anestis: *Zeichen als Aggregatzustand der Musik*, Wien, München: Jugend und Volk, 1974. Ed. Literaturproduzenten.

3. Krones Hartmut : *Anestis Logothesis, Klangbild Bildklang*, Lafite, Wien 1998, σ. 14.

Με την ανάπτυξη της ακουστικής τεχνολογίας στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ο ήχος μεταφράζεται σε πραγματικό χρόνο στην αντίστοιχη ρεαλιστική του απεικόνιση μέσω της κυματομορφής, του δυναμικού και τρισδιάστατου φασματογραφήματος. Πανίσχυρα λογισμικά και περιβάλλοντα επιτρέπουν την πλήρη ανάλυση και έλεγχο του ήχου μέσω εικονικών περιβαλλόντων<sup>4</sup>, καθώς και την μοντελοποίηση των μουσικών οργάνων μέσω της διαδραστικής εικονοποίησής τους.<sup>5</sup>

Η ρεαλιστική αυτή πλευρά του ήχου σίγουρα δεν ενδιέφερε αρχικά τους καλλιτέχνες, αλλά τους επιστήμονες, παρόλο που στη συνέχεια και ιδιαίτερα μετά το '90 ο καλλιτέχνης του 21<sup>ου</sup> αιώνα, χρησιμοποιεί την τεχνολογία και την δίχως όρια διάδραση εικόνας και ήχου σε ψηφιακά περιβάλλοντα, έχοντας σαν αφετηρία την *οπτική μουσική (visual music)*, μια τέχνη που εδραιώθηκε στη δεκαετία του '60.

Μέσα από συνεχείς ζυμώσεις της διάδρασης της εικαστικής εικόνας με τον ήχο, με εργαλείο τον υπολογιστή, η οπτική μουσική αναδύεται σταδιακά σαν νέο είδος καλλιτεχνικής έκφρασης στον κλάδο της δημιουργικής τεχνολογίας, έχοντας σαν βάση την εικαστική δημιουργία με δάνεια από τη γλώσσα και τα δομικά στοιχεία της μουσικής.<sup>6</sup>

Η ιδιόμορφη γραφική γλώσσα των ήχων του Λογοθέτη, προάγγελος της σημερινής πολυμεσικής ψηφιακής γραφής του ήχου σε οπτικό και ακουστικό επίπεδο, ξεχωρίζει μεταξύ των αναδύομενων γραφικών μουσικών περιβαλλόντων της εποχής (John Cage, Earl Brown, κ.α.), καθώς το δικό του γραφικό σύμπαν συνίσταται, μεταξύ άλλων, από πολλά σύμβολα που εκφράζουν χειρόγραφα προ-ηχογραφήματα, μέσω των οποίων απεικονίζονται συγκεκριμένες παράμετροι του ήχου (δυναμική περιβάλλουσα, φασματικό περιεχόμενο) και προδιαγράφονται οι σχέσεις των ηχητικών συμβάντων από μια ολοκληρωμένη γλώσσα. Η γραφική γλώσσα του Λογοθέτη αποτελείται ως επί το πλείστον από εύχρηστα σύμβολα, όπως *σύμβολα δράσης* (γραμμικές κινήσεις μεταβιβάζονται σε σώματα αντηχήσεων), *σύμβολα ηχοσυνειρμικού χαρακτήρα* (γραμμές και στίγματα για διάφορες χρονικές διάρκειες, ένταση και αξία των συμβόλων σε σχέση με την ηχητική ισχύ, και μορφή σε σχέση με την άρθρωση και τον τονικό χαρακτήρα) και *σύμβολα τονικού ύψους* για την απόδοση τονικών ομάδων.<sup>7</sup>

Τα πρώτα δείγματα γραφικής απεικόνισης του ήχου εμφανίζονται το 1959, με το οπτικοακουστικό έργο του *Struktur - Textur - Spiegel - Spiel*. Όπως ο ίδιος είχε δηλώσει, του δημιουργήθηκε η ανάγκη να εκφράσει τις εσωτερικές μουσικές του ιδέες σχετικά με τα ηχοχρώματα, τις ηχητικές μάζες (agglomerations) και την ηχητική κίνηση, δανειζόμενος μια ιδιαίτερη μουσική γραφή. Στην ουσία, είχε την ανάγκη να δημιουργήσει μια γραφή, η οποία να δίνει τη δυνατότητα διαχείρισης των ηχητικών ποιότητων, σε μια εποχή που οι δυνατότητες απεικόνισης του ήχου ήταν σε εμβρυακό στάδιο.<sup>8</sup> Επίσης, σύμφωνα με τον συνθέτη:

4. Lemi Ester, Georgaki Anastasia : *Reviewing the transformation of sound to image by new computer music software*, in *SMC07 proceedings, Lefkada 2007*, ed. University of Athens

5. Polfreman Ronald : *Modalys-ER for Openmusic (MFOM): virtual instruments and virtual musicians*, Organised Sound, 2002 - Cambridge University Press, 2002

6. Η οπτική μουσική μπορεί να οριστεί ως η παράθεση εικόνων στον άξονα του χρόνου, η οποία εφαρμόζει μια αρχιτεκτονική διάταξη στο χρόνο με έναν τρόπο παρόμοιο της απόλυτης μουσικής. Είναι τυπικά μη παραστατική και μη απεικονιστική (παρότι καμιά φορά μπορεί και να είναι είτε παραστατική είτε απεικονιστική), καθώς μπορεί να συνοδεύεται από ήχο ή να υπάρχει απουσία ήχου.

7. Για περισσότερες πληροφορίες γύρω από τη γραφική γλώσσα του Συνθέτη στο: <http://anestislogothetis.musicportal.gr>

8. Logothetis: *Zum 20jährigen Bestehen des DZO-Kammerorchesters und dessen Beitrag zur exzellenten Realisierung meiner Werke*, 1988, σ. 45-47

«Από το 1958 έχω αφιερώσει τον εαυτό μου στην ανάπτυξη ενός γραφικού συστήματος σημειογραφίας, το οποίο περιέχει τις ηχητικές και συνθετικές συλλήψεις των ηχητικών δομών, όσο και του πολυμορφισμού κατά τη διαδικασία της σύνθεσης. Ορίζω *συνδεδεικμένα σύμβολα* για αλλαγές στις δυναμικές, στο τονικό ύψος, στην ποιότητα του ήχου και του τόνου, και χρησιμοποιώ *σύμβολα δράσης*, τα οποία μεταφράζονται κατ' ευθείαν σε κινήσεις στο όργανο. Για την παραγωγή ειδικών συνθέσεων ήχου έχω εφεύρει *ηχητικά σύμβολα* τα οποία είναι απελευθερωμένα από το σύστημα των πέντε γραμμών και μπορούν να συγχωνευτούν με άλλα σύμβολα επιτρέποντας την ελαστικότητα σε τέταρτες και τρίτες.»<sup>9</sup>

## 2. Από τα ηχογραφήματα στα φθογογραφήματα των ηχοδραμάτων (Hörspiel)

Στον αντίποδα της γραφημικής γλώσσας, που συνήθως χρησιμοποιεί ο Λογοθέτης στις υπόλοιπες παρτιτούρες του, παρατηρούμε ότι στα ηχοδράματα<sup>10</sup> και ιδιαίτερα στο *Κυβερνητικόν* (1971), χρησιμοποιεί φωνήματα, συλλαβές και φράσεις εν είδει ακουστικού και οπτικού παιγνίου, με συμβολική και συχνά σημασιολογική προσέγγιση, η οποία εξαρτάται από την χωροθέτηση των γραφημάτων. Στην γραφημική αυτή γλώσσα, το παραδοσιακά γραμματικό συντακτικό αντικαθίσταται από το χωρικό συντακτικό. Η χρήση του τυπογραφικού και αντιπαραδοσιακού τυπογραφικού σχεδίου, που εισήχθη αρχικά από τους Λεττριστες και του ντανταϊστές, παράγει μια οπτικο-φωνητική παρτιτούρα που περιέχει επίσης ακουστικές ιδιότητες, καθώς το κείμενο προσεγγίζει την εικόνα και τη μουσική παρτιτούρα και ξεπερνά τα όρια μεταξύ μουσικής και εικαστικών τεχνών. Όπως αναφέρει ο ίδιος,

«Παράλληλα με την εξέλιξη των γραφικών στοιχείων στα πλαίσια της σημειογραφίας, ασχολήθηκα επίσης με την *πολυσημία* των γλωσσικών δομών, τις οποίες και προσπάθησα να εντάξω στο πεδίο της εικαστικής πληροφορίας. Αυτές οι δομές, οι οποίες ενυπάρχουν σε οποιαδήποτε γλώσσα, είναι ετυμολογικής, ηχητικής και συναισθηματικής φύσεως».<sup>11</sup>

Η διαφορά με τη σχολή των Ντανταϊστών και των Λεττριστών, αν συγκρίνουμε τις παρτιτούρες που ακολουθούν στις επόμενες παραγράφους (εικ.1, εικ.2) με τα έργα του 1920, όπως τα οπτοφωνητικά ποιήματα του Raul Hausmann ή τις αφίσες των Merz-Matineen και του Ντανταϊστή Kurt Schwitters από το Ανόβερο (ο οποίος εξέθετε μαζί με τον Hausmann) ή το *Lautgedicht* του Man Ray, έχουμε τις ίδιες αισθητικές αρχές: ο ήχος υπονοείται με γραφικά μέσα. Στην περίπτωση του Λογοθέτη, όμως, αποδίδεται με οπτική ακρίβεια.<sup>12</sup>

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που πρέπει να επισημάνουμε στα ηχοδράματα του Λογοθέτη είναι η σχέση του με τον λόγο, καθώς ο τρόπος με τον οποίο αναδεικνύει την ελληνική γλώσσα και φιλοσοφία μέσα από τις ραδιοφωνικές όπερες ή το ραδιοφωνικό θέατρο (Hörspiel), είναι μοναδικός. Στα έργα αυτά, η ακουστική εντύπωση δεν μπορεί να εξισωθεί με την οπτική

9. Anestis Logothetis in: Harald Goertz: *Beiträge '94. Österreichische Komponisten unserer Zeit*. Kassel: Bärenreiter, 1994.

10. Έγραψε περίπου 10 Hörspiel (1970-80), μεταξύ των οποίων *Αναστάσεις* (1970), *Νεκρολογία* (1961), *Κυβερνητικόν*, (1971), κ.ά.

11. Ibid. Logothetis (1974), σ.52.

12. Ibid., Krones (1998), σ.24.

παράσταση. Για την αναπτύχωση της πρώτης χρειάζεται χρόνος. Αντίθετα, τα φθογογραφικά σύμβολα που εμφανίζονται πάνω σε μια επιφάνεια προσφέρονται στο μάτι ως σύνολο και δεν διεκδικούν χρονική διάρκεια. Σύμφωνα με τον ίδιο:

«Η ασυμφωνία μεταξύ φθογογραφίας και ήχου, που εντείνεται ολοένα και πιο έκδηλα, με παρότρυνε να εξαντλήσω όλες τις οπτικές δυνατότητες, δηλαδή, να αφήσω το βλέμμα να πλανηθεί προς όλες τις κατευθύνσεις μιας επιφάνειας και να εξαρτήσω το ακουστικό αποτέλεσμα από την οπτική σύλληψη του συμβόλου. Πέρα από αυτό, θα έπρεπε να εκμεταλλευτούμε, για χάρη της σύνθεσης, την διάσταση του εκτελεστή σε σχέση με την βίωση του χρόνου και των φθογοσοήμων.»<sup>13</sup>

Σε αυτή την περίπτωση φαίνονται προτάσεις, μεμονωμένες λέξεις, όπως και δικής του επινόησης, χωρίς νόημα, συνδυασμοί γραμμάτων σημειογραφημένων με τον ίδιο τρόπο, όπου το μέγεθος, η οπτική ταξινόμηση και η χειρονομική επίδραση των συμβόλων μπορούν να μεταφέρονται στο μουσικό επίπεδο-αποτέλεσμα και με αυτόν τον τρόπο να οδηγούν σε αντίστοιχες μουσικές ρητορικές, σε ιδιαίτερους τονισμούς και συναισθηματικά φορτισμένο λόγο. Το λεκτικό υλικό αποκτάται από μια καταρχήν σημασιολογική βάση, μπορεί όμως στην συνέχεια, μέσω συνδυασμών και αντιμεταθέσεων, να παραχθεί αφενός μια πολυσημία, αφετέρου μια μουσική 'ιδιονομιμότητα'.

### 3. *Κυβερνητικόν (1971). Γλωσσικά παίγνια και ηχητικές παλινδρομήσεις.*

Το έργο *Κυβερνητικόν* δημιουργήθηκε μετά από παραγγελία του Heinz Hostnig, καλλιτεχνικού συμβούλου του NDR. Κινείται σε τρία επίπεδα: αρχικά υπάρχει η ιστορία μιας ασθένειας, η οποία ξετυλίγεται ως απάντηση σε ιατρικά ερωτήματα, ενώ παράλληλα υπάρχουν μηχανικές διατάξεις των μυθικών πρωτοτύπων της κυβερνητικής μας κοινωνίας, που παρεμβαίνουν στην τάξη ενός παράλληλα εξελισσόμενου καθημερινού, λιτού διαλόγου μεταξύ πατέρα και γιού. Η πρώτη παρουσίαση του έργου *Κυβερνητικόν* έγινε στις 5 Απρίλη 1974, στο Αμβούργο, στο Malersaal des Deutschen Schauspielhauses.

Στο πρόγραμμα της συναυλίας<sup>14</sup>, όπου υπάρχει στην αρχή ένα βιογραφικό του Λογοθέτη και η εργογραφία του, στη δεύτερη σελίδα γράφει: «Ο ήχος φτιάχνει τη μουσική, λέει ένα παλιό λακωνικό ρητό από την τέχνη της ρητορικής.» Αποσαφηνίζει με αυτό τον τρόπο τον λόγο για τον οποίο χρησιμοποιούμε τις λέξεις για επικοινωνία. Για αυτό τον λόγο είναι τόσο αγαπητά τα ηχητικά έργα (Hörspiele).

«Οι ρητορικές φόρμες είναι, στο μεγαλύτερο μέρος τους, μια μετάλλαξη της σιωπής, η οποία αναδύεται στη συνείδηση και κατ' αυτόν τον τρόπο αναπτύσσεται το ηχητικό έργο. Η ενασχόληση τα τελευταία χρόνια με τη γλώσσα, και η έρευνα για την επικοινωνιακή της λειτουργία, η εσωτερική της δομή και οι ειδικοί της μηχανισμοί ξεφεύγουν από την ως τώρα παράδοση σκέψης, καθώς δεν συμφωνεί με την από την αρχαιότητα

13. Ibid., Logothesis (1974), σ.34.

14. Αρχείο Λογοθέτη (© Julia Logothesis), μετ. Μ. Μπαβελή.

ιδανική άποψη ότι ο άνθρωπος αποτελεί μία ενότητα. Ελευθερωμένος από την πίεση να ιδωθεί ο άνθρωπος ως μια ενότητα με τη γλώσσα, ο καλλιτέχνης στις μέρες μας μπορεί να εργαστεί με τα δύο αυτά στοιχεία ξεχωριστά, καθώς συνεχώς απαντάμε έργα που μαρτυρούν έναν τέτοιου είδους διαχωρισμό.»<sup>15</sup>

Ο Λογοθέτης στο έργο *Κυβερνητικόν* (1971) αποφασίζει να ασχοληθεί με τις εσωτερικές δομές της γλώσσας, αποπειρώμενος ένα είδος ψυχανάλυσης. Παιδί μεταναστών με έντονες καταβολές της Ελληνικής γλώσσας, ο Λογοθέτης αναζητά στις ρίζες της φώνησης και της γλώσσας τη μητρική του γλώσσα, σε διάλογο με την επίκτητη Γερμανική γλώσσα.

Σε αυτό το έργο, ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη γλώσσα ως ένα κυβερνητικό εργαλείο *per excellence*. Εστιάζει σε βάθος, αποδομεί και αναδομεί τα φωνητικά άτομα, και ανακαλύπτει από αυτό μια αφηρημένη εξωτερική φόρμα, σαν λεκτική ικανότητα του πνεύματος. Εξερευνά κρυφές πτυχές της παραγλωσσικής επικοινωνίας στις διάφορες μεταβλητές της, ανάλογα με το πολιτισμικό υπόβαθρο. Χρησιμοποιεί τεχνικές δάνειες από την επιστήμη της Χημείας και επιχειρεί μια τεχνητή γλωσσογονιδιακή μετάλλαξη, μέσω συνεχών μεταθέσεων (permutations) των φθόγγων, προσπαθώντας να αναπαραστήσει στη γλώσσα την τυχαιότητα της γονιδιακής κατανομής.<sup>16</sup> Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά τη μακροδομή του έργου, ο Λογοθέτης στην περίπτωση του *Κυβερνητικόν*, στις 36 από τις 37 σελίδες<sup>17</sup> αναπτύσσει μια ευρεία ιδεολογική θεώρηση της θέασης του κόσμου, η οποία κινείται σε τρία επίπεδα, που περιγράφει ως εξής:

«Πρόκειται για την ιστορία μιας ασθένειας, η οποία εκτυλίσσεται ως 'απάντηση' στα 'ιατρικά ζητήματα'. Από αυτά δημιουργούνται 'μηχανικές τάξεις', έτσι όπως εκπίπτουν από τις τάξεις των μυθικών πρωτοτύπων της κυβερνητικής κοινωνίας, έτσι όπως επεμβαίνουν ως ώριμος διάλογος στην τάξη μιας παράλληλης τρέχουσας καθημερινότητας, έτσι ώστε αυτή η συνετή καθημερινότητα να μεταβληθεί σε έναν μυστηριώδη κόσμο, που βρίθει από σχέσεις πατέρα-γιου (για όλες τις εποχές) και στο τέλος – ως αίνιγμα που δεν έχει ακόμα λυθεί – ο 'Άνθρωπος' ερευνάται με μια ιατρική ερώτηση: *Τι είναι αυτό που λείπει πραγματικά; Αυτό που αντανακλάται από μια διττή τάξη; Ας ακουστεί το όλον! Ας παίξει! Στον αέρα κρέμεται.*

15. Αρχείο Λογοθέτη (© Julia Logothetis), πρόγραμμα του *Κυβερνητικόν* (1971), μετ. Μ. Μπαβελή.

16. Γράμμα στον αδελφό του Στάθη για την ηχητική γραμματική στο Hörspiel (απόσπασμα):

«Από το τελευταίο σου γράμμα, βλέπω πως ακόμη έχεις δυσκολίες στο διάβασμα των φύλλων μου, διότι ακόμη έχεις την ιδέα πως χώρισα λόγια και γραμματικώς: σου τονίζω πως όλοι οι χωρισμοί γίναν ηχητικά και όχι γραμματικά. Επομένως και το 'μαννούλα' και τα 'χορ-τάρια' τα χώρισα κατά ηχητική έκφραση και η χορωδία, αν δεν μου προφέρει τις συλλαβές όπως τις γράφω, τότε δεν εκτελεί σωστά το μουσικό μου θέλημα, το τρεμούλιασμα του 'ν', του 'ρ' κτλ. ή το μπέρδεμα της γλώσσας στο 'ρδιά'. Σου έγγραφα πώς πρέπει να εκφραστεί το κείμενο σαν λαρυγγίσματα και όχι σαν 'γραμματική γλώσσα' με 'γραμματική έννοια'. Η γλώσσα και τα όργανα πρέπει να ολοκληρώνονται και να 'ναι σαν μία ηχητικότητα. Κάπου-κάπου και ας πνίγεται η χορωδία μέσα στα όργανα, αυτό φαίνεται άλλωστε και γραφικώς.

Και όσον αφορά την γραφή μου, Βιβή, αυτή κυβερνά τους εκτελεστές με 'δημοκρατικό' τρόπο, δηλαδή αφήνει ελευθερίες διαβαζόμενες από τα φύλλα χωρίς να 'ναι όμως αναρχική, να κάνει ο καθένας δηλαδή ό,τι θέλει, να μου κάνει τις συνθέσεις μου να είναι περιττώμ... Οι συνθέσεις μου είναι πολύμορφες, αλλά όχι άμορφες. Και πρέπει να διαβάζονται έτσι όπως ένας βιολόγος διαβάζει τους νόμους της φύσεως χωρίς να προσπαθεί να τις επιβάλλει, αυτά που διάβασες στον Αριστοτέλη περί φύσεως: όπως γινόταν στον μεσαίωνα: άνοιγαν τα συγγράμματα του Αριστοτέλη για να βρουν αποδείξεις για τον πάγο. Λάθος λοιπόν είναι να ανοίγει κανείς την γραμματική (εάν την ξέρει ήδη απ' έξω) για να εκτελέσει 'Λογοθέτη' αντί να προσπαθεί να πάρει από τις συνθέσεις μου αυτές καθαυτές τις απαντήσεις στις ερωτήσεις του.»

17. Η μία σελίδα έχει δύο παραλλαγές, οι οποίες μπορούν να παιχτούν παράλληλα ή σε διαδοχή.



(διαθέσιμο) για (να ανακαλυφθεί) από τις μύτες σας. (δημιούργησε τον αέρα ώστε να μπορούν οι μύτες να αναπνεύσουν, όπως λέει και μια αιγυπτιακή φράση 5000 ετών).»<sup>18</sup>

Σε αυτό το έργο 40 σελίδων, ο Λογοθέτης επιχειρεί μέσα από την φιλοσοφία της γλώσσας να δοθεί ολοένα και περισσότερη προσοχή στις απαρχές της γλώσσας, βάσει των βιολογικών και πολιτισμικών καταβολών ενός ατόμου. Και η σχέση μουσικής και λόγου θα πρέπει να παρακολουθείται κάτω από αυτό το πρίσμα. Στο έργο αυτό του Λογοθέτη, παρατηρούμε μια προσέγγιση αυτής της σχέσης μεταξύ λόγου και μουσικής, ακολουθώντας την παράδοση του λαβυρίνθου στη μουσική, του παλιού κοσμολογικού συμβόλου της ενδασφάλισης του κόσμου (world interlocking).

#### 4. Κυβερνητικά απηγήματα στο *Κυβερνητικόν*

Ποιες είναι οι παράμετροι που προκαλούν τον ερευνητή-μουσικό να ερμηνεύσει μια τέτοια παρτιτούρα; Πως μπορεί να ξεκινήσει την ανάγνωση;

Μια πρώτη προσέγγιση είναι η ανάγνωση της παρτιτούρας ολιστικά σαν ένας πίνακας, για να κατανοήσουμε το όλον, την εικόνα και τα περιγράμματα. Έπειτα, μπορεί να συνεχίσει κάνοντας την επιλογή ανάμεσα σε πολλές άλλες για να εκτελέσει την παρτιτούρα από πάνω προς τα κάτω ή από δεξιά προς τα αριστερά και να αναδείξει κωδικοποιημένα μηνύματα. Είναι πολύ σημαντικό επίσης να αποφασίσει πώς θα ερμηνεύσει τα μικροδομικά γεγονότα σε σχέση με το όλον, καθώς και το όλον σε σχέση με τα μικροδομικά γεγονότα. Τέλος, αποφασίζει σε ποιο χώρο και σε διάδραση με ποιο κοινό θα διεξαχθεί, έτσι ώστε να επιτευχθεί ένα είδος τελετουργίας, που στην ουσία χειραφετεί ηχητικά την εικαστική έκφανση της παρτιτούρας.

Στην Λογοθέτεια Ιχνολογία, υπάρχουν σύμβολα που αφυπνίζουν μέσα μας ηχητικές υποσυνείδητες εντυπώσεις, που μπορούν άμεσα να καθοδηγούν την ερμηνεία σε ό,τι αφορά το ύψος ή τη διάρκεια του τόνου, καθώς και το μετασχηματισμό του ήχου από το ένα ηχόχρωμα στο άλλο. Στο πλαίσιο αυτής της αναφοράς, θα φωτίσουμε κρυμμένες πτυχές της μικρο- και μακροδομικής οργάνωσης του έργου, τον κρίσιμο βαθμό απροσδιοριστίας και τους διαφορετικούς συνδυασμούς των φωνημάτων καθώς και σημασιολογικές και συντακτικές αξίες της ανθρώπινης γλώσσας, που με όχημα την φωνή επιδέχονται διαφορετικών ερμηνειών. Τα βασικά στοιχεία, στα οποία θα στηριχτούμε για την ανάδειξη της κυβερνητικής προσέγγισης του έργου *Κυβερνητικόν*, είναι τα εξής:

- Ολισμός και αναγωγισμός
- Πολυπλοκότητα: κατανόηση της δομής
- Διαδραστικότητα: δυναμική, συμμετοχική και διαδραστική

##### 4.1. Από τη Μικροδομή στη Μακροδομή: η γένεση των φθόγγων – Ολισμός και αναγωγισμός

Στην Εικόνα 1, παρατηρούμε μέσα από την εικονική αναπαράσταση τη γένεση των φωνηέντων μέσα από μια έκρηξη τύπου big-bang την εξερεύνηση των ποιοτικών χαρακτηριστικών τους, που οδηγεί σταδιακά στη τελική μορφοποίηση. Η ερμηνεία αυτής της παρτιτούρας επιδέχεται τρόπους που σχετίζονται με την τονική περιοχή, τη διάρκεια και την ένταση, αλλά πρωτίστως με

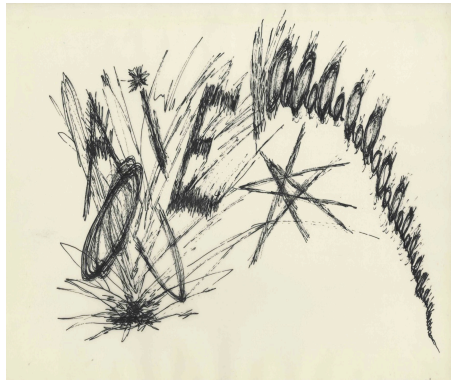
18. Ibid., Logothetis (1974), σ.54, μετάφραση Μ. Μπαβελή.



το ηχώχρωμα μέσω διαφόρων φωνητικών συστημάτων με την προφορά των κλειστών ή ανοικτών, μικρών ή μεγάλων φωνηέντων. Σε αυτή την παρτιτούρα, ο ερμηνευτής μπορεί να αναπαραστήσει μέσω του τριγώνου Hellwag<sup>19</sup> των φωνοσυντονισμών (formants) την ακουστική συνέχεια των φωνηέντων, αλλά και τη χωροθέτηση του ήχου ανάλογα με τη θέση του φωνήεντος στη σελίδα. Οι παράμετροι μπορούν να εκτελεστούν: η διάρκεια ανάλογα με το μέγεθος του γραφικού συμβόλου και η ένταση ανάλογα με την πυκνότητα, όπως επίσης και με διαφορετικά σχήματα φωνηέντων, τα οποία μπορούν να κατασκευάζονται και να αποδομούνται σταδιακά.

Η κίνηση των φωνηέντων στο χώρο ενδέχεται επίσης να ερμηνευθεί μέσω του παραγλωσσικού κώδικα της ανθρώπινης ομιλίας, προκειμένου να εκφραστούν τα βασικά ένστικτα που είναι κοινά σε πολλές κουλτούρες, όπως κλάμα, πόνος, έκπληξη, αηδία, απόγνωση, θλίψη κλπ. Επίσης, η αποδόμηση των φωνηέντων οδηγεί στις ονοματοποιίες του ζωικού κόσμου. Ο βαθμός της ερμηνείας διαφέρει, ανάλογα με τους παράγοντες που οδηγούν στη συνειρμική προσέγγιση του τραγουδιστή ή του αφηγητή. Εξάλλου, οι διαφορετικές ερμηνείες καθορίζονται από παράγοντες που χαρακτηρίζουν την ερμηνεία της φωνής σαν μέσο επικοινωνίας στην προφορική γλώσσα και φορέα δομημένου λόγου: το φύλο, την ηλικία, το πολιτισμικό και μουσικό υπόβαθρο, την κοινωνική τάξη και τη συγκινησιακή κατάσταση.

Ο ερμηνευτής, τραγουδιστής ή αφηγητής, καλείται σε αυτή τη γραφική παρτιτούρα να δει το δέντρο για να κατανοήσει το δάσος και το αντίθετο. Με ιδιαίτερη προσοχή στα μικροδομικά στοιχεία της φωνής (συχνότητα, ένταση, διάρκεια, ηχώχρωμα, πυκνότητα, περιβάλλουσα πλάτους) προσεγγίζει την μακροδομή (γνώση του περιεχομένου, μακροσυντακτικοί παράγοντες και βαθιά συνείδηση της πληροφορίας που δίνεται από αυτή την έκρηξη των φωνηέντων).



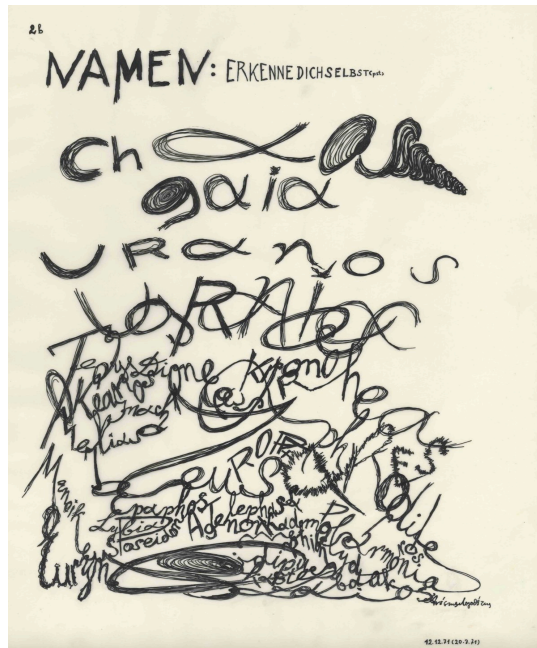
**Εικόνα 1. Η γένεση των φωνηέντων (Ολισμός - αναγωγισμός)**

Κατ' αυτόν τον τρόπο, αυτή η πρώτη εικόνα των φωνηέντων αποτελεί τη δομή της ανθρώπινης επικοινωνίας και ο συνδυασμός τους, ανάλογα με τα ακουστικά τους χαρακτηριστικά και τον βαθμό μετάθεσης, οδηγεί σε έναν πολύπλοκο συνδυαστικό αλγόριθμο, που συνθέτει τον λόγο βάσει της πολιτισμικής ταυτότητας.

19. Το τρίγωνο φωνηέντων του Hellwag είναι μια γραφική αναπαράσταση της ανθρώπινης φωνητικής οδού. Κατατάσσει τα φωνήεντα με δύο τρόπους: οριζόντιος άξονας, ανάλογα με το σημείο βάθους άρθρωσης (θέση της γλώσσας στο στόμα) και κάθετος άξονας, η ποιότητα του φωνήεντος. [Christoph Friedrich Hellwag (1754-1835), *De formatione loquelae* (1781)]

#### 4.2. Περί προέλευσης των ονομάτων – Πολυπλοκότητα: κατανόηση της δομής

Ο Λογοθέτης έχει αναφερθεί σε αρκετά από τα έργα του στους Πλατωνικούς διαλόγους και στην ετυμολογία των λέξεων.<sup>20</sup> Ένας από αυτούς είναι ο *Κρατύλος*<sup>21</sup>, διάλογος με έντονο τεχνικό χαρακτήρα, ο οποίος ερευνά την προέλευση της γλώσσας και το ερώτημα «αν η αντιστοιχία σημαίνοντος-σημαινομένου τίθεται φύσει ή νόμω».<sup>22</sup> Σε ολόκληρη την έκταση του διαλόγου απαντούν πέντε συνολικά μνείες του Ησίοδου. Αναλυτικότερα, εμφανίζονται τρεις αναφορές στην *Θεογονία*, καμμία ωστόσο παράθεση, και δύο χωρία από τα *Έργα και Ημέραι*.<sup>23</sup>



Εικόνα 2. Περί προέλευσης των ονομάτων

Σε αυτή τη σελίδα (Εικ. 2.), ο Λογοθέτης πηγαίνει ένα βήμα παρακάτω στην αναζήτηση της προέλευσης των ονομάτων, αναφερόμενος στο κλασικό έργο του Ησίοδου *Θεογονία*. Οι περισσότεροι πολιτισμοί έχουν μύθους που βοηθούν να εξηγήσουμε τη δημιουργία του σύμπαντος και την αρχή του χρόνου, καθώς και την προέλευση των ονομάτων. Στη *Θεογονία* τού Ησίοδου εξηγείται η γέννηση και το νόημα των διαφόρων σημαντικών αρχαίων ελληνικών ονομάτων.<sup>24</sup> Ο κύριος σκοπός της *Θεογονίας* είναι η εξήγηση των φαινομένων, η ανάλυση των παραδόσεων των Ελλήνων και τα φυσικά αίτια της κοσμογονίας. Οι περισσότερες από τις ελληνικές λέξεις και ονόματα, που χρησιμοποιούνται σήμερα σε πολλές γλώσσες και εξηγούν ορισμένα φαινόμενα, βρέθηκαν για πρώτη φορά στη *Θεογονία*. Ο ερμηνευτής μέσα από το συνειρμικό μονοπάτι της *Θεογονίας* (κοσμολογίας) ανασυνθέτει τον κόσμο μέσα από τη τελετουργία των ονομάτων: Χάος, Γαία, Ουρανός, κ.ά.

20. Ibid., Krones (1998), σ. 28, 65.

21. Το φερώνυμο πρόσωπο είναι ένας θιασώτης της ηρακλείτειας θεωρίας για την διαρκή ροή των πραγμάτων. Γενικότερα θα λέγαμε ότι ο Πλάτων στο *Κρατύλος* εισάγει μια πληθώρα ιδεών που αναπτύχθηκαν από διάφορες πνευματικές ομάδες (σοφιστές, φιλόσοφοι κ.ά.) του 5<sup>ου</sup> και του 4<sup>ου</sup> αι. Ενδεικτικά αναφέρονται τα ονόματα των Πρωταγόρα, Προδίκου και Ευθύφρονος.

22. Sedley, D. *The Etymologies in Plato's Cratylus*. in *The Journal of Hellenic Studies* 118 (1998): 140-54.

23. Yagamata, N. *Hesiod in Plato: Second fiddle to Homer?* ζ. 68-88 ζην *Plato & Hesiod*, επηκ. G. R. Boys-Stones, J. H. Haubold.: Oxford University Press, 2010.

24. Most, Glenn W., ed. *Hesiod: Theogony, Works and Days, Testimonia*. Vol. 1. Harvard University Press, 2006.



γνώσης, αλλά και της ξεχασμένης γνώσης, και αυτό, φυσικά, συμβαδίζει με το ενδιαφέρον του για την προ-ύπαρξη της ψυχής. Μέσα από αυτό το πρίσμα, υποστηρίζεται ότι πολλά από αυτά που είναι έμφυτα μέσα μας γίνονται αυτόματα και με ευκολία, είτε πρόκειται για τη γνώση των ηθικών αρχών είτε για τη γλωσσική ικανότητα.<sup>25</sup>



Εικόνα 4. Προέλευση του ανθρώπινου γένους

## Επίλογος

Ο Ανέστης Λογοθέτης, σε παράλληλους δρόμους με τον Ιάννη Ξενάκη (και οι δύο Έλληνες της διασποράς, με διπλή Μουσική και Πολυτεχνική παιδεία, με βαθιά παιδεία σε θέματα Αρχαίας Ελληνικής Φιλοσοφίας και Γραμματείας, καθώς και Μαθηματικών), χαράσσει την δικιά του αισθητική που αναδύεται ιδιαίτερα μέσα από τα περίεργα ηχο-ιχνογραφήματα, τα οποία παραπέμπουν σε σύμπαντα φιλοσοφίας, γένεσης της γλώσσας, κυβερνητικής, μυθολογίας και επιστημολογίας. Η γλώσσα του Λογοθέτη φαίνεται ιδιαίτερα οικεία στους συνθέτες της ηλεκτροακουστικής μουσικής και τους σύγχρονους ερευνητές λόγω των ιδιαίτερων προηχογραφημάτων.

Θα μπορούσαμε επίσης να πούμε ότι, ο Λογοθέτης μέσω της χρήσης της ιδέας της κυβερνητικής στο έργο του *Κυβερνητικόν* (1971), αναζητά τις απαρχές του ανθρώπου μέσω ενός κονστρουκτιβιστικού μοντέλου δόμησης της γλώσσας και εγείρει πολλά αγωνιώδη ερωτήματα για το μέλλον της ανθρωπότητας γενικότερα. Το παράδειγμα της γραφικής παρτιτούρας τού Λογοθέτη στο έργο *Κυβερνητικόν* (1971) μπορεί να ερμηνευθεί είτε ως μέρος είτε ως όλον, και να θεωρηθεί ως παράδειγμα της κυβερνητικής γλώσσας που 'μεταφράζεται' σε ένα άλλο πλαίσιο: το πλαίσιο μιας παγκόσμιας γλώσσας της μουσικής υπό από το πρίσμα των επιστημών.

25. Scott, Dominic. *Platonic anamnesis revisited. The Classical Quarterly (New Series)* 37.02 (1987): 346-366.

## Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την υποψήφια Διδάκτορα Μαρία-Δήμητρα Μπαβελή για την πολύτιμη βοήθειά της στις μεταφράσεις των κειμένων από τα Γερμανικά στα Ελληνικά.

## Βιβλιογραφικές Αναφορές

- Αρχείο Λογοθέτη (copyright Julia Logothetis), μετ. Μ. Μπαβελή (πρόγραμμα *Κυβερνητικών*-1971)
- Krones, Hartmut: "Anestis Logothetis, Klangbild Bildklang", Lafite, Wien 1998
- Lemi Ester, Georgaki Anastasia : "Reviewing the transformation of sound to image by new computer music software", in *SMC07 proceedings, Lefkada 2007, ed. University of Athens*
- Logothetis, Anestis: "Zeichen als Aggregatzustand der Musik", Wien, München: Jugend und Volk 1974 (Edition Literaturproduzenten)
- Moles, Abraham: *Information Theory and Esthetic Perception* (U of I Press, 1958)
- Most, Glenn W.: *Hesiod: Theogony, Works and Days, Testimonia*. Vol. 1. Harvard University Press, 2006
- Polfreman, Ronald: "Modalys-ER for Openmsuic (MFOM): virtual instruments and virtual musicians" ,Organised Sound, 2002 - Cambridge Univ Press, 2002
- Sedley, D.: "The Etymologies in Plato"s *Cratylus*". *The Journal of Hellenic Studies* 118 (1998): 140-54
- Yagamata, N.: "Hesiod in Plato: Second fiddle to Homer?"ζ. 68-88 ζην *Plato & Hesiod*, επηκ. G. R. Boys-Stones, J. H. Haubold.: Oxford University Press, 2010.

## ΚΑΚΑΒΕΛΑΚΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

Ελεύθερο Πανεπιστήμιο

### Μεσολάβηση και αμεσότητα στις μουσικές γραφικές μετασημειογραφίες του Ανέστη Λογοθέτη

Διερευνώντας και επανεξετάζοντας κανείς τα ίχνη του Ανέστη Λογοθέτη μετά από δεκαετίες αντιλαμβάνεται γρήγορα ότι δεν πρόκειται απλά για ένα συνθέτη που έχει ασχοληθεί αποκλειστικά με την εξέλιξη και ανάπτυξη μιας δικής του περιχαρακωμένης αισθητικής, που θωρεί τον κόσμο μέσα από ένα απόμακρο πρίσμα. Η μουσική πράξη και η βιογραφία του Ανέστη Λογοθέτη επιβεβαιώνουν μια πολυδιάστατη και αγωνιώδη ενασχόληση με τις πολλαπλές μεταμορφώσεις της ηχητικής εμπειρίας μέσα σε ένα ξεχωριστό γίγνεσθαι, το οποίο όμως, παρ' όλη την ιδιαιτερότητά του, φαίνεται να συντονίζεται και να αλληλεπιδρά με ένα καινοτόμο τρόπο με την πραγματικότητα. Υλοποιείται μέσα από τη συνδυαστική και τη συνέργεια διαφορετικών τεχνών – της αφαιρετικής δύναμης της λογοτεχνίας, των επιστημονικών συλλογισμών, καθώς και των τεχνικών συστηματοποίησης της ηχοδραματοουργίας – προκειμένου να διερευνηθούν με ένα ευφυή τρόπο πολλές πτυχές των δυνατοτήτων απελευθέρωσης της ηχητικής έκφρασης της ανθρώπινης ύπαρξης, μέσα από τον συνδυασμό και συσχετισμό των πολλών διαφορετικών ασύνειδων ηχοεικονικών και σωματικών πρακτικών, αναπαραστάσεων και δεδομένων.

Η συνύπαρξη των διαφορετικών παραμέτρων των τεχνών και αυτόνομων εκφραστικών μέσων, που συμπλέκονται στα πεδία φαντασίας και πραγματικότητας με προσδιορισμένους τρόπους αλληλοσύνδεσης, στο έργο του Ανέστη Λογοθέτη λαμβάνουν μια αξιοπρόσεκτη και μοναδική για την εποχή της συστηματικότητας, που ακόμα και στις μέρες μας αποτελεί ένα βασικό σημείο αναφοράς για τους σύγχρονους ερευνητές του τομέα. Ειδικότερα, ο Λογοθέτης προσβλέπει σε ένα νέο τύπο οργάνωσης της ηχητικής δραστηριότητας και των διαδικασιών μεσολάβησης που ορίζουν την αντίληψη<sup>1</sup>. Ο αντιληπτικός ρεαλισμός του βασίζεται κυρίως στην επιστημονικά αποδεδειγμένη ικανότητα αλληλεπίδρασης των εγκεφαλικών ρευμάτων επεξεργασίας των οπτικών πληροφοριών και με άλλες περιοχές του εγκεφάλου, μέσα από την επαγωγική-αναλυτική συνθετική ικανότητα του ανθρώπου, που τον οδηγεί σε μια αναστοχαστική διεργασία μετασηματισμού των ηχοοπτικών αντικειμένων και των γεγονότων. Σχετίζονται με τις νευρικές εισόδους και εξόδους του οπτικού πεδίου του ανθρώπινου εγκεφάλου.

Η θέση του Λογοθέτη διαφέρει σημαντικά από αυτή άλλων συνθετών της εποχής του, σε σχέση με την ηχητική μεταφορικότητα της οπτικής γραφικής παρτιτούρας και την διάταξη των διακριτών γεγονότων και των τιμών τους, που εξυπηρετεί τη σημείωση της μουσικής προς μια γραφική ακριβολογική μεταφορά σε μουσική σημειογραφία, για μια ειδική ερμηνευτική μετάφραση.

---

1. Κάθε πράξη αντίληψης προκύπτει μέσα από συμπεράσματα, που με τη σειρά τους διαμορφώνονται μέσα από σήματα που υποδέχεται το ανθρώπινο νευροψυχολογικό πεδίο. Η σχεδόν αλγοριθμική κωδικοποίηση εδώ συνταγματοποιείται σε μια μορφή εκτελέσιμων εντολών, οι οποίες παράγουν ένα αποτέλεσμα.

Ο Λογοθέτης εμμένει στην δυνατότητα μιας αέναα ικανής μεταβλητότητας<sup>2</sup>, ένα ζήτημα που αξίζει μια εμβριθή διερεύνηση αναφορικά με τις πολλές εκφάνσεις των αναπτυξιακών χαρακτηριστικών της αντίληψης ή της ακρίβειας μεταφοράς συγκεκριμένων προθέσεων.

Παρ' όλη αυτή την αυστηρή συστηματικότητα, τον ειδικό σχεδιασμό και παραδειγματική μεθοδολογία του Ανέστη Λογοθέτη στην προετοιμασία των πρωτότυπων έργων του, που κυρίως βασίζεται στο υπόβαθρο της πρώτου περιόδου σπουδών του γύρω στα 1942, στην ειδικότητα του πολιτικού μηχανικού στο πολυτεχνείο της Βιέννης, διαπιστώνει κανείς ότι σχεδόν από την αρχή της συνθετικής του δραστηριότητας προσπαθεί να διεισδύσει με ένα τρόπο στο πνεύμα των δωδεκαφθογγιστών της νέας σχολής της Βιέννης, αντιπροτείνοντας μάλιστα δικές του επινοήσεις, που προοδευτικά έχτιζαν μικρά παράθυρα μιας προσωπικής εκφραστικής ελευθερίας, ειδικότερα για τον ερμηνευτή, σεβόμενος και ταυτιζόμενος με το αισθητικό περιβάλλον μιας περιθωριακής εξπρεσιονιστικής τέχνης της οποίας την σημασία, την εξέλιξη και καταδίωξη βίωσε ο ίδιος κατά τη παραμονή του στη Βιέννη στη διάρκεια του Β' παγκόσμιου πολέμου. Ισχυρό παράδειγμα αυτής της ενασχόλησης του είναι τα τρία μελαγχολικά τραγούδια πάνω στην ποίηση της αυστριακής λογοτέχνιδος *Friederike Mayröcker*, μιας λογοτέχνιδος που η χαρακτηριστικότητά της βασίζεται στον μελαγχολικό λυρισμό και στην αναδόμηση της εικονικότητας του παρελθόντος, το οποίο μεταμορφώνεται μέσα στον παρόντα χρόνο.

Αργότερα, ο ίδιος, στο ιστορικό θεωρητικό κείμενό του *Ο μουσικός χαρακτήρας ως φυσική κατάσταση της μουσικής*, τονίζοντας και αναγνωρίζοντας την εσχατολογική σημασία των νευμάτων και της χειρονομίας στη μουσική έκφραση ως μεταφορικών σημείων γραφικών επικοινωνιακών-απεικονιστικών μάλιστα μηνυμάτων μέσα από τη βυζαντινή παράδοση, που προσδένονταν για την απόδοσή τους στο τρόπο της εκφοράς των λέξεων μέσα από μια διαστηματική προσέγγιση σε ένα αφηρημένο και όχι απόλυτα προσδιορισμένο χρόνο, τονίζει την απώλεια της παλαιάς αυτής γλωσσικά προσανατολισμένης παράδοσης του χειρισμού ακόμα και των εσωτερικών ρυθμικών ανισοτήτων μέσα από την αυστηρή οριζοντιοποίηση της χρονικής ταξινόμησης των νευμάτων, επισημαίνοντας την αναπόφευκτη, ιστορικά πλέον, δεσμευτική εξέλιξη της γραφικής νευματικής αναπαράστασης της μουσικής σε πιο σύγχρονα συστήματα όπως αυτό της προσαρμογής στην εικονική οπτικοποίηση του πενταγράμμου, που θα οδηγούσαν τη μουσική σκέψη προοδευτικά ολοένα και προς μια πιο περιορισμένη γεωμετρική οπτική προοπτική και πιο περιορισμένη αντιμετώπισή της.

Η κατάκτηση μιας νέας αντίληψης για τις γραφικές μουσικές μετασημειογραφίες στη μουσική του Ανέστη Λογοθέτη επήλθε ακριβώς την περίοδο της μεγάλης εκ νέου αμφισβήτησης των παραδοσιακών δυτικών σημειογραφιών κατά τη περίοδο του τέλους της δεκαετίας του '50, όταν ήδη είχαν πραγματοποιηθεί αρκετές καρποφόρες συναντήσεις σχηματισμού νέων ιδεών στο Darmstadt και σε άλλες πόλεις της Ευρώπης, με σημαντικές προσωπικότητες της μεταπολεμικής μουσικής ζωής όπως ο Earl Brown, ο Karel Goynaerts, ο Gottfried Michael Koenig και ο John Cage και είχαν προετοιμάσει ένα κλίμα μιας νέας αντιμετώπισης των σύγχρονων απαιτήσεων για τη μουσικογραφική σημείωση. Ο ίδιος ο Λογοθέτης είχε θητεύσει για ένα διάστημα στο ηλεκτρονικό εργαστήριο της Δυτικής Γερμανικής Ραδιοφωνίας, που βρισκόταν υπό τη διεύθυνση του Gottfried

2. Πρβλ. Krones Hartmut, Hg: Λογοθέτης Ανέστης στο *Klangbild und Bildklang*, 1998. Ich möchte bei den Interpreten nicht ihren Konformismus, wie bei einem Computer, pflegen, sondern im Gegenteil: das, was kein Computer kann, das Divergierende ansprechen. Für mich ist der Interpret wichtig, weil er meine auf Polymorphie zielenden Intentionen durch seine Flexibilität verwirklicht.

Michael Koenig<sup>3</sup> που ερευνούσε πάνω σε θέματα τυχαιότητας και αναγκαιότητας στην ηλεκτρονική μουσική και στο οποίο εκείνη την εποχή πειραματιζόνταν επίσης μεταξύ άλλων ο Luigi Nono, ο Karlheinz Stockhausen και ο György Ligeti. Εκείνο τον καιρό, μάλιστα, είχε προετοιμάσει τα πρώτα δικά του μοντέλα γραφικών σημειογραφικών αναπαραστάσεων. Οι νέες δυνατότητες, που αναδύονταν πλέον μέσα από τις νέες ερευνητικές κατακτήσεις και τις νέες εφαρμογές στο πεδίο της μουσικής, έμοιαζαν να ξεπερνούν κάθε προσδοκία και να ξανοίγονται προς το άπειρο<sup>4</sup>. Το 1959, ο K. Stockhausen έδωσε μια ιστορική διάλεξη με τίτλο *Μουσική και Γράφημα*, όπου έκανε λόγο για τη χειραφέτηση της γραφικής απεικόνισης στη μουσική<sup>5</sup>. Σε αυτή την ομιλία ο Stockhausen ομιλεί για τον διαχωρισμό της μουσικής γραφής από τον τρόπο πραγμάτωσής της, που οδήγησε σε σταδιακή ανάπτυξη μιας διαφοροποιημένης και πιο συμβολικής γραφικής απεικόνισης των μουσικών ιδεών. Ένα χρόνο αργότερα, ο Λογοθέτης συνθέτει στη Βιέννη την πρώτη συστηματοποιημένη ηλεκτρονική του σύνθεση: *Φαντάσματα*.

Βασικό στοιχείο, όπως σημειώνει ο ίδιος ο Λογοθέτης, μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο ύστερα από την πτώση του φασισμού, έπαιξε, ακόμα και στην ηλεκτρονική μουσική του έκφραση και στο τρόπο σημείωσής της, ο νέος σειραϊκός τρόπος σκέψης, που ελάμβανε υπ' όψιν πλέον όχι μόνο τη μελωδία ως κυρίαρχη παράμετρο στη μουσική σκέψη αλλά και παραμέτρους που υπολόγιζαν με πλήρη λεπτομέρεια τα μεταβαλλόμενα μεγέθη των εντάσεων, της διάρκειας, το ηχόχρωμα και την τεχνική εκτέλεσης. Κάτι όμως που απασχολεί τον Λογοθέτη πέρα από την αυστηρή ολοκληρωτική οργάνωση του σειραϊσμού είναι το πλάτεμα της συνείδησης στο αισθητικό και πνευματικό επίπεδο, χρησιμοποιώντας αυτά τα ίδια εργαλεία με ένα διαφορετικό τρόπο ελέγχου της χρήσης τους. Αυτό το πνευματικό πλάτεμα στον Λογοθέτη επιτυγχάνεται μέσα από τη *φανέρωση των ειδικών επιθυμιών και την συγχώνευση συνειρμικών και εξωμουσικών οδηγητικών συμβόλων*.

Οι ειδικές επιθυμίες ή προτιμήσεις κάθε ανθρώπου αποκαλύπτονται στην παραλλαγή, ανεξαρτήτως ανοιχτής ή δυναμικής κλειστής μορφής, δηλαδή, στην άμεση αποκάλυψη της διαφορετικότητας του καθενός από εμάς ως δυνητικού ερμηνευτή ή συμμετέχοντος.

Ο Λογοθέτης σκέφτηκε να καταγράψει κάτι το οποίο κατ' αρχάς θα βλέπαμε όλοι με τον ίδιο τρόπο. Η διαφοροποίηση όμως στην ερμηνεία αυτής της οπτικής αρχίζει να αποκαλύπτεται κατά την εξωτερικευσή της, όταν ο καθένας από εμάς ή ο κάθε ερμηνευτής θα προσπαθήσει να αποδώσει και να προσεγγίσει αυτή την οπτικά παγιωμένη και παγωμένη γεωμετρική γραφική αναπαράσταση, ακόμα και αν αυτή προέρχεται από περιβαλλοντικά τοπία με ένα πιο προσωπικό ηχητικό τρόπο<sup>6</sup>. Εκεί ακριβώς, κατά τον Λογοθέτη, ο χρόνος αλλά και ο χώρος, μέσα από τη ρευστότητα της ανάγνωσης, μεταμορφώνονται σε μια *συνειρμική μορφική ροή*, όπως την ονομάζει, που αν όλες οι χρονικές διαστάσεις των σημαδιών και των ομάδων που τη διέπουν αφεθούν στην κρίση και την αναλυτική δυνατότητα των εκτελεστών, τότε προκύπτει πράγματι η μεγαλύτερη διαβάθμιση και κρυσταλλοποίηση της πιο πλούσιας πολυμορφίας.

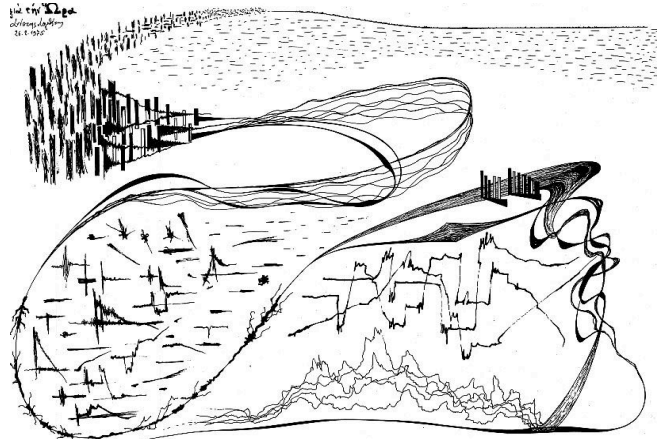
3. Πρβλ. Gottfried Michael Koenig in *Musik Konzepte*, Bd.66, edited by Heinz Klaus Metzger & Rainer Riehn, Munich 1989.

4. Εδώ μεγάλη σημασία έχει ο δυϊσμός μεταξύ υλικού και μορφής και η αέναη διαδικασία του ανασχηματισμού της μορφής μέσα από τις σχέσεις μικρομορφής και μακρομορφής και της αναδημιουργικής παραλλαγής.

5. Stockhausen, Karlheinz *Musik und Graphik*, in *Darmstädter Beiträge II ...Die Emanzipation der musikalischen Notation von der Realisation hat jene zu einer sehr differenzierter Graphik erweitert, und diese Entwicklung ist in vollem Gang...*, Σ.6, Mainz 1960.

6. Στον Ανέστη Λογοθέτη, μνήμες από φυσικά τοπία, ζωικές μορφές, αλλά και απλές φωτογραφίες από το περιβάλλον, αποτελούν σε πολλά έργα του την αφορμή για μια πιο ενδελεχή ηχητική μεταφορική ζωοδότηση και μεθερμηνεία της πολυμορφίας και πολυσημαντότητας της στατικής σύλληψης της απεικόνισης.





***Gia tin ora (Pour l'heure) (1975)***

Πρακτικά, αυτό επιτυγχάνεται μέσα από μια τριπλή συνδυαστική **οπτική μεσολάβηση** .

1. Πρώτη χρήση είναι η απεικόνιση ενός συγκεκριμένου συμβόλου που υπηρετεί η σημείωση:

«Από τη μια μεριά θεωρούμε πως ορισμένα στοιχεία αποτελούν αντιπροσώπους για ένα πράγμα που υποτίθεται ότι το σημαίνουν. Τέτοιου είδους γραφικά στοιχεία τα αποκαλώ *σύμβολα*.»<sup>7</sup>

2. Δεύτερη χρήση, η δημιουργία συνειρμών από μια συγκεκριμένη απεικόνιση:

«Άλλα σημάδια θεωρούμε πως ξυπνούν μέσα μας συνειρμούς ιδιοτήτων όπως ένταση, διάρκεια, αλλαγή χροιάς κλπ. Τα σημάδια αυτά τα αποκαλώ *συνειρμικά σημάδια* η *συνειρμικούς παράγοντες*.»<sup>7</sup>

Σε μια μεταγενέστερη ερμηνεία του ο Ανέστης Λογοθέτης μας συγκεκριμενοποιεί ότι κάνει λόγο για προβολικούς συνειρμούς, ένα όρο δικό του, που τον δανείζεται από τη μαθηματική ορολογία και υπονοεί την αναγωγή των σημείων σε συγκεκριμένα αντικείμενα

3. Τρίτη χρήση, η τοποθέτηση συγκεκριμένων εντολών σε μορφή σηματοδοτήσεων:

«Τέλος, μια τρίτη κατηγορία σημαδιών είναι εκείνη που θεωρείται πως δίδει διαταγές για την εκτέλεση μιας πράξης. Τα ονομάζω *συνθήματα*.»<sup>7</sup>

Από αυτούς τους τρεις τύπους<sup>8</sup> χρησιμοποίησης των συμβόλων, των συνειρμικών σημαδιών και των συνθημάτων προκύπτει μια εύπλαστη αλλά αναγνωρίσιμη γραφή ηχητικών χαρακτήρων,

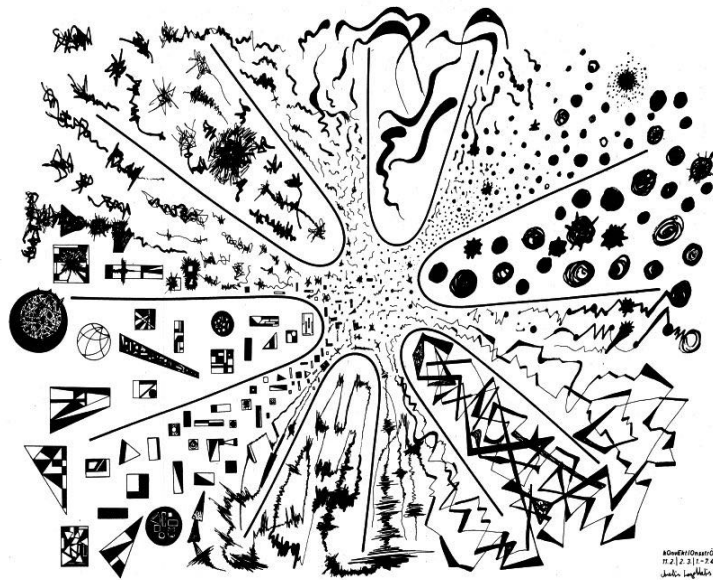
7. Αν. Λογοθέτης: *Μουσική σημειογραφία*, Λεύκωμα του Καλλιτεχνικού Πνευματικού Κέντρου «Ωρα», Αθήνα, Δεκέμβριος 1975.

8. Η ταξινόμηση αυτή *symbol*, *sign* και *signal* παραπέμπει στη θεωρία των αρχών των συμβολικών συστημάτων. Συστήματα που μπορεί να προσομοιάζουν στη γλώσσα, αλλά κυρίως χρησιμοποιούν τις επεκτάσεις της γλώσσας. Το μοίρασμα του συμβόλου με ένα μοναδικό αντικείμενο, πχ μια εικόνα, ειδικότερα στη συστηματική χρήση, παίρνει μια δευτερεύουσα σημασία μπροστά στη πιο πλεονεκτική ισομορφική χρήση των συμβόλων μεταξύ μιας ευρύτερης σειράς σύνθετων συμβόλων και αντικειμένων, τα οποία συνιστούν μια πιο ευρεία μορφή εικονικισμού, μέσα στην οποία, ενώ υπάρχει δεσμευτικότητα, είναι δυνατόν μέσα από αναδρομή να προβληθούν διαφορετικές όψεις της, μέσα από μια ταυτόχρονη απόδοση διαφορετικών ερμηνειών. Ο ίδιος ο Λογοθέτης σημειώνει στο επεξηγηματικό κείμενό του *Μουσική Σημειογραφία*: «Όλα αυτά τα είδη των σημαδιών μπορούν να

που ανάλογα με τις προθέσεις του συνθέτη, συνυφαινόμενη, αναπτύσσεται, εμπλουτιζόμενη ολοένα με νέες απεικονίσεις, από τις οποίες γίνεται αντιληπτή η πρόθεση της ηχητικής ροής και οι εσωτερικές της δομές. Μια πολύ σημαντική επιτυχής εφαρμογή του Λογοθέτη είναι, σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα, ο τρόπος απελευθέρωσης από την ανάγνωση της μουσικής σημείωσης, μέσα από ένα συγκεκριμένο σημείο έναρξης.

Πολλές από τις γραφικές μουσικές παρτιτούρες του δίδουν τη δυνατότητα ανάγνωσης από διαφορετικά σημεία των γεωμετρικών συντεταγμένων και, ανάλογα με την οργάνωσή τους, προσφέρουν μια ιδιαίτερη προσέγγιση στην προσπέλαση και τελική διαμόρφωσή τους. Η πολυμορφικότητα, που προκύπτει από αυτή τη δυνατότητα διαφορετικών τρόπων ανάγνωσης, σηματοδοτεί επίσης τη δυνατότητα παρουσίασης των διαφορετικών αντιλήψεων στον τρόπο θέασης και διείσδυσης του μουσικού έργου που αποτελεί ταυτόχρονα και μια εικαστική σύνθεση.

Η δυνατότητα μετάθεσης, σε κάθε νέα εκτέλεση, των οριζόντων ανάγνωσης σαφώς μεταθέτει τον άξονα της χρονικότητας, σχετικοποιώντας τις σχέσεις της εγγύτητας και της απόστασης, αλλά και κάθε επαναπροσδιοριζόμενου σημείου του χρόνου, ως οργανικού μέρους της χωροαντίληψης. Αυτή η εκάστοτε αναδιαμορφούμενη τεταμένη σχέση από τις διαφορετικές αναγνώσεις των σημείων της εικαστικής ηχοσύνθεσης, ενώ παράγει μια νέα ποιητική, ταυτόχρονα δημιουργεί ένα σύνδεσμο με την εξωεικαστική πραγματικότητα του δημιουργού της μέσα από την παρέμβαση του ερμηνευτή-ακροατή. Αυτή η συμμετοχική προσέγγιση του κόσμου, που προκύπτει από την ίδια την απορία για την αινιγματική φύση του έργου και την αποξενωμένη εμπειρία του, αναδίδει τη δυνατότητα της ενεργοποίησης της προβολής της ποικιλομορφίας του ίδιου του κόσμου, όχι χωρίς ρίσκο, δίδοντας την ευκαιρία για μια ανακατασκευαστική συνθετική εμπειρία του υλικού των ενεργοποιούμενων αισθήσεων.

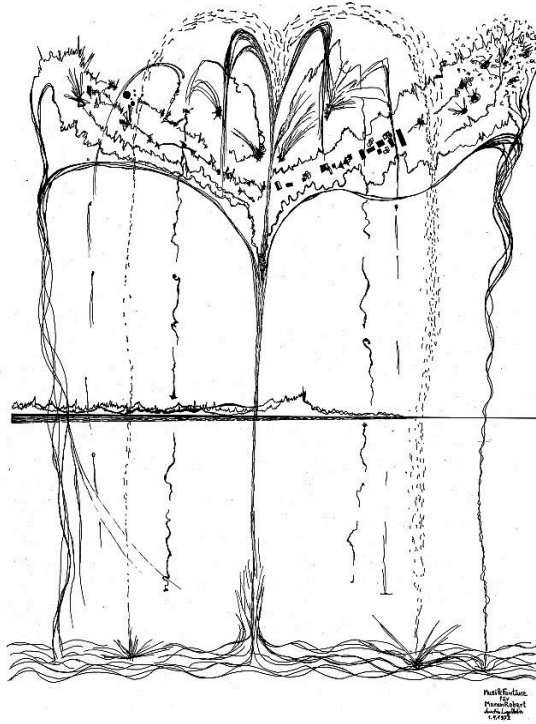


*Konvektionsströme* (1968)

συνδεθούν αναμεταξύ τους και ανάλογα με την κατανομή τους απάνω σ' ένα φύλλο χαρτί, να παιχθούν από 'ψηλά' ή στα 'χαμηλά'. Από την μορφή των σημαδιών ή από την πύκνωσή τους σε σωρούς, μπορεί να προκύψει το αν τα σημάδια αυτά πρέπει να ερμηνευτούν χωριστά το καθένα ή μεμονωμένα ή σαν συστατικά ενός σωρού, στον οποίο παραδίνουν τα ειδικά γνωρίσματά τους. Δεν μπορούν όμως να γίνουν αντιληπτά σαν αυτοτελή στοιχεία, γιατί την οπτική εντύπωσή μας τη προσελκύει υπερβολικά ισχυρά η υφή του όλου σωρού, και η ηχητική αντιστοιχία προσδιορίζεται από τη δομή του σωρού.»

Ο Ανέστης Λογοθέτης σημειώνει:

«Ο ήχος μπορεί να διαβάζεται προς όλες τις κατευθύνσεις. Ξεκινώντας από τη διαπίστωση αυτή, αποφάσισα να προβάλλω τις μουσικές μου παραστάσεις σε ένα μοναδικό φύλλο χαρτί για κάθε έργο, όπως στην περίπτωση ενός αρχιτεκτονικού σχεδίου, που χωρά όλο, έστω και για ένα μεγάλο κτήριο, σε ένα φύλλο. Αυτή την ιδέα τη μεταφέρω σε ηχητικά γεγονότα, αφήνοντας τα σημάδια πάνω στο φύλλο αυτό να μπορούν να διαβάζονται προς όλες τις κατευθύνσεις. Καθώς διαβάζεται το ίδιο φύλλο από πολλούς εκτελεστές, το σχέδιο τούτο προκαλεί διαφορετικά για τον καθένα τους ηχητικά αποτελέσματα, παρ' όλη τη δεσμευτικότητα της ηχητικής απόδοσης των σημαδιών. Ήδη από τους διαφορετικούς τρόπους διαβάσματος που επιδέχεται η κάθε συνιστώσα της σύνθεσης, το έργο γίνεται στη φύση του πολυμορφικό.»



**Musikfontane (1972), για τον Moran Robert**

Η πολυμορφικότητα λαμβάνει κάθε φορά διαφορετικές διαστάσεις, ανάλογα με την πυκνότητα της ενορχήστρωσης, που δεν αποτελεί κάτι το προκαθορισμένο, αλλά όταν συναντά κανείς σημάδια που εξυπηρετούν, για παράδειγμα, την έναρξη ενός αυτοσχεδιασμού σε μια συγκεκριμένη ακολουθία, όπως ένα χρώμα που παραπέμπει σε μια αλληλεπίδραση με συνειρμούς που προκύπτουν από τους ερεθισμούς της ζωγραφικής. Ένας αυτοσχεδιασμός όμως, δεν αφήνεται στην τύχη, αλλά η ίδια η τυχαιότητα οργανώνεται μεθοδικά μέσα από ενδεικτικές δεσμεύσεις προς νέες σχηματοποιήσεις. Επίσης, το στοιχείο της ένταξης συγκεκριμένων επαναλαμβανόμενων μοτίβων στη διαμόρφωση μεγαλύτερων σχημάτων διαμορφώνει την αίσθηση της ένταξης σε συνολικότερες εκφράσεις συνέργειας.

Σύνθετοι γραφικοί σχηματισμοί ομαδοποιημένων σημείων, που από όποια κατεύθυνση και να τους προσεγγίσει κανείς στο χαρτί που τις απεικονίζει, παραπέμπουν σε μια άλλη πολυμορφία ηχητικών αντίστοιχων χαρακτήρων. Για παράδειγμα, ας αναφέρουμε γραφικά συμπλέγματα που απεικονίζουν μια επαναλαμβανόμενη κίνηση του πετάγματος πουλιών και αντιπαρατίθενται με την πολυμορφική συνειρμική ηχητική συστοιχία της κίνησης κάποιων εντόμων.

Σε πολλά έργα του ο Ανέστης Λογοθέτης, καθορίζει πολλές από τις παραμέτρους, όπως για παράδειγμα στα έργα *Μαϊάνδρος*, *Δυνάπολις*, *Στύξ* και *Emanation 1* και *2*, όπου προκαθορίζει την ακολουθία των σειρών, ενώ οι χρονικές διαστάσεις των σημάδιων και των ομάδων καθορίζονται μέσα από αριθμούς. Σε άλλα έργα του, ρυθμίζει την ακολουθία των σειρών ή τη διάρκεια των μεμονωμένων ομάδων, απελευθερώνοντας τα σημάδια μόνο στη διάθεση των ερμηνευτών, όπως στα έργα *Κέντρα*, *Ιχνολόγια* και *Πολύμερον*. Στο *Λαβύρινθο* και στη *Μικρή Παράλλαξη* αφήνει εντελώς ελεύθερους τους ερμηνευτές να αξιοποιήσουν κάθε διάσταση.

Ο Λογοθέτης δημιούργησε μέσα από αυτή την προσωπική συστηματοποίηση, μετά το 1959, πολλά και διαφορετικά, μικρότερα ή μεγαλύτερα έργα, με πολλές όμως διαφορετικές εκφάνσεις και με εντυπωσιακή θεματική ποικιλία, όπου μέσα της συμπεριλαμβάνονται και συμπλέκονται θέματα των επιστημών με θέματα της μυθολογίας και της θεωρίας της κουλτούρας πολλών διαφορετικών πολιτισμών, είτε ακόμα στη μορφή του ραδιοφωνικού μουσικού ηχητικού θεάτρου όπως τα έργα *Αναστάσεις*, *Mantratellurium*, *Nekrologlog*, *Κυβερνητικόν*, *Πεταλούδες* ή στη μορφή της σύγχρονης όπερας με τη συνδρομή πολυμέσων όπως τα *Δαιδάλια* και η όπερα *Από ποιο υλικό είναι η πέτρα του Σίσυφου*;

Η σημειογραφική ανασύνθεση, που μας προσφέρει σε κάθε νέο έργο του, υπερβαίνει την απλή αποτύπωση κάποιων ιδεών σε μια ανώτερη συστηματοποιημένη μορφή. Πολύ περισσότερο, αγγίζει τα σύνορα μια νέας ποιητικής, εξερευνώντας το ανεξιχνίαστο και το απροσδόκητο που εκπορεύονται από την αυθόρμητη συνείδηση, που μπορεί και διαφοροποιείται ακόμα και από τη δέσμευση προκαθορισμένης αναπαράστασης, της οποίας η αυτόνομη ύπαρξη αποδιαρθρώνεται όταν προσεγγίζεται από τις δυνάμεις μιας εμπνευσμένα καθοδηγούμενης διαφοροποίησης.

Όπως σημειώνει στην προαναφερθείσα όπερά του ***Από ποιο υλικό είναι η πέτρα του Σίσυφου***; ο ίδιος ο Λογοθέτης οδηγείται σε ανασυνθετικούς συνειρμούς μιας πνευματικής κατάστασης που δύναται κάθε φορά να επικαιροποιηθεί. Επικεντρώνεται κυρίως στην *ποιητική διάσταση της διαχρονικής προδοσίας των μυστικών των Θεών*, μέσα από μια αλληγορική διάσταση, που μεταφορικά οδηγεί συμβολικά σε μια πηγή, την πηγή της νύμφης Πειρήνης στην Κόρινθο, που συνδέεται με τον έρωτα του Δία με την Αίγινα, την κόρη του ποταμίσιου Θεού Ασωπού, που τη σχέση τους αποκαλύπτει ο Σίσυφος στον πατέρα της και ακολουθεί η οργή του Δία. Εκεί βρίσκουν καταφύγιο για να ξεδιψάσουν ο Πήγασος, το άλογο της φαντασίας, και οι ποιητές. Η ζωή του Σίσυφου, όμως, βρίσκεται συνέχεια υπό καταδίωξη.

Σε αυτή την όπερα με χρήση πολυμέσων, ο Λογοθέτης τοποθετεί την δραματουργική εξέλιξη στο σύγχρονο ατελιέ ενός γλύπτη με το όνομα Ερμής, στο οποίο εισβάλλουν οι μυθικοί Θεοί για να τον παγιδεύσουν. Πολύ σημαντικό εύρημα στην δραματουργική οργάνωση, για παράδειγμα, είναι ο χειρισμός του σκότους και του φωτός ως ένα στοιχείο συσχετισμού που διέπει και καθορίζει τη συνέχεια ή ασυνέχεια του χρόνου, που πολλές φορές ενσαρκώνεται νοηματοδοτικά μέσα στο έργο από τους αναπάντεχους ήχους ενός ρολογιού τοίχου χωρίς δείκτες, ένα εκκρεμές

και ήχους από πέτρες, που αντανakλούν τη σισύφεια καταδίκη και έχουν την ικανότητα να μεταμορφώνονται. Οι αποσπασματικές λέξεις από διαρθρωμένα κείμενα ή με εντελώς άγνωστο τρόπο δομημένα γλωσσικά στοιχεία ή αποσπάσματα που ακούγονται, αντανakλούν την έννοια της ρουτίνας της ζωής μέσα στον χρόνο.

Στο τροποποιημένο έργο του Λογοθέτη, ο γλύπτης με το όνομα Ερμής καταζητείται διότι έκλεψε ένα άλογο. Στο ατελιέ του δέχεται την αναπάντεχη επίσκεψη του Δία, ο οποίος καταδιώκεται από τον πατέρα της Αίγινας, τον Ασωπό, ο οποίος και αυτός σε λίγο χτυπά την πόρτα. Και τους δύο, τον ένα μετά τον άλλον, ο Ερμής τους φυγαδεύει, τους τυλίγει σε ρολό και τους τοποθετεί πίσω από πέτρες που χρησιμοποιεί στο εργαστήριό του για τα γλυπτά. Σε λίγο καταφτάνει και ο Σίσυφος, με τον οποίο ο Ερμής είναι φίλοι. Οι δύο φίλοι, ενώ χορεύουν εκστασιασμένοι μπροστά σε ένα προβαλλόμενο φανταστικό κρατήρα Ηφαιστείου, αρχίζουν να λογομαχούν και στο τέλος εξαγριωμένοι μονομαχούν μέχρι να μεσολαβήσει μια σεληνιακή ψυχολογική ατμόσφαιρα που προοδευτικά θα κλείσει την τέταρτη σκηνή.

Η διαμάχη του Ερμή και του Σίσυφου, που θα κρατήσει κάτω από διαφορετικές μορφές σε όλη τη διάρκεια του έργου, συνεχίζεται στο δεύτερο μέρος σε ένα κήπο, όπου βρίσκεται και ο δυσारेστημένος Πήγασος, ο οποίος κλωτσά τον Σίσυφο. Οι δύο συνεχώς αντιμαχόμενοι φίλοι, φανερά εκνευρισμένοι πλέον, συνεχίζουν τους διαλόγους σε απαγγελτική μορφή (ρετσιτατίβο), ενώ ο Σίσυφος προσπαθεί να αποκωδικοποιήσει τα σύμβολα σε μια από τις πέτρες του Ερμή. Η προσπάθεια αποκωδικοποίησης, με διάφορους λεκτικούς και ηχητικούς συνδυασμούς, σχετίζεται με μια γραφική παρτιτούρα του Λογοθέτη και την αποκλειστικότητά της, που χρησιμοποιεί ως κλειδί το όνομα του δημιουργού της: “ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ”.

Η παρουσία του Άδη στις επόμενες σκηνές και η παγίδευσή του από τον Σίσυφο, ο οποίος τον αλυσοδένει, έρχεται να συμπληρωθεί από την παρουσία του θεού του πολέμου Άρη, που απελευθερώνει τον Άδη με σαρκαστικά γέλια, τρέμοντας όμως την οργή των υπολοίπων θεών.

Η συνεχιζόμενη διαμάχη Ερμή και Σίσυφου, ενώ μεσολαβούν και άλλα επεισόδια με έντονο ερωτικό και μαγικό χαρακτήρα, συνεχίζεται μέχρι τέλους, ώσπου μια διαμεσολαβητική μουσική θα πετρώσει και τους δύο πρωταγωνιστές, μέχρι να εισβάλλουν στον χώρο, στην τελευταία σκηνή, δύο καθαρίστριες με προστατευτικές μάσκες, βρίζοντας για τη σκόνη και τις ριγμένες πέτρες στο έδαφος. Βρίσκουν όμως ένα σημείωμα. Προσπαθούν να το αποκωδικοποιήσουν και προοδευτικά ο χώρος γεμίζει με ελληνικά γράμματα από το ρητό του Πλάτωνα που αναφέρεται στον άνθρωπο ως αυτόν που αναλογίζεται και κρίνει όσα έχει δει. “*άνθρωπος: ο αναθρών, ά όπωπε*”.

Η όπερα αυτή του Λογοθέτη αποτελεί μια από τις πιο πρωτοποριακές μορφές έργων με εφαρμογή πολυμέσων, που χρησιμοποιήθηκαν κατά την περίοδο εξέλιξης της Avant-garde και του μουσικού μοντερνισμού. Τα πολυμέσα λαμβάνουν χαρακτήρα άμεσης και όχι μόνον έμμεσης ερμηνευτικής διαμεσολάβησης άρρητων και ανερμήνευτων καταστάσεων, όπου η επενέργειά τους συνυπολογίζεται μέσα στην ίδια τη σχέση ανθρώπου-μηχανής-εικόνας και δεν αποτελούν μια εξαναγκαστική συμβίωση (Mensch-Maschine Symbiose), αλλά μια δυναμική και ευρηματική συνέργεια προς τη δημιουργική φωταγώγηση περίπλοκων μυθικών νοημάτων στη συγχρονία.

Στην όπερά του *Δαιδάλια*, ο Λογοθέτης μετασηματίζει και πάλι τον μύθο με μεθερμηνευτικό τρόπο, τοποθετώντας ποιητικά κείμενα λογοτεχνών όπως ο Οβίδιος, και ο Σίλερ ή αποσπάσματα συνομιλιών σε στρατόπεδα συγκέντρωσης για να αποκαλύψει τη περιπετειώδη διαχρονική σχέση του δυνάστη και του καταδυναστευόμενου.

Οι μουσικές γραφικές μετασημειογραφίες του Λογοθέτη αποτελούν, στην ιστορία της μουσικής, μια εξέχουσα προσπάθεια επιστημονικά οργανωμένης απεικόνισης μιας πολυδιάστατης μουσικοερμηνευτικής αμεσότητας. Η μεταγραφή της μουσικής πρόθεσης από ένα κατακτημένο σημείο προς άλλου τύπου σημεία αποτελεί όχι απλά μια μετάβαση προς την εξωεικονική πραγματικότητα των συμβάσεων, αλλά επίσης μια διαφορετική χρονοποίηση του είναι. Η νέα πραγματικότητα ανυψώνεται πέρα από το εικονιζόμενο, δημιουργώντας γέφυρες προς μια ποιητική αλληλεπιδράσεων του έξω και του έσω. Μια ενεργητική σχέση της πραγματικότητας του παρατηρητή-ακροατή με την πραγματικότητα του ερμηνευτή-συνδημιουργού, που συντρέχει με την αγωνία των προθέσεων του δημιουργού. Όπως σημείωνε και ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου στο σημείωμά του για τον Ανέστη Λογοθέτη *Μια νέα μέθοδος οργάνωσης ενός συγκλονιστικού πρωτότυπου ηχητικού κόσμου*, ο όρος σημειογραφία στον Λογοθέτη προβάλλει μεν μια ακριβή απεικόνιση σύμφωνα με τον εφευρέτη, προδιαγράφει όμως και έναν ορισμένου βαθμού ελεγχόμενο αυτοσχεδιασμό, μέσα σε αυστηρά καθορισμένα όρια. Η προδιαγραφή αφορά τις παραμέτρους εκείνες που ο συνθέτης θεωρεί σημαντικές σε κάθε περίπτωση, αφήνοντας στην αυτοσχεδιαστική διάκριση του ερμηνευτού αυτές που θεωρεί λιγότερο σημαντικές.

Κύριο σημείο όμως συνάντησης συνθέτη και ερμηνευτού ανάμεσα στους δύο εννοιολογικούς πόλους που χρησιμοποιεί ο Λογοθέτης, όπου ο ένας είναι η ακριβής μαθηματική σύλληψη της οργάνωσης του ήχου και ο δεύτερος η αλεατορική διάσταση της χρήσης ελεύθερων ηχητικών αντικειμένων με τη συνδρομή του τυχαίου, αποτελεί η *τοπολογική φύση και δομή* των ηχητικών γεγονότων. Εδώ μπορούμε να θεωρήσουμε ότι στον Λογοθέτη προβάλλεται στην απεικονιστική διάσταση του έργου ένα μέρος από τις πολλές επιστημονικές φιλοσοφικές συζητήσεις, συνεργασίες και επαφές που είχε με τον πολεοδόμο Κωνσταντίνο Δοξιάδη, όπου είχε πολλές φορές τεθεί το ζήτημα ενός ανένα μεταβαλλόμενου οικουμενικού συστήματος της ζωής, που βασίζεται στη σύγχρονη ανθρώπινη νέα ικανότητα κινητικότητας, μετοίκησης και συγχωνευτικής συνάντησης των διαφορετικών πολιτιστικών παραδόσεων. Έτσι, μπορούμε αδιαμφισβήτητα να θεωρήσουμε τον Λογοθέτη ως έναν από τους πρωτοπόρους στην πνευματική μεταφορά της αρχιτεκτονικής των τοπίων προς μια ηχητική μεταμόρφωσή τους, όπως αυτό συμβαίνει στα έργα του *Μαϊάνδρος (Mäandros)*, *Στύξ (Styx)* και *Μηχανική του Ουρανού (Himmelsmechanik)* ή ακόμα και την μεταφορά αισθητικών εμπειριών από τον κόσμο της ζωγραφικής και των εικαστικών τεχνών, όπως είναι επιφάνειες, κυρτές πλευρές, σώματα ζώων, πολυμορφικά σχήματα και φυτά.

Η μεσολάβηση μιας και μοναδικής σημασίας εδώ πλέον ακυρώνεται. Τα ηχητικά ιχνοστοιχεία μεταφέρονται πλέον ως σύνθεση στιγμών από ζώσες βιωμένες εικόνες, αναζητώντας αυτήν την εσωτερική αντίφαση, που μπορεί να προκύψει σε κάθε νέα ιστορική κατάσταση, προς την αναζήτηση νέων προοπτικών, που διατυπώνεται μέσα από τις διαφορετικές αναζητήσεις των σχέσεων και των συσχετισμών τους. Σε κάθε περίπτωση, η ιδιαίτερη αυτή μεταμόρφωση της απεικόνισης μουσικών γεγονότων στον Ανέστη Λογοθέτη δεν ωθείται από μια απόλυτη στάση κυβερνοποίησης ενός έμμεσου αυτοματισμού της μουσικής τέχνης, μια τάση που ο ίδιος βίωσε στις μεγάλες αντιπαραθέσεις των κύκλων της Κυβερνητικής στην Βιέννη, που τον προβλημάτισαν βαθύτατα τη δεκαετία του '50 μέσα από την παγωμένη απόμακρη πλουραλιστική αισθητική της πληροφορίας ή της στατικής αρχιτεκτονικής. Από τις πληροφορίες των έργων του Λογοθέτη και, πολύ περισσότερο, από τα κείμενά του, συμπεραίνουμε τη συνεχή αγωνία του για την

ανθρώπινη μεταχείριση των ανθρώπινων όντων. Όχι μέσα από την υποταγή του ανθρώπου σε ένα νέο μονοδιάστατο αυτοματισμό των τεχνών, αλλά μέσα από μια υψηλή συνέργεια, όπως ανέφερε και ο Νόρμπερτ Βίνερ, όπου η ανθρώπινη τέχνη και η επιστήμη συνεργάζονται ειρηνικά προς την αυτοβελτίωση της ανθρωπότητας, με δείκτη τη συμφιλίωση, τη συναδέλφωση, τη δημιουργία και τη συμμετοχή. Η υλικότητα της γραφικής επικοινωνίας (Materialität der Kommunikation) δεν οδηγεί αναπόφευκτα στο τέλος της ανθρώπινης πνευματικότητας, αλλά, αναδεικνύει τις δυνατότητες του μυστικού στο εσωτέρο πεδίο των τεχνικοτήτων και των γεωμετρικών μεταφορικών υπολογιστικών αναπαραστάσεων, όπου η αισθητική της πληροφορίας δίδει χώρο στο ονειρικό πεδίο ενός εύπλαστου μέλλοντος.

Πολύ περισσότερο όμως, όπως σημειώνει ο καθηγητής και ερευνητής Hartmut Krones και η Julia Logothetis, κόρη του συνθέτη, στον αφιερωματικό τόμο των εκδόσεων Lafite, που εξεδόθη προς τιμήν της μνήμης του στη Βιέννη το 1998, ο Ανέστης Λογοθέτης μέσα από τη μουσική του και την αισθητική του διατυπώνει ένα διαρκές αίτημα για ελευθερία στην τέχνη, με απαιτητικό τρόπο. Ενώ τονίζει την ελευθερία και συμμετοχή στην έκφραση της σύνθεσης μέσα από τη συνεργασία επιστημών και τεχνών, ταυτόχρονα νοιάζεται για μια πρωτότυπη ανασύνθεση των ηχητικών νοημάτων, των οποίων ο αναστοχασμός διαφυλάττει το δικαίωμα για μια πλατύτερη πνευματική διεργασία και διαρκή δημιουργική ευθύνη για τον καθένα από εμάς ξεχωριστά, στο διηνεκές.

### Βιβλιογραφικές αναφορές

- ο Λογοθέτης, Ανέστης: *Μουσική σημειογραφία*, Λεύκωμα Καλλιτεχνικού Πνευματικού Κέντρου «Ωρα», Αθήνα 1975
- ο Παπαϊωάννου, Γ.Γ: *Μια νέα μέθοδο οργάνωσης ενός συγκλονιστικού, πρωτότυπου ηχητικού κόσμου*, στο Λεύκωμα του Καλλιτεχνικού Πνευματικού Κέντρου «Ωρα», Λονδίνο -Αθήνα 1975
- ο Dahlhaus, Carl: *Musik und Zeit, in Was ist Musik?*, Heinrichshofen 1987
- ο Doxiadis, Constantinos and J.G. Papaioannou: *Ecumenopolis, The Inevitable City of the Future*, Athens 1974
- ο Doxiadis, Constantinos : *Ekistics An introduction to the science of human Settlements*, London 1968
- ο Eco, Umberto: *Opera Aperta*, Milano 1982
- ο Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation* , Frankfurt /M 1997
- ο Enzesberger, Hans Magnus: *Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang*, in derselben Politische Brosamen, Frankfurt-M. 1982, S.225-236
- ο Floros, Constantin: *Alban Berg, Musik als Autobiographie*, Wiesbaden 1992
- ο Gruhn, Wilfried: *Wahrnehmen & Verstehen*, Heinrichshofen 1989
- ο Koenig, Gottfried Michael, in *Musik Konzepte* Bd.66, edited by Heinz Klaus Metzger & Rainer Riehn , Munich 1989
- ο Krones, Hartmut, Hg: *Anestis Logothetis, Klangbild und Bildklang*, Wien 1998
- ο Kristeva, Julia: *La revolution du langage poétique*, Paris 1974
- ο Marcuse, Herbert: *The one- dimensional Man*, Boston 1964
- ο Metz, Christian: *The imaginary Signifier*, Bloomington 1982
- ο Rorry, Richard: *Philosophy and the Mirrors of Nature*, Princeton (New Jersey), 1979
- ο Stockhausen, Karlheinz: *Musik und Graphik*, in Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Mainz1960
- ο Virilio, Paul: *Die Ästhetik des Verschwindens*, in Tumult 2 S. 116-128 (1979).
- ο Whitehead, Alfred North: *Kulturelle Symbolisierung*, Frankfurt am Main 2000
- ο Zimmerman, Christoph: *Soundübertragung, Versuch über freie Assoziation und freie Improvisation*, in RISS Zeitschrift für Psychoanalyse, Bern 1992.

## ΚΟΡΔΕΛΛΟΥ ΑΓΓΕΛΙΚΗ

Δρ Μουσικολόγος - Μουσικοπαιδαγωγός

### **Από το *Globus* του Ανέστη Λογοθέτη στον μικρόκοσμο της σχολικής τάξης : Η γραφική απεικόνιση του ήχου ως εργαλείο μύησης σε μουσικά ρεύματα του εικοστού αιώνα**

Ο σχεδιασμός του μαθήματος της μουσικής στο δημοτικό σχολείο ακολουθεί δυο βασικούς άξονες : ο πρώτος είναι το Αναλυτικό Πρόγραμμα Σπουδών και ο δεύτερος το Διαθεματικό Ενιαίο Πλαίσιο Σπουδών για το μάθημα της Μουσικής, τα οποία έχουν δημοσιευτεί στο ΦΕΚ 304/13-3-2003. Οι δυο αυτοί άξονες ορίζουν τους σκοπούς της διδασκαλίας δίνοντας βαρύτητα, μεταξύ άλλων, στην ανάπτυξη της ακουστικής αντίληψης των μαθητών, την επαφή τους με τα διάφορα μουσικά είδη και τη σύνδεση της μουσικής με τις άλλες τέχνες. Σε ότι αφορά το ζήτημα της γνωριμίας των μαθητών με τα διάφορα είδη μουσικής, παρατηρείται ότι η πρώτη τους επαφή με ένα μουσικό είδος είναι πολύ σημαντική έως καθοριστική: μπορεί να προκαλέσει το ενδιαφέρον και να ενισχύσει τη διάθεση ενασχόλησης τους με αυτό, μπορεί όμως να ισχύσει και το αντίθετο. Ειδικότερα, η παρουσίαση ενός πρωτοποριακού μουσικού έργου του εικοστού αιώνα στην σχολική τάξη αποτελεί μάλλον μια πρόκληση για τον εκπαιδευτικό. Υπερβαίνοντας τις αρχές της τονικότητας, της ρυθμικο-μετρικής οργάνωσης, τις ηχητικές δυνατότητες των οργάνων και των φωνών και το ομοφωνικό στυλ – τα οποία χαρακτηρίζουν το ρεπερτόριο της κλασικής μουσικής των δύο περασμένων αιώνων και συνθέτουν ένα μουσικό περιβάλλον με το οποίο έχουν εξοικειωθεί ως ένα βαθμό τα παιδιά της σχολικής ηλικίας – η σύγχρονη μουσική ηχεί ιδιαίτερα διαφορετική στα αυτιά τους. Αναζητώντας λοιπόν έναν ελκυστικό για τους μαθητές τρόπο προσέγγισης του ρεπερτορίου του περασμένου αιώνα, σχεδιάστηκε ένα μάθημα μύησης των μαθητών στη σύγχρονη μουσική μέσω μιας αδιαμφισβήτητα αγαπημένης τέχνης για αυτούς, της ζωγραφικής.

Υπάρχουν αρκετοί λόγοι που συνηγορούν στην επιλογή ενός έργου του Ανέστη Λογοθέτη για παιδαγωγικό σκοπό, μολονότι τα έργα του θεωρούνται και συχνά αποδεικνύονται, τόσο στην αναλυτική προσέγγιση όσο και στην εκτέλεση, αρκετά πολύπλοκα. Όπως παρατηρεί ο Krones (Krones, 1998), οι συνθέσεις του Λογοθέτη απαιτούν συχνά

«[...] ενήλικα και έμπειρο μουσικό για ένα και μόνο λόγο: να ορίσει συγκεκριμένα πλαίσια για το ηχητικό αποτέλεσμα και να φέρει στην επιφάνεια λεπτομέρειες από τη δική του ευαισθησία.»<sup>1</sup>

Για αυτό το λόγο δεν λείπουν από τον κατάλογο των έργων του συνθέσεις, οι οποίες αφήνουν ελεύθερο το πεδίο για αυτοσχεδιασμό, πειραματισμό και ομαδική συνεργασία

1. Krones, H. Hg.: *Anestis Logothetis – Komponist für mündige Musiker*, in *Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang*, Wien, Lafite Verlag, 1998, p. 15: „dem mündigen und kundigen Interpreten...“, nur gewisse Rahmenbedingungen für das Klangergebnis genauer zu notieren und viele Details seinem Einfühlungsvermögen zu überlassen“.



(Μπαβελή-Γεωργάκη, 2009)<sup>2</sup> και οι οποίες μπορούν να αξιοποιηθούν παιδαγωγικά. Η άποψη δε του Λογοθέτη, ότι

«[...] η μουσική είναι και παιχνίδι, γιατί όπως στο παιχνίδι έτσι και στη μουσική καμιά εκδοχή δεν επαναλαμβάνεται, και παρά τις συχνές επανεκτελέσεις διατηρούνται οι στιγμές της έκπληξης και της έντασης»,<sup>3</sup>

δικαιολογεί, αφενός συνθετικές του επιλογές, αλλά και φανερώνει τις παιδαγωγικές δυνατότητες που ενυπάρχουν στα μουσικά του έργα, αφού οι έννοιες παιδί-παιχνίδι είναι συνυφασμένες.

Πέραν όμως από αυτές τις δυνατότητες που προσφέρουν τα έργα του Λογοθέτη στον μουσικοπαιδαγωγό, η γραφική σημειογραφία που χρησιμοποίησε μπορεί να αποτελέσει ένα σημαντικό παιδαγωγικό εργαλείο, όπως θα δούμε στην πορεία. Η γραφική παράσταση του ήχου επιτρέπει στα παιδιά να αποκτήσουν μια συνολική αίσθηση του μουσικού έργου, την οποία δεν θα μπορούσαν να αποκτήσουν μόνο με την ακρόαση, όπως παρατηρεί η Παυλίνα Λιάτσου (Λιάτσου, 2001)<sup>4</sup>. (Συνήθως τα παιδιά περιπλέκονται στις επιμέρους λεπτομέρειες και χάνουν τη συνολική ηχητική «εικόνα»). Η γραφική παρτιτούρα επιτρέπει στους μαθητές να φανταστούν την μουσική και να την επαναφέρουν στη μνήμη τους, αντικρίζοντας απλά τη γραφική παρτιτούρα. Φανερώνει τρόπους γραφικού συμβολισμού του ήχου, κάτι που είναι ιδιαίτερα σημαντικό, αφού τα παιδιά των σχολικών τάξεων στην πλειοψηφία τους δεν έχουν επαρκείς γνώσεις της συμβατικής μουσικής σημειογραφίας, εντούτοις θα ήθελαν να μπορούν να καταγράψουν τους ήχους που ανακαλύπτουν, ενώ παράλληλα αναδεικνύει τρόπους σύνδεσης της ζωγραφικής με τη μουσική. Δίνει έναυσμα στους μαθητές να συζητήσουν για τις προθέσεις του καλλιτέχνη, τις μεθόδους του αλλά και το νόημα του έργου (προβληματισμοί που αποτελούν και βασικό στόχο του μαθήματος των εικαστικών).

Τέτοιου είδους πλεονεκτήματα κατά συνέπεια προκύπτουν σε διδακτικό επίπεδο και από το έργο *Globus* του 1978, αρχικά γραμμένο για *Vermeulenflöte* (φέρει τη σημείωση κατάλληλο και για άλλο όργανο ή οργανικό σύνολο), σε γραφική σημειογραφία. Δεν θα επιχειρηθεί εδώ διεξοδική αναφορά στο έργο για λόγους συντομίας, αλλά μια μνεία στους ιδιαίτερους λόγους που οδήγησαν στην επιλογή του συγκεκριμένου έργου. Αρχικά, η γραφική παράσταση του ήχου (με την μορφή ενός πλανήτη) εξάπτει το ενδιαφέρον των παιδιών και ελκύει την προσοχή τους· τα παιδιά θέλουν να ανακαλύψουν τον κόσμο, επομένως έχουν ιδιαίτερη προτίμηση στα θέματα που έχουν να κάνουν με το σύμπαν, τους γαλαξίες, το διάστημα. Η τρισέλιδη παρτιτούρα, αφετέρου, εξυπηρετεί τη μετάβαση της διδασκαλίας από το απλό προς το σύνθετο, αφού παρουσιάζει ξεχωριστά τα μέρη του έργου, τόσο εικαστικά όσο και ηχητικά. Παράλληλα, λειτουργεί ως ακουστικός 'καθοδηγητής', αφού υποδεικνύει εμφανώς το διαχωρισμό των ηχητικών στρωμάτων. Η πρώτη σελίδα αναπαριστά την μελωδική κίνηση του οργάνου/των οργάνων, την οποία τα παιδιά διακρίνουν εύκολα. Η δεύτερη σελίδα απεικονίζει ένα δεύτερο, πιο στατικό αλλά 'ανήσυχο' ηχητικό επίπεδο, το μέρος της μαγνητοταινίας, το οποίο δύσκολα θα

2. Μπαβελή, Μ. - Γεωργάκη, Α., *Η χωροθέτηση του 'γραφικού' ήχου στο μπαλέτο Οδύσσεια (1963) του Ανέστη Λογοθέτη (1921-1994)*, εισήγηση στο συνέδριο Ελληνική Μουσική Δημιουργία του 20ου αιώνα για το Λυρικό Θέατρο και άλλες Παραστατικές τέχνες, *Μέγαρο Μουσικής Αθηνών*, 2009, [www.mmb.org.gr/files/2010/Πρακτικά%20Συνεδρίου.pdf](http://www.mmb.org.gr/files/2010/Πρακτικά%20Συνεδρίου.pdf)

3. Logothetis, A., „Die Geschenke meiner Umgebung anhand der Frage was denn nun Musik sei“, Anestis Logothetis. *Klangbild und Bildklang*, Wien, Lafite Verlag, 1998, p. 93: „wird auch bei Musikstückspiel hoch geschätzt, dass sich keine Version wiederholt und das Spiel seine Überraschungs und Spannungsmomente bei noch so Spielen beibehält“.

4. Λιάτσου, Π., *Από την ακοή στην ακρόαση*, (From hearing to active listening), ed. Orfeas-M. Nikolaidis, Athens, 2001, p. 122.

γινόταν αντιληπτό χωρίς την εικόνα (οι μαθητές δεν θα μπορούσαν να το διακρίνουν μόνο ακουστικά γιατί δεν είναι εξοικειωμένοι με τέτοιου είδους ακούσματα, άλλωστε οι συνθήκες ακρόασης στη σχολική τάξη απέχουν από το να είναι ιδανικές). Η υπάρχουσα ηχογράφηση από την εταιρεία Naxos<sup>5</sup> (2009), υπήρξε όχι μόνο μια ευτυχής συγκυρία, αλλά και κριτήριο επιλογής του έργου, αφού το φλάουτο συγκαταλέγεται στα πλέον αγαπημένα και ηχοχρωματικά αναγνωρίσιμα όργανα των παιδιών.

Αναφορικά με τη διαδικασία της διδασκαλίας, ως σημειωθεί ότι πραγματοποιήθηκε στα έξι τμήματα των τριών μεγαλύτερων τάξεων του 96<sup>ου</sup> δημοτικού σχολείου Αθηνών (τάξεις Δ'-Ε'-ΣΤ') και σε ένα σύνολο ενενήντα επτά μαθητών. Το μάθημα της μουσικής σε αυτές τις τάξεις πραγματοποιείται μια ώρα κάθε εβδομάδα. Ας σημειωθεί ότι, στο εν λόγω σχολείο, ένα ποσοστό μικρότερο του 5% των μαθητών έχει μια εξωσχολική μουσική δραστηριότητα. Σύμφωνα με τους στόχους<sup>6</sup> του μαθήματος, οι μαθητές επιδιώκεται :

- ο να γνωρίσουν ένα μουσικό έργο του 20<sup>ου</sup> αιώνα [*Globus* (1978) του Ανέστη Λογοθέτη].
- ο να παρατηρήσουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του έργου και να τα περιγράψουν με απλά λόγια.
- ο να καλλιεργήσουν την φαντασία τους.
- ο να οδηγηθούν σε ενεργητική ακρόαση.
- ο να γνωρίσουν τρόπους γραφικού συμβολισμού των ήχων και σύνδεσης της ζωγραφικής με τη μουσική.
- ο να εκφράζουν τις απόψεις τους, να τις τεκμηριώνουν και να κατανοούν τις απόψεις των συμμαθητών τους.

Ως μέθοδος διδασκαλίας επελέγη η μονολογικο-διαλεκτική, μια μέθοδος που απαιτεί την παρουσία άφθονου εποπτικού υλικού, ώστε να ανατροφοδοτείται ο διάλογος. Το υλικό, στη συγκεκριμένη περίπτωση, αποτέλεσε το μουσικό έργο, ως ηχογράφηση και ως γραφική απεικόνιση<sup>7</sup>. Το μονολογικό μέρος περιορίστηκε στην απαραίτητη εισαγωγή στο αντικείμενο του μαθήματος, ώστε να προετοιμαστούν οι μαθητές, και στην παρουσίαση ορισμένων βιογραφικών στοιχείων πάνω στον Α. Λογοθέτη. Στο διαλεκτικό μέρος, που αποτέλεσε το μεγαλύτερο τμήμα του μαθήματος, οι μαθητές κλήθηκαν να εκφράσουν τις παρατηρήσεις τους σχετικά με το οπτικό και ηχητικό ερέθισμα. Ας σημειωθεί εδώ, ότι στο ένα τμήμα κάθε τάξης η μελέτη της γραφικής παρτιτούρας προηγήθηκε της μουσικής ακρόασης, ενώ στα υπόλοιπα την ακολούθησε, ώστε να παρατηρηθεί αν η σειρά παρουσίασης του εποπτικού υλικού θα επηρέαζε τη κατανόηση του έργου.

Στην πρώτη περίπτωση, όπως αναφέρθηκε, δίνεται πρώτα η γραφική απεικόνιση. Τα παιδιά αντιλαμβάνονται την παρτιτούρα ως τρεις μεμονωμένους πίνακες ζωγραφικής. Αφού τους ζητηθεί να παρατηρήσουν τυχόν ομοιότητες ανάμεσα στους τρεις 'πίνακες', απαντούν ότι η σύνθεση των δυο πρώτων δημιουργεί τον τρίτο 'πίνακα', ο οποίος αποτυπώνει γραφικά όλα τα ηχητικά επίπεδα. Στη συνέχεια, ζητείται από τα παιδιά να εκφράσουν ελεύθερα την άποψή τους για το περιεχόμενο των πινάκων, γεγονός που ενεργοποιεί τη φαντασία τους και τους επιτρέπει να ανταλλάξουν απόψεις και συναισθήματα. Σύντομα συμπεραίνουν ότι η παρτιτούρα με τα

5. Greek Flute Music of the 20<sup>th</sup> and 21st Centuries, NAXOS, Greek classics, 8.572369, 2009, φλάουτο: Katherina Zenz.

6. Η σειρά που τίθενται οι στόχοι είναι παραθετική και όχι αξιολογική. Σκοπός του μαθήματος είναι να επιτευχθούν όλοι.

7. Με την ευγενική άδεια της κας Julia Logothetis.

γραφήματα αναπαριστά κάποιο πλανήτη, με την πλειοψηφία να ισχυρίζεται ότι ο πλανήτης αυτός είναι η γη. Σε αυτό το σημείο, διευκρινίζεται ότι πρόκειται για την υδρόγειο σφαίρα, αφού αυτή είναι η σημασία του όρου *Globus*. Η διάταξη των συμβόλων τονικού ύψους (Tonhöehensymbole), στην πρώτη σελίδα, ερμηνεύεται κυρίως ως 'κίνηση'. Τα παιδιά εύλογα υποθέτουν ότι πρόκειται για φθογγόσημα. Αντίθετα, στην επόμενη σελίδα, όπου υπάρχουν οι εντολές δράσης και οι συνδετικοί ή συνειρμικοί παράγοντες (κατά την ορολογία του Λογοθέτη), δίνεται η εντύπωση στασιμότητας. Μέσα από αυτή τη διαδικασία προλειαίνεται το έδαφος ώστε πλέον να μπορεί να γίνει λόγος για το τι είναι γραφική σημειογραφία, γραφική παρτιτούρα και για την ιδιαιτερότητα του σημειογραφικού συστήματος του Ανέστη Λογοθέτη.

Το επόμενο βήμα, αφού διασαφηνιστεί ότι οι πίνακες είναι ουσιαστικά ηχητικές αναπαραστάσεις, είναι το στάδιο της αποκωδικοποίησης του οπτικού κώδικα με μουσικούς όρους, κατά το οποίο ζητείται από τους μαθητές να φανταστούν τι είδους ήχοι μπορεί να κρύβονται πίσω από τα σχέδια και τα σύμβολα. Οι απαντήσεις ποικίλουν ανάλογα με την ηλικία των παιδιών. Τα παιδιά της Ε' και ΣΤ' τάξης ερμηνεύουν πιο εύκολα τα γραφήματα και τα αντιστοιχίζουν με ηχητικά χαρακτηριστικά. Για παράδειγμα, υποθέτουν ότι το γράφημα για το τρέμολο υποδεικνύει «ήχο που ανεβοκατεβαίνει», ότι το μέγεθος του γραφήματος δηλώνει την ένταση του ήχου. Θεωρούν, επίσης, ότι ορισμένα γραφήματα υποδηλώνουν «εκρήξεις» και «πυροτεχνήματα» και ότι το πρώτο ηχητικό στρώμα έχει γραφεί με «νότες». Το ενδιαφέρον και η συγκέντρωση των μαθητών για την ακρόαση βρίσκονται πια στο ζενίθ τους. Ακολουθεί η ακρόαση, κατά την οποία οι μαθητές αναγνωρίζουν το μουσικό όργανο που ακούγεται, το φλάουτο, και αναζητούν τους ήχους που φαντάστηκαν. Δημιουργείται επομένως το κατάλληλο κλίμα ενεργητικής ακρόασης, που είναι και βασικός στόχος του μαθήματος. Οι μαθητές παρακολουθούν την εξέλιξη του έργου, ενώ το γεγονός ότι πολλοί από τους ήχους ξεπερνούν τις προσδοκίες τους και τις προηγούμενες ηχητικές τους εμπειρίες, καθώς και η κλιμακούμενη δραματική ένταση της σύνθεσης, διατηρούν το ενδιαφέρον τους αμείωτο. Μετά την ακρόαση διακρίνουμε ποια ηχητικά μέρη παρουσιάζονται σε κάθε 'πίνακα'. Βρίσκουμε επίσης την ευκαιρία να διευκρινίσουμε ότι το δεύτερο ηχητικό στρώμα προοριζόταν να ηχογραφηθεί σε μαγνητοταινία.

Ακολουθεί τώρα η δεύτερη περίπτωση, όπου η ακρόαση προηγείται της ανάγνωσης της παρτιτούρας. Πριν ξεκινήσει η ακρόαση, ζητείται από τους μαθητές να σκεφτούν *πώς θα ζωγράφιζαν/αποτύπωναν τους ήχους που πρόκειται να ακούσουν πάνω σε ένα χαρτί*, καθώς και να παρατηρήσουν τους ήχους που ακούν (από τι όργανο προέρχονται, αν έχουν κάτι ιδιαίτερο, αν τους θυμίζουν κάτι). Οι απαντήσεις τους, είναι γεμάτες φαντασία και απροσδόκητες: «θα ζωγράφιζα ένα πυκνό δάσος όπου ένα μοναχικό ζώο τριγυρίζει και ακούει τρομακτικούς ήχους», «μια μύγα εγκλωβισμένη που πετάει και προσπαθεί να ξεφύγει», «ένα βάλτο με λουλούδια και πεταλούδες και μια μέλισσα να κάνει ήχους» απάντησαν παιδιά της Δ' τάξης. Ανάλογες εικόνες δόθηκαν και από μεγαλύτερα παιδιά. Το μοτίβο της μοναχικής περιπλάνησης ενός έμβιου όντος μέσα σε ένα ευρύτερο περιβάλλον, που εγκυμονεί κινδύνους ή αναταράσσεται από αναπάντεχα γεγονότα, μοτίβο που επανέρχεται σε πολλές από τις περιγραφές των παιδιών, δεν απέχει από την γενεσιουργό ιδέα του *Globus* «μια λιγότερο αισιόδοξη εικόνα του κόσμου», στον οποίο η μελωδία του φλάουτου συμβολίζει, σύμφωνα με τον συνθέτη, «το εσωστρεφές οφιοειδές μονοπάτι του ατόμου», ενώ το ηχητικό υπόστρωμα μοιάζει «με την υδρόγειο, με ηπειρωτικά

σύνορα καθορισμένα από ωκεανούς και καλυμμένη με διάσπαρτα, εκρηκτικά γεγονότα σαν πυροτεχνήματα»<sup>8</sup>.

Ακολουθεί η επαφή με την γραφική παρτιτούρα. Τα παιδιά αναγνωρίζουν τη μελωδία του φλάουτου στην πρώτη σελίδα, διακρίνουν τα σύμβολα τονικού ύψους και τις εντολές δράσης. Σταδιακά καταφέρνουν να μεταφράσουν τις ηχητικές ιδιότητες που εκφράζουν οι εντολές δράσης και οι συνδετικοί παράγοντες που αποτυπώνουν το ηχητικό υπόστρωμα. Θεωρούν, επίσης, ότι η γραφική παρτιτούρα αποδίδει με εύστοχο τρόπο τη μουσική. Με την εξερεύνηση του οπτικού ερεθίσματος, οι μαθητές οδηγούνται σε εικασίες ως προς τον τίτλο του έργου και το νόημα του.

Συγκρίνοντας τις αντιδράσεις των μαθητών με κριτήριο τη σειρά παρουσίασης του υλικού της διδασκαλίας, παρατηρούμε ότι τα τμήματα που μελέτησαν πρώτα την παρτιτούρα είχαν μεγαλύτερη συγκέντρωση κατά την ακρόαση, αλλά έδωσαν και μεγάλη βαρύτητα στο σχολιασμό της γραφικής αναπαράστασης του ήχου. Το οπτικό ερέθισμα είναι πολύ ισχυρό και μερικές φορές ίσως ο εκπαιδευτικός χρειαστεί να επέμβει, ώστε να μην δαπανηθεί υπερβολικός χρόνος σε αυτό. Αντίθετα, τα παιδιά που άκουσαν πρώτα τη μουσική μπόρεσαν με μεγαλύτερη άνεση να ανακαλύψουν τα γραφικά σύμβολα που αποτύπωσαν τους ήχους. Ενθαρρυντικό ήταν το γεγονός ότι και στις δυο περιπτώσεις τα παιδιά εξέφρασαν την επιθυμία να ξανακούσουν το έργο και να 'κρατήσουν' τις παρτιτούρες.


Η διαδικασία του μαθήματος ολοκληρώνεται με τη συμπλήρωση ενός φυλλαδίου εργασίας (Υπόδειγμα 1), που έχει ως σκοπό να οδηγήσει σε ανακεφαλαίωση αλλά και σε αξιολόγηση του κατά πόσο οι μαθητές κατανόησαν το μάθημα. Δεν κρίνεται σκόπιμο να σχολιαστούν οι επιδόσεις των μαθητών με κριτήριο το αν προηγήθηκε η μελέτη του οπτικού υλικού αυτής του ηχητικού ή αντίστροφα, διότι τα αποτελέσματα δεν έδειξαν σημαντικές διαφορές. Η πρώτη παράγραφος αναφέρεται στον τίτλο, στον συνθέτη και στην εκτέλεση του έργου. Οι περισσότεροι μαθητές συμπλήρωσαν σωστά τα περισσότερα κενά και το 60% περίπου χωρίς κανένα λάθος. Στη συνέχεια ζητείται από τους μαθητές να αναγνωρίσουν τα ηχητικά μέρη που δείχνουν οι δυο σελίδες της παρτιτούρας. Εδώ απαντά σωστά και στα τρία ερωτήματα το 45% των μαθητών. Το λάθος των περισσότερων παιδιών ήταν ότι παρέβλεψαν το ότι η ερώτηση αφορούσε τα μουσικά στρώματα και περιέγραψαν το οπτικό περιεχόμενο.

Τη δυνατότητα να περιγράψουν τους ήχους που τους εντυπωσίασαν σε προσωπικό επίπεδο δίνει η επόμενη ερώτηση. Εδώ ουσιαστικά εξυπηρετείται πάλι ένας από τους διδακτικούς στόχους: ο χαρακτηρισμός των ηχητικών φαινομένων με απλούς όρους, σε αυτή την περίπτωση των ηχοχρωμάτων και των τεχνικών παιξίματος του φλάουτου. Οι μαθητές περιγράφουν ως εξής: «ο ήχος που ακούγεται όταν φυσάμε ένα καλαμάκι», «ήχοι της φύσης, πχ κελάηδημα πουλιών», «πολύ ψηλοί ήχοι», «αύρα που ακολουθούσε τη μουσική», «ήχοι σαν της φλογέρας, σαν κύματα, σαν σφυρίγματα, σαν χαλασμένο μικρόφωνο, σαν μπουρμπουλήθρες, απότομοι ήχοι» κτλ. Με απλούς όρους, όπως παρατηρούμε, περιγράφονται το *tremolo*, οι ιδιαίτερα ψηλοί αρμονικοί, το φύσημα στο εσωτερικό του σωλήνα χωρίς πάτημα των κλειδιών, το *Flatterzunge*, η χρήση ακραίων ρεζίστρων. Τα παιδιά έχουν πλέον γνωρίσει ηχητικές δυνατότητες του φλάουτου που δεν μπορούσαν να φανταστούν.

8. Vouvaris, P. - Zenz K., Greek Flute Music of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries, in the leaflet of the CD "Greek Flute Music of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries", NAXOS, Greek classics, 8.572369, 2009.

Η τελευταία παράγραφος συνοψίζει το περιεχόμενο του μαθήματος και διατυπώνει τα συμπεράσματα του. Τα παιδιά έχουν πλέον κατανοήσει ότι η καταγραφή της μουσικής μπορεί να γίνει και με σχέδια, σύμβολα, γραμμές και ότι οι παρτιτούρες μπορεί να είναι ή να μοιάζουν ταυτόχρονα με εικαστικά έργα. Η πλειοψηφία τους οδηγείται στην κατανόηση βασικών αρχών του αλεατορισμού, αφού κρίνει ότι με αυτόν τον τρόπο καταγραφής, οι μουσικοί έχουν μεγαλύτερη ελευθερία κατά την αναδημιουργία και ότι δυο ερμηνείες του ίδιου έργου δεν μπορούν να είναι ταυτόσημες.

**Globus (1978)**




Ακούσαμε το έργο ..... του συνθέτη

Ο τίτλος στα ελληνικά σημαίνει .....


Το κομμάτι (είναι / δεν είναι) .....  
γραμμένο για ένα συγκεκριμένο όργανο.

Εμείς το ακούσαμε παιγμένο από .....

Η γραφική παρτιτούρα αναπαριστά .....  
μουσικά στρώματα.



Αυτή η εικόνα μας δείχνει την .....



Ενώ, αυτή η εικόνα μας δείχνει .....

Από τους ήχους που άκουσα μου έκαναν εντύπωση .....

.....

.....

Στον ..... αιώνα, κάποιοι συνθέτες, όπως ο Ανέστης Λογοθέτης, έψαξαν να βρουν τον δικό τους τρόπο για να καταγράψουν τη μουσική τους, χρησιμοποιώντας ..... και .....

Οι παρτιτούρες λοιπόν αρχίζουν να μοιάζουν με ..... και οι συνθέτες αφήνουν τους μουσικούς να δώσουν την προσωπική τους σφραγίδα στο έργο. Κατ' αυτόν τον τρόπο δύο εκτελέσεις του ίδιου έργου (μπορούν / δεν μπορούν) ..... να είναι ταυτόσημες, δηλαδή ίδιες.

Υπόδειγμα 1: Φύλλο εργασίας πάνω στο Globus του Ανέστη Λογοθέτη

Σε αυτό το σημείο, ας προστεθεί ότι η γραφική παρτιτούρα μπορεί να χρησιμοποιηθεί περαιτέρω, σε επόμενο μάθημα, για την καλύτερη εμπέδωση των όσων έμαθαν τα παιδιά και με τρόπο τέτοιο, ώστε να εμπλέκονται και κινητικές δεξιότητες στο μάθημα. Μπορεί να αποτελέσει το πρότυπο για τη δημιουργία από τους ίδιους τους μαθητές μιας γραφικής παρτιτούρας ενός άλλου μουσικού έργου (σε αυτή την περίπτωση θα βοηθούσε και η συνεργασία με ένα εκπαιδευτικό εικαστικών). Επίσης, μπορεί να γίνει η βάση για τη δημιουργία μιας αυτοσχεδιαστικής χορογραφίας πάνω στο *Globus*. Αν υπάρχει η κατάλληλη υποδομή (π.χ. ορισμένα κρουστά όργανα), θα μπορούσαμε να ενορχηστρώσουμε με τα παιδιά το μέρος της μαγνητοταινίας και να συνοδεύσουμε τη μελωδία του φλάουτου, εισάγοντας τα με αυτό τον τρόπο πιο ενεργά στη μουσική του Λογοθέτη.

Ολοκληρώνοντας, θα ήθελα να ευχαριστήσω την κυρία Julia Logothesis και την κυρία Κατερίνα Τσεντς για την παραχώρηση της παρτιτούρας και την άδεια να παρουσιάσω το *Globus* στην τάξη. Τις θερμές μου ευχαριστίες απευθύνω και στους μαθητές μου, που μοιράστηκαν μαζί μου τις σκέψεις, τις ιδέες και τα συναισθήματά τους.

### Βιβλιογραφικές αναφορές

- Αντωννάκης, Δ., Χιωτάκη Ε., (2007). *Μουσική παιδαγωγική. Διαθεματικές εφαρμογές για μικρά παιδιά*, Αθήνα : Καστανιώτης.
- Bosseur, J.-Y., (2008). *La musique du XXème siècle à la croisée des arts*, Paris: Musique ouverte-Minerve.
- Kroner, H. (Hg.), (1998). *Anestis Logothesis. Klangbild und Bildklang*, Wien : Lafite Verlag.
- Λιάτσου, Π., (2001). *Από την ακοή στην ακρόαση*, Αθήνα : Ορφέας-Μ. Νικολαΐδης.
- Μπαβελή, Μ., Γεωργάκη Α., (2009). *Η χωροθέτηση του «γραφικού» ήχου στο μπαλέτο Οδύσσεια (1963) του Ανέστη Λογοθέτη (1921-1994)*, πρακτικά του συνεδρίου Ελληνική μουσική δημιουργία του 20<sup>ου</sup> αιώνα για το θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, [www.mmb.org.gr/files/2010/Πρακτικά%20Συνεδρίου.pdf](http://www.mmb.org.gr/files/2010/Πρακτικά%20Συνεδρίου.pdf).
- Περακάκη, Ε., (2008). *Σχεδιάζοντας το σχολικό μάθημα της μουσικής*, Αθήνα : fagotto books

# MAGNUS DAVID

Free University, Berlin

## Aural Latency: Aesthetics and Operativity in pictorial scores of Anestis Logothetis

### 1. Introductory remarks

In musicological literature as well as in several statements and essays by different composers it is the term “graphic notation” that has been used to designate a notational phenomenon of the New Yorker and European post war music avant-garde. Its origins can be traced back in the early 50’s and for a period of almost two decades; a significant amount of so called “graphic scores” were designed and – even if rather peripherally – incorporated to the repertoire of contemporary music.

But despite, or better to say, *because* of the uncritical use of the term “graphic” by both the artists and their interpreters it becomes necessary to examine this notion: Beyond the fact that its etymological derivation from the Old Greek word *graphein* (γράφειν) implies a reference to both the culture techniques of carving or writing and to the act of painting, the term *graphic* or *graphism* cannot be conceived without its epistemological implications.

It is true of this term that it designates a field of the visual arts under which different kinds of reproduction techniques such as woodcut, etching, copperplate prints or lithography as well as drawings in general are subsumed. But it is equally true that the same word can be used to refer to the “representation of statistical data” (Encycl. Britannica) or, if we consider etymologically related notions like *grapheme*, it defines the smallest semantically distinguishing unit in a written language.

But the most striking aspect about *graphic techniques* or *graphism* is the fact that the very early use of points and lines to represent hunting signs in caves implied already a high level of abstraction. As the French archeologist and paleontologist André Leroi-Gourhan states, the visual arts are in their origins in the Paleolithic some 30.000 years ago intrinsically connected with language and script. Concerning the hybrid medial status of graphism he refers to a very eye-opening passage of his book *Gesture and Speech* (*Le geste et la parole*, 1964-65) on the common origin of drawing and writing:

“Paleolithic art, with its enormously long time frame and its abundant records, provides evidence that is irreplaceable for understanding the real nature of artistic figurative representation and of writing: what appear to be two divergent tracks starting at the birth of the agricultural economy, in reality form only one”.<sup>1</sup>

---

1. Leroi-Gourhan, André. *Gesture and Speech*. Translated by Anna Bostock Berger, Massachusetts Institute of Technology, 1993, p. 191f.



It is in this sense that, to a certain extent, the term *graphic* can be put on a level with the notions of *drawing* and *writing*; both terms together refer to the visualization of coded systems and their specialisation on a two or even a three-dimensional surface. There are therefore no writing systems, which would not present ‘graphic aspects’. At the same time, there seem to be a categorial difference between alphabetical and other code systems and the so called *graphic notation* in music, which is actually the reason why composers felt the necessity to go over the boundaries set by standard notation. And in fact, there is a singularity in the notational phenomenon I am discussing here and that includes the visualization strategy developed by Anestis Logothetis in his own notation and that I would like to point out: This singularity concerns the individual shape of each of the signs he created, since it changes from score to score or even within the same score and that allows to speak not only of the *graphic*, but, most of all of the *pictorial* nature of his notational aesthetics.

In the following remarks I would like to make the case for a view on Logothetis’ notation that arises from the contemporary debate in the fields of script and image theory, but cannot be exhaustively explain by any of them. In doing so, I hope to show that the near examination of the problematic term *graphic* is not merely a discussion about words, but about different kinds of cognitive challenges, that have direct consequences for the musical performance. For this purpose, I will shortly refer to the hybrid character of Anestis Logothetis’ sign repertoire, then go on explaining certain positions in contemporary script and image theories that touch on his notation and will end with some remarks on what I call *Aural Latency*, that is, the aesthetic operation that I see behind his visualization strategy.

## 2. Anestis Logothetis’ sign repertoire between script and image

In two unpublished documents from 1980 and 1992, Logothetis dates the development of his own sign repertoire back to the years 1958 and 1960<sup>2</sup>. A comprehensive explanation of all his signs and forms of articulation with several visual examples can be found in his central essay *Das Zeichen als Aggregatzustand der Musik*, published in 1974<sup>3</sup>. The so-called *Klangcharakterschrift* includes signs for pitch, which derive from standard notation (fig. 1), as well as *action* or *performative signals* (fig. 2) and the so called *Assoziations-Faktoren* (fig. 3). To show how this signs could be articulated, he adds an example with the concatenation of all elements (fig. 4).

All three sign types can appear on the same score in different combinations, what indicates the level of “polymorphism”<sup>4</sup> of each piece, as Logothetis says. This *polymorphistic* approach to notation is based on the individual shape of each *action signal* and the way they are connected by

2. In the text about his opera *Daidalia oder das Leben einer Theorie* he states that “it is now twenty years – exactly since 1958 – that I developed a musical notation and merged the pitch-symbols that I invented with graphic elements into a sound image that has to be read bindingly”. (My translation. German original: “[...] es ist schon über zwanzig Jahre her – genau seit 1958 – daß ich eine Notenschrift entwickelte und die von mir erfundenen Tonhöhen Symbole mit graphischen Elementen zu einem verbindlich zu lesenden Klangbild verband” (Logothetis, Anestis. *zu Daidalia von Anestis Logothetis*. Unpublished document, Vienna, 22.10.1980, p. 3, copyright Julia Logothetis), while in a later text about his Sisyphus-opera, he assures that the work was recorded in an own notation developed between 1959 and 1960 (“in eigener, 1959/1960 entwickelter Schrift aufgezeichnet”. Logothetis, Anestis: **Über meine Oper AUS WELCHEM MATERIAL IST DER STEIN VON SISYPHOS**. Unpublished document, Vienna, 23.10.1992, p. 2, copyright Julia Logothetis).

3. Logothetis, Anestis. *Zeichen als Aggregatzustand der Musik*. Wien/München: Jugend und Volk, 1974.

4. Cf. Logothetis, Anestis, *Impulse für Spielmusikgruppen*, Ed. by Franz Blasl, Vienna: Universal Edition 1973, p. 5; id., „Gezeichnete Klänge“, in: *Neues Forum* 183/1, Vienna, 1969, pp. 177-179, here p. 178; id., „Kurze musikalische Spurenkunde. Eine Darstellung des Klanges“, in: *Melos – Zeitschrift für neue Musik* 37/2, Mainz, 1970, pp. 39-43., here p. 41 and id. 1974, p. 19, 20 and 26.



an *associative factor*. And although Logothetis does not explain the form he gives to each sign, it is through the structure of his scores that the performer learns to react on the pictorial score and to articulate the sounds. Summarizing, one could say that he created a writing system with a limited number of signs for sound events and their combination, but which are dependent on their visual quality: A rather curious phenomenon. Logothetis' notation embodies some characteristics of scriptural systems and some others pertaining to pictorial expression. Subsequently, it would be helpful to take a look at both sides of his visualization strategy.

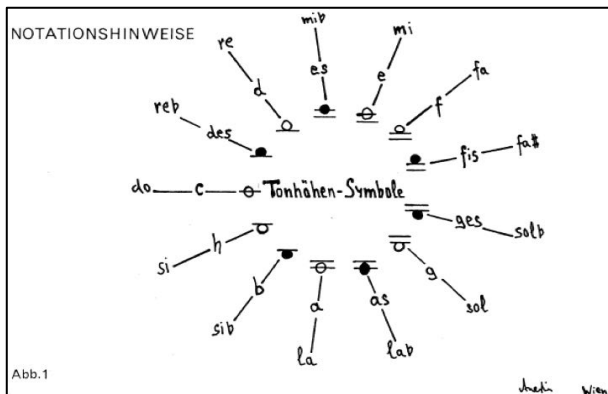


Fig. 1: Tonhöehensymbole

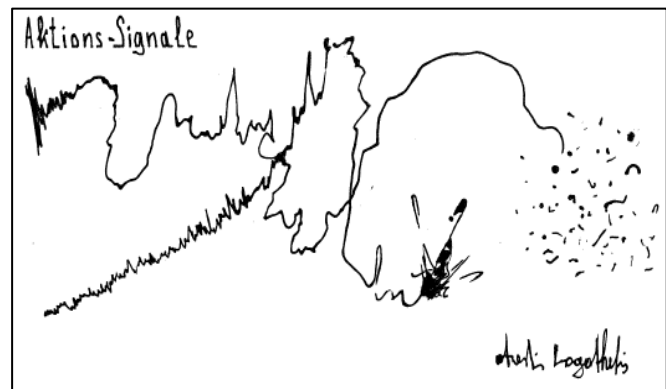


Fig. 2: Aktions-Signale

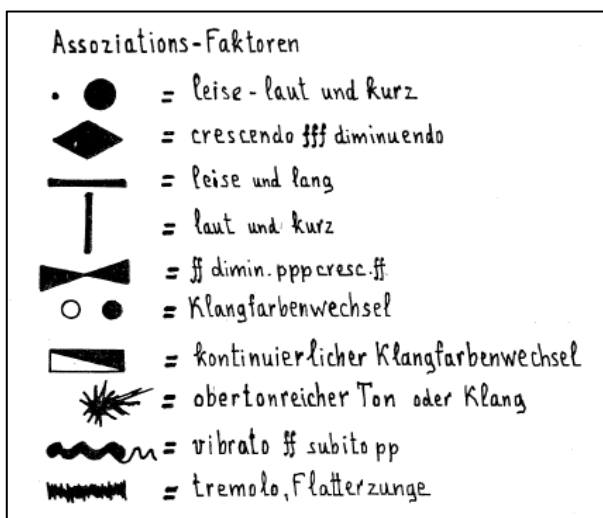


Fig. 3: Assoziations-Faktoren

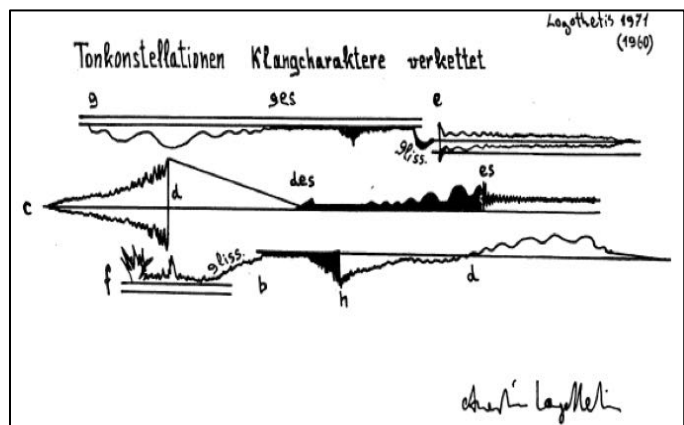


Fig. 4: Verkettung aller Zeichenarte

### 3. Scripturality

In the last two decades, several approaches to script theory were developed which set the focus on visual aspects of writing systems and faded thereby their relationship with spoken language into the background. The term *Pictogrammatica*<sup>5</sup>, for instance, have been used to designate the

5. Inge Müntz-Koennen und Justus Fetscher (Eds.), *Pictogrammatica: die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900-1938)*, Bielefeld 2006.

multiple interconnections between script and image in the avant-garde of the 20<sup>th</sup> century; phenomena of movement or motion in script were referred to as *Kinetographies*<sup>6</sup>; and lastly, the term *Notational Iconicity* was coined to make allusion to the “hybridization of language and image”<sup>7</sup> in script. This research focus is currently being carried out under the general term of *Diagrammatology* or *Diagrammatics*<sup>8</sup>.

Despite the wide range of approaches, I would like to concentrate on the three principles proposed by Gernot Grube and Werner Kogge<sup>9</sup> to draw a distinction between phenomena which can be identified as script and those which are not to be considered as writing systems. The criteria to define a visualization strategy as script are: *referentiality*, *aesthetic presence* and *operativity*.

- a. *Referentiality* means that every writing system needs another layer or system that it refers to. That could be, in example, a series of numbers in an equation referring to a geometric figure.
- b. *Aesthetic presence*, in turn, allows to arrange and rearrange a certain sign configuration in two or more different points in time, something that cannot be done with ephemeral media, such as sound.
- c. *Operativity*, finally, means that there has to be a spatial difference between every two signs that allows to identify them as such and place them in different combinations with other elements without them losing their identity, so that every sign within a writing system could be manipulated according to certain rules. This principle is based on what Nelson Goodman called *syntactic disjointness* and *finite differentiation*<sup>10</sup> and the main argument that is true for writing systems is that readability of letter 'A' should depend whether on the signs that surround it nor on its individual shape. It has always to be read as 'A'.

The notation developed by Anestis Logothetis fulfills the first two criteria of the proposed script definition, but it does not comply with the third rule: The readability of a pictorial score by Logothetis implies a playful optical approach dealing with the individual shape of the signs, since no sign will be understood the same way by each performer and in different performances or even within the same performance by a single interpreter. Every look at one of this signs sets free a sound representation or association that cannot be defined within a writing system. This kind of visual ambiguity (or polysemy) shows that we are dealing with a media phenomenon that embodies pictorial aspects.

6. Arns, Inke et al. (Eds.), *Kinetographien*, Bielefeld 2004, p. 9-29, here p. 9.

7. Krämer, Sybille, “*Schriftbildlichkeit*“ oder *Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift*, in: *Bild, Schrift, Zahl*. Ed. by id. and Horst Bredekamp, Munich, 2003, pp. 157-176, here p. 158.

8. Cf. Bogen, Steffen und Felix Thürlemann. *Jenseits der Opposition von Text und Bild: Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen*, in: *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore: zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*. Ed. by Alexander Patschovsky, Ostfildern, 2003, pp. 1-22; Sybille Krämer, *Operative Bildlichkeit. Von der “Grammatologie“ zu einer “Diagrammatologie“? Reflexionen über erkennendes “Sehen“*, in: *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Ed. by Martina Heßler and Dieter Mersch, Bielefeld, 2009, pp. 94–122; Stjernfelt, Frederik. *Diagrammatology: an investigation on the borderlines of phenomenology, ontology, and semiotic*. Dordrecht, 2007.

9. Cf. Grube, Gernot and Werner Kogge. *Zur Einleitung: was ist Schrift?*, in: *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, Ed. By id. and Sybille Krämer, Munich, 2005, pp. 9-21, here p. 13.

10. “[...] no mark [token] may belong to more than one character [type]” and he adds “[t]hat the characters must thus be disjoint may not seem very important or striking; but it is an absolutely essential and, I think, rather remarkable feature of notations.” (Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, 1968, p. 133). Finite differentiation implies that “for every two characters K and K’ and every mark m that does not actually belong to both, determination either that m does not belong to K or that m does not belong to K’ is theoretically possible.” (ibid., p. 136)

#### 4. Pictoriality

Since the beginning of the so called *iconic turn* some twenty years ago several pictorial phenomena have been put in a different light and many disciplines began to be open for what the German art historian Gottfried Boehm described as “the discovery of genuine and productive achievements of the image”<sup>11</sup> and its characteristics as both an object and a process<sup>12</sup>. In this context, the focus on pictoriality should emphasize “an alternative way of thinking, that is capable to spell out and work with the longtime disdained cognitive potentials that can be found in non-verbal representations”<sup>13</sup>.

A main aspect of this cognitive potentials is the previously mentioned visual ambiguity or polysemy, which is – in the words of Boehm – “a quality that belongs to images in general”<sup>14</sup>. This particularity of pictorial phenomena stands in contrast with the very fast and decoding look at written surfaces – that include of course standard notation – and by which the aesthetic implications of the perceived information are necessarily pushed into the background. The focus on shape aspects opens the field of visibility to phenomena of latency, i.e. for optic events that have to be produced through an interpretative approach by the viewer and its conclusions can be very disparate, whereby “the eye not only perceives”, “but [...] *creates* itself”<sup>15</sup>. The visible constitutes with its form and its possible configurations the visual fund for an individual combination of what is shown. The interpretative performance takes place already on the level of the visual content and not on the layer of *significatum*, as it is the case in writing systems. In pictorial phenomena emphasis is set on issues concerning the material constitution of the *visible*, fading the layer of reference into the background.

But at the same time the polysemic nature of pictorial scores confronts interpreters with a difficulty that lies in the fact that they are not expected to *read* or to *contemplate* the score, but to comprehend it in a performative way: The performative comprehension implies the the interaction of visual perceptivity, sound imagination (*klangliche Einbildungskraft*) and a certain sensibility in dealing with specific instruments or sound sources. It is this kind of interaction provoked by the visual quality of a score that I would like to reflect on by means of the term *Aural Latency*.

#### 5. Aural Latency

As a conclusion of what have been discussed regarding the polysemic character of *Pictorial Notation* I would like to point out three relevant aesthetic aspects concerning the scores of Anestis

11. My Translation. (German original: “[...] die Entdeckung genuiner und produktiver Leistungen des Bildes” Boehm, Gottfried. “Die Wiederkehr der Bilder”, in: *Was ist ein Bild?* Ed. by id., München, 1994, pp. 11-38, here p. 16).

12. “[...] das Bild zugleich als Gegenstand wie als Verfahren [...]”. Boehm, Gottfried, *Iconic Turn. Ein Brief*, in: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Ed. by Hans Belting, München 2007, pp. 27-36, here p. 32.

13. My Translation. (German original: „eine andere Art des Denkens [betreffen], das sich imstande zeigt, die lange gering geschätzten kognitiven Möglichkeiten, die in nicht verbalen Repräsentationen liegen, zu verdeutlichen, mit diesen zu arbeiten“ Boehm 2007, p. 27).

14. My translation. (German original: “[...] welche Eigenschaft darstellt, die Bildern *generell* zukommt.” Boehm, Gottfried. *Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes*, in: *Bild und Einbildungskraft*. Ed. by Bernd Hüppauf and Christoph Wulff, Munich, 2006, pp. 243-253, here p. 244).

15. My translation. (German original: “[wobei] das Auge nicht [nur] *perzipiert*, sondern [...] selbst hervorbringt”. Boehm, Gottfried. *Sehen. Hermeneutische Reflexionen*, in: *Kritik des Sehens*, Ed. by Ralf Konersmann, Leipzig, 1997, pp. 272-298, p. 293).

Logothetis that seem to be the ground for another kind of operativity, namely one not depending on a number of rules, but on a playful approach to visual phenomena:

- 1) The visual elements on the scores are part of a sign repertoire explained through a key, but their shapes change from score to score or within the same score.
- 2) Beyond that, and with exception of Logothetis' scores with time lines, the visual elements are spatialized in different ways and can be therefore interpreted in many chronological orders or combinations. (fig. 5, *Labyrinthos*, 1965)
- 3) The interaction among instrumentalists and between them and the conductor becomes a main part of the identity of the piece, since they are in charge of the final structuring of the sound events, i.e. that they overtake the role co-composers.

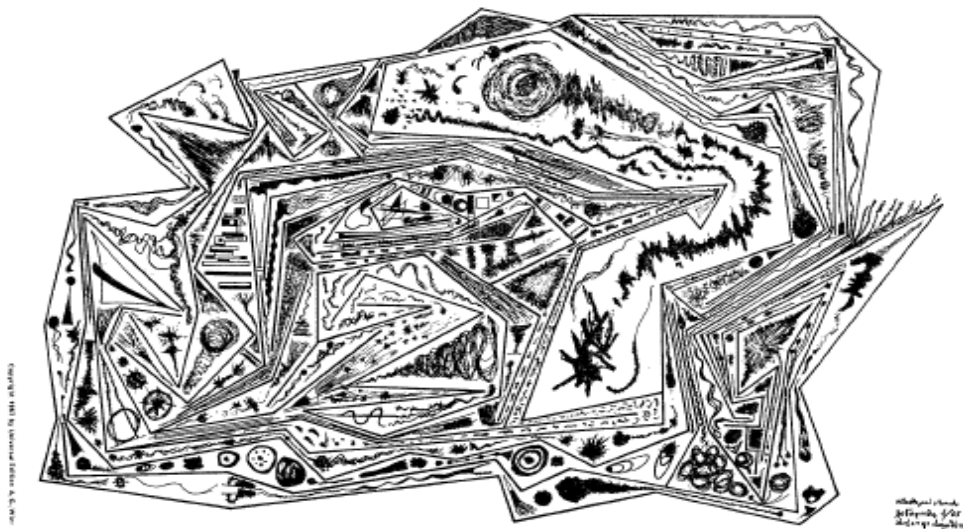


Fig. 5: *Labyrinthos*, 1965

In developing his own, mostly pictorial repertoire, Logothetis created a rather seldom kind of prescriptive notation: The spatialized signs are expected to be performed as sound events, but very often their main parameters such as duration of the piece, tempo, chronological order etc., are not indicated. Concerning the problem of interpretation, Logothetis states:

“A good interpretation needs a great empathy with the will of the composer and engage to a deepening in the contents of each work. [...] For this purpose it is necessary to know the intentions of the composer and the meaning of his signs. Even if it directly aims for the sound representation, congruency between signs and sound is not given in any case”<sup>16</sup>.

16. My translation. (German original: “Eine gute Interpretation verlangt großes Einfühlungsvermögen in das Wollen des Komponisten und verpflichtet zur Vertiefung in die Inhalte des jeweils vorliegenden Werkes. Diese Einfühlung muß um so stärker sein, je mehr jene Inhalte aus einem kreativen Erfindungsgeist heraus gestaltet wurden. Freilich ist es dazu nötig, die Intentionen des Komponisten zu kennen und um die Bedeutung seiner Zeichen zu wissen. Auch wenn diese direkt auf die Darstellung des Klanges zielt, ist eine Kongruenz zwischen Zeichen und Klang auf keinen Fall gegeben.” Logothetis 1973, p. 6).

If *Pictorial Notation* has no correlate at the sound layer: What is, then, its specific ‘medial achievement’? What are we looking at, when we see this kind of scores?

A possible answer could be that by interpreting the pictorial elements on the scores we are dealing with *Aural Latencies (or Auditive Potentialities)*. *Aural Latencies* are the *concealed* sounds behind the visual constitution of the elements which have to be discerned and comprehend in a performative way. In this context, the notation serves as a composition technique, since every visual nuance has direct consequences for the sound realization and underlines at the same time the relevance of the materiality of *Pictorial Notations*. And due to the matter that the visual qualities of pictorial scores have to be interpreted always anew, their elements can not be faded into the background. They do not become *unnecessary*, as it is the case of sign systems fulfilling the criteria of *syntactic disjointness* and *finite differentiation* which allow to memorize a great amount of information. *Aural Latencies* cannot be transliterate. They need to be visually experienced and materialized in form of sound events.

## MCINERNEY MIKE

University of Plymouth, England

### Reviewing the Consistent Interpretative Aesthetic in Logothetis' Graphic Scores<sup>1</sup>

#### 1. Introduction

The accompanying notes to Logothetis' 1959 breakthrough piece *Struktur/Textur/Spiegel/Spiel* can in retrospect be seen as his clarion call. His claim that the score provides

“[...] a double reflection, both on the composer as one who puts together, and also on the interpreter as one who decodes what he sees”<sup>2</sup>, [and that the resulting sonic performance represents] “[...] a mirror game, playing in each moment with the constellation which arises between the seen and the heard”<sup>2</sup>,

can be seen not only as a sketch for an aesthetic of interpretation, but also for an aesthetic *about* interpretation – not simply a ‘how to’ guide for reading his own scores, but also an aesthetic standpoint on interpretation itself – what it is, what it does, how it works and what it is for.

This double provision attempts to synchronize two almost contradictory aspirations: to create a notational system for “occurrences of sound character”<sup>3</sup> while at the same time maintaining the core interpretative relationship between score and performers that hitherto formed the mainstay of the Western concert tradition.

This tension does not sit easily within the concert tradition; understanding its ramifications requires a comparative framework. The commercial success and substantial public profile of the Miles Davis album *Kind of Blue* (Davis 1959) and U2's *Achtung Baby* (U2 1991) has led to each work having its own body of scholarship. The scale of the detail that is now available about the creation and performance of these two works is such that it becomes possible to impute an interpretative methodology to them. They also have the added advantage of being representative of two of the late twentieth century's other key musical genres, jazz and rock, thus providing a strong triangulation for the understanding of Logothetis' oeuvre.

Against an analytical frame, which reviews how the musical work is conceived – the performers' expressive relationship to it, the form and content of the rehearsal process, the role of prescriptive notation, the relative roles of composer and performers and the identity of the work in performance – it is possible to articulate similarities and differences in interpretative aesthetic between the concert mainstream, *Kind of Blue*, *Achtung Baby* and Logothetis' oeuvre.

1. An expanded and revised version of this paper, titled *New Notational Strategies for New Interpretative Paradigms: Re-visiting the scores of Anestis Logothetis (1921 - 1994)*, is due for publication in a forthcoming edition of the journal *Perspectives of New Music*.

2. Logothetis, 1959, my translation.

3. 'Klangcharacterliche Geschehnisse' - as seen in many texts and scores e.g. the accompanying notes to *Odysee* (UE 1963).

Other factors that come into play are the increasing role of sound technology in music – both as disseminator and in performance – and the thorny question of aesthetic quality, here addressed through reference to the ideas of consistency and integrity.

## 2. The Western Concert Tradition

As a performance practice, the Western concert tradition is rooted in the interpretative gathering around a prescribing score towards live presentation before an appreciating audience.

The identity of the work is held in trust by a notated text: the score and this score awaits realisation through the interpreters' performance. Through this act of performance, the composer's original musical idea is expected to be heard. A degree of 'transparency' is expected of the performer: as the nineteenth century critic E. T. A. Hoffman rather dramatically puts it,

“[...] the genuine artist lives only for the work, which he understands as the composer once understood it, and which he now performs. He does not make his personality count in any way. All his thoughts and actions are directed into bringing into being all the wonderful, enchanting pictures the composer sealed in his work with magical power”.<sup>4</sup>

Despite, and arguably on account of, this constraint, the performer is able to develop a relationship of 'projective identification' with the work they have to perform. This term was originally coined by the Freudian psychologist Melanie Klein to describe a situation in which a person engages in projection, in such a way that their behaviour invokes in the recipient the thoughts, feelings or behaviours projected onto them. It was extended by the musicologist Nicky Losseff in her 2011 paper *Projective identification, musical interpretation and the self* to include the “particularly intense connection between musical works and [the performer's] sense of self”. Projective identification of “the performer's own processes into the music”<sup>5</sup> can lead to the musical work becoming “in effect a narrative of the self” and because “the tracts of music which interpreters identify with their feelings (and into which they have projected their feelings) eventually resolve, so might their feelings resolve with them”<sup>6</sup>.

There is a clear demarcation of roles between composer and performer: the sonic idea belongs to the composer and the role of the performers is to use their own skills to make that idea audible in performance. This necessarily gives rise to, and depends upon, a secure mechanism for transmission. In this mechanism there is minimal loss of signal between the original conception as transcribed by the composer and its performed realisation. Once the score is completed, the composer's presence is no longer required; the process of interpretative recreation is autonomous.

The identity of the work in performance has an object-like quality. Though questions of interpretation inevitably remain, the composer knows that “once completed, the work in question will still be his own”<sup>7</sup>. The rehearsal process – being one of repeated engagement with a text aiming towards a kind of 'uncovering' in which a behaviour is established that can, in performance,

4. Hoffman, *Beethoven's Instrumental Music*, quoted in Goehr 1994, p. 1

5. Losseff, 2011, p. 53

6. *Ibid.*, pp. 54-56

7. Eco, 1989, p. 19

reliably re-present the original musical conception – reflects what Hans Georg Gadamer defined as a “romantic hermeneutic”<sup>8</sup>, in which “understanding” is “conceived of ... as the reproduction of an original production”<sup>9</sup>.

### 3. *Kind of Blue* (1959) – A Jazz Aesthetic of Interpretation

Within the jazz aesthetic of interpretation that is represented by *Kind of Blue*, the core identity of the work is held in trust by the released recording.

The distinction between composer and performers is blurred, with the composer acting as catalyst and final arbiter of a work that also reflects the creative practice of its performers. The composer’s active presence at the recording becomes a *sine qua non*, because the recording *is* the point of creation, and it is the decisions made then that will define the quality of the finished product. One hears these procedures at work in the original studio master tapes from the *Kind of Blue* recording sessions, with Davis using hints and simple structuring devices to guide the creative output of his colleagues<sup>10</sup>. *All Blues*, for instance, has the distinctive characteristic of a small looping figure, first heard between 0:11 and 0:20. Unusually for a blues number, Davis instructs the musicians to use this figure to articulate a break between each 12-bar solo, thereby enhancing the generally ‘cool’ mood of this track in particular and of the album as a whole<sup>11</sup>. Nonetheless, despite the presence of a composer’s guiding hand, the consequent release is as much a reflection of the creativity of the contributing artists as it is of its ostensible maestro.

Those notational prescriptions that do exist are deliberately minimal. Their purpose is to provide templates, characterising frameworks for (relatively) free creation. On the liner notes to the original album, Bill Evans describes them as,

“[...] a simple figured based upon 16 measures of one scale, 8 of another and 8 more of the first ... a 12-measure blues form, ... a 10-measure circular form following a 4-measure introduction ... a 6/8 blues form ... [using] a few modal changes” and “a series of five scales, each to be played as long as the soloist wishes until he has completed the series”<sup>12</sup>.

The composer’s proprietorial relationship to these templates is less secure than in a more fully prescribed tradition. In *Kind of Blue*, for instance, *So What* is acknowledged as a sequence that had been worked on in performance in the months prior to the recording<sup>13</sup> and in *Flamenco Sketches* the distinctive combination of spacious piano chords and falling bass that provides the anchor is manifestly derived from Evans’ own *Peace Piece* of 1958<sup>14</sup>.

The performers’ expressive relationship to the work is necessarily more autonomous than in the concert tradition, with the sound of their own performance practice becoming an integral part of the final work. The role of the composer in this case is as much one of selecting the right

8. Gadamer, 1975

9. Ibid., p. 295

10. Kahn, 2000, p. 99 ff

11. Ibid., p. 142

12. Evans, 1959

13. Khan, 2000, p. 96

14. Ibid., p. 133



colleagues for the effect he has in mind, as it is of providing a secure template for re-creation: choosing Wynton Kelly to provide the rhythmically propulsive keyboard vamp of *Freddie Freeloader*, for example, while allowing Bill Evans to create the evocatively voiced modal piano lines in the four remaining tracks. The rehearsal process is predicated upon these autonomous relationships to the prescriptive template being gently shepherded into the final outcome.

The work, as identified by the commercial recording, arises from a combination of prescriptive templates, interpretative autonomy, improvisation and musical direction. Its identity in performance is, unsurprisingly, mutable. Starting with the same musicians working from the same characterising templates, other potentially significantly different interpretations may in the heat of performance arise autonomously and spontaneously.

#### 4. *Achtung Baby* (1991) – A Rock Aesthetic of Interpretation

*Kind of Blue*'s dependence upon recording for its work-identity represents a first step into the twentieth century world of sound technology. *Achtung Baby*'s reliance on technology, both for its preservation and reproduction and for the production quality of its sound, represents a second.

The kind of attention to the texture of sound that arises with modern technology makes a different set of interpretative strategies possible. With modern methods of sound production, it is possible to work directly from the sound itself rather than from an idealised conception of the sound as arises within a notation-based paradigm. Modern methods of sound reproduction allow these occurrences of sound character to be preserved and maintained as pertinent characteristics of a completed work.

In this context, the significance of the prescriptive template falls away even further. What prescription there was for *Achtung Baby* was bathetically minimal<sup>15</sup>. After the generally poor reception of *Rattle and Hum*, Bono and the Edge decided that the band required a change of direction, to “something that had its roots partly in club culture, something very rhythmic”<sup>16</sup>. A few suggestions to this effect were proffered to Adam Clayton and Larry Mullen before the two months of focused creative activity in the Hansa Studios in Berlin (site of a number of other classic (rock) recording moments, including David Bowie's 1977 album *Heroes*) that initiated the album. Here, the rehearsal process scarcely performs an interpretative function at all. Instead it becomes one with those of composing and fixing the work identity through recording.

In his interviews for the film, Bono described this process as one of “working from the sky down”<sup>17</sup>. From a process of communal jamming, sounds, deemed successful within the general interpretative intent of the album, are identified and extracted to form the basis of distinct numbers. Once a suitable sound is identified, the band continues to work within that sound to develop bass lines and articulating harmonies that enhance its quality. Lyrics are the last stage to appear, after, and through, the creation of a vocal line that similarly fits the mood of the sound, as now articulated by the harmonies and so on that have been derived from working within it. For instance, *One*, the second track on the album, was first created by The Edge as an improvised bridge passage for *Mysterious Ways* (track 8). Identified by the album's producer, Daniel Lanois, as

15. Guggenheim, 2011, 37:12ff

16. Bono, speaking in Guggenheim 2011, 45:05 – 45:12

17. Ibid., 17:33ff

having its own distinct quality, it was extracted from the context in which it arose and used as the basis for a new creative foray<sup>18</sup>.

In this way, distinct pieces are created that combine the clarity of work identity in performance of the concert tradition with the autonomous interpretative practice of the jazz tradition. The identity of the work is held secure by the released recording, with what notational versions that now exist being transcriptions of what began as an embodied act of aural creation. Despite what may appear to be similarities in the rehearsal process, what is not carried over from the jazz interpretative aesthetic is the spirit of improvisation: the mutability of the work in performance. The finished compositions are just that, susceptible to reliable re-presentation in performance.

Inevitably, the proprietorial relationship between the performers and the finished work is closer and more determinate than in either of the previous interpretative aesthetics. Composition credits on all of the album's 11 tracks are shared equally between the four members of this impressively close-knit ensemble.

### 5. The Working Method of Anestis Logothetis – A Hybrid Aesthetic

The above comparison of interpretative methodologies provides a substantiating context for Logothetis' own interpretative aesthetic. When, in *Ein Darstellung des Klanges* for instance, he identifies the need for a

“[...] notation that one can interpret dynamically and non-rationally so that the musical result can be manifestly different in each realisation, without forfeiting the particular characteristics of the work implicit in the score”<sup>19</sup>,

he is describing – in interpretative terms – an unconventional hybrid between two methodologies: that of the concert tradition fused with the rock methodology illustrated by *Achtung Baby*. This maintains the gathering around a prescribing score that is central to the former, while combining it with the notions of the autonomous creative performer that resonate in the latter. Moreover, this is not a jazz aesthetic. Logothetis comments in the same article that though

“[...] there is a great deal of interpretative freedom in realising a massed sound event from such images’, this ‘does not include the freedom of improvisation”<sup>20</sup>.

The intended outcome is closer to the rock aesthetic: the creation of a singular work, repeatable in performance, that is nonetheless in a significant sense the creative property of the interpreting performers. The parallels with rock music are more than coincidental, despite the differences in provenance and social context. Both interpretative aesthetics arise from embracing technology as a means for reproducing and producing sound.

Logothetis identifies the expansion of sonic vocabulary as “an inner necessity, which carries us forwards”<sup>21</sup> – a historical drive that has been with us since the classical civilization of Ancient

18. Ibid., 58:07 – 1:04:00

19. Logothetis 1970, my translation

20. Ibid.

Greece. In our own time, this expansion continues through the use of electronic technology, as Logothetis' work with tape recording and analog synthesis demonstrates. Once this step towards the world of sound made possible through technology has been taken, a drift away from the prescriptive template, as guardian of the work's identity, is most likely inevitable. The very qualities that give writing its power – its capacity for articulation, distinction, definition and differentiation – make it unsuitable as a container for the identity of a soundworld that is fluid, turbulent, unstable and multivalent. However, the act of interpretative gathering can be retained so long as expectations move from the romantic hermeneutic of the concert hall towards the looser strategies of jazz and rock. In these traditions, the interpreter's role is to bring their own creative practice to the rehearsal process and address the challenges set by the prescriptive template in order to develop a work that is in performance both true to the template and a unique reflection of their autonomous practice.

This way of working cannot fail but to permit a greater breadth of interpretative possibilities within one score. As Logothetis comments,

“[...] it is inevitable that such writing is susceptible to divergent readings; there is no reason however why this interpretative flexibility cannot be exploited compositionally in support of what I would call an *intersubjective sonicality*”. [In return, this notational expansion] “enables the sonic content to come out most richly”, [because it arises from] “a collective act of reading”<sup>22</sup>.

Just as with the rock aesthetic of U2, the bringing to bear of a select ensemble of interpretative practices, informed by improvisation (as a research method) and sound technology, makes possible the construction of autonomous works rooted in their sounding quality.

## 6. A Coherent Hybrid?

Within the concert tradition, the notated score fulfills a twofold function: on the one hand ontological, on the other a matter of performance practice.

According to Nelson Goodman, in order to fulfil its ontological role of identifying “a work from performance to performance”<sup>23</sup>, the score ought to be created from elements that can be identified as a symbol set, with a corresponding field of reference in its soundworld. To possess the requisite clarity of meaning, the symbols of the score and the sonic materials to which they refer must incline to those qualities of articulateness – “discreteness, difference, spacing”<sup>24</sup> – that Derrida posits as fundamental to language. In order to fulfill its role as a template for the performer's interpretative activity, the score should provide sufficient information to guide the players' behaviour towards a fair realisation.

Once the soundworld and score have been released from their ontological obligation, the marks from which the score is constituted are also liberated: from specificity of identification to

---

21. Ibid.

22. Ibid.

23. Goodman, 1976, p. 128

24. Derrida, 1976, p. 86

the full pleroma of sonic signification. Once the rehearsal activity is predicated on interpretative autonomy, the prescriptive role of the template becomes one of intelligent balance – sufficient constraints to permit worthwhile hermeneutic engagement combined with enough give to fulfill an autonomous creative practice.

Evidently, these two demands are far from contradictory. In the scores of Anestis Logothetis, they segue nicely.

To engage with sound in all its richness, the score that is released from ontological obligation can employ all the facets of writing that carry sonic significance, including signs that are more associative than prescriptive. The requirement is a notation rich in sonic signification, that in a sense begins from the interpreter's act of reading, then works backwards to the composer's act of writing as "one who puts together"<sup>25</sup>. Though divergent readings might occur as a consequence, it is this richness of possible readings to sound that forms the authorial bedrock.

The challenge for the composer is to attempt the judicious balancing act that embeds into this laden page sufficient hermeneutic content to make the act of interpretation worthwhile. In order to fulfill this latter requirement, the notational system wants to call upon the fullest sense of signification in the act of reading.

The reader's act of reading encounters the page as a collection of marks and engages in decoding it. One can identify two levels to this primary encounter, one global the other local: the page as a site, and the individual marks that constitute its totality.

"The page" as John Hall observes in *Il(legible) Pages*, is "a site where object are (or could be) placed (composition) and where movement takes place between them ('reading')"<sup>26</sup>. This space of reading can be analysed in terms of three 'field vectors': "lineating field, framing field [and] mapping field"<sup>27</sup>. A page of notation, if it is not blank, is filled with signs. The interconnectivity of these signs is created in the mind of the reader by the act of reading, imposing onto them a frame of reference that can be understood by means of the three structural archetypes identified above. Signs themselves, according to the semiology of C. S. Peirce, have their own threefold vector space – of index, icon and symbol<sup>28</sup>. An **icon** functions as a sign by bearing some resemblance to it. An **index** partakes in some sense of the properties of the thing signified – some actual, or causal, connection to it. A **symbol** functions as a sign simply by convention, by some traditional or habitual rule, which associates the one with the other. This ninefold conceptualization of the space of reading is present within Logothetis' creative practice as a maker of scores.

On the local level, he is explicit about three forms of sonic sign, which cover the space of signification in a reasonably equivalent manner to Pierce's semiotics. Logothetis' Pitch Symbols, "which fix the pitches available in each sound constellation"<sup>29</sup> are indisputably symbolic in Peirce's terms, whereas his Action Signals, "whose points and line movements might be translated directly onto a resonating body"<sup>30</sup> have an indexical quality to them. His Association Signs, "from whose

---

25. Logothetis, 1959, my translation

26. Hall 2004, p. 16

27. *Ibid.*, p. 17

28. Hawkes, 1977, pp. 126 – 131

29. Logothetis, 1970, my translation

30. *Ibid.*

form and content various characteristics of volume, sound colour, duration and timbre might be drawn”<sup>31</sup>, are analogous to icons.

The fullness of his work on the global level is evident in the scores themselves. While few are explicitly tied to a single vector – though *Styx* (1968) and the solo instrumental part from *Globus* (1978) are good examples of scores that do, as lineating fields – many make use of the reader’s play between vectors. Good examples here might be the background sheet of *Odyssee*, which can be seen as a play between lineating field and map, or the accompaniment part of *Globus*, sitting between mapping and framing.

It is this play between field vectors and signs on the level of reading and richness of sonic signification on the level of representation that give Logothetis’ scores their unique place in the world of prescriptive scoring. There is an inarguable consistency in the way in which the expanded symbology and sense of field and signs interpenetrate. Despite their secession from the interpretative aesthetic of the concert hall, these scores display an equivalent potential for hermeneutic engagement, once the correct interpretative criteria are brought into play.

## 7. Conclusion

Technology leaves the concert tradition in an interesting dilemma. While the concert hall has a tradition of interpretative performance with its own specific rehearsal practice, ontology and interpretive ideals, technology encourages a fundamental branching out towards a practice of composing directly with sound, and maintaining *werktreue* through recording.

There are a number of ways that these two strands of our musical life might be combined. For Logothetis, the key feature of the concert tradition that he wished to preserve appears to be the socially performative: the act of people rehearsing a work together and presenting it to an audience. The key aspect of technology that he wished to embrace appears to be the realm of ‘noise’, of sounds that are least like the articulated soundworld of instrumental and notated practice.

Any consistent following of these two conflicting aesthetic demands leads to a necessary shift in interpretative aesthetic. Bringing noise into the score means an inevitable relaxation of the composer’s authority and an enhanced creative role for the interpreting performer. Accepting noise performers as prospective interpreters demands a reimagining of the relative roles of composer, performer and score and a re-foregrounding of the score as a site of interpretative play. However, once these challenges have been accepted and an appropriate interpretative methodology is in place, it is possible to establish an aesthetic method where works with an equivalent immutability to those of the concert tradition and scores with a sufficient potential for hermeneutic engagement can be created. Once the consistency of his method is understood and accepted, Logothetis’ own observations about his work become more clear. Though the relative surrendering of responsibility for the sounding result may make the work susceptible to criticism on some grounds, there is little room to doubt the integrity of this composer’s unique and original resolution of an inevitably complex dilemma.

---

31. Ibid.

## References

### Books and articles

- Derrida, Jacques (trans. Spivak) (1976). *Of Grammatology*. Maryland: John Hopkins University Press.
- Eco, Umberto (trans. A. Cancogni) (1989). *The Open Work*. Harvard: Harvard University Press.
- Evans, B (1959). *Improvisation in Jazz* (liner notes to *Kind of Blue*). New York: Columbia Records.
- Gadamer (1975). *Truth and Method*. London: Continuum.
- Goehr, L. (1994). *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Oxford University Press.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett.
- Hall, John (2004). Reading (Il)legible Pages. *Performance Research* 9(2) pp. 15 – 23.
- Hawkes, T. (1977). *Structuralism and Semiotics*. London: Routledge.
- Kahn, A. (2000). *Kind of Blue: The making of the Miles Davis masterpiece*. London: Granta.
- Logothetis, A. (1959). *Struktur-Textur-Spiegel-Spiel* (performance notes). Courtesy of J. Spitzer-Logothetis.
- Logothetis, A. (1970). Kurze Musikalische Spurenkunde: Eine Dartstellung des Klanges. *Melos 2*, pp. 39–44.
- Losseff, N. (2011). Projective identification, musical interpretation and the self. *Music Performance Research* 4, pp. 49 – 59.

### Discography

- Guggenheim, D. (2011). *From the Sky Down: A documentary film*. London: Universal-Island Records.
- U2 (1991). *Achtung Baby*. London: Island Records.
- Davis (1959). *Kind of Blue*. New York: Columbia Records.

### Scores

- Logothetis (1963), A. *Odyssee*. Vienna: Universal Edition.
- Logothetis (1968), A. *Styx*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Logothetis (1978), A. *Globus*. Courtesy of Julia Spitzer-Logothetis.

## ΜΠΑΒΕΛΗ ΜΑΡΙΑ-ΔΗΜΗΤΡΑ

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

### Συσχετισμοί ήχου - συμβόλου: το Hörspiel *Αναστάσεις* του Ανέστη Λογοθέτη

#### 1. Εισαγωγή

Ο Ανέστης Λογοθέτης χρησιμοποίησε το συγκεκριμένο σύστημα γραφικής σημειογραφίας, που ο ίδιος δημιούργησε και εξέλιξε, όχι μόνο προκειμένου να αναπαραστήσει τις μάζες ήχων και τον θόρυβο, αλλά και την εκφορά – ενίοτε και την μελωδία – του λόγου σε έργα που περιείχαν το στοιχείο της φωνής. Ήχος δεν είναι μόνο η μουσική, δεν είναι μόνο ο θόρυβος, αλλά και η λέξη. Μια λέξη αποτελείται από το σύμβολο, τον ήχο και το σημασιόμερόν της, δηλαδή δεν δημιουργεί έναν ασαφή συνειρμό, αλλά αντιστοιχεί σε μια κοινώς αποδεκτή έννοια, σε μια συγκεκριμένη εικόνα, σε ένα συναίσθημα. Οι ήχοι των λέξεων σε ένα κείμενο δημιουργούν μια ηχητικότητα, η οποία σαφώς επηρεάζει το ηχητικό αποτέλεσμα σε ένα μουσικό έργο. Κατά τον Saussure, «η λέξη είναι μια ακουστική εικόνα συνδυασμένη με μια έννοια»<sup>1</sup>, ένα σημαίνον με ένα σημασιόμενο. Μια λέξη, συνεπώς, δεν δημιουργεί έναν ασαφή συνειρμό, αλλά αντιστοιχεί σε μια συγκεκριμένη έννοια, εικόνα ή ακόμη και «ψυχολογική αποτύπωση του ήχου»<sup>2</sup> του σημαίνοντος.

Ο συνδυασμός του ήχου, της μουσικής και της γλώσσας συναντάται στο είδος της ραδιοφωνικής τέχνης, που ονομάζεται Hörspiel. Ο Ανέστης Λογοθέτης επέλεξε να ασχοληθεί εκτεταμένα και επιτυχώς με το Hörspiel, από την δεκαετία του '60 και έπειτα.

#### 2. Ο Ανέστης Λογοθέτης και το Hörspiel

Μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο, η ραδιοφωνική τέχνη γενικότερα αυτονομείται και παγιώνεται. Το Hörspiel στις διάφορες μορφές του αποτελεί τρόπο έκφρασης των καλλιτεχνών, κατά κύριο λόγο στις γερμανόφωνες χώρες. Ο ρόλος του ραδιοφώνου σε αυτή την περίοδο είναι επιμορφωτικός, με σκοπό το κοινό του να επανακτήσει το μορφωτικό επίπεδο, το οποίο έχασε κατά την διάρκεια του πολέμου. Το Hörspiel λοιπόν στρέφεται στην τότε σύγχρονη λογοτεχνία.

Κατά τα μέσα της δεκαετίας του '60, η τηλεόραση εισχωρεί όλο και πιο έντονα στην καθημερινότητα και οδηγεί το ραδιόφωνο στον επαναπροσδιορισμό της αναγκαιότητάς του καθώς και του ρόλου του. Παρατηρείται ότι το Hörspiel αναδεικνύει σταδιακά έναν χαρακτήρα περισσότερο καλλιτεχνικό. Οι λόγοι γι αυτήν την στροφή είναι, αφενός, ότι «αποδεσμεύτηκε από την πρότερη ευθύνη που είχε για την λογοτεχνική επιμόρφωση και αναγκάστηκε, δεδομένου του συναγωνισμού με το οπτικό μέσο [τηλεόραση], να εστιάσει στις ιδιαίτερες ποιότητές του.»<sup>3</sup> και, αφετέρου, ότι η εμφάνιση της στερεοφωνίας στο ραδιόφωνο, κατά την ίδια περίοδο, άνοιξε καινούριους ορίζοντες για το Hörspiel, καθώς προσέδωσε χωρική διάσταση στον ήχο, στοιχείο

1. Mounin 1994, 88

2. Innis 1986, 36

3. Keckeis 1973, 108

που το οδήγησε σε μεγάλη ακμή.<sup>4</sup> Οι θεματικές ενότητες των έργων σε αυτή την περίοδο κατευθύνονται στο μη ρεαλιστικό.

Μέσα σε ένα κλίμα αμφισβήτησης του παρελθόντος, λόγω του πολέμου, οι καλλιτέχνες στρέφονται στον πειραματισμό, επιδιώκουν την υπέρβαση των παραδοσιακών μορφών τέχνης ή τεχνικών, αναφέρονται στο θάνατο, την αγάπη, την ενοχή, την αποτυχία, αξιοποιούν τη γλώσσα ως φωνητικό υλικό και αντιμετωπίζουν τον θόρυβο ως μουσικό στοιχείο.<sup>5</sup> Στην προσπάθεια για αυθορμητισμό και να ανάδειξη συναισθηματικού πλούτου, τα Hörspiele γίνονται ανοιχτές μορφές, όπου είναι απαραίτητη η ενεργή συμμετοχή των εκτελεστών (μουσικών, ηθοποιών, κτλ.), ενώ η σημειογραφία, υπηρετώντας την ανοιχτή μορφή, παύει να είναι απόλυτη.<sup>6</sup> Σε ένα τέτοιο κλίμα, ο Λογοθέτης βρήκε χώρο να υλοποιήσει τις ιδέες του, να εφαρμόσει τις λογικές του, να μοιραστεί τις ανησυχίες του και να επικοινωνήσει την τέχνη του.

Τι σήμαινε όμως το Hörspiel για τον Λογοθέτη; Ο ίδιος έγραφε την λέξη χωρίζοντάς την με θαυμαστικά (!) ως εξής: Hör! Spiel!, δηλαδή Άκου! Πάιξε!, δηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο ότι πρόσταζε να παίξει με τις λέξεις, να ακούσει τον ήχο τους, να παίξει με το 'σημαίνον' και να δημιουργήσει πολλά διαφορετικά ηχητικά 'σημαινόμενα'. Η λέξη, για τον Λογοθέτη, πρώτα ηχεί και μετά σημαίνει. Παραλλάσσοντας τον ήχο της σημαίνει κάτι άλλο, κι έτσι η λέξη εξελίσσεται, διαβρώνεται, μεταλλάσσεται, ρέει, αποκτά ζωή. Η προσέγγισή του διακρίνεται εμφανώς στο παρακάτω απόσπασμα από το έργο *Kybernetikon*:

„von Wort zu Wort  
von Hauptwort zu Zeitwort  
von Beiwort zu Fürwort  
von Speicherwort zu Sprichwort  
von Frage? zu Antwort!  
von Zahlwort zu Wortspiel!“<sup>7</sup>

Η ακριβής μετάφραση του κειμένου είναι η εξής:

«από λέξη σε λέξη  
από ουσιαστικό σε ρήμα  
από επίθετο σε αντωνυμία  
από ρήση σε παροιμία  
από ερώτηση; σε απάντηση!  
από αριθμό σε λογοπαίγνιο!»

4. Το 1968, το Hörspiel *Fünf Mann Menschen*, των Ernst Jandl και Friederike Mayröcker, κέρδισε το βραβείο Hörspiel "Kriegsblinden". Το γεγονός αυτό αποτέλεσε την επίσημη αναγνώριση της νέας κατεύθυνσης, στην οποία είχε οδηγηθεί το Hörspiel. Το *Fünf Mann Menschen* υπήρξε το πρώτο πλήρως στερεοφωνικά επεξεργασμένο έργο, με διάρκεια μόλις δεκαπέντε λεπτών. Οι δημιουργοί του «χρησιμοποιούν και αναδεικνύουν τις δυνατότητες της στερεοφωνίας. Η γλώσσα αποτελεί για τους συγγραφείς υλικό, με το οποίο παίζουν, ενώ παράλληλα παράγουν μια αδιαμφισβήτητη/ειλικρινή εκπομπή, η οποία όσον αφορά την εποχή μας εξίσου αληθεύει" (Schöning 1969, 450).

5. Ως αντίδραση στο κλασικό 'λογοτεχνικό' Hörspiel και με επιρροές από την ηλεκτροακουστική μουσική (Musique concrète) καθώς και την ηχητική ποίηση (Lautroesie) της εποχής, το Hörspiel οδηγείται κατά την δεκαετία του '60 στη νέα του μορφή, το Neues Hörspiel, όπως ονομάστηκε από τον Klaus Schöning. Το Neues Hörspiel αποτέλεσε την αφετηρία για το μετέπειτα είδος "Ars Acoustica" (Dencker 2001, 243).

6. Hagelücken 2006, 15

7. Φύλλο Παρτιτούρας, Kronos 1998, 70



Το σημαντικότερο όμως στα Hörspiele του Λογοθέτη είναι η δεύτερη μετάφραση, αυτή που προκύπτει από τους ηχητικούς χωρισμούς των λέξεων σε μικρότερες λέξεις (με σημαινόμενο) ή σε φωνήματα. Ένα τέτοιο παράδειγμα στο συγκεκριμένο απόσπασμα είναι η λέξη *Wort* (= λέξη), η οποία αποκτά διαφορετική έννοια όταν χωρίζεται σε *Wo?rt!* ή *wOrt!* Οι δύο αυτές μορφές ηχητικού χωρισμού περιλαμβάνουν το ερωτηματικό *που;*, στην πρώτη περίπτωση, και το απαντητικό *τόπος!*, στην δεύτερη. Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο τρόπος που σημειογραφεί την λέξη *Fürwort* (= αντωνυμία) ως *Führ!Wo?Ort!*, η οποία θα μεταφραζόταν ως *Οδηγήσε! Πού; Τόπος!* Μια βαθύτερη ερμηνεία αυτού του παραδείγματος θα μπορούσε να είναι ότι ο Λογοθέτης αντιμετωπίζει τις λέξεις ως μέσον, οι λέξεις οδηγούν την σκέψη του, το ίδιο το περιεχόμενο μιας λέξης κρύβει την επόμενη έννοια που θα προκύψει, ο ένας τόπος τον οδηγεί σε άλλον τόπο. Έτσι, η λέξη γίνεται παιχνίδι, το σημαίνον αντιμετωπίζεται ως ήχος, ο ήχος μεταλλάσσεται σε άλλον ήχο, σε άλλο σημαίνον και σε άλλο σημαινόμενο. Κι έτσι εξελίσσεται το παιχνίδι: από μία έννοια και μέσα από διαδοχή ηχητικών μεταβολών προκύπτει μια άλλη έννοια.

Το κείμενο ενός Hörspiel συντίθεται από γράμματα, φωνήματα,

«προτάσεις, μεμονωμένες λέξεις, όπως και χωρίς νόημα συνδυασμοί γραμμάτων δικής του επινόησης, με τον ίδιο τρόπο σημειογραφημένα, όπου το μέγεθος, η οπτική ταξινόμηση και η χειρονομική επίδραση των συμβόλων οφείλουν να μεταφέρονται στο μουσικό επίπεδο, και να επηρεάζουν το μουσικό αποτέλεσμα και με αυτόν τον τρόπο να οδηγούν σε αντίστοιχες μουσικές ρητορείες, σε ιδιαίτερους τονισμούς και λόγο συναισθηματικά φορτισμένο.»<sup>8</sup>

Χρησιμοποιώντας τεχνικές αναγραμματισμού, αντιμεταθέσεων και παρηχήσεων, ο Λογοθέτης συνθέτει ένα κείμενο με λέξεις που αποτελούν ένα σύμπλεγμα εννοιών, ήχων και συναισθημάτων, ένα κείμενο με έντονη πολυσημία. Με αυτόν τον τρόπο συνθέτει ένα *Ηχόδραμα*<sup>9</sup>, έναν όρο τον οποίο ο ίδιος εισήγαγε, στην προσπάθειά του να μεταφράσει την λέξη Hörspiel. Με την έννοια *δράμα* είναι σαφής η αναφορά του Λογοθέτη στο *Αρχαίο Δράμα* (< δρω), δηλαδή στο θεατρικό έργο, στο είδος της αρχαίας ελληνικής ποίησης, αλλά όχι με την σημασία του δράματος ως κάτι το τραγικό.

Ο Λογοθέτης ακολουθεί μια δική του 'ηχητική' γραμματική, η οποία οδηγεί τον συνειρμό του σε έννοιες που αυτός θέλει να αναδείξει. Κάποια από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της γραφής του, τα οποία συναντώνται σε πολλά από τα φωνητικά του έργα, είναι τα εξής:

- χωρισμός των συλλαβών και των φωνημάτων με βάση τον ήχο
- χρήση ομώνυμων και παρώνυμων λέξεων, λέξεις που ηχούν ομοίως ή παρομοίως, αλλά σημαίνουν κάτι εντελώς διαφορετικό
- παρηχητικές φράσεις
- αντιμετάθεση γραμμάτων και συλλαβών
- πολυσημία των λέξεων που χρησιμοποιεί

8. Krones 2001, 129

9. Ο όρος *Ηχόδραμα* προέκυψε με την βοήθεια του αδερφού του Στάθη μέσα από μια ανταλλαγή απόψεων, στοιχείο που εντοπίζεται στην προσωπική τους αλληλογραφία.

- συχνή τοποθέτηση σημείων στίξεως πέρα από την λογική της γραμματικής, τα οποία όμως σημειογραφούν την έντονη θεατρικότητα του λόγου
- στοίχιση των λέξεων, που δείχνει ότι αντιμετωπίζει τον λόγο ποιητικά και όχι ως πεζό κείμενο.

Ο Λογοθέτης, περιγράφοντας τον τρόπο που αντιμετωπίζει τα γλωσσικά φαινόμενα, γράφει:

«Παράλληλα με την εξέλιξη των γραφικών στοιχείων στα πλαίσια της σημειογραφίας, ασχολήθηκα επίσης με το “πολυσημαινόμενο” των γλωσσικών δομών, τις οποίες και προσπάθησα να εντάξω στο εικαστικό πεδίο πληροφορίας. Αυτές οι δομές, οι οποίες ενυπάρχουν σε οποιαδήποτε γλώσσα, είναι στην φύση τους ετυμολογικές, ηχητικές και συναισθηματικές.»<sup>10</sup>

Το γεγονός ότι ο Λογοθέτης έζησε τα παιδικά του χρόνια στην Βουλγαρία, τελείωσε το σχολείο στην Ελλάδα και πέρασε το υπόλοιπο της ζωής του στην Αυστρία, εξηγεί την ευκολία που είχε στο να προσαρμόζει την σκέψη και τις ιδέες του σε διάφορες γλώσσες. Ωστόσο, η μητρική του γλώσσα ήταν η ελληνική, μια γλώσσα ετυμολογική. Αξιοποιώντας λοιπόν το προσόν της πολυγλωσσίας και της κατανόησης της ετυμολογίας ως φαινόμενο, δημιούργησε το δικό του προσωπικό ύφος και ήθος στο Hörspiel, εφαρμόζοντας ένα είδος ‘ηχητικής’ ετυμολογίας στον γερμανικό λόγο.

### 3. Αναστάσεις

«Η ιδέα του έργου *Αναστάσεις*, δηλαδή το να συντάξω ένα κείμενο από χημικές ουσίες φαρμάκων, όπου ανάμεσα θα παρεμβάλλονται ονόματα θεών του έρωτα, προέκυψε την περίοδο της υποτροφίας μου στην Ρώμη το 1958-59. Στις αρχές του 1961 έγραψα το ερωτικό ποίημα του έργου. Το σχήμα σταυρού, όμως, καθώς και οι ηχητικές δομές με τον επεξηγηματικό διάλογο διαμορφώθηκαν μόλις το 1969, κατά παραγγελίαν του Siegfried Behrend, ο οποίος και εκτέλεσε το έργο στο ραδιόφωνο του Saarland (Saarländischen Rundfunk) ως το πρώτο μου μουσικό Hörspiel.»<sup>11</sup>

Το σημαντικότερο στοιχείο στο *Αναστάσεις* είναι ότι το συγκεκριμένο έργο ήταν το πρώτο μουσικό Hörspiel του Λογοθέτη. Όλα τα προηγούμενα Hörspiele που είχε συνθέσει δεν περιείχαν μουσικές δομές εκτελεσμένες από φυσικά όργανα, αλλά είτε ηλεκτρονικά στοιχεία είτε ηχογραφημένο λόγο/κείμενο. Στο *Αναστάσεις* συναντάται η συνύπαρξη μουσικών δομών με λεκτικά σύνολα, δηλαδή ήχων και λέξεων ομογενώς σημειογραφημένων σύμφωνα με το σύστημα του Λογοθέτη.

Η παρτιτούρα αποτελείται από 10 φύλλα, τα οποία, σύμφωνα με τις οδηγίες του συνθέτη, μπορούν να εκτελεστούν με οποιαδήποτε σειρά. Η ανάγνωσή τους θα πρέπει να γίνει από πάνω προς τα κάτω και από αριστερά προς δεξιά. Από αυτά τα 10 φύλλα, τα 6 παρουσιάζουν μουσικό γράφημα μαζί με κείμενο, τα 2 περιλαμβάνουν αποκλειστικά και μόνο κείμενο, ένα φύλλο

10. Krones 1998,63

11. Krones 1998, 63

εμφανίζει μόνο μουσικό γράφημα και ένα τελευταίο φύλλο αποτελεί το «μαύρο» φύλλο, όπως το αποκαλεί ο ίδιος, το οποίο θα πρέπει να παιχτεί ως «βουβό Hörspiel», δηλαδή σημαίνει παύση 30 δευτερολέπτων στο έργο, όπου οι εκτελεστές παραμένουν ακίνητοι και συγκεντρωμένοι στο φύλλο που ακολουθεί.

Στην παρακάτω ανάλυση ακολουθείται η σειρά των φύλλων που ορίστηκε κατά την εκτέλεση του 1971, στην τηλεοπτική σειρά *Instrumente - Klänge - Strukturen* του HR (Hessischer Rundfunk) με εκτελεστές την SZO-Saarländische Zupforchester (Ορχήστρα Νυκτών Οργάνων του Σάαρλαντ)<sup>12</sup> υπό την διεύθυνση του Siegfried Behrend και την συμμετοχή της Claudia Brodzinska-Behrend. Η σειρά αυτή δεν είναι δεσμευτική. Κάθε ενόργανο σύνολο μπορεί να διαμορφώσει τη σειρά των φύλλων κατά την βούλησή του.

### 3.1. Αποκωδικοποίηση της παρτιτούρας

Το **πρώτο φύλλο** αποτελείται από ένα ερωτικό ποίημα, όσον αφορά το κείμενο, το οποίο διαρθρώνεται κατά κύριο λόγο από ρήματα. Η νοηματική εξέλιξη των ρημάτων σχετίζεται με τη συναισθηματική εξέλιξη μιας ανθρώπινης σχέσης, η οποία ξεκινά από μια σπίθα, ανάβει, σιγοκαίει, φουντώνει, ανθίζει, αναζωογονείται, εμπνέει, ανατριχιάζει, τρομάζει, μαραζώνει, ξεθωριάζει, τυφλώνεται, πνίγεται, παγώνει, παραλύει, ξεψυχά. Η μουσική, η οποία συμπληρώνει το κείμενο, διαμορφώνεται από δύο φωνές σε τρέμολο, που κινούνται καθ' όλη την διάρκεια έχοντας κοινή πορεία, είτε παράλληλα είτε διασταυρούμενες, και σε μικρή τονική απόσταση μεταξύ τους. Η πορεία των γραμμών δηλώνει την συνύπαρξη των δύο στον έρωτα και ο ηχοχρωματικός τους χαρακτήρας αναδεικνύει την ψυχοδυναμική κατάσταση των δύο ατόμων, δηλαδή το τρέμολο και στις δύο φωνές προκαλεί μια εντασιακή κατάσταση, αντίστοιχη της ανθρώπινης έλξης.

Στο **δεύτερο φύλλο**, ο Λογοθέτης σχηματίζει τη μορφή ενός ματιού, χρησιμοποιώντας γραμμές από λέξεις. Οι λέξεις αποτελούν ένα σύνολο από ονόματα θεών και φαρμάκων και η ροή τους είναι αδιάκοπη, σταθερή και ομογενοποιημένη, χωρίς τονισμούς. Στο κέντρο του σχεδίου που δημιουργούν οι λέξεις, στο σημείο της 'ίριδας' του ματιού, ο Λογοθέτης τοποθετεί την μουσική δομή του φύλλου. Το σχέδιο της μουσικής δομής εμφανίζει τέσσερις κυκλικές μικροδομές με διαφορετικό ηχοχρωματικό χαρακτήρα, καθώς και ένα νέφος από στιγμιαίους ήχους<sup>13</sup> ακριβώς στο κέντρο. Σε μια ενδεχόμενη ανάγνωση, η συγκεκριμένη μουσική δομή θα έπρεπε ίσως να εκτελείται αδιάκοπα, καθ' όλη την διάρκεια της ανάγνωσης του κειμένου, αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο την κυκλικότητα του σχεδίου.

Το **τρίτο φύλλο** περιλαμβάνει λεκτικές και μουσικές δομές, ιδιαίτερα πολύπλοκες. Προς διευκόλυνση των εκτελεστών, ο συνθέτης συμπεριέλαβε στην παρτιτούρα ένα επιπλέον φύλλο μόνο με τις λεκτικές δομές και ένα άλλο μόνο με τις μουσικές. Το κείμενο απαρτίζεται από ονόματα φαρμάκων και φωνήματα, τα οποία με την ρευστή γραφή του Λογοθέτη παίρνουν την μορφή μιας ιδιαίτερης μελωδίας με πολλές διακυμάνσεις στην ένταση, τη χροιά, το τονικό ύψος

12. <http://www.szo-online.de>

13. Η διάρκεια του ήχου εξαρτάται από το χρόνο δόνησης του σώματος με βασική διάκριση των στιγμιαίων και διαρκών ήχων. Ο ήχος πχ. του κεραυνού είναι στιγμιαίος, ενώ ο ήχος του αέρα διαρκής. Συνήθως οι στιγμιαίοι ήχοι έχουν απότομη αρχή και τέλος, ενώ, αντιθέτως, οι διαρκείς ήχοι έχουν σχετικά σταδιακή αρχή και τέλος. (Μποτίνης 2011, 169)

και τον χαρακτήρα<sup>14</sup>. Η ερμηνεία παριστάνει μια ψυχωτική, σχεδόν παρανοϊκή κατάσταση, ένα ψυχόδραμα του ερμηνευτή στον λαβύρινθο των συναισθημάτων που δημιουργεί η συνύπαρξη. Η 'μελωδία' της φωνής ξεκινά στο πάνω μέρος του φύλλου με το γράμμα A και ακολουθεί μια ξέφρενη πορεία σε όλη την επιφάνεια προς όλες τις κατευθύνσεις χωρίς παύσεις, χωρίς ανάσες για τον εκτελεστή. Αυτή η περιπλάνηση ανάμεσα σε φωνήματα και λέξεις δομείται σε φράσεις, των οποίων εναρκτήρια σημεία αποτελούν οι φωνητικοί φθόγγοι *a, e, i, o, u*.<sup>15</sup>

Η ένταση, η αγωνία, η αίσθηση του πνιγμού και της ασφυξίας είναι χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου φύλλου με τις λεκτικές δομές. Ισορροπία προκαλείται από την μουσική δομή του φύλλου, η οποία απαρτίζεται από ηχητικούς σταθμούς (κυκλικά σχήματα με νότες) που συνδέονται μεταξύ τους με *glissandi*, δημιουργώντας μια πορεία. Η αρχή, το τέλος και η εξέλιξη της πορείας δεν είναι προφανής, δηλαδή οι εκτελεστές μπορούν να επιλέξουν ποια πορεία θα ακολουθήσουν τελικά στην εκτέλεσή τους. Ο ήχος είναι 'καθαρός', χωρίς θόρυβο και οι δοσμένες νότες χωρίς τραχύ ηχώχρωμα. Ο κάθε ηχητικός σταθμός αποτελείται το ελάχιστο από τρεις νότες, παραταγμένες κυκλικά, δηλώνοντας έτσι είτε την κυκλική τους επανάληψη είτε την υψοτονική τους απόσταση (εναπόκειται στην μετάφραση του κάθε εκτελεστή). Δημιουργούνται επίσης διατάξεις με κύκλους μέσα σε άλλους κύκλους ή κύκλους που εφάπτονται ή κύκλους με κάποιες κοινές νότες μεταξύ τους. Η μουσική διατηρεί απόσταση από το συναίσθημα, σταθερότητα, κανονικότητα, ίσως και αδιαφορία, σε αντίθεση με το κείμενο.

Το **τέταρτο φύλλο** της παρτιτούρας, ακολουθώντας την εκτέλεση του Behrend για το HR, αποτελεί το μοναδικό φύλλο με αμιγώς μουσικό γράφημα. Σχηματίζεται ένα 'κουβάρι' από τρεις γραμμές, οι οποίες κινούνται γλιστρώντας με *tremolo glissando* από νότα σε νότα. Οι νότες είναι παραταγμένες με τέτοιον τρόπο πάνω στο χαρτί από τον Λογοθέτη, ώστε να δημιουργείται μια νοητή χρωματική κλίμακα. Κατά συνέπεια η έκταση της συνολικής μουσικής δομής του φύλλου να κινείται μέσα στα πλαίσια μιας οκτάβας, χωρίς όμως να διευκρινίζεται σε ποια υψοτονική περιοχή επιλέγεται η συγκεκριμένη οκτάβα. Οι τρεις φωνές συναντούνται σε κάθε νότα και σχηματίζουν τρίφωνες συνηχήσεις<sup>16</sup>, δίνοντας έναν ομοφωνικό χαρακτήρα στον ήχο. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε αυτό το φύλλο εστιάζεται επίσης στην κίνηση της κάθε φωνής στο χώρο, στην πορεία από και προς την κάθε νότα. Η κίνηση αυτή καλύπτει όλη την έκταση του χαρτιού, χωρίς περιορισμούς ως προς την κατεύθυνση.

Σαν **πέμπτο φύλλο** το Ensemble του Siegfried Behrend επιλέγει το 'μαύρο' φύλλο, το «βουβό Hörspiel», όπως αναφέρθηκε και παραπάνω. Οι εκτελεστές θα πρέπει να εκτελέσουν παύση 30 δευτερολέπτων και να παραμείνουν τελείως ακίνητοι για το συγκεκριμένο χρονικό διάστημα.

14. Είναι χαρακτηριστική η οπτική ταξινόμηση και χειρονομική δράση του Λογοθέτη, η οποία επηρεάζει το ηχητικό/φωνητικό αποτέλεσμα. Στο φύλλο με τις λεκτικές δομές, διαβάζουμε περίπου στην μέση *Ophthalmologica Trara Ararat Trak Tat Track*. Στο παράδειγμα αυτό είναι εμφανής η χρήση αντιμεταθέσεων και παρηχήσεων. Επίσης, λίγο πιο κάτω διαβάζουμε *Onomatomantik Taktik Tag TickTack* κτλ. Συγκρίνοντας την παραπάνω παρτιτούρα με τα 'οπτικο-φωνητικά' ποιήματα του Raoul Hausmann, του 1920, με την αφίσα του *Merz-Matinee*, την οποία έφτιαξε ο ντανταϊστής Kurt Schwitters σε συνεργασία με τον Raoul Hausmann, ή επίσης με το ποίημα του Man Ray του 1924, γραμμένο με μια παρόμοια γραφική σημειογραφία, παρατηρείται η ίδια βασική αισθητική αρχή: με γραφικά μέσα μπορεί να παρουσιαστεί ο ήχος – στην περίπτωση του Λογοθέτη να σημειογραφηθεί πράγματι (έμμεσα). (Krones 2001, 130)

15. Ο Λογοθέτης αντιμετώπιζε τους συγκεκριμένους φωνητικούς φθόγγους ως τα πρωταρχικά στοιχεία της γλώσσας, από τα οποία ξεκινά ο ήχος μιας γλώσσας, εξελίσσεται και μεταλλάσσεται σε λέξεις.

16. Προς διευκόλυνση των εκτελεστών οι τρεις νότες της κάθε συνηχήσης είναι ενωμένες με μια κάθετη γραμμή από τον συνθέτη.

Μετά την παύση ακολουθεί το **έκτο φύλλο**, το οποίο αποτελείται αποκλειστικά από λεκτικές δομές. Το περιεχόμενο του κειμένου είναι ερωτικό και σημειογραφείται από τον Λογοθέτη με την ρευστή γραφή του, σημειώνοντας επιπλέον κάποιες διευκρινήσεις που αφορούν στην άρθρωση. Οι λέξεις θα πρέπει να αρθρωθούν με *glissandi* στη φωνή και η κίνηση που ακολουθείται στη γραφή να μεταφέρεται ηχητικά στην ανάγνωση, στον ήχο. Το ποίημα διαρθρώνεται από παρηχήσεις του *L* και του *B*, δύο γράμματα που συναντούνται στην λέξη *Liebe* (αγάπη). Η συχνή χρήση αυτών των δύο γραμμάτων σε αυτό το φύλλο αναδεικνύει την πρόθεση του Λογοθέτη να δημιουργήσει μια ηχητικότητα που να παραπέμπει στην αγάπη μέσω του σημαίνοντος της λέξης.

Το **έβδομο φύλλο** παρουσιάζει τον συνδυασμό λεκτικών και μουσικών δομών, με μια όμως διαφορετική προσέγγιση στην εκτέλεση. Σε αυτό το φύλλο ο χρόνος δεν είναι σχετικός, αλλά απόλυτος. Η εξέλιξη του ήχου ορίζεται με ακρίβεια δευτερολέπτου από τον συνθέτη, ο οποίος σημειογραφεί την δομή πάνω σε μια γραμμή ένδειξης χρόνου, η οποία όμως δεν κινείται, όπως ίσως είναι το σύνηθες, σε ευθεία γραμμή: εδώ ο χρόνος, και συνεπώς η γραμμή του, εξελίσσεται προς όλες τις κατευθύνσεις. Το συγκεκριμένο φύλλο έχει συνολική διάρκεια 1'30''. Ξεκινά με μικρές ηχητικές δομές και μεγαλύτερες παύσεις. Στην πορεία, πυκνώνουν οι ηχητικές δομές, μικραίνουν οι παύσεις και εμφανίζεται το κείμενο, το οποίο δημιουργεί την κορύφωση και οδηγεί στο κλείσιμο του φύλλου. Ιδιαίτερης σημασίας είναι το επιφώνημα *Ach*, το οποίο ακολουθείται από συλλαβές που δημιουργούν παρηχήσεις σε αυτό, και φορτίζει το φύλλο με έντονα συναισθήματα. Το κλείσιμο της δομής γίνεται με τις λέξεις *Hetkaptah* και *Sokarr*, τοποθετημένες, όχι τυχαία, η πρώτη πάνω από την γραμμή του χρόνου και η δεύτερη κάτω από αυτήν. Η λέξη *HetKaPtah* είναι μια αρχαία αιγυπτιακή φράση, που σημαίνει «ο οίκος της ψυχής (Ka) του Πτα»<sup>17</sup>. Εικάζεται ότι από αυτήν την αρχαία φράση προερχόταν η ελληνική ονομασία της Αιγύπτου. Ο θεός Πτα ήταν θεός της δημιουργίας. Η λέξη *Σοκάρ* είναι το όνομα του γερακόμορφου Αιγύπτιου θεού της Νεκρόπολης της Μέμφιδας<sup>18</sup>. Το όνομα συνδέεται με την αγωνιώδη κραυγή *Si-K-ri* (δηλαδή: *βιάσου να έρθεις σε μένα*), του Όσιρι, του θεού των νεκρών.

Συνδυασμός λεκτικών και μουσικών δομών συναντάται και στο **όγδοο φύλλο**, με την διαφορά ότι οι συγκεκριμένες δομές, ελαφρώς παραλλαγμένες, έχουν ήδη παρουσιαστεί και σε προηγούμενα φύλλα. Συνεπώς, αυτό το φύλλο λειτουργεί ως ένα είδος επανέκθεσης στο συνολικό έργο. Η λεκτική δομή διαμορφώνεται από ονόματα θεών και φαρμάκων, όπως και στο δεύτερο φύλλο, με δύο αξιοσημείωτες διαφορές: αφενός, οι λέξεις δεν είναι πλέον οι ίδιες και, αφετέρου, η διάταξη τους στο χώρο ακολουθεί άλλη συνθήκη. Η διάταξη των λέξεων στο φύλλο αυτό αναδεικνύει τον συμπληρωματικό χαρακτήρα του λόγου έναντι της ηχητικής δομής που ηγείται, ενώ στο δεύτερο φύλλο ως πρωτεύον στοιχείο είχε αναδειχθεί ο λόγος, μέσω της οργανωμένης διάταξης των λέξεων γύρω από τον ήχο. Όσον αφορά στην ηχητική δομή, αυτή προκύπτει από την ηχητική δομή του τρίτου φύλλου εάν αυτή αναστραφεί. Η ροή της δομής και οι νότες (χωρίς την αναστροφή του φύλλου) παραμένουν ακριβώς ίδιες. Η διαφοροποίηση που ορίζει την παραλλαγή έγκειται στο ηχόχρωμα, γεγονός που διακρίνεται από την ποιότητα των γραμμών στο σχέδιο του όγδου φύλλου. Η τεχνική της αναστροφής του φύλλου επιτρέπεται από τον συνθέτη στους ερμηνευτές κατά την ανάγνωση των φύλλων του γενικότερα, επιδιώκοντας

17. Αρχαίος Αιγύπτιος θεός στη Μέμφιδα.

18. Σε γράμμα προς τον Behrend, όπου ο Λογοθέτης επισημαίνει κάποιες λεπτομέρειες για την σωστή εκτέλεση του *Αναστάσεις*, αναφέρει: «... Sokar, Αιγύπτιος θεός του κάτω κόσμου». [Αρχείο Ανέστη Λογοθέτη, Αλληλογραφία 29.03.1970]

έτσι την πολυμορφία της ηχητικότητας των έργων του. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, ο Λογοθέτης κάνει χρήση της τεχνικής αυτής στην παρτιτούρα, προκαθορίζοντας τον τρόπο εκτέλεσης, ενώ σε άλλα έργα του η αναστροφή του φύλλου προς οποιαδήποτε πλευρά αποτελεί ελεύθερη επιλογή του εκτελεστή.

Συνεχίζοντας, το **ένατο φύλλο** αποτελεί ένα ερωτικό ποίημα συνταγμένο αποκλειστικά από λεκτικές δομές. Το ποίημα σχετίζεται με την θάλασσα (Meer), τους ήχους της, τα χρώματά της και την απεραντοσύνη της. Ο Λογοθέτης επιδιώκει να απεικονίσει την θάλασσα μέσω της γραφής του. Δημιουργεί την αίσθηση του κυματισμού, χρησιμοποιώντας, για παράδειγμα, το γράμμα *m*, σύμβολο (σημαίνον) του οποίου η μορφή παραπέμπει εύκολα σε κύμα. Επιπλέον, οι λέξεις και οι φράσεις δεν είναι γραμμένες σε ευθείς άξονες, αλλά σε καμπύλες, παρεμφερείς με την κίνηση του κύματος.

Η έννοια της θάλασσας επιλέγεται από τον συνθέτη και στο **δέκατο φύλλο**, το τελευταίο, στο οποίο εμφανίζονται λεκτικές και ηχητικές δομές. Σε αυτό, υπάρχουν δύο εμφανείς φωνές, οι οποίες σε κάποια σημεία συγκρούονται, τέμνονται, άλλοτε η μία είναι ψηλότερη από την άλλη, έπειτα αλλάζουν ρόλους, σε άλλα σημεία γίνονται ένα κουβάρι, μία ηχητική μάζα, μετά πάλι ξεμπλέκονται, απομακρύνονται, ξανασυναντιούνται, αλλά τελικά οι πορείες τους εξελίσσονται σχεδόν παράλληλα, αν και όχι τόσο ξεκάθαρα όσο συμβαίνει στο πρώτο φύλλο. Η μεταξύ τους ένταση και αλληλεπίδραση εμφανίζεται στην ποιότητα των γραμμών. Και σε αυτό το φύλλο ο Λογοθέτης παραθέτει τον δυισμό στον έρωτα και στις συναισθηματικές διακυμάνσεις. Το στοιχείο της θάλασσας ή, γενικότερα, το στοιχείο του νερού στον έρωτα, παραπέμπει στο αμνιακό υγρό, στον εξαγνισμό μέσω της γέννησης, στην κάθαρση και την αναγέννηση μέσω του έρωτα, μιας ανάστασης.

### 3.2. Διευκρινήσεις επί του κειμένου

Πέραν μιας πρώτης προσέγγισης της ίδιας της παρτιτούρας, είναι απαραίτητο να ασχοληθούμε επιπλέον με τις διευκρινήσεις του ίδιου του συνθέτη ως προς την εκτέλεση καθώς και ένα δικό του διευκρινιστικό, όπως το χαρακτηρίζει, κείμενο ποιητικού χαρακτήρα. Και οι δύο αυτές σελίδες παραθέτονται ως εισαγωγή πριν από τα φύλλα της παρτιτούρας στην έκδοση.

Στην πρώτη σελίδα της εισαγωγής, ο Λογοθέτης αναφέρει ότι το αποτέλεσμα του αναγραμματισμού της λέξης ROMA<sup>19</sup> (AMOR - AROM - MORA - RAMO - OMAR - rMAO - ORMA - MARO - ORAM), ικανοποιούσε τις τότε 'φωνογραφικές' καθώς και κρυπτογραφικές του προθέσεις για το συγκεκριμένο έργο<sup>20</sup>. Από τον αναγραμματισμό της λέξης, το πρώτο παράγωγο που προκύπτει είναι η λέξη AMOR. Πώς όμως συνδέεται η αγάπη με την ανάσταση και με διάσπαρτα ονόματα θεών και χημικών ουσιών;

Η αγάπη είναι αφύπνιση συναισθημάτων, ανάσταση του εγώ μέσα στο εμείς, ανάσταση του «εμείς μέσα στο εγώ». Στην αγάπη πράττει κανείς την υπερβολή του. Είναι μια κατάσταση χωρίς αυτοέλεγχο, οδηγεί σε μια μη ρεαλιστική διάσταση – μια κατάσταση, την οποία κάποιοι θεωρούν ασθένεια: ο νους αδυνατεί να πράξει το σώφρον, η λογική εξασθενεί, το συναίσθημα υπερτερεί. Μεταφορικά και ίσως φαντασιακά, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια 'νοσηρή' κατάσταση, η

19. Η σύνθεση του έργου *Αναστάσεις* ξεκίνησε από την Ρώμη.

20. Logothetis 1971, 1

οποία επιζητά θεραπεία με φάρμακα. Ο άνθρωπος είθισται να αποδίδει ‘μη λογικές’ καταστάσεις στους θεούς. Αυτοί είναι υπεύθυνοι για ό,τι δεν μπορεί να εξηγήσει η λογική και ο ανθρώπινος νους. Αντίστοιχα, στο συγκεκριμένο έργο ο Λογοθέτης ανάγει τον έρωτα και την αγάπη σε χημική αντίδραση, σε ασθένεια, που ‘αναγκάζει’ τις πορείες δύο ανθρώπων να διασταυρωθούν. Μπορεί ο δρόμος προς την αγάπη να είναι δύσβατος και η συνύπαρξη δύσκολη, συχνά όμως προκύπτουν ‘μικρές’ αναστάσεις, οι οποίες μας διευκολύνουν να συνεχίσουμε.

Στη δεύτερη σελίδα της εισαγωγής, ο Λογοθέτης παραθέτει ένα επεξηγηματικό ποιητικό κείμενο προκειμένου ο εκτελεστής να προσεγγίσει περισσότερο τις προθέσεις του συνθέτη για το έργο. Το κείμενο έχει τη μορφή εσωτερικού διαλόγου, στοιχισμένο δηλαδή σε δύο στήλες, με την ένδειξη 1<sup>ο</sup> κανάλι - 2<sup>ο</sup> κανάλι<sup>21</sup>. Ηχητικά λειτουργεί ως σχολιασμός και ερμηνεία του μουσικού μέρους του έργου, κάτι σαν λεκτικός υποτιτλισμός του μουσικού γίνεσθαι. Το συγκεκριμένο κείμενο χρησιμοποιήθηκε και θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και στο μέλλον ως δομικό στοιχείο κατά την εκτέλεση του έργου<sup>22</sup>. Ο Λογοθέτης μέσα από αυτόν τον εσωτερικό διάλογο προσπαθεί να εξηγήσει τους λόγους που τον οδήγησαν να ασχοληθεί με τις λέξεις, την αναγκαιότητα που υπάρχει να εξηγήσει κανείς τον ήχο, το συναίσθημα της κατανόησης και την αφύπνιση της αντίληψης.

«Άλλοι θέλουν περισσότερες λέξεις για να κατανοήσουν ό,τι βλέπουν; ό,τι ακούν; [...] Ποιός μας διδάσκει να βλέπουμε; να ακούμε; Ίσως οι λέξεις; Οι λέξεις. Ίσως.»<sup>23</sup>

Και ξεκινάει μια διαδρομή αυτοαναζήτησης χρησιμοποιώντας τους ακρογωνιαίους λίθους της γλώσσας, της αποτύπωσης της σκέψης, χρησιμοποιώντας δηλαδή γράμματα και φωνήματα, λέξεις και ήχους. Ψάχνει να βρει τα όρια του συνειδητού και του ασυνείδητου, του πραγματικού και του φαντασιακού, της ύπαρξης και της συνύπαρξης. Πώς ορίζεται άλλωστε η ύπαρξη, αν δεν υπάρχει συνύπαρξη;

«Το ΕΓΩ μας λαχταρά να ανακουφιστεί και να διακρίνει τα όρια του δυνατού μέσα στο αδύνατο... Ξυπνάει το ΕΓΩ... ΕΓΩ, όχι μόνο ΕΓΩ... ένα ψήγμα του ΕΜΕΙΣ... ένα ΕΜΕΙΣ μέσα στο ΕΓΩ... Οι δρόμοι δεν πάνε μόνο δίπλα-δίπλα ή χωριστά, αλλά και ο ένας μέσα στον άλλο...»<sup>23</sup>

Ο τρόπος, με τον οποίο ένα τέτοιο κείμενο λειτουργεί, είναι προκαλώντας ερωτήματα. Δημιουργεί απορίες και παρασέρνει τον αναγνώστη στην αναζήτηση του συνθέτη. Απορίες σχετικές με την ύπαρξη και τη συνύπαρξη. «Πώς θα μπορούσε να οριστεί η ύπαρξη χωρίς την συνύπαρξη;», «Πόσο πιθανό είναι άλλωστε δύο γραμμές σε ελάχιστη απόσταση μεταξύ τους να ΜΗΝ τέμνονται;», «Είναι αντίστοιχα δυνατόν δύο παραπλήσιες πορείες με μεγάλη διάρκεια να ΜΗΝ διασταυρώνονται;»... Άλλωστε η διασταύρωση αποτελεί διαδικασία εξέλιξης στη φύση.

Προς το τέλος του κειμένου, κάνει την εξής παραπομπή στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη<sup>24</sup>:

21. Με αυτή την ένδειξη, γίνεται αναφορά στην στερεοφωνία, στοιχείο που χαρακτηρίζει το ραδιόφωνο της εποχής. Επιπλέον, αναδεικνύεται ο δισμός, η ύπαρξη δύο πεδίων που αλληλεπιδρούν.

22. Στην εκτέλεση του HR ο Behrend, με δική του πρωτοβουλία, συμπεριέλαβε κάποια σημεία από το επεξηγηματικό κείμενο στην εκτέλεση του έργου. Αυτό το γεγονός εξέπληξε θετικά τον Λογοθέτη. [Αρχείο Ανέστη Λογοθέτη, Αλληλογραφία 29.03.1970]

23. Logothetis 1971, 2

«Δήμητρα, Δέσποινα εσύ των ιερών Μυστηρίων,  
 έλα και βοήθα, και τους Μύστες σου σώσε  
 κι εγώ θα βαστώ ολημερίς  
 γιορτή και τραγούδι...  
 Κι αστεία θα πω κι ωραία  
 και πολλά και σπουδαία  
 και της γιορτής σου αντάξια.  
 Κι αφού παίζω και κάνω διάφορα,  
 να κερδίσω βραβεία.»<sup>23</sup>

Με αυτό το απόσπασμα από τους *Βατράχους*, ο Λογοθέτης παραπέμπει στην προσωπική του καλλιτεχνική στάση και ιδεολογία, όχι μόνον όσον αφορά στο *Αναστάσεις*, αλλά στο συνολικό του έργο. Από αυτό συμπεραίνουμε ότι η τέχνη οφείλει να είναι εύθυμη και προσιτή («κι αστεία θα πω κι ωραία»), αλλά και αντάξια του ήθους ενός θεού («και της γιορτής σου [Θεά Δήμητρα] αντάξια»). Ο συνθέτης, μέσα από το παιχνίδι με τις λέξεις, δημιουργεί ένα έργο ερωτικό, ενίοτε αστείο. Σκοπός του όμως είναι να μεταδώσει νοήματα και βαθύτερες ιδέες, ώστε ο θεατής να αποκομίσει 'βραβεία' από αυτό.

Ο Λογοθέτης ανήκει σε μια γενιά καλλιτεχνών, οι οποίοι 'κουβαλούν' μνήμες και κατάλοιπα του πολέμου. Η γενιά αυτή συνήθισε να μην εκφράζει ευθέως την γνώμη της, αλλά να κρύβει νοήματα πίσω από τις λέξεις και τους ήχους. Η αναφορά στον Αριστοφάνη σαν δημιουργό, σε αυτό το σημείο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχει χαρακτήρα απόδοσης τιμής στη μορφή του δασκάλου. Η αναφορά στο κείμενο του Αριστοφάνη αναδεικνύει έναν πιο εύθυμο και ανάλαφρο χαρακτήρα, τον οποίο προσπαθεί να δώσει στο έργο του ο Λογοθέτης, κάνοντάς το με αυτόν τον τρόπο πιο προσιτό στον ακροατή, με απώτερο σκοπό να του μεταδώσει με μεγαλύτερη ευκολία την ιδεολογία και τις σκέψεις που κρύβονται πίσω από το προφανές. Διότι λέγοντας *αστεία και ωραία και πολλά και σπουδαία*, και *αφού παίζει* κανείς και πειραματιστεί με το παιχνίδι, φτάνει τελικά να *κερδίσει βραβεία*. Η έννοια *παιχνίδι* παραπέμπει στον ιδιαίτερο τρόπο, με τον οποίο 'παίζει' ο Λογοθέτης με τις λέξεις, κρύβει νοήματα πίσω από την γραφηματική τους μορφή. Αποδομεί τις προτάσεις, θεωρεί ως νοηματική μονάδα την λέξη, ενίοτε και τα φωνήματα καταχρηστικά αποτελούν νοηματικές μονάδες, βάση των συνειρμικών εικόνων που δημιουργούν.

#### 4. Συμπέρασμα

Το Hörspiel ως μορφή τέχνης συνδεόταν άμεσα με την ποίηση, την λογοτεχνία, την μουσική και το θέατρο. Αποτέλεσε μετά το '60 ένα νέο είδος, σύγχρονο της τεχνολογικής εξέλιξης των μέσων της εποχής του, μακριά από τις παραδοσιακές μορφές μουσικής ή θεάτρου και χαρακτηριζόταν από στοιχεία όπως η πολυμορφία και η πολυσημία. Ως ανοιχτή μορφή τέχνης, έδινε την δυνατότητα στον δημιουργό να εξερευνήσει διάφορες πτυχές είτε του λόγου είτε του ήχου. Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά, διευκόλυναν τον Λογοθέτη να αναδείξει τις μουσικές του ιδέες και κατά συνέπεια επέλεξε να συνθέσει πολλά έργα με την μορφή του Hörspiel.

24. Μετάφραση από την ιστοσελίδα: <http://www.24grammata.com/wp-content/uploads/2011/11/2aristofanis-batraxoi.pdf>



Το έργο *Αναστάσεις* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι αποτελεί αφενός το πρώτο μουσικό Hörspiel του συνθέτη, αλλά αφετέρου ένα πρωτοποριακό δείγμα του είδους του. Το κείμενο σχετίζεται με την οπτική ποίηση, ο ήχος με τις ηχητικές μάζες και τον θόρυβο, η εκτέλεση με τον ελεγχόμενο αυτοσχεδιασμό των εκτελεστών και η παρτιτούρα με το μουσικό γράφημα. Όλα τα στοιχεία του έργου, δοσμένα με την προσωπική γλώσσα και αισθητική του Λογοθέτη, αναδεικνύουν την πρωτοπορία της εποχής του, ενώ ταυτόχρονα διατηρούν την ιδιαιτερότητα της προσωπικότητας του συνθέτη.

Η ετυμολογική ερμηνεία της λέξης *ανάσταση* είναι *στέκομαι ξανά, στέκομαι προς τα πάνω*. Ο Λογοθέτης στο συγκεκριμένο έργο εξελίσσει αυτή την ερμηνεία και αναδεικνύει έννοιες όπως *αναζωογόνηση, πίστη, αναγέννηση, απαλλαγή από το μη επιθυμητό, επαναφορά στο επιθυμητό*. Ακολουθώντας το παιχνίδι λέξεων, προκύπτουν λέξεις ηχητικά συγγενείς με την *ανάσταση*, αλλά και εννοιολογικά συναφείς με το έργο: *ανάσταση, στάση, ανάταση, παράσταση, σύσταση, υπόσταση, ανάκλαση, περίσταση, κατάσταση, μετάσταση, διάσταση, έκσταση, επανάσταση, αποκατάσταση*.

### Βιβλιογραφικές αναφορές

- Μποτίνης, Αντώνης (2011). *Φωνητική της Ελληνικής* [Phonetics of Greek Language], ISEL Editions, Athens.
- Dencker, Klaus-Peter (2001). *Sound poetry goes radio (für Klaus Schöning zum 65.)*. In: Radio-Kultur und Hör-Kunst: zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923-2001. Königshausen & Neumann, Würzburg, 239-245.
- Hagenlücken, Andreas (2006). *Acoustic (Media) Art: Ars Acustica and the idea of a unique art form for radio – an examination of the historical conditions in Germany*. In: World New Music Magazine, Saarbrücken, 90-102.
- Innis, Robert (1986): *Semiotics: An Introductory Reader*. Hutchinson, London.
- Keckeis, Hermann (1973): *Das deutsche Hörspiel 1923-1973. Ein systematischer Überblick mit kommentierter Bibliographie*. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main.
- Krones, Hartmut (1998). *Anestis Logothetis: Klangbild und Bildklang*, Verlag Lafite, Wien.
- Krones, Hartmut (2001). *Dadaistische und asemantische Verfahren in der österreichischen Vokalmusik des 20. Jahrhunderts*. In: Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts, Reihe: Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungs-praxis – Wien Modern, Band 1, Böhlau, Wien, 127-155.
- Logothetis, Anestis (1971). *Anastasis (1969)*. G. Ricordi, München.
- Logothetis, Anestis (1974). *Zeichen als Aggregatzustand der Musik*. Wien, München: Jugend und Volk, 1974 (Edition Literatur-produzenten).
- Mounin, Georges (1994). *Κλειδιά για την Γλωσσολογία*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Schöning, Klaus (1969). *Neues Hörspiel. Texte Partituren*. Suhrkamp, Frankfurt am Main. Proceedings of the Conference Title; Conference place, Country, Month 3-5, 2005. City: Publisher.

## ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗΣ ΜΑΝΟΣ

University of York, U.K.

### Εικόνες και σύμβολα ως εργαλεία για τη διάρθρωση του ήχου και της υφής

Το δεύτερο μισό του 20<sup>ού</sup> αιώνα έχει χαρακτηριστεί από πολλούς μελετητές ως η περίοδος των ραγδαίων αλλαγών όσον αφορά στα ηχητικά ενδεχόμενα και στον τρόπο σκέψης και τοποθέτησης της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Οι επόμενες του 1950 δεκαετίες χαρακτηρίστηκαν από μια τάση προς αντίταξη στην 'ασυμβίβαστη ακριβολογία' του ολικού σειραϊσμού<sup>1</sup> και στροφή προς διάφορους τύπους του τυχαίου. Συγκεκριμένα, ο Gyorgy Ligeti αναφέρει:

«Η μορφή ενός μουσικού έργου εξαρτάται περισσότερο από την υφή και το ηχοχρώμα παρά από την αρμονία, την αντίστιξη και τη θεματική επεξεργασία.»<sup>2</sup>

Ήδη από το 1950 ο απόλυτος έλεγχος των φθόγγων, του ρυθμού, των δυναμικών και του ηχοχρώματος τείνει να εξαφανιστεί από το έργο πολλών Ευρωπαίων και Αμερικανών συνθετών, με απώτερο σκοπό την ακόμα πιο ισχυρή αποστασιοποίηση του συνθέτη από το έργο του. Οι αλλαγές που σημειώνονται αποτελούν είτε φυσική εξέλιξη του παρελθόντος είτε ριζοσπαστικές, εξτρεμιστικές σε πολλές περιπτώσεις, τομές, με σκοπό τη μέγιστη δυνατή απομάκρυνση από αυτό<sup>3</sup>. Φυσικό επακόλουθο ήταν η τάση προς αναζήτηση νέων μέσων οργάνωσης και έκφρασης για την κάλυψη των νέων αναγκών. Ο Edward West, σε άρθρο του στο περιοδικό *Leonardo* σημειώνει:

«Όταν, μοιραία, η τέχνη τοποθετήθηκε σε ακαδημαϊκές βάσεις, διαχωρίστηκε σε μεγάλο ποσοστό από την καθημερινή ζωή, της οποίας διάφορες κοινωνικές ανάγκες κάλυπτε. Ανάμεσα στους διάφορους επιστημονικούς κλάδους, όντας ένας από αυτούς, επικεντρώθηκε στην εξερεύνηση του δικού της κόσμου καλούμενη να αντιμετωπίσει τις διάφορες σχετικές προκλήσεις που κατά καιρούς προέκυπταν. Όπως ήταν αναμενόμενο, σύντομα ο, επιστημονικός πλέον, τομέας της τέχνης διαχώρισε σαφώς τη θέση του από τους υπόλοιπους ήδη υπάρχοντες και επιπροσθέτως αργότερα διαχωρίστηκε σε επιπλέον υποτομείς, ανάλογα με τα μεταχειριζόμενα μέσα.»<sup>4</sup>

1. Stone, K. *Problems and Methods of Notation*. Perspectives Of New Music 1, 2 (1963)

2. Sansom, M. *Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation*. Leonardo 2 (2001)

3. Evarts, J. *The New Musical Notation - A Graphic Art?*. Leonardo 1, 4 (1968) σελ. 405

4. West, E. *Perception and Notation: A Core Curriculum in the Arts*. Leonardo 23, 2 (1990) σελ. 183

Επηρεασμένοι από τους ντανταϊστές καλλιτέχνες, διάφοροι συνθέτες του 20<sup>ού</sup> αιώνα στράφηκαν προς πολλές και διαφορετικές μορφές του τυχαίου, επιτυγχάνοντας αναδιάρθρωση της σχέσης συνθέτη-έργου-εκτελεστή. Αναβαθμίζοντας με αυτό τον τρόπο την καλλιτεχνική ευθύνη του εκτελεστή και επιφορτίζοντάς τον με πολλές από τις αρμοδιότητες οι οποίες στα περισσότερα είδη της ευρωπαϊκής μουσικής ανήκουν στο συνθέτη, τον καθιστούν υπεύθυνο για τη διευθέτηση πολλών παραμέτρων τόσο της εκτέλεσης όσο και της δομής του μουσικού έργου. Κύριος στόχος υπήρξε η δημιουργία μιας νέας τεχνοτροπίας η οποία, απομακρυνόμενη από το παρελθόν, θα άνοιγε νέους ορίζοντες για την κατασκευή πρωτοποριακών ηχητικών δομών.

Αναγκαία, συνεπώς, κρίθηκε σύντομα η δημιουργία μιας νέας, γραφικής σημειογραφίας, η οποία, βασισμένη σε μεγάλο βαθμό στο τυχαίο, θα αποτελούσε το μέσο για την οργάνωση των απαραίτητων ελευθεριών, οι οποίες θα αποτελούσαν δομικό συστατικό της συνθετικής διεργασίας, ενώ παράλληλα θα δημιουργούσαν μια οπτική συνεκδοχή των διαφόρων ηχητικών συμβάντων κατά την εκτέλεση<sup>5</sup>. Η συνεχής έρευνα για την απόδοση νέων ηχητικών σχέσεων και καταστάσεων, βασισμένων σε μια πληθώρα κοινωνικών, φιλοσοφικών και καλλιτεχνικών αναγκών, οδηγεί κατά τη δεκαετία του '50 στην εισαγωγή των πρώτων οπτικών συμβόλων στην παρτιτούρα. Θεμελιώδες στο είδος του υπήρξε "December 1952", του Earl Brown (1952-53).

Τα νέα είδη μουσικής σημειογραφίας, που χρησιμοποιήθηκαν κυρίως κατά τη διάρκεια του δευτέρου μισού του 20<sup>ού</sup> αιώνα, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην εδραίωση μιας αναπτυξιακής πορείας, όσον αφορά τη συνθετική σκέψη, εντελώς αντίθετη με αυτές του παρελθόντος<sup>6</sup>. Η διαφορά της γραφικής σημειογραφίας από την παραδοσιακή δεν είναι τόσο οπτική όσο λειτουργική, εφόσον πολλές από τις μουσικές ιδέες, όπως πχ. μια αυξομειούμενη επιφάνεια θορύβου, αδυνατούν να απεικονιστούν μέσω φθογγικών σημείων ή ενδείξεων δυναμικής και διαρκειών<sup>7</sup>. Τα διάφορα σημειογραφικά συστήματα, που επινοήθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν από τους συνθέτες, εξυπηρέτησαν τόσο την ελευθερία όσο και την αυστηρότητα στη διάρθρωση όλων των παραμέτρων των μουσικών έργων στα οποία αναφέρονται. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Cornelius Cardew ο οποίος υποστηρίζει ότι:

«Τα έργα συγκεκριμένης σημειογραφίας στερούνται κατά κάποιο τρόπο συνθετικής εξέλιξης. Ακόμα και αν δεν εκτελεστούν παραπάνω από μία φορά, η ίδια η παρτιτούρα μπορεί να θεωρηθεί ως κάποιο σημείο αναφοράς. Αντιθέτως, τα έργα που χρησιμοποιούν ως δομικό στοιχείο τον αυτοσχεδιασμό δεν έχουν κανένα παρελθόν, επομένως και καμία ιστορική αναφορά. Συνεπώς, κάθε εκτέλεση αποτελεί μια νέα δημιουργία, τόσο από την πλευρά του εκτελεστή όσο και του κοινού<sup>8</sup>».

Μολονότι φαίνεται η γραφική αυτή προσέγγιση της μουσικής δημιουργίας να έχει τις ρίζες της στο 15<sup>ο</sup> και 16<sup>ο</sup> αιώνα, η βασική διαφορά μεταξύ των δύο εποχών έγκειται στο γεγονός ότι πολλές από τις σύγχρονες παρτιτούρες παρουσιάζουν και ιδιαίτερο εικαστικό ενδιαφέρον, συχνά ανεξάρτητο από

5. Donnini, R. *Artistic Graphic Musical Scores Influenced by Tantric Art*. Leonardo 14, 2 (1981)

6. Austin, W. W. *Sounds & Signs: Aspects of Musical Notation by Hugo Cole*. Notes 31, 2 (1974)

7. Stone, K. *Das Schriftbild der Neuen Musik by Erhard Karkoschka*. Perspectives Of New Music 5, 2 (1967)

8. Sansom, M. *Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation*. Leonardo 2 (2001)

τη μουσική δημιουργία, το οποίο δημιουργεί μια ξεχωριστή διαθεματική σχέση μεταξύ ήχου και εικόνας.»<sup>9</sup>

Η περίπτωση των ύστερων έργων του Ανέστη Λογοθέτη είναι από τις πιο αντιπροσωπευτικές του συγκεκριμένου μουσικού ρεύματος. Εκτός του Λογοθέτη, πολλά από τα έργα διαφόρων συνθετών, όπως ο John Cage, ο Earle Brown, ο Cornelius Cardew και ο Morton Feldman, χαρακτηρίζονται από μια προσωπική, εξ ολοκλήρου γραφική γλώσσα, με αποτέλεσμα την επίτευξη μιας 'πολυ-προσωπικότητας', τόσο του δημιουργού όσο και του ίδιου του έργου, εφόσον κάθε εκτέλεση είναι μοναδική. Τα διάφορα σύμβολα αποτελούν ποικίλα ψυχολογικά ερεθίσματα για τον κάθε εκτελεστή, με αποτέλεσμα τη διαφορετική ψυχοσωματική λειτουργία όσον αφορά τη διαδικασία απόδοσης των ηχητικών γεγονότων, συμβάλλοντας με αυτό τον τρόπο στη δημιουργία μιας ερμηνευτικής πολυμορφίας<sup>10</sup>. Τα περισσότερα από τα ύστερα έργα του Λογοθέτη επιζητούν την επί τόπου διάρθρωση της μουσικής δομής, διαμέσου μιας μορφής ελεγχόμενου αυτοσχεδιασμού. Αξίζει να σημειωθεί ότι, ο ίδιος ο Λογοθέτης δεν προτιμούσε τον όρο 'αυτοσχεδιασμός' για την περιγραφή των έργων του. Χρησιμοποιεί την εικόνα ως βασικό ερέθισμα για τη διέγερση της φαντασίας του εκτελεστή, ο οποίος πραγματοποιεί το δικό του άνοιγμα στο μουσικό σύμπαν, απαλλαγμένος από τυχόν περιορισμούς που θα έθετε κάποιο άλλο είδος μουσικής σημειογραφίας. Με αυτό τον τρόπο διαμορφώνει έναν κώδικα επικοινωνίας, τόσο με το ίδιο το έργο όσο και με το ακροατήριο<sup>11</sup>.

Τα σύμβολα που διαμορφώνουν τη μουσική γλώσσα του Ανέστη Λογοθέτη ομαδοποιούνται σε *σύμβολα τονικών υψών*, *σύμβολα συσχετισμού*, τα οποία συχνά ενσωματώνονται στα φθογγικά σύμβολα και χρησιμοποιούνται για τη ρύθμιση παραμέτρων, όπως η άρθρωση και η δυναμική και τέλος σε *σύμβολα δράσης*, τα οποία σηματοδοτούν αφηρημένες συνήθως ενέργειες ως προς τον ήχο ή τη σκηνική δράση όπου αυτή ζητείται<sup>12</sup>. Ο εκτελεστής αντιδρά και ερμηνεύει το εκάστοτε σύμβολο, με βάση το δικό του προσωπικό σύστημα αναφοράς ως προς τη γραφική παρτιτούρα<sup>13</sup>. Πολλά από τα έργα του είναι δομημένα με βάση τις ιδέες της διαδρομής, της αναζήτησης και της περιπλάνησης, οι οποίες σε συνδυασμό με τα διάφορα σύμβολα δράσης καθορίζουν τη δομή και την υφή των διαφόρων ενδιάμεσων μερών που σχηματίζονται κατά την εκτέλεση. Η έννοια της απελευθέρωσης της φόρμας έχει τις ρίζες της στο σουρεαλισμό, όπου ποιητές όπως ο Andre Breton και ζωγράφοι όπως ο Joan Miro επιδίωξαν την κατασκευή μιας αυτοδημιουργούμενης φόρμας, διαμέσου της αυτόματης γραφής και της ενστικτώδους τοποθέτησης των θεμελιωδών μορφών αντίστοιχα<sup>14</sup>. Συνθέτες όπως ο Λογοθέτης, διαμέσου του ανάλογου ανοίγματος της φόρμας και της χρήσης του τονικού ηχοχρώματος, διερεύνησαν πρωτότυπες μεθόδους στην διαμόρφωση της δομής και της υφής. Η ταξινόμηση των ηχητικών

9. Smith, S., and S. Smith. *Visual Music*. Perspectives Of New Music 20, 1 (1981)

10. Slonimsky, N. *New Music in Greece*. The Music Quarterly 51, 1 (1965)

11. Gilbert, A. *Notation in New Music by Erhard Karkoschka*. Tempo 1, 103 (1972)

12. Baveli, M, Georgaki, A, *Η χωροθέτηση του 'γραφικού' ήχου στο μπαλέτο Οδύσσεια (1963) του Ανέστη Λογοθέτη (1921-1994)* (The placement of graphical sound in the ballet *Odysseia* (1963), communication at the conference "Greek music pieces for the lyric theater and the other representative arts", Megaron of Athens, Mars 2009), in : [www.mmb.org.gr/files/2010/Πρακτικά%20Συνεδρίου.pdf](http://www.mmb.org.gr/files/2010/Πρακτικά%20Συνεδρίου.pdf), p. 322.

13. Schmidt, I. *Incantationes II (Soprano Solo, Instrumental Ensemble, 3 Loud Speakers) by Bajidar Dimov; Grafische Notationen (Unspecified Instruments) by Anestis Logothetis; Album fur Mogli (Unspecified Instruments)*. Notes 25, 4 (1969)

14. Sansom, M. *Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation*. Leonardo 2 (2001)

γεγονότων, βάσει της προσωπικής ερμηνείας και εκτίμησης του εκτελεστή, δημιουργούν ένα ενστικτώδες, ξεχωριστό για κάθε εκτέλεση, μορφολογικό πλάνο.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα οργάνωσης της δομής και της υφής αποτελεί το έργο του Λογοθέτη *Globus*. Το έργο συνετέθη το 1978 για το φλάουτο το οποίο εφηύρε η Greta Vermeulen, ένα είδος ολκωτού φλάουτου χωρίς κλειδιά<sup>15</sup>. Μολονότι υπάρχει καθορισμός ενορχήστρωσης, ο συνθέτης αφήνει ανοικτό το ενδεχόμενο πραγματοποίησης του έργου με οποιοδήποτε άλλο πιθανό συνδυασμό μέσων, υποσημειώνοντας ότι πέρα από το φλάουτο της Vermeulen μπορεί να εκτελεστεί από οποιοδήποτε άλλο σολιστικό όργανο, με ή χωρίς συνοδεία ορχήστρας. Η πρακτική της ανοικτής/ελεύθερης ενορχήστρωσης πηγάζει ήδη από τα πρώιμα, βασισμένα σε τροπικό ή δωδεκαφθογγικό μουσικό υλικό, έργα του συνθέτη, στα οποία προτείνονται και άλλοι εναλλακτικοί συνδυασμοί οργάνων.

Ο τίτλος του έργου μαρτυρεί την αρχιτεκτονική της δομής του, η οποία και απεικονίζεται συμβολικά στην παρτιτούρα ως μια υδρόγειος σφαίρα, γύρω από την οποία περιστρέφεται η γραμμή του φλάουτου. Η παρτιτούρα αποτελείται από δύο κατηγορίες συμβόλων, οι οποίες ταξινομούν και προσδίδουν δομική υπόσταση στο μουσικό υλικό. Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει το σύνολο των τονικών υψών, σημειογραφημένα κατά τον συνήθη προσωπικό σύστημα που χρησιμοποίησε ο Λογοθέτης στα, γραφικής σημειογραφίας, έργα του. Η δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνει σύμβολα δράσης, τα οποία είναι δομημένα με τρόπο ώστε να αποτελούν μια σφαίρα ηχητικών γεγονότων, γύρω από την οποία περιστρέφεται η προκαθορισμένη ακολουθία νοτών. Έτσι, το τονικό υλικό διαμορφώνεται διαμέσου της αλληλεπίδρασής που δημιουργείται κατά τη διάρκεια της ελεύθερης εκτέλεσης. Συνεπώς, ο καθορισμός των υπολοίπων παραμέτρων, πέραν του τονικού ύψους του μουσικού υλικού, εξαρτάται και καθορίζεται κατά τη διάρκεια κάθε μοναδικής εκτέλεσης από την ποιότητα και την ποσότητα δράσης που το σύνολο των εκτελεστών αντιλαμβάνονται και επιλέγει.

Η δομή του *Globus* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μονομερής εξελικτική, με μη ορισμένο αριθμό μεσαίων μερών. Την εξελικτική πορεία επεξεργασίας του τονικού υλικού φανερώνει, τόσο οπτικά όσο και ακουστικά, η ελικοειδής σημειογράφηση των νοτών. Η υφή του έργου είναι ημι-προκαθορισμένη, με την έννοια ότι τα σημειογραφημένα σύμβολα δράσης λειτουργούν ως μηχανισμοί διαμόρφωσης του φθογγικού υλικού. Το φθογγικό υλικό ενσαρκώνεται, θα λέγαμε, και αποκτά μουσική υπόσταση με τον επί τόπου προσδιορισμό των υπολοίπων μη δοσμένων παραμέτρων, όπως το ρεζίστρο, οι δυναμικές, ο ρυθμός και το ηχόχρωμα, πάντα διαμέσου της αλληλεπίδρασης του φλάουτου με το υπόλοιπο μουσικό σύνολο. Με τον τρόπο αυτό, η ακολουθία νοτών μετατρέπεται σε αυτο-συντιθέμενο μουσικό μοτίβο, και σε δεύτερο στάδιο, σε μουσική φράση. Έτσι, η δομή χτίζεται παράλληλα με την υφή, εφόσον οι συνεχείς σχέσεις έντασης-χαλάρωσης που προκύπτουν οδηγούν στη δημιουργία ευδιάκριτων μεσαίων μερών, ποικίλης πυκνότητας.

Κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, πολλές σύγχρονες παιδαγωγικές μέθοδοι χρησιμοποίησαν γραφήματα και εικόνες ως εφελκτήριο για την σταδιακή εισαγωγή των νεαρών μαθητών στη θεωρία της ευρωπαϊκής μουσικής και τη θεμελίωση μιας βιωματικής σχέσης του παιδιού με τον κόσμο των ήχων. Στην ουσία, οι μέθοδοι αυτοί εκμεταλλεύονται κάποιες από τις ιδιότητες του

15 . Berdahl, S. *La Flûte by Pierre-Yves Artaud*. The Galpin Society Journal 46 (1993) σελ. 138

ορατού στοιχείου, το οποίο δρα στη διάσταση του χώρου (εικόνα) για τη διδακτική προσέγγιση του αοράτου στη διάσταση του χρόνου (ήχος). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσίασε το πρόγραμμα σπουδών, το οποίο προτάθηκε και εφαρμόστηκε από το Υπουργείο Παιδείας και Επιστημών στην Ιαπωνία, τον Απρίλιο του 2002, με σκοπό τη διαθεματική προσέγγιση της μουσικής διαμέσου της εικόνας και των συμβόλων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτέλεσε η προσέγγιση της Betty Edwards όπου χρησιμοποιεί την *γλώσσα της γραμμής* για την απεικόνιση διαφόρων ιδεών και συναισθημάτων: ευτυχία, λύπη, θυμός, ψυχική ευεξία, αρρώστια κ. ά. Τα παιδιά χρησιμοποιούν διάφορα ευφάνταστα σύμβολα, βασισμένα σε ευθείες, τεθλασμένες ή καμπύλες γραμμές, για να απεικονίσουν ιδέες τις οποίες αργότερα θα αναγάγουν σε ήχους<sup>16</sup>. Ο κυριότερος στόχος της μεθόδου αυτής, όπως και όλων των μεθόδων που επιζητούν τη διαθεματική προσέγγιση της μουσικής μέσω των εικόνων και των οπτικών συμβόλων, είναι να δημιουργηθεί μια εικονική περιγραφή της ιδέας και να αναπτυχθεί στον παιδικό νου μια ηχοχρωματική παλέτα, από την οποία θα αντληθεί υλικό για την παραγωγή του ήχου, με σκοπό να εισαχθούν οι μαθητές διαμέσου των συμβόλων σε θεμελιώδεις όρους και καθιερωμένα σύμβολα της ευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης<sup>16</sup>. Επιπροσθέτως, οι μέθοδοι αυτές περιλαμβάνουν πολλά στοιχεία συναισθησίας, της ιδιότητας δηλαδή του ανθρώπινου εγκεφάλου να ανάγει ήχους σε εικόνες και χρώματα. Για παράδειγμα, μια ζωηρή φράση σε υψηλό ρεζίστρο δίνει συνήθως την αίσθηση της λαμπρότητας και του φωτός, ενώ ισχύει και το αντίθετο. Αξίζει να σημειωθεί η αντίληψη, όσον αφορά στη σχέση εικόνας και ήχου, βάσει της οποίας ο Vassily Kandinsky δόμησε πολλά από τα έργα του, ζητώντας παράλληλα από το κοινό να «ακούσει τις λέξεις τις οποίες αδυνατούν να αρθρώσουν.»<sup>17</sup> Σκοπός του ήταν να αποφύγει την απεικόνιση συγκεκριμένων ιδεών, με σκοπό να δημιουργήσει μια «αμιγή» και «ανόθευτη» από κάθε προσωπικό στοιχείο πραγματικότητα<sup>18</sup>. Αναφέρει ότι αντιλαμβανόταν το χαμηλό ρεζίστρο του βιολιού ως πράσινο και το υψηλό ως κόκκινο. Ο άνθρωπος εγκεφάλος συνδυάζει την ακουστική με την οπτική εμπειρία και τις κωδικοποιεί υποσυνείδητα. Για το λόγο αυτό, ένα μπλε φως στο απόλυτο σκοτάδι συχνά μοιάζει πολύ πιο μακριά από ένα αντίστοιχο κόκκινο στην ίδια απόσταση<sup>19</sup>. Μολονότι η έννοια και ο βαθμός της συναισθησίας αποτελεί προσωπική εκτίμηση του κάθε νου, το 'άκουσμα' των χρωμάτων και κατ' επέκταση των σχημάτων μπορεί, εν γένει, να αποτελέσει χρήσιμο εργαλείο για τη διέγερση της φαντασίας και την εκμάθηση της τέχνης των ήχων. Συνεπώς, η χρήση του χρώματος, και κατ' επέκταση του οπτικού στοιχείου γενικότερα, μπορεί να διεγείρει τη φαντασία του εκτελεστή, οδηγώντας τον σε μια υπέρβαση τυχόν ορίων που θα έθετε οποιαδήποτε άλλη διαφορετική σημειογραφία.

Εν κατακλείδι, συμπεραίνουμε ότι εξερευνώντας τις σχέσεις που υπάρχουν μεταξύ μιας μεθόδου σημειογραφίας και της ίδιας της συνθετικής διεργασίας, οι δύο όροι φαίνονται να ορίζουν ο ένας τον άλλο. Η γραφική σημειογραφία, που χρησιμοποιήθηκε τόσο από τον Ανέστη Λογοθέτη όσο και από άλλους Ευρωπαίους και Αμερικανούς συνθέτες, απαιτεί τη δική της, ιδιαίτερη ερμηνεία, εφόσον λειτουργεί ως εικόνα του ήχου. Το πόσο πλήρες είναι ένα σύστημα γραφικής σημειογραφίας καθορίζει και την επάρκεια με την οποία θα αποδοθεί το εκάστοτε

16. Okada, M. "Music - Picture: One Form of Synthetic Art Education." *Journal Of Aesthetic Education* 37, 4 (2003)

17. Jablonsky, S. "Graphic Artworks Based on Music/Musigraphs." *Leonardo* 12, 4 (1979)

18. Gena, P. "Freedom in Experimental Music: The New York Revolution." Northwestern University (1981)

19. Poast, M. "Color Music: Visual Color Notation for Musical Expression." *Leonardo* 33, 3 (2000)

ηχητικό γεγονός. Σε κάθε περίπτωση, το κάθε ένα σύμβολο πρέπει να είναι ενεργό<sup>20</sup>. Ο συνθέτης πρέπει να αποφασίσει το ρόλο του κάθε συμβόλου στην παραγωγή ήχου και τις προϋποθέσεις βάσει των οποίων αυτό θα ενεργεί στη διαμόρφωση της δομής και της υφής του μουσικού έργου.

Είναι φανερό μέσα από την εξελικτική πορεία της εργογραφίας του ότι, ο Ανέστης Λογοθέτης υπηρέτησε πιστά τη μουσική ιδεολογία στην οποία βάσισε τη συνθετική του γλώσσα, ανοίγοντας παράλληλα νέους ορίζοντες στην εξερεύνηση τόσο του πεδίου της σύνθεσης, όσον αφορά στην επινοήση νέων τρόπων οργάνωσης του μουσικού υλικού, της δομής και της υφής. Τα σύμβολα δεν αποτελούν απλά έναν οδηγό ελεγχόμενου αυτοσχεδιασμού, αλλά λειτουργούν ως εφιαλτήριο για τη διάπλαση του ήχου και των διαφόρων χαρακτηριστικών του διαμέσου των εικόνων, με στόχο την πιστή ερμηνεία και απόδοση των συμβόλων ως προς τον ίδιο τον εκτελεστή και ως προς το έργο. Επιπροσθέτως αποτέλεσαν τον ακρογωνιαίο λίθο για τη δημιουργία βιωματικών παιδαγωγικών μεθόδων βασισμένων στην αλληλεπίδραση εικόνας και ήχου, με σκοπό τη σταδιακή εισαγωγή στους μουσικούς όρους και στα ακούσματα της σύγχρονης μουσικής.

### Βιβλιογραφικές αναφορές

- Austin, W. W. "Sounds & Signs: Aspects of Musical Notation by Hugo Cole." *Notes* 31, 2 (1974)
- Baveli, D, Georgaki, A, *Η χωροθέτηση του 'γραφικού' ήχου στο μπαλέτο Οδύσσεια (1963) του Ανέστη Λογοθέτη (1921-1994)* (The placement of graphical sound in the ballet *Odysseia* (1963), communication at the conference "Greek music pieces for the lyric theater and the other representative arts", Megaron of Athens, Mars 2009), in:
- [www.mmb.org.gr/files/2010/Πρακτικά%20Συνεδρίου.pdf](http://www.mmb.org.gr/files/2010/Πρακτικά%20Συνεδρίου.pdf)
- Berdahl, S. *La Flûte by Pierre-Yves Artaud*. *The Galpin Society Journal* 46 (1993)
- Cardew, C. *Notation, Interpretation etc.* *Tempo* 58 (1961)
- Donnini, R. *Artistic Graphic Musical Scores Influenced by Tantric Art*. *Leonardo* 14, 2 (1981)
- Evarts, J. *The New Musical Notation - A Graphic Art?*. *Leonardo* 1, 4 (1968)
- Gena, P. *Freedom in Experimental Music: The New York Revolution*. Northwestern University (1981)
- Gilbert, A. *Notation in New Music by Erhard Karkoschka*. *Tempo* 1, 103 (1972)
- Jablonsky, S. *Graphic Artworks Based on Music/Musigraphs*. *Leonardo* 12, 4 (1979)
- Okada, M. *Music - Picture: One Form of Synthetic Art Education*. *Journal Of Aesthetic Education* 37, 4 (2003)
- Poast, M. *Color Music: Visual Color Notation for Musical Expression*. *Leonardo* 33, 3 (2000)
- Sansom, M. *Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation*. *Leonardo* 2 (2001)
- Schmidt, I. *Incantationes II (Soprano Solo, Instrumental Ensemble, 3 Loud Speakers) by Bajidar Dimov; Grafische Notationen (Unspecified Instruments) by Anestis Logothetis; Album fur Mogli (Unspecified Instruments)*. *Notes* 25, 4 (1969)
- Slonimsky, N. *New Music in Greece*. *The Music Quarterly* 51, 1 (1965)
- Smith, S., and S. Smith. *Visual Music*. *Perspectives Of New Music* 20, 1 (1981)
- Stone, K. *Das Schriftbild der Neuen Musik by Erhard Karkoschka*. *Perspectives Of New Music* 5, 2 (1967)
- Stone, K. *Problems and Methods of Notation*. *Perspectives Of New Music* 1, 2 (1963)
- West, E. *Perception and Notation: A Core Curriculum in the Arts*. *Leonardo* 23, 2 (1990)

20. Cardew, C. "Notation, Interpretation etc." *Tempo* 58 (1961)

## ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ ΙΑΚΩΒΟΣ

J. W. Goethe-University, Frankfurt/Main, Germany

### Σχέσεις μουσικής και εικόνας στη μουσική αισθητική του Ανέστη Λογοθέτη

Εστιάζοντας στο φαινόμενο της σύγκλισης των τεχνών και ειδικότερα μεταξύ μουσικής και εικαστικών τεχνών στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, παρατηρούμε ότι το χαρακτηριστικό της καταγραφής του μουσικού έργου σε παρτιτούρα, αρχίζει και αποκτά και στις άλλες τέχνες μια σημαντική σημασία. Έτσι, ο σκηνοθέτης Dziga Vertov προσδοκά να αντικαταστήσει το σενάριο από μια παρτιτούρα<sup>1</sup>. Ο Sergej Eisenstein εντάσσει την παρτιτούρα ως μέρος του *κάθολου μοντάζ*<sup>2</sup> στη σκηνοθετική διαδικασία. Η επιθυμία ενός πιο ακριβούς συντονισμού των διαφόρων φιλμικών στοιχείων τον βοηθά να αναπτύξει τις δικές του μεθόδους οργάνωσης και σύνθεσης των οπτικών και ακουστικών δομών, απελευθερώνοντας έτσι την τέχνη του κινηματογράφου από το αρχικά θεατρικό στοιχείο της αφήγησης. Η προσέγγιση της μουσικής συμβάλει στην 'αυτογνωσία' της νεαρής τέχνης του κινηματογράφου ως αυτόνομης, αν και σύνθετης τέχνης.

Η παρτιτούρα του συγκεκριμένου μουσικού έργου, μιας καντάτας του J. S. Bach (Εικ.1), αναδεικνύει για τον Paul Klee τη χωρική ποιότητα της χρονικής τέχνης της μουσικής, για να ελευθερώσει ταυτόχρονα τη χρονική διάσταση της ζωγραφικής από το στατικό μέσο του καμβά. Στο έργο του Klee *Haupt- und Nebenwege* (*Κύριες οδοί και παράδρομοι*) (Εικ. 2), στο οποίο υλοποιείται εικαστικά η ιδέα της μουσικής καταγραφής, η παρτιτούρα ταυτίζεται με τρόπο απόλυτο με το έργο τέχνης. Σε αντίθεση με το παραδοσιακό νόημα της παρτιτούρας ως μιας λιγότερο ή περισσότερο συγκεκριμένης καταγραφής του τρόπου και των στοιχείων ερμηνείας του μουσικού έργου, η ίδια η παρτιτούρα γίνεται εδώ (ζωγραφικό) έργο τέχνης.



Εικόνα 1. J. S. Bach: Καντάτα

1. Βλ. Dziga Vertov: *Wir. Variante eines Manifestes* (1922), στο: F.J. Albersmeier (επιμ.): *Texte zur Theorie des Films*. Στουτγάρδη 1979, σελ. 22.

2. Βλ. Sergej Michajlovic Eizenstein: *Die Vertikalmontage*. Ms. Babelsberg o.J. Αρχικά στο: *Iskusstvo kino*, 1, 1941, S. 29-38.





**Εικόνα 2. Paul Klee: *Haupt- und Nebenwege***

Το έργο του Klee αποτελεί ένα καλό παράδειγμα για μια εικαστική σύνθεση κατά το πρότυπο της μουσικής. Έτσι διαφαίνεται εδώ και ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα της σχέσης μεταξύ των δύο τεχνών, που για τον ζωγράφο θεωρείται ως ένα καθαρό πλεονέκτημα της ζωγραφικής έναντι της μουσικής. Πλεονέκτημα της ζωγραφικής είναι ότι η χρονικότητά της είναι περισσότερο χωρική και κατά κάποιο τρόπο ασαφής, δεδομένου ότι δεν επιβάλλει καμία συγκεκριμένη γραμμική διάταξη στο χρονοδιάγραμμα παρελθόν-παρόν-μέλλον. Προφανώς, ο τίτλος *Haupt- und Nebenwege* σχετίζεται με αυτό το χαρακτηριστικό: επισημαίνει τη δυνατότητα της ζωγραφικής, σε αντίθεση με τη συμβατική μουσική παρτιτούρα – που πάντα διαβάζεται σύμφωνα με την κατεύθυνση κίνησης της μουσικής από τα αριστερά προς τα δεξιά – να προδιαγράφει ποικίλους, μόνο γενικά προσδιορισμένους τρόπους ερμηνείας και αντίληψης του έργου τέχνης. Η ζωγραφική κινητοποιεί την αντιληπτική διαδικασία ενός ενεργού, ελεύθερου παρατηρητή, ο οποίος μπορεί να καθορίσει ο ίδιος τα κριτήρια και τους τρόπους διερεύνησης της μορφής του έργου· παρατηρητή, που με αφετηρία την αυστηρή οργάνωση των μορφολογικών αναλογιών και της εσωτερικής, τρόπον τινά, ‘χρονικότητας’ του έργου, αποφασίζει ο ίδιος για την συγκεκριμένη πραγμάτωση της χρονικής δομής του στον πραγματικό χρόνο.

Φυσικά, ήδη από τη φιλοσοφία του Roman Ingarden<sup>3</sup> γνωρίζουμε ότι και η μουσική παρτιτούρα δεν είναι το ίδιο το έργο, αλλά ένα σύστημα υπαγόρευσης, που διασφαλίζει την ταυτότητα του έργου στις εκτελέσεις της. Η παρτιτούρα εμπεριέχει όλες τις ερμηνευτικές δυνατότητες, ρυθμίζοντας ποιες από αυτές σχετίζονται με τη δομή και το περιεχόμενο του έργου,

3. Roman Ingarden: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst (Das Musikwerk)*. Tübingen 1962.

και ποιες καταστρέφουν την ταυτότητά του. Το μουσικό έργο είναι για τον φιλόσοφο ένα 'αποβλεπτικό αντικείμενο', το οποίο, αν και θεμελιώνεται στην παρτιτούρα, αποκτά την ουσία του στους πολλαπλούς τρόπους με τους οποίους ο εκτελεστής, αλλά και ο ακροατής, γεμίζει τα κενά που η παρτιτούρα αφήνει ανοιχτά (διακυμάνσεις τέμπο, δυναμικής, έκφραση, κλπ.), με ηχητικό περιεχόμενο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, και η παραδοσιακή μουσική σημειογραφία αποτελεί το συνδυαστικό κρίκο μεταξύ του καλλιτέχνη και του δέκτη ή του ερμηνευτή. Έτσι, το φύλλο της παρτιτούρας στα έργα του Ανέστη Λογοθέτη δεν αποτελεί μόνο το αντίγραφο των προθέσεων του συνθέτη ωστόσο με ένα πολύ πιο αυστηρά προσδιορισμένο τρόπο.

Ενάντια σε αυτό τον περιοριστικό τρόπο συσχετισμού συνθέτη και ερμηνευτή/ακροατή τάσσεται το έργο του συνθέτη Ανέστη Λογοθέτη. Ο Λογοθέτης γράφει σύμφωνα με το πρότυπο του ζωγραφικού έργου για ενεργούς στη δημιουργική διαδικασία ακροατές και εκτελεστές. Η παρτιτούρα παρέχει εδώ το πλαίσιο και την προϋπόθεση για την ύπαρξη μιας μη-τυχαίας, με ακρίβεια προσδιορισμένης, ωστόσο ποικιλόμορφης, ανοιχτής στις προθέσεις τόσο του συνθέτη όσο και του ερμηνευτή ή ακροατή μεταβαλλόμενης στη χρονικότητα της δομής. Το γεγονός ότι ο ανοιχτός αυτός χαρακτήρας της παρτιτούρας θεμελιώνεται σε μια, τρόπον τινά, 'χρονική δομή', περιγράφεται από τον Λογοθέτη ως εξής:

«Την ίδια στιγμή που κάποιος θέτει την επιφάνεια ενός φύλλου ως χώρο για ηχητικά συμβάντα, ξυπνούν ηχητικοί συνειρμοί, που φέρνουν κάθε σημείο και κάθε γραμμή σε αυτή την επιφάνεια σε σχέση με το σύνολο της επιφάνειας του φύλλου, που κάνουν τα γραφικά στοιχεία χρονικά και δυναμικά αντιληπτά και που καθιστούν τη στατική οπτική μορφή των γραφικών σημείων ως ακουστικά κινούμενη. Βιώνουμε τη γένεση των συνειρμών αυτών, που παράγουν επάρκεια στη σχέση μεταξύ Οπτικού και Ακουστικού, αν και στην καθαρή φυσική μια τέτοια επάρκεια δεν υπάρχει. Και αυτήν την επάρκεια την χαρακτηρίζει, τουλάχιστον σε σχέση με τις κινητικές στιγμές των οπτικοακουστικών στοιχείων, ένας υψηλός βαθμός αντικειμενικότητας. Η ελαστικότητα όμως που δημιουργείται με την απόκλιση των μουσικών στο βίωμα του χρόνου και στην ερμηνεία των μουσικών συμβόλων και που 'χρωματίζει' την επάρκεια αυτή των *χρωμάτων*, αξιοποιείται συνθετικά και χρησιμοποιείται για μια διυποκειμενική ηχητική προσέγγιση, προωθώντας την πολυμορφία.»<sup>4</sup>

Το σημείο και γραμμή γίνονται επίπεδο. Αυτός είναι ο γενικός κανόνας σύνταξης των τριών βασικών στοιχείων της μουσικής μορφολογίας του Λογοθέτη, που καθορίζει τη χρονική δομή των μουσικών έργων του. Η οργάνωση του σημείου, της γραμμής και του επιπέδου ορίζει κατά μία έννοια *a priori* το σύνολο των δυνατοτήτων ηχητικής υλοποίησης της παρτιτούρας, αποτελεί μια υψηλότερου, υπερχρονικού επιπέδου κανονικότητα. Όπως και στον δημιουργό της αξιωματικής αυτής τριάδας, τον Wassily Kandinsky, τα τρία αυτά χαρακτηριστικά δεν αποτελούν μόνο μορφολογικά στοιχεία, αλλά κύριες αναπαραστάσεις των εσωτερικών διεργασιών της αντίληψης και της νόησης.

4. Anestis Logothetis: *Zeichen als Aggregatzustand der Musik*, Βιέννη & Μόναχο 1974, σελ. 24.

Ο Λογοθέτης αναφέρει τον Kandinsky ως τον πρώτο καλλιτέχνη, που στο βιβλίο του *Σημείο, γραμμή, επίπεδο* (1926) προτείνει τη χρήση γραφικών στοιχείων στη μουσική σημειογραφία.<sup>5</sup> Η μεταγραφή των πρώτων μέτρων της πέμπτης συμφωνίας του Μπετόβεν σε γραφικά σημεία διαφόρων μεγεθών, ανάλογα με τη δυναμική των μουσικών φθόγγων, καθώς και του δεύτερου θέματος της συμφωνίας, σε μια σχέση μεταξύ σημείων και μελωδικής γραμμής, αποτελούν σίγουρα το πρότυπο της μετατροπής του ήχου σε εικαστική μορφή στον Έλληνα συνθέτη. Πριν δούμε πιο κάτω, ότι τα κύρια στοιχεία της μορφολογίας του Kandinsky έχουν μεγάλη συγγένεια με το σημειογραφικό σύστημα του Λογοθέτη, μπορούμε ήδη να διαπιστώσουμε ότι η σχέση του συνθέτη με τον ζωγράφο είναι ακόμη πιο στενή, καθώς αφορά μια κοινή ιδέα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αν η αφηρημένη γλώσσα της μουσικής για τον Kandinsky είναι το εργαλείο και το πρότυπο για τη δημιουργία έργων που αντικατοπτρίζουν την καθαρή συνειδησιακή δομή του ανθρώπινου υποκειμένου, έτσι, αντίστροφα για τον Λογοθέτη, το εικαστικό στοιχείο είναι το κατάλληλο μέσο για να αναδείξει τη σχέση μεταξύ υποκειμενικότητας και δομής του μουσικού έργου ως πρωταρχική καλλιτεχνική αρχή.

Ένας από τους σημαντικότερους σταθμούς της φιλοσοφικής σκέψης είναι όταν ο G.H.F. Hegel εντοπίζει μια αναλογία μεταξύ της δομής της υποκειμενικότητας ως θέσης άρνησης και επιβεβαίωσης του εγώ, και της δομής του χρόνου, η οποία επίσης χαρακτηρίζεται από τη θέση, την άρνηση και την επιβεβαίωση του χώρου στο σημείο, τη γραμμή και το σώμα.<sup>6</sup> Καταλήγει έτσι σε μια βασική ομοιότητα μεταξύ της δομής της υποκειμενικότητας και της δομής του χρόνου. Το σημείο στον Hegel είναι ο πρώτος εκτατικός προσδιορισμός της ιδέας στο χώρο, η αφηρημένη εξωτερικότητα του σημείου. Η άρνηση του χωρικού χαρακτηριστικού της ήρεμης συνύπαρξης στον χωρικό αυτοπροσδιορισμό, δηλαδή ο αναστοχασμός του σε σχέση με ένα άλλο σημείο, που γίνεται χρονικό σημείο και αυτό με τη σειρά του σε ένα άλλο σημείο, συγκροτεί τον χρόνο, ο οποίος για τον Hegel είναι το ίδιο το υποκείμενο. Η μουσική, ως τέχνη της υποκειμενικής χρονικότητας, δημιουργείται σε αυτή τη διαδικασία συνεχούς αναίρεσης των φθόγγων στο σύνολό της, όπως στη μελωδία, που στενά συνυφασμένη με την αρμονική κίνηση αποτελεί ένα χωροποιημένο σύνολο. Η ανάλυση της ταυτότητας του υποκειμένου και της χρονικότητας στην τέχνη από τον Hegel αποτελεί μια σημαντική πτυχή της αισθητικής σκέψης, τόσο του Kandinsky – αυτό είναι γνωστό – όσο και του Λογοθέτη.

Όπως για τον Kandinsky έτσι και για τον Λογοθέτη, σκοπός της τέχνης δεν είναι μόνο η δημιουργία καλλιτεχνικών αντικειμένων. Και τους δύο καλλιτέχνες τους απασχολεί η έρευνα και ο καθορισμός της σχέσης μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου στο καλλιτεχνικό γεγονός. Κεντρικό πρόβλημα της τέχνης τους είναι η σχέση αισθητηριακής επίδρασης και αντίδρασης στο εντασιακό πεδίο που διαμορφώνεται μεταξύ του δημιουργού, του έργου και του θεατή. Όπως ο Kandinsky, αναφερόμενος στο θεμέλιο της επιστήμης της ζωγραφικής ως το «βασικό μπάσο» της, έτσι και ο Λογοθέτης αναζητά: «να βρει το έμβιο, να κάνει αισθητό τον παλμό του και να διαπιστώσει τη νομοτέλεια του»<sup>7</sup>. Και για τους δύο, δεν είναι αρκετή η προσέγγιση αυτού καθαυτού του αντικειμένου της τέχνης, αλλά η διερεύνηση των εσωτερικών υποκειμενικών νόμων που διέπουν τη σχέση του υποκειμένου με το αντικείμενο αυτό, η «νομοτέλεια του

5. Ibid., σελ. 15

6. Βλ. Adolf Nowak: *Hegels Musikästhetik*, Regensburg 1971, σελ. 79.

7. Wassily Kandinsky: *Punkt und Linie zu Fläche*, Βέρνη 1973, σελ. 167.

έμβριου», η οποία για τον Λογοθέτη δεν είναι τίποτε άλλο, από το να ενσωματωθεί η δημιουργική ερμηνεία στη συνθετική πράξη.

Ο Λογοθέτης επιχειρεί, και αυτό φαίνεται να χαρακτηρίζει μια κεντρική πτυχή του έργου του, κάτι αντίστοιχο με την τεχνική της αφαίρεσης στον Kandinsky. Ενώ στο επίκεντρο του καλλιτεχνικού έργου του Ρώσου ζωγράφου βρίσκεται η απελευθέρωση από τις προσταγές της αντικειμενικότητας, ο Λογοθέτης βλέπει τη σημασία του μουσικού γραφικού συστήματός του στην απαλλαγή από τον 'αντικειμενικό' χαρακτήρα της παραδοσιακής μουσικής σημειογραφίας ως καταγραφής ενός ανεξαρτημένου από κάθε υποκειμενικό ενέργημα μουσικού 'έργου'. Ενώ ο Kandinsky ανακαλύπτει στη μουσική το κατάλληλο πρότυπο μιας τέχνης που αναιρεί τον κόσμο της εξωτερικής πραγματικότητας εστιάζοντας στο εσωτερικό της δημιουργικής διαδικασίας, αντιστρόφως, η ζωγραφική για τον Λογοθέτη παρέχει τα μέσα για να απελευθερώσει τις δυνάμεις της καθαρής σύνθεσης, να αποδώσει τον 'εσωτερικό ήχο' της σύνθεσης ως καταγραφής του υποκειμενικού, κάτι που μια συμβατική σημειογραφία δε θα μπορούσε να καταφέρει.

Ο Λογοθέτης διακρίνει τρεις τύπους συμβόλων στη μουσική του σημειογραφία:

1. Τονικά σύμβολα,
2. Σήματα δράσης
3. Συνειρμικά σημεία

Όπως στον Kandinsky έτσι και για τον Λογοθέτη τα κύρια μορφολογικά στοιχεία της τέχνης τους, το οικοδομικό της υλικό, είναι οι αντιστοιχίες:

1. Σημείο = Φθόγγος,
2. Γραμμή = Σήμα δράσης,
3. Επίπεδο = Συνειρμικό σημείο,

Οι τρεις τύποι συμβόλων είναι κάτι περισσότερο από τρεις μορφές μουσικού συμβολισμού..

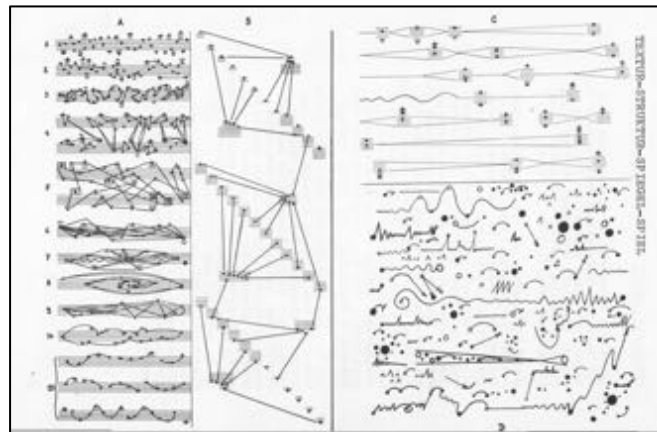
Για τον Kandinsky, αρχή κάθε μορφολογικής διαδικασίας είναι το *αόρατο όν* του γεωμετρικού σημείου. Με την εκφόρτιση της εσωτερικής του τάσης, δημιουργείται η γραμμή τάσης, και με την πλευρική κίνησή της σχηματίζεται το επίπεδο. Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό του σημείου είναι η αρνητική του φύση. Το σημείο αποτελεί προϊόν αφαίρεσης από κάθε γραμμικό σχηματισμό. Ένα σημείο χωρίς κίνηση είναι αδύνατο. Το σημείο είναι πάντα το σημείο εκκίνησης ή τερματισμού. Από τεμνόμενες κινήσεις προκύπτει επίσης ένα σημείο, η *τομή*. Τα σημεία είναι συμβάντα των οποίων έχει προηγηθεί μια γραμμική κίνηση. Οι γραμμές δεν είναι το αποτέλεσμα κινούμενων σημείων, αλλά, αντιθέτως, τα σημεία είναι ιδιαίτερες στιγμές των γραμμών.

Η ίδια σκέψη χαρακτηρίζει και το έργο του Λογοθέτη. Ανιχνεύοντας την ιστορική εξέλιξη του συστήματος σημειογραφίας μέχρι την δικιά του γραφική μέθοδο, ο συνθέτης τονίζει ότι οι φθόγγοι στο σύστημα των πέντε γραμμών αποτελούν προϊόν αφαίρεσης από τους κυλιόμενους φθόγγους με μη συγκεκριμένο τονικό ύψος της βυζαντινής μουσικής. Αντίστοιχα, και τα σύμβολά του δεν μπορούν να εκληφθούν ως μεμονωμένες ποιότητες του ήχου αυτές καθαυτές. Οι συγκεκριμένοι φθόγγοι είναι σταθμοί σε μια συνεχή ροή, το περιεχόμενό τους προέρχεται από τις δύο αρχές του Kandinsky, που καθορίζουν τη σχέση τους με τα γειτονικά σημεία: τάση και κατεύθυνση. Για τον Λογοθέτη, τα τονικά σημεία, όπως φαίνεται στο έργο *Struktur – Textur – Spiegel – Spiel (Δομή - Υφή - Καθρέφτης - Παιχνίδι)* (Εικ. 3), είναι πάντα σημεία ενός συνεχούς, λίγο πριν ξεφύγουν από τη σταθερή τους θέση. Τα τονικά σημεία είναι στιγμές μιας «νοητής

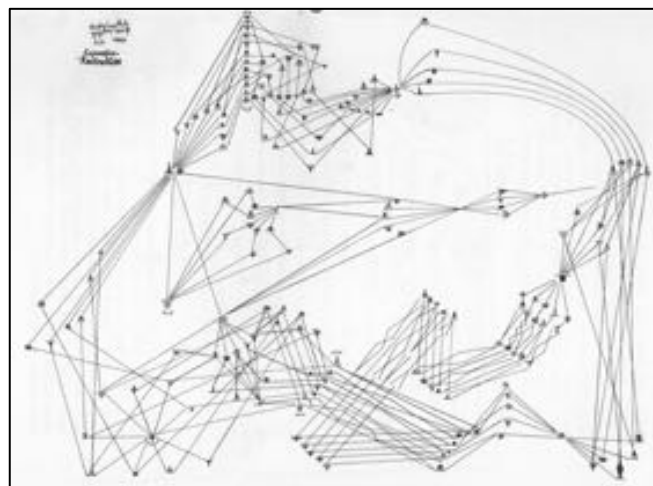
γραμμής», κατά τον Γάλλο θεωρητικό Adrian Frutiger, μια γραμμή που δεν υπάρχει στην πραγματική εικόνα αλλά στη φαντασία του παρατηρητή:

«οι πρωτόγονοι άνθρωποι κοιτάζοντας τον ουρανό δημιουργούν με τη σκέψη τους νοητές γραμμές μεταξύ των κοντινών αστέρων και από το συσχετισμό τους σε ομάδες παράγονται εικόνες.»<sup>8</sup>

Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι πολλές από τις παρτιτούρες του Λογοθέτη μοιάζουν με αστρονομικούς χάρτες, όπως αυτή για το έργο *Expansion - Kontraktion* (Επέκταση - Συστολή), του 1960 (Εικ. 4). Σε κάθε περίπτωση, το ενδιαφέρον του για την αστρονομία είναι μεγάλο, καθώς ανακαλύπτει «σε πολλούς όρους της αστρονομίας χαρακτηριστικά σχετικά με τις προθέσεις του»<sup>9</sup>, κάτι που φαίνεται και στου τίτλους πολλών έργων, όπως *Παράλλαξη* κ.ά.



**Εικόνα 3. Struktur – Textur – Spiegel – Spiel**



**Εικόνα 4. Expansion – Kontraktion**

8. Adrian Frutiger: *Der Mensch und seine Zeichen*. Wiesbaden, σελ. 23.

9. Anestis Logothetis: *Zeichen als Aggregatzustand der Musik*, ο.π., σελ. 30.

Οι φθόγγοι, δηλαδή η πρώτη θεμελιώδης μορφή της μουσικής μορφολογίας, αποτελούν για τον Λογοθέτη όχι μόνο τα σημεία στο σύστημα των συντεταγμένων των πέντε γραμμών, αλλά συμβάντα γεμάτα ένταση και που πάντα είναι έτοιμα να ολισθήσουν από τη σταθερή τους θέση. Έτσι, η πράξη υλοποίησης αυτών των ήχων καθορίζεται από τα σήματα δράσης. «Σήματα δράσης, γραμμές ή σημεία, τα οποία μεταδίδονται σε ένα αντηχείο, δηλαδή σε κάθε σώμα που μπορεί να χρησιμεύσει ως μουσικό όργανο.» Νέο υλικό εισάγεται όταν η σωματικότητα διερευνάται ως προϋπόθεση της μουσικής έκφρασης.

Η σχέση της γραμμικής κίνησης και της κίνησης του σώματος έχει μακρά παράδοση. Ο Van de Velde βλέπει την προέλευση της γραμμής στις κινήσεις και τις χειρονομίες των ανθρώπων.

«Έτσι, οι τέχνες δεν είναι τίποτα περισσότερο απ' ό,τι οι αυξημένες καταστάσεις φυσιολογικών ικανοτήτων. Η ικανότητα για να σχεδιάσετε γραμμές έρχεται και ριζώνει και, στη μέθη της γνώσης αυτής της δυνατότητας, έπρεπε κατ' αρχήν να ωθεί τους ανθρώπους να απαιτήσουν από τη γραμμή μια παρόμοια ικανοποίηση, όπως αυτή του χορού, της μάχης, της αγάπης.»<sup>10</sup>

Στις γραμμές δίνουμε τον εαυτό μας εξ ολοκλήρου και αφήνουμε να μας παρασύρουν. Μετά μας κάνουν άμεσα να κινηθούμε σωματικά. Αυτή η διαδικασία μπορεί να συγκριθεί με τη μουσική εμπειρία, ή ακριβέστερα, το άκουσμα μιας μελωδίας. Το φαινόμενο βρίσκει εξήγηση

«από τον ιδεοκινητικό νόμο [επίσης φαινόμενο Carpenter], σύμφωνα με τον οποίο κάθε αντίληψη ή η ιδέα μιας κίνησης διεγείρει την εκτέλεση της ίδιας κίνησης, χωρίς την παρεμβολή της βούλησης.»<sup>11</sup>

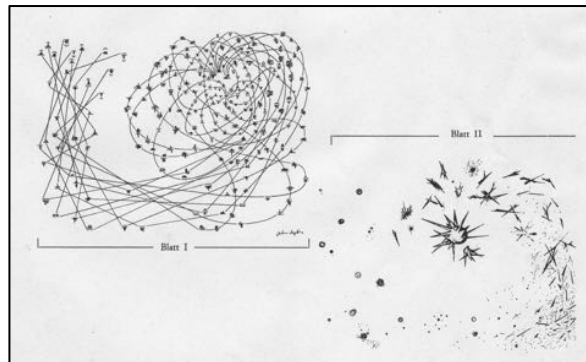
Σε αυτή την ταύτιση του σώματος με το οπτικές γραμμές και τη μεταφορά τους στο ηχείο των μουσικών οργάνων βρίσκεται το νόημα των σημάτων δράσης. Ο στόχος της σημειογραφίας δράσης είναι η ένταξη της πράξης της ερμηνείας, ως δραστηριότητα σωματικής πράξης στο έργο. Αντικείμενο του μουσικού συμβολισμού δεν είναι η οργάνωση των μουσικών στοιχείων μέσα σε ένα σύστημα, αλλά η σωματική κίνηση.

Ενώ τα τονικά σύμβολα είναι έκφραση της έννοιας του σημείου και τα δραστικά σήματα η αναπαράσταση της γραμμικής κινητικής ενέργειας, η σημασία της έννοιας του επιπέδου εμφανίζεται στη συνειρμική διάσταση της σημειογραφίας του Λογοθέτη. Εξαιτίας της γραφικής τους μορφής, που συνειρμικά παραπέμπει σε διακυμάνσεις της έντασης, ηχοχρώματος κτλ., τα συνειρμικά στοιχεία αποτελούν αρχικά χωρικές αναπαραστάσεις της υφής των ήχων σύμφωνα με οπτικοακουστικές αναλογίες. Η ιδέα του συνειρμικού, ωστόσο, δεν περιορίζεται στον τομέα στοιχειωδών σχέσεων εικόνας και ήχου. Επεκτείνεται σε όλο το συνθετικό φάσμα, θέτει το ζήτημα της – κατά την παραδοσιακή ορολογία – 'μορφής' του μουσικού έργου. Όχι μόνο μεμονωμένα σημεία, αλλά το συνολικό 'επίπεδο' του έργου λειτουργεί ως χώρος για συνειρμούς, χώρος που σε συνεχή αλληλεπίδραση με τα επιμέρους συνειρμικά στοιχεία γεννά τη δυναμική και ζωντανή ακουστική παρουσία της σύνθεσης.

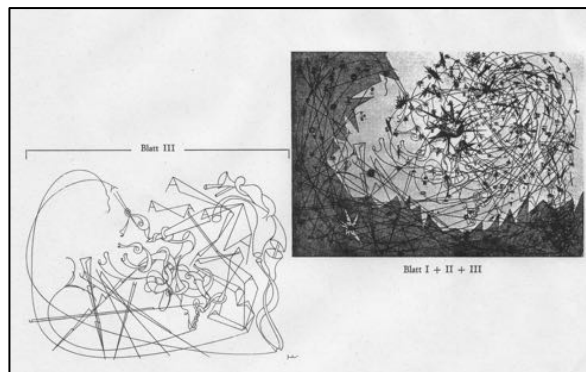
10. Henry van der Velde: *Zum neuen Stil*, Μόναχο, 1955.

11. Βλ. Dorsch: *Psychologisches Wörterbuch*, hg. v. Hartmut Häcker/Kurt H. Stapf, Βέρνη 1998.

Ένα έργο όπως το *Cycloid I, II, III* (Εικ. 5, 6), αποτελούμενο από τρία φύλλα παρτιτούρας, συνοψίζει τους τρεις τύπους των συμβόλων. Το πρώτο φύλλο (Εικ. 5 - Blat I) αποτελείται από καθαρά τονικά σύμβολα. Η σύνδεση αυτών των συμβόλων γίνεται από τη μία πλευρά με ευθείες και από την άλλη μόνο με καμπύλες γραμμές – για τον Kandinsky το *πρωταρχικά αντιθετικό ζεύγος γραμμών* – μια διαδικασία που παραπέμπει σαφώς στον μορφικό χωρισμό του έργου σε δύο μέρη. Ένα δεύτερο φύλλο (Εικ. 5 - Blat II), αποτελούμενο καθαρά από συνειρμικά στοιχεία, φέρει μια σημαντική ομοιότητα με το πρώτο φύλλο, κάτι που θα μπορούσε να είναι η αιτία ώστε τα δύο μέρη να ερμηνευτούν με την ίδια κατεύθυνση ανάγνωσης. Η κατανομή της πυκνότητας των γεγονότων συμπίπτει με τον αναφερθέντα χωρισμό, καθόσον το τμήμα με τις ευθείες γραμμές περιέχει μόνο λίγες ηχητικές δομές, σε αντίθεση με την συσσωρευμένη εμφάνιση τους στο κάτω δεξί μέρος του φύλλου. Μια συνάθροιση ήχων στην άνω μέση της παρτιτούρας καταγράφει μια κορύφωση πριν από το τέλος της σύνθεσης. Το τρίτο φύλλο (Εικ. 6 - Blat III), αποτελούμενο από χαρακτήρες δράσης, οι οποίοι μέσω της συνεχούς αλλαγής του πλάτους των γραμμών καταδεικνύουν αλλαγές στο ηχόχρωμα και στη δυναμική, έχει μεν την υψηλότερη εικαστική ποιότητα, περιέχει όμως ταυτόχρονα τις λιγότερο μουσικά χρήσιμες πληροφορίες, αφήνοντας συναισθητικά ελεύθερο το χώρο για ποικίλα ηχητικά συμπεράσματα. Τέλος, βάζοντας τα τρία φύλλα το ένα πάνω στο άλλο (Εικ. 6 - Blat I+II+III), δημιουργείται ένας πολυεπίπεδος συνθετικός χώρος, που παρουσιάζει δυναμική και πολυ-προοπτική διαδραστική χρονική δομή.



**Εκόνα 5. *Cycloid I, II, III* (Blat I, Blat II)**



**Εκόνα 6. *Cycloid I, II, III* (Blat III, Blat I+II+III)**

Συνοψίζοντας, διαπιστώνουμε ότι τα τρία είδη σημείων στο έργο του Λογοθέτη αποτελούν κάτι πολύ περισσότερο από απλά τρεις μορφές μουσικού συμβολισμού. Δεν αποτελούν μόνο τρία βασικά στοιχεία της καλλιτεχνικής διαδικασίας. Ακριβώς όπως στον Kandinsky, παραπέμπουν στην καλλιτεχνική πρόθεση να αποκαλυφθούν αντικειμενικές σχέσεις στα φαινόμενα, που ως έκφραση της εσωτερικής τους φύσης ως καθαρής μορφής της υποκειμενικότητας, γίνονται διυποκειμενικά αντιληπτά. Τα τρία είδη σημείων είναι η έκφραση των διαφορετικών τρόπων με τους οποίους το ανθρώπινο πνεύμα προσεγγίζει το αντικείμενο της αντίληψης και της νόησης, αντιπροσωπεύουν τρεις τύπους φιλοσοφικο-αισθητικής ενασχόλησης με την τέχνη, αλλά και με το ίδιο το ανθρώπινο πνεύμα.

Ως έκφραση των Μαθηματικών/Γεωμετρίας, η 'σημειακή' σκέψη των τονικών συμβόλων αποτελεί έκφραση της πνευματικής γνώσης. Κατά την έννοια της σειραϊκής μουσικής, τα σύμβολα σημείων κάνουν αισθητά συμπεράσματα σχετικά με το χώρο και τις χωρικές σχέσεις, σχέσεις που απορρέουν από αξιωματικά κριτήρια ως αποτέλεσμα λογικών διαδικασιών (σειραϊκοί τρόποι παραλλαγής). Ως ένδειξη μιας θεωρίας της εμπειρίας που δεν κυριαρχείται από ένα συνειδησιακά προσδιορισμένο υποκείμενο, αλλά προσδιορίζεται σε μια σωματική θεμελίωση εν τω γενέσθαι, παραπέμπουν τα σήματα δράσης. Το σώμα αποτελεί ένα συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στο αντικείμενο και τον κόσμο, είναι υπεύθυνο για τη συνεχή αλληλεπίδραση μεταξύ της εξωτερικής πραγματικότητας και του εσωτερικού κόσμου των ιδεών και των εννοιών. Ήδη από τον Edmund Husserl και τον Maurice Merleau Ponty, η σωματικότητα αποτελεί ένα βασικό παράγοντα για τη συγκρότηση των αντικειμενικοτήτων, μεταξύ άλλων, αφού εμπλέκεται ενεργά στις αντιληπτικές διαδικασίες (κίνηση του ιδίου σώματος ως προϋπόθεση για την οπτική αντίληψη, πχ. ενός γλυπτού κτλ). Έτσι και στο πεδίο των σημάτων δράσης, που αντίθετα προς τονικά σύμβολα αποτελεί έναν τρόπο προσέγγισης των βασικών δομών του ήχου, που κατά τον Λογοθέτη είναι πιο 'μεταβλητά', πιο ελεύθερα στη διαδικασία υλοποίησης τους. Τέλος, η τρίτη 'συνειρμική' μέθοδος αναφέρεται σε ένα ψυχολογικό χαρακτηριστικό του ανθρώπου, το οποίο, όπως ήδη είχε αναγνωριστεί από τον Αριστοτέλη, συνδέει ψυχικά περιεχόμενα (αισθήσεις, αντιλήψεις, ιδέες, κλπ), σύμφωνα με τους νόμους της ομοιότητας, της αντίθεσης, της χρονικής και χωρικής εγγύτητας, της έντασης. Με την ιδιότητά του να χωροποιεί την κίνηση, συνοψίζοντάς την στην ήρεμη επιφάνεια της παρτιτούρας, το συνειρμικό στοιχείο-σχήμα εμφανίζεται ως το ανώτερο στοιχείο της σημειογραφίας και της καλλιτεχνικής διαδικασίας του Λογοθέτη.

Αναφερόμενοι σε αυτήν την κεντρική πτυχή της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα, δηλαδή στην προσπάθειά της να αντιμετωπίσει με κριτική απόσταση τις παραδοσιακές αισθητικές αρχές, αναστοχαζόμενη πάνω στα θεμέλια και τη γενική δομή μιας καθαρής, αφηρημένης έννοιας της τέχνης και αναλύοντας φιλοσοφικά τη φύση του μουσικού φαινομένου, δε θα έπρεπε να λείπει η αναφορά σε ένα πρόσωπο, το οποίο με το ίδιο αισθητικό υπόβαθρο όπως ο Λογοθέτης εισήλθε σε σχέση με τον Kandinsky. Η σχέση του Kandinsky και του Arnold Schoenberg, η παράλληλη διαδρομή τους ο ένας μακριά από την αναπαραστατική, ο άλλος από την τονική μουσική γλώσσα, είναι γνωστή. Η αισθητική αναλογία, όπως πχ. μεταξύ των έργων του για πιάνο και των αφηρημένων συνθέσεων του Kandinsky, είναι προφανής. Όπως οι αντικειμενικές μορφές εγκαταλείπονται στη ζωγραφική υπέρ της δυναμικής του χρώματος και της επιφάνειας, έτσι στη μουσική χάνονται η γραμματική έννοια του μοτίβου και του θέματος. Και στις δύο τέχνες αυτό



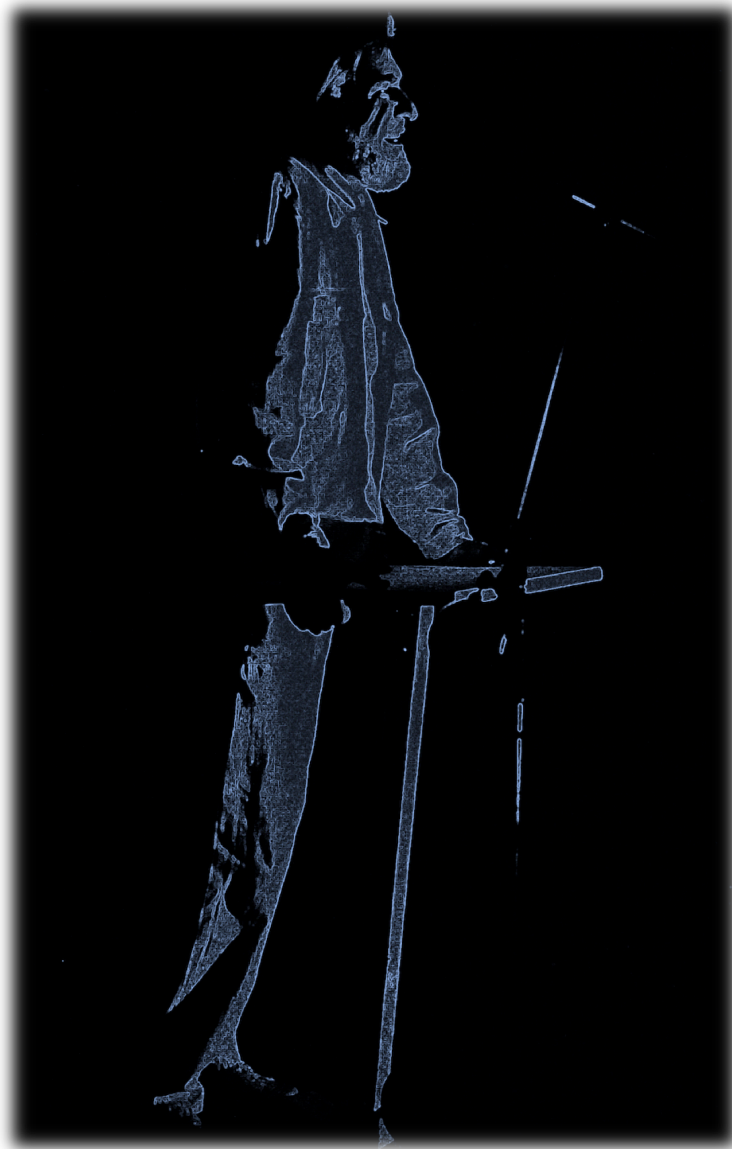
συμβαίνει για να επιτευχθεί μια εσωτερική ενότητα της μορφής και του περιεχομένου που δεν υπόκειται σε τυπικούς περιορισμούς και συστημικούς κανόνες (προοπτική, ομοιότητα μεταξύ της εικόνας και του αντικειμένου, περιοδικότητα, κανόνες της λειτουργικής αρμονίας). Θα μπορούσε να διαπιστώσει κάποιος ήδη στον Schoenberg – σε μια γενική έννοια, που βέβαια δεν συνδέεται με τις εικαστικές μορφές της γραφικής σημειογραφίας – τη σημασία της έννοιας του χώρου (*ενότητα του μουσικού χώρου*<sup>12</sup>) ως βάση για τη δημιουργία μιας καθαρής και απόλυτης γλώσσας της μουσικής. Κάτι τέτοιο καθιστά τη σημασία του έργου του Λογοθέτη ακόμα πιο ισχυρή.

Ο Λογοθέτης πηγαίνει ένα βήμα παραπέρα από τον Schoenberg. Φτάνοντας πιο βαθιά στους μηχανισμούς δομής του μουσικού ήχου, απελευθερώνει τη μουσική ήδη στα θεμέλιά της, δηλαδή στην παρτιτούρα. Με την εξουδετέρωση ακόμα και αυτής της παραδοσιακά θεμελιωμένης, αλλά προφανώς αλλοτριωμένης αρχής, μιας αρχής που φαίνεται να περιορίζει την ελευθερία της έκφρασης της νέας μουσικής, καταφέρνει να διεισδύσει στη δομή της καθαρής μουσικής αίσθησης. Λαμβάνοντας υπόψιν τις συνέπειες της σύγκρουσης ανάμεσα στην παραδοσιακή, προοπτικά και τελεολογικά προσανατολισμένη, συνθετική μορφή και στην απελευθερωμένη από κάθε ιεραχικότητα σειραϊκή σκέψη, δημιουργεί ένα σύστημα σημειογραφίας που αντιστοιχεί στο χωροποιημένο, πολυπροοπτικό μουσικό κόσμο του 20<sup>ού</sup> αιώνα. Το ιδανικό ενός καλλιτεχνικού έργου, όπως αυτό διατυπώθηκε από τον Paul Klee, το οποίο θεμελιώνεται σε μια εξισορροπημένη σχέση μεταξύ των δύο κατηγοριών του αισθητού, μεταξύ της χωρικότητας και της χρονικότητας, εμφανίζεται στο έργο του Έλληνα συνθέτη να είναι πολύ κοντά στην πραγματοποίησή του.

### Βιβλιογραφικές αναφορές

- Dorsch: *Psychologisches Wörterbuch*, hg. v. Hartmut Häcker/Kurt H. Stapf, Bern, 1998
- Ejzenstejn, Sergej Michajlovic: *Die Vertikalmontage*
- Frutiger, Adrian: *Der Mensch und seine Zeichen*. Wiesbaden
- Ingarden, Roman: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst (Das Musikwerk)*. Tübingen, 1962
- Kandisnky, Wassily: *Punkt und Linie zu Fläche*, Bern, 1973
- Logothetis, Anestis: *Zeichen als Aggregatzustand der Musik*, Wien & München, 1974
- Nowak, Adolf: *Hegels Musikästhetik*, Regensburg, 1971
- van der Velde, Henry: *Zum neuen Stil*, Μόναχο, 1955
- Vertov, Dziga: *Wir. Variante eines Manifestes (1922)*, στο: F.J. Albersmeier (επιμ.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart, 1979

12. Βλ. Arnold Schönberg: *Komposition mit zwölf Tönen*, στο: *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik* (Gesammelte Schriften 1), Φρανκφούρτη 1976, σελ. 77.



## CURRICULA VITAE SCRIPTORIS

### Eugenia Alexaki

[eugeniaalexaki@yahoo.gr](mailto:eugeniaalexaki@yahoo.gr)

Eugenia Alexaki is an art historian living and working in Athens. She has studied Art History and Archaeology in Athens and is holding a PhD in Art History from Freie Universität Berlin (Germany). In 2012, she was a Fulbright Scholar at the Columbia University's School of the Arts (New York). She currently teaches at the Hellenic Open University (Greece). She acts as an advisor to the Contemporary Greek Art Institute (Athens), and also serves as an external evaluator for the European Commission (Brussels). Her current research focuses on the correlation of the arts, the *Gesamtkunstwerk* theory, and on art history teaching theories. Her book *Collaboration of the arts: the multimedia art vision of John G. Papaioannou* (Contemporary Greek Art Institute, Athens) was published in 2015.

### Antonios Antonopoulos

<https://sites.google.com/site/antoniosantonopoulos/aantiant@yahoo.gr>

PhD in systematic-analytical musicology on *Pithoprakta* by Iannis Xenakis (University Sorbonne - Paris IV). Graduate in Pedagogical Studies (University of Athens). Diploma in Composition (Athens, Greece). Researcher/Tutor of Systematic Musicology in Aristotle University - Thessaloniki (2009-12). Member of Scientific Committees in international symposia. Teacher in Music Theoretics since 1986. Member of the Greek Composers Union (GCU).

Musicologist in charge of *Iannis Xenakis by himself - A tribute to Iannis Xenakis* (Athens Festival, Greece, 2011 & Boston University, USA, 2012). Musicologist in charge of the 2<sup>nd</sup> *Tribute to Iannis Xenakis* (National Museum of Contemporary Art, Athens 2009). Scientific ex-collaborator of the National Pedagogical Institute of Greece. Producer of *Μούσα Πολύτροπος* radio program on Ancient Greek Music (National Radio 3 - Athens, Greece). Author of:

- *From Tonal to Contemporary Music Theory* (Athens, 1999).
- Studies and articles on Iannis Xenakis' and Anestis Logothetis' compositional techniques.
- *16<sup>th</sup> century Counterpoint & Palestrina fugal style handbook* (Aristotle University, Thessaloniki, 2010).
- Studies and articles on Ancient Greek Music.

### Maria-Dimitra Baveli

[baveli.mariadimitra@gmail.com](mailto:baveli.mariadimitra@gmail.com)

Born in Athens, 1980, she studied music at the Conservatory and musicology at the Department of Musical Studies in the University of Athens. At the same University since April 2008 she is preparing her doctorate in *Aesthetic and Decodification of the Graphical Scores of Anestis' Logothetis* under the supervision of Prof. Olympia Psychopedi. Simultaneous she continued her studies in Composition at the University "Franz Liszt" Weimar in Germany under Prof. Michael Obst, while the year (2008-2009) she was an exchange student in Composition at the University of Music and Performing Arts in Vienna under Prof. R. Karger. She participated in international conferences and seminars like Berlinale Talent Campus 2010 as sound designer, Greek music for the opera and other forms of the performing arts in the 20th century in March 2009 in Athens and SMC08 5th Sound and Music Computing International Conference in August 2008 in Berlin. Her music has been performed in Germany, Austria and Greece.

**Anastasia Georgaki***georgaki@music.uoa.gr*

Anastasia Georgaki studied Physics (University of Athens, 1986) and Music (accordion, piano, harmony, counterpoint/Hellenic Conservatory of Athens, 1981-1990). She continued her studies at IRCAM (Paris, 1990-1995) in computer music and music technology (DEA and PhD in Music and Musicology of the XXth century, IRCAM/EHESS). During the period 1995-2002 she has been teaching as a lecturer in Music Acoustics and music technology at the Music Department of the Ionian University at Corfu. Since 2002, she is lecturer and currently Assistant Professor in Music Technology at the Music Department of the University of Athens. Since 2008 she teaches at three different Master programs at the University of Athens and the School of the Fine Arts (music and new media, sound ways off knowledge, digital visual music). She is also supervisor of PhD candidates on the area of vocal analysis and new media.

She has participated in many international computer music and musicological conferences and has published a number of articles concerning the *synthesis of the singing voice*, the *interactive music systems*, the *Greek electroacoustic music (Xenakis, Adamis, Logothetis)*, *physical modelling of instruments*, *music technology in education*. She has chaired as a member of the organizing committee five symposia as: *music and computers* (Ionian University, 1998), *First Greek Symposium on Music Informatics* (Ionian University, 2000), *International Symposium Iannis Xenakis* (University of Athens, 2005), *SMC07* (Lefkada, 2007) and *Pythagorean views on music and mathematics* (Pythagorion, 2009). She has collaborated also with the Greek research institute ILSP in music information retrieval European projects (Wedelmusic), with IEMA, with the Voice lab of the Computer science department, with the Onassis foundation cultural center, with IRCAM, etc. Her research projects focus on the analysis and acoustics/psychoacoustics of the Greek singing voice, controlling synthetic voices through a MIDI-accordion, as also the development of tools for the application of new technologies in music creation and technology in education. Member of numerous committees in Greece and abroad.

She is a professional accordion player ([www.novitango.gr](http://www.novitango.gr)) and active musician.

**Konstantinos Kakavelakis***isophon@otenet.gr*

Composer – Musicologist. Born in Greece, Music studies at the Hellenic Conservatory (Hellenikon Odeion) under the supervision of Ida Rosenkranz Margaritis and Y.A.Papaioannou. He studied musicology, byzantinology, philosophy and communication research at Bonn University, as well as composition at Cologne Conservatoire by Bojidar Dimov. He completed his studies in composition at the Musical Academy *Robert Schumman Hochschule, Düsseldorf* under the supervision of *Dimitris Terzakis* and Guenther Becker. He continued postgraduate-studies at Hamburg University in musicology with Constantin Floros - Peter Petersen and in philosophy with Christos Axelos. He investigated in particular the oeuvres of György Ligeti, Luigi Nono and Iannis Xenakis.

Ph.D thesis on *György Ligeti's Aventures und Nouvelles Aventures - (Studien zur Sprachkomposition und Ästhetik der Avantgarde)* - Hamburg 2000. Peter Lang Editions.

He participated to seminars by Iannis Xenakis at Delphi in 1985; In 1987 he collaborated with Melina Merkouri at Iraklio Town Council in Crete, realizing an international platform on music for peace.

Chairman since 2002 of the Hellenic section of Mozart Society of the International Mozarteum Institution, based in Salzburg.

He collaborates with the TV Channel and the Hellenic Parliament Foundation on musical matters. He inaugurated innovative TV presentations and multimedia presentations of important works in the history of opera, introducing techniques of musical iconography and comparative documentations. He taught for many years as adjunct professor at Athens Free University, at Athens Kapodistrian University and at the Ionian University, while he participated in many international conferences and contributed to their realization. His compositions are reflecting a wide range of interdisciplinary research and practices

**Angeliki Kordellou***akordelou@yahoo.gr*

Born in Athens (Greece). She studied piano, singing and music theory at the Hellenic Conservatory and the P. Nakas Conservatory. She received a Bachelor degree in Musical Studies from the National and Kapodistriako University of Athens. After earning a Master degree (D.E.A.) in music and musicology of the 20<sup>th</sup> century from the University PARIS IV-SORBONNE -where she wrote a thesis on the musical theater of George Aperghis, she pursued her doctoral studies at the same university obtaining a PhD in music and musicology of the 20<sup>th</sup> century (title of the dissertation: The string quartets of Nikos Skalkottas). She has taught music in the post-secondary education at the Institute of professional formation of Patras and Athens and has worked as lecturer at the Technological Educational Institute of Ionian Islands/ Department of Sound and Musical instruments (2008-2011). She has been teaching music in the elementary school since 2009.

**Julia Logothesis***julialogothesis@gmail.com*

Julia Logothesis, born in Vienna, studied and graduated in painting at the Akademie der bildenden Künste with Professor Elsner; besides, she studied mathematics and philosophy at the University of Vienna .

British Council Scholarship at Goldsmith's College, 1971-73, London.

Longterm sojourn in NYC & Bologna, Venice.

1981: Assistant Professor for Professor Georg Eisler, nude painting.

Exhibitions in various international institutions such as:

- Il Traghetto Nr.1, 1976, Venice.
- Alte Schmiede, 1976, Vienna.
- Museum des 20.Jhdt. 1980 and 1983, Vienna.
- Gallery Ora, 1984, Athens.
- Galerie Hildebrandt, Klagenfurt, Austria.
- Video Installation *Er!schaute! Klänge* about scorereading of Anestis Logothesis, KHM Theseus Tempel, 2002 Vienna.
- Schuwala Palace, *300 year anniversary of St. Petersburg*, 2003, St. Petersburg.

Awards:

- Meisterschulpreis of the academy of applied Arts (Akademie der bildenden Künste), for Acquarell,
- Sinaide Ghi Foundation, Rome.

Julia Logothesis currently lives and works in Vienna.

**David Magnus***david.magnus@unibas.ch*

David Magnus, b. 1982 in Argentina, began studying Philosophy at the University of Buenos Aires (2002) continuing his studies in combination with Musicology at the Free University Berlin (2003-2008). He received private lessons in harmony, counterpoint and composition by Carlo Inderhees (2004-2007). 2005-2008 he was a scholarship-holder of the Friedrich-Ebert-Foundation. Since 2006 he has been organizing different projects in contemporary music with Klangnetz e.V. Currently he is writing a PhD dissertation on graphic notation from the perspective of script and image theory under the supervision of Prof. Dr. Sybille Krämer (Free University Berlin) and holds a research position at the NCCR »Iconic Criticism – The Power of Images« at the University of Basel (Switzerland). Since 2009 he is also an associated member of the Research Training Group »Notational Iconicity« at the Free University Berlin.

Publications:

- Magnus, D. *Die Geste auf der Fläche. Zur Deixis der Linienführung bei Anestis Logothesis*, in: *Musicologica Austriaca*, 2011, p.195-211.

- Magnus, D. *Transkription und Faktur der musikalischen Zeichen von Anestis Logothesis*, in: Deutsche Zeitschrift für Sprache und Literatur. Fink Verlag, München 2011, p. 82-92.
- Magnus, D. *Linie, Zwischenraum, Unschärfe. Von der Operativen Bildlichkeit zum ästhetischen Kalkül in Earle Browns 'December 1952'*, in: Drehmomente. Philosophische Reflexionen für Sybille Krämer, Berlin 2011 (<http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/drehmomente/>).
- Magnus, D. *'You have to know how to notate very difficult images'.* Zur Plastizität des Klanges in Morton Feldmans *'Projection 1'*, in: B Flath, A. M. Pirchner, E. Pözl-Hofer, S. Sackl (Eds.), *All You Need Is Image?!*, Grazer Universitätsverlag, Graz 2010, p. 110-120.

### **Mike McInerney**

*mich@el-mcinerney.freeseve.co.uk*

Mike McInerney is a composer and performer with particular interests in new technology and exploring musical notation. His work has been presented at *Nueue Töne Open* (Stuttgart 2011), *Plymouth New Music Festival* (2007, 2009, 2011 and 2012), *Spitalfelds Winter Festival* (London 2011), *Plymouth Contemporary Piano* series (2009), *Sonic Arts' EXPO* (Plymouth 2007, Leeds 2009) and *Making New Waves* (Budapest 2005, 2006).

Dr McInerney is a music lecturer with the University of Plymouth.

### **Manos Panayiotakis**

*manospanayiotakis@gmail.com*

Manos Panayiotakis was born in Herakleion, Crete, Greece in 1982. He studied musicology at the University of Athens, theory of music with Dimitri Sykias, flute with Iwona Glinka and composition with Theodore Antoniou at conservatory "Musical Horizons" in Athens. During the period 2007-2011 he studied composition with Thomas Simaku for a master and a PhD degree at the University of York, funded by IKY (State Scholarships Foundation) In September 2008, his work *Lux Perpetua* for solo flute won the third prize in the 6th composition Competition of Volos (Solo instrument category). His work *Talus* for piccolo and tam-tam won the first prize in the same competition (Chamber music category) and also the first prize of the International Festival InterArtia 2008.

### **Olympia Psychopedi-Frangou**

*opsiho@music.uoa.gr*

Professor Emeritus at the Music Department of the University of Athens in Music Aesthetics and Sociology of Music Section of Historical and Systematical Musicology.

Ph.D. in Music Aesthetics (on Beethoven's sonatas and aesthetic theory of German idealism) from the University of Frankfurt. She was a pupil of Th. W. Adorno, Ludwig Finscher and Herbert Schnädelbach. She introduced and cultivated Adorno's work on musical aesthetics in Greece. Consultant on Greek music for the encyclopaedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). Founding member of Greek Society of Comparative Literature; consultant at the Music Library of Greece "Lilian Voudouri"; consultant and writer in the editions *Lettres Européennes. Histoire de la littérature européenne* (Hachette, Paris 1992) and *Storia universale della musica* (A. Mondadori, Milano 1982). In 1985 she founded and has since edited the journal *Musicologia*.

Fields of research: western musicology, musical aesthetics, sociology and philosophy, music pedagogy, and 19th- and 20th-century Greek music. Publications (selection): *The Aesthetic Interpretation of the Musical Work*, Pyli, Athens 1978; *Einführung in Probleme der Musikästhetik*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen 1981; *The Greek National School of Music: Problems of Ideology*, Foundation for Mediterranean Studies,

Athens 1990. Numerous articles (including the entry "Griechenland" in MGG<sup>2</sup>), essays, commentaries in recordings and for concert and opera programmes, lectures, contributions in congresses in Greece and abroad, as well as series of emissions about aesthetics and Adorno's musical aesthetics in Greek Broadcast (3<sup>rd</sup> Programme, Athens).

**Iakovos Steinhauer**

*iasteinhauer@gmail.com*

Born in 1973. Studies of Music Sciences and Art History at the J. W. Goethe-University in Frankfurt/Main. Master of Arts 1999 and admission to the graduate programme. From 2000 to 2003 scholarship of the Interdisciplinary Post Graduate Programme (University of Frankfurt): "Experience of Time and Aesthetical Perception". 2005 PhD at the J. W. Goethe-University: "Musical Space und Compositional Object in the Music of Edgard Varèse", published in 2008 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft vol. 34, Hans Schneider Verlag). 2006 beginning of a postdoctoral qualification on "The Aesthetics of Film Music", since 2007 scholarship of the Fazit-Stiftung. Assistant Professor at the J.W. Goethe- University (2010). Interdisciplinary main points of research in the areas of 20th century music, music aesthetics and film music. Publications and lectures at the University in Athens and in Frankfurt/M. on music theory, aesthetics, film music, antic reception in the 20th century music, relationships between music and visual arts. Stage music compositions at the National Theatres in Wiesbaden and Mannheim.

**Panos Vlagopoulos**

*pvlag@ionio.gr*

Panos Vlagopoulos studied Law and Musicology. His thesis on the historiography of the French Ars nova was completed at the Ionian University under the supervision of Irmgard Lerch. He presented papers in conferences in Oxford, Vienna, Athens, and Thessaloniki. He has translated, among other things, Pierre Boulez's *Penser la musique aujourd'hui* (1989) and Nelson Goodman's *Languages of Art* (2005). He has written the entry for Jani Christou in the *Komponisten der Gegenwart* dictionary (2009). He served as a Music Librarian (Head of Acquisitions) at the Music Library Lilian Voudouri in the Athens Megaron from 1995 to 2003). He is editor-in-chief of the musicological journal *Moussikos Logos* (2000- ). In the last years, he is interested in the aesthetics and ideology in Greek nineteenth- and twentieth-century music. He is an Assistant Professor at the Ionian University, where he teaches history of twentieth-century music and analysis.

## ABSTRACTS

### ***Image - Sound - Action. Reexamining the work and theoretical writings of Anestis Logothetis in the light of performance and conceptual art.***

by EUGENIA ALEXAKI

The contribution of Anestis Logothetis (1921 - 1994) to the field of musical graphic notation was documented early on by scholars researching the post-World War II musical avant-garde and the various relationships between image and sound during the second half of the 20<sup>th</sup> century. Nowadays, when the fusion of the arts – assisted by a variety of audiovisual technologies – continues to attract artists, researchers, and exhibition curators, it is worth attempting to reexamine those creators, who in the context of innovative experimentations during the first postwar decades, explored ways for sound and image to collaborate and called for, in one way or another, a synthesis of the arts and a renewed version of the total work of art (Gesamtkunstwerk). By reexamining Anestis Logothetis' work and thought, the current article seeks to highlight the theoretical, artistic, and broader ideological context that defined the artist in the light of which we can better understand his explorations and artistic choices. I propose to approach Anestis Logothetis not only as a musician who, by introducing graphic and visual symbols, proposed an innovative music notation system, but more broadly, as an artist and theoretician, who, through his various types of works, his artistic collaborations, and his theoretical texts, allied himself with the international experimental scene of the first postwar decades to transcend the boundaries between the arts and bringing to the fore mixed-media, open, and ephemeral artworks. It is crucial, we believe, to consider the substance of the legacy of the work and art concept of Anestis Logothetis as a whole in the context of the legacy of anti-systemic and unconventional artistic practices of performance and, more generally, conceptual art that still resonate in contemporary socially-oriented art.

### **Form and sonic content in Anestis Logothetis' late work *2-Stimmigkeit* (1987)**

by ANTONIOS ANTONOPOULOS

Our study aims the fusion of sonic relations with form construction in combination with Logothetis' graphic notation choices. *2-Stimmigkeit* by Anestis Logothetis is composed of two instrumental lines based on a "3-interval cycle". Analysis of the work reveals a layered groundwork consisting of three interacting levels of conception, which are not directly intended for the audience. As Logothetis did not have in mind to isolate the expansion of his 3-interval cycle triads from the general sonic context, he introduced 12-tone gamut-like series that serve as an internal link joining the aforementioned levels.

By means of sonorities, both the listener and the performer perceive form as an event in terms of sonic material development. Thus, advanced form conception is not but superficially apparent, while inner organization remains hidden. The final effect, then, is the result of integration of form with sonic content.



### **Anastasis Hörspiel – interconnections between sound and symbol**

by **Maria-Dimitra BAVELI**

The development of Hörspiel, as a radiophonic sound art, postwar in German-speaking countries, increased Logothetis' interest. On the one hand the literal definition of "Hör!-Spiel!" – as Logothetis used to write – which means "Listen!-Play!" and which due to the double imperative necessitates the involvement with the game using the sense of hearing and on the other hand the connection between the language, the noise and the music in the period of "New Hörspiel" and "Ars Acoustica" both assimilated easily by Logothetis and as a result he composed numerous radio works after 1968. The Hörspiel *Anastasis* (: Resurrections) is one of the most important early radio works, in which Logothetis glorify the Love by using amorous poems he wrote, mixed with names of gods and chemical formulas medications. The way that he combines the words and the sounds reveals his unique human nature and the depth of his thinking. Logothetis by using this particular graphic score elicits from the performers some ecstasy moments, which signify the 'resurrection' of the amorous soul.

### **Cybernetic concepts on *Kybernetikon* (1971) Hoerspiel by Anestis Logothetis:**

**vocal variances and information theory**

by **ANASTASIA GEORGAKI**

Anestis Logothetis' graphical scores are mostly an elaboration of radical formalistic patterns and pre-media 'sonograms', where interpretation is replaced with a project of research than that of determination. his scientific background and his readings on information theory and constructivism led him to use the term cybernetics not in terms of the 'science' of communication, feedback and control in mechanical, biological and social systems, but mostly as an 'art' focused on converting knowledge into choice and converting choice into action.

In this paper we will first define the use of cybernetics in music of the 70s and precise more Logothetis' approach thru the presentation of his Hoerspiel *Kybernetikon* (1971). Based on the information theory of Abraham Moles (1972), we will present different cybernetic concepts on *Kybernetikon* which deal with:

- Micro- and macro-aesthetics of the piece,
- The critical degree of indeterminacy,
- Different combinations of phonetic, semantic and syntactic values of human voice,
- The interconnection between human and positive sciences thru the path of philosophy.

### **Mediation and immediacy in the music graphic meta-notations of Anestis Logothetis**

by **KONSTANTINOS D. KAKAVELAKIS**

The music graphic meta-notations of Anestis Logothetis are reflecting in the music history an authentic intellectual work to peer an organized mediation depiction of the immediacy itself. The transcription of the music intention starting from an already conquer point to other multipoints through visual power determines not only a transition towards to a non iconic abstract reality (spiritual patterns of development) of the conventional music signs but also a different time relation of the being. The new reality appears beyond the iconic representation creating bridges to a poetical interaction between inner and outer, namely, an active relationship of the listener-observer with the reality of the interpreter co-creator. The elements of

the sound traces are considered as a higher composition of alive images or abstract signs combined with concrete symbol signs in which occurs the inner conflict centrality - search related to the truth quest. However, this very particular transformation of the sound events typification by Anestis Logothetis is not motivated only through an absolute cybernetic point of view or the aesthetic pleasure derived exclusively through the Information theory in aesthetics and its relation to the music. His vision is dominating by trying to get out of the conventions using a larger range of possibilities focusing on the human searching in anguish. Anestis Logothetis does not care to put rules of improvisation. Nevertheless he is looking forward to deliver to the next generations particular desires of sound pledge objects which provide polymorphism (Vielheit). Polymorphic sound results in music are, for Anestis Logothetis, the consequence of stable expressed variations of motivic elaboration. Every new kind of interpretation related with the progressive reactions of the interpreters, for Logothetis could lead towards a new reflective disclosure, a new Synthesis autonomy, which reveal directly the various aspects of spiritual levels of development also in the aesthetic experience to music.

### **Introducing *Globus* by Anestis Logothetis to the classroom: graphical representation of sound as initiation tool into music currents of the 20<sup>th</sup> century.**

**by ANGELIKI KORDELLOU**

According to the current Cross-thematic curriculum framework for compulsory education and the Analytical curriculum of Music in the Primary school among the specific teaching aims are included:

- The development of the ability to listen attentively and actively,
- The familiarization of pupils with various kinds of music enabling them to express in simple terms their preferences,
- Cross-thematic linking of Music to other arts and curriculum subjects.

Within this pedagogical framework a one-hour course entitled *Music and Painting* intended to pupils of 4<sup>th</sup> to 6<sup>th</sup> grade of the 96<sup>th</sup> Primary School of Athens was attempted. Primary aim of the course was to initiate pupils into musical currents of the 20<sup>th</sup> century. As teaching material was selected the composition *Globus* (1978) of the Greek composer Anestis Logothetis (1921-1994) of 5'30'' duration. The record of the composition was effectuated in form of a graphical notation invented by the composer himself. During the course, it was noticed, in a prime level, that the graphical representation of the musical sound provoked the vivid interest of the pupils and the active listening by them of the particular composition. In a second level, the graphic score facilitated the deeper understanding and familiarization with modern musical tendencies such as aleatorism, the use of non-conventional (staff) notation, the exploration of new possibilities of making sound using traditional musical instruments and the use of 'open' musical forms.

### **Aural Latency: Aesthetic and Operativity of graphic scores by Anestis Logothetis**

**by DAVID MAGNUS**

Among the post-war avant-garde composers working on alternative forms of sound visualization, it is Anestis Logothetis who stuck out developing an own sign repertoire which he combined with graphic elements

to notate all his compositions including music pieces for many kind of instrumentations, operas, ballets and radio plays. One of the outstanding aspects of his graphic notation is his use of the line to concatenate the music signs, but also to indicate the technical realization and the (relative) duration of the sounds. The deictic quality of Logothetis' use of the line is based on the merging of script and image in terms of a 'notational iconicity' which has major consequences for the readability and the performativity of his scores and that challenges the classical idea of authorship. At the same time Logothetis claims that not any single notation has its correlate at the sound layer. In that case the question that arises is: What is the specific achievement of his graphic scores?

In my talk I would like to explain the sound aesthetic of Anestis Logothetis from the perspective of its visual construction and describe his signs and the way he spatializes them on the two-dimensional surface of the score using the notion of »Aural Latency« which refers to the sound qualities that are latent in the visual characteristics of the signs. It is the singular shape of the signs which, besides of been identifiable through its description by Logothetis, changes from score to score or even within one single page and has to be interrogated with the eye anew. This 'inquiring glimpse' at the score leads to a new way of performativity and reveals the difficulty of drawing a categorial distinction between the scriptural and the pictorial nature of his graphic scores. A selection of notations for disparate sound genres such as chamber pieces, ballets or radio plays shall show how Logothetis' developed his very singular aesthetics out of this intricacy.

### **Reviewing the consistent interpretative aesthetic in Logothetis' graphic scores**

by **MIKE McINERNEY**

The distinctive visual style of Logothetis' graphic scores from 1959 to his death in 1994 reflect not only a coherent artistic personality but also a consistent, and at the time unconventional, approach to the matter of musical interpretation. I will argue that it is this consistent interpretative aesthetic that has placed Logothetis' work in an uncomfortable position in relation to the mainstream of Western Concert Music.

However, anecdotal evidence from uniquely twentieth century genres such as rock music, jazz and noise art, as well as the radically different relationship to electronic technology that has overwhelmed us in the same period, suggests that Logothetis' aesthetic revolution with the regard to the act of interpretation may turn out to be prescient, rather than eccentric.

By attempting to review what it is that we do when interpreting musical scores (in the light of thinkers as diverse as Gadamer, Huizinga, Derrida and C. S. Peirce, as well as Logothetis' own reflections) and observing the creative practice of a younger generation of music artists a claim can be made that, whatever the status of Logothetis' work in the twenty-first century will turn out to be, engaging with these interpretational issues is likely to have a central role to play in the renewal of the Western tradition of interpretative performance.

### **Icon and Symbol as Interpretation on sound and texture**

by **MANOS PANAYIOTAKIS**

One of the main characteristics of twentieth century's compositional research was the invention of new media to express new techniques, structures and ideas. To many composers the creation of a new, graphic

notation system was significant to develop their personal compositional language and usually reflect the philosophical core their works were based on. Pictures often are used as powerful tools to emerge the fantasy of the performer, aiming to the ultimate compositional outcome, which is to create an almost self-developed musical structure based both on the free and semi-free improvisation. The work of Anestis Logothetis *Globus* for Flute and Tape was used as an example to explore the functionality of the symbols both as nodal points of the open form and as techniques to manipulate the texture, the harmony and furthermore the formation of the contrapuntal melodic lines through controlled improvisation. Apart from an innovative compositional method, graphic notation undoubtedly contributed to music teaching and learning, especially at the preliminary levels. Icon usually is one of the best starting points to introduce the general musical framework, before continuing to the gradual introduction of the standard musical symbols.

### **Relationships between sound and image in the musical aesthetics of Anestis Logothetis**

by **IAKOVOS STEINHAUER**

One could say that the essence of the notational system of A. Logothetis, the essence of the three sign forms founding his compositional process, namely the pitch, associative and action signs, lies in the reflection of the main cognitive processes in the field between abstract and bodily perception mechanisms. Referring to Kandinsky's conception of art, we examine the statements of the composer in terms of an aesthetic theory that focuses in the relationships between music and painting.

### **The Material State of Music: From Logothetis to Nelson Goodman and Back Again (thru Deleuze)**

by **PANOS VLAGOPOULOS**

Nelson Goodman presented in 1968 a comprehensive theory of symbols. Unlike his ideas on Goodman's favorite art (painting), his ideas on music have been criticized as bearing evidence to his attachment to the nineteenth-century work- and music notation concept. Accordingly, graphic notation fails both his famous compliance criterion and, concomitantly, the retrievability test: should these be valid, as they stand, there could be theoretically no performance which would comply to this or that graphic score; conversely, this or that score could never be retrieved by any performance. In 2011 Ted Nannicelli argued that in similar cases a performance should be judged as music while the score should be judged as painting. I will claim that this is a wrong approach to what I will emphatically call graphic-score musical works, and I will try to support this by sketching a unitary approach based on examples from Logothetis's work. Still, aspects of Goodman's theory might be helpful here: his autographic / allographic distinction, combined with an aptly modified version of the compliance criterion. Now, after achieving a better understanding of the unique nature of the compositional motivations behind graphic notations (or so I hope), one is led to question the nature of music envisaged by these notations; surely, not any kind of -more or less- traditionally notated music (be it Webern- or Stockhausen-, Ligeti- or Xenakis-like)! I will take my cue from Logothetis's thought and choice of vocabulary ('Aggregatzustand') and try to deliver some first suggestions about the dividual (as opposed to *individual*) nature of graphic-score music works.

