

ΜΟΥΣΙΚΗ-ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ
ΜΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΣΤΗΝ ΕΓΚΥΡΟΤΗΤΑ
ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ

ΣΠΟΥΔΑΣΤΗΣ
ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ
ΝΙΚΟΛΑΟΣ-ΙΩΝ ΤΕΡΖΟΓΛΟΥ

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ | ΜΑΡΤΙΟΣ 2015

Μουσική-Αρχιτεκτονική
Μια κριτική θεώρηση στην εγκυρότητα της μεταφραστικής διαδικασίας

Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Ερευνητική Εργασία
Ακαδημαϊκό Έτος: 2015

Σπουδαστής: Μενέλαος Γιαννόπουλος
Επιβλέπων Καθηγητής: Νικόλαος-Ίων Τερζόγλου

Ευχαριστώ τον καθηγητή μου κ. Ν. Ι. Τερζόγλου για την κατατοπιστική του καθοδήγηση. Επίσης, ευχαριστώ το μουσικό και φίλο Γιάννη Παυλόπουλο για το συνοδευτικό ηχητικό υλικό. Τέλος, ευχαριστώ έναν στενό κύκλο καλών φίλων που με όρεξη και υπομονή παρακολουθούσαν την εξέλιξη αυτής της εργασίας και έκαναν χρήσιμα σχόλια.

Περιεχόμενα

1. Ορισμός θέματος και διευκρινίσεις	9
2. Η Μετάφραση των φυσικών γλωσσών	11
2.1 Ο ρόλος της γλώσσας	12
2.2 Τα είδη της μετάφρασης	13
2.3 Η μετάφραση της λογοτεχνίας	13
2.4 Η έννοια του ερμηνευτικού πλαισίου	15
2.5 Συμπεράσματα	16
3. Η διαφορά των ερμηνευτικών πλαισίων	19
3.1 Παραδοχές και διευκρινίσεις	20
3.2 Η φυσική του ήχου	21
3.3 Το ερμηνευτικό πλαίσιο της μουσικής	22
3.4 Συσχετίσεις των ερμηνευτικών πλαισίων	24
3.5 Πειραματικό μέρος	32
3.6 Συμπεράσματα	36
4. Μελέτη παραδειγμάτων	39
4.1 Μια απόπειρα μετάφρασης	40
4.2 Προσεγγίσεις ανεξάρτητες από τη μετάφραση	42
Steven Holl	42
Ιάννης Ξενάκης	44
Daniel Libeskind	49
5. Επίλογος	51
6. Βιβλιογραφία	55

1

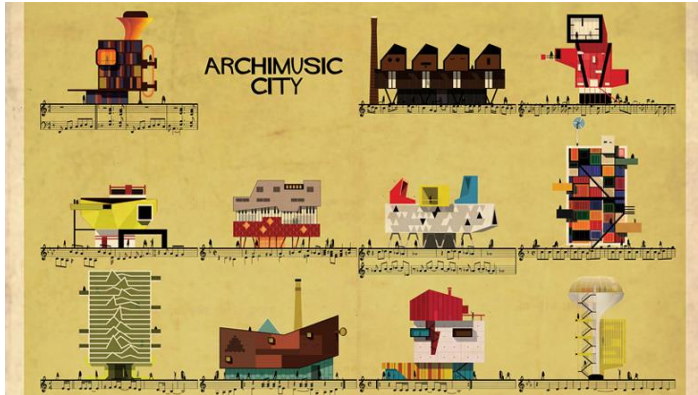
ΟΡΙΣΜΟΣ ΘΕΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΔΙΕΥΚΡΙΝΙΣΕΙΣ

Το θέμα της εργασίας με την ευρεία έννοια, η μελέτη δηλαδή των σχέσεων μουσικής και αρχιτεκτονικής προέκυψε σε πρώτο στάδιο διαισθητικά και βιωματικά. Μέσα από τις σπουδές στην αρχιτεκτονική και την ταυτόχρονη ερασιτεχνική ενασχόληση με τη μουσική, συνέβαινε συχνά να χρησιμοποιώ μεταφορές από το ένα αντικείμενο στο άλλο, κυρίως παρομοιάζοντάς τα ως προς τις συνθετική διαδικασία. Η σκέψη αυτή έγινε περισσότερο συνειδητή όταν παρατήρησα την κοινή χρήση εννοιών στη μουσική και την αρχιτεκτονική, το δανεισμό από τη μία του λεξιλογίου της άλλης, καθώς και το ότι η συζήτηση για τη σχέση των δύο τεχνών είναι σχεδόν τόσο παλιά όσο και οι ίδιες.

Την προσοχή μου προσέλκυσε, πέρα από την παρατήρηση παραλληλισμών, η μεταφορά στοιχείων μεταξύ των δύο τεχνών που κατέληγε, συχνά, στη μεταφορά ολόκληρου έργου τέχνης. Οι πρώτες προσπάθειες, σε ό,τι αφορά την παρούσα εργασία, εστίαζαν στην κατανόηση των επιχειρημάτων που υποστηρίζουν τη μεταφορά στοιχείων από τη μουσική στην αρχιτεκτονική σε επίπεδο συνθετικό. Το θέμα ήταν εντυπωσιακό όσο και συγκινητικό. Παρότι εντόπισα πολλές αξιόλογες τοποθετήσεις, υπήρξαν και άλλες που δεν έπειθαν για την εγκυρότητα της διαδικασίας που χρησιμοποιούσαν, ιδίως στην περίπτωση που υπονοείτο κάποιο είδος απόλυτου μηχανισμού.

Η απόπειρα να υποστηρίξω τέτοιες προσεγγίσεις προϋπέθετε, αρχικά, την επαλήθευση της ορθότητάς τους. Οι δυσκολίες που παρουσιάστηκαν στην εν λόγω επαλήθευση, με ώθησαν σιγά σιγά προς την αμφισβήτησή τους. Το ενδιαφέρον μου εξειδικεύτηκε, τελικά, ορίζοντας και το αντικείμενο της εργασίας, ως μια κριτική πάνω στην εγκυρότητα της μεταφραστικής διαδικασίας από τη μουσική στην αρχιτεκτονική.

Το ερευνητικό ερώτημα που τίθεται είναι το κατά πόσον είναι δυνατή η μετάφραση ενός έργου τέχνης σε μια άλλη τέχνη και ειδικά από τη μουσική στην αρχιτεκτονική. Η μεθοδολογία που θα ακολουθήσουμε είναι η εξής: Αρχικά θα υποθέσουμε πως κάτι τέτοιο είναι εφικτό και θα διευκρινίσουμε την έννοια της μετάφρασης. Στη συνέχεια θα προσδιορίσουμε τον τρόπο με τον οποίο γίνεται και ποια είναι τα ελάχιστα απαιτούμενα που την καθιστούν δυνατή. Κατόπιν, θα διερευνήσουμε κατά πόσον τα κριτήρια αυτά πληρούνται μεταξύ μουσικής και αρχιτεκτονικής. Η εργασία συμπληρώνεται με μελέτες περιπτώσεων στις οποίες γίνεται συχνά αναφορά στις συζητήσεις περί μεταφρασσιμότητας και αποτέλεσαν αφορμές για την ενασχόληση με το συγκεκριμένο αντικείμενο.



1. Archimusic City, Federico Babina. Μετασχηματισμοί διάσημων μουσικών κομματιών σε φανταστικά κτίρια με βάση το στίχο, τη μελωδία και το σχεδιασμό των εξωφύλλων των δίσκων.

2

Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΩΝ ΦΥΣΙΚΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ

Στην επιλογή του συγκεκριμένου θέματος συνέβαλε η ελαφρότητα με την οποία χρησιμοποιείται η λέξη «μετάφραση» στους πειραματισμούς που αφορούν την αρχιτεκτονική δημιουργία, η οποία με κάποιον τρόπο σχετίζεται με το χώρο της μουσικής. Εντάσσεται δε, στο πλαίσιο ενός γενικότερου προβληματισμού πάνω στη χρήση της γλώσσας, που χωρίς να αντιλαμβάνεται την ορθότητα ως αυτοσκοπό, την επιζητεί στο βαθμό που η έλλειψή της μπορεί καθοριστικά να δυσχεράνει ή να εμποδίσει την κατανόηση. Η καταλληλότητα των λέξεων δεν αφορά, κατά συνέπεια, μόνο το γλωσσολόγο αλλά και οποιονδήποτε ενδιαφέρεται για την κατανόηση του περιγραφόμενου αντικειμένου και προσπαθεί να αλληλεπιδράσει με αυτό. Η μετάφραση, ειδικότερα, είναι και η ίδια ως λέξη και έννοια δανεισμένη από το χώρο της γλωσσολογίας. Ως εκ τούτου, κρίνεται απαραίτητη, αρχικά, μια προσέγγιση από γλωσσολογική σκοπιά, καθώς εξασφαλίζει αφενός την αποσαφήνιση της κεντρικής έννοιας της παρούσας εργασίας, τη μετάφραση, και επιτρέπει αφετέρου την κατανόησή της σε βάθος, μιας και η γλωσσολογία είναι το αντικείμενο στο οποίο η έννοια αυτή πρωτότυπα χρησιμοποιείται.

Σύμφωνα με τον θεωρητικό της μετάφρασης E. A. Nida, η μετάφραση «*συνίσταται στην ανασύνθεση στη γλώσσα-στόχο του πιο κοντινού φυσικού ισοδύναμου του μηνύματος της γλώσσας-πηγής, πρώτα σε επίπεδο εννοιών και κατόπιν σε επίπεδο ύφους*»¹. Κεντρική έννοια στον παραπάνω ορισμό αποτελεί αυτή της ισοδυναμίας.

¹ Shiyang Ran, «Philosophical Interpretation on E. A. Nida's Definition of Translation», Canadian Center of Science and Education (CCSE), 2009, σ. 44

Η μετάφραση στις φυσικές γλώσσες δεν έχει δεδομένες αρχές και μεθόδους. Αντίθετα, υπάρχουν αντιμαχόμενα ρεύματα που διαφωνούν αναφορικά με το σκοπό που καλείται να εκπληρώσει και κατά συνέπεια τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να γίνεται η μετάφραση. Η βαθύτερη διαφωνία προκύπτει από τις διαφορετικές αντιλήψεις σχετικά με το ρόλο που επιτελεί η χρησιμοποιούμενη γλώσσα ενός πρωτότυπου κείμενου, οπότε και το κατά πόσον οφείλει ο μεταφραστής να τη διατηρήσει. Σχετικά, ο γλωσσολόγος και θεωρητικός της μετάφρασης Peter Newmark αναφέρει: Στη μια πλευρά, βρίσκεται η τάση που αντιλαμβάνεται τη μετάφραση περισσότερο ως «*μια διαδικασία επεξήγησης, ερμηνείας και αναδιατύπωσης των ιδεών παρά ως μετασχηματισμό των λέξεων* [οι υποστηρικτές της θεωρούν] *ότι ο ρόλος της γλώσσας είναι δευτερεύων, [ότι η γλώσσα] είναι απλώς ένας μεταφορέας σκέψεων. Οπότε, τα πάντα είναι μεταφράσιμα και δεν υπάρχουν γλωσσικές δυσκολίες*². Σε πλήρη αντίθεση τοποθετείται η άποψη που υποστηρίζει πως «*η μετάφραση είναι αδύνατη επειδή όλες ή οι περισσότερες λέξεις έχουν διαφορετικές σημασίες σε διαφορετικές γλώσσες. Όλες οι λέξεις είναι πολιτισμικά καθορισμένες και κάθε γλώσσα έχει τη δική της ιδιόμορφη γραμματική*»³. Παρατηρούμε, λοιπόν, πως ανάλογα με την υιοθετούμενη άποψη για το ρόλο της γλώσσας, προκύπτει και η σημασία που της αποδίδεται, αν αποτελεί, δηλαδή, ή όχι συστατικό στοιχείο του έργου, δικαιολογώντας ή απορρίπτοντας αντίστοιχα την ανάγκη διατήρησής της στο μεταφρασμένο κείμενο (μετακείμενο).

2.1 Ο ρόλος της γλώσσας

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΩΝ ΦΥΣΙΚΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ

ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ
ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ | ΕΡΜΗΝΕΙΑ
ΛΕΞΕΩΝ | ΙΔΕΩΝ

² Peter Newmark, *A textbook of translation*, Great Britain: Prentice Hall Inc., 1988, σ. 72.

³ Ό.π., σ. 72.

2.2 Τα είδη της μετάφρασης



Απλουστευμένα, το φαινόμενο αυτό παριστάνεται με τη διαμάχη πάνω στο μέγεθος της ελάχιστης μεταφραστικής μονάδας, ανάμεσα, δηλαδή, στη μετάφραση «λέξη προς λέξη» και «νόημα προς νόημα». Περιγράφουμε, έτσι, τη διαφορά βαθμού εστίασης από το νόημα της λέξης ως το νόημα του κειμένου. Με βάση αυτόν τον πρωτογενή διαχωρισμό, οργανώνεται ένας άξονας μεταφραστικών μεθόδων. Στην πλευρά που αποδέχεται τη σημασία της γλώσσας βρίσκεται η κυριολεκτική μετάφραση και ως ακραία της εκδοχή τη λεγόμενη «νεκρή» ή «μηχανιστική». Στην άλλη πλευρά, που εστιάζει αποκλειστικά στο περιεχόμενο, βρίσκεται η ελεύθερη μετάφραση και στο αντίστοιχο άκρο η λεγόμενη «τυχαία». Οι πολέμοι της κυριολεκτικής μετάφρασης θυσιάζουν την πιστότητα στο πρωτότυπο στο βωμό της ένταξης στις γλωσσικές δομές της γλώσσας-στόχου. Οι υποστηρικτές της, στον αντίποδα, υποστηρίζουν πως η απομάκρυνση από τη μορφή του κειμένου υπονομεύει την ισοδυναμία. Η άποψη του Newmark είναι πως «η ελεύθερη μετάφραση αναπαράγει την ουσία χωρίς τον τρόπο (*the matter without the manner*) ή το περιεχόμενο χωρίς τη μορφή (*the content without the form*) του πρωτότυπου. Συχνά, είναι μια παράφραση πολύ μεγαλύτερη από το πρωτότυπο, μια λεγόμενη «ενδογλωσσική μετάφραση», συχνά σχινοτενής, εξεζητημένη και τελικά καθόλου μετάφραση (*not translation at all*)»⁴.

2.3 Η μετάφραση της λογοτεχνίας

Η διαμάχη των υποστηρικτών της κυριολεκτικής και της ελεύθερης μετάφρασης, αντίστοιχα, γιγαντώνεται στην περίπτωση των λογοτεχνικών κειμένων: της πεζογραφίας και περισσότερο της ποίησης. Οι όροι της συζήτησης πάνω στη μετάφραση ενός επιστημονικού ή ενός κειμένου καθημερινού λόγου διαφέρουν ολοκληρωτικά από τους αντίστοιχους για ένα λογοτεχνικό κείμενο. Η προσωπική μου ερμηνεία είναι πως τα κείμενα αυτά είναι διαφορετικής τάξης επειδή διαφέρουν ως προς το σκοπό της

⁴ Ό.π., σ. 46-47

δημιουργίας τους. Τα πρώτα έχουν ως αποκλειστικό στόχο τη μεταφορά πληροφοριών, να επικοινωνήσουν, δηλαδή, το μήνυμά τους. Μοιάζει, λοιπόν, να επιβεβαιώνεται, για την περίπτωση αυτή, η πρωτοκαθεδρία που αποδίδουν στο περιεχόμενο έναντι της μορφής του λόγου οι υποστηρικτές της ελεύθερης μετάφρασης. Αντίθετα, η τέχνη έχει μάλλον περισσότερο σύνθετους σκοπούς, όπως είναι η συγκίνηση, για την απόδοση της οποίας δεν αρκεί η μετάδοση της πληροφορίας (the matter), αλλά και το σύνολο των υφολογικών στοιχείων και εν γένει των εκφραστικών μέσων, ή αλλιώς ο τρόπος (the manner): δεν αρκεί μόνο το περιεχόμενο αλλά και η μορφή του λόγου. Η διερεύνηση του σκοπού του έργου τέχνης, βέβαια, ξεπερνά τα όρια της παρούσας ερευνητικής εργασίας. Μοιάζει, όμως, να υπάρχει κάποια ιδιότητα της λογοτεχνίας που την κρατά δεμένη με τη γλώσσα στην οποία δημιουργήθηκε, η οποία δε διατηρείται κατά τη μετάφραση.

Η λέξη «γλώσσα» έχει χρησιμοποιηθεί ως τώρα με δύο τρόπους. Αφενός εννοείται η φυσική γλώσσα στην οποία γράφτηκε το πρωτότυπο κείμενο, αλλά συνάμα αναφέρεται και στην έννοια που δίνει ο Newmark, ως τη μορφή του λόγου. Παρότι στην προκειμένη περίπτωση υπάρχει μια ένα-προς-ένα αντιστοιχία μεταξύ των δύο, η δεύτερη ερμηνεία μάς επιτρέπει μια επιθυμητή γενίκευση: την αδυναμία διαχωρισμού του έργου τέχνης από τη μορφή του. Κρίνεται ακατάλληλη, έτσι, η ελεύθερη μετάφραση της λογοτεχνίας. Ακόμα, όμως, και η απόλυτη πιστότητα στη μορφή του πρωτότυπου δεν είναι ικανή να επιτύχει το σκοπό της καθώς καταλήγει στη μηχανιστική μετάφραση. Αποκαλύπτεται, έτσι, ένα αδιέξοδο και εγείρεται μοιραία ο προβληματισμός σχετικά με την ίδια τη μεταφρασσιμότητα της λογοτεχνίας, τη δυνατότητα δηλαδή εν γένει της μετάφρασής της, που απασχολεί τη μεταφρασεολογία. Κορωνίδα της έκφρασης αυτού του αδιεξόδου αποτελεί ο αφορισμός του Αμερικανού ποιητή Robert Frost: «*Ποίηση είναι αυτό που χάνεται στη μετάφραση*»⁵. Διατυπώνεται, δηλαδή, το πρόβλημα του αμετάφραστου.

⁵ Mona Baker, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998, σ. 170

2.4 Η έννοια του ερμηνευτικού πλαισίου



Το πρόβλημα του αμετάφραστου υπογραμμίζεται, συχνά, στις θέσεις που εκφράζουν την έννοια του γλωσσικού σχετικισμού, τη γλωσσική έκφραση του πολιτισμικού σχετικισμού. «Ο πολιτισμικός σχετικισμός είναι η αρχή πως οι πεποιθήσεις και οι δραστηριότητες ενός ατόμου θα πρέπει να θεωρούνται, από τρίτους, υπό το πρίσμα του πολιτισμικού περιβάλλοντος στο οποίο ανήκει το άτομο αυτό»⁶. Ο Αμερικανός ανθρωπολόγος και γλωσσολόγος Edward Sapir γράφει: «Δύο γλώσσες δεν είναι ποτέ επαρκώς όμοιες ώστε να θεωρείται πως αναπαριστούν την ίδια κοινωνική πραγματικότητα. Οι κόσμοι στους οποίους ζουν οι διαφορετικές κοινωνίες είναι διακριτοί κόσμοι, όχι απλώς ο ίδιος κόσμος συνημμένος με διαφορετικές ετικέτες»⁷.

Από τα παραπάνω μπορούμε να εξαγάγουμε το συμπέρασμα πως οι λέξεις μιας γλώσσας, δεν περιγράφουν αντικειμενικές πανανθρώπινες οντότητες, παρά μόνο τις οπτικές ενός πολιτισμού. Έτσι, όταν χρειαστεί να αποδώσουμε ένα κείμενο σε μια γλώσσα διαφορετική από την πρωτότυπη, στην προσπάθεια να βρούμε το πλησιέστερο ανάλογο των αρχικών λέξεων, υπάρχει κίνδυνος να αποτύχουμε, καθώς αλλάζει το εννοιολογικό φορτίο με το οποίο ήταν συνδεδεμένες στο αρχικό περιβάλλον. Διαπιστώνουμε, δηλαδή, πως η ίδια μορφή λόγου, στην προσπάθεια να γίνει αντιληπτή σε ένα πλαίσιο διαφορετικό από το αρχικό, αδυνατεί να μεταφέρει το ίδιο περιεχόμενο – αυτό είναι και το πρόβλημα της μηχανιστικής μετάφρασης – οπότε το δίπολο «μορφή-περιεχόμενο» δεν είναι αρκετό για να περιγράψει το φαινόμενο.

Κρίνεται απαραίτητη, λοιπόν, η εισαγωγή ενός τρίτου όρου στη συζήτηση, που είναι το πλαίσιο υπό το οποίο θεωρείται η μορφή, ερμηνεύεται, αποκαλύπτει το περιεχόμενο και

⁶ Franz Boas, «Museums of Ethnology and their classification», *Science*, 1887, σ. 589

⁷ Edward Sapir, «The status of linguistics as a science», *Language*, vol. 5, 1929, σ. 207

στο εξής θα αποκαλούμε «ερμηνευτικό πλαίσιο». Είναι η παράμετρος που συχνά αγνοείται, θεωρούμενη ως δεδομένη. Κατέχει, όμως, ιδιαίτερη σημασία για την κατανόηση· αποτελεί δε καθοριστική παράμετρο οποιασδήποτε μεταφοράς μεταξύ διαφορετικών συστημάτων όπως είναι η μετάφραση των φυσικών γλωσσών ή εκείνη της υπόθεσης εργασίας μας, της μετάφρασης από τη μουσική στην αρχιτεκτονική. Το γεγονός αυτό της αδιαφορίας απέναντι στο ερμηνευτικό πλαίσιο μπορούμε να αποκαλέσουμε «πλάνη περί αυτονομίας της μορφής»· πρόκειται, δηλαδή, για τη λανθάνουσα θεώρηση πως η μορφή είναι ικανή να επικοινωνήσει αδιαμεσολάβητα το περιεχόμενο σε οποιοδήποτε ερμηνευτικό πλαίσιο.

Ανακεφαλαιώνοντας, αν υποθέσουμε πως η μετάφραση είναι γενικά δυνατή, τότε η ισοδυναμία πρωτότυπου και μεταφρασμένου κειμένου, ο εγγυητής δηλαδή της μεταφραστικής εγκυρότητας, πρέπει να αποτελεί κεντρικό πρόταγμα. Αν υποθέσουμε, επίσης, πως είναι δυνατή ακόμη και η μετάφραση της λογοτεχνίας και αντιλαμβανόμενοι το αδιάσπαστο μορφής και περιεχομένου για την τέχνη, τότε οφείλουμε να θεωρήσουμε ανίκανη να οριστεί ως τέτοια τη μετάφραση που αδιαφορεί για τη μορφή του πρωτότυπου. Για το λόγο αυτό και θεωρώ τη μορφή, την ταυτότητα του έργου τέχνης, το στοιχείο εκείνο που το διακρίνει από τα άλλα, τα παρελθόντα αλλά και τα μελλούμενα, καταλυτικό παράγοντα σε οποιαδήποτε συζήτηση για τη μεταφρασιμότητα ενός έργου τέχνης. Όμως, η μορφή επικοινωνεί ένα συγκεκριμένο περιεχόμενο μέσω ενός συγκεκριμένου ερμηνευτικού πλαισίου, ενώ στην περίπτωση της αλλαγής του τελευταίου, η μορφή αδυνατεί πλέον να επικοινωνήσει το αρχικό περιεχόμενο. Η πορεία, δηλαδή, που θα είχαμε να ακολουθήσουμε προκειμένου να μεταφράσουμε, θα ήταν να μεταφέρουμε τη μορφή στο νέο ερμηνευτικό πλαίσιο και θεωρώντας πως παραμένει

2.5 Συμπεράσματα

ισοδύναμο με το προηγούμενο, να λάβουμε αντίστοιχα το ίδιο με πριν περιεχόμενο. Αυτή η συνθήκη όμως κατά κανόνα δεν πληρείται. Πάνω σε αυτόν το συλλογισμό εδράζεται το συμπέρασμα πως η τέχνη είναι γενικά μη-μεταφράσιμη. Μπορούμε να παρατηρήσουμε εδώ εμπειρικά πως η μεταφορά ενός έργου από το βιβλίο στον κινηματογράφο ή το θέατρο κατά κανόνα δεν είναι πιστή στο πρωτότυπο (στη μορφή του) αλλά στο νέο μέσο καθώς, διαφορετικά, η αλλαγή του ερμηνευτικού πλαισίου δε θα απέδιδε το αρχικό περιεχόμενο. Παρακάτω, θα διερευνήσουμε το λόγο για τον οποίο, κατά τη γνώμη μου, στην περίπτωση της μουσικής και της αρχιτεκτονικής, το ερμηνευτικό πλαίσιο αλλάζει καταλυτικά.

3

Η ΔΙΑΦΟΡΑ ΤΩΝ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΩΝ ΠΛΑΙΣΙΩΝ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Για να προχωρήσουμε, είναι αναγκαίο να πραγματοποιήσουμε μια σειρά από παραδοχές. Αυτές αποτελούν λογικούς αναβαθμούς (ίσως άλματα) που σιωπηλά υιοθετούνται στις συζητήσεις περί μεταφρασιμότητας μεταξύ των μουσικής και αρχιτεκτονικής. Θα τις αποδεχτούμε ως μια ανώδυνη παραχώρηση προς την αντίθετη πλευρά, μιας και μόνο επί αυτής της βάσης μπορεί να γίνει οποιαδήποτε συζήτηση πάνω στο προκείμενο. Η αυθαιρετότητα που ενδεχομένως τις διακρίνει δεν εξετάζεται εδώ και δεν πρέπει ερευνητικά να μας απασχολεί, καθώς η κριτική γίνεται στη διαδικασία που ακολουθεί. Οπότε, καλόπιστα, θα χρησιμοποιήσουμε κοινά εργαλεία.

Η πρώτη παραδοχή συνίσταται στη διεύρυνση του ερωτήματος της μεταφρασσιμότητας από το σύνολο των φυσικών γλωσσών σε ένα ευρύτερο σύνολο συστημάτων, ώστε να περιέχει τις τέχνες που μας ενδιαφέρουν. Διαπιστώνοντας πως το δίπολο «μορφή-περιεχόμενο» διατηρεί το νόημά του, καλούμαστε να εξετάσουμε κατά πόσον η μουσική μορφή μπορεί να επικοινωνήσει το περιεχόμενο του αρχικού (μουσικού) έργου μέσα στο ερμηνευτικό πλαίσιο της αρχιτεκτονικής. Ή, διαφορετικά, κατά πόσον η ομοιότητα των δύο ερμηνευτικών πλαισίων είναι αρκούντως ικανοποιητική ώστε να καθίσταται δυνατή η μεταξύ τους μετάφραση. Η συγκεκριμένη παραδοχή δεν είναι καθόλου ανώδυνη καθώς η πεμπτούσια της μετάφρασης είναι η ισοδυναμία πρωτότυπου και μεταφρασμένου, κάτι που εν προκειμένω αντιστοιχεί στην ισοδυναμία μιας μουσικής και μιας αρχιτεκτονικής εμπειρίας.

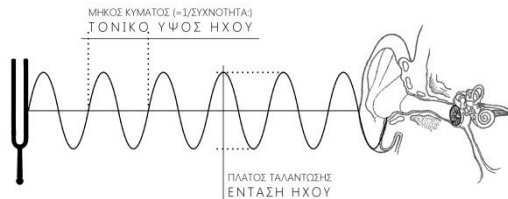
Η δεύτερη παραδοχή συνίσταται στην αναγωγή του προβλήματος της μεταφοράς μορφολογικών στοιχείων από τη μουσική στην αρχιτεκτονική, στην αντίστοιχη μεταφορά από το ακουστικό ερμηνευτικό πλαίσιο στο οπτικό. Απαιτείται, δηλαδή, η απλούστευση του ερωτήματος, καθώς θα δούμε στην πορεία πως καλούμαστε στην πραγματικότητα να αξιολογήσουμε με οπτικό τρόπο, στοιχεία που έχουν μεταφερθεί από τον ακουστικό χώρο και αποτελούν ή επηρεάζουν την αρχιτεκτονική πρόταση. Κατά συνέπεια, στο εξής θα αναφερόμαστε στο ακουστικό και το οπτικό ερμηνευτικό πλαίσιο ως ερμηνευτικό πλαίσιο της μουσικής και της αρχιτεκτονικής αντίστοιχα.

Στο σημείο αυτό, οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως τέτοιες θεωρήσεις μοιάζει να περιορίζουν το αντικείμενο της αρχιτεκτονικής στο καθαρά δομικό-τεκτονικό κομμάτι της και όχι στην αντιληπτική και βιωματική διάστασή της ή στον κοινωνικό της ρόλο, υποβαθμίζοντας τη σημασία της, όπως εύστοχα σημειώνει η συγγραφική ομάδα του βιβλίου *αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις, η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και*

αρχιτεκτονικής σύνθεσης⁸, με αφορμή το χαρακτηρισμό της αρχιτεκτονικής ως «παγωμένης μουσικής» από το Γερμανό φιλόσοφο Friedrich Schelling που έγινε ευρέως γνωστή από τον Johann Wolfgang von Goethe.

Πέρα, όμως, από την ισοδυναμία των δύο εμπειριών που περιγράφεται στην πρώτη παραδοχή, και την απλούστευση της υπόστασής τους που περιγράφεται στη δεύτερη, υπονοείται και κάτι ακόμα. Αυτό είναι η ομοιότητα της λειτουργίας των δύο μέσων πρόσληψης (αυτί και μάτι) και του τρόπου που μετασχηματίζουν το αντιληπτικό ερέθισμα, το αίσθημα, σε αισθητική εμπειρία, ή διαφορετικά, την ομοιότητα των δύο ερμηνευτικών πλαισίων, κάτι που θα προσπαθήσουμε να ανατρέψουμε οδηγώντας την εν λόγω υπόθεση σε άτοπο. Έχοντας ολοκληρώσει τις απαιτούμενες παραδοχές και διευκρινήσεις, παρακάτω θα διερευνηθεί και θα εξηγηθεί το ερμηνευτικό πλαίσιο της μουσικής.

3.2 Η φυσική του ήχου



2. Η παραγωγή του ήχου.

Ο ήχος είναι το αίτιο που προκαλεί τη διέγερση των αισθητηρίων οργάνων της ακοής και αποτελεί μηχανική ταλάντωση ενός ελαστικού μέσου. Παράγεται με την ταλάντωση μιας ηχητικής πηγής, η οποία μεταδίδεται στον αέρα με τη μορφή διαμηκών ημιτονοειδών κυμάτων που με τη σειρά τους θέτουν σε ταλάντωση το τύμπανο του αυτιού. Την τελευταία αντιλαμβανόμαστε τελικά ως ήχο. Τα χαρακτηριστικά της εν λόγω κυματομορφής αντιστοιχούν στα χαρακτηριστικά του ήχου που ακούμε. Έτσι, η συχνότητα μάς δίνει το τονικό ύψος, δηλαδή το πόσο ψηλός είναι ο ήχος που ακούγεται,

⁸ Κωνσταντίνα Δεμίρη, «Παράλληλοι δρόμοι αρχιτεκτονικής και μουσικής: Μια ιστορική αναδρομή», στο Τ. Μπίρης, Κ. Δεμίρη, Σ. Τσιράκη, Γ. Αθανασόπουλος, Α. Αγγέλου, *αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις, η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2011, σ. 30.

ενώ το πλάτος αφορά την ένταση. Το αισθητικό μουσικό αποτέλεσμα δεν εξαρτάται από το τονικό ύψος της εκάστοτε νότας με απόλυτο τρόπο, αλλά προσδιορίζεται σχετικά, μέσα από τη σχέση δύο, τουλάχιστον, διαφορετικών ήχων.

Παρότι τα ακουστικά όργανα του ανθρώπου είναι δύο, το ακουστικό αντιληπτικό ερέθισμα είναι μοναδικό στη μονάδα του χρόνου, πράγμα που σημαίνει πως όταν δυο ήχοι συνηχούν, προκειμένου το ανθρώπινο αυτί να τους αντιληφθεί, λειτουργεί η αρχή της υπέρθεσης, ή αρχή της επαλληλίας, σύμφωνα με την οποία η συνισταμένη τιμή της κυματοσυνάρτησης σε κάθε σημείο είναι το αλγεβρικό άθροισμα των τιμών των κυματοσυναρτήσεων των επιμέρους κυμάτων. Τα δύο κύματα, δηλαδή, υπερτίθενται και από την αναλογία συχνοτήτων των συνιστωσών, προκύπτει η μορφή του σύνθετου αποτελέσματος. Όσο αριθμητικά απλούστερη είναι η εν λόγω αναλογία, τόσο απλούστερη είναι και η σύνθετη κίνηση του τυμπάνου. Σύμφωνα με έρευνα φυσικών του *The American Physical Society*, το τελευταίο συνεπάγεται «περισσότερο κανονικές, λιγότερο θορυβώδεις ριπές»⁹ μέσα από τους αισθητήριους νευρώνες: διακρίνεται δηλαδή μια κανονικότητα στην αντίληψη του ήχου, ερμηνεύοντας έτσι το ευχάριστο ακουστικό αποτέλεσμα του μουσικού διαστήματος.

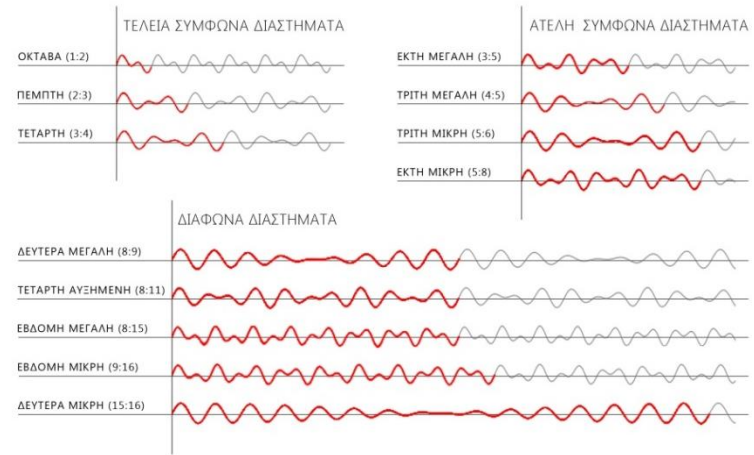
Η αντίληψη του ήχου και η απόδειξη των εμπειρικών διατυπώσεων είναι αντικείμενο επιστημονικής έρευνας που ξεπερνά τους σκοπούς της παρούσας ερευνητικής εργασίας. Μπορούμε, όμως, να σχηματίσουμε μια χαρακτηριστική εντύπωση για την έννοια της κανονικότητας που μόλις αναφέρθηκε, από τα επόμενα διαγράμματα. Στην εικόνα 3, φαίνεται με αναλυτικό τρόπο η σχέση των κυματοσυναρτήσεων ανά μουσικό διάστημα,

⁹ Yuriy V. Ushakov, Alexander A. Dubkov, Bernardo Spagnolo, *Spike train statistics for consonant and dissonant musical accords in a simple auditory sensory model*, Physical Review E 81, 041911, American Physical Society journals, 2010, abstract, στο journals.aps.org.

με διαβάθμιση από το περισσότερο εύχο προς το λιγότερο. Συγκεκριμένα, έχει επιλεγεί η συχνότητα μιας συνάρτησης, την οποία θεωρούμε θεμέλιο ήχο και απεικονίζεται με αχνή γραμμή σε όλες τις γραφικές παραστάσεις. Η επιλογή αυτή είναι αυθαίρετη, μιας και το ηχητικό αποτέλεσμα ενός μουσικού διαστήματος δεν εξαρτάται από το εκάστοτε τονικό ύψος, τη συχνότητα δηλαδή του κύματος. Με παχύτερη γραμμή πάνω στο θεμέλιο ήχο απεικονίζεται για κάθε μουσικό διάστημα η κυματοσυνάρτηση, η οποία έχει τέτοια σχέση συχνοτήτων με το θεμέλιο ήχο, ώστε να περιγράφει το μουσικό διάστημα. Στην εικόνα 4, φαίνεται η γραφική παράσταση του αποτελέσματος της συμβολής για κάθε περίπτωση. Με κόκκινο χρώμα παριστάνεται το επαναλαμβανόμενο μέρος.



3. Οι κυματοσυναρτήσεις που περιγράφουν τα μουσικά διαστήματα.



4. Το αποτέλεσμα της συμβολής για κάθε μουσικό διάστημα.

Μπορούμε να παρατηρήσουμε πως όσο κινούμαστε από τα τέλεια σύμφωνα διαστήματα προς τα διάφωνα, όσο λιγότερο εύηχο γίνεται δηλαδή το μουσικό διάστημα, τόσο μεγαλύτερο είναι το επαναλαμβανόμενο μέρος και το μήκος κύματος του αποτελέσματος της συμβολής.

Ο ήχος παραμένει επομένως περιοδικός, αλλά έχει όλο και μεγαλύτερη περίοδο. Μπορούμε, ίσως, να υποθέσουμε πως όταν η περίοδος ξεπεράσει κάποιο κρίσιμο σημείο, ο ανθρώπινος εγκέφαλος δυσκολεύεται να αντιληφθεί την περιοδικότητα του κύματος και το αποτέλεσμα χαρακτηρίζεται από μικρότερη κανονικότητα. Μπορούμε, λοιπόν, να αποκτήσουμε έτσι μια εποπτεία σχετικά με την ελάττωση της κανονικότητας που περιγράφεται στην πιο πάνω έρευνα.

Μέσα από τις πλέον απλές σχέσεις προκύπτουν τα λεγόμενα τέλεια σύμφωνα διαστήματα, δηλαδή «της ογδόης ή οκτάβας (1:2), της πέμπτης (2:3) και της τετάρτης (3:4) που είναι διαστήματα ευχάριστα, τα οποία προκαλούν αισθήματα ηρεμίας και ισορροπίας. Ακολουθούν τα διαστήματα της φυσικής τρίτης (4:5) και της φυσικής έκτης (3:5), που είναι επίσης εύηχα, χωρίς όμως να δημιουργούν το αίσθημα της αυτάρκειας όπως συμβαίνει με τα σύμφωνα. Τέλος, τα διάφωνα διαστήματα της δευτέρας (8:9) και της εβδόμης (8:15) δημιουργούν συναισθήματα έντασης και ανησυχίας»¹⁰.

Προκύπτει έτσι το συμπέρασμα πως ο χαρακτήρας του κάθε μουσικού διαστήματος περιγράφεται από έναν συγκεκριμένο λόγο συχνοτήτων, ανεξάρτητα από το τονικό ύψος, την ένταση, τη χροιά, ή οποιοδήποτε άλλο χαρακτηριστικό της μουσικής εν γένει.

3.3 Το ερμηνευτικό πλαίσιο της μουσικής

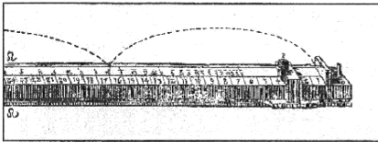
¹⁰ Γιάννης Αθανασόπουλος, «Η έννοια της σχέσης στη μουσική και την αρχιτεκτονική: Στοιχεία αντίστιξης», στο Τ. Μπίρης, Κ. Δεμίρη, Σ. Τσιράκη, Γ. Αθανασόπουλος, Α. Αγγέλου, *αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις, η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*, σ. 67.

Η συνθήκη αυτή είναι ανεξάρτητη από το πολιτισμικό περιβάλλον του συνθέτη και του ακροατή ή τη μουσική κατάρτιση του δεύτερου· χρησιμοποιείται δε στη μουσική ως στοιχειακό συνθετικό στοιχείο, ενώ η διάκριση σε τέλεια σύμφωνα, ατελή σύμφωνα και διάφωνα διαστήματα δεν έχει αξιολογική χροιά. Αποκαλύπτεται, λοιπόν, ένας πρωτογενής αντιληπτικός συσχετισμός ανάμεσα στη μουσική εμπειρία και τις αναλογίες των συχνοτήτων που περιγράφουν τα μουσικά διαστήματα, ο οποίος προέρχεται από την ίδια τη φυσική, τη φυσιολογία του ανθρώπινου αυτιού και την αντίληψη του ήχου από τον ανθρώπινο εγκέφαλο.

Η συνθήκη αυτή μας αποκαλύπτει για τη μουσική μια «κλίμακα» τονικών μεγεθών με βάση τον άνθρωπο, που προϋπάρχει των μουσικών συνθέσεων και καθορίζει το ερμηνευτικό πλαίσιο της μουσικής. Τα σκαλοπάτια αυτής της «κλίμακας» δεν ακολουθούνται κατ' ανάγκη από όλες τις μουσικές· αντίθετα, η επιλογή των διαστημάτων προς χρήση και η διαμόρφωση των κοινώς εννοουμένων μουσικών κλιμάκων είναι πολιτισμικά καθορισμένη. Μπορούμε, όμως, να πούμε πως το αποτέλεσμα των τελευταίων πάνω μας εξαρτάται από το βαθμό απόκλισης από την πρώτη «κλίμακα» που βασίζεται στους απλούς λόγους.

Η σχέση της μουσικής αισθητικής εμπειρίας με την αριθμητική απλότητα έχει παρατηρηθεί από την αρχαία εποχή. Οι ερμηνείες που έχουν δοθεί, όμως, στη διάρκεια των αιώνων, σε εποχές προγενέστερες της κυματικής θεωρίας, διακατέχονται από έναν διάχυτο πλατωνισμό και αποδίδουν τη σχέση αυτή σε μια ανώτερη αριθμητική κοσμική τάξη ή της προσδίδουν υπερβατική προέλευση. Για την ιστορική αναδρομή αυτής της συζήτησης υπάρχει μια ενδιαφέρουσα έρευνα της Κ. Δεμίρη στο βιβλίο *αρχιτεκτονικές και μουσικές συμμορφώσεις, η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*, στην οποία και παραπέμπω· παραθέτω τα σπουδαιότερα, για την οπτική της παρούσας εργασίας, σημεία και προσθέτω κάποια ακόμη.

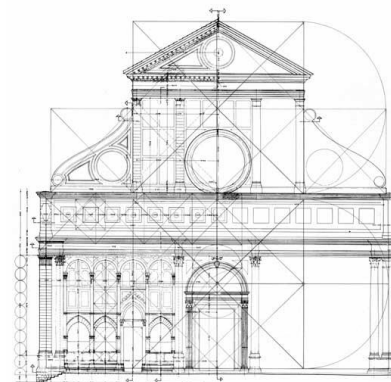
3.4 Συσχετίσεις των ερμηνευτικών πλαισίων μουσικής και αρχιτεκτονικής



5. Το μονόχορδο όργανο του Πυθαγόρα
(www.musicheaven.gr)

Τις πρώτες συσχετίσεις οφείλουμε στον Πυθαγόρα, ο οποίος, εμπειρικά, ανακάλυψε την ύπαρξη απλών μαθηματικών αναλογιών στα εύηχα μουσικά διαστήματα. «*Η Πυθαγόρεια θεωρία σχετίζεται με την πλατωνική αντίληψη για την κοσμογονία, αφού ο Πλάτωνας θεωρούσε τους αριθμούς βασικό στοιχείο της δημιουργίας και της δομής του κόσμου. Η παρουσία αριθμητικών αναλογιών στη μουσική έδειχνε, κατά την άποψη της εποχής, την ύπαρξη μιας κοσμικής τάξης, η οποία εξίσωνε την ομορφιά στη μουσική με την απλότητα και την καθαρότητα των μαθηματικών και της γεωμετρίας*»¹¹. «*Η σημαντικότερη συνέπεια της πυθαγόρειας φιλοσοφίας στην αρχιτεκτονική, ήταν η ανάπτυξη των «αρμονικών αναλογιών», δηλαδή μια αισθητική θεωρία που εξισώνει τις μουσικές με τις αρχιτεκτονικές αναλογίες*»¹².

Ο άγιος Αυγουστίνος τέσσερις αιώνες αργότερα γράφει πως «*το λογικό και το εύτακτο συνταίριασμα διαφόρων ήχων έτσι ώστε να συνυπάρχουν σε μian αρμονική ποικιλία [...] μπορεί να είναι μια μυστική αναπαράσταση του θείκου*»¹³. Ο άνθρωπος της Αναγέννησης θεωρούσε ότι οι μουσικές συμφωνίες ήταν η ακουστική μεταφορά της παγκόσμιας αρμονίας, η οποία είχε δεσμευτική δύναμη σε όλες τις τέχνες¹⁴. Ο Αλμπέρτι επαναφέρει την πυθαγόρεια άποψη σχετικά με τις αρμονικές αναλογίες: «*Οι αριθμοί μέσω των*



6. Όψη της Santa Maria Novella του Alberti, με επισήμανση των αρμονικών αναλογιών. (www.musicheaven.gr)

¹¹ Κωνσταντίνα Δεμίρη, «Παράλληλοι δρόμοι αρχιτεκτονικής και μουσικής: Μια ιστορική αναδρομή», στο Τ. Μπίρης, Κ. Δεμίρη, Σ. Τσιράκη, Γ. Αθανασόπουλος, Α. Αγγέλου, *αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπεριφορές, η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*, σ. 22-23.

¹² Toby Morris, «Musical Analogies in Architecture», *The Structurist*, 1995-96, σ. 66, όπως αναφέρεται στο Τ. Μπίρης, Κ. Δεμίρη, Σ. Τσιράκη, Γ. Αθανασόπουλος, Α. Αγγέλου, *αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπεριφορές, η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*, σ. 23.

¹³ Αυγουστίνος, *Περί της Πολιτείας του Θεϊκού*, στο Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, Μτφρ. Δημοσθένης Κούτροβικ, Πάυλος Χριστοδουλίδης, Αθήνα: Νεφέλη, 1989, σ. 86.

¹⁴ Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism*, London: Academy editions, σ. 126.

οποίων η συμφωνία των ήχων προκαλεί ευχαρίστηση στα αυτιά μας, είναι οι ίδιοι ακριβώς που ικανοποιούν τα μάτια και το μυαλό μας»¹⁵. Ο Francois Blondel, διευθυντής της Académie Royale D'Architecture του Παρισιού, στο βιβλίο του *Cours d'architecture* υποστηρίζει πως «οι αρχιτεκτονικές αναλογίες (αντιληπτές στο μάτι), όπως και οι μουσικές αναλογίες (αντιληπτές στο αυτί), απορρέουν από μια ανώτερη κοσμική τάξη και η αντίληψη αυτών των συνηχήσεων είναι εφικτή μέσα από μια ιδέα θεϊκά εμφυτευμένη στο μυαλό»¹⁶. Στον αντίποδα, ο Claude Perrault υποστηρίζει την ανεξαρτησία του ωραίου από κανόνες αναλογιών καθώς και την πιθανότητα το άσχημο να περιγράφεται από τις ίδιες αναλογίες. «[...] Αυτό αποδεικνύει πόσο αστήρικτη είναι η άποψη των ανθρώπων που πιστεύουν ότι οι αναλογίες που θεωρούνται πάγιες στην αρχιτεκτονική είναι τόσο βέβαιες και ακατάλυτες όσο οι αναλογίες που προσδίδουν στην μουσική αρμονία την ομορφιά και την ελκυστικότητά της, αναλογίες που δεν εξαρτώνται από εμάς αλλά που η φύση έχει θεσπίσει με απόλυτα απαράβατη ακρίβεια έτσι ώστε και η παραμικρή αλλαγή να μην μπορεί παρά να προσβάλει και το πιο ευαίσθητο αυτί [...]»¹⁷.

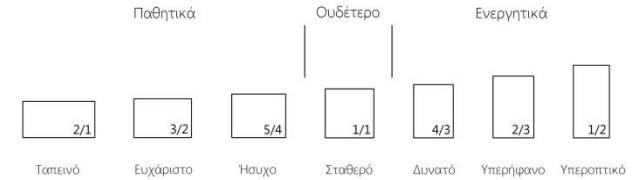
¹⁵ Leon Battista Alberti, *The ten books of Architecture: The 1755 Leoni edition*, βιβλίο 9, κεφ 5, New York: Dover 1986, σ. 197, όπως αναφέρεται στο Τ. Μπίρης, Κ. Δεμίρη, Σ. Τσιράκη, Γ. Αθανασόπουλος, Α. Αγγέλου, *αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις, η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*, σ. 24.

¹⁶ Harry Francis Mallgrave, *Modern Architectural Theory*, New York: Cambridge University Press, 2005, σ. 3, όπως αναφέρεται στο Τ. Μπίρης, Κ. Δεμίρη, Σ. Τσιράκη, Γ. Αθανασόπουλος, Α. Αγγέλου, *αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις, η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*, σ. 27.

¹⁷ Claude Perrault, *Ordonnance for the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancients*, Santa Monica: The Getty Publications Program, 1993, σ. 48, όπως αναφέρεται στο Τ. Μπίρης, Κ. Δεμίρη, Σ. Τσιράκη, Γ. Αθανασόπουλος, Α. Αγγέλου, *αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις, η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*, σ. 27.

Στην Αγγλία του 18^{ου} αιώνα, ο William Hogarth στο βιβλίο του *The analysis of beauty*, διερωτάται «πώς είναι δυνατόν κάποιος να δημιουργούν σύγχυση στην ανθρωπότητα με την άποψη ότι οι διαχωρισμοί των χορδών που παράγουν ευχάριστους ήχους στο αυτί, αν ακολουθηθούν στις χαράξεις των γραμμών των μορφών, προκαλούν ευχαρίστηση στο μάτι»¹⁸.

Στηριζόμενος στις απλές μαθηματικές σχέσεις που περιγράφουν τα μουσικά διαστήματα, ο Theodor Fischer «εφάρμοσε μια κλίμακα «μουσική» για την αρχιτεκτονική, με ορθογώνια απλών σχέσεων όπου παρελαύνουν τα διάφορα βασικά συναισθήματα, αφού πρώτα χωριστούν σε δύο – παθητικά και ενεργητικά – γύρω από το ουδέτερο τετράγωνο [...]»¹⁹. Την αντιστοιχία των μουσικών λόγων με αντίστοιχων αναλογιών ορθογώνια παραλληλόγραμμα πρώτος εισήγαγε ο Alberti²⁰. Βέβαια, επιλεγμένα συνθετικά αντιπαραδείγματα είναι ικανά να αντικρούσουν την αντικειμενικότητα που προσέδιδε ο Fischer στην κλίμακά του, «αντιστοιχίζοντας με απόλυτη ακρίβεια τις τάσεις των ορθογωνίων με τα ανθρώπινα συναισθήματα»²¹.



9. Η κλίμακα ορθογωνίων του Theodor Fischer (Π.Α. Μιχελής, *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, σ.119, ανακατασκευή).

¹⁸ William Hogarth, *The analysis of beauty*, London: Printed by John Reeves for the Author, 1753, σ. 76, όπως αναφέρεται στο Τ. Μπίρης, Κ. Δεμίρη, Σ. Τσιράκη, Γ. Αθανασόπουλος, Α. Αγγέλου, *αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις, η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*, σ. 28-29.

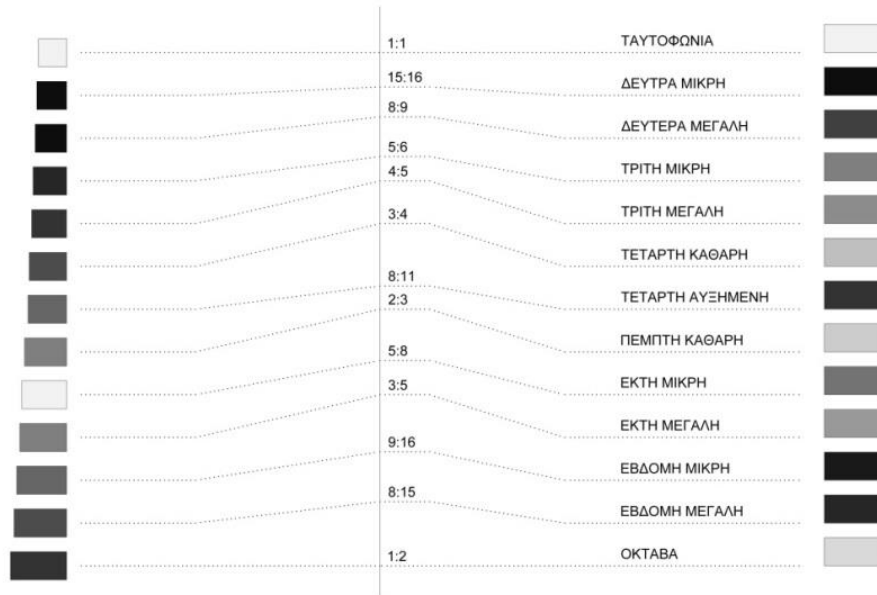
¹⁹ Π.Α. Μιχελής, *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, 2008, σ. 118.

²⁰ Leon Battista Alberti, *The ten books of Architecture: The 1755 Leoni edition*, βιβλίο 9, κεφ 5, όπως αναφέρεται στο Τ. Μπίρης, Κ. Δεμίρη, Σ. Τσιράκη, Γ. Αθανασόπουλος, Α. Αγγέλου, *αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις, η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*, σ. 92.

²¹ Γιάννης Αθανασόπουλος, «Η έννοια της σχέσης στη μουσική και την αρχιτεκτονική: Στοιχεία αντίστιξης», στο Τ. Μπίρης, Κ. Δεμίρη, Σ. Τσιράκη, Γ. Αθανασόπουλος, Α. Αγγέλου, *αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις, η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*, σ. 97.

Βλέπουμε, λοιπόν, πως η χρήση στην αρχιτεκτονική των αναλογιών που παράγουν τα εύηχα μουσικά διαστήματα αποτέλεσε αντικείμενο διαφωνίας αιώνων και σήμερα δεν αποτελεί ακόμη ξεκαθαρισμένο ζήτημα. Οι θεωρίες που υποστηρίζουν τη δυνατότητα υιοθέτησης στην αρχιτεκτονική της αριθμητικής νομοτέλειας της μουσικής, εδράζονται στην παραδοχή της ομοιότητας των δύο ερμηνευτικών πλαισίων. Προσωπικά, έχω την άποψη πως κάτι τέτοιο δεν μπορεί να τεκμηριωθεί επιστημονικά. Η διαφορά των δύο συστημάτων, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά το προκείμενο, έγκειται στη φυσιολογία των μέσων πρόσληψης, του αυτιού και του ματιού και καθιστά τα δύο ερμηνευτικά πλαίσια καταλυτικά διαφορετικά. Τα μήκη των πλευρών ενός ορθογωνίου παραλληλογράμμου που υποτίθεται πως αποτελεί το γεωμετρικό ανάλογο του διαστήματος της καθαρής πέμπτης (2:3), δε δίνουν στο μάτι διαφορετική κυματική πληροφορία, οπότε και δεν υπερτίθενται. Το αποτέλεσμα είναι ο λόγος αυτός, που αντλεί την σπουδαιότητά του από τη δημιουργία σύνθετων κυμάτων αυξημένης κανονικότητας, στο ερμηνευτικό πλαίσιο της μουσικής, να χάνει την αξία του. Αυτό είναι, κατά την προσωπική μου ανάγνωση, ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα απόπειρας μεταφοράς ενός μορφολογικού στοιχείου από τη μουσική στην αρχιτεκτονική, την αστοχία της οποίας ερμηνεύω με την παράβλεψη της αλλαγής του ερμηνευτικού πλαισίου υπό το οποίο πλέον θεωρείται.

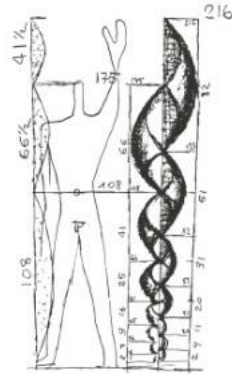
Στο επόμενο διάγραμμα αντιστοιχίζονται τα μουσικά διαστήματα (δεξιά) με τα ορθογώνια παραλληλόγραμμα με τα οποία μοιράζονται τους ίδιους αριθμητικούς λόγους (αριστερά). Οι αποχρώσεις είναι μια συμβατική απόδοση του αισθητικού αποτελέσματος για το κάθε στοιχείο, όταν αυτό θεωρηθεί απομονωμένο. Οι αποχρώσεις των μουσικών διαστημάτων προκύπτουν με ομοιόμορφη διαβάθμιση, από τα τέλεια σύμφωνα προς τα διάφωνα, ενώ των ορθογωνίων προκύπτουν από μια συγκέντρωση γύρω από τη χρυσή τομή και το τετράγωνο.



10. Αισθητική διαβάθμιση αριθμητικών αναλογιών στα ερμηνευτικά πλαίσια της μουσικής και της αρχιτεκτονικής.

Παρακολουθώντας την αναντιστοιχία στις αποχρώσεις μπορούμε να αντιληφθούμε τη διαφορετική λειτουργία των αριθμητικών αναλογιών στα δύο ερμηνευτικά πλαίσια. Αυτή η εποπτική παρατήρηση φανερώνει πως οι διαφορές στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την εικόνα και τον ήχο, επικαθορίζουν και τις διαφορετικές αισθητικές κατανομές, οπότε και τη διαφορετικότητα των ερμηνευτικών πλαισίων.

Μια παρένθεση



11. Modulor.
Οι δύο χρυσές σειρές και ο άνθρωπος.
(Le Corbusier, *Le Modulor*, σ. 51)

Στο πνεύμα της αναζήτησης μιας αριθμητικής τάξης για την αρχιτεκτονική, ο Le Corbusier έφτασε το 1950 στη δημιουργία του Modulor, ένα μετρικό σύστημα βασισμένο στο ανθρώπινο σώμα, την ακολουθία Fibonacci και τη χρυσή τομή, «στην κορύφωση ενός νεοπυθαγόρειου κινήματος στο δυτικοευρωπαϊκό πολιτισμό»²². Η εφεύρεση του Modulor αποτέλεσε μια προσπάθεια αποκατάστασης της έλλειψης μιας απόλυτης κλίμακας για την αρχιτεκτονική, εργαλείου αντάξιου με αυτό της μουσικής. Ο Le Corbusier γράφει σχετικά: «Πόσοι από μας γνωρίζουμε ότι στην οπτική σφαίρα [...] οι πολιτισμοί μας δεν έχουν φτάσει ακόμη στο επίπεδο που έχουν φτάσει στη μουσική»²³. Παρατηρούμε πως τόσο η κλίμακα του Fischer όσο και το Modulor του Le Corbusier προσπαθούν να δημιουργήσουν για την αρχιτεκτονική έναν κανόνα αναλογιών, αντίστοιχο με αυτόν της μουσικής, διατηρώντας στην πρώτη περίπτωση τα ίδια μεγέθη και αντλώντας τα από το ανθρώπινο σώμα στη δεύτερη. Κοινό στοιχείο των δύο προσεγγίσεων είναι πως τα συστήματα που προτείνονται αποτελούν εφευρέσεις που έρχονται εκ των υστέρων να επέμβουν οργανωτικά ώστε να προσδώσουν οπτική τάξη σε αντίθεση με τη μουσική, στην οποία η τάξη αυτή προϋπάρχει της ανθρώπινης επέμβασης.

²² Sven Sterken, «Music as an Art of Space: Interaction between Music and Architecture in the work of Iannis Xenakis», στο Mikesch W. Muecke και Miriam S. Zach, *Resonance: Essays on the Intersection of Music and Architecture*, Ames: Culicidae Architectural Press, 2007, σ. 23, όπως αναφέρεται στο Σ. Ψαρράς, *Μουσικές απεικονίσεις στην Αρχιτεκτονική*, σ. 105.

²³ Le Corbusier, *The Modulor*, Basel: Birkhäuser, 2000, σ. 74, όπως αναφέρεται στο Sven Sterken, «Music as an Art of Space: Interaction between Music and Architecture in the work of Iannis Xenakis», σ 33.

Στο σημείο αυτό, θα πραγματοποιήσουμε μια σειρά από πειράματα, μια ενδεικτική αποτύπωση των προηγούμενων συμπερασμάτων. Θα προσπαθήσουμε να δείξουμε πως το αισθητικό αποτέλεσμα των μεγεθών που αντιλαμβάνεται το αυτί εξαρτάται σε απόλυτο βαθμό από την ακρίβεια των αριθμητικών λόγων που τα περιγράφουν, κάτι για το οποίο το μάτι σχεδόν αδιαφορεί. Κατά συνέπεια, οι σχέσεις αυτές που επιδρούν καθοριστικά στο ερμηνευτικό πλαίσιο της μουσικής, απονοηματοδοτούνται εντός του ερμηνευτικού πλαισίου της αρχιτεκτονικής, καθιστώντας τη διαφορά μεταξύ των δύο ερμηνευτικών πλαισίων ανυπέβλητη.

Τα πειράματα αυτά δεν έχουν στόχο να αποτελέσουν κάποιου είδους απόδειξη, καθώς ως παραδείγματα δεν μπορούν να αποδείξουν τίποτε. Ένα κατάλληλα επιλεγμένο αντιπάρδειγμα αρκεί, εντούτοις, για να αποδείξει έναν αρνητικό ισχυρισμό. Δεν είναι όμως ούτε αυτή η προσδοκώμενη λειτουργία των πειραμάτων που θα ακολουθήσουν, καθώς μπορεί κανείς να αποδώσει τα αποτελέσματά τους στο συγκεκριμένο μεταγραφικό σύστημα που χρησιμοποιήθηκε, το οποίο είναι ένα μόνο μέσα στην απειρία συστημάτων που μπορεί να εμπνευστεί κανείς. Αποτελούν στο σύνολό τους, όμως, κατά τη γνώμη μου, μια ισχυρή ένδειξη πως οι κανόνες που καθορίζουν την αντίληψη εντός των δύο ερμηνευτικών πλαισίων διαφέρουν.

Τα πρώτα δύο πειράματα γίνονται με βάση τις «μουσικές αναλογίες» και το οπτικό τους ανάλογο. Η μέθοδος που χρησιμοποιείται είναι η μικρή μεταβολή του αριθμητικού λόγου και η παρατήρηση των αλλαγών στα δύο ερμηνευτικά πλαίσια, ώστε να ξετασθεί κατά πόσον η αριθμητική νομοτέλεια του μουσικού ερμηνευτικού πλαισίου διατηρείται στο αρχιτεκτονικό.

πείραμα 1

Στην εικόνα 12, βλέπουμε τα ορθογώνια παραλληλόγραμμα της κλίμακας του Fischer, συνοδευόμενα από μια ελαφρώς παραλλαγμένη ως προς τις αναλογίες εκδοχή τους. Ακούμε αντίστοιχα το *Μουσικά Διαστήματα*²⁴. Παρατηρούμε πως οι δυσδιάκριτες διαφορές στις εικόνες αντιστοιχούν σε καθοριστικές αλλαγές στους ήχους.

12. Τα ορθογώνια παραλληλόγραμμα της κλίμακας του Fischer αυτούσια και ελαφρώς παραλλαγμένα.



πείραμα 2

Η παραδοσιακή μουσική σημειογραφία, το πεντάγραμμο, αποτυπώνει σε γενικές γραμμές ένα σύστημα δύο μεταβλητών. Στον κατακόρυφο άξονα βρίσκεται το τονικό ύψος, ενώ στον οριζόντιο ο χρόνος. Καμιά από τις δύο μεταβλητές δεν αποτυπώνεται αναλογικά. Αντίθετα, χρησιμοποιείται μουσικός συμβολισμός για να περιγραφούν τα διαφορετικά μεγέθη. Για τη διενέργεια του πειράματος, θα χρησιμοποιήσουμε ένα διαφορετικό σημειογραφικό σύστημα που δημιουργήθηκε για τους σκοπούς αυτής της εργασίας. Πρόκειται, επίσης, για ένα σύστημα δύο μεταβλητών, του τονικού ύψους και του χρόνου, αναλυμένων, όμως, αναλογικά στους δύο άξονες, δημιουργώντας ένα καρτεσιανό επίπεδο. Το σύστημα αυτό δεν έχει σκοπό να ανταγωνιστεί το υπάρχον, παρά μόνο να δώσει μια μεγαλύτερη οπτική εποπτεία ανεξάρτητη από την ελάχιστη γνώση των μουσικών συμβόλων. Θα χρησιμοποιήσουμε δύο μουσικά κομμάτια και τις οπτικές τους μεταγραφές στο νέο σημειογραφικό σύστημα.

²⁴ Βιολί: Γιάννης Παυλόπουλος.

Ως πρώτο βήμα, θα παρατηρούμε ταυτόχρονα το *Μουσικό κομμάτι 1*²⁵ και την οπτική του μεταγραφή (εικ. 13). Στη συνέχεια, θα συγκρίνουμε τις οπτικές μεταγραφές των δύο μουσικών κομματιών (εικ. 13 και 14). Αντιλαμβανόμαστε πως οι διαφορές μεταξύ των δύο εικόνων είναι μετά βίας διακριτές. Βέβαιο, όμως, είναι ακόμα και στην περίπτωση που εντοπίσουμε τις μικροδιαφορές στα σχήματα, πως αισθητικά δε θα αξιολογήσουμε τις δύο εικόνες διαφορετικά. Με άλλα λόγια, οι δύο εικόνες είναι αισθητικά ισοδύναμες. Κατόπιν, ακούμε το *Μουσικό κομμάτι 2*²⁶ συγκρίνοντάς το με το *Μουσικό κομμάτι 1*, που ακούσαμε νωρίτερα. Αντιλαμβανόμαστε πως στο *Μουσικό κομμάτι 2* συμβαίνει το μουσικό φαινόμενο του «φάλτσου» πράγμα που, αισθητικά, το καθιστά δραστικά κατώτερο από το *Μουσικό κομμάτι 1*.



13. Οπτική μεταγραφή του *Μουσικού κομματιού 1*.

²⁵ Βιολί: Γιάννης Παυλόπουλος, σύνθεση δική μου.

²⁶ Ο.π.

Το *Μουσικό κομμάτι 2* χρησιμοποίησε τη μελωδία του *Μουσικού κομματιού 1* με τις αποστάσεις ανάμεσα στις νότες ελαφρώς τροποποιημένες, ώστε να προκύψει αυτό που αποκαλούμε «παραφωνία» ή «φάλτσο» στη μουσική. Οι τονικές αποστάσεις καθορίζονται, όπως είδαμε, από συγκεκριμένες αριθμητικές αναλογίες οι οποίες, κατά συνέπεια, παρακολούθησαν τις αντίστοιχες τροποποιήσεις στο *Μουσικό κομμάτι 2*. Στη συνέχεια, τα δύο μουσικά κομμάτια αποτυπώθηκαν οπτικά με το σύστημα που περιγράψαμε. Παρατηρούμε πως ενώ στην περίπτωση των μουσικών κομματιών μια απειροελάχιστη μετακίνηση άλλαξε ολοκληρωτικά (κατέστρεψε) το αποτέλεσμα, στην περίπτωση των εικόνων, η ίδια διαφορά δεν είναι καν αντιληπτή. Οι ίδιες αναλογίες, δηλαδή, που κατέστησαν εύηχο το ένα κομμάτι και κακόηχο το άλλο, δεν εξασφάλισαν την αντίστοιχη ιδιότητα για τις οπτικές τους μεταγραφές.



14. Οπτική μεταγραφή του *Μουσικού κομματιού 2*.

Ολοκληρώνοντας το πειραματικό μέρος, θα δούμε μια περίπτωση όπου επιχειρείται η αντίστροφη διαδικασία. Η θεωρούμενη ως η πλέον ιδανική, οπτικά, αναλογία μεταξύ δύο μερών είναι αυτή της χρυσής τομής ή, απλοποιημένα, ο λόγος 5:8. Η τιμή αυτή προσεγγίζει στο μουσικό διάστημα της μικρής έκτης το οποίο είναι ένα ατελές σύμφωνο διάστημα και όχι τέλειο²⁷. Αυτό σημαίνει πως η τελειότητα που κατέχει η αναλογία της χρυσής τομής στο ερμηνευτικό πλαίσιο της αρχιτεκτονικής δεν επαληθεύεται και σε εκείνο της μουσικής. Ακούμε το *Διάστημα 5:8*²⁸.

Ολοκληρώνοντας, διαπιστώσαμε τόσο θεωρητικά όσο και πειραματικά πως οι αριθμοί εκείνοι που προσδίδουν το θετικό αισθητικό αποτέλεσμα στις μουσικές μορφές εντός του ερμηνευτικού πλαισίου της μουσικής, δεν φέρνουν τα ίδια αποτελέσματα κατά τις εφαρμογές τους στο ερμηνευτικό πλαίσιο της αρχιτεκτονικής. Η εξήγηση είναι πως στη δεύτερη περίπτωση, τα διαφορετικά μεγέθη δεν υπερτίθενται ως διαφορετικές κυματοσυναρτήσεις, οπότε μας είναι αδιάφορες και οι συνθήκες που θα καθόριζαν τους όρους της μεταξύ τους σύνθεσης, αν κάτι τέτοιο συνέβαινε. Αυτό καθιστά τα δύο ερμηνευτικά πλαίσια καθοριστικά διαφορετικά και ως εκ τούτου την μεταφορά μορφολογικών στοιχείων από τη μουσική στην αρχιτεκτονική, κατά τη δική μου θεώρηση, κενή περιεχομένου.

Κατά συνέπεια, οι «αρμονικοί λόγοι» είναι ένα μορφολογικό στοιχείο που παραμένει νεκρό δάνειο από τη μουσική. Δεν μπορούμε να προσπεράσουμε την προφανή

²⁷ Γιάννης Αθανασόπουλος, «Η έννοια της σχέσης στη μουσική και την αρχιτεκτονική: Στοιχεία αντίστιξης», στο Τ. Μπίρης, Κ. Δεμίρη, Σ. Τσιράκη, Γ. Αθανασόπουλος, Α. Αγγέλου, *αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις, η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*, σ. 97.

²⁸ Βιολί: Γιάννης Παυλόπουλος.

πείραμα 3

15. Μουσικό διάστημα με αναλογία συχνοτήτων ίση με το Φ.



3.6 Συμπεράσματα

αντιστοιχία με τη γλωσσολογία για τον όρο «δάνειο» ως ξένη λέξη, για την κατανόηση της οποίας χρειάζεται απαραίτητα γνώση της γλώσσας από την οποία προήλθε. Επίσης, ταιριαστή είναι η αναφορά του Viollet-le-Duc στο λεξικό του στο λήμμα «style», πως η ιδέα ενός έργου βρίσκεται μέσα στο μυαλό του αρχιτέκτονα, ο οποίος μέσω του συλλογισμού την τροφοδοτεί με παρατηρήσεις από το περιβάλλον του, τις οποίες αφομοιώνει εφόσον είναι καλλιτέχνης. «[...] Αν όμως δεν είναι καλλιτέχνης, το έργο του δεν είναι παρά ένας σωρός από δάνεια, των οποίων είναι εύκολο να αναγνωρισθεί η προέλευση: στερείται style»²⁹.

Η μελωδία, ολόκληρη δηλαδή η μουσική μορφή, οφείλει το αισθητικό της αποτέλεσμα σε διαδοχικές σχέσεις διαστημάτων και κατά συνέπεια σε αριθμητικές αναλογίες. Η ενδεχόμενη προσπάθεια μεταφοράς της μελωδίας στο χώρο, με βάση όσα προηγήθηκαν, θα αποτελεί, στην καλύτερη περίπτωση, μια σημειογραφική αποτύπωση της μουσικής με αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο. Οι «αρμονικοί λόγοι», όμως, εφαρμόζονται επιλεκτικά και όχι με την ακολουθία που υπαγορεύει κάποια δεδομένη μουσική σύνθεση. Οπότε, παρότι και σε αυτήν την περίπτωση επιχειρείται μεταφοράς μορφολογικών στοιχείων από το ερμηνευτικό πλαίσιο της μουσικής σε αυτό της αρχιτεκτονικής, δε συμβαίνει με τον ολιστικό τρόπο που θα συνόδευε μια προσπάθεια μετάφρασης. Ως εκ τούτου, η συνοπτική αναφορά στα κτίρια που χρησιμοποιούν «αρμονικούς λόγους», μάς είναι χρήσιμη για να μελετήσουμε το φαινόμενο μεταφοράς μορφολογικών στοιχείων μεταξύ δύο διαφορετικών ερμηνευτικών πλαισίων, ενώ τα κτίρια τα ίδια απέχουν, επί της ουσίας, από τη συζήτηση περί μεταφρασσιμότητας από τη μουσική στην αρχιτεκτονική.

²⁹ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe*, τόμος 8, Paris: A. Morel, 1869, σ. 479-480.

4

ΜΕΛΕΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΩΝ

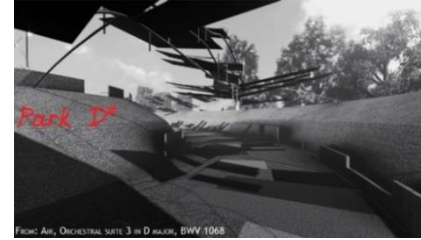
Στο κεφάλαιο αυτό, θα παρουσιαστούν παραδείγματα αρχιτεκτονικών συνθέσεων που έχουν χρησιμοποιήσει μουσικές παραμέτρους ως συνθετικά εργαλεία. Κριτήριο επιλογής αποτέλεσαν οι διαφορετικοί τρόποι συσχέτισης με την έννοια τις μετάφρασης μεταξύ μουσικής και αρχιτεκτονικής. Μπορούμε να διακρίνουμε τρεις μορφές συσχέτισης: Την πρώτη μορφή, αποτελεί η απόπειρα υιοθέτησης ενός μεταφραστικού συστήματος σαφώς δηλωμένου ως τέτοιου από τον δημιουργό της. Η δεύτερη μορφή συσχέτισης και περισσότερο διαδεδομένη, αφορά κτίρια που αναφέρονται συχνά ως προϊόντα μετάφρασης μουσικού κειμένου, χωρίς ταυτόχρονα να σημειώνεται κάτι τέτοιο από τους αρχιτέκτονες. Ως τελευταία μορφή, τοποθετείται η απεμπλοκή από την έννοια της μετάφρασης κατά την οποία η αναφορά στη μουσική προβάλλει ως απλή έμπνευση. Τα κτίρια εξετάζονται μόνο υπό το πρίσμα της μεταφρασσιμότητας μεταξύ μουσικής και αρχιτεκτονικής. Τα σχόλια που γίνονται δε συνιστούν σε καμία περίπτωση αξιολογικές κρίσεις για το τελικό αποτέλεσμα, αλλά περιορίζονται στη μέθοδο που εφαρμόζεται και την αφήγηση που τη συνοδεύει.

Σταμάτιος Ψαρράς, *Park D#*

Το *Park D#* αποτελεί τη διπλωματική εργασία του φοιτητή, τότε, του Πανεπιστημίου Πατρών Σταμάτιου Ψαρρά, βραβευμένη το 2011 από το ηλεκτρονικό περιοδικό GreekArchitects.gr. Πρόκειται για ένα πολιτιστικό πάρκο, που περιλαμβάνει εκθεσιακούς χώρους κατά μήκος μιας κεντρικής διαδρομής και ημιυπαίθριους χώρους, όπου θα λαμβάνουν χώρα μουσικά και ηχητικά δρώμενα. Σύμφωνα με το δημιουργό του, έχει σχεδιαστεί ως «*συνεπής μεταφορά του μουσικού κομματιού στο χώρο*»³⁰, αναφερόμενος στο έργο *Air* από την σουίτα για έγχορδα σε D major του Johann Sebastian Bach (BWV 1068).

Αρχικά, επιχειρείται μια ανάγνωση του μουσικού έργου με βάση τα όργανα που χρησιμοποιούνται, ως συστατικά στοιχεία με διαφορετικούς ρόλους, ώστε να προκύψει, τελικά, η αντιστοίχισή τους με τρεις διακριτές ομάδες χωρικών στοιχείων. Έτσι, «*το μπάσο βρίσκεται σε συνεχή κίνηση σε ρυθμό που αντιτίθεται στα άλλα όργανα και γίνεται το έδαφος της διαδρομής (Walking bass line) ενώ τα άλλα τρία όργανα, εναλλάσσουν συνεχώς ρόλους μεταξύ τους, τότε βρίσκονται στο προσκήνιο/foreground και γίνονται η οροφή της διαδρομής και τότε παίρνουν συνοδευτικό ρόλο/background και γίνονται οι τοίχοι της*»³¹. Μέχρι το σημείο αυτό, η αναλυτικού τύπου ανάγνωση που επιχειρείται περιορίζεται σε επίπεδο δομικών σχέσεων. Η αντιστοίχιση, όμως, συνεχίζεται και επηρεάζει και μορφολογικά τους αρχιτεκτονικούς χειρισμούς. Τα τρία μέρη αποτελούνται από χωρικά στοιχεία που αντιπροσωπεύουν τις νότες που παίζουν τα μουσικά όργανα, αποτυπώνοντας τη μορφή των θεμάτων στο πεντάγραμμα. Η

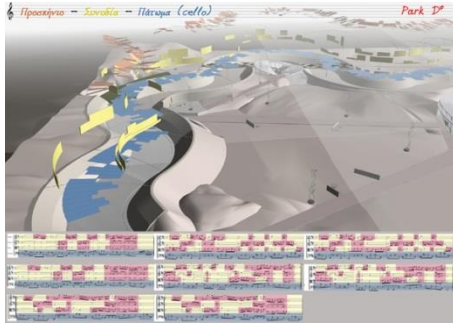
4.1 Μια απόπειρα μετάφρασης



16. 17. Park D#, ψηφιακές απεικονίσεις, (www.greekarchitects.gr)

³⁰ www.greekarchitects.gr/en/συμμετοχές-2011eng/park-d-id5281.

³¹ Ο.π.



18. Park D#, ανάλυση σε στοιχεία.
(www.greekarchitects.gr)

περιγραφή ολοκληρώνεται με την εντυπωσιακή διατύπωση: «Χρησιμοποιώντας την ίδια δομή, την ίδια αντίληψη, τις ίδιες τεχνικές και αποφάσεις, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το πάρκο είναι το ίδιο το μουσικό κομμάτι»³². Φτάνοντας στο επίπεδο της νότας, της στοιχειώδους δηλαδή μουσικής συνθετικής οντότητας, επιχειρείται πέρα από τη δομική, και μορφολογική, πλέον, αντιστοίχιση. Κάτι τέτοιο μοιάζει, εκ πρώτης όψεως, απαραίτητο με βάση τα συμπεράσματα του δεύτερου κεφαλαίου σχετικά με τη μετάφραση της τέχνης. Για να επιτευχθεί, δηλαδή, η μετάφραση απαιτείται να συμπεριληφθεί στη διαδικασία μετασχηματισμού και η μορφή του μουσικού κειμένου. Όπως όμως επίσης είδαμε, η κίνηση μιας μελωδίας, δεν έχει το ίδιο αισθητικό αποτέλεσμα στο ερμηνευτικό πλαίσιο της αρχιτεκτονικής με αυτό που είχε σε εκείνο της μουσικής, καθώς οι αριθμητικές σχέσεις που ευθύνονται γι αυτό δεν αποκωδικοποιούνται από το μάτι σύμφωνα με το φαινόμενο της συμβολής.

Διατυπώνω, έτσι, το συμπέρασμα πως η χάρη που ενδεχομένως μπορεί να εντοπίσει κανείς στη σύνθεση του *Park D#* (η συνολική αξιολόγηση του αρχιτεκτονικού αποτελέσματος δεν αφορά το ερευνητικό πλαίσιο της παρούσας εργασίας), είναι ανεξάρτητη από το γεγονός πως έχει προέλθει από το έργο του Bach και όχι από μια τυχαία ακολουθία από νότες. Κατά συνέπεια, η μουσική έχει, μοιραία, δευτερεύοντα ρόλο. Αντίθετα, υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός από παραδοχές και αυθαίρετες αποφάσεις που προηγούνται της αναφοράς στη μουσική. Συγκεκριμένα, επιλέγεται αρχικά ο σχεδιασμός μιας διαδρομής, μιας διάταξης που τείνει μάλιστα να μιμηθεί τη γραμμικότητα της μουσικής εν γένει, ώστε να διευκολυνθούν οι παράλληλες αναγνώσεις. Η χάραξη αυτής της διαδρομής πιθανώς σχετίζεται με το επιλεγμένο οικόπεδο. Η

³² Ο.π.

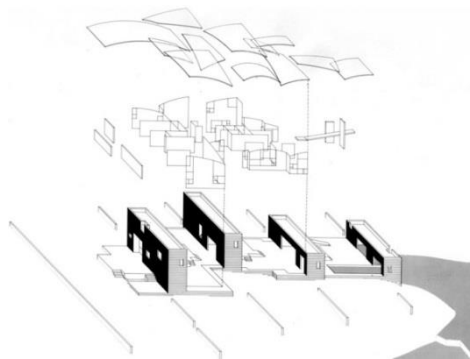
επιλογή, τέλος, να αποτυπωθούν οι διαφορετικές ομάδες στοιχείων στο δάπεδο, την οροφή και τους πλευρικούς τοίχους με τη μορφή ορθογωνικών στοιχείων γίνεται με καθαρά αρχιτεκτονικά κριτήρια. Έχουμε, λοιπόν, μπροστά μας έναν προκαθορισμένο μηχανισμό μέσω του οποίου η μελωδία έρχεται απλώς να ορίσει τις τιμές των παραμέτρων. Η αντίφαση έγκειται στο γεγονός πως ο μηχανισμός αυτός είναι ικανός να παράγει παραπλήσιες και μόνο μορφές της ίδιας οικογένειας, την οποία έχουν καθορίσει εξομουςικοί (αρχιτεκτονικοί) παράγοντες. Από την άλλη, η μελωδία που υποτίθεται πως πραγματοποιεί τη σύνδεση δεν μπορεί να διαβαστεί στο ερμηνευτικό πλαίσιο της αρχιτεκτονικής, οπότε παραμένει ένα νεκρό δάνειο και τελικά η συνθήκη της ισοδυναμίας καταρρέει.

Steven Holl, *Stretto House*, Texas

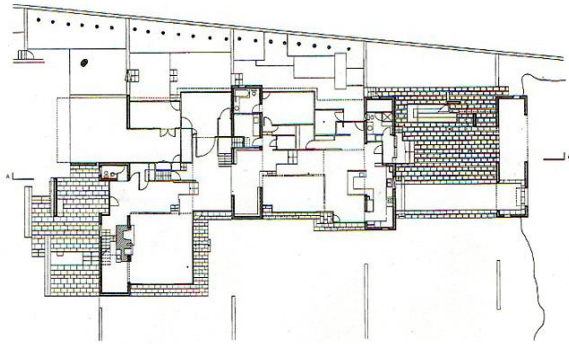
Η περίπτωση του Steven Holl είναι ίσως η πιο πολυσυζητημένη περίπτωση παραγωγής αρχιτεκτονικού έργου βασισμένου στη μουσική. Το μουσικό κείμενο αναφοράς είναι το *Music for String Instruments, Percussions and Celesta* του Bela Bartok. Ο Holl πραγματοποιεί μια δομική ανάγνωση του μουσικού κομματιού ή, διαφορετικά, «*χρησιμοποιεί τη ρυθμική και χωρική ανάλυση του κονσέρτου [...]»*³³. Η σύνθεση του Bartok δομείται σε τέσσερα μέρη και διακρίνεται σαφώς ο ρόλος των δύο βασικών ομάδων οργάνων, των κρουστών και των εγχόρδων. Τα χαρακτηριστικά αυτά μεταφέρει ο Holl στο χώρο, δημιουργώντας ένα κτίριο που οργανώνεται επίσης σε τέσσερα τμήματα, ενώ ερμηνεύει τη διαφορετικότητα των στοιχείων χρησιμοποιώντας δύο διαφορετικά υλικά με

³³ Alessandra Capanna, *Music and Architecture: A Cross between Inspiration and Method*, στο Nexus Network Journal, Vol 11, No 2, Basel: Birkhäuser, 2009, σ. 265, όπως αναφέρεται στο Σ. Φαρράς, *Μουσικές απεικονίσεις στην Αρχιτεκτονική*, στο www.greekarchitects.gr, 2011, σ. 128.

4.2 Προσεγγίσεις ανεξάρτητες από τη μετάφραση



19. Stretto house, διάγραμμα συνθετικών στοιχείων
(www.stevenholl.com)



20, 21. Stretto house, όψη και κάτοψη
(www.stevenholl.com)

αντίστοιχα διαφορετική γεωμετρία. Οπότε, επιστρατεύει ορθογωνικά πέτρινα και καμπύλα μεταλλικά στοιχεία που δημιουργούν χώρους με διαφορετικές λειτουργίες. Το χαρακτηριστικότερο, όμως, στοιχείο που μεταφέρει, από το οποίο προκύπτει πιθανώς και η ονομασία του εγχειρήματος, είναι η τεχνική του stretto, ή συμπυκνωμένης μίμησης, η οποία συνίσταται στη διαδοχική απομίμηση ενός μοτίβου, πριν ακόμα ολοκληρωθεί η αρχική του ανάπτυξη³⁴. Αντίστοιχα ο Holl χρησιμοποιεί αλληλοεπικαλυπτόμενες μεταλλικές επιφάνειες. Τέλος, η κάτοψη είναι ορθογωνική και η τομή παραβολική ενώ στον ξενώνα συμβαίνει το αντίστροφο, ακολουθώντας τις αντιστροφές στην πρώτη κίνηση της παρτιτούρας του Bartok³⁵.

Ο Holl δανείζεται, λοιπόν, τα δομικά χαρακτηριστικά του μουσικού κομματιού. Πραγματοποιεί, έτσι, μια επιλογή κάποιων στοιχείων για τα οποία, μέσα από έναν υποκειμενικό μηχανισμό, βρίσκει το χωρικό τους ανάλογο. Η ανάγνωση αυτή είναι σχετική με το μουσικό κομμάτι, αλλά όχι αποκλειστικά με αυτό. Η συγκεκριμένη δομή δε χαρακτηρίζει, δηλαδή, μόνο το συγκεκριμένο έργο, αλλά μια πληθώρα άλλων και θεωρητικά, μια απειρία έργων που μπορούν μελλοντικά να δημιουργηθούν ώστε να μοιράζονται τις εν λόγω ιδιότητες. Ενδιαφέρον παρουσιάζει, ως προς αυτό το σημείο, η σύγκριση με το προηγούμενο παράδειγμα. Η προσπάθεια μετασχηματισμού της μουσικής μορφής που επιχειρείται στο *Park D#* είναι αναγκαία, δεδομένου ότι ο δημιουργός του προσπαθεί να μεταφράσει το μουσικό κομμάτι σε αρχιτεκτονική. Ο Holl από την άλλη, δεν προσπαθεί να μεταφράσει το έργο του Bartok, παρά να αντλήσει από αυτό

³⁴ Γιάννης Αθανασόπουλος, «Η έννοια της σχέσης στη μουσική και την αρχιτεκτονική: Στοιχεία αντίστιξης», στο Τ. Μπίρης, Κ. Δεμίρη, Σ. Τσιράκη, Γ. Αθανασόπουλος, Α. Αγγέλου, *αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις, η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*, σ. 165.

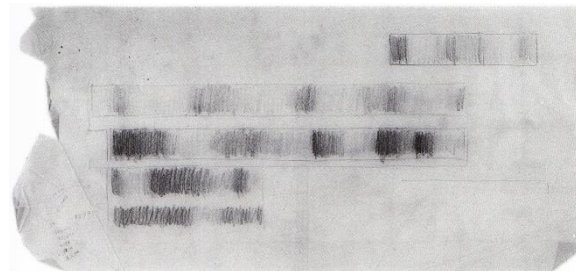
³⁵ Elisabeth Martin, *Architecture as a translation of music*, New York: Princeton Architectural Press, 1994, σ. 57.

χειρισμούς ως έμπνευση. Δεν ενδιαφέρεται, κατά συνέπεια, για τα στοιχεία εκείνα που διακρίνουν το συγκεκριμένο μουσικό κομμάτι, δηλαδή τη μορφή του, θυσιάζοντας, ίσως, έτσι ακόμη και μια ευανάγνωστη αντιστοίχιση.

Μπορούμε, εντούτοις, να παρατηρήσουμε πως συχνά αναφέρεται στη βιβλιογραφία ως ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα «μεταγραφής μουσικού κομματιού σε αρχιτεκτονικό χώρο»³⁶, ή και ως προϊόν μετάφρασης, στο βιβλίο της E. Martin με τον εντυπωσιακό τίτλο *Architecture as a translation of music*³⁷.

Ιάnnης Ξενάκης, *Μοναστήρι La Tourette, Evieux-sur-l'Arbresle (Le Corbusier)*

Ο Ιάnnης Ξενάκης δούλεψε ως αρχιτέκτονας και μουσικοσυνθέτης. Ο αναλυτής του, Sven Sterken, υποστηρίζει πως ο Ξενάκης στα πρώτα του έργα προσέγγισε την αρχιτεκτονική και τη μουσική από μια επιστημονική και μαθηματική σκοπιά. Το διάστημα 1947-1959 εργάστηκε στο γραφείο του Le Corbusier και ενστερνίστηκε την ιδέα του Modulor. Στο ορχηστρικό κομμάτι *Le Sacrifice* το 1952, εφάρμοσε ένα σύστημα κατά το οποίο τα τονικά διαστήματα και οι διάρκειες των φθόγκων προέκυπταν από τους πρώτους οκτώ όρους της ακολουθίας Fibonacci. Μέθοδο αντίστοιχη χρησιμοποίησε όταν, κατά το σχεδιασμό της όψης του μοναστηριού της *La Tourette*, ο Le Corbusier ζήτησε από τον Ξενάκη να παίξει με τις αποστάσεις των γυάλινων πανέλων ώστε να προκύψει μια ασυμμετρική όψη³⁸.



22. Σχέδιο του Ξενάκη για τα γυάλινα κυματιστά πανέλα.
(daigmmarcof.blogspot.gr)

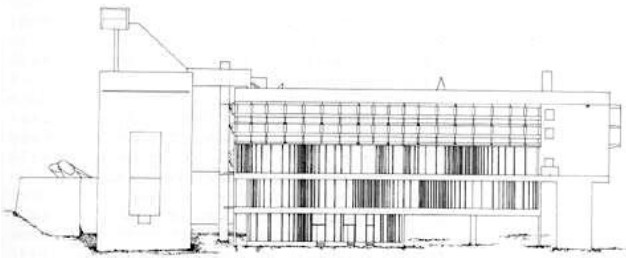
³⁶ Κωνσταντίνα Δεμίρη, «Παράλληλοι δρόμοι αρχιτεκτονικής και μουσικής: Μια ιστορική αναδρομή», στο Τ. Μπίρης, Κ. Δεμίρη, Σ. Τσιράκη, Γ. Αθανασόπουλος, Α. Αγγέλου, *αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις, η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*, σ. 48.

³⁷ Elisabeth Martin, *Architecture as a translation of music*, σ. 56-59.

³⁸ Ιάnnης Ξενάκης, *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, Αθήνα: Ψυχογιός, 2001, σ. 139 όπως αναφέρεται στο Σ. Ψαρράς, *Μουσικές απεικονίσεις στην Αρχιτεκτονική*, σ. 106.



23. Λεπτομέρεια των κυματιστών πανέλων.
(www.artandarchitecture.org.uk)



24. Όψη της La Tourette.
(klangwerkstatt.net)

Πειραματιζόμενος, αρχικά, με τη μεταλλαγή προαποφασισμένων πανέλων, διαφορετικού πλάτους, ώστε να πετύχει συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα, ήρθε αντιμέτωπος με τον κορεσμό της μεθόδου, πρόβλημα που είχε προκύψει και στο μουσικό κομμάτι³⁹. Έχοντας αντιληφθεί πως ένας περιορισμένος αριθμός στοιχείων έδινε ένα προβλεπόμενο αποτέλεσμα, ενώ με ένα μεγάλο δε μπορούσε να ελέγξει αισθητικά το αποτέλεσμα, αντικατέστησε ευφυώς την έννοια του ρυθμού με αυτήν της πυκνότητας (πλήθος γεγονότων ανά μονάδα χρόνου ή μήκους αντίστοιχα), διακρίνοντας στη συνέχεια περιοχές αύξησης και μείωσής της.

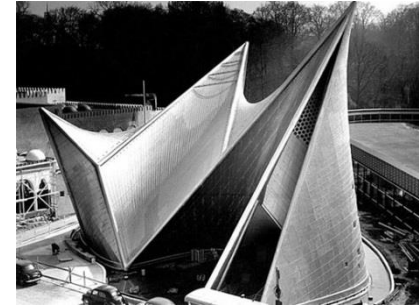
ο Ξενάκης επιστρατεύει κοινή μεθοδολογία στη μουσική και την αρχιτεκτονική, εξαιτίας της οποίας, πιθανότατα, τού αποδίδεται και η προσπάθεια μετάφρασης από τη μια στην άλλη. Εντούτοις, παρότι χρησιμοποιεί κοινούς συνθετικούς χειρισμούς, ταυτόχρονα αδιαφορεί για τα αποτελέσματα που είχαν αυτοί οι χειρισμοί στο μουσικό έργο, την ώρα που κατασκευάζει το αρχιτεκτονικό. Δε μοιάζει να επιζητεί, δηλαδή, το αρχιτεκτονικό ανάλογο του πρώτου κατά το σχεδιασμό του δεύτερου. Τα παραπάνω μας επιτρέπουν να ψηλαφίσουμε σε ένα πρώτο επίπεδο την αντίληψη του Ξενάκη για τη σχέση των δύο τεχνών και ειδικότερα για τη μεταξύ τους μετάφραση. Χαρακτηριστικό εξάλλου είναι και το γεγονός πως ενώ ο Le Corbusier μιλούσε για «*μουσικά γυάλινα πανέλα*», ο Ξενάκης προτιμούσε την ονομασία «*κυματιστά γυάλινα πανέλα*». «*Η διαφορά αυτή είναι σημαντική γιατί φανερώνει τη διαφορά των δύο δημιουργών σε ό,τι αφορά τη*

³⁹ Sven Sterken, «Music as an Art of Space: Interaction between Music and Architecture in the work of Iannis Xenakis», στο Mikesch W. Muecke και Miriam S. Zach, *Resonance: Essays on the Intersection of Music and Architecture*, σ. 24-25, όπως αναφέρεται στο Σ. Ψαρράς, *Μουσικές απεικονίσεις στην Αρχιτεκτονική*, σ. 106-108.

μουσικότητα της αρχιτεκτονικής»⁴⁰. Ο πρώτος, στο *Le Modulor*, γράφει πως «η αρχιτεκτονική δεν είναι συγχρονικό φαινόμενο αλλά δυναμικό που δημιουργείται από εικόνες που προστίθενται η μία στην άλλη ακολουθώντας η μία την άλλη στο χρόνο και το χώρο, σαν τη μουσική»⁴¹. «Με άλλα λόγια, η «μουσικότητα» της όψης της *La Tourette* βρίσκεται στη διαχρονική αντίληψη που επιβάλλεται από το μάτι. Ο Ξενάκης, από την άλλη, δεν ενδιαφερόταν τόσο για αυτή τη δυναμική πτυχή, αλλά για την υποκείμενη δομή»⁴².

Ιάννης Ξενάκης, *Philips Pavilion*, Βρυξέλλες (Le Corbusier)

Το 1954 ο Ξενάκης γράφει το μουσικό κομμάτι *Metastasis*. Και στο έργο αυτό, τα τονικά διαστήματα και οι χρονικές διάρκειες αντιμετωπίζονται σχετικιστικά, με τη χρήση της ακολουθίας Fibonacci και του Modulor. Γίνεται, επίσης, εκτενής χρήση «γκλισάντι» (τρόπος χειρισμού των έγχορδων οργάνων, που συνίσταται στη σταδιακή μετατόπιση του δάχτυλου στη χορδή). Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η συνεχής μικροαλλαγή, ώστε η μετάβαση μεταξύ δύο ακουστικών καταστάσεων (δυνατά-απαλά, ψηλά-χαμηλά, γρήγορα-αργά) σχεδόν να μη γίνεται αντιληπτή, ιδέα κεντρική στις θεωρητικές

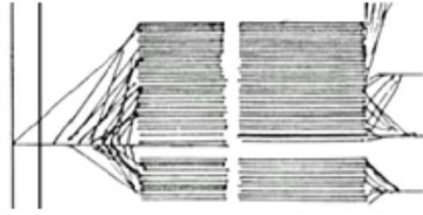


27. Philips Pavilion.
(www.detnk.com)

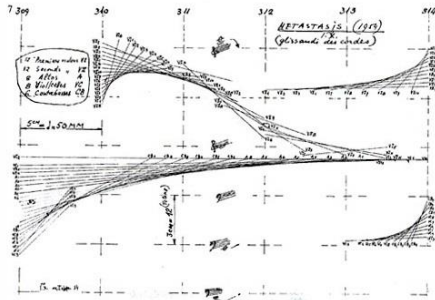
⁴⁰ Sven Sterken, «Music as an Art of Space: Interaction between Music and Architecture in the work of Iannis Xenakis», στο Mikesch W. Muecke και Miriam S. Zach, *Resonance: Essays on the Intersection of Music and Architecture*, σ. 33.

⁴¹ Le Corbusier, *The Modulor*, σ. 74, όπως αναφέρεται στο Sven Sterken, «Music as an Art of Space: Interaction between Music and Architecture in the work of Iannis Xenakis», σ. 57.

⁴² Sven Sterken, «Music as an Art of Space: Interaction between Music and Architecture in the work of Iannis Xenakis», στο M. W. Muecke και M. S. Zach, *Resonance: Essays on the Intersection of Music and Architecture*, σ. 33, όπως αναφέρεται στο Σ. Ψαρρός, *Μουσικές απεικονίσεις στην Αρχιτεκτονική*, σ. 114.



25. Metastasis, τα γκλισάντι στο πρώτο μέρος.
(www.youtube.com/watch?v=SZazYFchLRI)



26. Metastasis, μέτρα 309-314.
(soundartarchive.net)

αναζητήσεις του Ξενάκη εκείνη την εποχή⁴³. «Εάν τα γκλισάντι είναι μεγάλα και δεόντως περιπλεγμένα, τότε αποκτάμε ηχητικά διαστήματα συνεχούς εξέλιξης. Ανάμεσα σε αυτές τις δυνατότητες υπάρχουν εκείνες που παρέχουν γραφικώς (με τα γκλισάντι σχεδιασμένα υπό μορφή ευθειών) κανονισμένες επιφάνειες»⁴⁴. Το τελευταίο αναφέρεται στο γραφικό σημειογραφικό σύστημα που χρησιμοποίησε ο Ξενάκης, ένα καρτεσιανό επίπεδο που αποτελεί γενίκευση του πενταγράμμου, στο οποίο τα γκλισάντι απεικονίζονταν με ευθείες γραμμές. «Το διάσημο σχέδιο της κατακλείδας του *Metastasis* απεικονίζει την προβολή ενός υπερβολικού παραβολοειδούς σε ένα επίπεδο. Παρ' όλη τη σύνθετη ογκοπλαστική διάσταση, αυτό το είδος κυρτής επιφάνειας μπορεί να περιγραφεί από δύο μόνο καμπύλες, οπότε μπορεί να υπολογιστεί σχετικά εύκολα»⁴⁵.

Με αφητηρία τις επιφάνειες διπλής καμπυλότητας, ο Ξενάκης σχεδιάζει το *Περίπτερο της Phillips*, ένα δοχείο πολυμέσων που θα φιλοξενούσε ένα οπτικοακουστικό δρώμενο. Ο Sven Sterken σχολιάζει πως η ομοιότητα των δύο έργων ξεπερνά το μορφολογικό επίπεδο. Τα δύο έργα αποτελούν διπλή υπόσταση της ίδιας ιδέας, της συνεχούς μεταβολής μεταξύ δύο διακριτών καταστάσεων: από τη συμφωνία στα ηχητικά συμπλέγματα στον ακουστικό χώρο και από το οριζόντιο επίπεδο στους κατακόρυφους τοίχους στον αρχιτεκτονικό χώρο⁴⁶.

⁴³ Ό.π, σ. 28.

⁴⁴ Ιάννης Ξενάκης, *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, σ. 75, όπως αναφέρεται στο Σ. Ψαρράς, *Μουσικές απεικονίσεις στην Αρχιτεκτονική*, σ. 110.

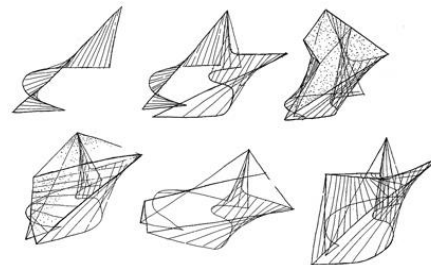
⁴⁵ Sven Sterken, «Music as an Art of Space: Interaction between Music and Architecture in the work of Iannis Xenakis», στο M. W. Muecke και M. S. Zach, *Resonance: Essays on the Intersection of Music and Architecture*, σ. 30, όπως αναφέρεται στο Σ. Ψαρράς, *Μουσικές απεικονίσεις στην Αρχιτεκτονική*, σ. 110.

⁴⁶ Ό.π, σ. 38.

Στο ακουστικό υλικό που θα παρουσιαζόταν στο περίπτερο, ο Ξενάκης δε χρησιμοποιεί μουσικά κομμάτια με γκλισάντι. Από αυτό, μπορούμε να διαπιστώσουμε πως δεν ενδιαφερόταν πραγματικά για τη «μουσική» μετάφραση της αρχιτεκτονικής ή το ανάποδο⁴⁷. Αντίθετα, ο ίδιος θεωρεί πως «είμαστε ικανοί να μιλάμε δυο γλώσσες την ίδια στιγμή. Η μία απευθύνεται στο μάτι και η άλλη στο αυτί»⁴⁸. «Με βάση αυτήν την άποψη, το να απευθυνόμαστε με το ίδιο μήνυμα και στις δύο αισθήσεις θα ήταν πλεονασμός»⁴⁹. Ακολουθώντας τα συμπεράσματα του Sterken, αντιλαμβάνομαι πως η θέση του Ξενάκη πάνω στο διάλογο μουσικής και αρχιτεκτονικής αφορά κοινά συνθετικά μονοπάτια που μπορούν αυτές να ακολουθήσουν. Ο Ξενάκης επικεντρώνεται στην έννοια της δομής, ενώ δεν ενδιαφέρεται για τη μεταφορά της μορφής από τη μια τέχνη στην άλλη, καθώς και για τη μεταξύ τους μετάφραση εν γένει.

Daniel Libeskind, *Jewish Museum, Berlin*

Ο Libeskind, μουσικός ο ίδιος, πιστεύει στον αμοιβαίο διάλογο μεταξύ μουσικής και αρχιτεκτονικής σε πολλά επίπεδα. «Οι αναλογίες και η μέτρηση συνδέουν τη μουσική με την αρχιτεκτονική, μέσω της παράδοσης της σύνθεσης των δύο τεχνών. Η ιδέα της αρμονίας, που ανακαλύφθηκε από τους Πυθαγόρειους στην αρχαία Ελλάδα, περιγράφει το μυστήριο κατά το οποίο το μήκος των δονούμενων χορδών αντιστοιχεί στις χρυσές



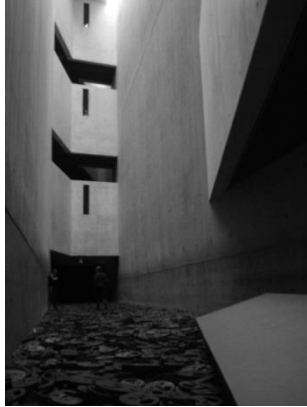
28. Philips Pavilion, γεωμετρικός πειραματισμός.
(www.inderscience.com)

⁴⁷ Ο.π., σ. 32.

⁴⁸ Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, London: Faber & Faber, 1996, σ. 114, όπως αναφέρεται στο Σ. Ψαρράς, *Μουσικές απεικονίσεις στην Αρχιτεκτονική*, σ. 114.

⁴⁹ Sven Sterken, «Music as an Art of Space: Interaction between Music and Architecture in the work of Iannis Xenakis», στο M. W. Muecke και M. S. Zach, *Resonance: Essays on the Intersection of Music and Architecture*, σ. 43, όπως αναφέρεται στο Σ. Ψαρράς, *Μουσικές απεικονίσεις στην Αρχιτεκτονική*, σ. 114.

29. Το κενό στο εβραϊκό μουσείο.
(www.archikey.com)



αναλογίες στο χώρο»⁵⁰. Στο εβραϊκό μουσείο στο Βερολίνο σημείο αναφοράς είναι η όπερα *Moses and Aaron*, του Arnold Schoenberg. Ο Schoenberg, εβραϊκής καταγωγής, εκδιώκεται από το Βερολίνο τα χρόνια πριν το ολοκαύτωμα, χωρίς να γράψει τη μουσική για την τρίτη πράξη, αφήνοντας έτσι το έργο του ημιτελές. Ο Libeskind γράφει: «Αυτό που με ενδιέφερε ήταν το ανολοκλήρωτο του αποτελέσματος»⁵¹. Από εκεί αντλεί έμπνευση για ένα από τα βασικά διακυβεύματα του έργου, που ήταν η αναγνώριση και η ενσωμάτωση της διαγραφής και του κενού της εβραϊκής ζωής από το Βερολίνο⁵². Ενσωματώνει δηλαδή τη λογική του κενού που αφήνει η έλλειψη μουσικής στην όπερα του Schoenberg κατασκευάζοντας κενούς χώρους.

Παρατηρούμε, λοιπόν, πως ο Libeskind χρησιμοποιεί μια μεταφορά. Αιτία επιλογής της συγκεκριμένης μεταφοράς αποτελεί η συνάφεια της ιστορίας του Schoenberg με το κτίριο που θέλει να σχεδιάσει. Το ίδιο το στοιχείο που μεταφέρεται όμως, μεταφέρεται μόνο ως ιδέα, ενώ δε γίνεται καμιά αναφορά στη μουσικότητα. Το ακραίο, ίσως, αυτό παράδειγμα συμβάλλει στην προσπάθεια να διαχωρίσει η έννοια της απλής έμπνευσης από τη μουσική, από αυτήν της μετάφρασης του μουσικού κειμένου.

⁵⁰ The Guardian, Saturday 13 July 2002, στο www.theguardian.com.

⁵¹ Ο.π.

⁵² www.daniel-libeskind.com.

5

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συγκεφαλαιωτικά, μπορούμε να πούμε πως σε γενικές γραμμές δουλέψαμε με την απαγωγή σε άτοπο. Αρχικά, υποθέσαμε πως είναι δυνατή η μετάφραση από τη μουσική στην αρχιτεκτονική, ορίσαμε τη διαδικασία και διερευνήσαμε τον τρόπο. Ενστερνιστήκαμε την άποψη πως, σε όσον αφορά τα έργα τέχνης, δεν μπορούμε να μεταφράσουμε ελεύθερα καθώς είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τη μορφή τους. Στην περίπτωση, όμως, της μουσικής και της αρχιτεκτονικής, η μορφή δεν μπορεί να διατηρήσει το αρχικό περιεχόμενο λόγω των διαφορετικών ερμηνευτικών πλαισίων που ισχύουν στις δύο τέχνες. Στη συνέχεια προσπαθήσαμε να δείξουμε αυτήν τη διαφορά. Οπότε, η μουσική παραμένει, κατά τη γνώμη μου, μη μεταφράσιμη στην αρχιτεκτονική, όπως και η λογοτεχνία μεταξύ των φυσικών γλωσσών.

Μέχρι τώρα χρησιμοποιήσαμε τον όρο «μεταγραφή» και τον όρο «μετάφραση» σχεδόν σε αντιπαράβολή. Στο σημείο αυτό, είναι καλό να ξεκαθαρίσουμε το τοπίο. Μεταγραφή είναι η απόδοση λέξης ή κειμένου με διαφορετικό σύστημα γραφής. Η μετάφραση και η μεταγραφή παρουσιάζουν μια ομοιότητα ως προς την εμφάνιση, η οποία είναι και ο βασικός λόγος της μεταξύ τους σύγχυσης, όχι μόνο ως όρων αλλά, τελικά, και ως διαδικασιών. Και οι δύο, δηλαδή, χρησιμοποιούν χαρακτήρες ενός σημειογραφικού συστήματος για να περιγράψουν μια έννοια που συμβατικά αποδίδεται με κάποιο άλλο σύστημα. Η διαφορά τους είναι πως στη μετάφραση αλλάζει και η γλώσσα, ενώ η μεταγραφή είναι ενδογλωσσική διαδικασία. Η μετάφραση μεταφέρει την έννοια από τη γλώσσα-πηγή στη γλώσσα-στόχο, με αντίστοιχη αλλαγή των σημειογραφικών συστημάτων. Η μεταγραφή, από την άλλη, μεταφέρει την έννοια από το σημειογραφικό σύστημα της γλώσσας-πηγής σε κάποιο άλλο, αφήνοντάς τη στη γλώσσα-πηγή και χωρίς να υπάρχει στην πραγματικότητα γλώσσα-στόχος. Στην περίπτωση της μεταγραφής μεταφέρεται επακριβώς η μορφή της λέξης, η οποία, προφανώς, στο νέο ερμηνευτικό πλαίσιο αδυνατεί να επικοινωνήσει το ίδιο περιεχόμενο, ή οποιοδήποτε περιεχόμενο.

	ΓΛΩΣΣΑ - ΠΗΓΗ <small>ΕΛΛΗΝΙΚΑ</small>	ΓΛΩΣΣΑ - ΣΤΟΧΟΣ <small>ΑΓΓΛΙΚΑ</small>	ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΓΛΩΣΣΑΣ - ΠΗΓΗΣ <small>ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΛΦΑΒΗΤΟ</small>	ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΓΛΩΣΣΑΣ - ΣΤΟΧΟΥ <small>ΛΑΤΙΝΙΚΟ ΑΛΦΑΒΗΤΟ</small>
ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ	○			○
ΠΡΩΤΟΤΥΠΗ ΓΡΑΦΗ	○		○	
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ		○		○
<small>ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΗ</small> ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ		○	○	

Το λογικό λάθος που μπορεί να γίνει, είναι να αποπειραθούμε να κατανοήσουμε το αποτέλεσμα μιας μεταγραφής ως λέξη της γλώσσας η οποία παραδοσιακά αποδίδεται με το νέο σημειογραφικό σύστημα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα greeklish, η γραφή, δηλαδή, της ελληνικής γλώσσας με λατινικούς χαρακτήρες. Αν προσπαθήσουμε να τα διαβάσουμε ως αγγλική λέξη, θα αποτύχουμε.

Η σύγχυση αυτή είναι που πιστεύω πως οδηγεί και τις μεταφραστικές απόπειρες της υπόθεσης εργασίας μας σε αστοχία. Στην προσπάθεια να μεταφερθεί η μορφή στο νέο σύστημα, παραγνωρίζεται η σημασία της διαφοράς των ερμηνευτικών πλαισίων, οπότε στην καλύτερη περίπτωση, πραγματοποιείται μια πιστή μεταγραφή. Αυτή όμως μιλά, όπως είδαμε, τη γλώσσα της μουσικής παρότι χρησιμοποιεί αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο· παραμένει, λοιπόν, γι αυτό ακατανόητη ως αρχιτεκτονικό έργο.

30. Διαγραμματική αποτύπωση των διαφορών ανάμεσα στη μετάφραση και τη μεταγραφή.

Ακόμα και αν ξεφύγουμε για λίγο από το αυστηρό γλωσσολογικό πλαίσιο που θέσαμε από την αρχή, ακόμα κι αν αφήσουμε στην άκρη τι είναι μετάφραση και τι μεταγραφή, τα συμπεράσματα μένουν τα ίδια. Αν, δηλαδή, αποπειραθούμε να κατασκευάσουμε ένα αρχιτεκτονικό έργο ως «παράλληλη σύνθεση», ή εμπνευσμένο από μια μουσική ή άλλη δημιουργία, ή να βρούμε το αρχιτεκτονικό της ανάλογο, στην περίπτωση που πιστεύουμε πως υπάρχει τέτοιο, αυτό θα αποτελεί σε κάθε περίπτωση μια εξ ολοκλήρου αρχιτεκτονική σύνθεση. Τίποτα δεν είναι λυμένο· οι επιλογές γίνονται από τον αρχιτέκτονα-συνθέτη και η όποια επιτυχία του έργου του οφείλεται αποκλειστικά σε αυτές τις επιλογές και όχι σε εκείνες που έκανε ο συνθέτης του έργου από το οποίο αφορμάται. Αυτό μας ωθεί να αρθρώσουμε και ένα σχόλιο για την άρρηκτη σχέση της συνθετικής διαδικασίας με την τέχνη που οικοδομεί. Θεωρώ πως όσους (ακόμα και εύστοχους) παραλληλισμούς και να κάνουμε, όσες μεθοδολογικές ομοιότητες και να παρατηρήσουμε, όσες εξωτερικές αφορμές και να παίρνει ο δημιουργός, η σύνθεση αρχίζει και τελειώνει στο πλαίσιο της τέχνης στην οποία υπηρετεί.

6

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Alberti, Leon Battista, *The ten books of Architecture: The 1755 Leoni edition*, βιβλίο 9, New York: Dover 1986.
- Baker, Mona, *In other words: A coursebook on translation*, London and New York: Routledge, 1992.
- Baker, Mona, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998.
- Beardsley, Monroe C., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, Μτφρ. Δημοσθένης Κούτροβικ, Παύλος Χριστοδουλίδης, Αθήνα: Νεφέλη, 1989.
- Capanna, Alessandra, *Music and Architecture: A Cross between Inspiration and Method*, στο Nexus Network Journal, Vol 11, No 2, Basel: Birkhäuser, 2009.
- Goodman, Nelson, *Γλώσσες των τεχνών*, Μτφρ. Πάνος Βλαγκόπουλος, Αθήνα: Εκκρεμές, 2005.
- Hogarth, William, *The analysis of beauty*, London: Printed by John Reeves for the Author, 1753.
- Le Corbusier, *The Modulor*, Basel: Birkhäuser, 2000.
- Mallgrave, Harry Francis, *Modern Architectural Theory*, New York: Cambridge University Press, 2005.
- Martin, Elisabeth, *Architecture as a translation of music*, New York: Princeton Architectural Press, 1994.
- Newmark, Peter, *A textbook of translation*, Great Britain: Prentice Hall Inc., 1988.
- Valery, Paul, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, μτφρ. Έλλη Λαμπρίδη, Αθήνα: Άγρα, 1988.

- Perrault, Claude, *Ordonnance for the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancients*, Santa Monica: The Getty Publications Program, 1993.
- Sapir, Edward, *The status of linguistics as a science*, Language vol. 5, 1929, σ. 207.
- Sterken, Sven, *Music as an Art of Space: Interaction between Music and Architecture in the work of Iannis Xenakis*, στο *Resonance: Essays on the Intersection of Music and Architecture* των Mikesch W. Muecke και Miriam S. Zach, Ames: Culicidae Architectural Press, 2007.
- Valery Paul, *Ευπαλίνος ή ο αρχιτέκτων*, Μτφρ. Ελλη Λαμπρίδη, Αθήνα: Άγρα, 2005.
- Varga, Bálint András, *Conversations with Iannis Xenakis*, London: Faber & Faber, 1996.
- Viollet-le-Duc, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, τόμος 8, Paris: A. Morel, 1869.
- Wittwoker, Rudolf, *Architecture principles in the age of humanism*, London: Academy editions, 1973.

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

- Μιχελής, Παναγιώτης, *Η αρχιτεκτονική ως τέχνη*, Η' έκδοση, Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, 2008.
- Μπίρης, Τάσος, Δεμίρη, Κωνσταντίνα, Τσιράκη, Σοφία, Αθανασόπουλος, Γιάννης, Αγγέλου, Άγγελος, *αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις, η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2011.
- Ξενάκης, Ιάννης, *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, Αθήνα: Ψυχογιός, 2001.
- Τσινίκας, Νίκος, *Αρχιτεκτονική & Μουσική*, Θεσσαλονίκη: University studio press, 2009.

Άρθρα

Boas, Franz, «Museums of Ethnology and their classification», *Science*, 1887, στο books.google.gr.

Dewidar, Khaled Mohamed, El-Gohary, Amr Farouk, Aly, Maged Nabeel, Salama, Hebatallah Aly, *Mutual relation role between music and anrchitecture in design*, στο www.academia.edu.

Morris, Toby, «Musical Analogies in Architecture», *The Structurist*, 1995-96, στο faculty.arch.utah.edu.

Ran, Shiyang, «Philosophical Interpretation on E. A. Nida's Definition of Translation», Canadian Center of Science and Education (CCSE), 2009, στο ccsenet.org.

Sapir, Edward, «*The status of linguistics as a science*», *Language*, vol. 5, 1929, στο jstor.org.

Ushakov, Yuriy V., Dubkov, Alexander A., Spagnolo, Bernardo, *Spike train statistics for consonant and dissonant musical accords in a simple auditory sensory model*, *Physical Review E* 81, 041911, American Physical Society journals, 2010, abstract, στο journals.aps.org.

Δρίτσας Αθανάσιος, *Οι αριθμοί της ομορφιάς*, 2012, στο tmth.gr.

Μαστοράκη, Ξένια, *Σχέση αρχιτεκτονικής-μουσικής*, στο www.academia.edu.

Κραβαριώτης, Γιώργος, *Η φύση του μουσικού ήχου*, 2009, στο musicheaven.gr.

Ερευνητικές και Διπλωματικές εργασίες

Sheppard Marilyn, *The music of architecture*, 2011, στο scholar.lib.vt.edu

Σκρέτα-Κρίκου, Μυρτώ, *Αυτοσχεδιασμός: Ανάμεσα στη Μουσική και την Αρχιτεκτονική*, 2013 στο archstudies.gr.

Ψαρράς, Σταμάτιος, *Μουσικές απεικονίσεις στην Αρχιτεκτονική*, 2011, στο greekarchitects.gr.

Ψαρράς, Σταμάτιος, *Park D*, 2011, στο greekarchitects.gr.

Ιστότοποι

www.stevenholl.com

www.daniel-libeskind.com

www.greekarchitects.gr

www.theguardian.com

www.jstor.org

www.books.google.gr

www.academia.edu

www.archstudies.gr

www.musicheaven.gr

www.tmth.gr

www.ccsenet.org

www.journals.aps.org

www.scholar.lib.vt.edu