

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Μουσική με το σώμα: Από την πειραματική και αυτοσχεδιαζόμενη
μουσική στο "Body Music" του Keith Terry**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

**της φοιτήτριας
ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ ΚΥΡΑΤΖΟΓΛΟΥ
ΑΕΜ: 1561**

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ:
ΔΑΝΑΗ ΣΤΕΦΑΝΟΥ, ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ**

ΙΟΥΝΙΟΣ 2021

Περίληψη

Η παρούσα έρευνα μελετά τη σχέση της πειραματικής μουσικής με το σύγχρονο «body music» και τον συνδυασμό των δύο στον τομέα της μουσικής εκπαίδευσης, εξετάζοντας ταυτόχρονα και τα στοιχεία της ακρόασης, της σύνθεσης, της εκτέλεσης και του αυτοσχεδιασμού σε αυτές τις δύο πρακτικές. Πώς, όμως, διαρθρώνεται η σχέση μεταξύ σώματος και ρυθμού στην πειραματική μουσική; Με ποιον τρόπο και μέσω τι είδους πειραματισμών επιτυγχάνεται η σύνδεση της πειραματικής μουσικής με το σύγχρονο «body music»; Πώς μπορεί η μουσική με το σώμα, να αποτελέσει έναν τρόπο ενσωμάτωσης της πειραματικής μουσικής στην μουσική εκπαίδευση; Τα παραπάνω ερωτήματα φιλοδοξώ να απαντήσω για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας, εξετάζοντας και συνδυάζοντας, στοιχεία και πηγές από το πεδίο της ιστορικής μουσικολογίας και της μουσικής εκπαίδευσης.

Ξεκινώντας από το πρώτο ερώτημα, γίνεται μια προσπάθεια αναζήτησης σε ιστοριογραφικές αναφορές, παραδείγματα και βίντεο, που αφορούν στη χρήση του ρυθμού και του σώματος σε πειραματικές συνθέσεις, από την πρώιμη πειραματική περίοδο μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1980, εξετάζονται τα στοιχεία αυτά το καθένα ξεχωριστά αλλά και σε συνδυασμό, ενώ ταυτόχρονα δίνεται έμφαση στις παραμέτρους της ακρόασης, της σύνθεσης, της εκτέλεσης και του αυτοσχεδιασμού.

Το δεύτερο ερώτημα απαντάται από την παράθεση και εξέταση ιστορικών και λίγων εθνογραφικών πηγών, μέσα από τις οποίες γίνεται μία πρώτη προσπάθεια ορισμού της μουσικής με το σώμα και στη συνέχεια μέσω μίας συνέντευξης που είχα την τύχη να πραγματοποιήσω με τον μουσικό του σώματος, Keith Terry, από τον οποίο έλαβα πολύτιμες πληροφορίες σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο και ήταν ένα έναυσμα για μένα ώστε να πραγματοποιήσω την παρούσα έρευνα, ο οποίος δίνει το δικό του ορισμό της μουσικής του σώματος ¹[body music]. Μέσω αυτών των προσεγγίσεων, αναλύεται ο συνδυασμός του ρυθμού και του σώματος σε μία πιο *mainstream* μορφή τέχνης, το «body music» ή «body percussion», από τη δική του, κυρίως σκοπιά ενώ ταυτόχρονα, ο προαναφερθέντας προτείνει μία δική του μέθοδο εκτέλεσης μουσικής με το σώμα η

¹ Η μετάφραση έχει γίνει από εμένα την ίδια. Ωστόσο, έχω επιλέξει στο πρώτο κεφάλαιο και μέχρι να οριστεί από τον Keith Terry το «body music», να κρατήσω την ελληνική μετάφρασή/εκφορά στο κείμενο, ώστε στη συνέχεια, εμμένοντας στο αγγλικό, να αναφέρομαι στη μέθοδο του Keith Terry.

οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μέσο απόδοσης περφόρμανς/επιτέλεσης, εκπαίδευσης, θεραπείας, ένωσης ανθρώπων και προσωπικής εξάσκησης και ευχαρίστησης της μουσικής.

Φτάνοντας στο τρίτο ερώτημα και την ολοκλήρωση της έρευνας, προκύπτει ο συνδυασμός πειραματικών πρακτικών και συνθέσεων με το σύγχρονο «body music» σε μουσικοπαιδαγωγικές δραστηριότητες που έχουν σαν στόχο την ένταξη των πειραματικών σωματικών προσεγγίσεων στην μουσική εκπαίδευση. Αυτό, γίνεται αφού πραγματοποιηθεί μία ιστορική τοποθέτηση της πειραματικής μουσικής στο πεδίο της μουσικής εκπαίδευσης, μέσα από την παράθεση αναφορών σε συγγράμματα που αφορούν στην έναρξη του κινήματος της δημιουργικής μουσικής εκπαίδευσης. Τέλος, προτείνω ορισμένες δραστηριότητες στις οποίες, αρχικά, προσπαθώ να αποδώσω έργα πειραματικής μουσικής, με στοιχεία από τη μέθοδο «body music» του Keith Terry και στη συνέχεια μερικές δικές μου ιδέες, εμπνευσμένες συνδυαστικά από τις δύο αυτές πρακτικές.

Ο απώτερος στόχος μου λοιπόν, ως προς την εκπόνηση της εργασίας αυτής, κατευθύνεται προς μία ευρεία γνωστοποίηση και κατανόηση της σύγχρονης μουσικής με το σώμα, τοποθετώντας την σε πολλαπλά πεδία τα οποία μπορούν να εξεταστούν μεμονωμένα αλλά και συνδυαστικά.

Περιεχόμενα

| | |
|--|-----|
| Περιεχόμενα | 4 |
| Εισαγωγή..... | 5 |
| 1. Ρυθμός και σώμα στην πειραματική μουσική | 10 |
| 1.1 Πειραματική μουσική: χρόνος και σωματικότητα..... | 10 |
| 1.2 John Cage: Συνθέσεις για κρουστά | 22 |
| 1.2.1 <i>The living room music</i> (1940)..... | 25 |
| 1.3 Steve Reich: «Ρυθμικός» μινιμαλισμός..... | 29 |
| 1.3.1 <i>Clapping music</i> (1972) | 32 |
| 1.4 Pauline Oliveros: «Ηχητικοί διαλογισμοί»..... | 36 |
| 1.4.1 <i>Earth Ears</i> (1983)..... | 41 |
| 2. Ρυθμική μουσική και χορός σε μια ενιαία μορφή τέχνης | 43 |
| 2.1 Body music / body percussion | 43 |
| 2.2 Keith Terry: μεθοδολογία, τεχνική και <i>rhythm blocks</i> | 47 |
| 2.3 Διεθνείς οργανώσεις, <i>workshops</i> και μεμονωμένες περφόρμανς | 57 |
| 2.4 Σύγχρονο body music και πειραματική μουσική..... | 61 |
| 3. Πειραματική μουσική με το σώμα και δημιουργική μουσική εκπαίδευση | 65 |
| 3.1. Το κίνημα της δημιουργικής μουσικής εκπαίδευσης στις Δυτικές χώρες..... | 65 |
| 3.2. Η πειραματική μουσική στο επίκεντρο της δημιουργικής μουσικής εκπαίδευσης | 80 |
| 3.3. Προς ένα πειραματικό body music: Προτεινόμενες εκπαιδευτικές πρακτικές | 85 |
| Επίλογος | 100 |
| Βιβλιογραφία..... | 103 |
| Παράτημα..... | 108 |

Εισαγωγή

Μόνο με εικασίες μπορούμε να πούμε πως ένας από τους τρόπους μουσικής επικοινωνίας και έκφρασης των ανθρώπων, από την αρχή της ύπαρξής τους, είναι η χρήση της φωνής και του σώματος τους. Υποθετικά, λοιπόν μιλώντας, μία πρωτόλεια προσπάθεια μουσικής έκφρασης μέσω του λόγου και της κίνησης (θα μπορούσε να) είναι για παράδειγμα το σφύριγμα, η κραυγή, τα παλαμάκια, το χτύπημα των χεριών στους μηρούς και/ή στους γοφούς, το χτύπημα των ποδιών, τα οποία αντίστοιχα μπορούν να αποδώσουν και μία μελωδία και ένα ρυθμό (Romero2013, 443). Το ανθρώπινο σώμα φαίνεται να αποτελεί το αρχαιότερο μέσο παραγωγής ήχου.

Παρόλα αυτά, η πειραματική μεταχείριση του ως μέσο παραγωγής ήχου άργησε να εντοπιστεί και να αξιοποιηθεί από τους/τις συνθέτες/τριες που ξεκίνησαν να πειραματίζονται με τον ήχο και τα στοιχεία του κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Ο λόγος για τους πειραματικούς συνθέτες/τριες και την πειραματική μουσική, μία προσέγγιση της μουσικής που εστιάζει στη δοκιμή νέων ιδεών που αφορούν τον ήχο με επίκεντρο τη διαδικασία της δοκιμής και όχι το αποτέλεσμα καθαυτό. Αυτό, σύμφωνα με τον John Cage αλλά και μία διόλου ευκαταφρόνητη μερίδα συνθετών/τριών που συμβάδισαν μαζί του στο πεδίο αυτό της μουσικής ιστοριογραφίας. Οι πειραματικοί συνθέτες/τριες αντιστάθηκαν στο status quo και απέρριψαν μερικές από τις πιο θεμελιώδεις υποθέσεις για τη μουσική, όπως τον καθορισμένο ρόλο που είχαν μέχρι τότε οι συνθέτες, οι ερμηνευτές/τριες και τα μέλη του κοινού και η ίδια η φύση και ο σκοπός της μουσικής. Στη διαδικασία, κατάφεραν να θολώσουν και να σβήσουν κάποια θεσμικά όρια μεταξύ της μουσικής και του θορύβου, της μουσικής και άλλων μορφών τέχνης, της τέχνης και της καθημερινής ζωής (Nyman 2011, Sun 2012).

Μία τέχνη που έγινε η αφορμή για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας, είναι η τέχνη της μουσικής με το σώμα, την οποία θέλησα να αναζητήσω και να εντοπίσω στο πεδίο της ιστορικής μουσικολογίας μέσα από αναφορές και παραδείγματα της πειραματικής μουσικής κατά βάση, αλλά και μέσω ενός άλλου μουσικού χώρου, πιο δημοφιλούς [mainstream/pop] όπου κατευθύνθηκα και τελικά εντόπισα το «body music» μεθοδευόμενο από τον καλλιτέχνη Keith Terry, με τον οποίο κατάφερα να πραγματοποιήσω μία συνέντευξη που αποτέλεσε εξαιρετικά βοηθητικό υλικό και βρίσκεται στο παράρτημα της εργασίας. Ασχολήθηκα προσωπικά με την τέχνη αυτή,

λαμβάνοντας μέρος σε πολλά σεμινάρια «body music» τα οποία, με τον καιρό, συνειδητοποίησα πως άγγιζαν διάφορες κατευθύνσεις μία εκ των οποίων ήταν και η μουσική εκπαίδευση. Αποφάσισα λοιπόν, εφόσον είχα συλλέξει το υλικό που ήθελα, να συνδυάσω την τέχνη του «body music» με την πειραματική μουσική και να προτείνω πρακτικές οι οποίες θα εντάσσονται στο πεδίο της μουσικής εκπαίδευσης ώστε να δημιουργήσω ένα βοηθητικό υλικό για εκπαιδευτικούς μουσικής, συντονιστές ομάδων, αλλά και για όποιον θέλει να ασχοληθεί, είτε προσωπικά, είτε συλλογικά, με την μουσική του σώματος.

Συνολικά, η παρούσα μελέτη δομείται σε τρία κεφάλαια σε καθένα από τα οποία φιλοδοξώ να απαντήσω σε ορισμένα ερωτήματα που αφορούν στη μουσική με το σώμα, η οποία λειτουργεί ως μέσο πειραματισμού, σύνθεσης, εκτέλεσης, ακρόασης, αυτοσχεδιασμού, εκπαίδευσης και επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων εξαιτίας της αμεσότητας που προσφέρει ως προς την απόδοση ήχου.

Αναλυτικότερα, στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια απόπειρα αναζήτησης και ανεύρεσης πειραματισμών μουσικής με το σώμα στο πεδίο της πειραματικής μουσικής ιστοριογραφίας η οποία καλύπτει την περίοδο από το 1950 έως το 1980 προσπαθώντας να απαντήσει στο ερώτημα που αφορά στον τρόπο με τον οποίο διαρθρώνεται η σχέση μεταξύ σώματος και ρυθμού κατ' αυτή την περίοδο. Η πορεία αυτή προσεγγίζεται μέσω των διαδικασιών της σύνθεσης, της εκτέλεσης, της ακρόασης και του αυτοσχεδιασμού και ακολουθεί μία όσο γίνεται γραμμική πορεία εξέλιξης που αφορά μεμονωμένους συνθέτες και συνθέτριες όπως ο John Cage, η Pauline Oliveros, ο Christian Wolff, ο Cornelius Cardew, ο George Brecht, ο Takehisa Kosugi, ο Michael Parsons, ο Howard Skempton, ο La Mont Young, συλλογικότητες όπως η Schratck Orchestra και κινήματα όπως το Fluxus και ο μινιμαλισμός με τους εκπροσώπους του Terry Riley, Philip Glass και Steve Reich. Οι συνθέσεις που αναφέρονται δεν παρουσιάζουν όλες τη σύνδεση του σώματος και του ρυθμού, ωστόσο εμπλέκονται στο γενικότερο πλαίσιο μεμονωμένης χρήσης του ρυθμού και αντίστοιχα του σώματος από τους/τις συνθέτες/ριες (Nyman 2011, Sun 2012).

Αυτό συμβαίνει γιατί ο ρυθμός και κατ' επέκταση ο παλμός στην πειραματική μουσική μέχρι την εμφάνιση του μινιμαλισμού είχε μία εντελώς αφηρημένη διάσταση. Πρωτοεμφανίστηκε στις ρυθμικές δομές του Cage μεταξύ 1930-1940 και έφτασε μέχρι το 1952 και το «Happening» του Black Mountain College. Βέβαια, ο Cage νωρίτερα,

είχε αφιερωθεί σε συνθέσεις για κρουστά κάτι που θεωρούσε εξαιρετικά επαναστατικό αφού είχε απορρίψει τον δομικό χαρακτήρα της τονικότητας. Μεταξύ των συνθέσεων αυτών εντοπίστηκε το έργο *The living room music* (1940), στο οποίο χρησιμοποιείται ρυθμική εκφορά λόγου για τις ανάγκες ενός από τα τέσσερα μέρη του έργου που παραπέμπουν σε μια άτυπη μορφή ρυθμικής μουσικής με το σώμα, συγκεκριμένα με το στόμα (Kostelanetz 2003, 103, Nodine 2007).

Στη συνέχεια της αναζήτησης, διανύοντας μία περίοδο σχεδόν τριάντα χρόνων, εντοπίζεται στα πλαίσια του κινήματος του μινιμαλισμού το έργο του Steve Reich *Clapping Music* (1972). Ο Reich βαθιά επηρεασμένος από αφρικανικές παραδόσεις και ταγμένος στην μουσική της σταδιακής εξέλιξης συνθέτει ένα έργο που παίζεται μόνο με ρυθμικά παλαμάκια (Reich 1968, Nyman 2011).

Ρυθμικές ασκήσεις με παλαμάκια χρησιμοποίησε και η Pauline Oliveros στις πρακτικές της πάνω στη βαθιά ακρόαση [deep listening]. Παρόλα αυτά η σύνθεσή της *Earth Ears* (1983), η οποία μελετάται στην εργασία αυτή, επιλέχθηκε λόγω της ελευθερίας στην επιλογή των εκτελεστών/-τριών να χτίσουν μόνοι τους μία μουσική από το σώμα τους εφόσον το θελήσουν. Η μουσική αυτή μπορεί να είναι ρυθμική αλλά μπορεί και όχι. Αυτή είναι και η σύνθεση που θα κλείσει την αναζήτηση έργων με σωματικά και ρυθμικά στοιχεία και θα ολοκληρώσει το πρώτο κεφάλαιο (Oliveros 2005).

Χωρίς να ξεφεύγουμε ιδιαίτερα χρονολογικά από τη δεκαετία του 1970-1980, θα περάσουμε στο δεύτερο κεφάλαιο όπου ο Keith Terry, ένας μουσικός εκτελεστής κρουστών, με μουσικές επιρροές κυρίως από την κάντρι, ποπ, και τζαζ μουσική πειραματίζεται εξίσου με τη μουσική του σώματος προς μία άλλη αισθητική κατεύθυνση, πιο *mainstream*. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ενεργεί την ίδια χρονική περίοδο με τον Reich και την Oliveros, καθώς ο όρος «body music» ειπώθηκε για πρώτη φορά το 1978 σε ένα διαφορετικό αισθητικό πλαίσιο από αυτό της πειραματικής μουσικής. Ωστόσο, μεταξύ των παραπάνω μουσικών εντοπίζονται κοινά στοιχεία, όσον αφορά στις πεποιθήσεις, σε κάποιες επιρροές που αφορούν στην υιοθέτηση του εξωτικού μουσικού στοιχείου και στο που αποσκοπεί σύμφωνα με αυτούς η μουσική με το σώμα, τα οποία εντοπίζονται σε εκπαιδευτικές, θεραπευτικές και κοινωνικές δράσεις. Ειδικότερα, στο δεύτερο κεφάλαιο η «μορφή τέχνης» με το όνομα «body music», αναζητά την τοποθέτηση της ιστορικά, διαπολιτισμικά και εκπαιδευτικά μέσα από την μέθοδο του Keith Terry και την γνωστοποίηση/μετάδοσή

της σε παγκόσμιο επίπεδο μέσα από διεθνείς οργανώσεις και μεμονωμένα *workshop*. Η προσέγγιση της μεθόδου επιτυγχάνεται τόσο από αναφορές σε ήδη υπάρχουσες πηγές και άρθρα όσο και από μία συνέντευξη που είχα την τύχη να επιχειρήσω με τον ίδιο τον Terry. Η συνέντευξη αυτή έλαβε χώρα, κατόπιν συνεννόησης και συγκατάθεσης του συνεντευξιαζόμενου, στην συνάντησή μας σε ένα μικρότερου βεληνεκούς σεμινάριο που διοργανώθηκε στην Αθήνα τον Οκτώβριο του 2017, στα πλαίσια του παγκόσμιου IBMF (International Body Music Festival) (Terry 2017).

Ταυτόχρονα, στο ίδιο κεφάλαιο επιχειρείται και ένας συσχετισμός αυτής με την πειραματική μουσική ως προς τους τομείς που προαναφέρθηκαν και ως προς τις πρακτικές της εκτέλεσης, ακρόασης, σύνθεσης και αυτοσχεδιασμού και με αυτό τον τρόπο αυτό απαντάται, σε έναν πρώτο βαθμό, το ερώτημα στο οποίο βασίστηκε το δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας και αφορά στον τρόπο με τον οποίο συνδέεται το σύγχρονο «body music» με την πειραματική μουσική και μέσω τι είδους πειραματισμών επιτυγχάνεται αυτό.

Σε ένα δεύτερο βαθμό αυτό το ερώτημα βρίσκει απάντηση και στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας το οποίο αφορά στην ενσωμάτωση της πειραματικής στη μουσική εκπαίδευση χρησιμοποιώντας πρακτικές και από το σύγχρονο «body music». Για να καταστεί όμως αυτό σαφές, αρχικά γίνεται μία ιστορική ανασκόπηση στο κίνημα της δημιουργικής μουσικής εκπαίδευσης όπου η πειραματική μουσική, όντας στο επίκεντρο του κινήματος αυτού, ξεκίνησε εισάγεται στις αίθουσες μουσικής διδασκαλίας. Τα γεγονότα αυτά συνέβησαν στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Οι ριζοσπαστικές, για την εποχή αυτή, θέσεις που διέπουν το έργο των Murray Schafer, George Self, John Paynter, Brian Dennis, Gertrud Meyer-Denkman και Robert Walker, παρατίθενται για να παγιώσουν την χρησιμότητα που επιφέρουν οι πειραματικές πρακτικές στη μουσική διδασκαλία και εκπαίδευση. Οι πρακτικές αυτές επικεντρώνονται στην ακρόαση, τη σύνθεση την εκτέλεση και τον αυτοσχεδιασμό χρησιμοποιώντας ως αφετηρία την εξερεύνηση, αποδόμηση και αξιοποίηση του ήχου και των επιμέρους στοιχείων του. (Walker 1983, Cheung-sing n.d.)

Ωστόσο, φαίνεται να συγκρούονται σε ορισμένες ιστορικές, κοινωνικό-πολιτισμικές, φιλοσοφικές και ψυχολογικές πτυχές της μουσικής δημιουργικότητας και κατ' επέκταση της δημιουργικής μουσικής εκπαίδευσης. Στο σημείο αυτό, ο ρόλος του εκπαιδευτικού κρίνεται καίριας σημασίας, ο οποίος καλείται να επιστρατεύσει την

κριτική του σκέψη ώστε να κρατήσει τις ισορροπίες και να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα ασφάλειας, δεκτικότητας, ανοιχτής επικοινωνίας με τους μαθητές με λίγα λόγια να φέρει «το ζήτημα της δημιουργικής ελευθερίας στο επίκεντρο της διδακτικής πρακτικής, συνδέοντας έτσι τη μουσική εκπαίδευση με τις ευρύτερες προσπάθειες ανοίγματος του σχολείου σε δημοκρατικούς και κρίσιμους τρόπους δράσης» (Kanellopoulos 2010, 9), συνδυάζοντας τα μέσα που του προσφέρονται, στην προκειμένη το «body music» και την πειραματική μουσική, ώστε να το πετύχει.

Στην κατάληξη όλων, αυτών, των ιστορικών πηγών που πλαισιώνουν την έρευνά μου, επιχειρώ όπως προανέφερα να προτείνω ορισμένες πρακτικές δραστηριότητες που συνδυάζουν συνθέσεις πειραματικής μουσικής με παραλλαγές ως προς την εκτέλεση, η οποία δανείζεται τεχνικές και στοιχεία του σύγχρονου «body music». Επίσης, προτείνω και δικές μου δραστηριότητες εμπνευσμένες αντίστοιχα από τις δύο προσεγγίσεις, οι οποίες φιλοδοξώ να αποτελέσουν βοηθητικό υλικό για εκπαιδευτικούς όλων των ειδών. Δεν πιστεύω ότι χρήζει περιορισμού η όποια χρήση τους.

1. Ρυθμός και σώμα στην πειραματική μουσική

Στο παρόν κεφάλαιο επιχειρείται η ανεύρεση των στοιχείων του ρυθμού και του σώματος, σε συνδυασμό αλλά και ξεχωριστά, στο ρεπερτόριο της πειραματικής μουσικής, μέσα από μία ιστορική ανασκόπηση. Η κατάληξη της αναζήτησης φέρνει στην επιφάνεια τρεις συνθέσεις, δύο συνθετών και μίας συνθέτριας, στις οποίες τα στοιχεία αυτά συνδυάζονται για συγκεκριμένους αισθητικούς λόγους.

1.1 Πειραματική μουσική: χρόνος και σωματικότητα

Η πειραματική μουσική αποτελεί ένα πεδίο έρευνας ανοιχτό, αβέβαιο και προς ανακάλυψη όπου διερευνώνται γεγονότα, περιστάσεις, ή υλικά που αφορούν δοκιμές ηχητικών διαδικασιών παντός τύπου όπως η σύνθεση, η απόδοση/εκτέλεση, η ακρόαση και ο αυτοσχεδιασμός. Η επαναστατική αυτή κουλτούρα, όπως σχολιάζει ο Nyman, τοποθετείται περίπου στα μισά του 20^{ου} αιώνα «και δεν αποτελεί ένα εισαγόμενο πολιτισμικό προϊόν ή ένα μουσειακό αντικείμενο ιστορικής μελέτης» αλλά «πρόκειται για κάτι ζωντανό, μεταβαλλόμενο πολυσχιδές, μια εννοιολογική και αισθητική βάση για τη μουσική πράξη» (Στεφάνου στο Nyman 2011, 14) ενώ ο Gavin Bryars στο ντοκυμαντέρ *The rise of experimental music in the 1960s* (2005) επισημαίνει πως «Η πειραματική μουσική είναι περισσότερο μία στάση/νοοτροπία παρά ένα στυλ» (Manufacturing Intellect 2005, Gottschalk 2016).

Το εξαιρετικά διευρυμένο μουσικό φάσμα κάτω από την ομπρέλα της πειραματικής μουσικής περιλαμβάνει μία τεράστια συλλογή από μουσικές πρακτικές/διαδικασίες, ωστόσο η παρούσα μελέτη θα ασχοληθεί με τα κείμενα και τις συνθέσεις για κρουστά του John Cage και τη συμβολή του στη σχολή της Νέας Υόρκης περνώντας από την αναρχική θεατρικότητα του κινήματος Fluxus, θα συνεχίσει στην απροσδιοριστία και τον αυτοσχεδιασμό της Scratch Orchestra, θα φτάσει στον πρώιμο μινιμαλισμό και θα καταλήξει στην εστιασμένη συλλογικότητα των ηχητικών διαλογισμών της Pauline Oliveros (Sun 2012, Nyman 2011, 16). Το σύντομο αυτό ιστορικό πέρασμα που τοποθετείται κυρίως στην Αμερική και την Αγγλία, θα εστιάσει στον εντοπισμό των γεγονότων που επικεντρώνονται στη χρήση του σώματος και του ρυθμού στις πειραματικές δραστηριότητες/πρακτικές/συνθέσεις καθώς δεν υπάρχει κάποια

απολύτως ξεκάθαρη αναφορά πάνω σε αυτή τη θεματική. Επιπλέον, σε αυτό το σημείο να διευκρινιστεί δεν θα ακολουθηθεί μία αμιγώς γραμμική κατεύθυνση καθώς το πρώιμο συνθετικό έργο του John Cage για κρουστά (1930-1940) θα αναφερθεί, πιο αναλυτικά, σε επόμενο κεφάλαιο.

Στην αφετηρία λοιπόν αυτής της αναζήτησης, και όχι άδικα, βρίσκεται, ο για κάποιους πατέρας της πειραματικής μουσικής John Cage, ο οποίος ήταν και από τους πρώτους συνθέτες που την ενστερνίστηκαν και «όρισαν» (Sun 2012). Ήταν από τους βασικούς μουσικούς της Σχολής της Νέας Υόρκης και από τους πρώτους μαζί με τους Morton Feldman, τον Christian Wolff, τον Earle Brown και τον David Tudor. Η συνθετική του πορεία ξεκίνησε με το δωδεκαφθογγισμό, καθώς διετέλεσε μαθητής του Schoenberg τον οποίο και απέρριψε, ενώ αργότερα έγινε γνωστός μέσα από τα έργα του για κρουστά και τις καινοτομίες του πάνω στο προετοιμασμένο πιάνο (Kostelanetz 2003, Williams 1998).

Το 1952 ο Cage συνθέτει το ριζοσπαστικό έργο 4'33" το οποίο επιλέγει και ο Nyman στο βιβλίο του για να εκθέσει και να συσχετίσει ή να διαχωρίσει τις διαδικασίες: σύνθεση, εκτέλεση και ακρόαση οι οποίες ενδιαφέρουν και την παρούσα μελέτη. Όσον αφορά στη σύνθεση και στο κομμάτι της σημειογραφίας λοιπόν, η παρτιτούρα του συγκεκριμένου έργου είναι χωρισμένη σε τρία μέρη με λατινική αρίθμηση σε καθένα από τα οποία φέρεται η οδηγία «TACET» η οποία υποδηλώνει σύμφωνα με τη Δυτική μουσική ότι ο εκτελεστής/ρια πρέπει να παραμείνει σιωπηλός κατά τη διάρκεια του μέρους αυτού. Ο David Tudor που ήταν και ο πρώτος που το εκτέλεσε όρισε τη διάρκεια των τριών ενοτήτων στα τέσσερα λεπτά και τριάντα τρία δευτερόλεπτα.

Περνώντας στην παράμετρο του χρόνου το 4'33" έχει τις καταβολές του στις ρυθμικές δομές με τις οποίες δούλεψε ο Cage το 1930 και 1940 (Nyman 2011, 44-45). Θέλοντας να ξεπεράσει τους συμβατικούς τρόπους διάρθρωσης της μουσικής που χρησιμοποιούνταν στην τονική μουσική για να ορίσουν τα δομικά μέρη μιας ολόκληρης σύνθεσης (αρμονία, τονικότητα, σειραϊσμός²) πρότεινε ένα ριζικά νέο πλαίσιο για τον ήχο, το αντίθετό του, το κενό πλαίσιο. Σύμφωνα με αυτό, δεδομένων των στοιχείων του ήχου (τονικό ύψος, ηχώχρωμα, ένταση, διάρκεια), το μοναδικό από τα στοιχεία αυτά που θα μπορούσε να ενώσει τον ήχο με τη σιωπή ήταν η διάρκεια.³

² Ο σειραϊσμός είναι ευρύτερη έννοια οργάνωσης της ατονικότητας που περιλαμβάνει τον [δωδεκαφθογγισμό](#). (Wikipedia)

³ (ρυθμικές δομές: φράσεις, χρονικές εκτάσεις) (Nyman2011 , 70)

Φυσικά η έννοια του ρυθμού στις ρυθμικές δομές του Cage δεν συμπεριλάμβανε τα ρυθμικά μοτίβα αλλά τη χρήση του τη δόμηση των συνθέσεών του που αφορούσε στη «διαίρεση του πραγματικού χρόνου με συμβατικούς τρόπους» (Cage στο Nyman 2011, 70). Επίσης, στην περίπτωση αυτή ως μέτρο νοείται η ποσότητα. Με τον τρόπο αυτό ο Cage στόχευε στην απελευθέρωση των ήχων από τη μουσική. Κατά συνέπεια το 4'33'' αποτέλεσε την πρώτη «κενή δομή»⁴ η οποία θα λειτουργούσε ως προ διαμορφωμένο πλαίσιο που θα γέμιζε με ήχους και σιωπές και με βασικό δομικό στοιχείο τη διάρκεια (Kostelanetz 2003, 70).

Όσον αφορά στην εκτέλεση και τα καθήκοντα των εκτελεστών/ριών, ο Tudor στο «σιωπηλό κομμάτι» είχε το καθήκον της υπόδειξης της χρονικής διάρκειας του κομματιού. Σε γενική ομολογία η εμπλοκή των εκτελεστών/ριών πειραματικής μουσική είναι πολυεπίπεδη καθώς απασχολεί τη νοημοσύνη τους, την πρωτοβουλία τους, τις απόψεις και τις προκαταλήψεις τους, την εμπειρία τους, της αισθητικές προτιμήσεις τους, ενισχύει τη συμμετοχή και τη συνεργασία με τους εμπλεκόμενους στη διαδικασία, με έναν τρόπο που δεν μπορεί να συγκριθεί με καμία άλλη μουσική. Το σημαντικότερο ίσως επίτευγμα για έναν εκτελεστή/ρια πειραματικής μουσικής ήταν ότι κατάφερε επιτυχώς να διδαχθεί το να θυμάται με τα χέρια του και το να παράγει και να βιώνει ήχους σωματικά, μέσω της φυσιολογίας τους (Nyman 2011, 48).

Η ακρόαση σύμφωνα με τον Cage και «το πλαίσιο της καινούριας μουσικής» εμπεριέχει την έννοια της «εστίασης» οι οποίες προκύπτουν αρχικά, από την ρήξη του διαχωρισμού μεταξύ των ρόλων: συνθέτης/ρια, εκτελεστής/ρια, ακροατής/ρια. Η έννοια της εστίασης η οποία εμπεριέχεται στην ακρόαση «για τον Cage είναι η επικέντρωση, το τι πτυχή προσέχει κάποιος» επισημαίνει ο Nyman στο βιβλίο του και παραθέτει μία σειρά από παραδείγματα έργων (Nyman 2011, 60).

Μέσα στα καθήκοντα του/της εκτελεστή/ριας αρχίζει να εισχωρεί ο ρόλος του παρατηρητή, ο οποίος απαιτεί πολλές φορές την ενσυνείδητη ακρόαση και συγκέντρωση όπως στη μουσική του Christian Wolff. Αυτό βέβαια δεν μεταφράζεται απαραίτητα σε εντελώς παθητική στάση του εκτελεστή/ριας που ακόμα κι αν ήταν ζητούμενη δεν ακυρώνει την ύπαρξη του έργου καθώς η πειραματική μουσική αφορά στην αντίληψη και πως αυτή διεγείρεται μέσα μας. Για τους εκτελεστές/ριες τα

⁴ Nyman 2011, 73

καθήκοντα συνήθως έχουν μεγαλύτερη αξία απ' ότι έχουν για το ακροατήριο και δεν εξαρτώνται ούτε μεταβάλλονται από την αντίδρασή του.

Παρόλα αυτά, οι ακροατές/ριες μπορούν να επηρεάσουν την πορεία μιας εκτέλεσης καθώς στην πειραματική μουσική παύουν να έχουν την ιδιότητα του παθητικού δέκτη αλλά αποκτούν μία πιο ενεργή συμμετοχή στη διαδικασία της εκτέλεσης. Ο/Η κάθε ακροατής/ρια σύμφωνα με τον Cage έχει την ευκαιρία να διαμορφώσει τη δική του/της προσωπική αντίληψη για το έργο όσο εκείνη μοιάζει με την «αδιαμόρφωτη καθημερινή ζωή» (Nyman 2011,61). Έτσι το ερέθισμα θα είναι μεγαλύτερο.

Στο 4'33" (1952) η ακρόαση αφορά στους απρόθετους ήχους του κοινού το οποίο , χωρίς να το γνωρίζει άμεσα συμμετέχει με τριπλό ρόλο στο έργο. Με λίγα λόγια το «σιωπηλό κομμάτι» κάθε άλλο παρά σιωπηλό μοιάζει. Ο απώτερος στόχος παρουσίασης του συγκεκριμένου έργου ήταν η απόδειξη της ανυπαρξίας της σιωπής (Nyman 2011, 61).

Την ίδια χρονιά με το 4'33" ο Cage διοργάνωσε ένα δρώμενο [happening] μεικτών μέσων με ρυθμική δομή, το «Happening» του Black Mountain College το οποίο περιλάμβανε πολλές ταυτόχρονες δράσεις και στο οποίο συμμετείχαν γνωστοί καλλιτέχνες και καλλιτέχνιδες της εποχής . Τα ξεχωριστά χρονικά πλαίσια ή τμήματα, κατά τον Michael Kirby, είχαν ρυθμιστεί με τέτοιο τρόπο ώστε να αλληλεπικαλύπτουν το ένα το άλλο παράγοντας ένα σύμπλεγμα με διαφορετικά χρονομετρημένες δραστηριότητες καθεμία από τις οποίες λειτουργούσε στο δικό της χωροχρόνο. Για παράδειγμα ο Cage ανεβασμένος σε μια σκάλα παρέδιδε μία διάλεξη που περιείχε προγραμματισμένες σιωπές. Αντίστοιχα ανεβασμένοι σε μια άλλη σκάλα οι ποιητές C. Richards και Charles Olson διάβαζαν σε διαφορετικούς χρόνους. Μία ταινία προβαλλόταν σε μία άκρη της αίθουσα ενώ στην άλλη προβάλλονταν διαφάνειες. Ο ζωγράφος Robert Rauschenberg,⁵ του οποίου οι πίνακες κρέμονταν πάνω απ' όσα συνέβαιναν, έπαιζε ένα παλιό χειροκίνητο γραμμόφωνο, ο Tudor ήταν στο πιάνο και ο Merce Cunningham μαζί με άλλους χορευτές/ριες κινούνταν γύρω από το κοινό (Nyman 2011, 117, Kostelanetz 2003, 103).

Το παραπάνω δρώμενο μαζί με επερχόμενα *HPSCHD* (1967) και *Musicircus* (1968) τα οποία κινούνταν στο πλαίσιο του θεάτρου και «εξασφαλίζουν το ιδεώδες της μη

⁵ Αμερικανός ζωγράφος και γραφίστας του οποίου τα πρώτα έργα προέβλεψαν το κίνημα pop art.

εστίασης και της αλληλοδιείσδυσης στο πλαίσιο μίας πολλαπλότητας» (Nyman 2011, 117). Αντίθετα, ο ζωγράφος George Brecht ως δρώμενο [event] δεν επικαλούνταν την ολοκληρωτική, απρόβλεπτη διαμόρφωση και συνεχή ροή καθώς απομόνωσε ένα και μοναδικό συμβάν προς παρατήρηση και το πρόβαλλε. Αυτό ήταν το *Water Yam* (1960-3). Ένα κουτί που στο εσωτερικό του είχε ορθογώνιες κάρτες οδηγιών, γνωστές ως παρτιτούρες συμβάντων [event scores]. Απορρίπτοντας κι εκείνος όπως και ο δάσκαλός του John Cage τον μονόδρομο του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, προσανατολίζεται αντίστοιχα προς το «τυχαίο» γράφοντας μία σειρά από μεθόδους οργάνωσής του. Τα βασικά στοιχεία στα δρώμενά τους οφείλονται σε στοιχεία και της καθημερινότητας όπως παιχνίδια, αυτοκίνητα, χτένες κ.ά. (Kotz 2001).

Ωστόσο, το έργο του *Water Yam* είναι καθοριστικής σημασίας στην ιστορία του κινήματος Fluxus. Το Fluxus σύμφωνα με τον Brecht, που ήταν ένα από τα βασικά μέλη, ήταν ένα διεθνές κίνημα του οποίου ο συνδετικός κρίκος δεν ήταν κάποιος κοινός στόχος, ή κάποια συμφωνία αλλά ένα κοινό *timing* ανθρώπων των οποίων τα χαρακτηριστικά οι ιδέες και οι προβληματισμοί ενώθηκαν για να εκφράσουν την τέχνη τους και να ξεπεράσουν τα όριά τους. Το όνομα δε του κινήματος όπως αναφέρει η Anna Dezeuze επινοήθηκε από τον George Maciunas και χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά το 1962 για να ορίσει ένα κίνημα το οποίο θα γινόταν γνωστό μέσα από δημοσιεύσεις και δρώμενα. Στόχος των δρώμενων [events] Fluxus, σύμφωνα με τον Maciunas ήταν η ανάδειξη «μονο-δομικών και μη θεατρικών» γεγονότων όπως οι φάρσες, τα παιδικά παιχνίδια που όμως ταυτόχρονα τα γεγονότα αυτά ήταν αρκετά σοβαρά καθώς αναδείκνυαν την ουσία των πραγμάτων και επιπλέον ήταν απλά και σύντομα (Nyman 2011, Kotz 2001, Dezeuze 2002, 78).

Τα περισσότερα δρώμενα του Brecht γράφτηκαν μεταξύ 1961-2 και οι παρτιτούρες τους είναι οι επονομαζόμενες παρτιτούρες συμβάντων [event scores] που μοιάζουν με ένα είδος ποίησης, η οποία μέσω της μουσικής κατευθύνεται στα συμβάντα. Οι παρτιτούρες συμβάντων του Takehisa Kosugi οι οποίες γράφτηκαν μεταξύ 1964-65, αν και εκτελέστηκαν με την ομάδα του Ongaku στο Τόκιο περί το 1960, εντάσσονται σε μία λίγο μεταγενέστερη περίοδο του Fluxus. Παρόλα αυτά, παρατηρείται σε αυτές μία έντονη σωματικότητα καθώς επικεντρώνονται περισσότερο στο κινησιολογικό κομμάτι απ' ότι στο ηχητικό. Ο λόγος για τα έργα *ANIMA 2* (1964) και *Theatre Music* (1964) (Σισμάνογλου 2021, 91).

Πράγματι η λεκτική παρτιτούρα του έργου *ANIMA 2*, γνωστοποιεί μία σειρά ενεργειών «Μπες μέσα σε ένα χώρο που έχει παράθυρα. Κλείσε όλα τα παράθυρα και τις πόρτες. Βάλε κάθε μέλος του σώματός σου σε διαφορετικό παράθυρο. Βγες έξω από το χώρο. Ο χώρος μπορεί να είναι φτιαγμένος από μία μεγάλη σακούλα για ρούχα με πόρτα και παράθυρα φτιαγμένα από φερμουάρ» (Nyman 2011, 127, Σισμάνογλου 2021, 91). Αντίστοιχα και το *Theatre Music* του οποίου η παρτιτούρα είναι



Εικόνα 1 *Theater music* (1964), Takehisa Kosugi, απόσπασμα από την παρτιτούρα (Nyman 2011)

ταυτόχρονα γραφική και λεκτική η οδηγία της οποίας είναι «Συνέχισε να περπατάς προσεκτικά» ενώ η εικόνα θυμίζει το κέλυφος σαλιγκαριού σχηματισμένο από πόδια.

Προχωρώντας προς την απροσδιοριστία και τα τέλη της δεκαετίας του 1960, ο Cornelius Cardew εμμένοντας στα ιδανικά του και προσπαθώντας να βρει τρόπους απλούστευσης των απαιτήσεων και της παρουσίασης, είχε την πεποίθηση πως τα μέχρι τότε έργα του δεν ανταποκρίνονταν στις αυξημένες απαιτήσεις των εκπαιδευόμενων μουσικά εκτελεστών τοποθετώντας τους σε μειονεκτική θέση. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα περί το 1968-71 ο Cardew, επηρεασμένος από την κομφουκιανική θρησκεία να συνθέσει το *The Great Learning* ένα έργο που εκτείνεται σε επτά παραγράφους, για απεριόριστο αριθμό εκτελεστών/τριών, στους οποίους παρέχονται μουσικές περιστάσεις κι απτά υλικά. «Το δυνατό σημείο του έγκειται, εν μέρει, στην προσωπική ερμηνεία των κομφουκιανικών αρχών συμπεριφοράς...και τη μετάφρασή τους σε άμεσες, μη συμβολικές (μη εκφραστικές) μουσικές διαδικασίες» (Nyman 2011, 179). Το «μάθημα» στην ουσία που παίρνουν οι εκτελεστές/τριες μέσα από το έργο αυτό επιτυγχάνεται μέσω του επαναπροσδιορισμού των φυσικών, συγκεκριμένων, πραγματικών, και υλικών ιδιοτήτων των ηχογόνων πραγμάτων (Nyman 2011, Dennis 1971).

Συγκεκριμένα, σχεδόν σε όλες τις παραγράφους η συμμετοχή των εκτελεστών/ριών περιλαμβάνει μεταξύ άλλων ενεργειών και ήχους από ή με το σώμα, ρυθμικούς και μη, ώστε να ενεργοποιήσουν τις αισθήσεις τους, όπως για παράδειγμα την έντονη αίσθηση του αέρα στο τραγούδι που γίνεται μέσω του λάρυγγα (Παράγραφος 2), η ομαδική συνομιλία (Παράγραφοι 1,4,5) και να αποκτήσουν τη συνείδηση της κρούσης μεταξύ

επιφανειών (ξύλο με δέρμα) αλλά και μέσω της σωματικής κίνησης και των παιχνιδιών. Εξίσου μεγάλο ενδιαφέρον στο συγκεκριμένο έργο παρουσιάζει η επιρροή του στον/στην ακροατή/ρια ο/η οποίος/α λόγω των πολλών αλλά αυτόνομων ομάδων και την παράλληλη πολύ-χωρική, πολύ-ρυθμική, πολύ-τονική εμπειρία που προσφέρουν δρώντας ταυτόχρονα αλλά και ανεξάρτητα, στην ουσία αναγκάζεται να παρακολουθήσει το δρώμενο από διαφορετικά σημεία και με διαφορετική εστίαση κάθε φορά (Nyman 2011, 180, Dennis 1971).

Ακόμα ένας σημαντικός σκοπός της παραπάνω σύνθεσης είναι η δημιουργία των κατάλληλων προϋποθέσεων για αυθόρμητη μουσική με τη μορφή ενός αυτοσχεδιασμού. Η προϋποθέσεις αυτές σύμφωνα με τον Cardew είναι η αυτοπειθαρχία, η ακεραιότητα, η πρωτοβουλία η αυτοπεποίθηση, η σαφήνεια της έκφρασης. Με λίγα λόγια το *The Great Learning* όπως επισημαίνει και ο Brian Dennis είναι εκπαιδευτικό με την ευρύτερη έννοια (Dennis 1971).

Η δεύτερη παράγραφος του *The Great Learning* ήταν η αφορμή για τη δημιουργία της Scratch Orchestra γύρω στο 1968-69 λόγω του ότι έφερε σε σύμπραξη μία μεγάλη ομάδα εκτελεστών. Ο Cornelius Cardew μαζί με τον Michael Parsons και τον Howard Skempton ήταν στην ουσία οι συνιδρυτές αυτής της κοινοπραξίας μελών, με ή χωρίς μουσική εμπειρία, και είχαν ως σκοπό την διαμοίραση πόρων και την κοινή δράση σε επίπεδα πρακτικής, συναυλιών και διαπαιδαγώγησης. Η λειτουργία της ορχήστρας βασιζόταν στην ισότητα κάθε μέλους σε όλα τα επίπεδα και αυτό είχε σαν αποτέλεσμα την μοναδικότητα και την πρωτοτυπία των συναυλιών τους. Το ρεπερτόριό τους είχε μια ιδιαίτερη ποικιλομορφία καθώς αποτελούνταν από τη Scratch Music,⁶ από δημοφιλή κλασσικά έργα, από αυτοσχεδιαστικές τελετουργίες και από συνθέσεις άλλων πειραματιστών ή δικές τους. Άξιο αναφορά είναι η αντίληψη που είχε ο Cardew αλλά και η Scratch Orchestra στο σύνολό της για το έργο τους το οποίο πέρα από μουσικό ήταν εκπαιδευτικό, κοινωνικό και βασισμένο σε ηθικά ιδεώδη και αξίες, καθώς μέσα από τις δημιουργικές της ιδέες και δραστηριότητες ενέπνεε την ατομική και συλλογική ελευθερία, τη δημοκρατικότητα και την απόλυτη ισότητα μεταξύ των μελών της ομάδας (Nyman 2011, Dennis 1971).

⁶ «Κάθε μέλος έχει στη διάθεσή του έναν αριθμό από συνοδευτικά σχήματα, που μπορούν να παίζονται συνεχώς και για μη καθορισμένες χρονικές περιόδους», από το Πρόχειρο Καταστατικό. (Nyman 2011, 190)

Ένα από τα μέλη της ομάδας, ο Michael Parsons συνέθεσε ένα έργο για την ομάδα προς το τέλος της ίδιας δεκαετίας και παρόμοιο με αυτά του Kosugi όσον αφορά στην σωματικότητα, το *Walk* (1969), ένα κομμάτι ανοιχτής φόρμας σε λεκτική παρτιτούρα η οποία απευθύνεται σε οποιονδήποτε αριθμό ατόμων. Οι εκτελεστές/ριες βρίσκονται σε έναν μεγάλο ανοιχτό χώρο όπου καλούνται να επιλέξουν ένα σημείο του ώστε να έχουν ίση απόσταση μεταξύ τους. Στη συνέχεια καλούνται να περπατήσουν μεταξύ των σημείων επιλέγοντας τυχαία ζεύγη επιλεγμένων αριθμών οι οποίοι θα καθορίζουν την ταχύτητα του βαδίσματός του και τη διάρκεια ακινησίας τους στο σημείο που φτάνουν. Συνεπώς, οι παραπάνω συνθέσεις βασίζονται στην παραγωγή κίνησης χωρίς άμεση παραγωγή ήχου (Nyman 2011 195, Σισμάνογλου 2021, 91).

Παράλληλα σχεδόν με την «εξάσκηση» της απροσδιοριστίας και περί το 1962 κάποιοι συνθέτες του Fluxus μαζί με τον George Brecht και τον La Mont Young αποφάσισαν να εξερευνήσουν και ένα ακόμα μονοπάτι όσον αφορά στο κομμάτι που λειτούργησε αντιδραστικά ως προς την πολλαπλότητα της εστίασης, τη μουσική του ελάχιστου. Στην πορεία τους αυτή σημαντικοί συνοδοιπόροι ήταν ο Terry Riley, ο Philip Glass, και ο Steve Reich οι οποίοι βασιζόμενοι στον σειραϊσμό δημιούργησαν μία μουσική της οποίας η ηχητική δραστηριότητα χαρακτηριζόταν από τους κρατημένους τόνους για εκτεταμένη διάρκεια, την έμφαση στην ακρίβεια αυτής της διάρκειας, την πλήρη ρυθμική δομή, την ηχοχρωματική ομοιομορφία σε επίπεδο αχρωμίας και το στοιχείο της επανάληψης μέσα από «οστινάτι». Ένα από τα σημαντικότερα επιτεύγματα που προέκυψαν από τη μινιμαλιστική μουσική ή αλλιώς την «επαναληπτική μουσική» (Mertens 1983, 11) ήταν η εδραίωση του σταθερού παλμού στην πειραματική μουσική από τον Terry Riley οποίος θεωρεί τον σταθερό παλμό μία διαχρονική σταθερά (Nyman 2011).

Το έργο που θα απασχολήσει την παρούσα μελέτη και θα αναλυθεί εκτενέστερα σε επόμενο κεφάλαιο είναι το *Clapping music* (1972) του Steve Reich. Ωστόσο αξίζει να αναφερθούν κάποια σημαντικά έργα της περιόδου αυτής που ενέχουν έντονο το ρυθμικό στοιχείο αλλά και κάποιου είδους σωματικότητα αν και ο Nyman έχει σχολιάσει πως στην πειραματική μουσική «η σωματικότητα ήταν πάντοτε αισθητά απύουσα» κατά την περίοδο που εκείνος μελετά (Nyman 2011, 211).

Ο Young χρησιμοποίησε και τελειοποίησε την τεχνική του κρατημένου τόνου για μεγάλη διάρκεια στο κομμάτι *Trio for Strings* (1958) στο οποίο τρία έγχορδα ένα βιολί,

μία βιόλα και ένα τσέλο παίζουν κρατημένες νότες σε συγκεκριμένες χρονικές στιγμές το καθένα αλλά και ταυτόχρονα δημιουργώντας την αίσθηση δημιουργίας αρμονικών συγχορδιών. Δεν δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο ηχόχρωμα ωστόσο παρατηρείται μια ιδιάζουσα σωματική αίσθηση στην παραγωγή του ήχου από τους εκτελεστές καθώς η κίνηση του χεριού στο οποίο κρατούν το δοξάρι είναι πολύ αργή.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Young το 1964 βάση/εξαιτίας του έργου *The tortoise His Dreams and Journeys* και της φύσης της εκτέλεσης του (κάθε μέρα θα εκτελούνταν και μια άλλη ενότητα του έργου), ίδρυσε το Θέατρο της Αιώνιας μουσικής ώστε να διασφαλίσει τη μονιμότητα της σύνθεσης αυτής. Το σύνολο του Θεάτρου απαρτιζόταν από μία βιόλα, ένα βιολί και δύο φωνές στόχος των οποίων ήταν να παίζουν βόμβους ώστε να διαρθρωθούν μαζί με αυτούς πολύ συγκεκριμένες συχνότητες (Nyman 2011).

Μέσα από το *The tortoise His Dreams and Journeys* (1964) ξεπήδησε η ιδέα του Terry Riley για την επανάληψη την οποία και χρησιμοποίησε με πολλούς τρόπους και σε δικά του έργα. Ένα από αυτά είναι το *Keyboard Studies* (1964) το οποίο είναι ένα κυρίως ρυθμικό και μελωδικό έργο και βασίζεται στις τεχνικές πολλαπλασιασμού του ίδιου του Riley μέσα από λούπες και εφέ καθυστέρησης με πολυκάναλο εξοπλισμό. Το συγκεκριμένο έργο βασίζεται στην συνεχόμενη επανάληψη συγκεκριμένων νοτών ενός τρόπου και ίσης αξίας με παλμό, οι οποίες φτιάχνουν ένα τροπικό σχήμα με αποτέλεσμα δεκαπέντε από αυτά να στριφογυρίζουν σε επανάληψη.

Το *In C* (1964) του ίδιου συνθέτη είναι το έργο στο οποίο επιτυγχάνεται η εδραίωση του παλμού από την αρχή μέσω της επαναλαμβανόμενης χρήσης της νότας ντο σε μορφή ογδούου. Η συνεχόμενη επανάληψη αυτή δημιουργεί την αίσθηση μίας εναλλασσόμενου ηχητικού καλειδοσκοπίου, όπως σχολιάζεται στο ντοκυμαντέρ *The rise of experimental music in 1960s* (Manufacturing Intellect 2005). Το κομμάτι απευθύνεται σε οποιονδήποτε αριθμό μουσικών αρκεί να παίζουν όργανα που ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις της ορισμένης, από το συνθέτη, έκτασης του (μεσαίο ντο). Το συνθέτουν προσδιορισμένα μοτίβα που διαρκούν από ένα έως πενήντα δύο όγδοα. Μετά την σταθεροποίηση του παλμού κάθε εκτελεστής/ρια επιλέγει πότε θα μπει και πόσες φορές θα επαναλάβει κάθε σχήμα. Σε αυτό το σημείο να αναφερθεί πως το γεγονός ότι ο Riley ήταν και εκτελεστής μέσα στα κομμάτια του άφηνε ελεύθερο χώρο στους εκτελεστές να αναδείξουν τη μουσικότητά τους και να αυτοσχεδιάσουν.

Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα στο συγκεκριμένο έργο η συνολική ταχύτητα να έγκειται στην κρίση και ικανότητα των εκτελεστών/ριών ωστόσο δεν θα έπρεπε να βιάζονται υπερβολικά η να μένουν πίσω ώστε να ελέγχεται η γενική ροή του κομματιού και να εξασφαλίζεται η διατήρηση της δομής, της υφής και της πυκνότητας (Taruskin 1997, Nyman 2011).

Ενώ λοιπόν, βασικό κίνητρο του Riley φαίνεται να ήταν η εδραίωση του παλμού, του Philip Glass ήταν κυρίως μελωδικό. Παρόλα αυτά, στο εξολοκλήρου ρυθμικό έργο του *I+I* (1968), για έναν/μία εκτελεστή/ρια που χτυπάει ρυθμούς σε ένα τραπέζι, βρίσκεται όλη η ουσία της φιλοσοφίας των συνθέσεών του που αφορά στην πρόσθεση ρυθμικών διαδικασιών η οποία σε άλλα έργα του εφαρμόζεται και στις μελωδικές γραμμές. Αυτό σημαίνει, για το συγκεκριμένο κομμάτι, πως ο/η εκτελεστής/ρια χτυπά για όση ώρα θέλει δυο μικρά ρυθμικά σχήματα σε επανάληψη με όποιους συνδυασμούς θέλει.

Η μουσική του Glass εξελίχθηκε όσον αφορά στην κάθετη διάστασή από πλευράς υφής και διαστημάτων και έφτασε στη διαστηματική μετατόπιση η οποία κατακλύζει το έργο του *Music in Fifths* (1969). Στο κομμάτι, ενόσω η μουσική παίζεται ρυθμικά, ταυτόχρονα μπορεί να παιχτεί και σε διαφορετικά τονικά επίπεδα τα οποία κινούνται είτε παράλληλα, είτε αντίθετα, είτε όμοια. Αυτό δείχνει να επηρεάζει και τη χρονική διάρκεια των κομματιών του συνθέτη (Nyman 2011).

Κύριο ενδιαφέρον των μινιμαλιστών, λοιπόν, φαίνεται να είναι η ενασχόληση τους με τον πραγματικό χρόνο εκτέλεσης/ρια των κομματιών τους. Ιδιαίτερα στη μουσική του Steve Reich, στην οποία εφαρμόζει την τεχνική της σταδιακής εξέλιξης της διαδικασίας του κομματιού με περισσή αυστηρότητα. Η συνθετική του πορεία που βασίζεται στην τεχνική αυτή και διαρκεί ως το 1973 περιλαμβάνει τα έργα *Pendulum Music* (1965), *Its Gonna Rain* (1965), *Come Out* (1966), *Piano Phase* (1967), *Phase Patterns* (1970), *Four Organs* (1970), *Drumming* (1971), και *Clapping Music* (1972) (Nyman 2011, Reich 2002).

Η εφαρμογή της τεχνικής του αυτής ξεκίνησε με το *Pendulum Music* (1965) ξεκίνησε να δουλεύει με ένα ηχογραφημένο ηχητικό θραύσμα (τη φράση από τη φωνή ενός ιεροκήρυκα) το οποίο σταδιακά αποσυγχρονιζόταν από τον εαυτό του. Αυτό το κατάφερε βάζοντας δύο λούπες της ίδια φράσης, σε διαφορετικό μαγνητόφωνο η κάθε μία, αρχικά ταυτόχρονα. Επειδή όμως εξ αρχής δεν ήταν απόλυτα συγχρονισμένες

ξεκίνησε να πειραματίζεται επιβραδύνοντας τη μία ως προς την άλλη χωρίς να επηρεάσει τον τόνο.

Καθότι λοιπόν, ο Reich ήταν μουσικός εκτελεστής σκέφτηκε να μεταφέρει την ιδέα του αποσυγχρονισμού σε κομμάτια για εκτελεστές στα οποία όμως, αφενός, χρησιμοποιούνταν ίδιες ηχητικές πηγές (μουσικά όργανα ή σώμα) για να υπάρχει ηχοχρωματική ομοιομορφία. Ο Nyman στο σημείο αυτό σχολιάζει πως «κάθε κομμάτι του Reich καταλαμβάνει τον ίδιο μόνιμο χώρο σαν ένας βόμβος που πάλλεται αδιάκοπα και δεν αποτελεί υπόβαθρο για καμία αρμονική δομή γιατί ταυτόχρονα διατηρεί τη δική του βάση και τη δική του δομή» (Nyman 2011, 218, Reich 2002).

Αφετέρου, οι εκτελεστές/ριες χρειάζονταν μια κάποια μουσική εμπειρία για να τα ερμηνεύσουν, αφού η προετοιμασία του συνόλου του διαρκούσε μήνες, ώστε η επεξεργασία των διαδικασιών ανάπτυξης να είναι προσεγμένη σε όλες της τις εκφάνσεις της. Επίσης, ο Reich θεωρούσε το μηχανικό παίξιμο ως μία απελευθέρωση του ατόμου που σε συνδυασμό με τις σταδιακές αλλαγές της σύνθεσης παρέχουν στον/στην εκτελεστή/ρια μία εμπειρία εσωτερικής κάθαρσης και εναρμόνισης με τον εαυτό του, όπως στη γιόγκα⁷ (Nyman 2011).

Διανύοντας πλέον την δεκαετία του 1970 η συνθέτρια, αυτοσχεδιάστρια, εκτελέστρια Pauline Oliveros εμπνευσμένη από την πολυετή εμπειρία της στην ακουστική παρατήρηση/διερεύνηση και την ενσυνείδητη και ασυνείδητη ακρόαση και παράλληλα συνοδευόμενη από την ανάγκη της να ικανοποιήσει το πάθος της για τη σύνθεση ώστε να ακουστεί σε έναν κατά τα άλλα ανδροκρατούμενο μουσικό και μη κόσμο, εκθέτει τις ιδέες της στη συλλογή λεκτικά αποτυπωμένων διαλογισμών *Sonic Meditations* (1971). Η συλλογή αυτή απευθύνεται σε όποιον/α θέλει να την εκτελέσει είτε μόνος/η του, είτε με κάποια ομάδα, είτε σε κοινό, και μπορεί να εκτελεστεί με διάφορους τρόπους. Η αναφορά, ωστόσο, της συλλογής αυτής στην παρούσα μελέτη, η οποία θα γίνει εκτενέστερα και σε επόμενο κεφάλαιο, αφορά στην καθολική συμμετοχή του σώματος και στους ήχους που μπορεί να παράγει κάποιος με αυτό κατά την εκτέλεση των διαλογισμών, στοιχείο το οποίο αναφέρει και η συνθέτρια στις εισαγωγικές σημειώσεις του έργου. Πέρα όμως από αυτό, η συνθέτρια μέσα από τους ηχητικούς διαλογισμούς εξετάζει τις σχέσεις εκτελεστών-κοινού και αντικειμένου-υποκειμένου

⁷ Σύμφωνα με την εννοιολογική σημασία της λέξης, απώτερος σκοπός της Γιόγκα είναι να επιτύχει την πλήρη αρμονία του σώματος, του πνεύματος και του νου, ώστε ο ασκούμενος να μπορέσει να γνωρίσει τον Πραγματικό Εαυτό του. (Garfinkel, and H R Schumacher Jr. 2000)

ενώ ταυτόχρονα ψάχνει τρόπους ένταξης του εκάστοτε ακροατηρίου/κοινού στις διαδικασίες αυτές. Συγκεκριμένα, αντιτίθεται στη μέχρι τότε παθητική στάση του κοινού ενώ ταυτόχρονα συνυπολογίζει τους/τις εκτελεστές/ριες μέσα σε αυτό (Oliveros 2005, 1984).

Μερικά χρόνια αργότερα περί το 1988, με τον Stuart Dempster και τον Panaiotis, συγκροτεί την Deep Listening Band η οποία έχει στόχο την αναζήτηση και ανεύρεση ασυνήθιστων ηχητικών περιβαλλόντων ενώ το 2005 εκδίδει το ομότιτλο εγχειρίδιο *Deep Listening: A composer Sound Practice* το οποίο συγκεντρώνει το έργο ζωής και όλη τη φιλοσοφία της. Το συγκεκριμένο εγχειρίδιο αποπνέοντας και μία χιουμοριστική χροιά εμπεριέχει θεραπευτικές πρακτικές μουσικής, διαλογισμού, ακρόασης και αυτοσχεδιασμού οι οποίες επιτυγχάνονται μέσα από ασκήσεις ζεστάματος, ενέργειας, αναπνοής, ενεργοποίησης του σώματος, φωνητικές ασκήσεις, ονειρική εργασία οι οποίες σχολιάζονται ομαδικά και καταγράφονται από όλα τα μέλη της ομάδας (Oliveros 2005).

Για την Oliveros η ακρόαση είναι καίριας σημασίας για να επιτευχθεί αυτοσχεδιασμός και σε αυτό σημαντικό ρόλο παίζει η αντίληψη του χώρου και ό,τι αυτός περιλαμβάνει και ταυτόχρονα η εξισορρόπηση της προσοχής του ατόμου μεταξύ ενός αντικειμένου στο χώρο και ολόκληρου του χώρου. Με λίγα λόγια, σε έναν συλλογικό αυτοσχεδιασμό οι εκτελεστές θα πρέπει να παρατηρούν τι συμβαίνει γύρω τους (Oliveros 2005, Gottschalk 2016). Επιπλέον, το 2013 η ίδια συνθέτρια έγραψε το *Triskaidekaphonia*, μία σειρά ενεργειών που οδηγούν κάποιον/α στο πως να αυτοσχεδιάσει. Αυτό το έργο της συμβάλει στην απελευθέρωση από τους φραγμούς με έναν κανονιστικό τρόπο που ούτως η άλλως στην ανθρώπινη καθημερινότητα ενυπάρχει και εμποδίζει τον αυθορμητισμό και την δημιουργική έκφραση (Σισμανόγλου 2021).

Μετά από αυτή τη σύντομη ιστορική ανασκόπηση με γνώμονα τον εντοπισμό κάποιων ενδεικτικών συνθέσεων πειραματικής μουσικής με στοιχεία ρυθμού και σωματικότητας ως προς τη σύνθεση, την εκτέλεση, την ακρόαση και τον αυτοσχεδιασμό θα ακολουθήσει μία πιο συγκεκριμένη και αναλυτική αναφορά σε δύο συνθέτες και μία συνθέτρια οι οποίοι πρωτοπόρησαν στην χρήση και τον συνδυασμό των στοιχείων αυτών σε ορισμένα έργα τους πραγματοποιώντας ρυθμική εκφορά του ήχου με το σώμα. Ο λόγος για τους John Cage, Steve Reich και την Pauline Oliveros. των οποίων το έργο και θα ακολουθήσει.

1.2 John Cage: Συνθέσεις για κρουστά

Ο John Cage έχει ισχυριστεί πως η μουσική για κρουστά μουσικά όργανα είναι μία σύγχρονη μετατροπή της μουσικής για πληκτροφόρα, στην μουσική παντός ήχου [all-sound music] του μέλλοντος, στην οποία κάθε είδους ήχος είναι αποδεκτός από τον/την εκάστοτε συνθέτη/ρια, αφού έχει τη δυνατότητα να ανακαλύψει πρακτικά, με τα χέρια του, κάθε τι μη μουσικό και ακαδημαϊκά «απαγορευμένο». Στα πρώτα χρόνια της συνθετικής του πορείας, συνέθεσε ιστορικής σημασίας έργα για κρουστά, τα οποία εκτελέστηκαν από σύνολα οργανωμένα από τον ίδιο. Αυτά μαζί με τέσσερις συνθετικές διαδικασίες που βρέθηκαν στη μουσική συλλογή του, αποτέλεσαν τις βάσεις για την μετέπειτα συνθετική του εξέλιξη και την εδραίωση νέων πρακτικών όπως οι τυχαίες διαδικασίες, η απροσδιοριστία και τα ηλεκτρονικά μέσα στα οποία θεωρείται από τις κατεξοχήν αξιοσημείωτες φιγούρες (Cage 1961, Kostelanetz 2003).

Κατά συνέπεια, την αρχική ιδέα για την ενασχόληση με τα σύνολα κρουστών οργάνων και τη σύνθεση έργων γι' αυτά του την έδωσε η ανάγκη του να επαναστατήσει ενάντια στην «συμβατική» μουσική του 19^{ου} αιώνα, η οποία ως τότε είχε υποβάλλει πληθώρα περιορισμών στον ήχο και το ρυθμό. Ο ίδιος ο Cage αναφέρει: «Η μουσική για κρουστά είναι επανάσταση. Ο ήχος και ο ρυθμός έχουν υπομείνει πάρα πολλούς περιορισμούς στη μουσική του 19^{ου} αιώνα. Σήμερα αγωνιζόμαστε για τη χειραφέτησή τους.[...] Αντί να μας δώσουν νέους ήχους, οι συνθέτες του 19^{ου} αιώνα μας έδωσαν ατέλειωτες συνθέσεις [arrangements] των παλιών ήχων.[...] Ο ήχος ήταν πάντα ίδιος και δεν υπήρξε ποτέ η παραμικρή περιέργεια ως προς τις δυνατότητες του ρυθμού. Για ενδιαφέροντες ρυθμούς ακούγαμε τζαζ» (Cage 1961, 87, Kostelanetz 2003, 60).

Ένας ακόμη παράγοντας που έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ενασχόληση του Cage με την μουσική σύνθεση για κρουστά ήταν οι «ατυχείς» σπουδές του με τον Arnold Schoenberg. Πιο συγκεκριμένα, με παρότρυνση του Henry Cowell σπούδασε μαζί του σύνθεση από το 1935 έως το 1937, αφού έκανε μία προετοιμασία με τον Adolf Weiss. Την ίδια περίοδο, ξεκίνησε να πειραματίζεται και με τη χρήση θορύβου στις μουσικές του συνθέσεις, καθώς οι σπουδές του με τον Schoenberg παρά θετικές εντυπώσεις του άφησαν και αυτό γιατί ο Schoenberg επισήμανε διαρκώς στους μαθητές του πόσο σημαντικό ρόλο παίζει η αρμονία στην δομική λειτουργία μιας σύνθεσης, κάτι που ο Cage δεν ενστερνιζόταν. Ο σειραϊσμός, για εκείνον, δεν αποτελούσε παρά μόνο μία

μέθοδο η οποία οδηγούσε τους συνεχιστές της σε «λάθος» μονοπάτια. Ο ίδιος επισήμανε: «Αποστασιοποιήθηκα πραγματικά από τις διδασκαλίες του Schoenberg σχετικά με τον δομικό χαρακτήρα της τονικότητας μόλις άρχισα να δουλεύω με κρουστά. Μόνο τότε άρχισα να ασχολούμαι με τη δομή. Αλλά η δομή έγινε ρυθμική. Δεν ήταν πλέον τονική δομή με την έννοια του Schoenberg» (Cage στο Williams 1998, 56). Ωστόσο, με την έννοια ρυθμική δομή, εννοούσε τη «διαίρεση του πραγματικού χρόνου με συμβατικά μετρικά μέσα, όπου ως μέτρο νοείται απλώς η μέτρηση της ποσότητας» (Nyman 2011, 64).

Περί το 1936, ήρθε σε επαφή με τον Oscar Fischinger, έναν παραγωγό ταινιών κινουμένων σχεδίων αφηρημένης μορφής (παραγωγό abstract ταινιών), ο οποίος του ανέθεσε να συνθέσει μουσική για τα επερχόμενα πρότζεκτ του. Ο Fischinger θεωρούσε πως όλα τα αντικείμενα πάνω στη γη κατοικούνται από κάποιο πνεύμα το οποίο για να ελευθερωθεί χρειαζόταν το αντικείμενο να τεθεί σε κάποιου είδους δόνηση (ξύσιμο/ τρίψιμο/βουρτσίσμα) ώστε να ηχήσει. Η θεώρηση αυτή ενέτεινε την απάθεια του Cage ως προς ένα τονικό ηχητικά περιβάλλον και τον έστρεψε στη σύνθεση μουσικής σχεδόν αποκλειστικά για κρουστά μουσικά σύνολα (Williams 1998, 56).

Στο μεταξύ, από το καλοκαίρι του 37', διητέλεσε ως ακομπανιατέρ στο Demonstration School του Λος Άντζελες στην Καλιφόρνια, σε δημόσια σχολεία στη Σάντα Μόνικα και ως καθηγητής κρουστών στο Virginia Hall Johnson School of Dance στο Μπέμπερλι Χιλς, ενώ δίδαξε μαζί με τη θεία του στο UCLA ένα μάθημα με τίτλο «Μουσικές Συνοδείες για Ρυθμική έκφραση». Προκειμένου να αποκτήσει μία μεγάλη συλλογή κρουστών μουσικών οργάνων, που βρήκε στη σχολή της Κορνουάλης όπου είχε ενταχθεί, αποφάσισε να μετακομίσει στο Σιάτλ το 1938. Σκοπός του αρχικά, ήταν να χρησιμοποιήσει τα μουσικά αυτά όργανα ως αρχή της δικής του συλλογής η οποία τελικά, θα ανερχόταν σε πάνω από τριακόσια. Στη συνέχεια δημιούργησε τη δική του ορχήστρα κρουστών η οποία απαρτιζόταν από φοιτητές και χορευτές της σχολής, ενώ μέλη της ήταν επίσης η γυναίκα του Xenia και ο χορευτής Merce Cunningham. Αξίζει να σημειωθεί πως, τα μέλη της ορχήστρας δεν ήταν εκπαιδευόμενοι σπουδαστές/ριες κρουστών, όπως επίσης και ο ίδιος ο Cage. Τα δύο χρόνια που παρέμεινε στο Σιάτλ πραγματοποίησε με την ορχήστρα του αρκετές περφόρμανς στις οποίες παρουσίασε και έργα άλλων συνθετών/ριών όπως των William Russell, Henry Cowell, Lou Harrison, Johanna Beyer κ.ά. (Williams 1998, Kostelanetz 2003).

Στις πρώιμες συνθέσεις όπως το *Quartet* (1935) και το *Trio* (1936), βασίστηκε σε σταθερά ρυθμικά πάτερν/μοτίβα τα οποία θα παίζονταν από μη καθορισμένα όργανα. Ωστόσο αργότερα, κατ' επέκταση της προαναφερθείσας θεώρησης του για τη ρυθμική δομή, στη σύνθεση του *Imaginary Landscape No. 1* (1939), χρησιμοποίησε για πρώτη φορά μία δομή η οποία θα φιλοξενούσε θόρυβο αλλά και μουσικό ήχο ταυτόχρονα. Αρχικά, έθεσε ένα προκαθορισμένο χρονικό πλαίσιο [pre-compositional time frame] στο οποίο εμφανίζονται τέσσερα τμήματα από τρία επί πέντε [three-times-five] μέτρα. Στη συνέχεια, κάθε τμήμα των δεκαπέντε μέτρων θα διαχωρίζεται με ιντερλούδια που αποτελούνται από ένα έως τρία μέτρα μέχρι την ολοκλήρωση του έργου με μία *coda* των τεσσάρων μέτρων. Καταγράφοντας πρώτα το χρονικό πλαίσιο και στη συνέχεια γειμίζοντας το με μουσικά γεγονότα (τονικά και μη), επιβεβαίωσε τις ιδέες του για την μη διάκριση μεταξύ τόνου και θορύβου που είχε προβλέψει στη δήλωση του το 1937 *The Future of Music: Credo* (Williams 1998, 57).

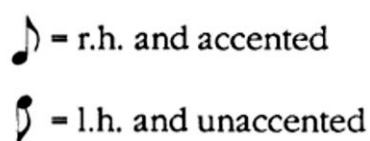
Στο έργο *First Construction (In Metal)* (1939) για σύνολο έξι κρουστών, δοκίμασε να επεκτείνει τη ρυθμική δομή. Η μακροδομή του έργου αποτελούνταν από δεκαέξι μεγάλα τμήματα, καθένα από τα οποία με τη σειρά του αποτελούνταν από δεκαέξι μέτρα με βάση τις διαχρονικές αναλογίες 4:3:2:3:4 που όριζαν τη μικροδομή. Αυτό σημαίνει ότι η μικροδομή είναι μια συνοπτική προβολή της μακροδομής. Παρόμοια κινήθηκε και στο έργο *Second Construction* (1940) όπου χρησιμοποίησε εξίσου τη ρυθμική δομή δεκαέξι επί δεκαέξι μέτρα. Η παραπάνω συνθετική τεχνική ονομάζεται τετραγωνική ρίζα [square root formula] και χρησιμοποιήθηκε από τον Cage σχεδόν σε όλες του τις συνθέσεις από το 1939 έως και το 1952 μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και το *Living Room Music* (1940) (Williams 1998, 57).

1.2.1 *The living room music* (1940)

Το *The Living Room Music*, συντέθηκε από τον Cage περί το 1940 και είναι ένα έργο για κουαρτέτο κρουστών και φωνή. Η επιλογή του συγκεκριμένου έργου για σχολιασμό στην παρούσα εργασία έγινε αφενός, εξαιτίας της ιδιαιτερότητας που παρουσιάζει στο δεύτερο μέρος η χρήση της φωνής κατά τη ρυθμική απαγγελία του ποιήματος και αφετέρου λόγω του ότι συγκαταλέγεται στις πρώιμες συνθέσεις του Cage για κρουστά μουσικά όργανα οι οποίες παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον στη δομή. Όπως προαναφέρθηκε, σε ορισμένες συνθέσεις για κρουστά ο Cage εφάρμοσε κάποιες τεχνικές ώστε να ρυθμίσει και κατά κάποιο τρόπο να διατηρήσει τον έλεγχο στη δομή, στο ηχόχρωμα, αλλά και στη διαδικασία της εκτέλεσης του έργου του ενώ παράλληλα θέλησε να αφήσει μία προσωπική ελευθερία στους/στις εκτελεστές/ριες.

Το *The Living Room Music*, είναι ένα έργο στην εισαγωγή της παρτιτούρας του οποίου προκαθορίζονται από τον συνθέτη ορισμένες από τις αποφάσεις που έχουν να λάβουν και τις ενέργειες που θα πραγματοποιήσουν οι εκτελεστές/ριες. Ολόκληρο το έργο απαρτίζεται από τέσσερα μέρη εκ των οποίων το τρίτο είναι προαιρετικό. Το πρώτο μέρος έχει τίτλο «Για να ξεκινήσετε» [To begin], το δεύτερο «Ιστορία» [Story], τρίτο «Μελωδία» [Melody] και το τέταρτο «Τέλος» [The End]. Στις οδηγίες του συνθέτη για την εκτέλεση του έργου αναφέρεται ότι οι εκτελεστές μπορούν να χρησιμοποιήσουν οποιαδήποτε καθημερινά, οικιακά αντικείμενα, από ένα καθιστικό δωμάτιο ή σαλόνι, ως μουσικά όργανα. Πιο συγκεκριμένα, ο/η πρώτος εκτελεστής/ρια πρέπει να χρησιμοποιήσει περιοδικά εφημερίδες ή χαρτόνι, ο/η δεύτερος/η κάποιο τραπέζι ή άλλη ξύλινη επιφάνεια, ο/η τρίτος/η μεγαλούτσικα βιβλία και ο τέταρτος το πάτωμα, τους τοίχους την πόρτα ή το ξύλινο κάδρο του παραθύρου. Επίσης οι εκτελεστές/ριες θα πρέπει να έχουν στο νου τους να επιτευχθεί κάποιου είδους διαβάθμιση τονικότητας από ψηλά προς χαμηλά. Η «Μελωδία», σε περίπτωση που εμπεριέχεται στην εκτέλεση, μπορεί να παιχτεί από οποιοδήποτε μελωδικό όργανο πνευστό, έγχορδο ή πληκτροφόρο προετοιμασμένο ή μη. Οι τρεις πρώτοι/ες εκτελεστές/ριες μπορούν να παίξουν με τα τρία μεσαία δάχτυλα και από τα δύο τους χέρια, ενώ ο τέταρτος μόνο με γροθιές. Τέλος, δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν συμβατικές μαπαγκέτες. Οι οδηγίες αυτές ήδη φαίνονται αρκετά ακριβείς ως προς το «αποτέλεσμα» που επιθυμεί ο Cage να προκύψει από την εκτέλεση του έργου, τουλάχιστον ηχοχρωματικά. Στην εικόνα

που θα ακολουθήσει εμφανίζεται η σημείωση/διευκρίνιση που δίνεται για τη σημειογραφία της παρτιτούρας (Cage 1976).



Εικόνα 2. Living room music introduction (Cage, 1940, 1976)

Συναντώντας κάποιος, λοιπόν, την παραπάνω σημείωση στην παρτιτούρα αντιλαμβάνεται πως επρόκειτο να εκτελέσει μία αρκετά συμβατική μουσική παρτιτούρα, επομένως το πρώτο πράγμα που μπορεί να σκεφτεί είναι ότι το συγκεκριμένο έργο δεν θα μπορούσε να εκτελεστεί από κάποιον που δεν κατέχει μία βασική μουσική εκπαίδευση/γνώση κάτι που έρχεται σε αντιπαράθεση με την επιλογή των ηχογόνων πηγών που είναι καθημερινά αντικείμενα οικιακής χρήσης, επομένως παραπέμπουν σε μία πιο προσιτή πρακτική μουσική διαδικασία, κάτι αρκετά οξύμωρο. Εν γένει, όμως, εκείνη την περίοδο ο Cage χρησιμοποιούσε στις συνθέσεις του αντικείμενα τέτοιας φύσεως με συμβατικό ή αντισυμβατικό τρόπο ώστε να προσκαλέσει περισσότερους ανθρώπους, με ή χωρίς προηγούμενη μουσική εμπειρία, να πειραματιστούν με τον ήχο και τη μουσική (Nodine 2007, 3). Επομένως, στο πρώτο μέρος, συναντάται μία αρκετά συμβατική παρτιτούρα εκτελεσμένη από αντικείμενα που θα μπορούσε ο καθένας/καθεμία να βρει στο σαλόνι του σπιτιού του. Παρόλο που επιλογή των αντικειμένων φαίνεται να αφήνεται στην κρίση των εκτελεστών/ριών ο Cage με τις αρκετά συγκεκριμένες οδηγίες που δίνει φαίνεται να διατηρεί τον έλεγχο του έργου και σε αυτό το κομμάτι.

Στο δεύτερο μέρος λαμβάνει χώρα η ρυθμική απαγγελία του ποιήματος με τίτλο *The world is round* της Gertrude Stein.⁸ Ενώ και εδώ η παρτιτούρα ακολουθεί την ίδια λογική, η ιδιαιτερότητα του μέρους αυτού έγκειται στην «κρουστική» χρήση της φωνής, δηλαδή την χρήση της σαν να ήταν κρουστό όργανο χωρίς βοηθητική συνοδεία από κάποιο άλλο μουσικό όργανο. Άλλη μία εξαιρετικά πρωτότυπη ιδέα καθώς και μία πρώιμη- πειραματική- εισαγωγή μουσικής με/από το σώμα σε ένα έργο πειραματικής μουσικής. Βέβαια, ο Cage με την ιδέα αυτή ήθελε να στοχεύσει στην ηχοχρωματική

⁸Το ποίημα αυτό περιλαμβάνεται στο ομώνυμο βιβλίο της Gertrude Stein *The world is round*, το οποίο είναι ένα από τα κλασσικά παιδικά βιβλία (Ρορνα 2012).

σύνδεση όλων των μερών του έργου και να φέρει μία καθοδηγούμενη ισορροπία μεταξύ τους, ωστόσο η παρούσα μελέτη υπολογίζει την ιδιαιτερότητα αυτή (Nodine 2007, 3). Παρατηρείται επίσης, ότι όλα τα μέρη του έργου οργανώνονται γύρω από το στοιχείο του ρυθμού χωρίς όμως να ορίζεται το τέμπο και η χρονική διάρκεια τους κάτι που αφήνεται στην κρίση των εκτελεστών/ριών και διαφέρει από άλλα πιο συμβατικά κομμάτια για κρουστά. Κάθε μέρος του έργου έχει ως βάση μία χρονική αξία, για παράδειγμα το πρώτο, το τρίτο και το τέταρτο μέρος έχουν ως βάση το όγδοο ενώ το δεύτερο το δέκατο έκτο πράγμα που δίνει τη δυνατότητα δημιουργίας ρυθμικών ομάδων αλλά και μίας γενικότερης αίσθησης του ρυθμού, χωρίς όμως να τον προσδιορίζει επακριβώς/με ακρίβεια. Αυτό επηρεάζει και την κατά τα άλλα πιο ελεύθερη επιλογή των ηχογόνων αντικειμένων από τους/τις εκτελεστές/ριες.

Όσον αφορά στη δομή του έργου, παρατηρείται η χρήση της τεχνικής της τετραγωνικής ρίζας που προαναφέρθηκε, η οποία φαίνεται να πρωταγωνιστούσε στις πρώιμες αυτές συνθέσεις του Cage για κρουστά. Πιο συγκεκριμένα, όπως και η Nodine αναφέρει στη μελέτη της, «Ο Cage δομεί/συνθέτει επίσης το έργο αυτό με τη χρήση τετραγωνικών ριζών για να φτάσει στο συνολικό αριθμό μέτρων για κάθε ένα από τα μέρη: 6x6, 7x7, 8x8, 7x7» (Nodine 2007, 7). Η σχετική ακρίβεια που χρησιμοποιεί στη δομή δημιουργεί έναν ελεγχόμενο χώρο μέσα στον οποίο οι διάφορες διαδικασίες, ως προς την εκτέλεση, θα είναι πιο ελεύθερες, όπως για παράδειγμα η επιλογή των αντικειμένων από τους εκτελεστές αλλά και το γεγονός ότι το δεύτερο και το τέταρτο μέρος (7x7) έχουν κάποια επιπλέον μέτρα ώστε να ολοκληρωθούν. Η Nodine σχολιάζει, επίσης, ότι «εκτός από το σχέδιο τετραγωνικής ρίζας, τα πρόσθετα μέτρα στο δεύτερο μέρος δημιουργούν έναν άρτιο αριθμό συνολικών μέτρων, στρογγυλεύοντας έτσι τον περιττό αριθμό των επιπλέον μέτρων. Το τέταρτο μέρος, ωστόσο, τελειώνει με ένα περιττό αριθμό μέτρων, συμπεριλαμβανομένων των δύο επιπλέον. Θα μπορούσε κανείς να σκεφτεί ότι ο Cage, σκόπιμα αποκαλύπτει τον έλεγχο του πάνω σε όλες τις πτυχές της εξωτερικής δομής, αλλά επίσης θέλει να δείξει την ελευθερία του να τροποποιήσει το σχέδιο ή να αγνοήσει τους κανόνες αφήνοντας το έργο ανοικτό» (Nodine 2007, 8). Επίσης, ο ίδιος ο Cage στο *Silence* εξηγεί την επιλογή του αυτή αναφερόμενος στο *Imaginary Landscapes No. IV* (1951) και σημειώνει ότι μερικά από τα προηγούμενα έργα του «βασίστηκαν σε μια σειρά μέτρων με τετραγωνική ρίζα, έτσι ώστε τα μεγάλα μήκη/κομμάτια/μέρη να έχουν την ίδια σχέση στο σύνολο που τα μικρά μήκη έχουν μέσα σε μια μονάδα του συνόλου» (Cage 1961).

Σύμφωνα με τα παραπάνω στοιχεία προκύπτει ότι το *The living Room Music*, αφενός χρονολογικά αποτελεί ένα έργο στο οποίο εμφανίζεται ένας πρώτος πειραματισμός παραγωγής ρυθμικού ήχου με το σώμα σε έργο της πειραματικής μουσικής, με τέτοια διαχείριση⁹ της φωνής ώστε να καλύπτει ηχοχρωματικά τον ήχο από κρουστό όργανο καθώς και από τις λοιπές κατευθύνσεις που δίνει, φαίνεται να επιδιώκεται η καθολική ηχοχρωματική ισορροπία. Αφετέρου, ο Cage θέλοντας να διατηρήσει έναν γενικότερο έλεγχο στο κομμάτι, του έδωσε τη μορφή ενός αρκετά πιο συμβατικού κομματιού της δυτικής μουσικής κυρίως δομικά, αναθέτοντας, ορισμένες ελευθερίες στους εκτελεστές ως προς τη λήψη κάποιων αποφάσεων. Ενδιαφέρον προκαλεί και το γεγονός ότι θυμίζει πολύ έργο μινιμαλιστικής μουσικής λόγω των επαναλήψεων κάποιων στοιχείων/μοτίβων.

Στο υποκεφάλαιο που θα ακολουθήσει, βέβαια, θα παρουσιαστούν κατεξοχήν έργα μινιμαλιστικής μουσικής και συγκεκριμένα του Steve Reich, του οποίου η συνθετική πορεία εξελίχθηκε και επηρέασε το μινιμαλιστικό κίνημα και τους/τις οπαδούς του. Ωστόσο, βασικό στοιχείο μελέτης της περιόδου και συγκεκριμένα του Reich θα αποτελέσει το έργο του *Clapping music* (1972) το οποίο θα εξεταστεί διεξοδικά καθώς είναι ένα έργο ρυθμικής μουσικής με το σώμα.

⁹ Σαν πρώιμο beatboxing.

1.3 Steve Reich: «Ρυθμικός» μινιμαλισμός

Σύμφωνα με τον Timothy Johnson ο όρος μινιμαλισμός περιγράφει καλύτερα μία τεχνική παρά μία αισθητική ή ένα μουσικό στυλ καθώς αρχικά ο όρος αυτός χρησιμοποιήθηκε στις εικαστικές τέχνες (Colannino,Gomez,Toussaint 2009, 112). Ανάμεσα στους μουσικούς πρεσβευτές του, LaMonte Young, Philip Glass, Terry Riley, συγκαταλέγεται και ο Steve Reich. Το έργο τους αποτελεί μία μείζονα και αναπόφευκτη αντίδραση στον μοντερνισμό και την απροσδιοριστία καθώς σύμφωνα με τον Nyman η «μουσική του ελάχιστου», όπως την αποκάλεσε ο Young, «η οποία καταδεικνύει μία πολύπλευρη υποχώρηση από τη μουσική που αναπτύχθηκε μέσω της απροσδιοριστίας [...] όχι μόνο μειώνει την περιοχή της ηχητικής δραστηριότητας με τρόπο απόλυτο, (σχεδόν απολυταρχικό) στον ελάχιστο βαθμό, αλλά επίσης υποβάλλει το σχολαστικά επιλεγμένο και κυρίως τονικό υλικό της σε επαναλαμβανόμενες αυστηρά πειθαρχημένες διαδικασίες» (Nyman 2011, 201). Καθένας από τους προαναφερθέντες συνθέτες όμως, απέδωσε την παραπάνω θεώρηση με τον δικό του τρόπο.

Ο Reich χρησιμοποίησε εξίσου στα έργα του την επανάληψη των μουσικών φράσεων, μικρών μοτίβων ή κύτταρων που αναπτύσσονται σταδιακά, χρησιμοποιώντας δικές του τεχνικές, ώστε να εφαρμόσει το ιδεώδες του για τη «μουσική ως μία σταδιακή διαδικασία». Σύμφωνα με τον Reich η «σταδιακή διαδικασία» δεν αφορά στη διαδικασία σύνθεσης μουσικών κομματιών, αλλά στο ότι υπάρχουν μουσικά κομμάτια που τα ίδια είναι/αποτελούν μία διαδικασία. Στο ομότιτλο δοκίμιο του γίνεται αναφορά για ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό σύμφωνα με το οποίο για να γίνει η διαδικασία αντιληπτή από τον ακροατή πρέπει να ρέει με εξαιρετικά προοδευτικό τρόπο, δηλαδή πολύ αργά και σταδιακά, έτσι ώστε ο ακροατής να εστιάζει σε αυτήν και στο «αναπόδραστο της σταδιακής εξέλιξης» καθώς «όλες οι λεπτομέρειες ορίζονται σε επίπεδο νότας-προς-νότα (ήχου-προς-ήχο) αλλά και στο επίπεδο της συνολικής φόρμας ταυτόχρονα» (Reich 1968, 9, Nyman 2011, 215). Με λίγα λόγια, οι διαδικασίες αυτές έχουν τη δυνατότητα να ακούγονται καθώς συμβαίνουν. Επίσης, η επιλογή του υλικού γίνεται με βάση την εκάστοτε διαδικασία καθώς «άπαξ και η διαδικασία στηθεί και εγκατασταθεί τρέχει από μόνη της» (Nyman 2011, 215). Αυτό σημαίνει πως οι παρεμβολές από το συνθέτη μειώνονται σε μεγάλο βαθμό αφού σχεδόν όλα έχουν προαποφασιστεί. Ένα εξαιρετικά σημαντικό χαρακτηριστικό είναι πως οι διαδικασίες

αυτές σχετίζονται με την τεχνική της σταδιακής μετατόπισης φάσης [gradual phase shifting], την οποία εμπνεύστηκε και εφάρμοσε στα έργα του μέχρι το 1973.

Αρχικά, η ιδέα του *phasing/ gradual phase shifting* (σταδιακής μετατόπισης φάσης) εφαρμόστηκε σε συνθέσεις που περιείχαν ηλεκτρονικά συστήματα και προηχογραφημένη μουσική με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα αποσυγχρονισμένο ακουστικό αποτέλεσμα, αφού τα μέρη δε θα παίζονταν ταυτόχρονα αλλά το ένα λίγο μετά το άλλο δηλαδή σε διαφορά φάσης. Αυτό όμως, το «τέλειο» ρυθμικά ηχητικό αποτέλεσμα που πρόκυπτε ήταν αρκετά αυστηρό, σκληρό και μη μουσικό, όπως επισημαίνει ο ίδιος ο Reich (Reich 2002, 44). Για το λόγο αυτό αποφάσισε να μεταφέρει τις ιδέες του σε συνθέσεις για οργανικά σύνολα ώστε η ζωντανή παρεμβολή αυτή των εκτελεστών/ριών στο ρυθμό, προκαλώντας οποιαδήποτε αστάθεια η παραλλαγή, να ζωντανέψει τη μουσική του (Nyman 2011).

Είχε ήδη ξεκινήσει να ασχολείται με τη σύνθεση από την ηλικία των δεκατεσσάρων/δεκαπέντε χρόνων μετά από μία έντονη εμπειρία ακρόασης έργων όπως η «Ιεροτελεστία της Άνοιξης» του I. Stravinsky, το 5ο από τα Βραδεμβούργια Κονσέρτα του J.S. Bach και διάφορες ηχογραφήσεις bebop μουσικής, η οποία επηρέασε και διαμόρφωσε κατά κόρων τις ακουστικές του προτιμήσεις. Το γεγονός ότι η αντίληψή του για την μουσική ήταν «οριζόντια», όπως αναφέρει και ο Richard Taruskin σε αντίστοιχο άρθρο του, τον διευκόλυνε να βρει ένα κοινό στοιχείο σε αυτά τα εξολοκλήρου διαφορετικά μουσικά στυλ, το οποίο ήταν ένας ισχυρός σταθερός παλμός [subtactile pulse], ο οποίος έμελλε να ορίσει και το δικό του «ρυθμικό προφίλ/στυλ», όπως το αποκαλούσε ο ίδιος (Taruskin 1997, 201, Nyman 1971).

Ο πρώτος, βέβαια, από τους μινιμαλιστές που εδραίωσε τη χρήση του σταθερού παλμού στην πειραματική μουσική, όπως προαναφέρθηκε ήταν ο Terry Riley, οποίος θεωρούσε τον παλμό ως μία διαχρονική σταθερά η οποία «αποτελεί τον τρόπο της Ανατολής να μπορείς να ξεφύγεις μακριά. Μπορείς να ξεφύγεις όσο θέλεις αν συσχετιστείς με μια σταθερά» (Riley στο Nyman 2011, 209). Κατά συνέπεια ο σωστός, σταθερός παλμός μπορεί να χρησιμοποιηθεί σαν το τέλειο χόρδισμα για ένα μουσικό σύνολο, καθώς παρατηρείται ότι όσο πιο αργά ξεκινήσει ένα κομμάτι τόσο πιο εύκολο είναι να επιτευχθεί καλύτερος συγχρονισμός μεταξύ των εκτελεστών/ριών, όσον αφορά στο τέμπο. Αυτό συμβαίνει και στο έργο του του Riley *In C*, το οποίο προαναφέρθηκε, όπου συμμετείχε και ο Reich (Nyman 2011).

Ταυτόχρονα με τους παραπάνω πειραματισμούς, ξεκίνησε να φουντώνει ο ενθουσιασμός του για την εκμάθηση κρουστών, αρχικά, σε τζαζ μουσικά στυλ/περιβάλλοντα. Σε ένα πρώτο στάδιο, για να το πετύχει αυτό, άφησε τα μαθήματα πιάνου τα οποία παρακολουθούσε από νεαρή ηλικία και τα οποία τον μύησαν στην μουσική της τότε «μεσαιάς τάξης» και ξεκίνησε εντατικά μαθήματα κρουστών. Τις πρώτες του γνώσεις στα ντραμς τις έλαβε από τον Rolland Kohloff. Μετά την αποφοίτηση του, το 1957, από το πανεπιστήμιο Cornell με πτυχίο στη φιλοσοφία, τον ακόλουθο χρόνο και πριν την εγγραφή του στο Julliard όπου δούλεψε με τους William Bergsma και Vincent Persichetti (1958–1961), παρακολούθησε μαθήματα σύνθεσης με τον Hall Overton (Reich 2002).

Αργότερα όμως, και κατά τη διάρκεια της φοίτησής του στο Mills College όπου παρακολούθησε ένα ακόμα μεταπτυχιακό πρόγραμμα επηρεασμένος/ καθοδηγούμενος από τον Luciano Berio, (με τον οποίο συναντήθηκε στη σχολή Julliard) ανακάλυψε συν τοις άλλοις και τον «μη Δυτικό» τρόπο παιξίματος των κρουστών μέσα από ζωντανές ηχογραφήσεις διάφορων Δυτικό-αφρικάνικων κρουστών και της Ινδονησιακής ορχήστρας Γκαμελάν. Κύριο μέλημά του όμως ήταν να έρθει σε άμεση επαφή με την πρακτική αυτή. Ο ίδιος ο Reich σε συνέντευξή του επισήμανε πως η επιθυμία του να επισκεφτεί την Αφρική εντάθηκε ακόμα περισσότερο όταν έπεσε στα χέρια του ένα βιβλίο του A.M. Jones στο οποίο γίνεται μία εις βάθος ανάλυση της παραδοσιακής μουσικής της αφρικανικής φυλής Ewe. Για το λόγο αυτό το καλοκαίρι του 1970 ταξίδεψε στην Γκάνα για να βρεθεί στον πυρήνα του ενδιαφέροντος του. Εκεί, μελέτησε πολλές και διαφορετικές τεχνικές και στυλ παιξίματος τυμπάνων και αφρικανικών χορών (Gahu, Adgabza κ.ά.) οι οποίες επηρέασαν βαθιά τη μουσική του. Η επιρροή αυτή διακρίνεται εντονότερα σε κομμάτια όπως το *Drumming* (1971) και το *Clapping Music* (1972) στα οποία ουσιαστικά χρησιμοποιεί αφρικανικά ρυθμικά οστινάτι τα οποία επαναλαμβάνονται σε διαφορά φάσης (Reich 2002).

1.3.1 *Clapping music* (1972)

Πιο συγκεκριμένα, το *Clapping Music* συντέθηκε το 1972 όταν ο Reich μετά από μία συναυλία με το σύνολό του στις Βρυξέλες, επισκέφθηκε μία παράσταση Φλαμένκο. Την προσοχή του τράβηξαν οι μουσικοί που συνόδευαν με ρυθμικά παλαμάκια. Μετά από αυτό ένιωσε την ανάγκη να συνθέσει ένα κομμάτι χρησιμοποιώντας τις ιδιαίτερες τεχνικές του, με τη διαφορά ότι αυτή τη φορά «δεν θα χρειαζόταν κανένα όργανο πέρα από το ανθρώπινο σώμα» (Reich 2002, 68).

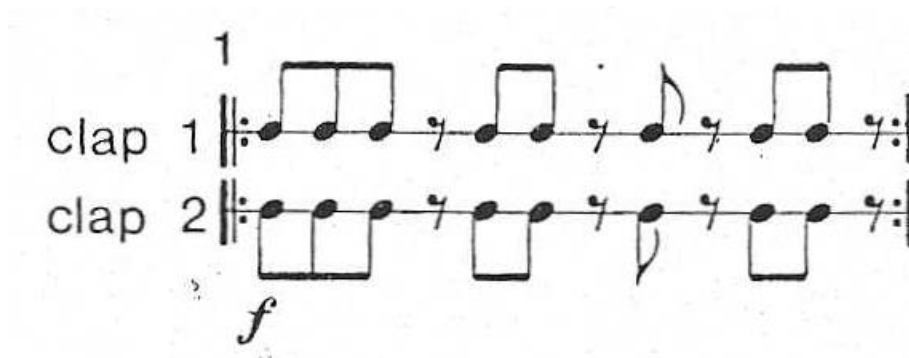
Δεν άργησε, όμως, να συνειδητοποιήσει πως το κομμάτι αυτό, γραμμένο για δύο μόνο εκτελεστές/ριες, δεν θα ήταν ένα («κλασσικό») κομμάτι αποσυγχρονισμού /αλλαγής φάσης, καθώς ο τρόπος παραγωγής του ήχου (παλαμάκια) ήταν εξαιρετικά απλός/άδειος. Πιο συγκεκριμένα, ο/η ένας εκτελεστής/ρια κρατάει ένα σταθερό βασικό μοτίβο καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού, εμπνευσμένο από ρυθμικό πάτερν/μοτίβο Αφρικάνικης μουσικής (για κουδούνα) σε μέτρο 12/8, ενώ ο/η δεύτερος/η εκτελεστής/ρια χτυπάει το ίδιο μοτίβο αρχικά ταυτόχρονα, με τον πρώτο για 12 επαναλήψεις και στη συνέχεια μετατοπίζει ολόκληρο το μοτίβο κατά ένα όγδοο τη φορά, ωστόσο να επανέλθει στην ταυτοφωνία από την οποία ξεκίνησε (και έχοντας περάσει φυσικά από όλες τις θέσεις). Ο Reich επισημαίνει ότι «η βασική διαφορά μεταξύ της ξαφνικής μετατόπισης/αλλαγής και της σταδιακής μετατόπισης/αλλαγής φάσης σε άλλα κομμάτια είναι ικανότητα της ακρόασης του μοτίβου που απομακρύνεται από τον εαυτό του, καθώς τα τονισμένα/ τα ισχυρά μέρη και των δύο μοτίβων απομακρύνονται όλο και περισσότερο, ενώ στις ξαφνικές αλλαγές δημιουργείται η αίσθηση μιας σειράς παραλλαγών των δύο διαφορετικών μοτίβων με τα ισχυρά μέρη τους να συμπίπτουν (Reich 2002, 68).

Στο *Clapping Music* οι οδηγίες για την εκτέλεση είναι οι εξής:

«Ο αριθμός των επαναλήψεων είναι δώδεκα για κάθε μέτρο. Η διάρκεια του κομματιού πρέπει να είναι περίπου στα πέντε λεπτά. Ο/Η δεύτερος εκτελεστής/ρια πρέπει να κρατήσει τον παλμό [downbeat], στον πρώτο χτύπο [beat] του σταθερού μοτίβου (σαν τονισμό) ώστε το μοτίβο να ξεχωρίζει κάθε φορά που επαναλαμβάνεται. Δεν μπορούν να γίνουν άλλοι τονισμοί [accents], για το λόγο αυτό δεν αναγράφεται το μέτρο 6/4 ή 12/8. Για να ξεκινήσει το κομμάτι ένας από τους/τις εκτελεστές/ριες πρέπει να καθορίσει το τέμπο μετρώντας σιγανά μέχρι το έξι. Η επιλογή κάποιου συγκεκριμένου ήχου, χτυπήματος των χεριών π.χ. *cupped or flat hands* αφήνεται στους/στις ερμηνευτές/ριες. Όποιο ηχόχρωμα επιλεγεί πρέπει να δοκιμαστεί και να διατηρηθεί και από τους δύο ώστε όταν τα δύο μέρη

μπλέξουν να ηγήσει/παραχθεί ένα συνολικό άκουσμα/ μοτίβο. Σε μια αίθουσα με διακόσια ή περισσότερα άτομα τα παλαμάκια θα πρέπει να ενισχυθούν είτε με ένα μονό (ενιαίο) παν-κατευθυντικό/πυκνωτικό μικρόφωνο και για τους/τις δύο εκτελεστές/ριες η με δύο κατευθυντικά μικρόφωνα, ένα για τον καθένα/καθεμία. Σε άλλη περίπτωση η ενίσχυση θα πρέπει να μιξαριστεί μονοφωνικά σε μονό κανάλι και τα δύο μέρη να ακούγονται ισάξια σε όλα τα μεγάφωνα. Σε μικρότερο χώρο δεν χρειάζεται ενίσχυση. Σε κάθε περίπτωση οι εκτελεστές/ριες πρέπει να στέκονται όσο το δυνατόν πιο κοντά έτσι ώστε να ακούει ο/η ένας/μία τον/την άλλο/η καλά» (Reich, 1980, 2002).

Μετά τις παραπάνω οδηγίες ακολουθεί μία αρκετά συμβατική ρυθμική παρτιτούρα με το παρακάτω μοτίβο.



Εικόνα 3. *Clapping music* (1972), μέρος της παρτιτούρας (Reich 1980).

Εξετάζοντας τις διευκρινήσεις του συνθέτη και την παρτιτούρα στη συνέχεια, γίνεται αρκετά ξεκάθαρο πως το παρόν έργο απευθύνεται σε εκτελεστές/ριες που έχουν, μία στοιχειώδεις μουσικές γνώσεις ώστε να μπορούν να διαβάσουν την παρτιτούρα. Αυτό βέβαια δεν αποκλείει μία ενδεχόμενη μεταγραφή του σε μία πιο απλουστευμένη μορφή ώστε να γίνεται αντιληπτό και από εκτελεστές χωρίς ιδιαίτερες μουσικές γνώσεις όπως π.χ. μία παρτιτούρα με βουλίτσες. Ωστόσο, όπως σημειώνει ο Taruskin για τον Reich το έργο αυτό αποτέλεσε έναν κομμάτι εξάσκησης για τους/τις εκτελεστές/ριες καθώς μπορούσε να παιχτεί οπουδήποτε αλλά και ως εισαγωγικό αναφέροντας συγκεκριμένα πως « Το *Clapping Music* γράφτηκε για το δρόμο, όταν το σύνολο, γνωστό ως Steve Reich and Musicians, άρχισε να περιοδεύει.¹⁰ Χρησιμοποιήθηκε ως εισαγωγικό κομμάτι, για να δώσει στο κοινό μια άμεση κατανόηση του τι σημαίνει «σταδιακή διαδικασία» (Taruskin 1997). Ούτως η άλλως ο ίδιος ο Reich, στις σημειώσεις περί μουσικής αναφέρει πως το συγκεκριμένο κομμάτι θα αποτελούσε το τελευταίο της

¹⁰ «Χέρια», εξήγησε ο Reich, «είναι εύκολα στη μεταφορά» (Taruskin 1997).

σειράς κομματιών στα οποία είχε χρησιμοποιήσει την τεχνική της μετατόπισης φάσης καθώς είχε φτάσει ο καιρός για να ασχοληθεί με κάτι νέο (Reich 2002).

Ωστόσο, αν και προαναφέρθηκε πως στο έργο η χρήση της τεχνικής αυτής ήταν δύσκολη, παρατηρούνται σημεία στα οποία το πείραμά του πέτυχε παρόλη την απουσία μουσικών οργάνων. Αρχικά, σύμφωνα με το πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται όλα τα κομμάτια που συντέθηκαν με την τεχνική της σταδιακής μετατόπισης/του αποσυγχρονισμού, κύριο μέλημα ήταν μία απόλυτη ηχοχρωματική ισορροπία ώστε να γίνεται διακριτή στο άκουσμα η διαδικασία αυτή, κάτι το οποίο διευκρινίζεται από το συνθέτη στις οδηγίες για την εκτέλεση «Η επιλογή κάποιου συγκεκριμένου ήχου, χτυπήματος των χεριών π.χ. cupped or flat hands αφήνεται στους ερμηνευτές. Όποιο ηχόχρωμα επιλεγεί πρέπει να δοκιμαστεί και να διατηρηθεί και από τους δύο ώστε όταν τα δύο μέρη μπλέξουν να ηχήσει ένα συνολικό άκουσμα/ μοτίβο» (Reich 2002).

Με λίγα λόγια, φαίνεται ο Reich να διατηρεί τον «απόλυτο έλεγχο» όσον αφορά στη διαδικασία της εκτέλεσης αλλά και ταυτόχρονα να αποδέχεται οτιδήποτε μπορεί να προκύψει καθώς σύμφωνα με τα λεγόμενά του «τα μη ελεγχόμενα ηχητικά αποτελέσματα μοιάζουν με λεπτομέρειες που εμφανίζονται για τους δικούς τους ακουστικούς λόγους, καθώς ο ήχος ξεφεύγει από τις προθέσεις» (Nyman 2011, 216). Σε κάποιες από τις «αισιόδοξες προβλέψεις» του για τη μουσική του μέλλοντος επισήμανε πως «Οι σοβαροί χορευτές που τώρα χορεύουν με μουσική χωρίς παλμό ή χωρίς καθόλου μουσική, θα αντικατασταθούν από νεαρούς μουσικούς και χορευτές που θα επανασυνδέσουν τη ρυθμική μουσική και το χορό σε μία μορφή υψηλής τέχνης» (Reich 1970, 2002, 51-52). Η πρόβλεψη αυτή είναι μία ξεκάθαρη περιγραφή της ρυθμικής μουσικής του σώματος [body music/ body percussion] που ξεκίνησε να αναδύεται την ίδια δεκαετία, σε ένα λίγο διαφορετικό μουσικό πλαίσιο, που όμως μοιράζεται κοινά στοιχεία με αυτό της πειραματικής μουσικής και θα εξεταστεί αναλυτικότερα στο επόμενο κεφάλαιο.

Από το ίδιο πεδίο, αυτό της πειραματικής μουσικής, θα εξεταστεί μία ακόμη συνθέτρια της οποίας το έργο συμβαδίζει χρονικά και αισθητικά με τον Steve Reich. Η Pauline Oliveros που εκτός από συνθέτρια, εκτελέστρια είναι και αυτοσχεδιάστρια χρησιμοποίησε, σε ολόκληρη τη φιλοσοφία της ζωής και του έργου της, το σώμα της ως βασικό μέσω σύνδεσης και επικοινωνίας με τον ηχητικό/ακουστικό κόσμο. Έτσι στο υποκεφάλαιο που θα ακολουθήσει θα εξεταστεί η φιλοσοφία της πάνω στην

εστιασμένη βαθιά ακρόαση και η χρήση αυτής, και του σώματος γενικότερα, στη συλλογή της *Sonic Meditations* (1971) (ηχητικοί διαλογισμοί) στην οποία ρυθμικά παλαμάκια εμπνευσμένα από Αφρικάνικους ρυθμούς, σαν αυτά του Reich, θα δούμε ότι εντάσσονται σε διάφορες ασκήσεις και διαλογισμούς. Ειδικότερα, βέβαια, την εργασία θα απασχολήσει η σύνθεσή της *Earth Ears* (1983), η οποία θα αναλυθεί ακολούθως.

1.4 Pauline Oliveros: «Ηχητικοί διαλογισμοί»

Σε μια μεταπολεμική Αμερική στα τέλη της δεκαετίας του 1960 η διάθεση για αμφισβήτηση, επανάσταση και απελευθέρωση συνέβαλε στη δημιουργία πολλών κοινωνικοπολιτικών κινημάτων ένα εκ των οποίων αποτελεί και η επονομαζόμενη «Νέα ευαισθησία» [new sensibility], η οποία δημιούργησε σημαντικές αλλαγές στο πολιτιστικό τοπίο της Αμερικανικής κουλτούρας. Αρχικά, η εποχή εκείνη στην τέχνη σηματοδοτήθηκε από την άνοδο της υποκουλτούρας και τη στροφή προς το απλό. Ταυτόχρονα, η αναζήτηση νέων τρόπων εξερεύνησης της συνείδησης μέσω του διαλογισμού και της εξάπλωσης των ανατολικών θρησκειών και η έννοια της ψυχεδέλειας και της έξαρσης των παραισθησιογόνων ουσιών επηρέασαν το έργο πολλών καλλιτεχνών. Η Pauline Oliveros ήταν μία καλλιτέχνη, συνθέτρια και αυτοσχεδιάστρια της οποίας ολόκληρο το έργο της βασίστηκε στη θεωρία της ηχητικής αντίληψης¹¹ [sonic awareness] μέσω του διαλογισμού και της χαλάρωσης, κατ' επέκταση μέσω της εστιασμένης/βαθιάς ακρόασης [deep listening] (Osborne 2000).

Η θεωρία της ηχητικής αντίληψης βασίζεται σε δύο πυλώνες, δύο αλληλεξαρτώμενες ενέργειες επεξεργασίας της ανθρώπινης πληροφορίας που καθίστανται απαραίτητες ώστε να επιτευχθεί η πλήρης αντίληψη για το πως ακούμε και κάνουμε ήχους, την προσοχή και την συνειδητοποίηση. Η ίδια η Oliveros έχοντας σωματοποιήσει [embody] την εστιασμένη ακρόαση μέσα από πρακτικές πειθαρχίας, συγκέντρωσης, προσοχής και ευαισθητοποίησης εξηγεί ότι η συνειδητοποίηση είναι παγκόσμια, μη γραμμική και καταγράφει αισθητηριακές, φανταστικές και μνημονικές πληροφορίες, ενώ αντίθετα η προσοχή είναι εστιασμένη, δηλαδή ασχολείται με μοναδικά ή διαδοχικά και γραμμικά υλικά. Επίσης χρησιμοποιεί το αρχέτυπο σύμβολο ενός κύκλου με μια κεντρική κουκίδα ως υπόδειγμα αυτής της σχέσης όπου ο κύκλος εκπροσωπεί τη συνειδητοποίηση και η κουκίδα την προσοχή (von Gunden 1980-81, 410).

Η βαθιά ακρόαση (εκτός από μέθοδος διαλογισμού) είναι μία πρακτική συγκέντρωσης στην λειτουργία της ακοής ενός ατόμου, στην συνειδητοποίηση αυτής και των ήχων που μετέχουν σε αυτήν. Η Oliveros επισημαίνει πως «η εστιασμένη ακρόαση ενσαρκώνει μία κατάσταση οξυμένης αντίληψης η οποία συνδέεται με ό,τι υπάρχει»

¹¹ Όπως αντιλαμβανόμαστε, εγώ, την έννοια αυτή θα τη μετάφραζα ως «ακουστική συνειδητότητα», καθώς η θέση μας σε ένα ηχητικό περιβάλλον σημαίνει ότι προσλαμβάνουμε όλους τους ήχους από το περιβάλλον αυτό πρώτα ακούγοντάς τους και ύστερα συνειδητοποιώντας τους.

(Oliveros 2005). Η σύνδεση στην οποία αναφέρεται η συνθέτρια αφορά στην σύνδεση με τον εκάστοτε περιβάλλοντα χώρο. Η οξυμένη αντίληψη δε, αφορά στην πρόσληψη των ηχητικών ερεθισμάτων, στην προσοχή, στην βαθύτερη συνειδητοποίηση αυτών και κατ' επέκταση στη σύνδεση με το χωροχρόνο. Όσον αφορά στην προσοχή, αυτή διαχωρίζεται στην επικεντρωμένη προσοχή [focal attention], που περιορίζεται στο αντικείμενο της προσοχής, και στην καθολική προσοχή [global attention], που είναι διάχυτη σε ολόκληρο το χωροχρονικό συνεχές του ήχου. Μέσα από την πρακτική της βαθιάς ακρόασης λοιπόν, ενθαρρύνεται η εξισορρόπηση αυτών των δύο ώστε κάποιος/α να μπορεί να τις χρησιμοποιήσει (Oliveros, 2005).

Η συλλογή διαλογισμών, όπως προαναφέρθηκε, *Sonic Meditations* (1971) αποτελεί μία ριζοσπαστική σύνθεση της εποχής εκείνης και ταυτόχρονα ένα από τα σπουδαιότερα έργα της συνθέτριας στο οποίο πρώτο-εφάρμοσε τις ιδέες της. Η ιδέα της γεννήθηκε κατά τη διάρκεια μιας έρευνας που πραγματοποίησε στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια, Σαν Ντιέγκο, στην οποία μελέτησε τους συνεχόμενους ήχους (παραγωγή, προέλευση, διάρκεια) όπως τα drone (βόμβοι) των κινητήρων των οχημάτων, το θόρυβο που προκαλούσε ο αυτοκινητόδρομος κ.α. Μέσα από την μελέτη αυτή ανακάλυψε ότι η απόλυτη εστίαση στους συνεχόμενους αυτούς ήχους επέφερε τη χαλάρωση που είναι το κλειδί της απόκτησης γνώσεων σχετικά με την φαινομενολογία της ακρόασης (Osborne 2000). Η ίδια η Oliveros στις εισαγωγικές σημειώσεις του έργου επισημαίνει ότι «με συνεχή δουλειά, στο *Sonic Meditations* γίνονται εφικτές μερικές από τις ακόλουθες ενέργειες: αυξημένες καταστάσεις επίγνωσης/αντίληψης ή εκτεταμένης συνείδησης, αλλαγές στη φυσιολογία και ψυχολογία από γνωστές και άγνωστες φορτίσεις και αποφορτίσεις, που σταδιακά καθίστανται μόνιμες. Αυτές οι αλλαγές μπορεί να αντιπροσωπεύουν τον συντονισμό του σώματος του νου/μυαλού» (Oliveros 1974). Αξίζει να σημειωθεί ότι η όποια μουσική δημιουργηθεί/γεννηθεί, κατά τη διάρκεια της παραπάνω διαδικασίας, είναι ευπρόσδεκτη όπως σημειώνει και η ίδια η συνθέτρια καθώς τα σύνολα των εκτελεστών/ριών στα οποία απευθύνεται δεν χρειάζεται να έχουν ιδιαίτερες μουσικές γνώσεις, όπως και το “fem” Ensemble¹² (Oliveros 1974).

¹² Το “fem” Ensemble είναι μια ομάδα αυτοσχεδιασμού, τόσο φωνητικού όσο οργανικού, αφιερωμένου σε αμετάβλητα τονικά κέντρα με έμφαση στην αλλαγή μερικών από αυτά. (Oliveros 1984, 148)

Ουσιαστικά, το συγκεκριμένο έργο αποτελεί μία σειρά ομαδικών διαλογισμών μέσω της ηχητικής επικοινωνίας των μελών της ομάδας και χρήζει έναν πιο ενδεδειγμένο σχολιασμό όσον αφορά στη χωρική διάσταση (Oliveros 1984). Με αφετηρία το ίδιο της το σώμα παρομοιάζει τα αυτιά της με σπηλιές και φαράγγια ενώ παράλληλα θέτει ερωτήματα στον εαυτό της. Ο Stephen Miles στο άρθρο του για την αντικειμενικότητα και την διϋποκειμενικότητα των «ηχητικών διαλογισμών» της Oliveros αντίστοιχα σημειώνει πως μέσα από τους ηχητικούς διαλογισμούς δημιουργούνται σχέσεις δέσμευσης με τον αντικειμενικό κόσμο του χώρου και της αίσθησης και ταυτόχρονα με τον διϋποκειμενικό κόσμο των σχέσεων (Miles 2008). Επειδή λοιπόν, τα *Sonic Meditations* αποτελούν όπως προαναφέρθηκε ένα από τα σημαντικότερα έργα της Oliveros θα γίνει μία σύντομη αναφορά σε κάποια σημαντικά στοιχεία που το χαρακτηρίζουν και αφορούν την παρούσα μελέτη καθώς επίσης δύο εκ των διαλογισμών θα συμπεριληφθούν στις προτεινόμενες πρακτικές που θα ακολουθήσουν σε επόμενο κεφάλαιο.

Στο δεύτερο κατά σειρά εισαγωγικό σημείωμα της συνθέτριας αναφέρεται ότι οι ηχητικοί διαλογισμοί αποτελούν μία προσπάθεια επιστροφής του ελέγχου του ήχου στο άτομο, μεμονωμένα αλλά και στην παρουσία του μέσα σε ομάδες, με σκοπό εν γένει ανθρωπιστικό και πιο συγκεκριμένα θεραπευτικό, εάν και εφόσον η δύναμη του ήχου και της μουσικής έχουν αναγνωριστεί από ολόκληρη την κοινωνία (Oliveros 1974). Ειδικότερα, στα πλαίσια μιας διαδικασίας διαλογισμού για να προκύψει η επούλωση/θεραπεία κάθε άτομο καλείται να βιώσει ορισμένες διαδικασίες οι οποίες μπορεί να περιλαμβάνουν κίνηση του σώματος και έχουν σκοπό, αρχικά, να ενθαρρύνουν την ηχητική του φαντασία μέσω της χρήσης διάφορων ειδικά σχεδιασμένων ερωτήσεων με αποτέλεσμα να μοιραστεί και με την ομάδα ό,τι άκουσε εσωτερικά χρησιμοποιώντας οποιοδήποτε μέσο για να περιγράψει την εμπειρία. Οι συνθήκες που δημιουργούνται για την ακρόαση των ήχων έχουν σκοπό να επεκτείνουν την ευαισθητοποίηση του ακουστικού περιβάλλοντος, τόσο εσωτερικά/εντός όσο και εξωτερικά/εκτός του ατόμου. Στη συνέχεια, ενθαρρύνεται και η ακουστική μνήμη επίσης από ερωτήσεις με επακόλουθη γνωστοποίηση/ κοινοποίηση αυτών των αναμνήσεων μεταξύ των μελών της ομάδας. Συμπερασματικά η επούλωση μπορεί να συμβεί σε σχέση με τις παραπάνω δραστηριότητες όταν 1) τα άτομα αισθάνονται τον κοινό δεσμό με άλλους μέσω μιας κοινής εμπειρίας, 2) όταν η εσωτερική εμπειρία κάποιου γίνεται εμφανής και αποδεκτή από άλλους, 3) όταν κάποιος γνωρίζει και

συντονίζεται με το περιβάλλον του, 4) όταν οι αναμνήσεις ή οι αξίες κάποιου/ας, ενσωματώνονται στο παρόν και κατανοούνται από άλλους/ες. Με λίγα λόγια, μέσω της συμμετοχής και της κοινοποίησης των εμπειριών μπορεί σταδιακά να προκύψει από ένα όμορφο είδος μουσικής το οποίο θα σχετίζεται με τους ανθρώπους που το δημιούργησαν και θα προσφέρει τη αναζωογόνηση και την κάθαρση (Oliveros 1974).

Ένα ακόμα στοιχείο εξέχουσας σημασίας, στην εισαγωγή του έργου, που αφορά άμεσα την παρούσα μελέτη, είναι εκείνο του τρόπου συμμετοχής στους «ηχητικούς διαλογισμούς», ο οποίος περιλαμβάνει ήχους με το στόμα, το σώμα (παλαμάκια κ.ά.), ή με οποιοδήποτε άλλο αντικείμενο. Εν γένει, η παρότρυνση της χρήσης του σώματος στο συγκεκριμένο έργο, όπως και σε άλλα της συνθέτριας/ αυτοσχεδιάστριας, αποτελεί ένα ιδιαίτερο στοιχείο το οποίο συνδέεται απόλυτα με το θεωρητικό και εμπειρικό της υπόβαθρο, καθώς ο εκτελεστής, μόνο με ήχους από το σώμα του, μπορεί να οδηγηθεί στον απόλυτο συντονισμό μυαλού και σώματος, όπως προαναφέρθηκε, ενώ ταυτόχρονα το αποτέλεσμα που θα ηχήσει, να έχει την ακαθόριστη μορφή, ενός κομματιού μουσικής με το σώμα χωρίς να έχει φυσικά κάποιο συγκεκριμένο τέμπο, ρυθμό ή χρονική διάρκεια.

Ανάλογο ενδιαφέρον, ως προς την καθολική ενεργοποίηση και χρήση τους σώματος στην ηχητική απόδοση, παρατηρείται και στο εγχειρίδιο της *Deep Listening: A composer Sound Practice* (2005). Συγκεκριμένα η πρακτική της βαθιάς ακρόασης, η οποία αποτελείται από μία σειρά ασκήσεων, όπως προαναφέρθηκε, αποσκοπεί στην ηρεμία του μυαλού η οποία θα φέρει βαθιά επίγνωση του σώματος και της ενεργειακής κυκλοφορίας του ώστε οι συμμετέχοντες να επεκτείνουν τη δεκτικότητα τους σε ολόκληρο το χωροχρονικό συνεχές του ήχου. Φυσικά, στην σύσταση των ασκήσεων αυτών συνέβαλαν, εκτός από τις γνώσεις της συνθέτριας πάνω στη Γιόγκα και τον διαλογισμό και η εκπαίδευση δημιουργικής κίνησης Tai Cho και Chi Kung από την Heloise Gold και άλλους δασκάλους κατά τη διάρκεια των σπουδών της (Oliveros 2005).

Μία σειρά ασκήσεων του εγχειριδίου, η οποία αποσκοπεί στην ακρόαση και τον αυτοσχεδιασμό με ρυθμούς και σχετίζεται άμεσα με την εν λόγω μελέτη, είναι ο Κύκλος Ρυθμού. Στις ασκήσεις αυτές οι συμμετέχοντες/ουσες καλούνται με ρυθμικό τρόπο να συντονιστούν με το σώμα τους και στη συνέχεια με όλη την ομάδα ξεκινώντας από την ανίχνευση του καρδιακού τους παλμού και χτυπώντας τον στο

σώμα και μετά τη μεταφορά του σε παλαμάκια με αποτέλεσμα τη δημιουργία σύνθετων ρυθμών. Κατόπιν, από τον καρδιακό παλμό ο κύκλος βρίσκει 60 bpm για εκφράσει έναν κοινό ρυθμό με την επιλογή να συνδυάσει ταυτόχρονη κίνηση και παλαμάκια ή μόνο παλαμάκια. Αφού επιτευχθεί ένας κοινός ρυθμός η ομάδα επιστρέφει στη θέση της και μεταφέρει τον κοινό ρυθμό με παλαμάκι ο ένας στον άλλο. Ο καθένας/καθεμία μπορεί να παίζει μία φορά επομένως αν αστοχήσει, ο επόμενος οφείλει να αποκαταστήσει το μοτίβο. Αφού η ομάδα έχει αποκτήσει μια σταθερή ενέργεια μπορεί να περάσει στην εξάσκηση του κοινού ρυθμού με αυξομειώσεις στο τέμπο είτε καθολικά είτε μέσω παραλλαγών που αφορούν συνδυασμό χτυπημάτων σε διάφορα μέρη του σώματος (χέρια , πόδια κ.λ.π.) με ταυτόχρονη διατήρηση του κοινού ρυθμού. Άλλη μία παραλλαγή αφορά στην κυριαρχία των πολλαπλάσιων του τέμπο του κοινού ρυθμού, τα οποία κατόπιν μπορούν να αυτοσχεδιαστούν. Ενδιαφέρον προκαλεί και η εξάσκηση του μοτίβου *Hemiola*,¹³ το οποίο συναντάται ιδιαίτερα στην αφρικανική μουσική και αφορά την πολυρυθμία, η οποία εμπεριέχεται και στην μέθοδο του Keith Terry που θα ακολουθήσει και θα εξεταστεί στο επόμενο κεφάλαιο. Σε αυτό το μέρος της άσκησης δίνεται, στους συμμετέχοντες, χώρος να αυτοσχεδιάσουν πάνω στις πολυρυθμίες που δημιουργούνται από όλη την ομάδα με τη χρήση διαφορετικών τονισμών (Oliveros 2005).

Ένα επιπλέον στοιχείο, που εξασκείται μέσω των παραπάνω ασκήσεων, είναι η ταχύτητα του χρόνου αντίδρασης που η Oliveros θεωρεί απαραίτητη για την επιβίωση του ανθρώπου και σε συνέχεια της παραπάνω άσκησης δουλεύεται μέσα από τον διαλογισμό *Zina's Circle* που εμπεριέχεται στα *Sonic Meditations*. Στο μεσοδιάστημα από τους ηχητικούς διαλογισμούς και την τελική έκδοση του εγχειριδίου αφιερώνεται ταυτόχρονα στην οργάνωση των *Deep Listening Retreats*¹⁴ και στη σύνθεση (Oliveros 2005). Ένα έργο αυτής της ενδιάμεσης περιόδου το οποίο θα μπορούσε να εκτελεστεί και να ηχήσει σαν ένα κομμάτι ρυθμικής μουσικής με το σώμα είναι το *Earth Ears* (1983).

¹³ Αφρικάνικο ρυθμικό μοτίβο τρία πάνω σε δύο, συχνά επαναλαμβανόμενο. Η *Hemiola* είναι γνωστό μοτίβο σε πολυρυθμίες και διασταυρωμένους παλμούς και συναντάται στη δυτικοαφρικανική μουσική κουλτούρα (Novotney 2016).

¹⁴ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Oliveros 2005.

1.4.1 *Earth Ears* (1983)

Το έργο αυτό που χαρακτηρίζεται από την ίδια τη συνθέτρια ως μία «ακουστική τελετουργία» μπορεί να εκτελεστεί από οποιοδήποτε όργανο ή φωνή και οποιαδήποτε διαπολιτισμικά σύνολα εκτελεστών/ριών. Οι τέσσερις κύκλοι που το απαρτίζουν, διέπονται από μία χρονική απροσδιοριστία η οποία κυμαίνεται μεταξύ δύο λεπτών και μερικών ωρών, επομένως η διάρκεια εξαρτάται από τις δεξιότητες και την συγκέντρωση των εκτελεστών/ριών. Η παρτιτούρα του έργου είναι λεκτική και για να συμμετέχει κάποιος πρέπει να διαβάσει τις αναγραφόμενες οδηγίες και στην ουσία να συντονιστεί στο «παιχνίδι», σαν να ακολουθεί τους κανόνες κάποιου επιτραπέζιου παιχνιδιού. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται/ανοίγεται ένα τεράστιο φάσμα διαφορετικών εκτελέσεων καθώς, αφενός, δίνεται η δυνατότητα σε ανθρώπους με καθόλου μουσική εμπειρία να συμμετέχουν, όπως και στους «κηχητικούς διαλογισμούς» και αφετέρου, δεν αποκλείεται η χρήση του σώματος ως πηγή παραγωγής ήχων, αντίθετα παροτρύνεται. Επομένως, ακόμη ένα έργο της Oliveros μπορεί να ερμηνευτεί με ρυθμική μουσική του σώματος.

Ωστόσο, πολλά ακόμα στοιχεία μπορούν να πλαισιώσουν την παραπάνω θεώρηση. Ένα από αυτά είναι η φόρμα του έργου η οποία είναι κυκλική και απαρτίζεται από τέσσερα τμήματα για κάθε κύκλο με την ακολουθία «μοτίβο-μετάβαση-αλλαγή-μοτίβο[pattern]» (Oliveros 1983) θυμίζοντας το *The living room music* (1940) του Cage. Καθένα από τα μέρη αυτά εξηγείται στην παρτιτούρα. Παραδείγματος χάριν, για το μέρος «μοτίβο» η συνθέτρια εξηγεί πως «κάθε παίκτης/ρια επινοεί και παίζει ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο από τόνους, συγχορδίες, ήχους και/ή σιωπές κατά τη διάρκεια κάθε κύκλου του κομματιού. Ο ρυθμός και το τέμπο (ταχύτητα) του μοτίβου γνωστοποιείται/ρυθμίζεται ανεξάρτητα από τον/την κάθε παίκτη/ρια. Συνιστώνται πολύ απλά μοτίβα που είναι εύκολο να διατηρηθούν καθ' όλη τη διάρκεια του μέρους αυτού και ευκολότερα για τους άλλους να τα ακούσουν» (Oliveros 1983). Σε συνέχεια του μέρους αυτού πρέπει να δημιουργηθεί ένα συνολικό μοτίβο το οποίο θα είναι ξεκάθαρο για όλους τους/τις συμμετέχοντες/ουσες ώστε να μπορέσουν έως το τέλος του μέρους, και αφού έχουν προβεί και σε άλλα «ταιριάσματα» μεταξύ των επιμέρους μοτίβων, να δημιουργήσουν ένα πιο διανθισμένο ομαδικό μοτίβο.

Μέχρι την ολοκλήρωση του κάθε κύκλου και την επιστροφή στο (αρχικό) «μοτίβο» οι εκτελεστές/ριες καλούνται να περάσουν από τη «μετάβαση» και την «αλλαγή». Τα

μέρη αυτά δίνουν την έμμεση δυνατότητα για έναν σταδιακό αυτοσχεδιασμό. Αυτό φαίνεται στις οδηγίες της παρτιτούρας καθώς στο μέρος της «μετάβασης» δίνονται οδηγίες για συγκεκριμένες ενέργειες με την ελευθερία επιλογής μίας εξ αυτών. Στο μέρος της «αλλαγής» ο σχηματισμός ενός καινούριου στοιχείου κάθε φορά έχει σαν αποτέλεσμα το κάθε στοιχείο να ολοκληρώνει τον αυτοσχεδιασμό καθώς δεν επιτρέπεται καμία μορφή επανάληψης (Oliveros 1983).

Συμπερασματικά, από τις παραπάνω αναφορές στο έργο της Oliveros, προκύπτει ότι η χρήση του σώματος ως πηγή παραγωγής ήχου είναι στην ελεύθερη επιλογή των εκτελεστών καθώς η συνθέτρια δεν «ενδιαφέρεται» για την ηχοχρωματική ομοιομορφία δεδομένης της αρχικής της οδηγίας. Όσον αφορά στη δομή, από τη μία παρατηρείται μία αρκετά περίπλοκη διαδικασία με σαφείς οδηγίες από το μικρότερο μέρος (π.χ. μοτίβο) μέχρι το μεγαλύτερο (π.χ. κύκλος) με αποτέλεσμα να δίνει την εντύπωση μιας αρκετά ελεγχόμενης διαδικασίας και από την άλλη ο μη καθορισμός του τέμπο και του χρόνου από τη συνθέτρια, αλλά και πάλι από τους/τις εκτελεστές/ριες, καθιστά τη διαδικασία αρκετά πιο ελεύθερη. Αυτό επιβεβαιώνεται φυσικά και από τις οδηγίες μέσα σε κάθε κύκλο όπου τείνει να προκαλέσει έναν έμμεσο αυτοσχεδιασμό.

Συνοψίζοντας...

Αυτή η ενασχόληση με το σώμα και τη χρήση του ως ηχητικής πηγής που βλέπουμε στα έργα των John Cage, Steve Reich και της Pauline Oliveros έχει πολλές απολήξεις και πολλές φορές εκτός του πεδίου της πειραματικής μουσικής. Στην παρούσα εργασία, όπως προαναφέρθηκε θα προσπαθήσω να καταδείξω τη σύνδεση μεταξύ της χρήσης του σώματος στην πειραματική μουσική και αντίστοιχα τη χρήση του και τη μεθόδευση αυτής από έναν άλλο καλλιτέχνη, μουσικό, τον Keith Terry, του οποίου το έργο πάνω στην τέχνη της μουσικής του σώματος, του «body music», όπως χαρακτήρισε το 1978, θα εξεταστεί στο επόμενο κεφάλαιο.

2. Ρυθμική μουσική και χορός σε μια ενιαία μορφή τέχνης

Στο δεύτερο κατά σειρά κεφάλαιο μετά από μία αναζήτηση του ορισμού της μουσικής και του ορισμού του σώματος ξεχωριστά αλλά και μαζί ως μουσική του σώματος, εξετάζοντας πιο διευρυμένες ιστορικές πηγές και ορισμένες εθνογραφικές πληροφορίες, καταλήγω σε έναν χαρακτηρισμό της μουσικής αυτής από τον σύγχρονο καλλιτέχνη, εκτελεστή, ντράμερ και μουσικό του σώματος Keith Terry που είναι το *body music*. Ο χαρακτηρισμός αυτός, ορίζει τη μέθοδο που αναπτύσσει ο Terry στη μουσική του σώματος η οποία αναλύεται ακολούθως ενώ στο τέλος του κεφαλαίου επιχειρώ μία σύνδεση της μεθόδου με την πειραματική μουσική.

2.1 Body music / body percussion

Η θεώρηση του Keith Terry για τη «μουσική του σώματος» είναι η εξής: «Το *body music* είναι αυτό που δημιουργούν η μουσική και ο χορός από τους ήχους που παράγει το σώμα, όπως παλαμάκια, χαστούκια, σκασίματα, βηματισμοί και φωνή... είναι ένα μουσικό είδος ή μία μορφή τέχνης η οποία περιέχει πολλά στυλ, παραδοσιακά, σύγχρονα, και ο καθένας μπορεί να αναπτύξει το δικό του στυλ που είναι μοναδικό καθώς εκφράζει την προσωπικότητά του. Σκέφτομαι αυτά τα διαφορετικά στυλ κάτω από την «ομπρέλα» του *body music*, της μορφής τέχνης» (Terry 2017, 1989, 10). Ο Romero στη συνέχεια υποστηρίζει, «η μουσική του σώματος [*body percussion music*] είναι η τέχνη του χτυπήματος του σώματος ώστε να παράγει διάφορους ήχους για διδακτικούς, θεραπευτικούς, ανθρωπολογικούς και κοινωνικούς σκοπούς» (Romero 2013).

Σύμφωνα με τις παραπάνω θωρήσεις θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τη μουσική με το σώμα [*body music*] ως μία μορφή τέχνης, η οποία βασίζεται στην παραγωγή ήχων με το σώμα μέσω της κίνησης και ακμάζει τα τελευταία χρόνια παρόλο που φαίνεται να έχει τις ρίζες της πολύ πίσω στην ιστορία. Παρατηρείται επίσης μία σύγχυση εννοιών η οποία εύκολα μπορεί να αποφευχθεί. Τα *body music* και *body percussion* αναφέρονται στην ουσία στην ίδια μουσική διαδικασία με τη διαφορά ότι η λέξη «μουσική» [*music*] τη γενικεύει. Για το λόγο αυτό θα μπορούσαμε να πούμε ότι το *body percussion* εμπεριέχεται στο *body music*, είναι δηλαδή ένα υποσύνολο αυτού (Terry 2017).

Η ορθότητα αυτού του ορισμού μπορεί να τεκμηριωθεί εάν, επιπλέον, εξετάσουμε ξεχωριστά τις λέξεις που τον συνθέτουν, *body* [σώμα] και *music* [μουσική]. Το Grove Dictionary προτείνει έναν ενιαίο και συνδυαστικό ορισμό για τη μουσική, καλύπτοντας ένα ευρύ φάσμα πεδίων στα οποία συναντάται και μελετάται, με αποτέλεσμα να προσπαθεί να αγγίξει κάθε πτυχή της και να την προσεγγίσει όσο το δυνατό πιο ολιστικά (Gentry 2012). Το συμπέρασμα που προκύπτει θα μπορούσε να είναι ότι, η μουσική μπορεί να οριστεί μόνο εάν εξ αρχής ορισθεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο μελετάται και κατ' επέκταση το πλαίσιο/περιβάλλον του μελετητή. Επομένως, στην παρούσα μελέτη ο ορισμός που είναι πιο συμβατός είναι αυτός που θα καλύπτει μία ιστορική, εθνογραφική, διαπολιτισμική και κοινωνιολογική προσέγγιση της. Σαν αποτέλεσμα, προκύπτει ότι μουσική μπορεί να είναι κάθε τι που ακούμε, δηλαδή κάθε ήχος που λαμβάνει/δέχεται το αυτί μας, ανάλογα με το πλαίσιο στο οποίο τον τοποθετούμε και στο (ακουστικό) περιβάλλον που το βρισκόμαστε. Το σώμα, επίσης, εξακολουθεί να αποτελεί αντικείμενο μελέτης πολλών επιστημών οι οποίες σε συνδυασμό προσπαθούν να δώσουν μία ολιστική προσέγγιση αυτού και των εκφάνσεών του. Στον τομέα της κοινωνιολογίας, μία ενδιαφέρουσα προσέγγιση του σώματος είναι αυτή που το καθιστά ως ένα θέαμα και μία θέση (τοποθεσία), η οποία παρακολουθεί και παρακολουθείται. Παράλληλα, ηχεί και ακούγεται. Ο ήχος αυτός δίνει υπόσταση και ζωή στην ολότητα του σώματος και συμπληρώνει την ατμόσφαιρα. Η ατμόσφαιρα που απευθύνεται στο ακουστικό περιβάλλον αποτελείται από θόρυβο, γλώσσα και μουσική. Συμπερασματικά το σώμα είναι θέαμα και ήχος (Lepert 1993, XIX).

Ο κρίκος που ενώνει τον ήχο και τη μουσική με το ανθρώπινο σώμα είναι η κίνηση. Οι κινήσεις του σώματος σύμφωνα με μουσικές μελέτες μπορούν να χαρακτηριστούν και ως χειρονομίες. Ο χαρακτηρισμός αυτός προκύπτει εξαιτίας της χρήσης τους σε μουσικές δραστηριότητες όπως *performances*, χορό ή διεύθυνση μουσικών και φωνητικών συνόλων και έχει ως αποτέλεσμα την απόδοση νοήματος σε αυτές με διάφορους τρόπους. Κατ' επέκταση οι κινήσεις αυτές μπορούν να χωριστούν στις χειρονομίες που παράγουν ήχο και σε αυτές που αντιλαμβάνονται/προσλαμβάνουν τον ήχο και τον αποδίδουν (Godoy and Leman 2010, 12-13). Με τη μουσική με το σώμα αυτό που συμβαίνει στην ουσία είναι ο συνδυασμός των δύο αυτών τύπων χειρονομιών, καθώς η μουσική αυτή είναι μέρος της μουσικής διαδικασίας ενώ ταυτόχρονα

χορεύεται. Σκοπός της παραπάνω αναφοράς είναι συν τοις άλλοις να αποκλειστεί οποιαδήποτε παρερμηνεία του όρου χειρονομία στην εν λόγω μελέτη.

Όπως προαναφέρθηκε, δεν υπάρχει ακριβής ιστορική σκιαγράφηση της μουσικής με το σώμα παρά μόνο πηγές που αφορούν στην ιστορική εξέλιξη του χορού, ο οποίος έχει άμεση σχέση με τη μουσική, την κίνηση και την παραγωγή ήχου/μουσικής μέσω της κίνησης του σώματος. Σύμφωνα με την Joann Wheeler Kealiinohomoku η μουσική και ο χορός είναι δύο τέχνες οι οποίες μπορούν να μελετηθούν και να αναλυθούν εξίσου χωριστά αλλά και σε συνδυασμό αναλόγως το πεδίο της μελέτης, καθώς η μία αφορά, κυρίως, στην αίσθηση της ακοής και η άλλη στην όραση (Kealiinohomoku, 1965).

Ο Cage από μία άλλη οπτική φαίνεται να συμφωνεί όσον αφορά στην άρρηκτη σύνδεση/σχέση μουσικής και χορού καθώς στο κείμενο του *Four Statements on the Dance* (1961) αρχικά, προτρέπει τους/τις σύγχρονους/ες μουσικούς να συνεχίσουν την ακρόαση και τη σύνθεση μουσικής και να πειραματίζονται με τα υλικά, τους ήχους, το ρυθμό και τον συνδυασμό αυτών, παρόλα τα εμπόδια που αφορούν στη «βαριά δομή των μουσικών απαγορεύσεων» και στην κατακριτέα γνώμη των λόγιων μουσικών προς το έργο τους. Στη συνέχεια οι χορογράφοι και οι χορευτές/ριες που θα ακολουθήσουν θα έχουν τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσουν την παραγωγή ήχου στο χορό τους, με αποτέλεσμα να κερδίσουν αυτό «το πλεονέκτημα του σύγχρονου χορού, της ταυτόχρονης σύνθεσης τόσο χορού όσο και μουσικής» (Cage 1961, 88). Ίσως αν είχαν σκεφτεί να χρησιμοποιήσουν το σώμα τους ως κρουστό μουσικό όργανό/ως μέσο παραγωγής ήχου η εναρμόνιση της ροής κίνησης τους με το ρυθμό και τη μουσική να ήταν πιο άμεση και πιο αρμονική. Και ενδεχομένως με τον τρόπο αυτό να είχαν δώσει στον ήχο την πρέπουσα σημασία/θέση στα πλαίσια μιας σύνθεσης/περφόρμανς/δημιουργικής διαδικασίας.

Από την άλλη, εθνογραφικές μελέτες, κυρίως κοινωνικού και ανθρωπολογικού χαρακτήρα έχουν εντοπίσει αυτούς εμπρόθετους και απρόθετους ήχους στην κουλτούρα πολλών λαών (ανά τους αιώνες). Ο Romero στο βιβλίο του *Science and art of music percussion* προτείνει έναν χρονολογικό διαχωρισμό στις εθνογραφικές πηγές σε γενικές και ειδικές. Οι γενικές πηγές αφορούν στις καταγραφές ταξιδευτών και χρονικογράφων μεταξύ 16^{ου} και 19^{ου} αιώνα οι οποίοι εστιάζουν στη χρήση του σώματος ως μουσικό όργανο στα πλαίσια της κουλτούρας των διαφορετικών φυλών που επισκέφτηκαν. Οι ειδικές πηγές έχουν συνταχθεί και δημοσιευθεί από

κοινωνιολόγους, εθνολόγους, εθνομουσικολόγους και ανθρωπολόγους τον 20^ο και 21^ο αιώνα και εξετάζουν τη μουσική με το σώμα σε συγκεκριμένο πλαίσιο, καθώς μελετούν την καθαυτή μουσική κουλτούρα ενός πολιτισμού και τη σημασία της μουσικής με το σώμα στην κουλτούρα αυτή. Η «μουσική με το σώμα» στις πρωτόγονες φυλές αρθρωνόταν με ισχυρά ρυθμικά χτυπήματα των ποδιών στο έδαφος, με παλαμάκια, με χτυπήματα στο θώρακα, στην κοιλιά, στους μηρούς, τα οποία κυρίως οι άντρες και αποτελούσαν όχι μόνο μια μορφή έκφρασης, αλλά και μια βαθιά τελετουργική και συμβολική βάση η οποία προσδιόριζε και επιβεβαίωνε τις εδαφικές εκτάσεις, πλαισίωνε θρησκευτικές τελετές, εμπύχωνε τους πολεμιστές σε περιόδους πολέμου, συνόδευε ομαδικές εργασίες της καθημερινής ζωής (π.χ. συγκομιδή, κυνήγι) και πάνω απ' όλα διασκέδαζε. Επίσης, ο Romero επιβεβαιώνει στην έρευνά του ότι «η σχέση μουσικής και κίνησης, σε φυλετικό πλαίσιο, είναι αδιάσπαστη» και φτάνει σε σημείο «αλληλεξάρτησης» όταν κατά τη διάρκεια ενός χορού ένας χορευτής «αυτό-συνοδεύεται», δηλαδή παράγει μουσική είτε με μουσικά όργανα που φοράει/ κρατάει, είτε με το σώμα του, συμπληρώνει η Joann Wheeler Kealiinohomoku. Με τον τρόπο αυτό η «μουσική με το σώμα» τοποθετείται μεταξύ μουσικής και χορού, αφού το μουσικό όργανο και ο οργανοπαίχτης είναι το ίδιο πρόσωπο (Romero 2013, Kealiinohomoku 1965).

Προσπαθώντας να ορίσω τη μουσική με το σώμα μέσα από ορισμένες εθνογραφικές και σε μικρότερο βαθμό ιστορικές αναφορές ώστε να πλαισιώσω τον ορισμό όσο γίνεται σφαιρικά κατέληξα στο συμπέρασμα πως σε καθένα από τα παραπάνω πεδία χρειάζεται μεγαλύτερη και αναλυτικότερη εμβάθυνση ξεχωριστά. Ταυτόχρονα προκύπτει πως ο Keith Terry είναι αυτός που στην ουσία όρισε την τέχνη αυτή ως body music (το 1978) επηρεασμένος και εμπνευσμένος αντίστοιχα από εθνογραφικά και ιστορικά στοιχεία τα οποία συνδύασε και μαζί με την ιδιότητα του ως ντράμερ μεθόδευσε σε μία εκπαιδευτική μέθοδο, η οποία θα αναλυθεί παρακάτω σε αυτό το κεφάλαιο.

2.2 Keith Terry: μεθοδολογία, τεχνική και *rhythm blocks*

Ο Keith Terry είναι ντράμερ, συνθέτης και μουσικός παραγωγός, ρυθμικός «χορευτής» [rhythm dancer] και εκπαιδευτικός του οποίου το έργο ενώνει τη μουσική με το σώμα και το χορό. Ο ίδιος αυτοαποκαλείται *body musician* (μουσικός του σώματος) και δηλώνει: «όταν με ρωτούν με τι ασχολείσαι, λέω ότι είμαι μουσικός και “παίζω” το σώμα μου» (Terry 2017). Το *stylistic* μουσικής που αντιπροσωπεύει είναι ένας συνδυασμός μουσικής, χορού, θεάτρου, *performance art*, τα οποία συγχωνεύονται ώστε να δημιουργηθεί ένα σύγχρονο μουσικό *stylistic* στον *apóhxo* ενός παλαιότερου, πιο παραδοσιακού. Το *body music* συναντάται σε πολλές μουσικές παραδόσεις ακόμη και σήμερα, όπως στο χορό Σαμάν από τη Σουμάτρα, στα *palmas* (παλαμάκια) του Φλαμένκο που χορεύουν στην Ισπανία, στο Άφρο- Αμερικάνικο *Hambone*,¹⁵ στον *Armpit* χορό της Αιθιοπίας κ.ά. (Crosspulse n.d.)

Το *stylistic* που εκπροσωπεί ο Terry είναι επηρεασμένο από ολόκληρη τη μουσική του σταδιοδρομία η οποία ξεκίνησε σε πολύ μικρή ηλικία. Οι γονείς του δεν ήταν μουσικοί, εκείνος όμως μαρτυρεί, «πρέπει να ήμουν από εκείνα τα παιδιά που κοπανούσαν τα πάντα, γιατί άλλωστε να δώσεις σε ένα τρίχρονο ένα τύμπανο; Αλλά το έδωσαν και δε θυμάμαι στιγμή της ζωής μου που να μην παίζω ντραμς ». Από νωρίς και καθ’ όλη τη διάρκεια της εκπαίδευσης του έπαιζε μουσική και συγκεκριμένα στο κολλέγιο είχε μουσική υποτροφία. Εξίσου νωρίς ξεκίνησε και η αγάπη του για τη τζαζ, παρόλο που οι γονείς του προτιμούσαν την ποπ και την κάντρι μουσική. Σε ηλικία μόλις 9 ετών βρέθηκε σε συναυλία των Thelonious Monk, Cannonball Adderley, Dionne Warwick και όπως λέει και ο ίδιος την ερωτεύτηκε. Έκτοτε ασχολήθηκε με τη τζαζ σε όλα τα χρόνια της εκπαίδευσής του. Μετά από κάποια χρόνια, όντας πια καταξιωμένος τζαζ ντράμερ, κλήθηκε να συνοδέψει πολλά μουσικά σύνολα τα οποία επηρέασαν την μετέπειτα πορεία του (Terry 2017).

Πιο συγκεκριμένα, στη δεκαετία του 70’ συνόδευε πολλούς γνωστούς *tap dancers* της εποχής όπως τους Nicolas Brothers κ.ά. (χορευτές κλακετών), ανθρώπους του θεάτρου και του τσίρκου, όπως ηθοποιούς και κλόουν με αποτέλεσμα να έρθει σε επαφή με τον σωματικό ρυθμό [physical rhythm] και τον οπτικό ρυθμό [visual rhythm]. Εξίσου

¹⁵ Αφροαμερικάνικο χορευτικό τραγούδι συνοδευόμενο από μία περίτεχνη μορφή μουσικής του σώματος γνωστή και ως *Juba dance* των αφρο-αμερικανών (McNeil 2011).

σημαντικός ρυθμός ήταν εκείνος της κωμωδίας, ο οποίος τον διαφώτισε αναφορικά με το χρόνο και το συγχρονισμό [time and timing]. Για περίπου δέκα χρόνια δούλεψε ως ντράμερ με το σύνολο Jazz tap ensemble, ένα σύνολο που απαρτιζόταν από τρεις μουσικούς και τρεις χορευτές, του οποίου ήταν και συνιδρυτής.

Μια μέρα ενώ βρισκόταν σε ένα σεμινάριο [workshop] και συνόδευε έναν από τους χορευτές (Charles “Honi” Coles), είχε τη σκέψη να παίζει στο σώμα του ό,τι μέχρι τότε έπαιζε στο *drum set*. Η έμπνευση για τα *rhythm blocks* δεν άργησε να έρθει καθώς σιγά-σιγά ξεκίνησε να χαρτογραφεί το σώμα του αντιστοιχίζοντας τους ήχους από τα τύμπανα στα αντίστοιχα σημεία π.χ. τα παλαμάκια με τον ήχο από τα κύμβαλα, το *snare* (ταμπούρο) και το *hi-hat*, το στήθος με τον ήχο από τα *toms* κ.ο.κ. Στη συνέχεια για να μπορεί να θυμάται τι να παίζει αποφάσισε να σημειώσει σαν σε παρτιτούρα για κρουστά τι θα έπαιζε το κάθε μέρος του σώματος με τη διαφορά ότι κάθε γραμμή του πενταγράμμου» θα αντιστοιχούσε και σε ένα μέρος του σώματος του, δηλαδή η πρώτη (από πάνω) στα χέρια, με διαφορετικά σύμβολα για το παλαμάκι και τις στράκες, η δεύτερη στο στήθος, η τρίτη στα πόδια (μηρούς), η τέταρτη στους γλουτούς και η πέμπτη στα πέλματα. Έχοντας ξεκινήσει ένα νέο στυλ απόδοσης ρυθμικής μουσικής και με όλη τη στήριξη από τους κοντινούς του ακολούθησε την έμπνευσή του με μεγάλη επιτυχία (Terry 2017).

Έτσι κατάφερε να κερδίσει την στήριξη του κόσμου στα πειράματά του όπως αναφέρει και ο ίδιος με αποτέλεσμα η τέχνη του *body music* να αρχίσει να δομείται. Τον όρο/χαρακτηρισμό *body music* πρότεινε, στον Terry περί το 1978-79, ο φίλος και συνάδελφός του Paul Arslanian και αποδείχθηκε ο πλέον κατάλληλος για να περιγράψει την τέχνη του. Ο ίδιος αναφέρει «ομοίως, σκέφτομαι το *body music* σαν έναν όρο «ομπρέλα» που περιγράφει μία φόρμα που υπήρχε για αιώνες» συνεχίζει λέγοντας ότι «ικανοποιεί την επιθυμία μου να κάνω κάτι μουσκό/χορευτικό, φορητό, ακουστικό, και αυτοδύναμο» (Terry 1989, 10, 2017).

Στην πολυετή επαγγελματική του πορεία κατάφερε να διασχίσει τα πολιτιστικά σύνορα περπατώντας πέρα από τις γραμμές που διαχωρίζουν τη μουσική από τις εικαστικές τέχνες και ενώνοντας ανθρώπους, με τους οποίους συνεργάστηκε/συναντήθηκε. Μερικοί από αυτούς είναι το Pickle Family Circus, ο ηθοποιός Robin Williams, ο μουσικός Tex Williams, ο Bobby McFerrin, ο ηθοποιός Charles “Honi” Coles, η Tandy Beal, η χορογράφος Blondell Cummings, οι «Gamelan Sekar Jaya», ο ηθοποιός Geoff

Hoyle, το συγκρότημα «The Bobs», ο παραγωγός Skip Blumberg, οι «The Turtle Island String Quartet», ο κιθαρίστας Alex De Grassi, η τραγουδίστρια Linda Tillery, ο Kenny Endo, το «original Jazz Tap Ensemble», η ομάδα San Jose Taiko, η Χορωδία Νέων του Oakland και πολλοί άλλοι καταξιωμένοι καλλιτέχνες. (Crosspulse n.d.)

Ο Terry, όπως προαναφέρθηκε, κατέληξε σε ένα δικό του στυλ με το οποίο κατάφερε να συνδυάσει τα ρυθμικά μοτίβα των ντράμερ και το body music κάποιων παραδόσεων και να τα εκσυγχρονίσει μεθοδεύοντάς τα. Η μέθοδος αυτή, όπως και ο ίδιος έχει αναφέρει, «είναι ένα εξαιρετικό εργαλείο για την εκπαίδευση (γενικά), για τη μουσική εκπαίδευση (ειδικά) και τη χορευτική αγωγή, για την εξάσκηση ρυθμικής αγωγής» (Terry 2017). Σε γενικές γραμμές είναι ένα μέσο, «ένα είδος ή μία μορφή τέχνης» που μπορεί να χρησιμοποιηθεί με πολλούς τρόπους, σε πολλά μουσικά είδη για εκτέλεση και αυτοσχεδιασμό καθώς ο κάθε άνθρωπος που θα το αναπτύξει έχει την ελευθερία να το κάνει όπως αυτός επιθυμεί, χωρίς περιορισμούς. Ωστόσο, καθότι στην παρούσα εργασία η έρευνα που πραγματοποιήθηκε αφορά στον Keith Terry, παρακάτω θα αναλυθεί η δική του προσέγγιση/μέθοδος στο body music.

Οι συνθετικές φόρμες του απαρτίζονται από τέσσερις ρυθμικές τεχνικές τις οποίες άντλησε από την εκπαίδευσή του ως ντράμερ και ο ίδιος τις παραθέτει και εξηγεί στο άρθρο του *Body Music* (1989) και στα DVD και είναι: οι πολύ-ρυθμίες [polyrhythms], τα πολύμετρα [polymeters] το phasing και οι διασταυρωμένοι παλμοί/ ρυθμοί [cross pulse]. Αναλυτικότερα:

Οι πολυρυθμίες είναι πολλά απλά ρυθμικά μοτίβα, δύο ή και περισσότερα τα οποία εξελίσσονται ταυτόχρονα μέσα σε ένα μέτρο π.χ. 12/8. Συναντώνται στη μουσική κουλτούρα πολλών χωρών, όπως στην δυτική και κεντρική Αφρική όπου κατοικούν οι φυλές Ewe και Pygmy. Στη μουσική του Μπαλί όπου το Kotekan είναι βασικό της στοιχείο αλλά και στη μουσική της Βραζιλίας (Terry 1989).

Το *phasing* (διαφορά φάσης) είναι μία συνθετική τεχνική που χρησιμοποιεί, δανεισμένη από τη μινιμαλιστική μουσική, στην οποία ένα μοτίβο ή μία φράση εκτελείται από δύο ή περισσότερα άτομα σε σταθερό αλλά όχι ταυτόσημο τέμπο, όπου ο καθένας εισβάλλει με χρονική διαφορά ενός ογδούου, τετάρτου, μέτρου κ.ο.κ. (διαφορά φάσης) και μιμείται την αρχική φράση. Θυμίζει την τεχνική του κανόνα. Την τεχνική αυτή χρησιμοποιούν επίσης, στο Μπαλινέζικο Kecak και εφάρμοσε και ο Reich σε συνθέσεις του, όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο (Terry 1989).

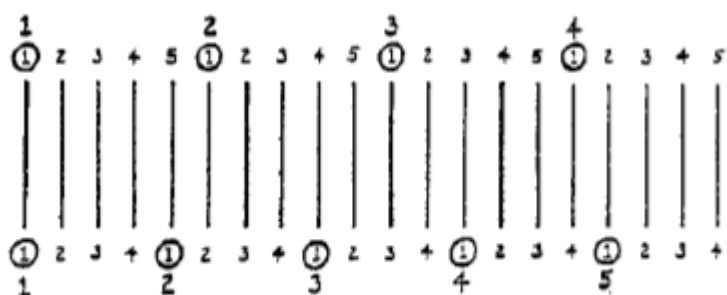
Οι διασταυρωμένοι παλμοί [cross pulses] δημιουργούνται όταν δύο ή περισσότεροι βασικοί/υποκειμένοι παλμοί, μέτρα ή χρονικές αξίες εκτελούνται ταυτόχρονα στον ίδιο χώρο και χρόνο και π.χ. αν έχω έξι χτύπους πάνω σε τέσσερις χτύπους και ξεκινήσουν να παίζουν ταυτόχρονα προκύπτει το παρακάτω σχήμα.



Εικόνα 4 Διασταυρωμένοι παλμοί [cross pulses] (Terry 1989)

Το παραπάνω ρυθμικό σχήμα μπορεί να ακουστεί και σαν τρία πάνω σε δύο εφόσον και βασίζεται στον ρυθμό Hemiola της Δυτικο-Αφρικανικής μουσική ενώ ταυτόχρονα αποτελεί βασικό στοιχείο της εκπαίδευσης των ντράμερ καθώς συναντάται στη τζαζ μουσική και όχι μόνο (Terry 1989, 2014).

Τέλος, τα πολύμετρα [Polymeters] έχουν την ίδια φιλοσοφία με τους διασταυρωμένους παλμούς [cross pulses] με τη διαφορά ότι ο τρόπος παιξίματος τους είναι πιο γραμμικός [linear].¹⁶ Με λίγα λόγια περιλαμβάνουν δύο ή περισσότερες (χρονικές) αξίες [signatures]/μέτρα οι οποίες ακολουθούν/μοιράζονται μία κοινή υποδιαίρεση (δηλαδή τον ίδιο παλμό). Επί της ουσίας ένα πολύμετρο είναι διαφορετικές ομαδοποιήσεις των ίδιων όπως στην παρακάτω εικόνα.



Εικόνα 5 Πολύμετρα [Polymeters] (Terry 1989)

Οι κάθετες γραμμές αντιπροσωπεύουν τον σταθερό παλμό ο οποίος υπερκαλύπτεται από ομάδες των πέντε και των τεσσάρων χτύπων [beat]. Στο επάνω μέρος έχουμε πέντε

¹⁶ Δηλαδή τα δύο μέλη του σώματος που θα παίζουν αντίστοιχα το τεσσάρι και το πεντάρι θα χτυπήσουν ταυτόχρονα μόνο στην ολοκλήρωση του κύκλου. Τεχνική παιξίματος στην εκμάθηση ντραμς.

χτύπους σε τέσσερις χρόνους και στο κάτω μέρος έχουμε τέσσερις χτύπους σε πέντε χρόνους όπου όλα μαζί συμπληρώνουν είτε έτσι είτε αλλιώς τον ίδιο αριθμό παλμών [beat] με αποτέλεσμα να συμπληρώνουν ένα κύκλο. Αν παρατηρήσουμε καλά το πρώτο *beat* των πέντε με το πρώτο *beat* των τέσσερων δημιουργούν *cross pulse* πέντε (5) πάνω σε τέσσερα (4) κάτι το οποίο συμβαίνει σε ορισμένες περιπτώσεις, δηλαδή τα πολύμετρα και οι διασταυρωμένοι παλμοί να συμπίπτουν.

Στα πλαίσια της εκμάθησης της μεθόδου περιλαμβάνεται και ο τρόπος με τον οποίο παράγεται ο ήχος από τα διαφορετικά σημεία του σώματος. Τα παλαμάκια και γενικότερα οι διαφορετικού ηχοχρώματος ήχοι που προκαλούμε χτυπώντας τα χέρια μας μεταξύ τους ή σε άλλα μέρη του σώματος είναι το πρώτο πράγμα το οποίο μαθαίνει κάποιος ξεκινώντας την εξάσκηση του *body music*. Υπάρχουν πολλοί διαφορετικοί ήχοι που παράγει το χτύπημα των χεριών μεταξύ τους και αντίστοιχα πολλοί και διαφορετικοί τρόποι για να επιτευχθεί αυτό. Ένας από αυτούς είναι τα «παράλληλα δάχτυλα» όπως τον αποκαλεί ο Terry στον οποίο οι παλάμες των χεριών είναι ανοιχτές όπως και τα δάχτυλα και σε κάθε χτύπημα είναι παράλληλα μεταξύ τους. Αυτός ο τρόπος δημιουργεί έναν οξύ ήχο (Terry 2002).

Ένας δεύτερος τρόπος για να παραχθεί ένας εξίσου ψηλός τονικά ήχος είναι το χτύπημα τον δαχτύλων του ενός χεριού στην παλάμη του άλλου. Ενώ για την παραγωγή χαμηλότερου ήχου προτιμάται το χτύπημα παλάμη με παλάμη (σε διασταύρωση) [cupped hands]. Ο τελευταίος τρόπος είναι αυτός που προτιμά και ο ίδιος ο Terry στις ασκήσεις του καθώς είναι πιο χαλαρωτικός, εκμηδενίζει οποιοδήποτε είδους ένταση στα χέρια και στη συνέχεια σε ολόκληρο το σώμα, με αποτέλεσμα ο ήχος να είναι πιο ανοιχτός και πλούσιος αλλά και οποιαδήποτε πιθανότητα τραυματισμού να αποφεύγεται (Terry 1989, 2002).

Συνεχίζοντας προς τα κάτω τα επόμενα χτυπήματα αφορούν στο στήθος. Με τον ίδιο χαλαρό τρόπο οι παλάμες των χεριών χτυπούν το κέντρο του θώρακα ώστε να βρεθεί το σωστό σημείο για να αντηχήσει ένας χαμηλός, βαθύς και πλούσιος ήχος. Έπειτα, τα χτυπήματα συνεχίζουν στο μπροστινό ή στο πλάγιο μέρος των μηρών καθώς δε χρειάζεται να φτάσει κανείς κάτω από τη φυσική προέκταση των χεριών, στους γλουτούς και τέλος στα πόδια που αντιπροσωπεύουν τον ήχο από το μπάσο τύμπανο/μπότα [Kick drum]. Ο Keith Terry προτείνει αυτή τη σειρά εκτέλεσης των

κινήσεων για καθημερινή εξάσκηση και βελτίωση της τεχνικής (Terry 1989, 2002, 2017).

Τα *rhythm blocks* [ρυθμικά τετράγωνα/μπλοκ] τα οποία προκύπτουν από την παραπάνω χαρτογράφηση είναι ένα σύστημα το οποίο αριθμεί τους χτύπους του σώματος και διευκολύνει τη δημιουργία απλών και σύνθετων ρυθμών και μέτρων. Αρχικά, ο Terry, θέλοντας να διευκολύνει τους ενδιαφερόμενους του χωρίζει το σώμα του σε ζώνες. Η πρώτη ζώνη καλύπτει τα χέρια και τον κορμό, η δεύτερη τους μηρούς και τους γλουτούς και η τρίτη τα πόδια. Στις ασκήσεις εξάσκησης που χρησιμοποιεί, ακολουθεί μία σειρά από χτυπήματα στο σώμα που ξεκινούν με ένα παλαμάκι και περνώντας από το στήθος, τους μηρούς και τους γλουτούς καταλήγουν με χτυπήματα από τα πέλματα των ποδιών. Θα πρέπει επίσης να τονισθεί ότι, υπάρχουν και άλλου είδους ηχηρές κινήσεις όπως οι στράκες, τα χτυπήματα στα μπράτσα, στους ώμους, το τρίψιμο των μηρών, οι ήχοι με το στόμα κ.ά. οι οποίες αποτελούν επιπρόσθετο υλικό στην παρούσα τεχνική (Terry 1989, 2002).

Πιο αναλυτικά, υπάρχουν εννέα ρυθμικά τετράγωνα και το μηδενικό. Το μηδενικό (0) είναι ο σχηματισμός γροθιάς και με τα δύο χέρια και σηματοδοτεί την παύση. Το ένα (1) είναι ένα παλαμάκι, το δύο (2) είναι ένα παλαμάκι και ένα χτύπημα στο στήθος. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο ίδιος ο Terry στα DVD και στα σεμινάρια του ξεκινάει με το δεξί χέρι να ηγείται της άσκησης για ευκολότερη ανταπόκριση του κοινού και στη συνέχεια προτείνει και την εξάσκηση της αριστερής πλευράς εξίσου. Το τρίτο (3) ρυθμικό τετράγωνο είναι αυτό που δημιουργεί την αίσθηση τρίσημου ρυθμού επομένως επιτυγχάνεται με ένα παλαμάκι και δύο χτυπήματα στο στήθος. Το τέταρτο (4) είναι όπως το τρίτο συν ένα χτύπημα στον δεξί μηρό. Στη συνέχεια το πέμπτο (5) ακολουθεί το ίδιο μοτίβο μόνο που προστίθεται ένα ακόμα χτύπημα στον άλλο μηρό. Για το έκτο (6) και το έβδομο (7) συμμετέχουν τα χτυπήματα στους γλουτούς διαδοχικά και τέλος για το όγδοο (8) και το ένατο (9) προστίθενται τα χτυπήματα των ποδιών και αυτά διαδοχικά. Άρα στο σύνολο προκύπτουν εννέα ρυθμικά τετράγωνα (Terry 2014).

Ο Bulut σε ανάλογη δημοσίευσή του προσάρμοσε τις κινήσεις αυτές και τις αποτύπωσε σε έναν πίνακα ώστε να γίνουν πιο αντιληπτές και ξεκάθαρες. Επίσης, εξηγεί ότι με τον τρόπο αυτό ένα οποιοδήποτε απλό ή σύνθετο μέτρο μπορεί να μοιραστεί στα ρυθμικά τετράγωνα σε αρκετές παραλλαγές χτυπημάτων με αποτέλεσμα να εξασκηθεί με διάφορους τρόπους. Επίσης, αναφέρει το παράδειγμα του μέτρου 8/8 χωρίζοντας τα

χτυπήματα σε [2+2+2+2] ή [3+3+2] ή [3+2+3] ή [2+3+3] ή [5+3] ή [3+5] ή [2+6] ή [6+2] ή [4+4]. Παρακάτω γίνεται η παράθεση του πίνακα, οποίος μπορεί να χρησιμεύσει για περεταίρω μελέτη και εξάσκηση (Bulut , 2014).

| Body parts | Clap (C) | Right chest (RC) | Left chest (LC) | Right thigh (RT) | Left thigh (LT) | Right hip (RH) | Left Hip (LH) | Right Foot (RF) | Left foot (LF) |
|---------------|-------------|------------------|-----------------|------------------|-----------------|----------------|---------------|-----------------|----------------|
| Body sounds | SHAK | DUM | DUM | TAK | TAK | PAT | PAT | BUM | BUM |
| Beats/ Blocks | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| 9 | SHAK | DUM | DUM | TAK | TAK | PAT | PAT | BUM | BUM |
| 8 | SHAK | DUM | DUM | TAK | TAK | PAT | PAT | BUM | |
| 7 | SHAK | DUM | DUM | TAK | TAK | PAT | PAT | | |
| 6 | SHAK | DUM | DUM | TAK | TAK | PAT | | | |
| 5 | SHAK | DUM | DUM | TAK | TAK | | | | |
| 4 | SHAK | DUM | DUM | TAK | | | | | |
| 3 | SHAK | DUM | DUM | | | | | | |
| 2 | SHAK | DUM | | | | | | | |
| 1 | SHAK | | | | | | | | |

Πίνακας 1. (Bulut 2014, 64)

Τα παραπάνω στοιχεία μπορούν να κατανοηθούν ευκολότερα στα workshops που παραδίδει ο ίδιος ο Terry αλλά και μέσω των εκπαιδευτικών του DVD. Ειδικότερα μία άσκηση που ακολουθεί ο Terry ώστε να γίνουν πιο αντιληπτά τα πολύμετρα είναι η εξής:

Ξεκινάει λέγοντας πως ένας τρόπος για να συνδυαστούν τα ρυθμικά τετράγωνα είναι το μέτρο/ η φράση/ ο κύκλος των δώδεκα χτύπων σε συνδυασμό με τις λέξεις “Hey! You! Who? Me? What”. Προτείνει, αρχικά, τη διαίρεση του στον συνδυασμό [3+9], όσον αφορά στα χτυπήματα/ ρυθμικά τετράγωνα, επομένως πρώτο παλαμάκι (ξεκίνημα) του (3) αντιστοιχεί η λέξη “Hey!” και στο παλαμάκι του (9) το “You!”. Συνεχίζει αντιστρέφοντας τη σειρά των μέτρων , επομένως προκύπτει το [9+3], όπου στο παλαμάκι του (9) αυτή τη φορά αντιστοιχεί η λέξη “Hey!” και στο (3) το “What”. Η επόμενη υποδιαίρεση που επιλέγει είναι [5+7] όπου στο εναρκτήριο παλαμάκι του (5) θα αντιστοιχεί αυτή τη φορά η λέξη “Hey!” και αντίστοιχα στο (7) η λέξη “Who?”

και στην αναστροφή του, δηλαδή στο συνδυασμό [7+5], θα δώσει τις λέξεις “Hey!” στο παλαμάκι του (7) και “Me?” στο παλαμάκι του (5). Με τον τρόπο αυτό έχουν δημιουργηθεί τέσσερα ζευγάρια ρυθμικών τετραγώνων τα οποία για να ηχήσουν ταυτόχρονα και να ακουστεί η τελική «ρυθμική μελωδία», όπως την αποκαλεί ο Terry, πρέπει να μοιραστούν, είτε σε τέσσερα άτομα, είτε σε τέσσερις ομάδες από οποιονδήποτε αριθμό ατόμων η κάθε ομάδα. Στην ουσία, δηλαδή, για την κατανόηση των πολύμετρων έχει δημιουργήσει μία ρυθμική άσκηση-παιχνίδι ώστε να γίνει αντιληπτό ότι ένα πολύμετρο είναι ο συνδυασμός πολλών και διαφορετικών απλών ή σύνθετων μέτρων τα οποία μπορούν να ηχούν το ένα μέσα στο άλλο και ταυτόχρονα σχηματίζοντας μια ολοκληρωμένη ρυθμική δομή. Στην προκειμένη περίπτωση όπως σχολιάζει και ο Bulut «δημιουργείται ένα ακανόνιστο δωδεκάρι [3+2+2+2+3] το οποίο ακούγεται σαν διάλογος. Από την άλλη, υπάρχουν πολύμετρα που συνεχίζουν να ακολουθούν τη «λούπα» αυτή. Ο Bulut έχει αποτυπώσει και την παραπάνω άσκηση σε έναν πίνακα ώστε να γίνεται ευκολότερα αντιληπτή (Bulut 2014,63-64).

| (Beat)/ Blocks | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
|-------------------|------------------------|---------|---------|------------------------|---------|------------------------|---------|------------------------|---------|-------------------------|---------|---------|
| Group 1 | Hey! | | | You ! | | | | | | | | |
| Bl.(3+9) | SHAK | DUM | DUM | SHA K | DU M | DUM | TAK | TAK | PAT | PAT | BUM | BUM |
| Group 2 | Hey! | | | | | Who ? | | | | | | |
| Bl.(5+7) | SHAK | DUM | DUM | TAK | TAK | SHAK | DU M | DUM | TAK | TAK | PAT | PAT |
| Group 3 | Hey! | | | | | | | Me? | | | | |
| Bl.(7+5) | SHAK | DUM | DUM | TAK | TAK | PAT | PAT | SHA K | DUM | DUM | TAK | TAK |
| Group 4 | Hey! | | | | | | | | | What ? | | |
| Bl.(9+3) | SHA K | DU M | DU M | TAK | TA K | PAT | PA T | BUM | BU M | SHAK | DU M | DU M |

Πίνακας 2 (Bulut 2014, 64)

Κοιτάζοντας τους παραπάνω πίνακες θα έλεγε κανείς ότι μοιάζουν με ταμπλό επιτραπέζιου (μουσικού) παιχνιδιού ή και με μία μορφή γραφικής παρτιτούρας η οποία στην προκειμένη περίπτωση θα χρειαζόταν και κάποιο εισαγωγικό/επεξηγηματικό

κείμενο για να εκτελεστεί (οδηγίες για την εκτέλεση). Το στοιχείο του παιχνιδιού¹⁷ που προκύπτει φαινομενικά αλλά και πρακτικά είναι άξιο σχολιασμού καθώς σύμφωνα και με τον Bulut η μουσική με το σώμα αποτελεί ένα μέσο σύνδεσης της μουσικής με την κοινωνία χρησιμοποιώντας/εκμεταλλευόμενη το στοιχείο αυτό, του παιχνιδιού. Με το σώμα μας, ως φυσικό μέσο, μπορούμε να παίζουμε παιχνίδια παράγοντας ήχους μέσω της κίνησης δηλαδή χορεύοντας και κάνοντας ορισμένες χειρονομίες.

Συμπληρωματικά, στην ίδια μελέτη αναφέρεται ότι «στην καθημερινή ζωή οι άνθρωποι παράγουν μια ποικιλία ήχων που είναι πιθανό να θεωρηθούν ως μουσική του σώματος» (Bulut 2014). Παραθέτοντας τη δήλωση του Cook σχετικά με τον πολιτισμό και τη μουσική ο Bulut επίσης αναφέρει πως «η ανθρώπινη ηχητική συμπεριφορά αντανακλά την κουλτούρα του ατόμου, ακόμη και αν η πραγματική έννοια αυτών που λέει δεν είναι κατανοητή. Μπορεί κάποιος να υποθέσει, ότι όλα τα λόγια και δραματικές χειρονομίες έχουν μια «φυσική ροή» στην καθημερινή ζωή. Δεδομένου ότι η σειρά των ήχων που παράγονται έχει νόημα λόγω της γλώσσας του σώματος, η μουσική του σώματος καλύπτει απλά όλους τους ήχους που γίνονται από το σώμα στην καθημερινή ζωή» (Bulut 2010, 9-10). Ενώ σχολιάζεται εξίσου έντονα από τον ίδιο, η απουσία του παιχνιδιού στην πλέον καθημερινή ζωή του ανθρώπου, αναφέρεται, επίσης, μία ενδιαφέρουσα παράθεση ως προς τα χαρακτηριστικά του παιχνιδιού από τον Caillouis η οποία ολοκληρώνει τη σύνδεση του παιχνιδιού με το body music καθότι και τα δύο αυτά παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά τα οποία είναι: (1) η διασκέδαση: η δραστηριότητα επιλέγεται για τον ανάλαφρο χαρακτήρα της, (2) ο διαχωρισμός/το διαφορετικό: περιορίζεται στο χρόνο και το μέρος, (3) η αβεβαιότητα: το αποτέλεσμα της δραστηριότητας είναι αβέβαιο, (4) το μη παραγωγικό: η συμμετοχή δεν επιτυγχάνει κάτι χρήσιμο, (5) το ότι διέπεται από κανόνες: έχει κανόνες που διαφέρουν από την καθημερινή ζωή, (6) το πλασματικό/φανταστικό: συνοδεύεται από την επίγνωση μιας διαφορετικής πραγματικότητας (Bulut 2010, 1).

Συνοψίζοντας η κοινωνικο-πολιτιστική ιδιότητα του παιχνιδιού γίνεται αποδεκτή καθώς το παιχνίδι είναι δημιούργημα του ανθρώπου και του πολιτισμού του, το οποίο διατίθεται στις επόμενες γενιές με την πάροδο του χρόνου και μπορεί να δεχτεί τροποποιήσεις και αλλαγές στα χαρακτηριστικά του από αυτές, όπως αντίστοιχα

¹⁷ Ο Christian Wolff θυμάται: «Οι ήχοι αντιμετωπίζονταν ως αυτόνομα «πιόνια». Όταν τους συνδυάζαμε ήταν λίγο σαν να κάναμε κινήσεις σε ένα παιχνίδι σκακιού (Nyman 1999, 100-101).

συμβαίνει στη μουσική με το σώμα αλλά και στη μουσική γενικότερα. Κατά γενική ομολογία, η μουσική αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινής ζωής της κάθε κοινωνίας. Συγκεκριμένα είναι μια πτυχή της κοινωνικο-πολιτιστικής ζωής. Έτσι, οι αλλαγές που συμβαίνουν στη μουσική ζωή μπορεί να θεωρηθούν ως κοινωνικο-πολιτιστικές και αντίστροφα. Με λίγα λόγια η μουσική με το σώμα [body music] και συγκεκριμένα όπως ο Keith Terry την όρισε και μεθόδευσε είναι και ένας τρόπος/ένα μέσο σύνδεσης των κοινωνιών μέσω της αμεσότητας της διάδοσής του ο τρόπος της οποίας περιγράφεται παρακάτω.

2.3 Διεθνείς οργανώσεις, *workshops* και μεμονωμένες περφόρμανς

Για πολλά χρόνια ο Terry (1998-2005) δίδαξε στο πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια UCLA, στο τμήμα Παγκοσμίων Τεχνών και Πολιτισμού. Τα μαθήματα του αφορούσαν στη σχέση μουσικής και χορού, στην εστιασμένη ακρόαση [deep listening], στο συγχρονισμό/συγχρονία/ συντονισμό, στο χρόνο και στο τάιμινγκ/συγχρονισμό και στην διαπολιτισμική επικοινωνία στις τέχνες. Ένα χρόνο αργότερα (2006) οργάνωσε και σκηνοθέτησε το πρώτο International Performance Music Project για το Ινστιτούτο Orff στο Σάλτσμπουργκ. Μέχρι και σήμερα περιοδεύει εκτενώς στην Αμερική, την Ασία και την Ευρώπη και παραδίδει μαθήματα, σεμινάρια, συμμετέχει σε παραστάσεις και διοργανώσεις από κοινότητες, πλέον, μουσικών του σώματος.

Το 2008 αποτέλεσε ένα καθοριστικό έτος για την πορεία διάδοσης του «body music», καθώς ο Terry, ίδρυσε/δημιούργησε και τον μη κερδοσκοπικό καλλιτεχνικό οργανισμό Crosspulse με έδρα το Oakland της Καλιφόρνια, οποίος είναι αφιερωμένος στη διαπολιτισμική μουσική, το χορό και άλλες τέχνες με βάση τους το ρυθμό. Μαζί με την ομώνυμη ομάδα του Crosspulse συμμετέχουν στην παραγωγή ηχογραφήσεων, διοργανώνουν παραστάσεις, εκδηλώσεις και εκπαιδευτικά προγράμματα τα οποία απευθύνονται σε κοινό όλων των ηλικιακών ομάδων χωρίς περιορισμούς και διακρίσεις στους συμμετέχοντες. Το 2008, επίσης, του απονεμήθηκε η υποτροφία Guggenheim ενώ ταυτόχρονα ίδρυσε και διοργάνωσε το πρώτο International Body Music Festival στο San Francisco Bay Area (Crosspulse n.d.).

Το International Body Music Festival (IBMF), του οποίου ιδρυτής και καλλιτεχνικός διευθυντής είναι ο Keith Terry, είναι ένα ετήσιο φεστιβάλ διάρκειας έξι ημερών με σκοπό την εξερεύνηση της γλώσσας της μουσικής με το σώμα και την ανταλλαγή ιδεών και στοιχείων, παραδοσιακών και σύγχρονων, μεταξύ των πολιτισμών/πολιτιστικών ομάδων. Κάθε χρόνο καλλιτέχνες και καλλιτέχνιδες, και όχι μόνο, από όλο τον κόσμο, ο καθένας από την δική του/της κοινότητα body music, συναντώνται στην εκάστοτε πόλη που έχει προαποφασιστεί να φιλοξενήσει τη διοργάνωση/το φεστιβάλ. Το πρώτο IBMF διοργανώθηκε στο San Francisco Bay Area της Καλιφόρνια και κάθε δύο χρόνια επιστρέφει στη γενέτειρα του, ενώ τις ενδιάμεσες χρονιές φιλοξενείται από άλλες πόλεις ανά τον κόσμο όπως το Σάο Πάολο, την Κωνσταντινούπολη, το Μπαλί, το Παρίσι, την Γκάνα κ.ά. Ανά τα χρόνια και επειδή η

απήχηση και η διάδοση της τέχνης αυτής αυξανόταν ραγδαία, ξεκίνησαν να διοργανώνοντα και μικρότερα σε διάρκεια φεστιβάλ, σαν υπο-φεστιβάλ τα miniFests, ένα εκ των οποίων διοργανώθηκε στην Αθήνα τον Οκτώβριο του 2017 στον πολυχώρο Playground for the arts, στο οποίο είχα την τύχη να συμμετάσχω. Με λίγα λόγια κάθε χρόνο σε κάποια πόλη του κόσμου, άνθρωποι με κοινό μέσω μουσικής επικοινωνίας το σώμα τους συναντιούνται για να ανταλλάξουν ιδέες, να μοιραστούν σκέψεις, να παίξουν μουσική όλοι μαζί, να αυτοσχεδιάσουν και να εξερευνήσουν νέους ορίζοντες (Crosspulse n.d.).

Τη χρονιά όμως (2020-2021) που συντάσσεται η παρούσα μελέτη, λόγω της πανδημίας που πλήττει όλα τα αστικά και μη περιβάλλοντα ανά τον κόσμο, η καθιερωμένη συνάντηση της body music κοινότητας αναβλήθηκε. Το γεγονός, όμως, αυτό δεν εμπόδισε την καλλιτεχνική αναζήτηση και ανησυχία των body musicians με αποτέλεσμα τον Ιούνιο της ίδιας χρονιάς (στις 13 Ιουνίου 2020) να οργανωθεί και να συντονιστεί ένας δωδεκάωρος ζωντανός διαδικτυακός μαραθώνιος μέσω μιας πλατφόρμας επικοινωνίας, με συντονιστή των συζητήσεων-παρουσιάσεων τον Keith Terry, όπου καλλιτέχνες, παλιοί και νέοι συμμετέχοντες/συντονιστές της διοργάνωσης θα αλληλοεπιδρούσαν με έναν διαφορετικό, όχι ιδιαίτερα άμεσο τρόπο σε μία ανοιχτή για το ευρύ κοινό μουσική τηλεδιάσκεψη/εκδήλωση. Χάρη στην ευκολία της διάδοσης της εκδήλωσης μέσω γνωστών πλατφόρμων κοινωνικής δικτύωσης, είχα την τύχη να ενημερωθώ έγκαιρα για τη διεξαγωγή της και να παρακολουθήσω ένα μέρος της. Δύο από τις τέσσερις συναντήσεις στις οποίες συντονίστηκα είχαν εξαιρετικό ενδιαφέρον για διαφορετικό λόγο η κάθε μία και θα σχολιαστούν παρακάτω.

Η πρώτη συνάντηση ήταν με τον Keith Terry και άλλους τρεις ή τέσσερις καλλιτέχνες οι οποίοι μετά από μία σύντομη συνομιλία, ήθελαν να αλληλοεπιδράσουν μεταξύ τους και μουσικά αυτοσχεδιάζοντας. Το αποτέλεσμα του αυτοσχεδιασμού αυτού ήταν να ακούγεται μόνο ένας συνήθως από τους τέσσερις εκτελεστές/ριες, καθώς σε πλατφόρμες με πολλά παράθυρα συνομιλίας ο ήχος που προσλαμβάνεται καλύτερα είναι εκείνος που θα κυριαρχήσει και θα ακούσουν οι υπόλοιποι, επομένως το κοινό άκουγε μόνο έναν εκτελεστή τη φορά του οποίου ο ήχος, εκτός των άλλων, δεν συγχρονιζόταν και με την εικόνα, ενδεχομένως λόγω του μεγάλου αριθμού θεατών που παρακολουθούσαν εκείνη τη στιγμή(:). Επί της ουσίας, η διαδικασία του αυτοσχεδιασμού ήταν εξαιρετικά ατυχής για τον/την ακροατή/ρια, αν και οι συμμετέχοντες/ουσες φαίνονταν να το ευχαριστιούνται. Διανύοντας το τελευταίο έτος

μιας δεύτερης δεκαετίας του 2010, μιας δεκαετίας όπου η παγκοσμιοποίηση έχει εκτροχιαστεί, όπου η πληροφορία αποτελεί το κύριο προϊόν, μπορεί στα πλαίσια μίας ακραίας κατάστασης, όπως μία πανδημία, η τεχνολογία φαινομενικά να φέρνει κοντά τους ανθρώπους διευκολύνοντας την επικοινωνία και η γνώση και η δημιουργία να μην σταματάει, στην πραγματικότητα όμως, η δια ζώσης αλληλεπίδραση των ανθρώπων, είτε σε καλλιτεχνικό, είτε σε επαγγελματικό, ή ακόμα και διαπροσωπικό επίπεδο, είναι πολύ πιο προσοδοφόρα.

Στη δεύτερη συνάντηση μου δόθηκε η ευκαιρία να παρακολουθήσω μία ομάδα Ελλήνων καλλιτεχνών από την Αθήνα η οποία παρουσίασε την μουσική/μουσικότητας της φύσης/περιβάλλοντος, όπως ανέφεραν στην συζήτηση που την ακολούθησε οι συντονιστές της ομάδας αυτής Γιώτα Πεκλάρη και Θάνος Δασκαλόπουλος. Η βιντεοσκοπημένη περφόμανς αποτελούνταν, κατά τη γνώμη μου, από τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος οι εκτελεστές/ριες ξεκινούσαν καθένας/καθεμία με τη σειρά με ήχους από το στόμα να συνθέτουν έναν ηχητικό χαλί το οποίο στη συνέχεια θα εμπλουτιζόταν με ήχους από χτυπήματα με τα χέρια που ακολουθούσαν μία συγκεκριμένη ροή κίνησης. Καθένας από τους εκτελεστές/ριες φαινόταν να εισχωρεί και να συντονίζεται στο δικό του χρόνο. Αφού όλοι είχαν περάσει ένα πρώτο στάδιο και φαινόταν συντονισμένοι οι ένας με τον άλλο η ένταση του ήχου ανέβαινε με αποτέλεσμα να δημιουργείται μία κορύφωση ήχου και ενέργειας των συμμετεχόντων/ούσων.

Στο δεύτερο μέρος, η ένταση είχε εξασθενήσει και η κίνηση κυριαρχούσε της παραγωγής ήχου καθώς οι εκτελεστές/ριες βηματίζουν επιτόπου επομένως ο ήχος που παραγόταν από το σύρσιμο των ποδιών τους ήταν ανεπαίσθητος αλλά εξίσου παρόν. Στο τρίτο μέρος το σύρσιμο των ποδιών συνεχιζόταν αλλά ταυτόχρονα το συνόδευαν ρυθμικά χτυπήματα στο σώμα και κάποιου είδους χορευτικές θα έλεγε κανείς κινήσεις με ταυτόχρονη φωνητική συνοδεία (εναρμονισμένο τραγούδι). Επίσης, η αρχικά ενιαία, σε σχηματισμό, ομάδα στο τρίτο μέρος διασπάστηκε σε δύο υπό-ομάδες. Μετά την παρουσίαση αυτή φυσικά οι συντονιστές είπαν συζήτησαν για το εγχείρημα τους αυτό με τον συντονιστή του μαραθωνίου Keith Terry, όπου και αναφέρθηκαν στο γεγονός ότι η παραπάνω διαδικασία ήταν ένα πείραμα που ήθελαν να κάνουν, δίνοντας απλά οδηγίες στους εκτελεστές προφορικά και αφήνοντάς τους στη συνέχεια να αυτοσχεδιάσουν. Θα έλεγε λοιπόν κανείς πως επρόκειτο για μία χρήση του body music

στα πλαίσια μιας πειραματικής μουσικής προσέγγισης (στα πρώτα δύο μέρη) σε συνδυασμό με ένα συμβατικό-παραδοσιακό στοιχείο (στο τρίτο μέρος).¹⁸

Αυτό που και ο ίδιος ο Terry τονίζει, όσον αφορά στη σημασία της παράδοσης, είναι η δυσκολία της να εντοπιστεί, καθώς πηγάζει από την εκάστοτε κουλτούρα/ πολιτισμό και δεν αποτελεί προϊόν προς παρουσίαση αλλά αντιπροσωπεύει κάτι πιο βαθύ και ουσιώδες που αποσκοπεί στην ένωση/ενοποίηση της κοινωνίας με τον πολιτισμό. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει ότι «τα στοιχεία της παράδοσης είναι δυσεύρετα αλλά είναι τα αγαπημένα μου, και νιώθω ότι μέσα από τις ρίζες πηγάζει όλη αυτό το σύγχρονο έργο. Ακόμη και αν δεν το καταλαβαίνουμε, ό,τι μιμούμαστε ή ό,τι βλέπουμε είναι οι ρίζες. Όλο αυτό το νέο έργο που πραγματοποιείται τώρα» (Terry 2017). Τα παραπάνω στοιχεία επιβεβαιώνονται και στα workshops που παραδίδει καθώς αντλεί, όπως προαναφέρθηκε, παραδοσιακά στοιχεία από τη μπαλινέζικη μουσική κουλτούρα την οποία έχει μελετήσει και εξασκήσει εκτενώς, αλλά και από το ινδικό *Solkattu*.¹⁹

Μέσα από όλες της μεγάλης κλίμακας ομαδικές και μη συνεργασίες του κατάφερε αν μη τι άλλο να προσεγγίσει και να συνδέσει ανθρώπους μουσικούς και μη, ανθρώπους που μοιράζονται την ίδια μουσική κουλτούρα αλλά από διαφορετικές προτρέποντάς τους να συμμετέχουν στο δικό του μουσικό «παιχνίδι». Ένα παιχνίδι με αρκετά εύκολους κανόνες και κοινό στόχο την επικοινωνία, τη χαλάρωση, την ενδυνάμωση (εσωτερική και εξωτερική) μέσω του ρυθμού και επίκεντρο τη διαδικασία.

¹⁸ Υπάρχει ολόκληρη η παρουσίαση σε βίντεο στο youtube (<https://youtu.be/KCTK6Q-Npk4>).

¹⁹ Το *Solkattu* είναι ένας παραδοσιακός τρόπος μάθησης και εξάσκησης ρυθμών μέσω φωνητικών συλλαβών που προέρχονται από την Καρνατική μουσική παράδοση της Νότιας Ινδίας (Young 2010).

2.4 Σύγχρονο body music και πειραματική μουσική

Ο Keith Terry μας δείχνει το δικό του μουσικό πείραμα, έναν τρόπο παραγωγής ήχου με το σώμα καθοδηγούμενος από παραδοσιακές αλλά και από σύγχρονες τεχνικές και γνώσεις. Η μέθοδός του συνθέτει έναν οδηγό και όχι απαραίτητα τον μοναδικό τρόπο χρήσης του σώματος ως ηχητικής πηγής. Επιπλέον, το body music δεν μπορεί να αποτελέσει μόνο ένα συγκεκριμένο μουσικό είδος καθώς φαίνεται να συναντάται και να χρησιμοποιείται σε πολλά μουσικά είδη (πειραματική, jazz, παραδοσιακή). Το σίγουρο είναι ότι αποτελεί έναν από τους πιο άμεσους τρόπους μουσικής έκφρασης και ταυτόχρονα ένα μέσο σύνδεσης μουσικών ειδών, μουσικών πολιτισμών και αδιαμφισβήτητα ανθρώπων με κοινό γνώμονα τη μουσική έκφραση και δημιουργία.

Στο σημείο αυτό να σημειωθεί πως το body music του Keith Terry καθότι αντλεί επιρροές από πολλές διαφορετικές παραδόσεις, μουσικές κουλτούρες και μουσικά στυλ και απευθύνεται κατ' αντιστοιχία σε όλο τον κόσμο, έχει πιο άμεση διάδοση με αποτέλεσμα να αγγίζει τα όρια του «ποπ» [mainstream], χωρίς αυτό να το καθιστά προϊόν προς κατανάλωση, κάτι που και ο ίδιος ο Terry αναφέρει στην συνέντευξη που πραγματοποιήσαμε. Πιστεύει πως δεν είναι ακόμη κάτι τόσο μεγάλο ώστε να το απορροφήσουν οι «μεγιστάνες» της μουσικής βιομηχανίας και να φτάσει να είναι απλώς ένα προϊόν προς κατανάλωση (Terry 2017).

Ξεκινώντας με τη σύνδεση της πειραματικής μουσικής με το body music, όπως ήδη προαναφέρθηκε, το body music δεν αποτελεί ένα ξεχωριστό είδος αλλά μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε οποιοδήποτε μουσικό είδος και συνεπώς στην πειραματική μουσική. Αυτό αποδεικνύεται και στο αρχικό κεφάλαιο της παρούσας μελέτης όπου κάποιοι πειραματικοί συνθέτες χρησιμοποιούν το σώμα σαν ηχητική πηγή στις συνθέσεις τους. Πιο συγκεκριμένα, στο δεύτερο μέρος του *The living room music* (1934) του John Cage η χρήση της φωνής σαν κρουστό όργανο (ρυθμική απαγγελία), στο *Earth Ears* (1983) αλλά και στα *Sonic Meditations* (1971) της Pauline Oliveros όπου η συνθέτρια στις οδηγίες προς τους εκτελεστές αναφέρει πως ότι η χρήση του σώματος ως πηγή παραγωγής ήχου έγκειται στην ελεύθερη επιλογή των εκτελεστών και στο *Clapping Music* (1972) του Steve Reich, του οποίου ο τίτλος μαρτυρεί και το λόγο επιλογής τους συγκεκριμένου έργου, καθώς εκτελείται από παλαμάκια. Παρόλο που η χρήση του σώματος προηγείται χρονολογικά στις εκτελέσεις έργων

πειραματικής, δεν είχε χαρακτηριστεί και παγιωθεί ο όρος *body music*. Η αλήθεια είναι πως, χρονολογικά, η χρήση της τεχνικής του Terry και ο ορισμός που δόθηκε σε αυτήν ως *body music* το 1978-1979 πραγματοποιήθηκε την ίδια δεκαετία με το *Clapping* (1972) του Reich και τα *Sonic Meditations* (1971) της Oliveros. Εξαιρέση αποτελεί φυσικά η πρωτοπορία του Cage στο *The living room music* (1934) σχεδόν σαράντα χρόνια νωρίτερα.

Ένα βασικό στοιχείο που εντοπίζεται στο σύγχρονο *body music* αλλά και στην πειραματική μουσική, ως προς τη σύνθεση, είναι το στοιχείο του ρυθμού, φυσικά με μια πιο ευρεία έννοια όσον αφορά στην πειραματική μουσική. Ειδικότερα στα παραπάνω έργα, των οποίων μια σύντομη ανάλυση έχει προηγηθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο, φαίνεται πως ο ρυθμός κατείχε μια ξεχωριστή θέση για τους συνθέτες της πειραματικής μουσικής ενώ συχνότερα εμφανίζεται η έννοια του τέμπο και μαζί οι δύο αυτές έννοιες κάτω από παράμετρο του χρόνου όπως αναφέρει και ο Nyman (Nyman 2011, 44).

Αλληλένδετο με το στοιχείο του ρυθμού, πάλι όσον αφορά στη σύνθεση είναι, ειδικότερα, η ένταξη του εξωδυτικού²⁰ στοιχείου όσον αφορά στην επιλογή των ρυθμικών μοτίβων. Αυτό συνδέεται με τις επιρροές του/της κάθε συνθέτη/τριας όπως για παράδειγμα το δυτικο-αφρικάνικο μοτίβο *Hemiola* που το συναντήσαμε στους Ρυθμικούς κύκλους της Oliveros και στις πολυρυθμίες του Terry. Αλλά και μέρος της τεχνικής σύνθεσης μοιράζονται ο Terry και ο Reich, καθώς χρησιμοποιούν τη τεχνική μετατόπισης φάσης, κάτι που προκύπτει πιθανότατα από την εκπαίδευσή τους ως ντράμερ.

Όσον αφορά τη διαδικασία της εκτέλεσης, θα έλεγε κανείς πως ενώ φαινομενικά η σύγχρονη μουσική με το σώμα, ως επί το πλείστον, φαίνεται να αντλεί αρκετά στοιχεία από πολλές παραδοσιακές μουσικές κουλτούρες με αποτέλεσμα κάποιες φορές οι εκτελεστές να ακολουθούν πολύ συγκεκριμένες και συμβατικές οδηγίες ή παρτιτούρες. Παρ' όλα αυτά, τους δίνεται συχνά η δυνατότητα και ο χώρος για ελευθερία και αυτοσχεδιασμό, όπως για παράδειγμα στο τι είδους χτυπήματα θα επιλέξουν χωρίς να χρειάζεται να το πολυσκεφτούν αφού είναι όλα εκεί στο σώμα τους. Στην ουσία η ποικιλία σε ήχους που προσφέρει το ανθρώπινο σώμα είναι μοναδική. Αντίστοιχα, και

²⁰ Συγκεκριμένα ο Terry στη συνέντευξη που πραγματοποιήσαμε το αναφέρει ως εξωτικό στοιχείο και επισημαίνει πως πολλοί το χρησιμοποιούν μόνο για να «χρωματίσουν» τον ήχο τους, χωρίς να το έχουν μελετήσει ενδελεχώς (Terry 2017).

η πειραματική μουσική όπως σημειώνει ο Nyman « κατάφερε να διδάξει επιτυχώς τους εκτελεστές να θυμούνται με τα χέρια τους, να παράγουν και να βιώνουν ήχους σωματικά, μέσω της φυσιολογίας τους» (Nyman 2011, 48).

Το στοιχείο που εντοπίζεται εισέτι, στην πειραματική μουσική και το body music είναι το στοιχείο του παιχνιδιού. Καθένας/καθεμία που θα βρεθεί στη θέση του/της εκτελεστή/ριας είτε πειραματικής μουσικής είτε σύγχρονης μουσικής με το σώμα οφείλει να ακολουθήσει κάποιους κανόνες/οδηγίες/ ώστε να είναι προετοιμασμένος/η για τη στιγμή της εκτέλεσης. Ωστόσο, πολλές φορές η ερμηνεία των κανόνων ξεφεύγει από τον έλεγχο του/της συνθέτη/ριας και τίθεται στους/στις εκτελεστές/ριες με αποτέλεσμα να γίνεται υποκειμενική και να επηρεάζει την ταυτότητα του εκάστοτε κομματιού. Επιπλέον, σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά του παιχνιδιού που προαναφέρθηκαν (Callois) ο χρόνος και το μέρος είναι περιορισμένος καθώς και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει συνήθως μια σχετική ελευθερία στη χρονική διάρκεια ενός έργου. Βέβαια, η ελευθερία στην εκτέλεση δεν είναι η ίδια και στις δύο περιπτώσεις καθώς στην πειραματική προσέγγιση ο/η εκτελεστής/ρια μπορεί να βρεθεί σε απρόβλεπτες καταστάσεις ενώ στο σύγχρονο body music ενδέχεται η οδηγία να είναι εξαιρετικά συγκεκριμένη και να μην εξαρτάται από την αλληλεπίδραση των εκτελεστών/ριων μεταξύ τους. Με λίγα λόγια, η μουσική με το σώμα αποτελεί ένα ακόμα μέσο μουσικής εκτέλεσης οποιουδήποτε μουσικού είδους λόγω της αμεσότητας της χρήσης του σώματος ως ηχητική πηγή αλλά και ως πηγή λήψης και αντίληψης του ήχου όπως ομοίως συμβαίνει και στην πειραματική μουσική.

Συνοψίζοντας...

Στον τομέα της μουσικής εκπαίδευσης, οι πρακτικές ασκήσεις που βασίζονται στη μουσική του σώματος είτε μέσω της μεθόδου body music του Terry, είτε μέσω των ρυθμικών κύκλων της Oliveros, είτε μέσω της εξάσκησης ρυθμικών μοτίβων του Reich, φαίνεται να λειτουργούν ενθαρρυντικά σε μαθητευόμενους/ες μουσικούς και μη αφενός, στην βοήθεια ένταξης στην ομάδα, μέσω της καλλιέργειας του αισθήματος της ασφάλειας και της οικειότητας μέσα από τους ομαδικούς κύκλους. Η ενασχόληση με τη μουσική του σώματος προσφέρει σε αυτόν που την εξασκεί όλες τις ιδιότητες δηλαδή αυτή του συνθέτη, του εκτελεστή, του αυτοσχεδιαστή, του ενεργητικού ακροατή. Αφετέρου, η ακρόαση και αποδοχή, η συνεχής εξάσκηση και τριβή των απλών ρυθμών οδηγεί, επίσης, στην ενθάρρυνση για αυτοσχεδιασμό, ατομική

ελευθερία στην εκτέλεση και τη σύνθεση. Σε αυτά τα στοιχεία βασίζεται και η δημιουργική μουσική εκπαίδευση, η οποία θα εξεταστεί αναλυτικά στο ακόλουθο κεφάλαιο, καθώς για την παρούσα μελέτη αποτελεί ένα από τα βασικότερα σημεία σύνδεσης της πειραματικής μουσικής και του body music του Keith Terry που εξετάστηκε σε αυτό το κεφάλαιο. Επίσης, στο επόμενο κεφάλαιο θα προτείνω και μία διαφορετική προσέγγιση ένταξης της πειραματικής μουσικής στη μουσική διδασκαλία με χρήση του body music.

3. Πειραματική μουσική με το σώμα και δημιουργική μουσική εκπαίδευση

Στο τρίτο αυτό κεφάλαιο θα προσπαθήσω να συνδυάσω το ρεπερτόριο της πειραματικής μουσικής και τεχνικές από το σύγχρονο body music σε ένα πιο εφαρμοσμένο πεδίο/πλαίσιο, αυτό της μουσικής εκπαίδευσης. Για να γίνει κατανοητό αυτό, κρίνεται απαραίτητη μία σύντομη ιστορική αναδρομή στο κίνημα της δημιουργικής μουσικής εκπαίδευσης η οποία ακολουθεί.

3.1. Το κίνημα της δημιουργικής μουσικής εκπαίδευσης στις Δυτικές χώρες

Ερωτήματα ως προς την έννοια της μουσικής αλλά και τη διδασκαλία της που απασχόλησαν μία μεγάλη μερίδα σύγχρονων συνθετών και εκπαιδευτικών μουσικής, τίθενται σε αυτό το κεφάλαιο με σκοπό τη σύνθεση απόψεων ως προς τις προτεινόμενες μεθόδους και πρακτικές που, σε ένα πρώτο στάδιο, εντάσσουν στοιχεία της πειραματικής μουσικής στην μουσική διδασκαλία εν μέσω του κινήματος της δημιουργικής μουσικής εκπαίδευσης που ξεκίνησε την δεκαετία του 1960.

Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα όπου με καινοτομίες σε τομείς όπως η τεχνολογία, η επιστήμη, η ψυχολογία, η παιδαγωγική αλλά και οι τέχνες ιδιαίτερα, γνωστοί πρωτοπόροι μουσικοπαιδαγωγοί όπως ο Dalcroze, ο Kodaly, ο Orff ξεκινούν να ιδρύουν/εφαρμόζουν τις δικές τους μουσικοπαιδαγωγικές «σχολές»/θεωρίες, για τις οποίες ο ρυθμός, το σώμα, η κίνηση, ο λόγος αποτελούν βασικά στοιχεία, εφαρμόζοντας ο/η καθένας/καθεμία τη μέθοδο του κατ' αποκλειστικότητα. Για χρόνια ο συνδυασμός και η εξέλιξη των μεθόδων αυτών, άγγιζαν τα όρια του απαγορευτικού, με αποτέλεσμα να μην παρέχεται μια ολοκληρωμένη μουσική εκπαίδευση, κάτι το οποίο οι συνεχιστές των μεθόδων αυτών αποφάσισαν να αλλάξουν, προσαρτώντας και αναμειγνύοντας στοιχεία αλλά και υιοθετώντας πρακτικές που υπολείπονταν (Καραδήμου-Λιάτσου 2003).

Φτάνοντας στα μέσα σχεδόν του αιώνα, σε χώρες όπως η Αγγλία και η Αμερική (Βόρεια), οι επιρροές των μαθητών από την νέα «ποπ» κουλτούρα της εποχής ήταν

εμφανής αλλά όχι αποκλειστική (Walker 1983, 86). Ήδη από τις δεκαετίες 1960 και 1970 κι έπειτα συνθέτες της πειραματικής αλλά και της avant-garde μουσικής όπως ο John Cage, ο Edgar Varese, ο Stockhausen και πολλοί άλλοι προσπάθησαν να ανοίξουν διόδους προς τις αίθουσες διδασκαλίας της μουσικής με σκοπό να αποτελέσουν πηγή έμπνευσης για πολλούς εκπαιδευτικούς. Την ίδια αυτή περίοδο ξεκίνησε να ακμάζει και το κίνημα της δημιουργικής μουσικής εκπαίδευσης στο οποίο δάσκαλοι και μαθητές καλούνται πλέον να διδάξουν και να διδαχτούν ο ένας από τον άλλο και σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κανελλόπουλο δημιουργήθηκε «μια συγκεκριμένη ερμηνεία ενός μουσικού, εκπαιδευτικού και ιδεολογικού πλαισίου με το οποίο ήταν συνδεδεμένο, και ταυτόχρονα ένα συγκεκριμένο σύστημα αξιών και ιδεολογικών θέσεων που στήριζαν τις προχωρημένες εκπαιδευτικές πρακτικές» με απώτερο στόχο «να φέρει το ζήτημα της δημιουργικής ελευθερίας στο επίκεντρο της διδακτικής πρακτικής, συνδέοντας έτσι τη μουσική εκπαίδευση με τις ευρύτερες προσπάθειες ανοίγματος του σχολείου σε δημοκρατικούς και κριτικούς τρόπους δράσης» (Kanellopoulos 2010, 9, Καραδήμου-Λιάτσου 2003).

Στον πυρήνα της δημιουργικής μουσικής εκπαίδευσης εντοπίζεται η πειραματική μουσική η οποία δίνει τη δυνατότητα σε εκπαιδευτικούς και μαθητές να πειραματιστούν ανοιχτά, χωρίς όρια εντός και εκτός της αίθουσας διδασκαλίας και να δοκιμάσουν να ασχοληθούν περισσότερο με την εξερεύνηση του ήχου και των ιδιοτήτων του. «Η δημιουργική προσέγγιση της μουσικής γίνεται βάση για την απόλαυση και εκτίμηση του έργου των συνθετών κάθε εποχής και βέβαια της σύγχρονης» (Καραδήμου-Λιάτσου 2003, 178).

Στο σημείο αυτό η έρευνα θα ανατρέξει στις δεκαετίες αυτές του 1960-1970 και έπειτα, όπου τόσο στην Ευρώπη όσο και στη Βόρεια Αμερική το εκπαιδευτικό, συνθετικό και συγγραφικό έργο ορισμένων ανθρώπων σηματοδότησε την σαφή αλλά άτυπη έναρξη του κινήματος της δημιουργικής μουσικής εκπαίδευσης στις χώρες αυτές. Ο λόγος γίνεται για τους Murray Schafer (Καναδάς), George Self, John Paynter, Brian Dennis, Gertrud Meyer-Denkman και Robert Walker (Βρετανία). Βέβαια, από τους πρώτους που πειραματίστηκαν στη σχολική αίθουσα, στα θεμέλια όμως των παραδοσιακών μουσικών δεξιοτήτων και κατάρτισης σε φωνητικές και οργανικές τεχνικές των μαθητών, ήταν ο Peter Maxwell Davies, το έργο του οποίου τοποθετείται περί το 1961. Ο Davies μέσα από εύκολες τεχνικές όπως ο συνδυασμός διάφορων κρουστών με απλούς χειρισμούς σε ορχηστρικά κομμάτια, οι απλές δομές που μπορούν να

οδηγήσουν σε αυτοσχεδιασμούς από τους/τις μαθητές/τριες, ενθάρρυνε ορισμένους/ες από αυτούς/ες να σκεφτούν και να αντιμετωπίσουν τη διαδικασία της σύνθεσης ενώ δεν ήταν ιδιαίτερα βοηθητικές για άλλους/ες. «Ως εκ τούτου, δεν πληρούσε τα κριτήρια για την ταξική μουσική, καθώς τέτοιες δεξιότητες ήταν κάτι σαν προϋπόθεση για την απόδοση της μουσικής του» με αποτέλεσμα να ευνοηθούν από το συνολικό του έργο οι πιο αφοσιωμένοι/ες και ικανοί μαθητές/τριες (Walker 1983, 88, Cheung-shing n.d.). Αυτού του είδους η εκπαίδευση φαίνεται να ήταν η φυσιολογική σύμφωνα με τη μουσική ιστορία, ως τότε, δηλαδή ο εκπαιδευτικός να διδάσκει με και μέσω των μαθητευόμενων του. Επίσης, ο Walker σημειώνει πως:

«η διερεύνηση της φύσης της μουσικής μέσω του πειραματισμού με ήχους δεν είναι νέα έννοια, αλλά στην περίπτωση αυτή νέα σε περιεχόμενο και έκταση. Η διαδικασία έχει γραφτεί από τον John Cage και άλλους στις προηγούμενες δεκαετίες της μεταπολεμικής περιόδου. Είναι, ωστόσο, άλλο πράγμα να εξασκείς τέτοιες ιδέες όπως ένας/μία καλλιτέχνης στην κοινωνία γενικότερα, και άλλο να προσπαθείς να καθιερώσεις τέτοιες πρακτικές σε ένα ίδρυμα όπως ένα σχολείο ή ένα κολέγιο» (Walker 1983, 87).

Παρακάτω θα ακολουθήσει μία σύντομη και όσο γίνεται, γραμμική αναφορά, η οποία θα καλύψει την χρονική περίοδο από τη δεκαετία του 1960 έως το 1990 (περίπου), σε ορισμένα σημαντικά συγγραφικά έργα εκείνων των συνθετών και ταυτόχρονα εκπαιδευτικών μουσικής που ανέπτυξαν την προσέγγιση και τις τεχνικές/μεθόδους τους ως προς τη δημιουργική παραγωγή/εκτέλεση μουσικής στην τάξη και υποστήριξαν ότι η μουσική εκπαίδευση είναι για όλα τα παιδιά και όχι μόνο για επιλεγμένα και ταλαντούχα (Walker 1983, Cheung-shing n.d.).

Murray Schafer – *The composer in the classroom* (1965), *Ear Cleaning* (1967), *The new Soundscape* (1968), *When word sing* (1970), *The Rhinoceros in the Classroom* (1975)

Ο Καναδός συνθέτης και εκπαιδευτικός μουσικής Murray Schafer δημοσίευσε το 1965 το βιβλίο *The composer in the classroom* και μαζί με το *Ear Cleaning* (1967), το οποίο δημοσιεύτηκε δύο χρόνια μετά, αποτελούν μία ριζοσπαστική προσέγγιση στη μουσική εκπαίδευση, ωστόσο όχι τόσο νέα στο πλαίσιο και το περιεχόμενο των μουσικών δραστηριοτήτων καθώς νωρίτερα ο Stockhausen είχε τονίσει την αναγκαιότητα της ανάπτυξης νέων ικανοτήτων ακρόασης προκειμένου να αντιμετωπιστούν νέες έννοιες στη μουσική. Θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθεί ότι η επιρροή του στο δημιουργικό

μουσικό κίνημα δεν περιορίστηκε μόνο στη χώρα του αλλά είχε και εξακολουθεί να έχει τη μεγαλύτερη δυνατή σημασία παγκοσμίως.

Μέσω της προσέγγισης του, η οποία συμπεριλαμβάνεται στα δύο αυτά έργα του, αποβλέπει «στο να ρίξει φως στη μουσική παράδοση αντί να εφεύρει μία νέα». Σε αυτό το σημείο να τονισθεί πως δεν θα ακολουθήσει αναλυτική περιγραφή και σχολιασμός όλων των βιβλίων που αναφέρονται στον υπότιτλο παρά μόνο στα δύο πρώτα γιατί κατά τη γνώμη μου περικλείουν όλη την ουσία της φιλοσοφία του συνθέτη/συγγραφέα για τον τρόπο με τον οποίο χρειάζεται να είναι η μουσική εκπαίδευση και να διδάσκεται η μουσική στα σχολεία.

Ο John Paynter παραθέτει σε ένα από τα βιβλία του τους στόχους του Schafer όσον αφορά στη μουσική εκπαίδευση οι οποίοι ήταν αφενός να οδηγήσει τα παιδιά να ανακαλύψουν ό,τι δημιουργικές δυνατότητες έχουν ώστε να δημιουργήσουν τη δική τους μουσική. Αφετέρου, να εισάγει τους ήχους του περιβάλλοντος στο περιβάλλον της τάξης ώστε οι μαθητές να αντιμετωπίζουν τον κόσμο ως μία μουσική σύνθεση της οποίας ο άνθρωπος είναι ο κύριος συνθέτης και να μπορούν να ασκούν κριτική η οποία θα οδηγήσει μόνο στη βελτίωση και τέλος, να ανακαλύψουν έναν σύνδεσμο ή ένα μέρος συγκέντρωσης όπου όλες οι τέχνες μπορούν να συναντηθούν και να αναπτυχθούν μαζί αρμονικά (Cheung-shing n.d.).

Συγκεκριμένα, στο πρώτο βιβλίο διακρίνεται η έντονη επιρροή του από τις μεθόδους του Cage στο *Silence* (1939) ως προς την οργάνωση και το περιεχόμενο χωρίς να ακολουθεί πιστά και το μουσικό περιεχόμενο του Cage. Προσπαθεί να οδηγήσει τους/τις μαθητές/ριες σε νέους τρόπους σκέψης της παραδοσιακής ιστορικής μουσικής μέσα από έξι τμήματα καθένα από τα οποία περιέχει σημεία συζήτησης του ίδιου με τους/τις μαθητές/τριες του. Τα σημεία αυτά αφορούν το μουσικό γούστο και την ποικιλομορφία του, το «τι είναι μουσική» και τη διάκριση μεταξύ αυτής και θορύβου, την περιγραφική μουσική η οποία παραπέμπει σε αυτοσχεδιασμό και άλλες συζητήσεις για υφές. Στο τέλος παρατίθεται μία συνεδρία σύνθεσης βασισμένη σε ένα ποίημα του Brecht με τίτλο «η Μάσκα του Κακού δαίμονα».

Στο δεύτερο βιβλίο του, *Ear Cleaning*, η τεχνική του Schafer στην τάξη σύμφωνα με τον Keith Bissel είναι «ευχάριστα/αναζωογονητικά ανορθόδοξη, σωκρατική και απατηλά/παραπλανητικά αυτοσχεδιαζόμενη» γεγονός που μαρτυρεί την διορατικότητά του ταυτόχρονα ως εκπαιδευτικό και συνθέτη στη δημιουργική διαδικασία. Ο Schafer

ισχυρίζεται πως προϋπόθεση για ολόκληρη τη μουσική ακρόαση και εκτέλεση/πράξη είναι ο καθαρισμός αυτιών ο οποίος επιτυγχάνεται από τις διαδικασίες που περιγράφονται στο βιβλίο και στοχεύουν στο άνοιγμα των αυτιών των μαθητών και των ανθρώπων γενικότερα, ώστε να παρατηρήσουν ήχους που δεν έχουν ακούσει ποτέ πριν κάτι το οποίο ο Cage είχε έμμεσα προσπαθήσει με το 4.33 (1952) χωρίς να έχει άμεσους εκπαιδευτικούς σκοπούς.

Στις διαδικασίες αυτές περιλαμβάνονται πειραματισμοί με ήχους με οτιδήποτε είναι διαθέσιμο στο εκάστοτε περιβάλλον και σχολιασμός των ήχων αυτών στη συνέχεια. Η ουσία της διαδικασίας αυτής έγκειται στην επαφή με τους ήχους αυτούς, οι οποίοι προέρχονται από τους μαθητές με αποτέλεσμα να αποκτούν γνώσεις επί του πρακτέου «για το μέγεθος και το σχήμα των μουσικών πραγμάτων». Επιπρόσθετα, ο καθαρισμός των αυτιών είναι απαραίτητος ώστε να ακολουθήσει στη συνέχεια η εκπαίδευσή τους.

Ο Schafer συνεχίζει επισημαίνοντας πως λόγω της ευάλωτης φύσης τους αυτιού ο μόνος τρόπος για να προστατευτεί είναι το ψυχολογικό φιλτράρισμα, με αποτέλεσμα το αυτί να «αμβλύνεται» στον ήχο. Επί της ουσίας, ο καθαρισμός αυτιών όπως τον εννοεί ο Schafer αφορά στην έκθεση και όχι στον περιορισμό μέσω της επιλογής της ακουστικής αίσθησης/της αίσθησης της ακοής. Επιπλέον, υποστηρίζει πως «ανοίγοντας τα αυτιά σε όλους τους ήχους» συμβάλλουμε στην ανάπτυξη της εκτίμησης «των ήχων αυτών που πραγματικά έχουν σημασία» (Schafer 1967, 2). Ο Walker παραθέτει μία αναφορά στον Stockhausen ο οποίος στα γραπτά του σχετικά με τη σημασία της ανάπτυξης νέων τρόπων ακρόασης σημειώνει πως ο στόχος είναι η συνειδητοποίηση κάθε παραμέτρου του ήχου εξίσου και η γνώση κάθε λεπτομέρειας και όχι τα «τεράστια προκαθορισμένα σχήματα» κάτι το οποίο έχει μία μικρή διαφορά με τη θέση του Schafer καθώς το πρόβλημα έγκειται στον εντοπισμό των ήχων αυτών που έχουν σημασία (Walker 1984, 90).

Η φιλοσοφία πίσω από τη δημιουργική μουσική του Schafer βασίζεται στην ελευθερία των μαθητών/ριών να ανακαλύψουν χωρίς να χρειάζονται καθοδήγηση για να το κάνουν. Το καινοτόμο χαρακτηριστικό δε, της προσέγγισής του είναι η εξερεύνηση του ήχου με σκοπό. Ο σκοπός είναι η ανάπτυξη, μέσω προσωπικής εμπειρίας, κρίσιμων ικανοτήτων για την αξιολόγηση της επίδρασης των ήχων, πρώτα εκείνων που έχουν παραχθεί από τους μαθητές που «εξερευνούν» τον ήχο και στη συνέχεια του ήχου από άλλες πηγές γύρω τους. Στη συνέχεια, η ακολουθία γίνεται σαφής ως κίνηση από τη γενικότητα του ήχου όπως υπάρχει στον κόσμο γύρω μας προς τη συγκεκριμένη

εμπειρία της μουσικής τέχνης και στο δρόμο, κατά τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας ακουστικής εκπαίδευσης, ο/η μαθητής/ρια αναπτύσσει «καθαρισμό αυτιών», δηλαδή δυνάμεις διακρίσεων με βάση τα προσωπικά του πρότυπα και το υπόβαθρό του (Walker 1984, Cheung-shing n.d.).

Ο Schafer προτείνει ένα δομημένο μάθημα μουσικής εκτίμησης, το οποίο είναι στενά οργανωμένο και έχει σχεδιαστεί για να εξηγεί σύνθετες έννοιες μουσικών στοιχείων σε μια ομάδα μαθητών των οποίων το υπόβαθρο ποικίλλει σε μεγάλο βαθμό στο μουσικό επίπεδο και την εμπειρία. Το περιεχόμενο του *Ear Cleaning* μαρτυρεί την επιθυμία διάδοσης της γνώσης και της εμπειρίας των στοιχείων της τέχνης της μουσικής, όλων των ηλικιών και φυλών, και αποτελεί προϊόν που με ευαισθησία ανταποκρίνεται στα προβλήματα που αντιμετωπίζει στην τάξη καθώς προχωρά στο καθημερινό έργο της απόκτησης μιας ζωντανής διδασκαλίας μουσικής. Ο Walker σχολιάζει πως «η έννοια είναι μοναδική και λαμπρή και αποσκοπεί στην εξάλειψη του ακουστικού αναλφαριθμητισμού ή της προκατάληψης που προκαλείται από την πολιτιστική αδιαθεσία. Ο «καθαρισμός αυτιών» είναι ο όρος, αλλά το άνοιγμα του αυτιού προς μια πιο διακριτική ακουστική επίγνωση είναι το τελικό προϊόν» (Walker 1983, 91).

George Self – *New Sounds in Class* (1967)

Ο George Self, λέκτορας μουσικής στο Κολλέγιο του Αγίου Μάρκου και του Αγίου Ιωάννη στο Λονδίνο, περιγράφει το βιβλίο του ως μία «πρακτική προσέγγιση στην κατανόηση και την εκτέλεση της σύγχρονης μουσικής στα σχολεία» (Walker 1983) και επικεντρώνεται στη χρήση της σύγχρονης μουσικής στη μουσική διδασκαλία με αποτέλεσμα να την κάνει αυτοσκοπό. Βέβαια, ο ίδιος σημειώνει πως το συγκεκριμένο βιβλίο αποτελεί ένα συμπληρωματικό μέσο στην ήδη υπάρχουσα εκπαιδευτική δραστηριότητα του εκπαιδευτικού μουσικής και αυτό φαίνεται και από τη χρήση και συμβατικής σημειογραφίας στις συνθέσεις του στο μέτρο του δυνατού. Επιπλέον, υποστηρίζει και τη χρήση απλοποιημένης σημειογραφίας για να παροτρύνει τους μαθητές όλων των ικανοτήτων, με και χωρίς προηγούμενη μουσική εμπειρία, να συνθέσουν τη δική τους μουσική με σειρές ήχων και ρυθμών αλλά και με τη δυνατότητα να αυτοσχεδιάσουν ελεύθερα κάτι που μόνο με τη χρήση συμβατικής σημειογραφίας δεν θα ήταν εφικτό (Cheung-shing n.d.). Επί της ουσίας, στα κομμάτια του εντοπίζονται ποικίλοι συνδυασμοί διαφορετικών παραμέτρων του ήχου, που κυμαίνονται από εξαιρετικά απλούς έως συγκριτικά περίπλοκους.

Το βιβλίο του Self αποτελεί ένα από τα πρώτα βιβλία του είδους του με στόχο να εισάγει τη χρήση της σύγχρονη μουσική στην μουσική διδασκαλία. Ο Walker θεωρεί το συγκεκριμένο σύγγραμμα, μάλλον, ελλιπές και παρατηρεί πως «δεν υπάρχει καμία προσπάθεια να συσχετισθεί λογικά κανένα από τα γεγονότα της σύγχρονης μουσικής με την επιλογή της δραστηριότητας στα έργα του» καθώς διακρίνει πως το «το πρώτο στάδιο στη χρήση της σύγχρονης μουσικής θα πρέπει να είναι ο χειρισμός βασικών παραμέτρων του ήχου και η ανάπτυξη της ικανότητας εκτέλεσης αυτών των βασικών χειρισμών από ένα μείγμα επινοημένων και συμβατικών σημειογραφιών» (Walker 1983, 92). Εκ του αποτελέσματος, ο τρόπος αυτός προσέγγισης και χρήσης της σύγχρονης μουσικής δεν αρκεί ώστε η θέση της στην εκπαιδευτική διαδικασία να καταστεί ισάξια με αυτή των πλαστικών τεχνών, όσον αφορά στην πρακτική της, παρόλο που το μοναδικό και όχι ιδιαίτερα πειστικό επιχείρημα του Self ως προς τη θέση αυτή είναι ότι «η μουσική πρέπει να είναι τόσο σύγχρονη όσο και άλλα σχολικά μαθήματα» (Walker 1983, 92).

John Paynter και Peter Aston – *Sound and Silence* (1970) και *Sound and Structure* (1992)

Τα έργα *Sound and Silence* (1970) και *Sound and Structure* (1992) των Paynter και Aston αποτέλεσαν μαζί τη βάση για τη διαμόρφωση του νέου αναλυτικού προγράμματος για τη Μουσική στα σχολεία της Αγγλίας το 1991. Παρόλο που χρειάστηκε μία εικοσαετία για να εκτιμηθεί το έργο τους από το Υπουργείο παιδείας της Αγγλίας, περί το 1983 ο Robert Walker υπογραμμίζει τη σπουδαιότητα του λέγοντας πως αποτελεί την ουσιαστικότερη δημοσίευση εκείνης της περιόδου καθώς εντοπίζει στην εισαγωγή του βιβλίου την ιδέα ως προς τη φιλελεύθερη παιδοκεντρική μουσική εκπαίδευση η οποία βασίζεται στην ανάπτυξη της ευαισθητοποίησης μέσω της μουσική και των τεχνών (Walker 1983, 92). Ο τρόπος για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο είναι η ενεργή εμπλοκή των παιδιών στη δημιουργία μουσικής αφού πρώτα επιτευχθεί η «άρση των θεματικών φραγμών» γιατί «κανένα θέμα δεν μπορεί να ζήσει αν αφηθεί σε ένα κουτί από μόνο του [...] αποτελεί μέρος του ευρέος πεδίου της ανθρώπινης εμπειρίας και πρέπει πρώτα να γίνει κατανοητό σε αυτό το πλαίσιο» (Paynter, and Aston 1970, 2-3).

Επίσης, τονίζεται το γεγονός ότι υπονομεύεται η αξία της δημιουργικότητας καθώς η διδασκαλία της μουσικής μέχρι τότε ήταν στραμμένη στην τελειοποίηση δεξιοτήτων, το οποίο φαίνεται από την αμφισβήτηση που δέχονται συχνά οι δημιουργικές μουσικές δραστηριότητες καθώς θεωρούνται αμφίβολης αξίας. Όπως και ο Paynter σημειώνει:

«τις περισσότερες φορές, η σχολική μουσική έχει επικεντρωθεί στις δεξιότητες της απόδοσης. Ακόμη και η λεγόμενη «δημιουργική μουσική» είναι στην πραγματικότητα μόνο μια επέκταση της σκηνοθετημένης παράστασης συνόλου. Φυσικά και αυτές οι δεξιότητες είναι σημαντικές. Η περφόρμανς είναι μια ουσιαστική μουσική δραστηριότητα, αλλά όχι το σύνολο της μουσικής» αντίθετα «τα παιδιά θα πρέπει να τοποθετούνται σε καταστάσεις όπου μπορούν να μάθουν μόνα τους...όπως και σε άλλα μαθήματα/ άλλους τομείς (εικαστικές τέχνες, θέατρο)» (Paynter, and Aston 1970, 5).

Αυτό σημαίνει πως τα παιδιά θα πρέπει να βιώσουν εμπειρίες για να αποκτήσουν γνώσεις γι' αυτό πρέπει να ενθαρρύνονται να αναπτύξουν την ικανότητα να βλέπουν τον κόσμο τόσο έντονα όσο οι καλλιτέχνες/ιδες ώστε να μάθουν να εκφράζονται σαν καλλιτέχνες/ιδες, διότι «ο/η καλλιτέχνης κάνει περισσότερα από το να δημιουργήσει ένα προϊόν (να κάνει ένα δίσκο): προβάλλει συναισθήματα στα υλικά του/της – χρώμα, ξύλο, πέτρα, λέξεις, κίνηση, ήχο ή οτιδήποτε άλλο – μέχρι τα υλικά να γίνουν σαν την πραγματικότητα της φαντασίας του/της» (Paynter&Aston 1970, 3-4).

Επιπλέον, οι συγγραφείς του βιβλίου, αναφερόμενοι στο έργο των Marion Richardson και Herbert Read επισημαίνουν πως η τέχνη στην εκπαίδευση πρέπει να αρχίζει με το ίδιο το άτομο και «αυτό που έχει να πει» και κάνουν σαφές πως αυτό συμβαίνει σε όλες τις τέχνες και δει στη μουσική. Για να πραγματοποιηθεί όμως αυτό στη μουσική πρέπει να γίνει κατανοητή μέσω της εξερεύνησης του μέσου και των δυνατοτήτων του, κάτι που μπορεί να επιτευχθεί μέσω της δημιουργικής μουσικής, η οποία είναι ένας τρόπος έκφρασης των βαθύτερων πτυχών του ατόμου. Ο ρόλος του/της εκπαιδευτικού χρειάζεται να είναι εκείνος του αρωγού, που χωρίς να έχει τον απόλυτο έλεγχο των καταστάσεων πυροδοτεί τη σκέψη του μαθητή και τον ωθεί στην ανάπτυξη της αντίληψης και των δυνάμεών του μέσα από «διαδικασίες σύνθεσης οι οποίες προάγουν/βοηθούν στην επιλογή και απόρριψη και στην αξιολόγηση και επιβεβαίωση του υλικού σε κάθε στάδιο. Είναι ουσιαστικά μία πειραματική κατάσταση» (Paynter, and Aston 1970, 7).

Το βιβλίο αν και έχει ως στόχο το «δημιουργικό πείραμα στη μουσική» και «δίνει έμφαση στην εξερεύνηση και όχι στην εμφύτευση εννοιών και γεγονότων» αποτελεί

για την εποχή του ,ναι μεν, μία ριζοσπαστική άποψη όσον αφορά στο πλαίσιο της μουσικής εκπαίδευσης, ωστόσο δεν φαίνεται να αντιμετωπίζει με επιτυχία τα προβλήματα της μουσικής στην τάξη, παρόλο που οι συγγραφείς προσπαθούν να συμβάλουν πολύ περισσότερο στη συζήτηση σχετικά με την εκπαίδευση στο σύνολό της και τη θέση της μουσικής σε αυτήν. Τέλος, όσον αφορά στο περιεχόμενο των έργων απαντά σε ένα περίεργο κράμα της παραδοσιακής και της «πρωτοποριακής» μουσικής, με πολλά έργα που περιλαμβάνουν δύσκολες σύνθετες έννοιες από την ιστορική μουσική που ενδεχομένως να δυσκολεύουν τη συμμετοχή των μαθητών/ριών με αποτέλεσμα ο λόγος για τον οποίο συμβαίνει η παραπάνω σύμμιξη να μην καθίσταται σαφής (Walker 1983, 94).

Παρόλη τη «σύγχυση» που ίσως να δημιούργησε το *Sound and Silence* , το τελευταίο χρονικά βιβλίο του *Sound an Structure* (1992) φαίνεται να αποτελεί μία πιο ολοκληρωμένη και εμπειριστατωμένη καταγραφή της φιλοσοφίας και των αρχών που διέπουν το παιδαγωγικό του έργο. Πιο συγκεκριμένα , ο Paynter στο παιδαγωγικό του έργο, εξηγεί και αναλύει την έννοια της δημιουργικότητας στο τρίπτυχο: σύνθεση, εκτέλεση και ακρόαση με κορυφαία εκ των τριών την ακρόαση. Αρχικά, θίγει το θέμα της εμπορευματοποίησης της μουσικής και την αντιμετώπιση της ως αγαθό, παρουσιάζοντας μία αρκετά «συμβατική» εικόνα διαχωρισμού μεταξύ συνθετών/ριών, ερμηνευτών/ριών και ακροατών/ριών η οποία βασίζεται στην έντονη αντίθεση της μεν πιο ενεργητικής/δημιουργικής στάσης από την δε πιο παθητική και ταυτόχρονα προτείνει/παροτρύνει για μία πιο ενεργητική και δημιουργική ενασχόληση με τη μουσική η οποία μπορεί να επιφέρει σημαντική αλλαγή (Καραδήμου-Λιάτσου 2003, 176). Η παθητικότητα δε, σχολιάζεται εξίσου αρνητικά/αποφατικά και από τον Murray Schafer, η προσέγγιση του οποίου, όπως προαναφέρθηκε, βασίζεται στην ενεργή συμμετοχή των μαθητών στη μουσική διαδικασία (Schafer 1967, Walker 1983, 90).

Για το λόγο αυτό, ένας βασικός παράγοντας για μία ολοκληρωμένη μουσική εμπειρία με στόχο την μουσική κατανόηση είναι η δημιουργική ακρόαση και αφορά όλους όσους συμμετέχουν σε αυτήν (συνθέτες/ριες, ερμηνευτές/ριες, ακροατές/ριες). Η δημιουργική διαδικασία στην οποία συμμετέχει πρώτα ο/η συνθέτης/τρια είναι αρκετά ξεκάθαρη. Στη συνέχεια ο/η ερμηνευτής/ρια επιδίδεται σε διαδικασίες μελέτης των δομικών στοιχείων του έργου ώστε να καταλήξει σε μία ερμηνεία η οποία καθίσταται δημιουργική αφού προέρχεται, εν τέλει, από τη φαντασία του/της. Για τον/την

ακροατή/ρια, ωστόσο, η εμπειρία αυτή είναι διαφορετική καθώς η δημιουργικότητα του/της προκύπτει όσο προσπαθεί να αντιληφθεί και να αναδιαμορφώσει τον κόσμο του/της συνθέτη/τριας προσπαθώντας «να ταυτιστεί με το έργο τέχνης, με την πληρότητά του και την εσωτερική του λογική». Εν ολίγοις, η διαδικασία κατάκτησης μουσικής και μη γνώσης συνίσταται να προσεγγίζεται, αρχικά διαισθητικά/βιωματικά και στη συνέχεια εμπειρικά και διανοητικά (Κοκκίδου 2015, 37). Ο ίδιος, ο Paynter, σημειώνει πως:

«κάθε συνειδητή μουσική εμπειρία αφορά περιπέτεια του συναισθήματος, της φαντασίας, της επινόησης. Αυτά τα χαρακτηριστικά συνδέουν τη σύνθεση, την ερμηνεία, την ακρόαση και πρέπει να έχουν την πρωτοκαθεδρία στη μουσική εκπαίδευση. Ο κεντρικός παράγοντας στη μουσική είναι ότι εισχωρεί στο αισθητικό και υποκειμενικό. Κάθε άνθρωπος βρίσκει τη θέση του στον κόσμο τόσο με αντικειμενικούς όσο και με υποκειμενικούς όρους, μέσα από απροσδιόριστες αλλά ιδιαίτερα σημαντικές νοητικές και συγκινησιακές διαδικασίες» (Καραδήμου-Λιάτσου 2003, 177).

Καταληκτικά συμπεραίνεται, πως στο *Sound and Silence* διακρίνεται ο τρόπος με τον οποίο τα παιδιά μπορούν να δουλέψουν με τους ήχους και να συνθέσουν τη δική τους μουσική ενεργοποιώντας τη φαντασία τους ενώ στο *Sound and Structure* εξετάζεται το θέμα της δομής του μουσικού έργου και η διαδικασία σχηματοποίησής της. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από τεχνικές, παρόμοιες με αυτές που χρησιμοποιούν και οι εικαστικοί καλλιτέχνες, οι οποίες βοηθούν στην καλύτερη αξιοποίηση και επεξεργασία των μουσικών ιδεών ώστε να συντεθεί ένα καθαρό και με συνοχή έργο.

Brian Dennis – *Experimental music in Schools* (1970)

Ο Brian Dennis, δημοσίευσε το 1970 το *Experimental music in schools*, φανερά επηρεασμένος από το έργο του George Self *New Sounds in class* (1967) και έχοντας το ίδιο σχεδόν κίνητρο, δηλαδή την μουσική εκπαίδευση μέσω της σύγχρονης μουσικής και πιο συγκεκριμένα μέσω της σύνθεσης μουσικής η οποία αντί να έχει στο επίκεντρο τη μελωδία και την αρμονία να δώσει έμφαση στην ευφάνταστη χρήση των καθαρών ιδιοτήτων του ήχου όπως η υφή και η χροιά (Walker 1984). Η σύγχρονη μουσική όμως στην οποία αναφέρεται ο Dennis, αφορά εξίσου την avant-garde και την πειραματική μουσική και αυτό διακρίνεται και στα προτζεκτ/έργα του βιβλίου που είναι επηρεασμένα από συνθέτες που υποστήριξε ότι αποτελούν την κινητήρια δύναμη

πίσω από το δημιουργικό κίνημα μουσικής της δεκαετίας του 1960 στη Μ. Βρετανία, όπως ο Schoenberg, ο Stravinsky, ο Ives, ο Varese, Stockhausen, ο Penderecki, ο Ligeti και ο John Cage. Παρόμοια άποψη έχει και ο Paynter για την επιρροή της σύγχρονης μουσικής η οποία ενέπνευσε τον πειραματισμό στη μουσική διδασκαλία μέσω του πειραματικού ελεύθερου αυτοσχεδιασμού και της σύνθεσης (Walker 1984, Paynter 1988).

Το *Experimental music in Schools* (1970) είναι ένα σύντομο σύγγραμμα με πολύ προσιτή παρουσίαση που όμως όπως και το βιβλίο του George Self αποτελούν μία εισαγωγή και για την ακρίβεια ένα εντελώς συμπληρωματικό στοιχείο ως προς τη διδασκαλία της μουσικής στην τάξη καθώς υπολείπονται μουσικής δράσης (Spencer 2016).

«Το μυστήριο και η πολυπλοκότητα των ατομικών ήχων και η εμπειρία αυτών των ήχων είναι το πιο προοδευτικό χαρακτηριστικό της σύγχρονης μουσικής. Τόσο ο εξαιρετικά λογικός και γενικά άκαμπος χειρισμός της αρμονίας και της μελωδίας, όσο και το φαινομενικά αντίθετο τους - η ανάπτυξη τόνων όπως αυτός που βρίσκει κανείς στη μουσική του John Cage - είναι απαραίτητα για να επικεντρωθεί η προσοχή του ακροατή στην πειραματική χρήση των ήχων και την επακόλουθη εμπειρία του από αυτόν τον ήχο» (Dennis 1970 στο Cheung-sing, n.d.).

Ο Dennis όπως και ο Paynter είχαν παρόμοια άποψη για διδασκαλία της τέχνης στο σχολείο στη δεκαετία του 1960 και αυτή αφορούσε στην επιρροή της σύγχρονης μουσικής σε αυτή, σε συνάρτηση με τον πειραματισμό των ίδιων των καλλιτεχνών εκείνη την εποχή, με αποτέλεσμα να συμφωνούν στον εξέχοντα ρόλο που έπαιζε «ο πειραματικός ομαδικός αυτοσχεδιασμός και η σύνθεση» στην μουσική διδασκαλία στην τάξη. Ωστόσο τα ηχητικά πειράματα στο βιβλίο του είναι κυρίως κατάλληλα για μεγαλύτερα παιδιά.

Gertrud Meyer-Denkman – *Klangexperimente und Gestaltungsversuche im Kindesalter* (1970) [*Experiments in Sound* (1977)]

Η Γερμανίδα συνθέτης, εκπαιδευτικός, μουσικός και μουσικολόγος που ήταν μεταξύ πολλών άλλων φίλη του John Cage και πρώιμη υποστηρικτής του έργου του στην Ευρώπη εξέδωσε το βιβλίο της "Klangexperimente und Gestaltungsversuche im Kindesalter", το 1970, το οποίο ήταν μια επιτυχία για τη σειρά σύγχρονης/

πειραματικής μουσικής εκπαίδευσης «rote reihe»²¹ και μια σημαντική δημοσίευση του τομέα της. Μεταφράστηκε στα αγγλικά από τους Paynter και Aston ως *Experiments in Sound* και δημοσιεύθηκε το 1977. Ο σκοπός και αυτού του βιβλίου είναι να οδηγήσει τα παιδιά στη σύνθεση της δική τους μουσική, μέσω της εφευρετικής νοημοσύνης τους, μέσα από πειραματισμούς, ακούγοντας και αλληλοεπιδρώντας. Η ίδια σημειώνει στο βιβλίο της «το να τους προσφέρουμε μόνο μια εκπαιδευτική εμπειρία που χαρακτηρίζεται ‘κατάλληλη για παιδιά’ υποτιμά την ικανότητά τους...Υπάρχει λίγος χώρος για ένα παιδί να ασκήσει τη φαντασία ή την πρωτοβουλία του όταν έρχεται αντιμέτωπο με ένα τετριμμένο τραγούδι, ένα κομμάτι για να εξασκηθεί ή ένα προετοιμασμένο σύνολο από οστινάτι ή ρυθμών για σύνολο κρουστών» (Cheung-shing n.d.). Αυτό σημαίνει ότι η τάση των δασκάλων μουσικής να δίνουν υπερβολική έμφαση στο τραγούδι και τα μουσικά παιχνίδια μπορεί να παρεμποδίζει τη μάθηση του παιδιού και ενδεχομένως την έκφραση της δημιουργικότητας του.

Η Denkmann ορίζει τη δημιουργικότητα ως ενθάρρυνση του παιδιού να ανακαλύψει τον ήχο ως «πρώτη ύλη» αφήνοντας το «να κάνει ήχους, να τους ακούσει κριτικά, να χρησιμοποιήσει την εφευρετική νοημοσύνη του και να παράγει διαφορετικές χειρονομίες, φιγούρες και δομές ήχου» και με γνώμονα την σημειογραφική και ακουστική κατάρτιση του εκπαιδευτικού να ενθαρρύνεται στην δημιουργία της δικής τους μουσικής (Denkmann στο Walker 1984 και στο Cheung-shing n.d.). Επιπλέον, οι εκπαιδευτικοί για να έχουν πιο ολοκληρωμένη κατάρτιση θα πρέπει να υιοθετήσουν την αρχή της μάθησης μέσω της ανακάλυψης της διδασκαλίας τους ώστε να αποτελέσουν κίνητρο για τους ίδιους τους/τις μαθητές/ριες τους. Επίσης, πίστευε στη χρήση όλων των ειδών μουσικής (παραδοσιακή, σύγχρονη και μη- ευρωπαϊκή) στην εκπαιδευτική διαδικασία καθώς με τον τρόπο αυτό θα διευρυνόταν τα ακούσματα και η ελεύθερη σκέψη των παιδιών. Με λίγα λόγια, σύμφωνα με την Denkmann, οι στάσεις στη διδασκαλία της μουσικής που είναι απαραίτητες ώστε να ευνοηθεί ο πειραματισμός είναι η αμεροληψία και η προσβασιμότητα στη συνεχή μάθηση και την αλλαγή ενώ παράλληλα η αποκήρυξη των αυταρχικών ισχυρισμών μας είναι απαραίτητη. Μόνο με αυτόν τον τρόπο μπορούμε να καλλιεργήσουμε μια ατμόσφαιρα που ευνοεί την

²¹ Τα «Rote Reihe» ήταν μια σειρά βιβλίων μουσικής εκπαίδευσης που δημοσιεύθηκαν από την Universal Edition της Βιέννης. Περίπου 80 βιβλία δημοσιεύθηκαν σε αυτή τη σειρά στις δεκαετίες του '70 και του '80, πολλά με παρτιτούρες και παραδείγματα πειραματικής μουσικής για παιδιά. Μερικά από τα βιβλία συνοδεύονταν από δίσκους 7" (Hansen 2014).

απεριόριστη μάθηση. Μόνο με την ανακάλυψη μπορεί κάποιος να έρθει σε «γνήσια αναμέτρηση» με τις δυνατότητες του ήχου (Cheung-shing n.d.).

Συνοψίζοντας την προσέγγιση της για τη μουσική εκπαίδευση, στο βιβλίο της υπερτονίζεται η ενθάρρυνση του παιδιού στη σύνθεση δικής του μουσικής, αντί της ήδη υπάρχουσας κακής ποιότητας «εκπαιδευτικής μουσικής», καθοδηγούμενο από τον/την δάσκαλο/α, ο/η οποίος/α θα έχει την ανάλογη σημειακή/σημειογραφική εκπαίδευση. Όσον αφορά το ηλικιακό φάσμα, το σύγγραμμά της απευθύνεται σε μικρότερα παιδιά, τάξεων νηπιαγωγείου και δημοτικού που μπορούν να χρησιμοποιήσουν γραφικές σημειογραφίες και διάφορες σύγχρονες αυτοσχεδιαστικές ιδέες ως κίνητρο για μουσική δράση.

Robert Walker - *Sound Projects* (1976)

Το έργο του Robert Walker *Sound Projects* (1976) αποτελεί την έγγραφη ελπίδα απελευθέρωσης των δασκάλων μουσικής και των μαθητών από την παραδοσιακή σημειογραφία ή τη δύσκολη τεχνική, μέσα από μία σειρά έργων που θα τονώσουν το ενδιαφέρον τους μέσω της σύνθεσης και εκτέλεσης δικής τους μουσικής. Τα 28 αυτά έργα που ασχολούνται με την εξερεύνηση και χειραγώγηση των ήχων βασίστηκαν στις διδακτικές εμπειρίες του Walker, σε όλες σχεδόν τις εκπαιδευτικές βαθμίδες, επομένως στοχεύουν σε όλα τα επίπεδα και για το λόγο αυτό χρησιμοποιεί τόσο παραδοσιακή (συμβατική) όσο και πρωτοποριακή σημειογραφία καθώς και η γραφική στις διαδικασίες σύνθεσης. Ο ίδιος σχολίασε πως «δεδομένου ότι η μουσική τέχνη αυτού του αιώνα περιλαμβάνει πολύ περισσότερες διαφορετικές χρήσεις των ήχων από πριν και πολλά νέα είδη σημειογραφικών συστημάτων και των φορέων παραγωγής ήχου, μια εκλεκτική/ετερόκλητη/ εφαρμογή για εκπαιδευτική χρήση είναι έγκυρη» και πάνω σε αυτή την πρόταση στηρίχθηκε η φιλοσοφία του (Walker 1984,76, Cheung-shing n.d.).

Στο σημείο αυτό να αναφερθεί πως και ο Walker υποστηρίζει πως η επαρκής γνώση στον/στην δάσκαλο/α οποιουδήποτε μαθήματος, είναι βασική προϋπόθεση για την επιτυχία της διδασκαλίας. Το ίδιο και στη σύγχρονη μουσική, για το λόγο αυτό εκπαιδευτικοί μουσικής με ελλειπείς γνώσεις στον τομέα αυτό δεν δύνανται να

χρησιμοποιήσουν κατάλληλα τα βοηθητικά αυτά συγγράμματα (Walker 1984, Walker 2007).

Παρόλα αυτά, όσον αφορά στην ενσωμάτωση της πειραματικής μουσικής στα σχολεία, ο Walker, μετά από μία εκτενή παράθεση και σχολιασμό των προαναφερθέντων συγγραμμάτων, σχολιάζει πως κρίνεται ιδιαίτερα χρήσιμη, καθώς πέρα από την προσωπική του δυσαρέσκεια στα αποτελέσματα των παραδοσιακών μεθόδων διδασκαλίας της «παραδοσιακής» μουσικής ανάλογη δυσαρέσκεια και απροθυμία πηγάζει και από τους/τις μαθητές/ριες οι οποίοι αντιμετωπίζουν το μάθημα μόνο ως ψυχαγωγία και όχι πιο σοβαρά. Επίσης, μέσω της πειραματικής μουσικής εντάσσεται το έργο και των σύγχρονων συνθετών/ριών στην μουσική τάξη που, αν μη τι άλλο, ο μοναδικός τρόπος τα παιδιά να έρθουν σε επαφή με αυτό και να αποκτήσουν εμπειρίες που διαφορετικά δεν θα συναντούσαν είναι μέσα από το μάθημα της μουσικής. Τέλος, αναγνωρίζει πως οι πειραματικές δραστηριότητες στη μουσική προκαλούν τους/τις μαθητές/ριες σε επίπεδο ανάλογο με το στάδιο ωρίμανσής τους κάτι που δεν συμβαίνει απαραίτητα στην «παραδοσιακή» μουσική εκπαίδευση με αποτέλεσμα το μάθημα να επικεντρώνεται συνήθως σε μία μερίδα λίγων «προνομιούχων» στη μουσική γνώση, ενώ μέσα από την εξερεύνηση του ήχου, τον αυτοσχεδιασμό, την εκτέλεση και τη σύνθεση, εμπλέκονται όλα τα παιδιά σε ένα επίπεδο πνευματικής και σωματικής λειτουργίας ανάλογο με την ικανότητά τους (Walker 1983, 88-89, Cheung-shing, n.d., Spencer 2016).

Συνοψίζοντας...

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960, οι μουσικοί εκπαιδευτικοί εισήγαγαν τους ιδιοματισμούς του μεταπολεμικού μοντερνισμού (αλλιώς γνωστό ως πρωτοπορία) στις βρετανικές αίθουσες διδασκαλίας. Ως αποτέλεσμα, «η δημιουργική μουσική», η σύνθεση και ο αυτοσχεδιασμός, έγιναν ένα καθιερωμένο μέρος του προγράμματος σπουδών. Ωστόσο, οι πραγματικοί ιδιοματισμοί του μουσικού μοντερνισμού έχουν σε μεγάλο βαθμό εξαφανιστεί από τα σχολεία. Η προώθηση της δημιουργικής μουσικής εκπαίδευσης με βάση τα μέσα του εικοστού αιώνα αποτέλεσε έναν τρόπο αντιμετώπισης της χαμηλής εκτίμησης του μαθήματος μουσικής από τους/τις ίδιους/ες τους/τις μαθητές/ριες ενσωματώνοντας ταυτόχρονα την «αιχμή» της μουσικής της εποχής που ήταν η σύγχρονη πειραματική και πρωτοποριακή μουσική (Spencer 2016).

Πιο συγκεκριμένα, φαίνεται ότι ο Self και ο Dennis ξεκίνησαν μέσα από το έργο τους μία πιο ρητή προώθηση του μοντερνισμού ενώ ο Paynter επικεντρώθηκε περισσότερο στην εμπειρία των ίδιων των μαθητών/ριών (Spencer 2016). Αντίστοιχα, ο Schafer μέσω της προσέγγισης του, η οποία είναι απόλυτα δεκτή/κατανοητή προσπαθεί να εισάγει την διερεύνηση των μουσικών γεγονότων αισθητηριακά/ενεργητικά, μέσω της καθαρής και εστιασμένης ακρόασης. Ομοίως, δίνουν έμφαση στην άμεση και ενεργή συμμετοχή στις μουσικές εμπειρίες διαμόρφωσης ήχων και οι Walker, Dennis, Meyer-Denkman, με την προϋπόθεση ότι μία τέτοια δραστηριότητα αποτελεί μία μορφή συλλογιστικής. «Έτσι, αν κάποιος αφαιρέσει την ορολογία της δεκαετίας του 1960 σχετικά με τη δημιουργικότητα, τη φιλελεύθερη εκπαίδευση, την ολοκλήρωση και την αυτο-ανάγνωση, υπάρχει μια διανοητικά αξιολογούμενη, ακόμη και μουσικά συναρπαστική υπόθεση που πρέπει να γίνει για την πειραματική μουσική στα σχολεία» (Walker 1984, 79).

Όλοι οι προαναφερθέντες συγγραφείς/εκπαιδευτικοί προσπάθησαν να προτείνουν λύσεις στο μάλλον δυσεπίλυτο πρόβλημα της παροχής μουσικής εκπαίδευσης για όλα τα παιδιά στο σχολείο μέσω της σύγχρονης πειραματικής μουσικής όμως, όπως επισημαίνει και ο Walker, «αυτό προκάλεσε αντίσταση» και ως εκ τούτου χρήζει ανάλυσης των αισθητικών και εκπαιδευτικών ζητημάτων (Walker 1984, 77).

3.2. Η πειραματική μουσική στο επίκεντρο της δημιουργικής μουσικής εκπαίδευσης

Το κίνημα της δημιουργικής μουσικής εκπαίδευσης προσπάθησε να δημιουργήσει, όπως φαίνεται και στις προηγούμενες αναφορές, ένα χώρο για ανοιχτό πειραματισμό, οποίος ταυτόχρονα θα συνέδεε το έργο των πρωτοπόρων [avant-garde] και των πειραματικών συνθετών/ριών. Η ειδοποιός διαφορά μεταξύ των δύο είναι πως οι πειραματικοί συνθέτες/ριες ενδιαφέρονται για τη διαδικασία της στιγμής με τη χρήση απροσδιόριστων στοιχείων ενώ οι πρωτοποριακοί ενδιαφέρονται για τη μοναδικότητα των έργων που εστιάζουν στην ολοκλήρωση, την ισορροπία και τους μεγάλους σχεδιασμούς δομής. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα οι μαθητές/ριες να συμπεριφέρονται με τον ίδιο αυτό τρόπο καθώς η διάκριση αυτή δεν κατέστη ποτέ σαφής από τους υποστηρικτές/ριες του κινήματος (Kanellopoulos 2010).

Τα στοιχεία που ενέχει και η πειραματική μουσική τα οποία εντοπίζονται συχνότερα και υιοθετήθηκαν από τους εκπαιδευτικούς μουσικής, καθώς θεωρούνται βασικά στη μουσική διδασκαλία από το 1960 έως σήμερα είναι τα ίδια στοιχεία που υπέδειξε και ο John Paynter και συντελούν το τρίπτυχο της δημιουργικότητας: η («δημιουργική») ακρόαση, η εκτέλεση, η σύνθεση και κατ' επέκταση ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός.

Πολλοί/-ες μουσικοπαιδαγωγοί και σύγχρονοι/-ες συνθέτες/ριες όπως ο John Paynter, η Pauline Oliveros, ο John Cage, ο Murray Schafer κ.ά. έκριναν απαραίτητη την ανάπτυξη της ακουστικής αντίληψης καθώς η πηγή πρόσληψης των ήχων στο ανθρώπινο σώμα είναι το αυτί, η βασική δεξιότητα που πρέπει να αναπτύξει κανείς ώστε να βιώσει τη μουσική/ τον ήχο είναι η ακρόαση, ή όπως και η Oliveros την ερμηνεύει, η βαθιά ακρόαση [deep listening]. Συγκεκριμένα, στο εγχειρίδιο της *Deep Listening: A Composer's Sound Practice* (2005), το οποίο σύμφωνα με την ίδια παρέχει άμεση βοήθεια και στα πλαίσια μίας τάξης μουσικής απελευθερώνοντας της δημιουργική ενέργεια, επιχειρεί μία εξαιρετικά ενδελεχή ανάλυση μεταξύ των ενεργειών ακούω [hearing] και ακροώμαι [listening], ώστε να καταστήσει σαφή τον διαχωρισμό²² τους (Oliveros 1999, 2003). Παρόμοια άποψη, η οποία συναντάται στο

²² «Διαφοροποιώ το «να ακούω» και το «να ακροώμαι». Η ακοή είναι το φυσικό μέσο που επιτρέπει την αντίληψη. Το να ακροάζεσαι είναι σαν να δίνεις προσοχή σε αυτό που γίνεται αντιληπτό τόσο ακουστικά όσο και ψυχολογικά». (Oliveros 2003)

βιβλίο της Κοκκίδου, φέρει και ο Paul Madaule, οποίος ορίζει την ακρόαση ως την συνειδητή επιβολή του εαυτού μας στην ακοή, την απόφαση σύνδεσης με τον περιβάλλοντα ηχητικό-μουσικό κόσμο, την προσπάθεια αφομοίωσης όλων όσων πρέπει να απομνημονευτούν (Κοκκίδου 2015,57-58). Όπως φαίνεται η ακρόαση δεν είναι ταυτόσημη με την ακουστική πρόσληψη ωστόσο μέσω αυτής επιτυγχάνεται και η βαθύτερη εξερεύνηση του ήχου.

Το στοιχείο το οποίο καλείται να καλλιεργήσει ο/η εκάστοτε μουσικοπαιδαγωγός είναι ταλαντούχους ακροατές δηλαδή το «πως ακούμε» και όχι το «τι ακούμε». Ο Paynter αντίστοιχα υποστηρίζει πως «αν δεν υπήρχε ένα ευαίσθητο αυτί που συλλαμβάνει και ελέγχει και μία έντονη και προσεκτική-ενεργητική ακρόαση που είναι η πηγή κάθε μουσικής κατανόησης οι εκτελεστές/ριες και οι συνθέτες/ριες δεν θα μπορούσαν να συλλάβουν τον δυναμισμό της μουσικής ιδέας και τις δυνατότητες ανάπτυξής τους με τον ίδιο τρόπο» καθώς η «δουλειά» τους και ο ρόλος είναι κατεξοχήν δημιουργικός (Καραδήμου-Λιάτσου 2003).

Η ακρόαση είναι μία ενεργητική διαδικασία η οποία αφορά στην ανάπτυξη και άσκηση της ακουστικής ικανότητας, στη συνειδητή προσοχή και προσήλωση στο ακουστικό-μουσικό ερέθισμα, στην ανάπτυξη της δεκτικότητας ποικίλων ειδών μουσικής και στην προσέγγιση του ακουστικού περιβάλλοντος αναφορικά με τις συναισθηματικές, γνωστικές, σωματικές και ψυχοσωματικές αντιδράσεις που προκαλεί (Κοκκίδου 2015, 57).

Η ενεργητική ακρόαση αναφέρεται από ορισμένους μελετητές όπως η Oliveros²³ και ως «δημιουργική» ακρόαση κάτι που προϋποθέτει την εμπλοκή των αισθήσεων του συναισθήματος, του ψυχοκινητικού και του γνωστικού τομέα. Στο σημείο αυτό η Κοκκίδου παραθέτει την Boyce-Tillman που σημειώνει πως «η εμπειρία μιας δημιουργικής ακρόασης, μας δίνει την ευκαιρία να αναθεωρήσουμε τις οικείες σε εμάς διαδικασίες και να εξασκήσουμε τη δημιουργικότητα μας σε σχέση με κάποιες ιδιαίτερες συνθήκες» (Κοκκίδου 2015, 63). Επίσης, η ακρόαση αφορά και τις μουσικές που δημιουργούν και αναπαράγουν οι ίδιοι/ες οι μαθητές/ριες και μέσω αυτής

²³ Αυτές οι ασκήσεις έχουν ως στόχο να ηρεμήσουν το μυαλό και να φέρουν επίγνωση στο σώμα και την ενεργειακή κυκλοφορία του και να προωθήσουν την κατάλληλη στάση για την επέκταση της **δεκτικότητας** σε ολόκληρο το χώρο / χρόνο συνεχές του ήχου. Αυτό το είδος δεκτικότητας είναι απαραίτητο για τη δημιουργική δραστηριότητα στις τέχνες και μπορεί να εφαρμοστεί σε οποιονδήποτε κλάδο (Oliveros 2005).

καλούνται να αξιολογήσουν τον εαυτό τους και τους άλλους, συνεπώς στο σημείο αυτό ο Elliot τονίζει πως οι μαθητές/ριες θα πρέπει να διδάσκονται συστηματικά δράσεις ακρόασης οι οποίες όμως να συσχετίζονται με δράσεις εκτέλεσης και δημιουργίας προσεγγίζοντάς τες διαθεματικά (Elliot 1995). Η θεώρηση αυτή φαίνεται να συμφωνεί με εκείνη του Παναγιώτη Κανελλόπουλου πως η δημιουργικότητα χρησιμοποιείται απ' όλους τους ανθρώπους ως μία καθημερινή διαδικασία επίλυσης προβλημάτων και εισχώρησε στην εκπαίδευση τόσο μέσω της πρακτικής διδασκαλίας όσο και μέσω μιας βιωματικής προσέγγισης στη διδασκαλία των τεχνών γενικότερα (Kanellopoulos 2010).

Η σύνθεση και ο αυτοσχεδιασμός περιλαμβάνονται στη μουσική δημιουργία η οποία ξεκινάει από την εξερεύνηση του ήχου και τη συνειδητοποίηση ότι μπορεί κανείς να τον διαχειριστεί όπως επιθυμεί. Ο Brian Dennis παρατηρεί ότι οι πειραματισμοί με τους ήχους ικανοποιούν την περιέργεια και την επιθυμία του παιδιού να εξερευνήσει γεγονός που θεωρείται απαραίτητο για την υγιή ανάπτυξη του για το λόγο αυτό πολλοί χαρακτηρίζουν τη σύνθεση ως μία διαδικασία εξερεύνησης γεγονός που συνάδει και με την πειραματική στάση του/της σύγχρονου/ης συνθέτη/ριες. Αυτή, περιλαμβάνει ως προς τη συνθετική διαδικασία την επεξεργασία των βασικών στοιχείων της μουσικής, όπως ο ήχος και η σιωπή, τα οποία σύμφωνα και με τον Paynter είναι τα βασικά στοιχεία της μουσικής (Kanellopoulos 2010, Κοκκίδου 2015, 100, Paynter and Aston 1970).

Ο ρόλος του αυτοσχεδιασμού στο πεδίο της μουσικής εκπαίδευσης σύμφωνα με τον Κανελλόπουλο μελετάται και αντιμετωπίζεται με γνώμονα ιστορικές, κοινωνικο-πολιτισμικές, φιλοσοφικές και ψυχολογικές οπτικές οι οποίες δεν αποκλείουν η μία την άλλη και εστιάζουν στη λειτουργία του ως εργαλείο και μέσο βιωματικής κατανόησης, ως πειραματισμός μέσω της αναζήτησης νέων ιδεών, ως πεδίο αυτονομίας και ως τρόπος εισαγωγής στις μουσικές παραδόσεις και πρακτικές (Κανελλόπουλος 2013, Κοκκίδου 2015, 108).

Στην πρώτη οπτική δίνεται έμφαση στην αξία του ως μέσο κατανόησης της μουσικής και απόκτησης διαδικαστικών γνώσεων αλλά και στο ρόλο του ως προς την απελευθέρωση από παγιωμένες μουσικές πρακτικές με σκοπό την ανάδειξη της μουσικότητας. Στη δεύτερη οπτική ο αυτοσχεδιασμός αντιμετωπίζεται ως ευρετικός μηχανισμός, οποίος οδηγεί στην ανάδυση και την αποκρυστάλλωση μουσικών ιδεών

με κατεύθυνση προς τη δημιουργία συνθέσεων και κατ' επέκταση την ανάπτυξη της δημιουργικότητας. Στην τρίτη οπτική εστιάζει στην αξία του αυτοσχεδιασμού που απορρέει από την σύγχρονη αυτοσχεδιαζόμενη μουσική η οποία «βλέπει τον αυτοσχεδιασμό ως **κενό** και την ίδια στιγμή ως **καινό** τόπο, και ως έναν τρόπο μουσικής πράξης ο οποίος συνειδητά αποφασίζει να αγνοήσει κάθε έννοια προδιαγεγραμμένου πλάνου, κάθε εκ των προτέρων αποφασισμένο κανόνα, και κάθε 'ανάγκη' να υπηρετήσει τη λογική κάποιου συγκεκριμένου μουσικού στίλ» (Κανελλόπουλος 2013, 27). Με λίγα λόγια, ο αυτοσχεδιασμός λογίζεται ως παράσταση δηλαδή ως μια εμπειρία όπου επικρατεί η ιδέα της προσωπικής έκφρασης. Στην τέταρτη οπτική τονίζεται η λειτουργία του σε μουσικές πρακτικές οικειοποίησης τρόπων μύησης σε άλλες μουσικές παραδόσεις. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της μίμησης, της προσωπικής μελέτης, της πίστης στο ένστικτο, της διαίσθησης γενικότερα της αφοσίωσης στη μάθηση σε σημείο ανάπτυξης της προσωπικής μουσικής έκφρασης ασυνείδητα. Ταυτόχρονα, η σύνδεσή του με την δημιουργικότητα και τη μουσική έκφραση είναι σχεδόν αυτονόητη (Κανελλόπουλος 2013, Κοκκίδου 2015).

Ωστόσο, η μουσική δημιουργικότητα μπορεί να γίνει καλύτερα κατανοητή ως μία πρακτική πλαισιωμένη από κοινωνικούς και πολιτισμικούς παράγοντες της οποίας τα στοιχεία αλληλοεπιδρούν διαφορετικά μεταξύ των παραγόντων αυτών. Αυτό σημαίνει πως οι μουσικοί δημιουργοί διαλέγουν μέσα από μία πληθώρα ιδεών εκείνη που εξυπηρετεί καλύτερα το σκοπό τους χρησιμοποιώντας αποκλίνουσες και συγκλίνουσες διαδικασίες. Η μουσική δημιουργικότητα είναι μία διαδικασία ψυχολογική σύμφωνα με την Λαπιδάκη, καθώς αφορά στο άφατο μυστήριο του ασυνείδητου σε όλη τη διαδικασία της σύνθεσης, στην ανάπτυξη της μουσικής ατομικότητας και στην επιθυμία κάθε δημιουργού να παραβιάζει τους ισχύοντες κανόνες και κώδικες που απορρέουν από την προσωπική και κοινωνική σύγκρουση ανάμεσα στην παράδοση και την καινοτομία (Lapidaki 2007).

Την ίδια φιλοσοφία ακολούθησε και η πειραματική μουσική εκπαίδευση η οποία ενώ ενθάρρυνε την ελευθερία της έκφρασης ταυτόχρονα απέκλεισε τα παιδιά από τους μουσικούς πολιτισμούς και έστρεψε την προσοχή τους στο έργο του/της δασκάλου/ας με τους/τις μαθητές/ριες. Ο Κανελλόπουλος στο σημείο αυτό παραθέτει:

«Η δημιουργική μουσική εκπαίδευση πίστευε στην ικανότητα των παιδιών να παίρνουν τη μουσική τους εκπαίδευση στα χέρια τους, να ενεργούν δημιουργικά από την αρχή και ως εκ τούτου να κατασκευάσουν μια αξιοθαύμαστα δημοκρατική μορφή μουσικής εκπαίδευσης. Ο/η

εκπαιδευτικός αποκήρυξε μονολιθικές διδακτικές συμπεριφορές του παρελθόντος, και έγινε αντ' αυτού συνεργάτης, ακροατής, σχολιαστής. Ο δάσκαλος θα άφηνε τα παιδιά αναλαμβάνουν τον έλεγχο του τρόπου με τον οποίο πρέπει να προχωρήσουν τα πράγματα, τουλάχιστον ιδανικά, το αρχικό σημείο εκκίνησης του μαθήματος θα οδηγούσε σε πειραματισμό ο οποίος με τη σειρά του θα οδηγούσε σε μια εκτεταμένη περίοδο ομαδικής συνθετικής δραστηριότητας, όπου τα πράγματα δεν μπορούν εξ ορισμού να ελεγχθούν από τον εκπαιδευτικό» (Kanelloroulos 2010, 6-7).

Επιπλέον, ως προς τη στάση του εκπαιδευτικού η Κοκκίδου αναφέρει πως ο εκπαιδευτικός μουσικής χρειάζεται να αναπτύξει το δημιουργικό του δυναμικό, να αυτοσχεδιάζει και να πειραματίζεται με τις διαδικασίες σύνθεσής ώστε να μπορέσει να διδάξει στους/στις μαθητές/ριες του να κάνουν το ίδιο. Σύμφωνα με τους Schafer και Paynter ο ρόλος του/της εκπαιδευτικού μουσικής χρειάζεται να είναι καθοδηγητικός και ενθαρρυντικός σε διαδικασίες πειραματισμού, δοκιμής σωστού-λάθους και αξιολόγησης της δουλειάς τους εωσότου αποκτήσουν αυτοπεποίθηση και εμπειρία στη μουσική σύνθεση. Ωστόσο, υπάρχουν και ορισμένες προϋποθέσεις ως προς τη στάση του εκπαιδευτικού, ώστε να μην φτάσει σε σημείο να χειραγωγεί τις δημιουργικές διαδικασίες, να κατευθύνει τη φαντασία των μαθητών και να μην σέβεται τις ιδέες τους (Lapidaki 2007). Με λίγα λόγια, και σε συμφωνία με την άποψη της Wiggins οι εκπαιδευτικοί χρειάζεται να κατανοήσουν και να αποτιμήσουν τη μουσική γνώση που οι μαθητές φέρνουν στην τάξη, η οποία δομείται από την αρχή της ζωής τους και τις μουσικές και μη εμπειρίες τους και εκτός σχολείου, διότι παραγκωνίστηκαν οι καθημερινές μουσικές εμπειρίες των παιδιών που σχετίζονταν με του τοπικούς μουσικούς πολιτισμούς και με δημοφιλή μουσικά είδη της εποχής. Το ίδιο συνέβη με λίγα λόγια και στις περιπτώσεις της ποπ και ροκ μουσικής οι οποίες χρησιμοποιούνταν αναφορικά και σε συσχέτιση με την πρωτοπορία (Kanelloroulos 2010 ,Κοκκίδου 2015, 106).

3.3. Προς ένα πειραματικό body music: Προτεινόμενες εκπαιδευτικές πρακτικές

Το τρίτο μέρος της παρούσας εργασίας ως τώρα, εστιάζει το ενδιαφέρον του σε μια όψη της πειραματικής μουσικής ως το επίκεντρο της μουσικής δημιουργικότητας λόγω του αισθήματος ελευθερίας και ασφάλειας που καλλιεργεί η προσέγγιση αυτή στην ομάδα μέσω των δυνατοτήτων που δίνει για πειραματισμό και εξερεύνηση. Αντίστοιχα, η μουσική του σώματος λόγω της ευκολίας και της αποτελεσματικότητας της, ως προς την παραγωγή ήχου (που την προσφέρει στην ουσία το ίδιο μας το σώμα) αποτελεί ένα δημιουργικό μέσο μουσικής εκτέλεσης, σύνθεσης, αυτοσχεδιασμού και ακρόασης που δίνει εξαιρετικές δυνατότητες για πειραματισμό, σε περιβάλλοντα μουσικής εκπαίδευσης και ιδιαίτερα στα «προβληματικά», όπως για παράδειγμα κάποια με ελλιπή εξοπλισμό. Το σώμα μας μπορεί είναι αρκετό για να πειραματιστούμε με τους ήχους. Με λίγα λόγια δημιουργεί, όπως και ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός, ένα αίσθημα αυτονομίας της μουσικής πράξης (Kanellopoulos and Stefanou 2018).

Επιπλέον, όπως φαίνεται και στο προηγούμενο κεφάλαιο η πειραματική μουσική και το body music μοιράζονται εξίσου κοινά στοιχεία και με τη δημιουργική μουσική εκπαίδευση που αφορούν στις παραμέτρους της ακρόασης, της εκτέλεσης, της σύνθεσης και του αυτοσχεδιασμού. Με το σώμα μας, που λειτουργεί ως μέσο, λαμβάνουμε τους ήχους μέσω της ακρόασης, εκτελούμε ήχους με χτυπήματα πάνω σε αυτό, είτε με καθοδήγηση, είτε ελεύθερα, είτε ρυθμικά είτε χωρίς συγκεκριμένο ρυθμικό ή χρονικό πλαίσιο, αυτοσχεδιαστικά. Εξερευνούμε διαφορετικούς ήχους που μπορούν να παραχθούν μέσω χτυπημάτων σε διαφορετικά σημεία του, με διαφορετικό τρόπο κίνησης ή με φωνητική εκφορά. Όλα αυτά είναι μουσική του σώματος και το body music. Ουσιαστικά και η μετάφραση που προτείνω προέρχεται από τον ορισμό του του Keith Terry. Η μέθοδος του είναι ένας τρόπος εύκολης και αρκετά διασκεδαστικής γνωριμίας με όλα τα παραπάνω στοιχεία και παράλληλα ένας άλλου είδους πειραματισμός στη μουσική του σώματος με ένα πιο *mainstream* περιτύλιγμα και είναι δημιουργική.

Για τους παραπάνω λόγους, θα επιχειρήσω να συνδυάσω στοιχεία της μεθόδου body music του Keith Terry, η οποία όπως αναφέρεται στο προηγούμενο κεφάλαιο έχει και

εκπαιδευτικό σκοπό, παραλλάσσοντας ορισμένα έργα συνθετών πειραματικής μουσικής, αλλά και να προτείνω δικές μου ιδέες σε μορφή δραστηριοτήτων ώστε να μπορέσω να τις εφαρμόσω και στα πλαίσια διδασκαλίας της μουσικής σε κάποια τάξη. Μια πρώτη απόπειρα εφαρμογής της σκέψης αυτής έλαβε χώρα κατά τη διάρκεια ενός μουσικοπαιδαγωγικού εργαστηρίου, με εισηγητή τον Παναγιώτη Κανελλόπουλο το 2018 και θεματική που αφορούσε σε ασκήσεις στον πειραματισμό και στον τρόπο με τον οποίο μπορεί η σύγχρονη (πειραματική) μουσική να εισαχθεί σε σχολικό μάθημα μουσικής, σε συνδυασμό με την προσωπική μου ενασχόληση με το body music, που εκείνη την περίοδο ήταν πολύ έντονη.

Η ένωση των δύο αυτών μουσικών προσεγγίσεων φάνηκε να προϋπάρχει, όπως εξετάστηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, αλλά ίσως όχι για αμιγώς εκπαιδευτικό σκοπό, ούτε ακριβώς στην μορφή και τον τρόπο που προτείνω και σίγουρα όχι για να λειτουργήσει ως γέφυρα της πειραματικής νοοτροπίας με τη σύγχρονη «ποπ» (mainstream) μουσική κουλτούρα ως προς τη μουσική διδασκαλία, κάτι που θα ήταν εξαιρετικά ενδιαφέρον να μελετηθεί και περαιτέρω, όμως λόγω περιορισμένου χρόνου και έκτασης της παρούσας εργασίας δεν ήταν εφικτό να γίνει. Ωστόσο, η σύνδεση των παραπάνω στοιχείων ανοίγει ένα νέο μονοπάτι για τους μαθητευόμενους μουσικούς προς την γνωριμία μιας νέας μουσικής αντίληψης/προσέγγισης/νοοτροπίας, αυτή της πειραματικής μουσικής, μέσω ενός τρόπου που εκτός από την αμεσότητα που προσφέρει στη δημιουργία μουσικής, εμπνέει μία απόλυτη ελευθερία κινήσεων και πειραματισμού, του body music.

Αξίζει να σημειωθεί, πως το παρόν υποκεφάλαιο έχει διττή λειτουργία. Αφενός, λειτουργεί συμπερασματικά ως μία καθολική κατάληξη της μελέτης η οποία σαν γενικό στόχο έχει να συνδέσει και τελικά να συνδυάσει την πειραματική μουσική με το σύγχρονο body music για εκπαιδευτικούς σκοπούς, όπως άλλωστε προανέφερα, και αφετέρου να προτείνει πρακτικές (δραστηριότητες) ώστε να χρησιμοποιηθούν ως συμπληρωματικό υλικό σε μουσική διδασκαλία, ή ως μουσικό παιχνίδι, ή ακόμα και για προσωπική ενασχόληση και εξάσκηση μουσικών/ηχητικών, εικαστικών στοιχείων συνδυαστικά που μπορούν να επιφέρουν χαλάρωση καθώς καλλιεργούν και αναπτύσσουν τις ακουστικές και κινητικές δυνατότητες και τη δημιουργικότητα.

Παρακάτω λοιπόν, θα ακολουθήσουν οι προτεινόμενες δραστηριότητες κάποιες από τις οποίες βασίζονται σε ήδη υπάρχοντα έργα συνθετών της πειραματικής μουσικής, όπως προαναφέρθηκε, στα οποία έχει προταθεί μία παραλλαγή βασισμένη στο body music, ενώ κάποιες άλλες προτάσεις είναι δικής μου έμπνευσης από δραστηριότητες που έχω πραγματοποιήσει κατά καιρούς σε τάξεις κατά το μάθημα της μουσικής σε παιδιά προσχολικής ηλικίας, αλλά και από εκπαιδευτικά σεμινάρια που έχω παρακολουθήσει για το body music και άλλα που αφορούσαν τη μουσική διδασκαλία.

Carrés Rythmique (1977)

Το *Carrés Rythmique* (1977) είναι ένα έργο του συνθέτη Brian Dennis του οποίου η εκτέλεση μπορεί να γίνει με *body percussion* με έναν αρκετά προφανή τρόπο. Αρχικά, με μια πρώτη ματιά αντικρίζουμε τρία μεγάλα τετράγωνα το καθένα από τα οποία είναι χωρισμένο σε εξήντα τέσσερα μικρότερα. Ορισμένα από τα μικρότερα τετράγωνα έχουν μέσα σύμβολα ή αριθμούς, ενώ άλλα είναι κενά όπως φαίνεται στην εικόνα. Στις οδηγίες για την εκτέλεση, ο ίδιος ο συνθέτης προτείνει την εκτέλεση των καρέ (μεγάλων τετραγώνων) είτε με κάποιο κρουστό όργανο, είτε με φωνή, είτε με το συνδυασμό αυτών. Επισημαίνει δε, πως το έργο απευθύνεται σε οποιοδήποτε αριθμό εκτελεστών/ριών οι οποίοι/ες καλούνται να το εκτελέσουν σε μορφή

κανόνα δηλαδή μετά τον/την πρώτο/η εκτελεστή/ρια κάθε επόμενος/η εισέρχεται στην εκτέλεση αφού ο/η προηγούμενος/η έχει ολοκληρώσει την γραμμή του/της. Στη συνέχεια, σημειώνει ότι ο τρόπος ανάγνωσης της παρτιτούρας είναι ξεκινώντας από το πρώτο καρέ, γραμμή προς γραμμή, από αριστερά προς τα δεξιά και από πάνω προς τα κάτω. Σε κάθε μικρό τετράγωνο αντιστοιχεί μια χρονική αξία η οποία στην προκειμένη περίπτωση είναι το τέταρτο και κάθε γραμμή που αποτελείται από οχτώ τετραγωνάκια. Μπορεί βέβαια, να μετρηθεί και ως δύο γραμμές των τεσσάρων παλμών χωρίς απαραίτητα να τονισθούν τα ισχυρά μέρη. Επίσης μεταξύ των μεγάλων καρέ πρέπει να γίνεται παύση η οποία διαρκεί για δεκαέξι χρόνους (δηλαδή όσο δύο γραμμές). Για να ολοκληρωθεί το έργο είναι απαραίτητο και ο/η τελευταίος/α εκτελεστής/ρια να ολοκληρώσει το τελευταίο καρέ. Όσον αφορά στους αριθμούς και τα σύμβολα η τελεία συμβολίζει ένα χτύπημα ο αριθμός δύο (2), δύο χτυπήματα και αντίστοιχα ο αριθμός

carrés rythmiques
• Brian Dennis •

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| • | | | | 2 | 3 | 3 | 2 |
| | • | | | 3 | 2 | 2 | 3 |
| | | • | | 3 | 2 | 2 | 3 |
| | | | • | 2 | 3 | 3 | 2 |
| 2 | 3 | 3 | 2 | • | | | |
| 3 | 2 | 2 | 3 | | • | | |
| 3 | 2 | 2 | 3 | | | • | |
| 2 | 3 | 3 | 2 | | | | • |

1 2 3 4 5 6 7 8

| | | | | | | | |
|---|--|--|--|--|--|--|---|
| • | | | | | | | |
| • | | | | | | | |
| • | | | | | | | |
| • | | | | | | | |
| | | | | | | | • |
| | | | | | | | • |
| | | | | | | | • |
| | | | | | | | • |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 2 | 3 | 3 | 2 | | | | • |
| 3 | 2 | 2 | 3 | | | • | |
| 3 | 2 | 2 | 3 | | • | | |
| 2 | 3 | 3 | 2 | • | | | |
| | | | • | 2 | 3 | 3 | 2 |
| | | • | | 3 | 2 | 2 | 3 |
| • | | | | 3 | 2 | 2 | 3 |
| • | | | | 2 | 3 | 3 | 2 |

© copyright 1977 by Universal Edition (London) Ltd., London

Εικόνα 4 Carrés Rythmique(1977) Μέρος από την παρτιτούρα του Brian Dennis ,Universal Edition (London) Ltd, London

τρία (3) , τρία χτυπήματα σε μορφή τρίηχου. Οι διακεκομμένες γραμμές συμβολίζουν έναν ήχο συνεχόμενο, δυνατό, γρήγορο και κυλιόμενο (Dennis, 1977).

Το παραπάνω έργο είναι σχετικά απλό και αρκετά ενδιαφέρον ώστε να εκτελεστεί από μία ομάδα μαθητών καθώς οι οδηγίες αλλά και τα ίδια τα καρέ παραπέμπουν λίγο σε επιτραπέζιο παιχνίδι. Όσον αφορά στη χρήση του σώματος, μπορεί να γίνει η αντιστοίχιση του κρουστού μουσικού οργάνου με το σώμα μας δίνοντάς μας την ελευθερία να επιλέξουμε μία χειρονομία/κίνηση/χτύπο η οποία θα αντιστοιχεί σε καθένα από τα παραπάνω σύμβολα και αριθμούς ενώ ο συνεχόμενος ήχος μπορεί να γίνει με φωνή, όπως ήδη προτείνεται, ή με κάποιους είδους τρίψιμο. Η συγκεκριμένη δραστηριότητα μπορεί να πραγματοποιηθεί από ομάδες παιδιών, ιδανικά από επτά ετών και πάνω και ενηλίκων, με η χωρίς προηγούμενη μουσική εμπειρία, έχει ως στόχο αφενός τη γνωριμία με ένα πειραματικό μουσικό έργο και αφετέρου την εξάσκηση διάφορων ρυθμικών σχημάτων στα πλαίσια μιας ομάδας που προσπαθεί να συγχρονιστεί. Επίσης, τα παιδιά/εκτελεστές μπορούν να συμμετέχουν στην επιλογή των χτυπημάτων και των ήχων με τους οποίους θα αποδώσουν την παρτιτούρα, με αποτέλεσμα να τους καλλιεργηθεί ένα αίσθημα ελευθερίας και σιγουριάς.

Χρωματιστά Ρυθμικά Τετράγωνα

Τα Χρωματιστά Τετράγωνα είναι αντίστοιχα μία μουσική δραστηριότητα που εμπνεύστηκε από το παραπάνω έργο του Brian Dennis σε συνδυασμό με το συνολικό έργο του Keith Terry. Η δραστηριότητα περιλαμβάνει τετράγωνα διάφορων χρωμάτων τα οποία μπορούν να σχεδιαστούν ακόμη και από τα ίδια τα παιδιά, τα οποία συνθέτουν ένα μεγαλύτερο χρωματιστό πίνακα. Ο πίνακας αυτός θα αποτελέσει την τελική παρτιτούρα του κομματιού που θα παιχτεί στο τέλος. Το χρώμα κάθε μικρού



Εικόνα 5 Προσωπικό δείγμα παρτιτούρας από χρωματιστά τετράγωνα που ζωγράρισαν νήπια κατά τη διάρκεια του μαθήματος μουσικής. (2019)

τετραγώνου αντιστοιχεί σε έναν χτύπο σε κάποιο μέρος του σώματος π.χ. παλαμάκι για το κίτρινο, χτυπήματα στο στήθος για το πράσινο, χτυπήματα στους μηρούς για το κόκκινο κ.ο.κ. ή ακόμη και σε κάποιο ήχο με το στόμα. Για να συμμετέχουν οι μαθητές εξολοκλήρου στη δημιουργική διαδικασία της σύνθεσης του έργου αφήνεται στην κρίση τους και η επιλογή της χειρονομίας θα αντιστοιχεί σε κάθε χρώμα και φυσικά ο αριθμός των τετραγώνων, άρα χτυπημάτων και κατ' επέκταση το μέγεθος της παρτιτούρας. Το σίγουρο είναι ότι κάθε χρωματιστό τετράγωνο αντιστοιχεί σε έναν χτύπο, ο οποίος μπορεί να αντιστοιχεί και σε κάποια χρονική αξία, αλλά και ότι κάθε φορά η παρτιτούρα μπορεί να είναι διαφορετική ακόμα και αν χρησιμοποιηθούν τα ίδια χρωματιστά τετράγωνα με αλλαγές στη θέση των τετραγώνων και άρα της σειρά των χτυπημάτων ή της χρονικής αξίας που έχει οριστεί, άρα ενδεχομένως της ταχύτητας του κομματιού.

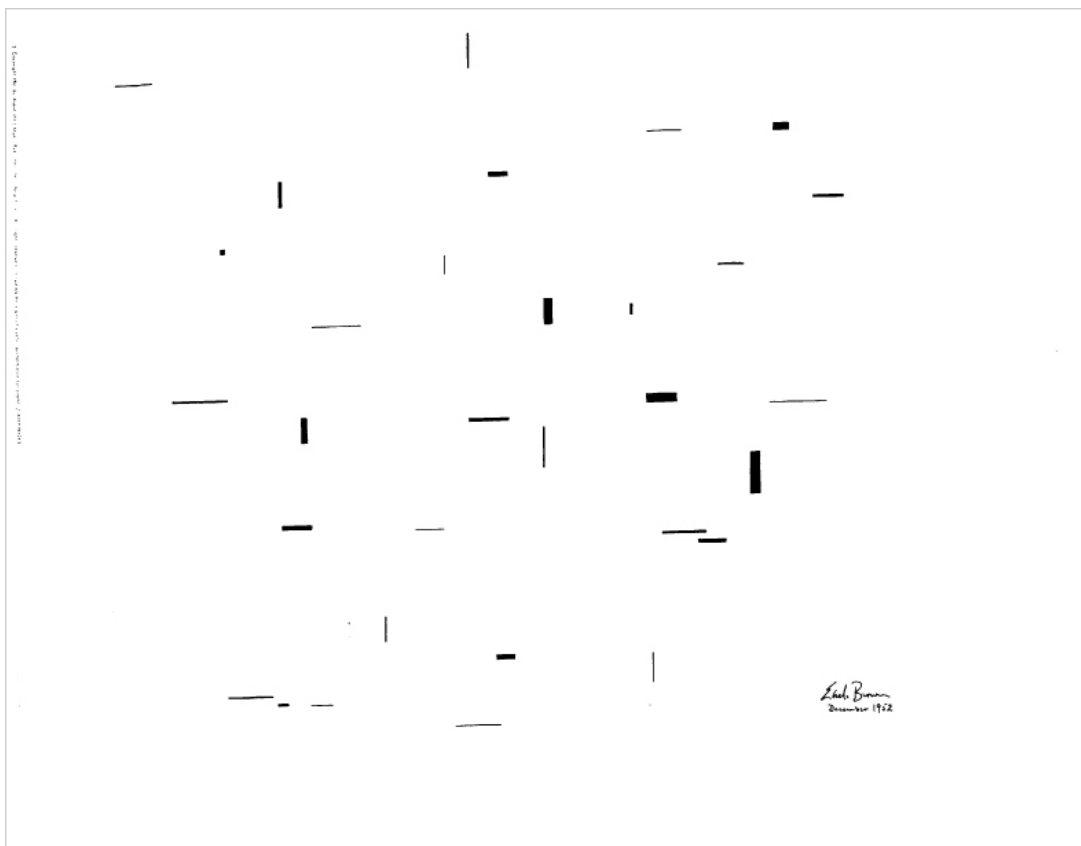
Όσον αφορά στις ομάδες τις οποίες απευθύνεται ολόκληρη η δραστηριότητα, μπορεί να είναι ποικίλες. Δηλαδή, μπορεί να είναι ομάδες παιδιών ή ενηλίκων και η ηλικία μπορεί να καλύπτει ένα μεγάλο φάσμα ηλικιών, καθώς και παιδιά προσχολικής ηλικίας (πέντε ετών) μπορούν, με την κατάλληλη καθοδήγηση και προετοιμασία, να συμμετέχουν σε ολόκληρη τη δημιουργία του έργου. Έτσι και η προηγούμενη μουσική εμπειρία δεν καθίσταται απαραίτητη για τη συμμετοχή σε αυτή τη δραστηριότητα η οποία όπως φαίνεται αναπτύσσει τη δημιουργικότητα όσων συμμετέχουν σε πολλά

επίπεδα χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα και τις τεχνικές της σύνθεσης και της εκτέλεσης.

December (1952)

Το *December (1952)* του Earle Brown είναι ένα ακόμα έργο πειραματικής μουσικής που θα μπορούσε να αξιοποιηθεί από κάποιον εκπαιδευτικό μουσικής ώστε να εισάγει την πειραματική μουσική στα μαθήματά του με τη βοήθεια της μουσικής με το σώμα [body music], αξιοποιώντας ταυτόχρονα και το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού. Η γνωριμία με το έργο μπορεί να γίνει αρχικά με λίγα λόγια για αυτό και τον συνθέτη.

Πρόκειται για μία γραφική παρτιτούρα ανοιχτής φόρμας με έντονο το στοιχείο της απροσδιοριστίας στην οποία απεικονίζονται 31 οριζόντια και κάθετα τετράγωνα, διάσπαρτα, καθένα από τα οποία έχει διαφορετικό μήκος και πάχος.



Εικόνα 6 *December (1952)* Earle Brown

Ο Brown με το έργο αυτό, το οποίο εμπεριέχεται σε μαζί με άλλα στη συλλογή έργων Folio της περιόδου 1952-53, προσπάθησε να απεικονίσει ένα στιγμιότυπο μιας τρισδιάστατης κατασκευής mobile. Η ουσία του έργου έγκειται στην συνεχόμενη κίνηση/κινητικότητα των στοιχείων αυτών μεταξύ των τριών διαστάσεων. Κατασκεύασε μονάδες ρυθμικών συνόλων με τη βοήθεια ενός προγράμματος και τις συναρμολόγησε ώστε όλες βάση πιθανοτήτων να είναι έγκυρες και αποδεκτές με αποτέλεσμα τη δημιουργία του στιγμιότυπου που προαναφέρθηκε.

Φανερά εμπνευσμένος από τις εικαστικές τέχνες και συγκεκριμένα από τους Calder και Pollock θέλησε να δημιουργήσει μία ηχητική εικόνα [sonic visual], ώστε να ζυπνήσει «τον αυθορμητισμό και την κινητικότητα της ανοιχτής φόρμας...τη δημιουργική λειτουργία του «μη ελέγχου» και τις «ευρετικές» πτυχές του έργου κατά τη διαδικασία «κατασκευής»[σύνθεσης] του, τις ενιαίες αλλά απρόβλεπτα «κυμαινόμενες παραλλαγές του...να συνδυάζονται με την πλαισιακή ορθότητα του αυθορμητισμού και της αμεσότητας ως προς το υλικό και την προσωπική εικόνα για το έργο» (Nyman 2011, 97, Dezeuze 2002, 83).

Στις σημειώσεις για την εκτέλεση καθοδηγεί τους συμμετέχοντες να ερμηνεύσουν το κομμάτι με οποιοδήποτε τρόπο εκείνοι θέλουν. Με λίγα λόγια, τους δίνει την ελευθερία να διαβάσουν την παρτιτούρα από όποια πλευρά εκείνοι επιλέξουν και προς όποια κατεύθυνση, σε ό,τι και όσο χρόνο και ταχύτητα εκείνοι θέλουν και έχουν, επίσης, την ελευθερία της επιλογής οποιουδήποτε μουσικού οργάνου ή ηχοποιητικών μέσων. Όσον αφορά στις γραμμές, ο Brown είχε στο μυαλό του αρχικά πως το μήκος κάθε γραμμής μπορεί να συμβολίζει τη διάρκεια ενώ η θέση το τονικό ύψος και το πάχος την ένταση όμως αυτό δεν διευκρινίζεται στις οδηγίες εκτέλεσης με αποτέλεσμα να παροτρύνεται η ελευθερία βούλησης του κάθε εκτελεστή να ερμηνεύσει όπως εκείνος νομίζει. Ο ίδιος ο Brown αναφέρει πως «όταν το *December* εκτελεστεί από περισσότερους από έναν εκτελεστές μετατρέπεται σε έναν συλλογικό αυτοσχεδιασμό» αφού σκοπός του με τη σύνθεση αυτή ήταν η εκτελεστική απροσδιοριστία και η μόνιμη κινητικότητα μεταξύ των εκτελέσεων με σκοπό «να ενθαρρύνει την εννοιακή ‘κινητικότητα’ στον τρόπο που προσεγγίζουν οι εκτελεστές την παρτιτούρα» (Brown 2008, 7, Nyman 2011, 98, Dezeuze 2002, 83). Όλη αυτή η ελευθερία είναι ένα από τα ζητούμενα στη σύγχρονη μουσική διδασκαλία και από τη στιγμή που ένα έργο ή μάλλον μία «δραστηριότητα», όπως ο Brown αποκάλεσε αργότερα το κομμάτι του, την ενισχύει μπορεί να αποτελέσει πεδίο εξερεύνησης και μελέτης/ενασχόλησης/πειραματισμού για τους εκπαιδευτικούς και τους μαθητές.

Όσον αφορά την εκτέλεση του έργου με *body music*, είναι εφικτή και αρκετά διασκεδαστική δεδομένης της ανοιχτής του φόρμας, με άλλα λόγια της ελευθέριας κινήσεων που προσφέρει το έργο, όπως προαναφέρθηκε. Αρχικά, όπως και ο ίδιος ο Brown έχει σημειώσει οι γραμμές μπορούν ανάλογα με τη θέση τους στο χώρο να χωριστούν όπως ο Terry χωρίζει το σώμα σε *rhythm blocks* κι έτσι αυτές που είναι ψηλότερα να συμβολίζουν χτυπήματα και ήχους με το πάνω μέρος του σώματος, αυτές

που είναι στη μέση με χτυπήματα σε κοιλιά, μηρούς, γλουτούς και οι χαμηλότερες σε χτυπήματα των ποδιών με τα χέρια ή στο έδαφος. Τα μήκη μπορούν να συμβολίσουν διάρκεια σε ορισμένες περιπτώσεις καθώς θα μπορούσε κανείς αντί να χτυπήσει να τρίψει τα χέρια μεταξύ τους ή πάνω στο σώμα και να σύρει τα πόδια του κάτω. Το ίδιο και όσον αφορά το πάχος και την ένταση και φυσικά μπορεί να χρησιμοποιηθεί και η φωνή είτε σε τύπου τραγούδισμα είτε σε τύπου *beatbox*.²⁴

Δεδομένων των παραπάνω στοιχείων, που αφενός αφορούν στην πρωταρχική ιδέα εκτέλεσης και αφετέρου στην εκτέλεση με *body music*, αξίζει να σημειωθεί ότι, ιδανικά ένας/μία εκπαιδευτικός μουσικής μπορεί να χρησιμοποιήσει το έργο σε μαθητές/ριες ανεξαρτήτου ηλικίας, ενδεχομένως και σε αυτούς της προσχολικής και πρώτο-σχολικής, με την προϋπόθεση ότι η όλη διαδικασία θα είναι εξ' αρχής αρκετά πιο κατευθυνόμενη από τον ίδιο και έχοντας προηγουμένως δουλέψει μέσα από κάποιο ζέσταμα με *body percussion music* με αυτούς/ες ώστε να τους/τις προετοιμάσει με επιλογές ηχηρών κινήσεων. Το σίγουρο είναι ότι όσο μεγαλύτερη είναι η ηλικία των παιδιών τόσο μικρότερη προετοιμασία και καθοδήγηση χρειάζεται για να πραγματοποιηθεί η δραστηριότητα.

²⁴*Beatboxing* αποκαλείται η τέχνη της αναπαραγωγής φωνητικών ήχων σε μίμηση μουσικών οργάνων, κατά κύριο λόγο κρουστών, μέσω της στοματικής κοιλότητας, χρησιμοποιώντας τη γλώσσα, τα χείλη και τη φωνή.

Zina's Circle & Energy Changes (1971)

Τα *Zina's Circle* και *Energy Changes* αποτελούν δύο διαλογισμούς της Pauline Oliveros που εμπεριέχονται στη συλλογή *Sonic Meditations* (1971), η οποία αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο. Οι συγκεκριμένοι διαλογισμοί επιλέχτηκαν σαν προτεινόμενη δραστηριότητα συνδυασμού της πειραματικής μουσικής με το body music, αφενός, λόγω της φύσεως του αλλά και επειδή περιέχουν έντονη παρότρυνση της συνθέτριας στη χρήση ήχων του σώματος και αφετέρου επειδή μπορούν να χρησιμοποιηθούν από έναν/μία εκπαιδευτικό μουσικής για το συντονισμό και τη συγκέντρωση μιας ομάδας, με λίγα λόγια, είτε σαν ζέσταμα ή ακόμα και σαν δραστηριότητα χαλάρωσης μετά από μάθημα. Βοηθητικό στοιχείο είναι ότι από τη στιγμή που οι διαλογισμοί είναι σε μορφή λεκτικής παρτιτούρας, ο/η εκάστοτε συντονιστής/ρια οποιασδήποτε ομάδας μπορεί να τους αφηγείται και με τον τρόπο αυτό να υφίσταται ταυτόχρονη δράση με την αφήγηση. Επίσης, η επιλογή των δυο έργων έγινε καθώς θα μπορούσαν, κατά τη γνώμη μου, να γίνουν και μαζί, π.χ. το ένα στην αρχή ενός μαθήματος και το άλλο στο τέλος (Oliveros 1974).

Ξεκινώντας από το «*Zina's Circle*» παρακάτω παρατίθεται η μετάφραση της παρτιτούρας.

«Σταθείτε μαζί σε κύκλο με τα μάτια κλειστά στραμμένα προς το κέντρο. Ορίζεται ένα άτομο, ο/η πομπός. Αφού παρατηρήσετε τον αναπνευστικό κύκλο, μεμονωμένα, σταδιακά ενώστε τα χέρια. Στη συνέχεια, μετακινήστε αργά προς τα πίσω έτσι ώστε όλα τα χέρια να τεντωθούν και να αυξηθεί το μέγεθος του κύκλου. Στη συνέχεια, στρέψτε τα χέρια προς το κέντρο και μετακινηθείτε μέσα στον κύκλο αργά. Τέλος, επιστρέψτε στον αρχικό κύκλο, κανονικού μεγέθους, με τα χέρια ενωμένα με τους διπλανούς και χαλαρά στα πλάγια. Επιστρέψτε την προσοχή σας στην αναπνοή. Όταν ο χρόνος φαίνεται σωστός, ο πομπός ξεκινά έναν παλμό που κινείται γύρω από τον κύκλο και χρησιμοποιώντας το δεξί χέρι πιέζει το αριστερό χέρι του ατόμου που βρίσκεται δίπλα του. Η συμπίεση πρέπει να γίνει γρήγορα και απότομα, ώστε να μοιάζει με ελαφρύ ηλεκτροσόκ. Η συμπίεση πρέπει να περάσει από το αριστερό χέρι στο δεξί χέρι και στο επόμενο άτομο το συντομότερο δυνατό. Η δράση πρέπει να γίνει τόσο γρήγορη που να μοιάζει με αντανεκλαστικό, προτού το άτομο να έχει χρόνο να κατευθύνει συνειδητά την πίεση. Ταυτόχρονα με τη συμπίεση, κάθε άτομο πρέπει να φωνάζει «χα». Αυτή η κραυγή πρέπει να βγει από το κέντρο του σώματος, διάφραγμα, (κάπου λίγο κάτω από τον ομφαλό) πριν περάσει από το λαιμό. Πρέπει να υπάρχει πλήρης κοιλιακή/διάφραγματική υποστήριξη για τη φωνή. Όταν ολοκληρωθεί ο πρώτος κύκλος, ο πομπός περιμένει για μεγάλο χρονικό διάστημα για να ξεκινήσει ο επόμενος κύκλος. Όταν ο χρόνος αντίδρασης γύρω από τον κύκλο έχει γίνει πολύ σύντομος, ο πομπός κάνει τους κύκλους να αρχίζουν όλο και πιο σύντομα, έως ότου μια νέα μετάδοση συμπίπτει με το τέλος ενός κύκλου και ώστε να επιταχύνεται ο χρόνος

αντίδρασης. Εάν διατηρηθεί η προσοχή και η ευαισθητοποίηση, ο κύκλος ανάλογα με το μέγεθός του, θα πρέπει να φωνάζει σχεδόν ταυτόχρονα.

Παραλλαγές:

1. Αντιστρέψτε την κατεύθυνση του παλμού χρησιμοποιώντας το αριστερό χέρι για μετάδοση και το δεξί χέρι για λήψη.
2. Αντιστρέψτε την κατεύθυνση κάθε κύκλου.
3. Κάθε άτομο επιλέγει ποια κατεύθυνση θα στείλει τον παλμό. Ο πομπός συνεχίζει να ελέγχει την αρχή και το τέλος ενός κύκλου» (Oliveros, 1974).

Ήδη το συγκεκριμένο έργο δίνει την αίσθηση του σταθερού, θα λέγαμε, παλμού όπως αντίστοιχα και ένα κομμάτι *body percussion* με τη μόνη διαφορά ότι δεν υπάρχει ξεκάθαρο χτύπημα στο σώμα. Επομένως, η παραλλαγή που θα μπορούσε να γίνει είναι αφού κάποιες φορές διεξαχθεί ως έχει και η ομάδα εξοικειωθεί με αυτό, αντί για τη μεταφορά του παλμού με άγγιγμα, να ξεκινήσει να γίνεται η μεταφορά του με χτύπημα. Αυτό μπορεί να πραγματοποιηθεί εάν το κράτημα των χεριών είναι λίγο διαφορετικό, δηλαδή αντί ακουμπάνε οι παλάμες μεταξύ τους, να ακουμπάει η παλάμη του ενός με τη ραχιαία επιφάνεια της άκρας χείρας του άλλου. Με τον τρόπο αυτό το δεξί χέρι του πομπού θα κάνει την κίνηση να χτυπήσει το δεξί χέρι του διπλανού του και αντίστοιχα ο διπλανός του να μεταφέρει τον χτύπο στον επόμενο κ.ο.κ. θυμίζοντας ένα παιχνίδι που παίζαμε μικροί, το «Si mariam».

Το μεγάλο θετικό του έργου και της παραλλαγής του είναι ότι μπορεί να εκτελεστεί χωρίς ιδιαίτερες δυσκολίες από όλων των ειδών τις ηλικιακές ομάδες και σε οποιοδήποτε περιβάλλον όπως και οι περισσότερες δραστηριότητες που εμπεριέχουν μουσική με το σώμα.

Το «*Energy Changes*» που όπως προαναφέρθηκε αποτελεί και αυτό ένα έργο από την ίδια συλλογή διαλογισμών μπορεί χωρίς καμία περαιτέρω αλλαγή/ παραλλαγή να εκτελεστεί με ήχους του σώματος, ιδιαίτερα από τη στιγμή που κατά τη διάρκεια της διαδικασίας ζητείται από τους/τις εκτελεστές/ριες να συμπεριλάβουν όλους τους εσωτερικούς συνεχείς ήχους του σώματός τους την ώρα του διαλογισμού. Όσον αφορά στους εξωτερικούς ήχους φαίνεται και αυτοί να εννοούνται καθώς οι εκτελεστές/ριες παροτρύνονται να μιμηθούν ήχους από το εσωτερικό ή εξωτερικό περιβάλλον τους. Δεν υποδεικνύεται κάποιο μουσικό όργανο για να γίνει αυτό επομένως ο ήχος ή ο κύκλος ήχων πιθανότατα παράγεται με χτυπήματα στο σώμα ή με τη φωνή. Παρακάτω παρατίθεται η μετάφραση και αυτής της λεκτικής παρτιτούρας.

(Για διαλογισμό κίνησης Elaine Summers, Energy Changes)

«Ακούστε το περιβάλλον ως βόμβο [drone]. Δημιουργήστε ψυχικά επαφή με όλους τους συνεχείς εξωτερικούς ήχους και συμπεριλάβετε όλους τους δικούς σας συνεχείς εσωτερικούς ήχους, όπως αρτηριακή πίεση, καρδιακό ρυθμό και νευρικό σύστημα. Όταν αισθάνεστε προετοιμασμένοι ή όταν πυροδοτείτε από έναν κρυφό ή διακεκομμένο ήχο από το εξωτερικό ή το εσωτερικό περιβάλλον, κάντε τον ήχο που σας αρέσει σε μια αναπνοή ή έναν κύκλο όμοιων ήχων. Όταν ολοκληρωθεί ένας ήχος ή ένας κύκλος ήχων, αποκαταστήστε τη διανοητική σύνδεση με τον βόμβο [drone], τον οποίο πρώτα δημιουργήσατε πριν κάνετε έναν άλλο ήχο ή έναν κύκλο παρόμοιων ήχων» (Oliveros 1974).

Ιπτάμενος χτύπος

Η παρακάτω δραστηριότητα σε μορφή λεκτικής/προφορικής παρτιτούρας είναι εμπνευσμένη από τη σειρά διαλογισμών της Pauline Oliveros, όσον αφορά στη συγκέντρωση και τη συνοχή της ομάδας των εκτελεστών, και από ένα σεμινάριο *body percussion* του Simone Mongeli²⁵ στο οποίο συμμετείχα. Παρακάτω παρατίθεται το κείμενο της δραστηριότητας:

«Στεκόμαστε σε έναν κύκλο με το πρόσωπο προς το κέντρο του κύκλου και τα μάτια κλειστά και αναπνέουμε. Ακούμε τους ήχους γύρω μας και μέσα μας. Ο καθένας ανοίγει τα μάτια του στο δικό του χρόνο. Ο πρώτος που θα ανοίξει τα μάτια του ξεκινάει έναν παρατεταμένο/ συνεχόμενο, φωνητικό ήχο σε όποιο τόνο θέλει και περιμένει μέχρι κάποιος ακόμα να ανοίξει τα μάτια του. Όποιος ανοίγει στο μεταξύ τα μάτια του ξεκινάει τον δικό του φωνητικό ήχο. Μόλις συμβεί αυτό και χωρίς να σταματήσει να παράγει τον ήχο του εντοπίζει με τα μάτια κάποιον με επίσης ανοιχτά μάτια και για να «επικοινωνήσει μαζί του ξεκινάει μία ακολουθία ήχων με το σώμα με ή χωρίς ρυθμική δομή η οποία να ξεκινάει και να τελειώνει με ένα παλαμάκι. Το παλαμάκι του κλεισίματος συνοδεύεται από μία κατευθυνόμενη κίνηση των χεριών προς τον παίκτη/ εκτελεστή με τον οποίο διατηρού όλη αυτή την ώρα, οπτική επαφή.

Ο επόμενος εκτελεστής, οποίος όλη αυτή την ώρα αναπαράγει με τη φωνή του τον δικό του ήχο, «πιάνει» και αναπαράγει με το σώμα του τους ήχους του προηγούμενου εκτελεστή προσθέτει ένα δικό του ήχο με το σώμα και κλείνει και αυτός με παλαμάκι ώστε να μεταφέρει όλη την παραπάνω ηχητική ακολουθία σε έναν επόμενο εκτελεστή από τον κύκλο με τον οποίο έχει εξασφαλίσει την οπτική επαφή, ώστε να συνεχίσει και εκείνος με τον ίδιο τρόπο.

Όση ώρα συμβαίνει αυτό, ο πρώτος εκτελεστής εξακολουθεί να αναπαράγει αφενός τον ήχο με τη φωνή του και αφετέρου τον ήχο με το σώμα που ξεκίνησε. Έτσι και ο δεύτερος αναπαράγει καθ' όλη τη διάρκεια τον ήχο/χτύπο του πρώτου ταυτόχρονα με εκείνον και τον δικό του, ο τρίτος στη σειρά τους χτύπους των πρώτων δύο και τον δικό του κ.ο.κ. Η παραπάνω διαδικασία ολοκληρώνεται όταν όλοι έχουν αναπαράγει την ακολουθία και προσθέσει τον δικό τους ήχο με το σώμα».²⁶

Παράδειγμα 1. Κείμενο πρωτότυπου έργου σε μορφή λεκτικής/προφορικής παρτιτούρας της Περσεφώνης Κυρατζόγλου.

Η παραπάνω δραστηριότητα απευθύνεται σε ομάδες παιδιών (ίσως από εννιά- δέκα ετών και πάνω) και σε ενήλικες με ή χωρίς προηγούμενη μουσική εμπειρία και όπως

²⁵ Ο Simone Mongeli είναι Έλληνας μουσικός κρουστών, ντράμερ, δάσκαλος, και Body music performer έχει δημιουργήσει διάφορα μουσικά project με βασικό μουσικό όργανο το σώμα. (Artshub n.d.)

²⁶ Ιπτάμενος χτύπος © 2021 by Κυρατζόγλου Περσεφώνη is licensed under [CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) 

προαναφέρθηκε αποσκοπεί στην καλύτερη γνωριμία των μελών της ομάδας και τη δημιουργία οικειότητας και ασφάλειας για την καλύτερη απελευθέρωση της έκφρασης και της δημιουργικότητας των συμμετεχόντων.

Επίλογος

Με όποιο τρόπο κι αν επιλέξουμε να ονομάσουμε τη μουσική που παράγεται με χτυπήματα στο σώμα θα εννοούμε το ίδιο πράγμα. Η μουσική με το σώμα ή *body music* ή *body percussion* είναι ένα παγκόσμιο μέσο μουσικής έκφρασης και επικοινωνίας, εκτέλεσης/απόδοσης, σύνθεσης, αυτοσχεδιασμού, μουσικής εκπαίδευσης που συναντάται σε διάφορα και διαφορετικά μουσικά είδη, ανά τον κόσμο, τους πολιτισμούς και τις εποχές. Ωστόσο, μέχρι πρόσφατα δεν είχε καταφέρει να παγιωθεί και ξεκινήσει να «διαδίδεται», παρόλο που είναι ένας από τους πιο άμεσους τρόπους μουσικής/ηχητικής απόδοσης.

Με γνώμονα λοιπόν, μία ιστορική ανασκόπηση στον 20^ο αιώνα και σε ορισμένους πειραματικούς συνθέτες/ριες και κινήματα από το 1950 έως το 1980, αναζήτησα έργα στα οποία το σώμα χρησιμοποιήθηκε σαν ηχητική πηγή με ρυθμικό (ή μη) τρόπο. Σε δύο συνθέτες και μία συνθέτρια όμως εντόπισα το συνδυασμό ρυθμού και σώματος για συγκεκριμένο σκοπό, στο έργο του John Cage, *The living room music* (1940), στο *Clapping* (1972) του Steve Reich και στο *Earth Ears* (1983) της Pauline Oliveros, τα οποία επιλέχθηκαν και για περαιτέρω ανάλυση και κριτική/μελέτη. Από την ανάλυση των έργων αυτών προέκυψε πως η μουσική με το σώμα όπως σήμερα την αντιλαμβανόμαστε (*body music*, *body percussion*) χρησιμοποιήθηκε τυχαία και για λόγους αισθητικών, πρακτικών ή θεραπευτικών όπως η ηχοχρωματική ομοιομορφία, η ευκολία στη μεταφορά, η αμεσότητα. Επιπλέον, η προσέγγιση και ο σχολιασμός που έγινε στα έργα αυτά αφορούσε και στα στοιχεία της ακρόασης, της σύνθεσης, της εκτέλεσης και του αυτοσχεδιασμού.

Στην ενδιάμεση περίοδο, από το 1970 έως και σήμερα, σε ένα διαφορετικό μουσικό περιβάλλον ο *body musician* Keith Terry αντίστοιχα χρησιμοποίησε το σώμα του ως ηχητική πηγή και ανέπτυξε μία μέθοδο *body music* η οποία είχε εκπαιδευτικό, θεραπευτικό, ερμηνευτικό/επιτελεστικό σκοπό. Μέσω της μεθόδου του, κατάφερε να ανοίξει τα σύνορα για τον τρόπο αυτό μεταχείρισης του σώματος δημιουργώντας διεθνή φεστιβάλ και οργανώσεις ώστε να ενώσει όλους τους ανθρώπους που μοιράζονταν την ίδια ιδέα με διαφορετικό τρόπο ο καθένας. Φυσικά, το *body music* δεν περιορίζεται μόνο στη μέθοδο του Terry καθώς ανά τα χρόνια πολλοί/ες μελετητές

το έχουν αξιοποιήσει για διάφορους σκοπούς όπως για παράδειγμα ο Romero, ο οποίος αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, εκτός από την εκπαιδευτική χρήση του, αξιοποιεί και τη θεραπευτική του ιδιότητα σε ανθρώπους με αρρώστιες όπως το αλτσχάιμερ, το πάρκινσον, σε ανθρώπους που βρίσκονται σε κέντρα απεξάρτησης, καθώς η συνειδητή επικοινωνία με το σώμα μας είναι αυτή που μας θεραπεύει βαθιά, από μέσα προς τα έξω όπως κατά αντιστοιχία συμβαίνει και στο έργο της Pauline Oliveros, μέσω της βαθιάς ακρόασης που οδηγεί σε διαλογισμό. (Romero 2013, Oliveros 2005) Ωστόσο, λόγω πληθώρας δεδομένων προς αυτή την κατεύθυνση που μπαίνει στα χωράφια της ψυχολογίας/ μουσικοθεραπείας, επέλεξα να κάνω μόνο μία σύντομη αναφορά στην αξιοποίηση αυτή της μουσικής του σώματος, αφήνοντας ανοιχτό το ενδεχόμενο για περαιτέρω έρευνα και μελέτη μελλοντικά από εμένα την ίδια ή από κάποιον άλλο/η ερευνητή/τρια που θα θελήσει να κατευθυνθεί προς αυτά τα πεδία.

Επίσης, τις δεκαετίες 1960-1970 που η μουσική ξεκίνησε να κερδίζει όλο και περισσότερο έδαφος στην εκπαίδευση μέσω των νέων δρόμων που άνοιξαν οι σύγχρονοι συνθέτες/ριες, ξεκίνησε και το κίνημα της δημιουργικής μουσικής εκπαίδευσης στο οποίο σύμφωνα με τον Schafer τονίζεται η αξία μιας εκπαίδευσης προγραμματισμένης για πειραματισμό και ανακάλυψη. (Schafer 1967) Μαζί με τον Murray Schafer μερικές ακόμη βασικές προσωπικότητες του κινήματος της δημιουργικής εκπαίδευσης, των οποίων το έργο αναφέρθηκε και σχολιάστηκε ήταν ο George Self, ο John Paynter, ο Brian Dennis, η Gertrud Meyer-Denkman και ο Robert Walker οι οποίοι προσπάθησαν να φέρουν στο επίκεντρο της δημιουργικής μουσικής εκπαίδευσης την πειραματική και αυτοσχεδιασζόμενη μουσική. Σε μια κοινωνία συνεχώς μεταβαλλόμενη, η δημιουργικότητα θεωρείται απαραίτητο εργαλείο για την δοκιμή, την παραγωγή και τη σύνδεση νέων πραγμάτων που όμως έχουν κοινό σκοπό.

Στην παρούσα μελέτη ο σκοπός ήταν, μέσα από μία αναζήτηση στη μουσική του 20^{ου} αιώνα και κατάδειξη αναφορών και παραδειγμάτων από το πεδίο της ιστορικής μουσικολογίας, να εντοπιστούν και να επισημανθούν τα κοινά σημεία της πειραματικής μουσικής και του σύγχρονου body music ώστε τελικά, να δημιουργηθεί ένα κράμα των δύο που θα βοηθήσει στην ένταξη της πειραματικής μουσικής στη μουσική εκπαίδευση με έναν, ακόμα, δημιουργικό τρόπο και ταυτόχρονα, η χρήση αυτού του κράματος ως βοηθητικό υλικό για τους εκπαιδευτικούς μουσικής και όχι

μόνο. Εξίσου σημαντικό για μένα είναι, να γνωστοποιήσω και στην ακαδημαϊκή κοινότητα τη μέθοδο του body music, η οποία βρίθει δυνατοτήτων και πειραματισμών, που μέχρι τώρα πολύ λίγοι έχουν προσεγγίσει σε θεωρητικό/ακαδημαϊκό επίπεδο και να μπορέσω να εμπνεύσω ανθρώπους της ακαδημαϊκής και μη κοινότητας να την εντάξουν στους μουσικούς και ηχητικούς τους πειραματισμούς.

Το κίνητρο μου για να πραγματοποιήσω την παρούσα έρευνα ήταν η προσωπική μου ενασχόληση με το body music το οποίο θέλησα να εντάξω, στο επάγγελμά μου, τη μουσική διδασκαλία, προσεγγίζοντας το, όπως θα το προσέγγιζε ένας/μία συνθέτης/ρια ή εκτελεστής/ρια πειραματικής μουσικής. Η εργασία αυτή λοιπόν, απευθύνεται σε αυτούς τους ανθρώπους, μουσικούς, χορευτές/ριες, εκπαιδευτικούς όλων των κατευθύνσεων, που θέλουν να διαφοροποιήσουν τον τρόπο σκέψης τους πάνω στη μουσική, σε αυτούς που θέλουν να πειραματιστούν με τον ήχο γενικά και ειδικά με τον ήχο από το σώματος τους, σε αυτούς που θέλουν να μάθουν τι είναι και πως και που μπορεί να χρησιμοποιηθεί το body music του Keith Terry και σε άλλους/ες ερευνητές/ριες και εκπαιδευτικούς που θέλουν να εμβαθύνουν περαιτέρω την έρευνα πάνω στην πειραματική μουσική, τον ρυθμό, το σώμα και το body music.

Επειδή, η μελέτη αυτή εκπονήθηκε στα πλαίσια της διπλωματικής μου εργασίας με αποτέλεσμα ο περιορισμένος χρόνος και έκταση να αποτελούν τροχοπέδη για περαιτέρω αναζήτηση και εμβάθυνση, αρχικά, επέλεξα να αναζητήσω τεκμήρια για το θέμα αυτό στα πεδία της ιστορικής μουσικολογίας και της μουσικής εκπαίδευσης και κυρίως μεταξύ των δεκαετιών 1960-1980. Αυτό δεν σημαίνει πως στα πεδία αυτά δεν υπάρχουν επιπλέον πληροφορίες που να μπορούν να πλαισιώσουν τη μουσική του σώματος. Επίσης, προσπάθησα να επικαλεστώ μερικά στοιχεία από το πεδίο της εθνομουσικολογίας, ώστε να δημιουργήσω μία βάση σε μελλοντικούς ερευνητές μουσικολόγους, (και τον εαυτό μου ενδεχομένως), να εξετάσουν τη μουσική του σώματος βασιζόμενοι σε εθνογραφικές αναφορές και πηγές. Ένα, ακόμα, πεδίο το οποίο δεν εξετάστηκε ενδελεχώς, είναι αυτό της μουσικοθεραπείας στην οποία, όπως επιδερμικά αναφέρθηκε, η μουσική με το σώμα και συγκεκριμένα το body music του Keith Terry, έχει να προσφέρει πολλά θετικά στοιχεία.

Βιβλιογραφία

- Artshub. N.d. "Body music (Body percussion)". Accessed April 29, 2021 <https://www.artshub.gr/body-music-body-percussion>
- Brown, Earle. "On December 1952." *American Music* 26, no. 1 (2008): 1-12. Accessed April 26, 2021. doi:10.2307/40071686.
- Bulut, M.Ö. 2010. "Body Music and Socio-Cultural Change". In *Music and Music Education within the Context of Socio-Cultural Changes*. Ed. N. Kalyoncu, D. Erice, M. Akyüz. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Bulut, M.Ö. 2014. "Body Music courses within music education." *Anadolu Journal of Educational Sciences International*. 4 (1): 57-68
- Cage, John. 1961. *Silence: Lectures and Writings*. London: Marion Boyars.
- Cage, John. *Living Room Music*. New York: Henmar Press, 1976
- Cheung-shing, Yeh. n.d. "Creative music movement in western countries." http://www.ny.edu.hk/web/cht/hkbc_journal/HKBC_7th%20Journal/7.1-17.pdf
- Colannino, Justin, Gomez F. Toussaint G. T. 2009. "Analysis of Emergent Beat-Class Sets in Steve Reich's "Clapping Music" and the Yoruba Bell Timeline." *Perspectives of New Music*, Vol. 47, No. 1 (WINTER):111-134 <http://www.jstor.org/stable/25652402>
- Dennis, Brian. 1971. "Cardew's 'The Great Learning'." *The Musical Times* 112, no. 1545: 1066-068. Accessed June 12, 2021. doi:10.2307/954914.
- Dennis, Brian. 1977. *Carrés rythmiques: pour percussions à hauteur non déterminée*. Vol.3
- Dezeuze, Anna. 2002. "Origins of the Fluxus Score". *Performance Research*, no. 7:3, 78-94. doi: 10.1080/13528165.2002.10871876
- Elliot, David J. 2009. *Praxial music education: Reflections and dialogues*. Oxford university press.
- Garfinkel, Marian and Schumacher Ralph Jr. 2000. "Yoga." *Rheumatic diseases clinics of North America* vol. 26,1.125-32, x. doi:10.1016/s0889-857x(05)70126-5
- Gentry, Philip. "Body, the." *Grove Music Online*. 4 Oct. 2012; Accessed 19 March. 2017. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002227818>.

- Godoy, Rolf Inge, and Leman Marc. 2010. *Musical Gestures, Sound Movement, and Meaning*. New York: Routledge.
- Goodridge, Janet. 1999. *Rhythm and Timing of Movement in Performance: Drama, Dance and Ceremony*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Gottschalk, Jennie. 2016. *Experimental Music Since 1970*. New York and London: Bloomsbury.
- Hansen, Nils. 2014. "Rote Reihe". *Dispokino*. 8 Apr. 2014. Accessed 29 June. 2021. <http://dispokino.blogspot.com/2014/04/rote-reihe-nils-hansen.html>
- Kanellopoulos, Panagiotis A, and Danae Stefanou. 2018. "«Ασκήσεις Κριτικής Δημιουργικότητας: Ο Ελεύθερος Μουσικός Αυτοσχεδιασμός Στην Εκπαίδευση - Αναστοχασμός Πάνω Σε Ένα Εργαστήριο»." Πρακτικά Του Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου «Τέχνη & Εκπαίδευση: Διδακτικές Και Παιδαγωγικές Προσεγγίσεις Στο Σχολείο Του 21ου Αιώνα». Αθήνα: Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής (ΙΕΠ), Στέγη Γραμμάτων Και Τεχνών Του Ιδρύματος Ωνάση, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.
- Kanellopoulos, Panagiotis A. 2010. "'Experimental music in music education: Promises and conflicts.'" In *Proceedings of the International Conference Beyond the Centres: Musical avant-gardes since. 1950*.
- Kealiinohomoku, Joann Wheeler. "Dance and Self-Accompaniment." *Ethnomusicology*, Vol. 9, No. 3 (1965): 292-295 <http://www.jstor.org/stable/850239>
- Kostelanetz, Richard. 2003. *Conversing with Cage*. New York: Routledge.
- Kotz, Liz. 2001. "Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score." *October* 95 (2001): 55-89. Accessed May 12, 2021. <http://www.jstor.org/stable/779200>.
- Lansky, Paul. *Perspectives of New Music* 9/10 (1971): 340-44. Accessed April 13, 2021. doi:10.2307/832152.
- Lapidaki, E. 2007. "Learning from masters of music creativity: Shaping compositional experiences in music education." *Philosophy of Music Education Review* 15: 93-117. doi:10.2979/PME.2007.15.2.93
- Leman, Marc. 2007. "Embodied Music Cognition and Mediation Technology." Cambridge, MA: MIT Press.
- Leppert, Richard. 1993. *The sight of sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.

- Locklear, Scott. 2006. "How to play Body Percussion, Keith Terry demonstrates the rhythm inside". *Drum magazine*, March 16, 2006: 69-74. Accessed May 25, 2021. https://www.crosspulse.com/docs/drum-magazine_keith-terry.pdf
- Manufacturing Intellect. 2005. "The rise of experimental music in the 1960s". Accessed June 26, 2021. https://www.youtube.com/watch?v=nKPFggCNt_o&ab_channel=ManufacturingIntellect
- McNeil, W.K. 2011. "Hambone." *Grove Music Online*. 23 Feb. 2011; Accessed 28 Jun.2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002092472>.
- Mertens, Wim, J. Hautekiet, and Michael Nyman. 1983. *American minimal music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. London: Kahn & Averill.
- Miles, Stephen. "Objectivity and Intersubjectivity in Pauline Oliveros's "Sonic Meditations"." *Perspectives of New Music* 46, no. 1 (2008): 4-38. Accessed April 25, 2021. <http://www.jstor.org/stable/25652374>.
- Nodine, Sara Kathryn. "John Cage's Notion Of "a Piece" 1940-1952", 2007. http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-2570.
- Novotney, Eugene D. 2016 "The Three Against Two Relationship as the Foundation of Timelines in West African Musics", thesis (Urbana, IL: University of Illinois. 1998), Web: UnlockingClave.com Archived 2016-08-20 at the Wayback Machine.
- Nyman, Michael. 1971. "Steve Reich." *The Musical Times* 112, no. 1537 (1971): 229-31. Accessed June 29, 2021. doi:10.2307/956399.
- Nyman, Michael. 2011. *Πειραματική μουσική. Μετάφραση: Δανάη Στεφάνου*. Εκδόσεις Οκτώ.
- Oliveros, Pauline. 1974. *Sonic meditations*. Sharon, VT: Smith Publications.
- Oliveros, Pauline. 1984. *Software for People: Collected Writings 1963-80*. Baltimore: Smith Publications
- Oliveros, Pauline. 1989. *Earth Ears: A Sonic Ritual*. Deep Listening Publications.
- Oliveros, Pauline. 2005. *Deep listening: A Composers Sound Practice*. New York: Deep Listening Publications.

- Osborne, William. 2000. "Sounding the Abyss of Otherness: Pauline Oliveros, Deep Listening and Sonic Meditations." *Women Making Art*: 65-86, Lang, New York, Accessed April 25, 2021. <http://www.osborne-conant.org/Oliveros-m.htm>
- Paynter, John, Aston, Peter. 1970. *Sound and Silence*. Cambridge University Press.
- Popova, Maria. 2012. "The World Is Round: Gertrude Stein's Little-Known 1938 Children's Book". *Brain Pickings*. January 4, 2012. Accessed June 26, 2021. <https://www.brainpickings.org/2012/01/04/the-world-is-round-gertrude-stein/>
- Reich, Steve. 2002. *Writings on music, 1965-2000*. Oxford University Press.
- Reich, Steve. 1980. *Clapping music for two performers*. London, Universal Edition Ltd.
- Romero, FJ. 2013. "Science & Art of Body Percussion: A review." *Journal of Human Sport Exercise*. Vol.8, No. 2: 442-457
- Schafer, Murray. 1967. *Ear Cleaning: Notes for an Experimental Music Course*. Clark & Cruickshank.
- Spencer, Piers. 2016 "Post-War Modernism and the Music Classroom." *J Biomusic Eng* 4:113. doi:10.4172/2090-2719.1000113
- Sun, Cecilia. 2012. "Experimental music." *Grove Music Online*. Accessed 20 Apr. 2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224296>.
- Taruskin, Richard. "Classical Minimalism". *Oxford History of Western Music Volume V: Music in the Late Twentieth Century*. Chapter 8: A Harmonious Avant-Garde? Retrieved 4/29/2011 from oxfordwesternmusic.com.
- Terry, Keith. 1989. "Body-Music Keith Terry."pdf (1989) Accessed April 20, 2021 <http://www.teaching.crosspulse.com/>
- Terry, Keith. 2002. "Body Music with Keith Terry Part One. Instructional DVD." Oakland, CA: Crosspulse Media.
- Terry, Keith. 2014. "Body Music with Keith Terry Part Three. Instructional DVD." Oakland, CA: Crosspulse Media.
- Terry, Keith. 2017. Συνέντευξη στην Περσεφόνη Κυρατζόγλου. Οκτώβριος 2017.
- Von Gunden, Heidi. "The Theory of Sonic Awareness in the Greeting by Pauline Oliveros." *Perspectives of New Music* 19, no. 1/2 (1980): 409-16. Accessed April 25, 2021. doi:10.2307/832602.

- Walker, Robert. 1983. "Innovation in the Music Curriculum: 1. New Ideas from Canada and Great Britain." *Psychology of Music* 11, no. 2 (October 1983): 86–96. <https://doi.org/10.1177/0305735683112005>.
- Walker, Robert. 1984. "Innovation in the Music Curriculum: III. Experimental Music in Schools and the Separation of Sense from Reason." *Psychology of Music* 12, no. 2 (October 1984): 75–82. <https://doi.org/10.1177/0305735684122001>.
- Walker, Robert. 2007. *Music education: cultural values, social change and innovation*. Springfield, Ill: Charles C. Thomas.
- Williams, B. Michael. 1998. "John Cage: Professor, Maestro, Percussionist, Composer." *Percussive Notes*: 55-61. August 1998.
- Young, Lisa. 2010. KONNAKOL The History and Development of Solkattu - the Vocal Syllables - of the Mridangam. Master diss. University of Melbourne.
- Κανελλόπουλος, Παναγιώτης Α. 2013. "Αναζητώντας το ρόλο του Μουσικού Αυτοσχεδιασμού στη Μουσική Εκπαίδευση: Οι παιδαγωγικές δυνατότητες της καλλιέργειας της (μουσικής) ελευθερίας." *Μουσικοπαιδαγωγικά Τεύχος* 11, 2013, σσ. 5-43.
- Καραδήμου-Λιατσου, Παυλίνα. 2003. *Η μουσικοπαιδαγωγική τον 20^ο αιώνα: Οι σημαντικότερες απόψεις για την προσχολική ηλικία*. Edition Orpheus.
- Κοκκίδου, Μαίη. 2015. *Διδακτική της μουσικής: νέες προκλήσεις και ορίζοντες*. Εκδόσεις Fagottobooks.
- Σισμανόγλου, Ραφαηλία. 2021. Σύνθεση ανοιχτής φόρμας και αυτοσχεδιασμός στην Πειραματική μουσική και το σύγχρονο χορό μετά το 1950. Διπλωματική εργασία. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Σμωλ, Κρίστοφερ. 1977. *Μουσική-Κοινωνία-Εκπαίδευση*. μτφ. Μ. Γρηγορίου. Αθήνα, Νεφέλη 1983.

Παράτημα

Παρακάτω παρατίθεται η απομαγνητοφώνηση της, κατά κάποιο τρόπο «στοχευμένης» ως προς το περιεχόμενο, συνέντευξης που είχα την τύχη να πάρω από τον Keith Terry, κατά τη διάρκεια του mini IBMF σεμιναρίου, τον Οκτώβριο του 2017 με την απόλυτη συγκατάθεση του. Έχουν γίνει αλλαγές στη σειρά των ερωτήσεων, σε σχέση με την πρωτότυπη μορφή της ώστε να υπάρχει μία νοηματική ακολουθία.

-Τι είναι το *body music* (η μουσική του σώματος) για σένα; Θα το αποκαλούσες μουσικό είδος [genre]; Πώς το κατηγοριοποιείς;

- Το *body music* είναι όλα αυτά (εκπαιδευτική μέθοδος, είδος). Είναι ένα εξαιρετικό εργαλείο για τη μουσική εκπαίδευση, τη χορευτική αγωγή, τη ρυθμική αγωγή γενικά αλλά και την εκπαίδευση με την ευρεία έννοια, επειδή μπορεί κανείς να το εφαρμόσει και σε άλλους τομείς, στον προφορικό λόγο ή το μοντάζ ταινιών ή κάθε φορά που προσπαθεί κάποιος να χειριστεί τον χρόνο, νιώθω πως είναι σαν ρυθμική εξάσκηση, επομένως αισθάνομαι ότι μπορεί να χρησιμοποιηθεί με πολλούς τρόπους και είναι μια καλή ρυθμική εξάσκηση. Νομίζω ότι πρόκειται για ένα είδος μουσικής ή μορφή τέχνης και μέσα στη μορφή αυτή τέχνης υπάρχουν, επίσης πολλά είδη, υπάρχουν τα παραδοσιακά, τα σύγχρονα είδη και οι άνθρωποι έχουν αναπτύξει τα δικά τους στυλ, τα οποία είναι μοναδικά για την προσωπικότητά τους. Σκέφτομαι αυτά τα στυλ μέσα στην/κάτω από την «ομπρέλα» της μουσικής του σώματος, την μορφή τέχνης.

-Ορίζετε τον εαυτό σας ως «Μουσικός του Σώματος». Υπάρχουν άλλοι τρόποι να αποκαλούμε κάποιον, ο οποίος ασχολείται με τη μουσική του σώματος, όπως μουσικός σωματικών κρουστών [body percussionist] ή καλλιτέχνης σώματος [body artist]; Είναι όλοι αυτοί οι χαρακτηρισμοί ίδιοι; Μπορούμε να ονομάσουμε μουσικό του σώματος κάποιον που είναι εκπαιδευμένος μουσικός, κάποιον που δεν είναι ή και τα δύο;

-4.33 John Cage. Η σιωπή είναι μουσική. Τι είναι μουσική και τι είναι σώμα και γιατί είναι κάποιος μουσικός σώματος ή όχι (μουσικός σωματικών κρουστών) κ.λπ.

- Είναι αστείο που δεν το σκέφτηκα αυτό ποτέ. Όταν άρχισα να ασχολούμαι με το *body music*, οι μόνοι άλλοι όροι που είχα ακούσει ήταν *body drumming* ή *body percussion*, αλλά για μένα δεν το περιέγραφε πραγματικά, επειδή μου άρεσε η μελωδία, η αρμονία

και οι δυνατότητες της φωνής. Επομένως, έμοιαζε σαν μια μεγαλύτερη μουσική εμπειρία από ότι απλώς η κρουστική του πλευρά, η ρυθμική. Έτσι, άρχισα να το αποκαλώ μουσική του σώματος το 1978. Αυτός ο όρος μου το περιγράφει. Αλλά όταν οι άνθρωποι ρωτούν, "Με τι ασχολείσαι;" και λέω, "Είμαι μουσικός και παίζω το σώμα", συνήθως δεν κάνουν τη σύνδεση. Αποκαλώ, συνεπώς, τον εαυτό μου μουσικό του σώματος [body musician]. Για τους ανθρώπους οι οποίοι δεν καταλαβαίνουν ότι απλώς αποκαλώ τον εαυτό μου ρυθμικό χορευτή [rhythm dancer], τότε λέω, "Είμαι κρουστός και ρυθμικός χορευτής" και τότε το καταλαβαίνουν. Αυτός είναι ένας τρόπος να κατηγοριοποιήσουμε κάτι, ώστε να μπορούμε να το οργανώσουμε. Όπως όταν πηγαίνουμε σε ένα δισκάδικο, μπορεί να υπάρχουν όλοι οι δίσκοι κάτω από τον γενικό τίτλο «μουσική» ή μπορούμε να δημιουργήσουμε κατηγορίες, έτσι ώστε οι άνθρωποι να μπορούν να τους βρουν. Αυτός είναι ο μόνος λόγος που υπάρχουν κατηγορίες, ώστε να μπορείς να βρεις για παράδειγμα την σόουλ μουσική. Έτσι, είναι απλώς ένας τρόπος για να διακρίνουμε αυτό, για το οποίο οι άνθρωποι έχουν μια εικόνα. Ας πούμε απλώς ότι είμαι «μουσικός ή μουσικός που παίζει το σώμα» και μετά χρησιμοποιήσουμε τον όρο «μουσικός σώματος». Αν οι άνθρωποι συσχετίζονται με τη μουσική του σώματος, αν κάνουν μουσική του σώματος, τότε για μένα είναι μουσικοί του σώματος. Είναι σαν να λέμε ότι κάποιος που είναι καλός μουσικός της μπλουζ, που δεν μπορεί όμως να διαβάσει μουσική, ποτέ δεν σπούδασε μουσική, αλλά παράγει τόση μουσική, με τόσα πολλά συναισθήματα, κάνει τους ανθρώπους να κλαίνε, να γελούν, τους συγκινεί με τη μουσική του, αλλά δεν έχει σπουδάσει ποτέ, τότε τον κάνει αυτό λιγότερο μουσικό; Δεν νομίζω.

-Στην πειραματική μουσική υπάρχουν επίσης παρτιτούρες που απευθύνονται σε μουσικούς ή μη μουσικούς, οπότε μερικές φορές οι παρτιτούρες κατηγοριοποιούν τους ανθρώπους που τις εκτελούν.

- Νομίζω ότι θα έκανα μια διάκριση σε αυτό, και θα έλεγα ότι αυτό είναι για... Συχνά το κάνω αυτό στην τάξη, ξέρετε λέω, "αυτόν τον ρυθμό που εκτελούμε τον σκέφτομαι σε όγδοα, αυτό είναι, αν δεν το καταλαβαίνει κάποιος αυτό, είναι εντάξει". Είναι ένας τρόπος αναφοράς του υλικού, αλλά αν δεν το γνωρίζει κάποιος, επειδή δεν είχε λάβει την κατάλληλη εκπαίδευση, μπορεί ακόμα να καταλάβει τη μουσική με διαφορετικό τρόπο. Αυτό το νιώθω και για άλλα πράγματα εξίσου. Για παράδειγμα αναφέρεται στην πειραματική μουσική το "για μουσικούς ή μη μουσικούς", αυτό μου φαίνεται λίγο σκληρό, αλλά δεν ξέρω πώς αλλιώς να το εξηγήσω. Θα μπορούσαν να πουν

εκπαιδευμένοι μουσικοί ή όχι εκπαιδευμένοι μουσικοί, αλλά και πάλι είναι... Γιατί αυτό είναι πραγματικά αυτό για το οποίο μιλάτε, ξέρετε ότι είναι ένας μουσικός που έχει εκπαιδευτεί σε αυτού του είδους τα συστήματα ή ένας μουσικός που δεν έχει εκπαιδευτεί και ο καθένας από τους δύο μπορεί να ασχοληθεί με αυτή την παρτιτούρα για την οποία γίνεται λόγος. Νομίζω ότι αυτό είναι μια επιλογή λέξεων και δεν ξέρω αν υπάρχει καλύτερη επιλογή λέξεων που να το κάνει να ακούγεται ως: «το ξέρω και εσείς όχι».

Ποια ήταν τα μουσικά σας ερεθίσματα όταν ήσασταν παιδί; Με τι ασχολούνταν οι γονείς σας επαγγελματικά, ήταν μουσικοί για παράδειγμα; Πώς επηρέασε αυτό τις προτιμήσεις σας στη μουσική;

- Ξεκίνησα να παίζω ντραμς νωρίς. Οι γονείς μου, μου έδωσαν ένα τύμπανο όταν ήμουν τρία χρονών. Δεν ήταν μουσικοί. Ήμουν, πιθανώς, ένα από εκείνα τα παιδιά που χτυπούσαν τα πάντα, για ποιον άλλο λόγο να δώσεις σε ένα τρίχρονο παιδί ένα τύμπανο; Αλλά το έκαναν! Και δεν με θυμάμαι να μην παίζω ντραμς (στη ζωή μου). Απλά ένιωσα ότι έπαιζα όλη μου τη ζωή. Από τις πρώτες μου αναμνήσεις, είχα πάντα ένα τύμπανο και έτσι έπαιζα στο σχολείο, είχα καλή μουσική εκπαίδευση στο σχολείο μου. Τότε ήταν που είχαμε δημόσια εκπαίδευση στη μουσική, αλλά όχι πια. Πήγα στο κολέγιο έπαιζα κι εκεί μουσική, με υποτροφία στην μουσική εκπαίδευση. Υπήρχαν τρόποι να συνεχίσω τις σπουδές μου και καλοί δάσκαλοι τριγύρω. Έτσι ξεκίνησα νωρίς.

-Ποιες είναι οι μουσικές σας προτιμήσεις;

- Ερωτεύτηκα την τζαζ από νωρίς. Είναι ενδιαφέρον, γιατί έπαιζα ντραμς, είχα ένα σετ τυμπάνων και όλα τα σχετικά και άκουγα ποπ μουσική, οι γονείς μου αγαπούσαν τη μουσική, οπότε υπήρχαν πάντα ηχογραφήσεις. Και έπαιζαν μια ποικιλία ποπ μουσικής και κάντρι μουσικής και κάντρι δυτικής μουσικής, και τους άρεσε η ποικιλία της εμπορικής μουσικής. Έτσι, υπήρχε πάντα μουσική γύρω και η οικογένειά μου ήταν κάπως θρησκευόμενη, το αποκαλώ «οικογένεια βαπτισμένη σε βαθιά νερά στο Τέξας». Έτσι, υπήρχε μουσική στην εκκλησία, αλλά η μουσική στην εκκλησία δεν με συγκινούσε καθόλου. Ήταν λευκή γκόσπελ/ γκόσπελ των λευκών [white gospel]. Δεν είχα καμία αντίδραση σε αυτό και καμία φυσική, συναισθηματική αντίδραση σε αυτή τη μουσική. Και πολύ νωρίς απομακρύνθηκα από την εκκλησία, είχε σχέση κυρίως με φυλετικά ζητήματα, αυτό ήταν στο Τέξας. Έβλεπα τι έλεγαν οι άνθρωποι στην

εκκλησία, έβλεπα πώς συμπεριφέρονταν στον κόσμο και σε νεαρή ηλικία όλα είναι μαύρο ή άσπρο, και έτσι ξέφυγα από την εκκλησία, ένιωσα ότι αυτό ήταν υποκριτικό. Όταν είσαι νέος, είναι το ένα ή το άλλο, είναι δύσκολο να δεις τις γκριζες ζώνες. Έτσι, αν είχα μεγαλώσει όπως σε μια αφροαμερικανική εκκλησία, με τη μαύρη γκόσπελ μουσική/γκόσπελ των μαύρων [black gospel], πιθανότατα θα είχα μια πολύ διαφορετική σχέση με τη θρησκεία, γιατί αυτή η μουσική με συγκινεί ακόμα, μου αρέσει αυτή η μουσική. Με συγκινεί σε ένα τόσο συναισθηματικό επίπεδο, παρόλο που το μήνυμα δεν έχει μεγάλη διαφορά για μένα, έχει να κάνει με το συναίσθημα.

-Διάβασα ότι ασχοληθήκατε με την μουσική αφού παρακολουθήσατε μια συναυλία τζαζ. Πώς βρεθήκατε εκεί, τι ήταν αυτό που σας ενθουσίασε και γιατί ξεκινήσατε τη μουσική σας εκπαίδευση με τα τύμπανα (jazz drums);

-Άκουγα μουσική, ποπ μουσική, ροκ μουσική και όλα αυτά τα πράγματα, αλλά η ξαδέρφη μου είχε ένα αγόρι που του άρεσε η τζαζ και ήταν στο κολέγιο. Με πήγαν σε ένα φεστιβάλ τζαζ όταν ήμουν 9 χρονών. Και ήταν ο Thelonious Monk, ο Cannonball Adderley, η Dionne Warwick, ερωτεύτηκα εκείνο το βράδυ με αυτή τη μουσική και ήξερα ότι ήθελα να εμπλακώ σε αυτή τη μουσική με κάποιο τρόπο. Έτσι, όλη μου η ενέργεια πήγε στην τζαζ, έπαιξα τζαζ. Ήταν μια τζαζ μπάντα στο λύκειο μου, και ήμουν αρκετά καλός όταν ήμουν στο γυμνάσιο και έτσι ο διευθυντής της μπάντας μου με «στρατολόγησε» στο λύκειο. Όταν ήμουν στο γυμνάσιο, άρχισα να παίζω σε νυχτερινά κέντρα, ροκ και μπλουζ και πολλά πράγματα. Άρχισα να παίζω εκεί νωρίς και οι γονείς μου με στήριζαν σε αυτό. Παρόλο που δεν ήταν μουσικοί, ήταν απλοί άνθρωποι, μεγάλωσαν σε μια φάρμα και πραγματικά το σέβομαι και το εκτιμώ τόσο πολύ, που είδαν πώς μου έδινε ζωή, πώς μου έδινε τόση ενέργεια όταν το έκανα αυτό και με ενθάρρυναν να ακολουθώ τέτοια πράγματα που σου δίνουν ενέργεια, σκοπό, ώθηση, εστίαση και σημαίνουν κάτι για σένα. Έτσι, το ενθαρρύνουν αυτό και παρόλο που δεν καταλάβαιναν πραγματικά τη μουσική, την υποστήριζαν.

- Ασχοληθήκατε πιο ενεργά με τον τζαζ αυτοσχεδιασμό μετά την εκπαίδευσή σας; Πώς συσχετίζεται αυτό με την τρέχουσα δουλειά σας ως μουσικός σώματος [body musician];

- Είσαστε και χορευτής κλακετών. Πώς έγινε αυτό; Διάβασα ότι αφού μπήκατε σ' αυτό το πεδίο σκεφτήκατε να παίζετε μουσική με το σώμα σας.

- Δεν χορεύω κλακέτες. Χόρευα για λίγο, για ένα μικρό διάστημα/κάποτε. Λατρεύω τον χορό κλακετών. Συνειδητοποίησα ότι για να γίνω χορευτής κλακέτας, θα έπρεπε να σταματήσω όλα τα άλλα και να συγκεντρωθώ σε αυτό. Αυτό ήταν στη δεκαετία του 1970 και ήμουν τόσο εκστασιασμένος με τα τύμπανα, συνέθετα κομμάτια/μουσική, δούλευα με χορευτές, δούλευα με ανθρώπους του θεάτρου, δούλευα με πολλούς κλόουν, φανταστικούς κλόουν, φυσικός ρυθμός, οπτικός ρυθμός και πραγματικά έδινα προσοχή στο ρυθμό της κωμωδίας και αυτό πραγματικά μου έδινε πολλές πληροφορίες για το χρόνο και το συγχρονισμό. Ζούσα στο Σαν Φρανσίσκο, το οποίο είναι ένα πραγματικά υπέροχο περιβάλλον για ένα τσίρκο, το χορό, το θέατρο, τη μουσική, και οι άνθρωποι υποστήριζαν πραγματικά αυτό που έκανα. Το κοινό ερχόταν να δει τα πειράματά μου, οπότε είχα μεγάλη υποστήριξη εκεί. Στη δεκαετία του 1970 δούλευα ως ντράμερ με πολλούς χορευτές κλακέτας, με τους «παλιούς», είναι όλοι νεκροί τώρα, με τους Αδελφούς Νικολά κλπ. Έπαιζα ντραμς για αυτούς, για περίπου 10 χρόνια μέσα από μια ομάδα που ονόμασα Jazz Tap Ensemble (3 χορευτές κλακετών, 3 μουσικοί), αλλά οι μουσικοί άρχισαν να χορεύουν. Και ήμουν σε ένα εργαστήριο, συνόδευα τον Charles “Honi” Coles και σκέφτηκα, ότι θα μπορούσα να παίζω τα πάντα από τα τύμπανά μου στο σώμα μου και σηκώθηκα και άρχισα να παίζω με αυτή την ιδέα και δεν κάθισα ποτέ ξανά. Μου άνοιξε ένα παράθυρο και μου έγινε έμμονη ιδέα. Σκεφτείτε ότι από εκεί ήρθαν τα *rhythm blocks*, άρχισα να χαρτογραφώ το σώμα και να σκέφτομαι τους ήχους των χεριών να είναι τα κύμβαλα, το *snare drum* και το *hi-hat*, και τους ήχους του στήθους να είναι τα *tom-tom*, τα *floor toms* να είναι το κάτω μέρος των ποδιών, επίσης, το κάτω μέρος των ποδιών (*feet/legs*) θα ήταν το *kick drum*, το *base drum* κλπ. Έτσι, το σκέφτηκα κάπως ηχητικά [*sonically*] και στη συνέχεια ήρθε αυτή η χαρτογράφηση, από τα χέρια μέχρι τα πόδια, το πώς να σκέφτομαι τις δύο πλευρές του σώματος και όλα ήρθαν πολύ γρήγορα μετά από αυτό.

- Γράψατε αυτό το χάρτη σαν παρτιτούρα;

-Το έκανα για να θυμάμαι πράγματα και χρησιμοποίησα τα παρακάτω για να γράψω άλλα πράγματα όπως το ότι η πάνω γραμμή είναι τα χέρια (το χειροκρότημα και το χτύπημα), η δεύτερη γραμμή είναι το στήθος, η τρίτη γραμμή είναι τα πόδια, η τέταρτη γραμμή το κάτω μέρος και η πέμπτη γραμμή τα πόδια. Έβαλα τη δεξιά και την αριστερή μεριά εξάσκησης. Ήταν δύο άνθρωποι, ο Charles “Honi” Coles και ο Τσαρλς Charles “Cookie” Cook, που μου είπαν ότι αυτό που έκανα ήταν σαν το *Hambone*. (Το αφροαμερικανικό στυλ που βγήκε από τη σκλαβιά). Αλλά είναι διαφορετικό, οι ήχοι,

οι ρυθμοί, οι κινήσεις, παρόλο που με ενθάρρυναν να το ακολουθήσω. Αυτοί ήταν δύο από τους μέντορές μου, οπότε πήρα τη συμβουλή τους, και ακόμα την ακολουθώ.

-Το διεθνές φεστιβάλ μουσικής σώματος διαθέτει παραδοσιακή και σύγχρονη μουσική σώματος. Μπορείτε να ορίσετε αυτούς τους δύο χαρακτηρισμούς; Πολλοί σύγχρονοι καλλιτέχνες και συνθέτες του 21ου αιώνα τείνουν να χρησιμοποιούν το παραδοσιακό και το εξωτικό στοιχείο, ακόμη και στην πειραματική μουσική. Βλέπετε κανένα κοινό σημείο;

-Το διεθνές φεστιβάλ μουσικής του σώματος [International Body Music Festival/IBMF] λέει ότι πάντα παρουσιάζουμε το παραδοσιακό και το σύγχρονο. Η παραδοσιακή πλευρά είναι σημαντική για μένα. Είναι μερικές φορές το πιο δύσκολο να βρεθεί από την αρχή, γιατί συχνά είναι μέσα στον πολιτισμό μας και δεν δημιουργείται για την παράσταση, εμείς είμαστε έξω, αυτή είναι από μέσα, έχει ένα φασματικό σκοπό, να ενώσει αυτή την κουλτούρα- κοινωνία. Έτσι, αυτά είναι πιο δύσκολο να βρεθούν μερικές φορές, αλλά είναι τα αγαπημένα μου και αισθάνομαι σαν μέσα στις ρίζες όλου αυτού του σύγχρονου έργου, παρόλο που μπορεί να μην το καταλαβαίνουμε ή [να μην καταλαβαίνουμε] τι αντιγράφουμε ή αυτό που βλέπουμε, είναι οι ρίζες, όλο αυτό το νέο έργο που συμβαίνει τώρα.

- Ποια είναι η γνώμη σου για την πειραματική μουσική; (Steve Reich, John Cage, Pauline Oliveros)

-Ο Steve Reich, ξέρω ότι σπούδασε δυτικοαφρικανικό drumming και μπαλινέζικο Gamelan. Μελέτησε και άλλα πράγματα, αλλά ξέρω πού σπούδασε, ξέρω τους ανθρώπους με τους οποίους σπούδασε. Έτσι, υπάρχει μια επιρροή. Αλλά πολύ συχνά οι συνθέτες εκλαμβάνουν το εξωτικό ως γεύση και αισθάνομαι ότι αυτό είναι ένα πολύ κλισέ πράγμα που μπορεί να κάνει κανείς, κρατάνε τους συντονισμούς ή ορισμένα είδη ρυθμών και οι άνθρωποι το μαθαίνουν σε ένα εργαστήριο και την επόμενη εβδομάδα το βάζουν στο δίσκο τους. Είναι εντάξει, αλλά για μένα δεν υπάρχει βάθος εκεί, μειώνει το αρχικό και απλά παίρνει τα επιφανειακά επίπεδα. Ειδικά αν μερικοί άνθρωποι κάνουν ένα εργαστήριο Bata στην Κούβα και στη συνέχεια, την επόμενη εβδομάδα, βάζουν αυτούς τους ρυθμούς στην ηχογράφηση τους. Δεν υπάρχει καμία σκέψη ότι αυτό είναι θρησκευτική μουσική, έχει έναν πολύ συγκεκριμένο σκοπό, ξέρετε ότι υπάρχει ένα βάθος σε αυτή τη μουσική, και παίρνετε τους επιφανειακούς ρυθμούς και

τους βάζετε σε boomwalkers ή κάτι τέτοιο. Νιώθω ότι δεν δείχνει σεβασμό στο πρωτότυπο.

-Αλλά και στη μουσική εκπαίδευση πολλοί εκπαιδευτικοί χρησιμοποιούν παραδοσιακούς/εξωτικούς ρυθμούς από άλλες χώρες. Εδώ είναι τα παραδοσιακά ελληνικά, αλλά παίρνουμε και αφρικανικούς ρυθμούς για να παίξουμε μουσική, γιατί η μουσική σώματος έχει αυτό το παραδοσιακό /εξωτικό στοιχείο και δεν ξέρω πώς αυτό συνδέεται με τους στίχους σας/ τα λεγόμενά σας . Είναι καλό ή όχι να διδάσκεις;

- Είναι θέμα προοπτικής. Οι άνθρωποι έχουν διαφορετικές αξίες πάνω σε αυτό. Απλά λέω ποια είναι η σκέψη μου και δεν λέω ότι όλοι πρέπει να σκέφτονται έτσι. Νιώθω ότι αν είναι να διδάξω δυτικοαφρικανικό ρυθμό στην τάξη μου, καλύτερα να το ξέρω! Καλύτερα να το ξέρω! Και για να το ξέρω πραγματικά, πρέπει να σπουδάσω με έναν Αφρικανό. Πρέπει να πας στην πηγή, για να μάθεις πραγματικά/αληθινά τα πράγματα. Αυτή ήταν λοιπόν η προσέγγισή μου. Έχουν (έχω) περάσει χρόνια παίζοντας μπαλινέζικη μουσική και ενσωματώνω μπαλινέζικους ρυθμούς μερικές φορές στη δουλειά μου. Το ίδιο συμβαίνει και με τη δυτική-αφρικανική και τη δυτικοαφρικανική μουσική (Sikeletero) και στη Δυτική Ακτή ένας ντράμερ από την Γκάνα. Νιώθω ότι απαιτεί τέτοιου είδους επενδύσεις. Για μένα δεν είναι σωστό να παίρνεις απλά ένα επιφανειακό χρώμα από αυτήν την εξωτικότητα. Προσωπικά δεν μου αρέσει αυτό, και προσπαθώ να αποφύγω αυτή την κατάσταση.

-Προσπαθώ να βρω μια σύνδεση μεταξύ μουσικής σώματος και πειραματικής μουσικής, ειδικά με τρεις συνθέσεις που χρησιμοποιούν οι ερμηνευτές το σώμα τους (Cage, Reich, Oliveros). Βρίσκετε κάποια σύνδεση με την πειραματική μουσική ή με το λαό αυτό που επέλεξε για να εκτελεστούν οι συνθέσεις του με αυτόν τον τρόπο;

- Νομίζω ότι έχει να κάνει με τους ανθρώπους. Το *Clapping music* του Steve Reich για παράδειγμα (ο Keith Terry εκτελεί τη σύνθεση). Αυτές ήταν και οι οκτώ νότες. Πρόσθεσε ένα όγδοο στην πρώτη ομάδα των τριών για να αλλάξει το δυτικοαφρικάνικο μοτίβο της κουδούνας (bell) (εκτελεί το μοτίβο). Έχουν ένα όγδοο διαφορά/ένα όγδοο διαφέρει. Είναι μια πολύ διαφορετική αίσθηση από αυτό που έκανε, και το σέβομαι γιατί ξέρω ότι επένδυσε αρκετό χρόνο και αφιέρωσε χρόνο για να σπουδάσει δυτικοαφρικανική μουσική. Νιώθω σαν να κατάλαβε με τι δούλευε και μετά το έκανε δικό του. Το αλλάζει και δημιουργεί αυτό το όμορφο κομμάτι διαδικασίας για μουσική με παλαμάκια, που τόσοι πολλοί άνθρωποι στον κόσμο γνωρίζουν. Αλλά οι άνθρωποι

δεν γνωρίζουν από πού προήλθε αυτός ο ρυθμός απαραίτητα στη σύγχρονη μουσική σκηνή. Σκέφτονται "ω τι cool ρυθμός αυτός του Steve Reich", και το έκανε, το άλλαξε ελαφρώς, αλλά μου αρέσει όταν οι άνθρωποι γνωρίζουν τις ρίζες, "Ω, σπούδασε δυτικοαφρικανική μουσική και αυτό το μοτίβο καμπάνας είναι πολύ παρόμοιο με αυτό".

- Μουσική του σώματος και μουσική βιομηχανία; Πώς σχετίζονται;

-Είναι κακή διανομή, γιατί για να γίνει προσβάσιμη στους ανθρώπους πρέπει να μπει σε αυτό το μηχανισμό γιατί έτσι στήνεται ο κόσμος. Είναι δύσκολο να το κάνεις με άλλο τρόπο μόνος σου. Είμαι ακόμα ανεξάρτητος. Δεν έχω υπογράψει με τη μεγάλη ετικέτα/δισκογραφική, έχω κάνει ηχογραφήσεις με δισκογραφικές και τέτοια, αλλά πάντα μου ανήκουν οι ηχογραφήσεις μου, αυτό είναι κάτι που αποφασίστηκε νωρίς. Τις κυκλοφορώ μέσω δισκογραφικών εταιρειών/τις κυκλοφορώ σε δισκογραφικές εταιρίες για ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα, μπορούν να τα πουλήσουν, αλλά πάντα επιστρέφουν σε μένα. Έτσι, είδα ότι αυτό συνέβη πολλές φορές με φίλους που έβαλαν τόσο πολύ χρόνο και ενέργεια για να κάνουν μια ηχογράφιση και να την δώσουν στη δισκογραφική εταιρεία, η δισκογραφική εταιρεία πωλείται σε άλλη δισκογραφική εταιρεία ή βγαίνουν εκτός λειτουργίας και δεν βλέπουν ποτέ ξανά τον δίσκο. Και αυτά είναι σαν παιδιά για μένα. Από νωρίς είπα ότι δεν ήθελα να το κάνω αυτό, με περιορίζει και ορισμένες εταιρείες δεν συνεργάζονται μαζί μου, επειδή θέλουν τα πάντα, αλλά την ίδια στιγμή επιτρέπεται και να διατηρήσει ο καλλιτέχνης την ιδιοκτησία. Έτσι, βλέπω τον εαυτό μου ως indie καλλιτέχνη, δεν είμαι πλήρως στο mainstream, αλλά υπάρχουν τρόποι για την αγορά, τα DVD και το βιβλίο μέσω cd baby ή iTunes, υπάρχουν τρόποι να το βγάλουμε εκεί έξω.

- Δεν νομίζετε ότι αυτό γίνεται εργαλείο για τη μουσική βιομηχανία;

- Δεν νομίζω ότι είναι αρκετά μεγάλο γι' αυτούς. Δεν ξέρω αν πουλάει αρκετά γι' αυτούς, έτσι ώστε να με σκέφτονται με αυτόν τον τρόπο.

- Αλλά γενικά η μουσική σώματος γίνεται όλο και πιο δημοφιλής.

- Φυσικά! Βλέπω πολλούς ανθρώπους που το κάνουν, βλέπω το επίπεδο δεξιοτήτων να αυξάνεται, είναι στις διαφημίσεις, εισέρχεται στο mainstream, γίνεται μέρος του κόσμου της μουσικής. Είναι σε εξέλιξη να γίνει mainstream, στην Ευρώπη, στη Νότια Αμερική, στην Ασία, αυτές είναι οι κεντρικές μουσικές σκηνές/ οι «μεγιστάνες» του

είδους, ο Καναδάς, υπάρχει μια μεγάλη μουσική σκηνή και εκεί, νομίζω ότι αυτές είναι οι κύριες σκηνές. Δεν είναι ακόμα μια τεράστια σκηνή, όχι σε σύγκριση με άλλα είδη μουσικής. Επεκτείνεται εκθετικά/σημαντικά, και τώρα οι mainstream μουσικοί βλέπουν την αξία του και έτσι αρχίζουν να το ενσωματώνουν και να το χρησιμοποιούν στη μεγάλη εμπορική σκηνή.