ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ.

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

με θέμα

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΕΡΕΘΙΣΜΑ ΚΙΝΗΣΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΚΦΡΑΣΗΣ

"ΙΔΕΑ ΚΑΙ ΜΟΡΦΗ ΣΤΗΝ PERFORMANCE"

Σιαμέτη Βικτώρια (ΑΜ 26/10)

Επιβλέποντες καθηγητές: Αναστάσιος Βασιλειάδης,

Αιμιλία Μπουρίτη

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2016

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία αποτελείται από την παράσταση Performance ως βιωματική εμπειρία και το σχετικό οπτικοακουστικό αρχείο (dvd), το πρόγραμμα της παράστασης και τη σχετική έρευνα ως συμπληρωματικό και επεξηγηματικό κείμενο με τις βασικότερες επιδράσεις που αποτέλεσαν επιρροή και έναυσμα ως προς την όλη ιδέα και ενέπνευσαν τον καλλιτέχνη Performer.

Δίνεται ιδιαίτερη σημασία στον συμβολικό χαρακτήρα της παράστασης, στο πως δηλαδή αποδίδονται τα βιωματικά στοιχεία που σχετίζονται με μια εσωτερική κατάσταση περισσότερο, δίχως να αποβλέπουν στο να θίξουν γνωστά σχήματα και "σταθερές", παρά μόνο στο να αναφερθούν σε μια άλλη ακόμη εναλλακτική σκοπιά και θέαση.

Οι διάφορες αναφορές σε καλλιτέχνες δημιουργούς, φιλόσοφους και ερευνητές, θα δώσουν όλα εκείνα τα απαραίτητα στοιχεία προκειμένου να στηρίξουν τις θέσεις της εργασίας, δίχως όμως να αποτελούν πηγή κάποιας στείρας μίμησης ή όποιας άλλης προσπάθειας για καινοτομίες.

Νέες τάσεις και κινήματα στην σύγχρονη τέχνη θα αντιπαραβληθούν με κλασικά και παραδοσιακά σχήματα, παρουσιάσεις και θέσεις δημιουργών θα εξεταστούν ελεύθερα ως προς τα κοινά χαρακτηριστικά συνθετικά τους στοιχεία. Μια "επιστημολογική" περισσότερο ματιά που συγκρίνει μοτίβα - μοντέλα - ιδεών και θα συντελέσει στην ανάπτυξη και τον χαρακτήρα του δημιουργού στην επαφή του με το περιβάλλον και τον εξωτερικό κόσμο. Επιδιώκεται η αποκατάσταση μιας ισορροπίας μεταξύ εσωτερικής εντύπωσης (το υποκειμενικό βίωμα) και της εξωτερικής αντίληψης (το αντικειμενικό συμβάν).

Θα αναφερθούν και θα παρουσιαστούν κάτω απ' αυτό πρίσμα ιστορικά, φιλοσοφικά και καλλιτεχνικά μοντέλα και πρότυπα που οδήγησαν σταδιακά σε ό,τι σήμερα θεωρούμε και ονομάζουμε σύγχρονη τέχνη της Performance (απόδοση - παράσταση-επιτέλεση).

Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 1

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 3

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι

ΠΛΑΝΟ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ 6

Η δομή της παράστασης 9

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ

ΙΔΕΑ ΚΑΙ ΜΟΡΦΗ [η "οργανικότητα"] στο "έργο" τέχνης 11

Πλάτωνας και «Ιδέες» 12

Η έννοια του μορφήματος 14

Μορφολογική σκέψη & επίγνωση 15

Μορφολογική ψυχολογία gestalt 15

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ

Η ΡΥΘΜΙΚΗ ΩΣ ΣΥΝΔΕΤΙΚΟΣ ΚΡΙΚΟΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΗΣ 17

Η μέθοδος Dalcroze 18

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙV

ΤΟ ΕΛΑΧΙΣΤΟ ΕΡΕΘΙΣΜΑ (μινιμαλισμός, αφαίρεση) 23

Η μέθοδος Feldenkrais 23

Ο Frederick Matthias Alexander (1869-1955) 24

Heiner Goebbels 25

John Cage 25

Martha Graham 26

Pina Bausch 28

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V

ΤΟ ΣΥΝΟΛΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ

Meredith Monk 31

ΚΕΦΑΛΑΙΟ VI

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ

Laurie Anderson 33

*****.....Γιάννης Ξενάκης***** 33

ΕΠΙΛΟΓΟΣ 34

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 36

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα εργασία αντικείμενο αναζήτησης, εξέτασης και παρουσίασης, αποτελεί η δημιουργία ενός "έργου εκτέλεσης" (περφορμανς) με αξία, αλήθεια και κυρίαρχο στοιχείο την "οργανικότητα". Θα επιμείνουμε στην έννοια της παρουσίας ως βίωμα στο τώρα, τόσο του καλλιτέχνη, όσο και του κοινού. Θα προσπαθήσουμε να περιγράψουμε τη ουσιαστική σχέση μιας ιδέας και της μορφής του έργου, ενώ στη συνέχεια θα εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο αυτό το έργο μπορεί να συνδεθεί με αντίστοιχα έργα, πειραματισμούς και αναφορές άλλων αναγνωρισμένων καλλιτεχνών ώστε να στηριχθεί κατάλληλα η όλη αυτή προσπάθεια.

Η εργασία θα περιέχει θεματικά στοιχεία αυτοβιογραφικά, από την προσωπική δηλαδή ζωή του καλλιτέχνη, που θα αποτελέσουν για τον ίδιο μια πρόκληση στο χρόνο, καθώς καλείται να θυμηθεί και να ξανα-ζωντανέψει (αναπλάσει), να συγκεντρώσει και να αντιμετωπίσει το ίδιο του το παρελθόν, μέσα από τη δημιουργία στο παρόν, αυτή την φορά όμως ως μια βιωματική κατάσταση, με τον αυτοσχεδιασμό και την παρουσία του κοινού ως κυρίαρχα και δομικά στοιχεία της ίδιας της παράστασης (performance).

Κύριο θέμα της εργασίας είναι η σημασία της υπερβολής και του "υπέρμετρου", που συχνά καλούμαστε να αντιμετωπίσουμε σε όλους τους τομείς ως καθημερινό, αυτονόητο και πολλές φορές αναγκαίο φαινόμενο που οφείλουμε να δούμε στην πράξη. Αν και εξαιρείται η διαδικασία της τέχνης από αυτόν τον κανόνα, ωστόσο δεν το παραβλέπει καθόλου ώστε η ανάγκη του να μπορεί να φέρνει αυτό το υπέρμετρο και υπερβολικό στοιχείο στα μέτρα του κοινού της, είναι ίσως ένα από τα πιο σημαντικά της κίνητρα.

Στην παρούσα παράσταση λοιπόν, θα προσπαθήσουμε να δημιουργήσουμε μια ξεχωριστή ισορροπία ανάμεσα σε νου, σώμα και συναίσθημα, που πρέπει να αποδώσουμε στην πράξη, χωρίς την έλλειψη ή υποτίμηση της όποιας τεχνικής και εξειδίκευσης. Θα δούμε πώς μέσα από το βίωμα (εμπειρία), περιγράφουμε μια κατάσταση στην οποία στην αρχή ξεκινάμε με ορισμένους στόχους, σκοπούς, αξίες (προσδοκίες) και στη συνέχεια τα προβλήματα που προκύπτουν (εμπόδια εσωτερικά και εξωτερικά) μας αναγκάζουν και μας ωθούν τις πιο πολλές φορές σε μια κατεύθυνση εντελώς αντίθετη που μας καθηλώνει στην αντίδραση και την υπερβολή, στις μνήμες και τις εμμονές. Ακόμη θα δούμε ποια η

σημασία - σπουδαιότητα - της μετατροπής της αρνητικότητας σε κάτι αληθινό που δεν αποτελεί υποσυνείδητη αντίδραση ή και φυγή ακόμη, από αυτά τα προβλήματα-εμπόδια.

Στόχος της παράστασης είναι να βρεθεί μια αλήθεια μέσα από μια συγκεκριμένη δομή. Ταυτόχρονα η ίδια η δράση του καλλιτέχνη καλείται να υποστηρίξει και να αποδώσει την ισορροπία και το συνδυασμό νου, σώματος και συναισθήματος ως ένα οργανικό σύνολο έμπρακτα, με τρόπο ουσιαστικό, "απλοποιημένο", αλλά όχι περιγραφικό.

Θα συνδυάσουμε την επιστήμη με την τεχνολογία και την τέχνη, τον χορό με την μουσική, την αφαίρεση (το μινιμαλιστικό στοιχείο) μαζί με ένα συνεχές "κυνήγι", μια συνεχή ανάγκη για εξειδίκευση όπως και την αντίστοιχη τεχνική που κάθε φορά απαιτείται. Ακόμη θα αναδείξουμε τη σχέση ενός ανώτερου με ένα κατώτερο ηθικό-υφολογικό επίπεδο. Σκοπός είναι να τονίσουμε ή και να αποφύγουμε ακόμη, την κοινοτυπία και την αυτοματοποίηση, την ταύτιση, τις "ταμπέλες" ή την επίκριση, έστω ακόμη και σαν μια μη δημιουργική αυτοκριτική.

Ο αυτοσχεδιασμός εδώ, χρησιμοποιείται για να "σπάσει" τη μηχανικότητα της συνήθειας και της αυτοματοποίησης, να βοηθήσει τον καλλιτέχνη - δημιουργό να "ξεφύγει" από τη ρουτίνα. Προκειμένου να ψάξει ίσως μία πιο βασική κατεύθυνση, το τι είναι πιο ταιριαστό και κατάλληλο στο να αποδοθεί η αλήθεια του έργου, καλείται να συμπληρώσει και να υποστηρίξει την ιδέα και να δώσει μορφή στη δράση. Να "ξεφύγει" από τη βεβαιότητα μιας "στείρας γνώσης ή δομής, προγράμματος και προετοιμασίας" και να μην περιοριστεί στη σιγουριά ενός καλά δουλεμένου, από πριν έτοιμου, περιεχομένου.

Το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού θα επικρατήσει σε όλη τη διάρκεια της παράστασης, με σκοπό να φτάσουμε σε μια "καθαρή", μια "απλή" κίνηση και μουσική, χωρίς όμως να υποτιμηθεί ή να μειωθεί η αξία της επανάληψης ή της τεχνικής. Ο αυτοσχεδιασμός θα αποτελέσει μία μορφή αναζήτησης κάτι αρμονικού παρά την συνύπαρξη ανταγωνιστικών δυνάμεων, δράσεων και αντιδράσεων από εξωτερικούς παράγοντες (συνθήκες που μας επηρεάζουν, η απλή παρουσία των ανθρώπων, ή ακόμη και υποσυνείδητες καταστάσεις όπως μνήμες, προκαταλήψεις και καθημερινές συμπεριφορές), που δημιουργούνται και χαράζονται στον καθένα μας, από την παιδική κιόλας ηλικία. Συμπεριφορές και στάσεις που εκδηλώνονται με οποιαδήποτε μορφή. Προβλήματα και συνήθειες, που σημαίνουν περιορισμό στην έκφραση.

Αντιδράσεις και υπερβολές που δημιουργούν την ανάγκη για μια όσο πιο ομαλή και ανώδυνη τάση προσπέρασής τους.

Ακόμη, πρόκληση και ζητούμενο για τον περφόρμερ - όπως άλλωστε συμβαίνει και σε οποιαδήποτε άλλη μορφή παράστασης- αποτελεί η δημιουργία μιας κορύφωσης, ενός συναισθήματος και μιας ενέργειας που θα βρει ανταπόκριση και θα συγκινήσει το κοινό. Θα αποτελέσει δηλαδή κοινό σημείο και αναφορά ανάμεσα στο υποκειμενικό και το αντικειμενικό.

Κεφάλαιο Ι

ΠΛΑΝΟ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Πραγματικός - χρόνος, κατανόηση των μέσων, η τέχνη - πράξη. Δεν αντιπροσωπεύει εξιστόρηση, ή απλή αναπαράσταση, απλά δρα. Ζωντανά και πραγματικά. . Πρόκειται κυ-
ρίως για ένα πείραμα ή ένα κομμάτι της ζωής κάποιου. Όχι ως ψυχαγωγία, αλλά ως επιθυμία να μάθει και να πειραματιστεί κανείς. Ιδανικά, ο καλλιτέχνης περφορμερ δημιουργεί πάντα μια νέα πρόκληση για τον ίδιο πριν απ' όλα, δίχως να επαναλαμβάνει ποτέ μια δράση (The Performance Art of Marilyn Arsem Liz Munsell and Edward Saywell).Ο καλλιτέχνης οδηγείται από την ίδια του την περιέργεια, αναζητώντας παρά σιγουρεύοντας το θέμα του και δημιουργεί μέσα από την ανακάλυψη, το μετασχηματισμό και την αναγέννηση, ένα τύπο ανοιχτού ερωτήματος και γνώσης. Άλλες φορές λειτουργεί άμεσα με τα στοιχεία του χρόνου, το διάστημα, τα υλικά, τις ενέργειες και τον ρυθμό του κοινού "μάρτυρα", και άλλες πάλι του ίδιου του, του εαυτού μέσα σ' αυτό το κοινό.

Δομή και συνολική μορφή παράστασης

α) έναρξη, (συγκροτημένη μουσική)

β) επακόλουθη διάλυση (μη συγκροτημένη μουσική)

γ) ανακάλυψη, προσέγγιση, σώμα(μη συγκροτημένη κίνηση)

δ) κίνηση σε τρία επίπεδα (συγκροτημένη κίνηση)

σκηνή (από την οπτική του κοινού):

Δεξιά, στο μπροστινό μέρος της σκηνής, το πιάνο (τοποθετημένο με τα πλήκτρα προς το κοινό).Κέντρο, στο βάθος της σκηνής, το πιάνο (τοποθετημένο με τα πλήκτρα στα δεξιά) και το πανί του προτζεκτορα κατεβασμένο. Αριστερά, στο μπροστινό μέρος της σκηνής, στύλος.

α) Έναρξη "Συναυλίας":

Στο πιάνο (στο κέντρο της σκηνής), εκτέλεση του κομματιού Schumann No 2 Aufschwung.

β)Επακόλουθη "αποδόμηση"

Η ζωντανή δράση δεν μπορεί να είναι το αντικείμενο κάποιας επένδυσης. Καταλαμβάνει το διάστημα και το χρόνο μόνο προσωρινά και το αποκαλύπτει. Εντούτοις, μπορεί ακόμη να προκαλέσει κάποιον για να φανταστεί τον κόσμο διαφορετικά (σπάζοντας τα όρια της συνήθειας), δεδομένου ότι βεβαιώνει ένα "άλλο" σώμα στη δράση. (Total Art Journal. "About".Retrieved 7 May 2013). Αυτό που είναι αληθινό είναι ότι μια ζωντανή δράση μπορεί να παραχθεί σχεδόν αμέσως αυθόρμητα σε απάντηση σε μια κατάσταση δράση, που μπορεί να συμβεί όποτε και οπουδήποτε. Ο Performer είναι σε θέση να διεισδύσει και να αποκριθεί άμεσα σε μια ευρεία σειρά πλαισίων.

Αποδόμηση της συναυλίας, όπου οι παρτιτούρες τσαλακώνονται ενώ η σονάτα (Beethoven No 17, 3ο μέρος Allegretto) παίζεται με ένα χέρι και μόνο μέχρι την ανάπτυξη. *Πτώση* του Performer (κατεύθυνση προς το κοινό) και επακόλουθη έλξη του, πάλι πίσω προς στο πιάνο. Ανακάλυψη Προσέγγιση μουσικής με διαφορετική ματιά, πειραματική. Contact με το πιάνο. Παύση της κίνησης στο πίσω μέρος του πιάνου (ουρά).Visual-video.

γ) *Ανακάλυψη - Προσέγγιση - Σώμα*

Πειραματισμός στην προσέγγιση του σώματος ξεκινώντας από τα χέρια, αμέσως μετά σταδιακή απομάκρυνση - αποξένωση - από το πιάνο και παράλληλη προσπάθεια για έκφραση μέσα από το σώμα(όπου προκύπτουν προβλήματα και τονίζεται η έλλειψη τεχνικής). Προβληματισμός, επιστροφή στη μουσική και πειραματισμός πάνω στην τεχνική και τον αυτοσχεδιασμό. Σπασμωδικές μεταβάσεις από τον ένα χώρο στον άλλον, από το κέντρο προς τα δεξιά της σκηνής και αντίστροφα και ακόμη από το ένα πιάνο στο άλλο, που τονίζουν μια έλλειψη προσανατολισμού (υπερβολή και αντίδραση, δραματοποίηση), που κορυφώνονται με εντάσεις στην κίνηση και στο συναίσθημα και εκδηλώνονται με πτώσεις και προσπάθεια για παράλληλη έκφραση, μέσω του "Χορού" την στιγμή που με το ένα χέρι αποδίδεται απόσπασμα από το μουσικό κομμάτι.

Η ζωντανή ενέργεια πυκνώνει και δεσμεύεται επισημαίνοντας την ακρίβεια και την μοναδικότητα της στιγμής που δεν θα επαναληφθεί ποτέ ως ίδια, σε μια ουσιαστική μυσταγωγία ήχων, δράσεων, χορού (Baudelot, Alexandra, Jennifer Lacey

& Nadia Lauro :dispositives chorégraphiques, Dijon, Ed.les Pressesduréel, 2007) και εικόνων -προκλήσεων που δεν θα επαναληφθούν ποτέ. Έτσι ώστε προκειμένου ο Performer σε μια ενιαία μονάδα με το κοινό του, αλλά και την συνθήκη (χώρο) να είναι παρόντες σε μια δράση που μοιάζει να μην έχει συμβεί ακόμα. Ξετυλίγει έτσι και με αυτόν τον τρόπο, ιδιόμορφα τον χρόνο, πραγματοποιώντας στο ίδιο αυτό χρονικό πλαίσιο της σύλληψης της ιδέας (αυτοσχεδιασμός) (Article: The Art of Thought: David Antin, Improvisation, Asia, 2001) συγχρόνως για τον καλλιτέχνη όπως και για το θεατή.

δ) Κίνηση σε τρία επίπεδα

Ο "αυτόπτης" μάρτυρας -κοινό-(Abramovic Marina, Surlavoie), μπορεί να παρέχει ή όχι την ηθική υποστήριξη και την ενθάρρυνση όταν ο καλλιτέχνης κάνει κάτι που είναι δύσκολο ή προκλητικό. Το κοινό μπορεί επίσης από την άλλη να χρησιμεύσει ως ένα "δίχτυ" ασφαλείας, στηρίζοντας από "μέσα" την προσπάθεια του Performer. Παίρνει έτσι τον ρόλο ακόμη και των αισθήσεων των ματιών του καλλιτέχνη, των σημείων θεώρησής του (view points), απεικονίζοντας με κάποιο εντελώς διαφορετικό και προσωπικό δικό του τρόπο, το τι ακριβώς έχει ή πρόκειται να συμβεί. Ακόμη και αν πρόκειται για κοινή περιέργεια για τον άλλον, για το πώς σκέφτεται, και ποιες είναι οι ανησυχίες του, ή τι στ' αλήθεια θέλει να προσπαθήσει να κάνουν, οδηγεί στο να προσέξει κανείς και να συμμετέχει στην απόδοση.

(Marilyn Arsem: Some Thoughts On Teaching Performance Art in Five Parts).
Να βεβαιώσει κατά κάποιον τρόπο την δραστηριότητα που δεν εκλαμβάνει ως κανονική ή πρέπουσα ή ακόμη ως κάτι αυτό που θα μπορούσε ο ίδιος να κάνει. Όλο αυτό κεντρίζει το ενδιαφέρον.

Το τελικό αδιέξοδο ακολουθείται από μια άλλη ακόμη προσπάθεια έγερσης του σώματος από την προηγούμενη κατάσταση - θέση του. Έξαρση της κορύφωσης, της αντίδρασης και της υπερβολής που εκδηλώνεται με κίνηση στο στύλο με την ακολουθία μουσικής (ηχογραφημένο απόσπασμα σονάτας Beethoven από την επανέκθεση ως το τέλος). Συγκροτημένη δηλαδή πλέον κίνηση (με στοιχεία όμως κορύφωσης, αντίδρασης και έντασης επηρεασμένα από τις δράσεις που προηγήθηκαν), και περπατήματα σε διαφορετικά επίπεδα στο χώρο.

Ολοκλήρωση του κύκλου με κατεύθυνση του περφορμερ προς το πιάνο, και κυρίως προς το κοινό. Επίκληση στο Θείο (Προσευχή στην Ρώσικη γλώσσα). Μια προσπάθεια λύτρωσης και καθαρισμού (εξαγνισμού, γνήσιας και αυθόρμητης έκφρασης).

Η δομή της παράστασης

Η δομή της παράστασης βγήκε μέσα από πειραματισμούς και στο τέλος προσαρμόστηκε αντίστοιχα και ανάλογα με την αρχιτεκτονική του χώρου. Ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώνεται η σκηνή,(όπως και η δράση), δηλώνει τα στοιχεία της αντίθεσης (τη σύνδεση των φαινομενικά "ανόμοιων" μεταξύ τους "στοιχείων ") και της αντίδρασης που θα φανούν τόσο στην παράσταση όσο και στην γραπτή εργασία. (Αναφερόμαστε στην υπερβολή της συμπεριφοράς εξ αιτίας κοινωνικών σταθερών. Τις μηχανικές κυρίως και αυτόματες συμπεριφορές και συνήθειες, την τάση για στείρα εξειδίκευση, καθώς και την υπερβολική αντίδραση στα κάθε είδους "καλούπια" και "πρέπει", που μπλοκάρουν και περιορίζουν την έκφραση).

Τα δύο πιάνα στη σκηνή, συμβολίζουν την εξειδίκευση και τον πειραματισμό αντίστοιχα. Η υπερβολή στην εξειδίκευση αποδίδεται με την τοποθέτηση του πιάνου έτσι ώστε το αριστερό χέρι να είναι στραμμένο προς το κοινό (και όχι το δεξί που συνήθως τονίζει τη δεξιοτεχνία), την γρήγορη απόδοση σε ταχύτητα των μουσικών κομματιών που θα ακουστούν, την επιλογή της σονάτας του Μπετόβεν (που θεωρείται από τα πιο απαιτητικά και απόλυτα μουσικά κομμάτια ως προς την τεχνική) για αρχή "διάλυσης" στη δράση, τα "λάθη" που επιτρέπονται στην προσπάθεια για έκφραση (όπως και στην ηχογράφηση), το "τσαλάκωμα" στις παρτιτούρες και την "φυγή" από το όργανο με κατεύθυνση προς το κοινό.

Η χρήση του στύλου συμβολίζει την αντίδραση και την υποτιθέμενη φυγή μιας και αποτελεί παγκόσμιο σύμβολο του υπόκοσμου (ερωτικό ταμπού), που εδώ τονίζεται η μεταμόρφωσή του σε κάτι δημιουργικό που μπορεί να αγγίξει ακόμη και τα όρια κάποιας αισθητικής. Αυτοσχεδιαστική κίνηση που προσπαθεί να συνδυάσει αντιθέσεις, πειραματισμούς και συγκροτημένες κινήσεις μαζί, προκαταλήψεις και αισθητική, κίνηση μουσική και συναίσθημα, σε μια ολότητα, αλλά και ένα είδος αδιέξοδου ταυτόχρονα, που θα οδηγήσει σε ένα κάλεσμα για λύτρωση και προς μια πιο κατάλληλη κατεύθυνση.

Οι δράσεις που τονίζουν πως δεν πρόκειται για υπεκφυγή, είναι η επιστροφή στη μουσική και την κίνηση με μια πειραματική ματιά, η χρήση μεγάλων παύσεων (για ισορροπία ως προς την γρήγορη

ταχύτητα στην εκτέλεση της μουσικής), η αμφιταλάντευση από την εξειδίκευση στον αυτοσχεδιασμό (από το ένα πιάνο στο άλλο), καθώς και η αίσθηση του συνόλου και της ολοκλήρωσης που δημιουργείται μέσα από το κυκλικό σχήμα "αρχή-μέση-τέλος" με επιστροφή του καλλιτέχνη προς το πιάνο και ολοκλήρωση της σονάτας (αρχή- έκθεση εκτέλεση και διάλυση, μέση-ανάπτυξη πειραματισμός, επανέκθεση (ηχογραφημένο απόσπασμα από τον ίδιο τον περφορμερ).

Η χρήση από μνήμες και άλλα στοιχεία του παρελθόντος έρχονται να πλαισιώσουν και να συμπληρώσουν το σύνολο. Τα προσωπικά αυτά στοιχεία αποτελούνται από φωτογραφίες της παιδικής ηλικίας (visual) απ΄ όπου θεωρείται πως είναι η αιτία και απαρχή αυτής της "έλλειψης" πειραματισμού στην έκφραση, παρόλη την ενασχόληση με τον χορό και την μουσική. Τονίζονται οι παύσεις ως μεγάλες περίοδοι, διαστήματα μέσα στην πάροδο όλων αυτών των χρόνων και εναλλαγές ανάμεσα στα είδη έκφρασης.

Όλες οι φιλοσοφικές τάσεις που αναφέρονται εδώ, ιστορικά και καλλιτεχνικά κινήματα, καλλιτέχνες και ιδέες συνδέονται και αντιστοιχούν στην πιο πάνω προβληματική έμπρακτα και δημιουργικά.

Η μουσική σύνθεση εμπνευσμένη από τον τρόπο σκέψης και την φιλοσοφία των Γκαίμπελς (Stifters Dinge), τον Ξενάκη και τον Κέιτς δίνει έντονα το μοντέρνο και αφαιρετικό στοιχείο.

Τέλος η προσευχή στην Ρωσική γλώσσα αποτελεί έναν υπαινιγμό στις ρίζες -την κατά το ήμισυ καταγωγή - του καλλιτέχνη.

Κεφάλαιο ΙΙ.
ΙΔΕΑ ΚΑΙ ΜΟΡΦΗ [η "οργανικότητα"] στο "έργο" τέχνης

Στο κεφάλαιο αυτό θα δούμε πως εκλαμβάνεται η έννοια της ιδέας και της γνώσης. Πως ορίζεται η κρίση και ποια η προέλευση της μνήμης και των αναμνήσεων σύμφωνα με τους αρχαίους φιλοσόφους όπως ο Ηράκλειτος, ο Παρμενίδης, ο Πυθαγόρας, ο Σωκράτης, ο Πλάτωνας και ο Αριστοτέλης. Θα αναλύσουμε την έννοια της μορφής και του μορφήματος σαν δομικό στοιχείο (κονστρουκτιβισμός) καθώς και τον τρόπο λειτουργίας σε σχέση με την επιστήμη των μαθηματικών την γλωσσολογία (την μάθηση πιο γενικά) και κατ' επέκταση την τέχνη. Την σημασία της μορφής στην διαδικασία της γνώσης και της αφομοίωσης σύμφωνα με την άποψη του Bandura, του Piaget, Vygotsky και άλλων.

Ο Πλάτων ονόμαζε την μουσική ως την ομορφιά του Σύμπαντος κι έλεγε ότι η «η Μουσική είναι η κίνηση του ήχου για να φτάσει την ψυχή και να της διδάξει τον τρόπο της αρετής», ότι η μουσική είναι ένας ηθικός κανόνας που δίνει ψυχή στο σύμπαν, φτερά στη σκέψη, απογειώνει τη φαντασία, χαρίζει χαρά στη λύπη και ζωή στα πάντα. Ο Πυθαγόρας από την άλλη «τέντωνε» την ακοή του προς μια υπερκόσμια συμφωνία, λέγοντας, πως είναι αποτέλεσμα ποικίλων και ανόμοιων ήχων που έχουν αναμεταξύ τους εναρμονιστεί με κάποια μουσική σειρά, από κίνηση και μελωδικότητα περιστροφή μαζί και ωραιότητα. Σύγχρονες επιστημονικές έρευνες αναφέρονται σε αλληλεπι-δράσεις ηλεκτρομαγνητικά φορτισμένων σωματιδίων που προέρχονται από τον ηλιακό άνεμο και την πλανητική μαγνητόσφαιρα, έτσι ώστε να δημιουργούν «ηχοτόπους από μουσικές δονήσεις». Υπάρχουν δηλαδή σήμερα τρόποι να καταγραφούν και να μετατραπούν οι ήχοι αυτοί των πλανητών σε αναγνωρίσιμους μουσικούς ήχους. Προγενέστεροι του Πλάτωνα φιλόσοφοι όπως ο Ηράκλειτος, μιλούσαν για μια συνεχή κίνηση και αλλαγή στα φαινόμενα, οδηγώντας έτσι κατά κάποιο τρόπο σε μια μορφή «ανήθικου» και μη σταθερού, κάτι που απορρίπτει και δεν αναγνωρίζει τις ηθικές. Συνέπεια αυτής της θεωρίας φαινόταν να είναι ότι δεν μπορούμε να γνωρίσουμε αυτόν τον κόσμο, εφόσον δεν μπορεί κανείς να πει ότι γνωρίζει κάτι που συνεχώς μεταβάλλεται. Η γνώση απαιτεί την ύπαρξη "σταθερών". Μέσω της ενέργειας του νου ο Παρμενίδης, από την άλλη πλευρά, ισχυριζόταν ότι μπορεί να υπάρχει μια σταθερή πραγματικότητα, την οποία μπορούμε να ανακαλύψουμε,

μόνο, χωρίς ανάμειξη των αισθήσεων.

Το αντικείμενο της γνώσης πρέπει να είναι αμετάβλητο και αιώνιο, εκτός χρόνου και κάθε μεταβολής, ενώ οι αισθήσεις μας φέρνουν σε επαφή με ό,τι είναι μεταβλητό και φθαρτό. [Vegetti M. 2013].

Πλάτωνας και «Ιδέες»

Η ύπαρξη *των "ιδεών*", στην θεωρία του Πλάτωνα μελετάει την ουσία, τις μορφές, τις πηγές, τις δυνατότητες, την αξία και τα όρια της αληθινής γνώσης του εξωτερικού κόσμου και του Εγώ, ως "γνωσιολογική" επιστήμη [κλάδος της φιλοσοφίας]*.Ο Πλάτων προσπαθώντας να διαφυλάξει το "αγαθό" της γνώσης όπως και την αντικειμενική αλήθεια, μακριά από ιδεολογήματα που καταδίκαζαν τον άνθρωπο σε μια μόνιμη άγνοια [Taylor] θεωρούσε πως τα αντικείμενα που θα μπορούσαμε να ορίσουμε, υπήρχαν, αλλά δεν θα έπρεπε να τα ταυτίζουμε με τίποτε στον αισθητό κόσμο· μιας και υπήρχαν από πάντα πέρα από τον χώρο και τον χρόνο σε έναν κόσμο νοητό. Είναι οι περίφημες πλατωνικές ιδέες (τα είδη)….ξεκίνησε από την έννοια του επίθετου (*κατηγορουμένου* της κρίσης) που πρώτος έβαλε ο Σωκράτης και που έλεγε πως *"όταν για διαφορετικά υποκείμενα χρησιμοποιούμε το ίδιο κατηγορούμενο (π.χ. «ο σκύλος είναι καλός», «ο Σωκράτης είναι καλός», «ο Θεός είναι καλός» κλπ.),* τότε σε κάθε μια ξεχωριστή περίπτωση το επίθετο αυτό πρέπει να έχει την *ίδια* σημασία ανεξάρτητα στο τι και σε ποιόν αποδίδεται. Και εφόσον η κρίση είναι αληθής, αντλεί την αλήθεια της από την αναφορά της σε μια ιδέα [Vegetti, /Taylor].

Οι ιδέες είναι τέλειες και αμετάβλητες οντότητες, στις οποίες όλα τα φθαρτά και μεταβλητά, αισθητά πράγματα απλά μετέχουν και δεν θα πρέπει ποτέ να θεωρηθούν ως ιδέες που αυθαίρετα δημιουργούμε με το νου μας· μιας και αποτελούν πραγματικές οντότητες τις οποίες μπορούμε *να συλλάβουμε μόνο με τη νόηση και όχι με τις αισθήσεις* [Θανασάς Π.]. Με άλλα λόγια, «οι ιδέες δεν μπορούν να αποτελέσουν υποκείμενα μιας συνηθισμένης κατηγόρησης, αλλά είναι *έσχατες και αυθυπόστατες οντολογικές και νοηματικές εστίες* θεμελίωσης της πραγματικότητας και της γνώσης»

Ο κόσμος όπως τον γνωρίζουμε αποτελείται από αντιθέσεις όπου η μία αντίθεση γεννάει την άλλη. Και όπως έλεγε ο προσωκρατικός φιλόσοφος Ηράκλειτος, όπως το μεγαλύτερο γίνεται από το μικρότερο,

το αδύναμο από το ισχυρότερο έτσι και το ανάποδο ώστε να μπορούμε να πούμε πως η ζωή με τον θάνατο είναι και αυτά αντίθετα. Και μιας από την ζωή προέρχεται ο αθάνατος, θα πρέπει να δεχτούμε ότι από τον θάνατο προκύπτει και η ζωή. Για να το ισχυροποιήσει αυτό ο Πλάτων συνδέει τον μύθο της ανάμνησης, που παρουσιάζεται στον Μένωνα «Meno's Paradox and Socrates as a Teacher, Alexander Nehama [David Sendley & Alexander Long,2014 Plato: Meno and Phaedo, Camb ridge University Press], όπου η ανθρώπινη ψυχή γνώρισε τις ιδέες σ΄ όλη την καθαρότητά τους πριν ενσωματωθεί. Με την είσοδό της όμως, στο σώμα και την υποταγή της στους φυσικούς νόμους, η ψυχή λησμόνησε αυτά που γνώριζε και από τοτε η "απόκτηση" γνώσεως ερμηνεύεται, τελικά, ως μια διαδικασία ανάμνησης. Ένας «νους» που μάλλον βρίσκεται στην ψυχή, είναι αυτό που οδηγεί στις ιδέες και η γνώση αυτών των ιδεών, στην αληθινή γνώση των πραγμάτων. Η θεωρία των ιδεών, τελικά, "στέκεται" ή καταρρίπτεται μαζί με την πίστη σε μια μορφή αθανασίας που «προϋπάρχει» δηλαδή.

Η ιδέα υπάρχει μέσα στα πράγματα, κοινωνεί με τα πράγματα. Πουθενά ωστόσο δεν έχει εξηγηθεί η ουσιαστική φύση αυτής της σχέσης. Το ενδεχόμενο, η παρουσία των ιδεών μέσα στα πράγματα να αποτελεί απλά ένα *μυητικό προστάδιο* αφήνετε όμως παντού ανοιχτό. Οι "ιδέες αυτές δεν εκλαμβάνονται ως υπερβατικές αλλά σαν εσωτερικές μορφές των πραγμάτων, όπως με φροντίδα έδειξε αργότερα και ο Αριστοτέλης *[doc. Enrico Berti "Περί του Αγαθού" στις μαρτυρίες του Αριστοτέλη, Proceedings of the Aristotelian Society 101(2):185–207 (2001)]*.

Στον Φαίδωνα, αποδίδεται μια αιτιολογική σχέση στις δυο αυτές έννοιες *που έχουν διττή σημασία και υπόσταση*. Οι ιδέες είναι εκείνες που μας επιτρέπουν να αποκτήσουμε γνώση για τα αισθητά πράγματα· και επομένως αποτελούν, την γνωστική και γνωσιολογική τους αιτία, όμως πέρα απ' αυτό, αποτελούν και οντολογική προϋπόθεση για την ύπαρξη πραγμάτων που γίνονται αισθητά [Δήμας Π, «Η φιλοσοφία του Πλάτωνα»]. Οι ιδέες είναι εκείνες που *ορίζουν την ουσία κάθε όντος* «προσδιορίζοντάς το αποφασιστικά, καθοριστικά και μονοσήμαντα» [Θανασάς]. Οι ιδέες αθάνατες και αναλλοίωτες, δεν οφείλουν την ύπαρξή τους σε κάτι άλλο πέραν του εαυτού τους, ικανές να συντηρούν οι ίδιες την ύπαρξή τους [Δήμας Π]. Και έτσι η οντολογική τους κατάσταση περιγράφεται από τον Πλάτωνα ως "Είναι". [*Taylor (ό.π., σ.

243): «δεν πρέπει να θεωρηθούν ως «ιδέες που έχουμε στο νου μας»· είναι πραγματικές οντότητες τις οποίες σκεφτόμαστε». Πρβλ. την θέση του Θανασά ότι «η φιλοσοφία των ιδεών δεν προσβλέπει σε ένα νέο, ιδιαίτερο αντικείμενο, σε «υπερβατικά» όντα και σε νέες «υψηλές» πραγματικότητες· μοναδικό της ζητούμενο είναι ό,τι και οι αισθήσεις απέβλεπαν να συλλάβουν: η πραγματικότητα του κόσμου τούτου και των φαινομένων του «φυσικών και ηθικών»·]

Η έννοια του μορφήματος

Μόρφημα στη γλωσσολογία ονομάζονται οι ελάχιστες μονάδες σημασίας (διαφοροποιήσεις) που συναντάμε στην ανάλυση μιας "γλώσσας". Στην ενότητα αυτή θα δούμε την σχέση της ελάχιστης εννοιολογικής "μονάδας" από την οποία αποτελείται μια κατηγορία με νόημα. Επίσης θα δούμε τις θεωρίες που στηρίχτηκαν στην έννοια μορφή και μόρφημα. Τα μορφήματα είναι στοιχεία που αν αναλυθούν σε άλλα μικρότερα, όπως οι συλλαβές και τα φωνήματα, δεν έχουν πλέον κανένα νόημα. Διακρίνονται σε λεξικά και γραμματικά (λειτουργικά) μορφήματα. Από τον συνδυασμό των μορφημάτων προκύπτουν οι ίδιες οι λέξεις.

Η μελέτη των μορφημάτων ξεκινά με τον δομισμό(κονστρουκτι-βισμό) και τον βασικό εκπρόσωπό του, τον Bloomfield (1933). Είναι το πεδίο εκείνο των μαθηματικών που εξετάζει τις γενικές ιδιότητες και τα χαρακτηριστικά μέσα από την μελέτη σχέσεων μεταξύ αντικειμένων σε κατηγορίες. Διάφοροι όροι που χρησιμοποιούνται στη θεωρία κατηγορίας συμπεριλαμβανομένου του όρου «μορφισμός», διαφέρουν ανάλογα με την χρήση τους μέσα στα τα ίδια τα μαθηματικά. Έτσι στη θεωρία κατηγορίας, ένας «μορφισμός» υπακούει σε ένα σύνολο όρων συγκεκριμένων, για αυτή την ίδια την θεωρία. [Guerino Mazzola The Topos of Music, Geometric Logic of Concepts, Theory, και Performance].
http://poisson.phc.unipi.it/~fidanza/matemusica/papers/Mazzola%20-%20Topos%20Of%20Music.pdf

Μορφολογική σκέψη & επίγνωση

Η μορφολογική επίγνωση είναι η εξακρίβωση της *ταυτότητας και η διάκριση ίδιων λέξεων (ομόφωνων και ομόηχων)*, η επίγνωση της μορφολογικής διαφοράς τους, που αφορά την ικανότητα δημιουργίας νέων σημασιών με την χρήση ήδη γνωστών μορφών. Πρόκειται για μια «μεταγλωσσική ικανότητα». Μεταγλώσσα στην γλωσσολογία είναι το αντικείμενο διερεύνησης της γνώσης των λειτουργιών και των χαρακτηριστικών της γλώσσας (Chomsky 1979).

Μορφολογική Επίγνωση (Morphological Awareness), λοιπόν είναι η συνειδητή γνώση της μορφολογικής δομής των *"λέξεων"* και η ικανότητά μας να σκεφτόμαστε και να την χρησιμοποιούμε, καθώς και *οικείες* προφορικές και νοητές ενότητες (μορφήματα) έτσι ώστε να δημιουργήσουμε καινούργια νοήματα (Carlisle 1995- McBride-Chang, 2005).

Μορφολογική ψυχολογία gestalt

Η ενόραση θεωρήθηκε από την *μορφολογική ψυχολογία* ανώτερη μορφή γνώσης σε σχέση με αυτή που γίνεται με τον τρόπο της «δοκιμής και πλάνης» (Trial /Error) (Thorndike E.L., 1898) γιατί κατά την εμφάνισή της μεσολαβούν διανοητικές λειτουργίες «ανώτερες», όπως η αντίληψη, η μνήμη, η σκέψη και η προσοχή ταυτόχρονα.

Ο Bandura θα μιλήσει για κοινωνική μάθηση, μέσω της μίμησης προτύπων και παραδειγμάτων, ύστερα από παρακολούθηση της συμπεριφοράς και το άνοιγμα του ατόμου στις κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες εκείνο εφαρμόζει και βιώνει αυτό το είδος μάθησης.

Ο Ελβετός φιλόσοφος Jean Piaget, φυσικός επιστήμονας και ψυχολόγος, ιδιαίτερα γνωστός για τις μελέτες του σχετικά με τα παιδιά, την θεωρία της γνωστικής ανάπτυξης (Theory of cognitive development), την έννοια της γενετικής επιστημολογίας και της απόκτησης γνώσης μέσω της εμπειρίας, της παρατήρησης και τέλος της αφαίρεσης, αναφέρεται στην δόμηση της γνώσης με μια διαδικασία της μάθησης, σαν αποτέλεσμα της δράσης και της σχέσης του ατόμου με το περιβάλλον. Μέσα από διάφορες αντιφάσεις το άτομο αφομοιώνεται και προσαρμόζεται κοινωνικά, διαπραγματεύεται και δημιουργεί.

Ο (επ)οικοδομισμός (κονστρουκτιβισμός) κινείται στο ίδιο πλαίσιο. Θεωρεί ότι η νοημοσύνη είναι μία λειτουργία που βοηθά το

άτομο με μια ικανότητα συμμόρφωσης στην προσαρμογή του σε ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον.

Ο *Vygotsky*, (Γεννήθηκε το 1896, σοβιετικός ψυχολόγος που ανακαλύφθηκε από το δυτικό κόσμο τη δεκαετία του 1960. Σύμφωνα με τον Βιγκότσκι, η πνευματική ανάπτυξη των παιδιών είναι λειτουργία των ανθρώπινων κοινοτήτων, παρά των μεμονωμένων ατόμων) έδωσε έμφαση στη *γλώσσα και στην σπουδαιότητά της για την ανάπτυξη της σκέψης*. Η κοινωνική δόμηση της μάθησης και ο ρόλος του κοινωνικού περιβάλλοντος αυτού που μαθαίνει αποτελούν το σημαντικότερο παράγοντα. Η πρόοδος συνδέεται με την ιστορική και την πολιτιστική ανάπτυξη. Ο δάσκαλος θα πρέπει να προσφέρει θέματα λίγο πιο δύσκολα από τη διανοητική ανάπτυξη των μαθητών, ώστε στη συνέχεια με την καθοδήγησή του να κατακτούν κάθε τόσο, τη νέα γνώση.

Καθώς κατανοούμε τα στοιχεία μιας νέας εμπειρίας, η ισορροπία μένει σταθερή, στην αντίθετη περίπτωση βιώνουμε μία έντονη αντίφαση ή σύγκρουση, που μας υποχρεώνει σε ακόμη περισσότερες δράσεις προκειμένου να ξαναποκτήσουμε τη χαμένη ισορροπία μας. Η προσπάθεια προς την κατεύθυνση αυτή ονομάζεται *προσαρμογή*. Η διατάραξη μπορεί να οφείλεται στην ωρίμαση, στην άσκηση και την εμπειρία, στη μάθηση και εξισορρόπηση, την ρύθμιση και βέβαια η άσκηση και η εμπειρία είναι απαραίτητες μέχρι το σχηματισμό των λογικών και «μαθηματικών» δομών. Η μάθηση είναι ενεργητική και όλη η γνώση υποκειμενική. Ο καθένας οργανώνει τη δική του εμπειρία και κατασκευάζει τη δική του πραγματικότητα. Αντίθετα από τον «κοινωνικό κονστρουκτιβισμό», όπου οι έννοιες, δομές, μέθοδοι, κανόνες και αποτελέσματα είναι καθαρή επινόηση των ανθρώπων.

Κεφάλαιο ΙΙΙ.
Η ΡΥΘΜΙΚΗ ΩΣ ΣΥΝΔΕΤΙΚΟΣ ΚΡΙΚΟΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΗΣ

Στο κεφάλαιο αυτό θα δούμε την σύνδεση μουσικής και κίνησης σαν μια παιδαγωγική ή ακόμη καλύτερα ως μια εκπαιδευτική προσέγγιση. Θα δούμε ποιος ο ρόλος της στοιχειώδους μουσικής καθώς και τον τρόπο με τον οποίο συμβάλλει η αυτο-ρύθμιση του ατόμου στην επίτευξη της ομαλής ανάπτυξης της προσωπικότητάς του. Το συνολικό έργο του Ρ. Βάγκνερ όπως και η στοιχειώδης μουσική του Κ. Ορφ αποτελούν προσπάθειες για μια σύνδεση των τεχνών. Θα αναφερθούμε στο πως διάφοροι σύγχρονοι καλλιτέχνες- και όχι μόνο - επηρεάστηκαν, συνέχισαν και αφομοίωσαν το έργο αυτών των δυο εξαιρετικών ερευνητών δημιουργών. Ο Dalcroze αργότερα θα αναφερθεί στην σημασία του ρυθμού και πολύ αργότερα άλλοι σπουδαίοι σύγχρονοι δημιουργοί θα δομήσουν πάνω σ' αυτές τις αρχές τις διαφορετικές επιδράσεις τους.

Το έργο του *Κάρλ Όρφ* αποτελεί τη βασική αναφορά στην μουσικο -κινητική και παιδαγωγική δραστηριότητα παγκόσμια. (Τσαφταρίδης Νίκος, 1997). Η στοιχειοδομική μουσική ασχολείται με τον τρόπο λειτουργίας και την χρήση του παιδαγωγικού έργου του Ορφ. Η μέθοδος αναλύει συγκριτικά τραγούδια που χρησιμοποιήθηκαν στην γερμανική, αγγλική και ελληνική έκδοση του εκπαιδευτικού έργου του Ορφ, ώστε να βγουν συμπεράσματα σχετικά με τις αρχές εφαρμογής της διδασκαλίας που συνδυάζει τη μουσική με την κίνηση και το λόγο. Εξετάζει την «στοιχειώδη» μουσική και ό,τι άλλαξε στην δουλειά του Ορφ ώστε τα στοιχεία αυτά να μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως παιδαγωγικό υλικό και σε χώρες διαφορετικές από την χώρα του Όρφ. Η *Elementare Musik (στοιχειώδης μουσική) αφορά* τη συνένωση των τεχνών, περιλαμβάνοντας τη μουσική, τον χορό, την ποίηση, το θέατρο και τις εικαστικές τέχνες, και αναλογεί με το *Gesamtkunstwerk* (το συνολικό έργο) του ρομαντικού συνθέτη Ρίχαρντ Βάγκνερ, που βρήκε την πραγμάτωσή της στις διάσημες όπερές του, που θα αναφερθούμε σε επόμενο κεφάλαιο.

Το πιο γνωστό έργο του Ορφ θεωρείται η σκηνική καντάτα Κάρμινα Μπουράνα, που χαρακτηρίζεται από *απλές μελωδίες* σε αντίθεση με *πολύπλοκα ρυθμικά σχήματα* με έντονο το στοιχείο της *επανάληψης* (τελετουργία). Η Μέθοδος Ορφ αποτελεί πλέον πρότυπη προσέγγιση και ανάγεται στο έργο Schulwerk (σχολικό έργο του 1930),

μια συλλογή μικρών κομματιών, που σκοπό έχουν να δείξουν στον μαθητή τα επιμέρους τεχνικά χαρακτηριστικά της μουσικής, έννοιες όπως *χροιά, ρυθμός, επανάληψη* κλπ. προτείνοντας την ευρεία χρήση διαφόρων κρουστών οργάνων, αλλά και το συνδυασμό της μουσικής με τον χορό, την κίνηση, το παιχνίδι και τον αυτοσχεδιασμό. Ο δάσκαλος είναι ελεύθερος να προσαρμόσει τη μέθοδο στις δυνατότητες των παιδιών, τη διαθεσιμότητα σε μουσικά όργανα και στα πολιτισμικά χαρακτηριστικά τους (Τσαφταρίδης, 1997).

Η μέθοδος Dalcroze

«Ο ρυθμός είναι η βάση κάθε έκφρασης της ζωής, της επιστήμης και της τέχνης, είναι η τάξη στο χρόνο και είναι εμφανής στον καθένα με τον τρόπο που κινείται και εκφράζεται» (Dalcroze 1921/1977). Ειδικότερα υποστηρίζει ότι: «Το σύστημα της Ρυθμικής δομείται πάνω στη μουσική εξαιτίας της εξαιρετικής δύναμης που ασκεί πάνω στον ψυχισμό του ανθρώπου. Η μουσική μπορεί με τη διεγερτική και ταξινομική της δύναμη να ρυθμίσει κάθε ζωτική μας λειτουργία» (Dalcroze 1921/1977).

Η εμφάνιση εδώ βρίσκεται στην έννοια της μουσικής «αρρυθμίας» (δυσκολία του ατόμου να συγχρονιστεί στο ρυθμό και το τέμπο της μουσικής που ακούει) που δείχνει την έλλειψη ψυχικής ισορροπίας. Αυτό λειτούργησε ως αφετηρία για μία θεραπευτική προσέγγιση της Ρυθμικής (Dalcroze 1921/1977). Η θεραπεία σχετίζεται με την ανάπτυξη μίας αίσθησης για το σώμα μας, καθώς αυτό είναι που ρυθμίζει τις αισθήσεις, τη σκέψη και τις πράξεις μας. Η μέθοδος αποτελεί μία εναλλακτική ανάμεσα στη μουσικοπαιδαγωγική και τη μουσικοθεραπεία.

Ο νόμος της πολικότητας και της υποστηρικτικής αλληλεπίδρασης ή της ρυθμικής αντιστάθμισης όπου ο ρόλος της μουσικής και της κίνησης επιτρέπουν στη μέθοδο να δρα με εκπαιδευτικό ή και θεραπευτικό χαρακτήρα. Ο ρυθμός ερμηνεύεται ως συνάντηση της σχέσης του «εγώ» με «τον Κόσμο», όπως και του «εγώ» με το «εσύ». Η μέθοδος συμβάλλει ουσιαστικά στην ολόπλευρη ανάπτυξη της προσωπικότητας του κάθε ατόμου. Το άτομο καταφέρνει τελικά να αντιληφθεί το Είναι του και να οδηγηθεί στην αυτοπραγμάτωση του.

Ο Dalcroze θεμελίωσε τον τρόπο του σε τρεις άξονες:

Τον ρυθμό
Την μουσική
Την κίνηση

Στον ρυθμό αναγνωρίζεται ένα στοιχείο που εμπεριέχεται σε κάθε ύπαρξη και εκφράζει κάθε μορφής ζωής. Στη μουσική αντιλαμβανόταν τη θεραπευτική της ιδιότητα και στην κίνηση έβρισκε την διάσταση της προσωπικής έκφρασης του καθενός. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο ίδιος:

Η *έννοια του ρυθμού* δεν κατανοείται πρωταρχικά ως μουσικός ρυθμός, αλλά *ως πεδίο έντασης που συμπεριλαμβάνει το χρόνο, το χώρο, τη δύναμη και τη μορφή*. Είναι ένα δυναμικό συμβάν, που βιώνεται ως *«πεδίο πολικών δυνάμεων» (ως σύγκρουση)*.

Πάνω σε αυτές τις παραμέτρους βασίζεται τόσο η μουσική, όσο και η κίνηση. Για τη σημασία και το ρόλο που διαδραματίζει ο ρυθμός στη ζωή μας ο Dalcroze γράφει: «Μου φαίνεται ότι πρέπει να δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στο να μαθαίνουν τα παιδιά να αντιλαμβάνονται τη δική τους προσωπικότητα, να αναπτύσσουν το δικό τους ταμπεραμέντο και να απελευθερώνουν τον πρωτόγονο ρυθμό αγνοώντας κάθε είδους δεσμό» (Dalcroze 1921/1977:12).

Βάσει αυτού διαπιστώνουμε ότι ο άνθρωπος βρίσκεται σε μία συνεχή ανταλλαγή με το περιβάλλον του και *αλληλεπιδρά επικοινωνιακά μέσω της κίνησης,* του βλέμματος και της φωνής του, ανάλογα πάντα με τη δική του προσωπική ψυχική και σωματική σύνθεση (βλ. Σούλης 2003). Η σχέση δράσης – αντίδρασης συνυπάρχει σε όλες της στιγμές της ζωής μας και εκφράζει τη λειτουργικότητα του ανθρώπου σαν *«αυτοενεργό»* σύστημα. (Maturana & Varela 1987/2009). Η Feudel (1965) προσδιορίζει τους παρακάτω νόμους που διέπουν τη μέθοδο Dalcroze:

Οι νόμοι του Dalcrose

1.*Ο νόμος της πολικότητας*

Μία φυσική αντίθεση μεταξύ δυο φαινόμενων, που δεν βρίσκονται σε *αντιπαλότητα, αλλά δρουν συμπληρωματικά* υπάρχει σε κάθε έκφραση της φύσης. Η κατάσταση αυτή προσδιορίζεται ως πολικότητα. Η Ρυθμική περιλαμβάνει δύο περιπτώσεις πολικότητας αναφέρει η Hoellering (1971): «Η βιολογική ύπαρξη του ανθρώπου συνεπάγεται τη σύνδεσή του με την περιοχή του «ασυνείδητου συναισθηματικού βιώματος» καθώς και την δυνατότητά του για αισθησιοκινητική αντίληψη και δημιουργικότητα. Ζητούμενο για κάθε άνθρωπο είναι η ρυθμική ανταλλαγή και η εξισορρόπηση ανάμεσα στην υποκειμενική εσωτερική κατανόηση του κόσμου και στην αντικειμενική εξωτερική έκφραση του, όπως επίσης η ισορροπία μεταξύ σώματος και νου. (Ανδρούτσος, 1995)

2. Υποστηρικτική αλληλεπίδραση.

Όταν δύο καταστάσεις (ή πόλοι) σχετίζονται, τότε καμία από τις δύο δεν παραμένει στην αρχική της θέση. Η ένταση δηλαδή που προκύπτει, ανάμεσα σε αυτούς τους δύο πόλους, απαιτεί μία αμοιβαία ανταπόκριση που αναγκάζει τον αντίθετο πόλο να δράσει / αντιδράσει. Έτσι σχηματίζεται μια αλληλεπίδραση που δίνει κίνητρο στον κάθε πόλο να αντιδρά με την καλύτερή του απόδοση. Με αυτόν τον τρόπο δηλαδή, ο άνθρωπος καλείται να εμπλακεί σε μία διαδικασία ανακάλυψης του εαυτού του.

3.Ο νόμος της ρυθμικής αντιστάθμισης (ισορροπία).

Κάθε ύπαρξη εκφράζει τη ζωτικότητά της με την κίνηση που ανανεώνεται διαρκώς. Η επανάληψη της κίνησης εκδηλώνεται τόσο στην αναπνοή, όσο και στους χτύπους της καρδιάς. Η επαναφορά του ατόμου στον προσωπικό του ρυθμό εξασφαλίζει όχι μόνο την ευχαρίστηση, αλλά προσφέρει την αποδοχή της πραγματικότητας και κατά συνέπεια την αποδοχή της ζωής σε κάθε διάστασή της. Ο Πίνδαρος επισημαίνει με την διαπίστωση: «Να γίνεσαι αυτό που είσαι» (Feudel 1965).

Η αυτο-ρύθμιση του ανθρώπου επιτυγχάνεται μέσω της ομαλής ανάπτυξης της προσωπικότητάς του. Επιδιώκεται η «τοποθέτηση» του ατόμου μεταξύ των πόλων, νους (συνείδηση) και σώμα (υποσυνείδητο). καθώς και η εξεύρεση της ισορροπίας μεταξύ αυτονομίας και επιβολής. Η ικανότητα προσαρμογής, θα διασφαλίσει την κοινωνική προσαρμοστι-

κότητα του ατόμου.

«Για να πετύχουμε τη ρυθμική αντιστάθμιση δεν φτάνει μόνο να προσφέρουμε στη συνείδηση τον ελλιπή πόλο. Εκείνος, που συμμετέχει, πρέπει να αντιληφθεί τη συνάφεια και αλληλεξάρτηση μεταξύ των πόλων» **(***Frohne- Hagemann 2001).* Σε αυτό το πλαίσιο, η Hoellering (1974) υποστηρίζει πως σε κάθε ρυθμική άσκηση απαιτείται από τον κάθε έναν που συμμετέχει :

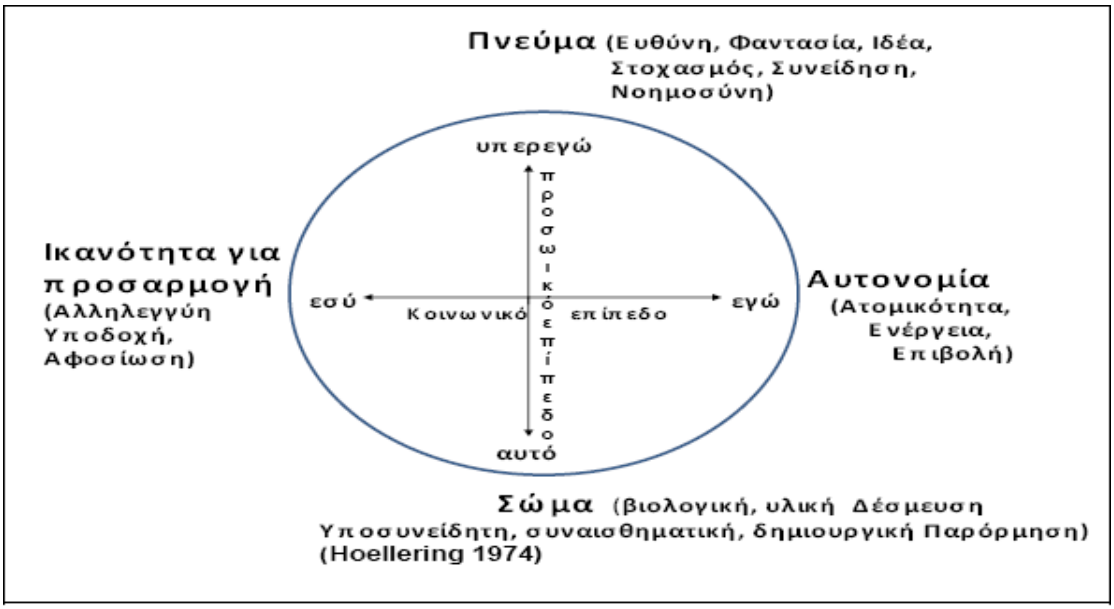
− να πράττει, να «τολμά»

− να αλλάζει, να διαλέγει

− να υποστηρίζει τον εαυτό του, να εκφράζει τη θέλησή του

− να λαμβάνει υπόψη του τον άλλον, την ομάδα, τον περίγυρο

και τη πραγματικότητα με ευέλικτο τρόπο.



Σχήμα 2: Περιγραφή της διπολικότητας του ανθρώπου στον κοινωνικό και προσωπικό του επίπεδο
(Hoellering 1974, στο Kessler-Κακουλίδη 2006: 73)

Είδαμε λοιπόν πως οι ασκήσεις της Ρυθμικής έχουν βιωματικό χαρακτήρα και αποσκοπούν στην ανάπτυξη της δημιουργικότητας και της κατανόησης των ικανοτήτων του ανθρώπου.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο πέρα από μια καθαρά θεραπευτική προσέγγιση λειτουργεί ως ένα παιχνίδι εναρμόνισης των διαφόρων "πρέπει" με την αυτοδιάθεση που συνδέεται άμεσα με την παρουσίαση της παράστασης μας, και αντιστοιχεί σε μια μορφή αυτο-ρύθμισης και σύνδεσης του "μέσα" και του "έξω", σώματος και μουσικής με κύριο κοινό σημείο τον ρυθμό ή αλλιώς, του εγώ με το είναι. Το πως δηλαδή κινείται το σώμα παράλληλα ή σε αντίστιξη με τον ρυθμό και την

μουσική.

Ως επακόλουθο αυτών αναπτύσσεται η αυτογνωσία, η αυτοαντίληψη και η αυτοπεποίθηση, η δημιουργική φαντασία, που μαζί συντελούν στην σύλληψη και την ανάπτυξη του καλλιτεχνικού έργου.

Η θεραπευτική διάσταση εδώ, εκφράζεται ελεύθερα μέσω της έκφρασης συναισθημάτων και συμπεριφορών, καθώς και μέσα από την συνειδητοποίηση προσωπικών αναστολών και φόβων. Από την άλλη μεριά, η όλη "εκπαιδευτική" διάσταση του έργου επιτυγχάνεται μέσα από τον βιωματικό χαρακτήρα ασκήσεων αναγνώρισης, κατανόησης και επονομασίας των πραγμάτων.

Κεφάλαιο IV.
ΤΟ ΕΛΑΧΙΣΤΟ ΕΡΕΘΙΣΜΑ
(μινιμαλισμός, αφαίρεση)

Στο κεφάλαιο αυτό θα επεκτείνουμε την έρευνά μας σε σχέση με την κίνηση και την μουσική συγκρίνοντας απόψεις ερευνητών και δημιουργών που προσέγγισαν το θέμα αυτό από έναν εντελώς διαφορετικό δρόμο. Η θεωρία του ελάχιστου ερεθίσματος εξετάζεται σε συνάρτηση με την προσπάθεια για έκφραση, και την αναζήτηση της "αλήθειας" και του ουσιώδους στην αναπαράσταση, στην πράξη. Θα αναφερθούν ακόμη, τάσεις και καλλιτέχνες που στηρίζουν την έμπνευσή τους πάνω στις αρχές του ουσιώδους με τον πιο αφαιρετικό τρόπο (ελάχιστο απαραίτητο ερέθισμα) και μέσα από τεχνικές της Performance.

Η ευθύγραμμη αίσθηση στην όρθια στάση και το ελάχιστο ερέθισμα του Αλεξάντερ και του Μοσέ Φέλτενκράις. Η αρχή του νόμου τουWeber -Fehner: …τα σπονδυλωτά ζώα διαθέτουν αυτό που κάποιοι ψυχολόγοι αποκαλούν "approximate system" (προσεγγιστικό σύστημα ή σύστημα υπολογισμού κατά προσέγγιση), το οποίο τους επιτρέπει να ξεχωρίζουν τα λίγα από τα πολλά. Το εν λόγω σύστημα έχει μια ιδιαιτερότητα: δεν είναι γραμμικό. Έτσι, η διαφορά ανάμεσα στο 1 και στο 2 μας φαίνεται πολύ μεγαλύτερη από τη διαφορά μεταξύ 101 και του 102. Μάλιστα, ο εγκέφαλός μας ολόκληρος δομείται κατ' αυτό τον τρόπο, υποκείμενος σ' αυτόν που είναι γνωστός ως «νόμος του Weber» (Weber's law).

Η μέθοδος Feldenkrais

Ως θεωρία του "ελάχιστου ερεθίσματος" ή μέθοδος της λειτουργικής κίνησης, εμπνευσμένη από έναν άνθρωπο των θετικών επιστημών τον κ Μοσέ Φέλτενκράις (πυρηνικό φυσικό) προσεγγίζει όλους όσους το αντικείμενο της εργασίας τους αποτελεί η κίνηση και το σώμα.

Η εμπειρία… πολλές φορές "γνωρίζει" και προβλέπει μια στάση/συμπεριφορά πολύ πριν αυτή αναγνωριστεί από τον αναλυτικό νου, σαν την πιο κατάλληλη και συντονισμένη κίνηση - σχέση με το περιβάλλον. Αυτή η εμπειρία είναι που ρυθμίζει τις κινήσεις μας ακόμη και μέσα σε κοινωνικά πρότυπα και κλισέ ώστε στο τέλος να μην υπάρχει καμία διάθεση και ενδιαφέρον για το σώμα, την αναζήτηση και το παιχνίδι, το

'πείραμα' και τους αυτοσχεδιασμούς, που κάποτε σαν παιδιά γνωρίσαμε και 'διδάξαμε' στους εαυτούς μας.

Ο Φέλτενκραις δείχνει πως η εμπειρία της ίδιας της κίνησης μπορεί να διδαχτεί πάλι μεθοδικά από έναν βοηθό δάσκαλο ή και αυτοδίδακτα από εμάς τους ίδιους. Πρόκειται για μια 'εμπειρική' μέθοδο, που συμφωνεί απόλυτα με τις σύγχρονες ανακαλύψεις της φυσικής και της βιολογίας, τις θεωρίες της αστροφυσικής (κβάντα) και των μαθηματικών. Σαν μαθησιακό σύστημα έχει κερδίσει την εμπιστοσύνη ηθοποιών, χορευτών και περφορμερ σ' ολόκληρο τον κόσμο.

"Κίνηση θα χρησιμοποιηθεί όπου χρειαστεί προκειμένου να επηρεάσει και να τροποποιήσει την σωματογνωσία και να οξύνει τις αισθήσεις και αντίθετα με αυξημένη σωματογνωσία και αυτοαντίληψη κάθε από-προγραμματισμένη κίνηση θα επαναρυθμιστεί μέσα μας". Το ερώτημα σχετικά με τον δυισμό πνεύματος-σώματος μοιάζει εδώ να διευθετείται με χειροπιαστά δεδομένα και αληθινά κριτήρια πρόκειται για μια σύλληψη αξιώσεων. ["Μοσέ Φέλτενκραίς". Ρόσμπογλου 2013].

Ο Frederick Matthias Alexander (1869-1955)

Αγαπούσε πολύ τις τέχνες και σπούδασε μουσική και θέατρο. Στα νεανικά του χρόνια δούλεψε ως ηθοποιός. Κατά τη διάρκεια της καριέρας του ταλαιπωριόταν κατά περιόδους από μια λαρυγγίτιδα που συνήθως εμφανιζόταν μετά από παραστάσεις. Με τον καιρό η ενόχληση αυτή άρχισε να παίρνει διαστάσεις και να εξελίσσεται σε χρόνια πάθηση δημιουργώντας σοβαρό πρόβλημα στη φωνή του. Αποφάσισε να ψάξει για τη λύση μόνος του. Για εννιά ολόκληρα χρόνια ερευνούσε και πειραματιζόταν με το ίδιο του το σώμα παρατηρώντας το στον καθρέφτη. Η εμπειρική του έρευνα τον οδήγησε στο συμπέρασμα πως η σχέση ανάμεσα στον αυχένα και το κεφάλι καθορίζει τόσο την ποιότητα της κίνησής μας όσο και την ομαλή ή μη ομαλή λειτουργία του οργανισμού μας στο σύνολό του. Αυτό αργότερα το ονόμασε « πρωταρχικό έλεγχο ». Είχε διαπιστώσει ότι όταν η ισορροπία αυτής της σχέσης διαταράσσεται το εύρος και η ευελιξία της κίνησής μας περιορίζονται και η αναπνοή μας χάνει τη φυσική της ροή. Η τεχνική που ανέπτυξε αρχικά ήταν μια μέθοδος εξάσκησης της φωνής για τραγουδιστές και ηθοποιούς και βασιζόταν στους μηχανισμούς της αναπνοής. (F.Mathias Alexander).

Ο Alexander είχε συνειδητοποιήσει ότι κάθε φορά που ήθελε να χρησιμοποιήσει τη φωνή του έπεφτε στα ίδια ακριβώς προβλήματα. Κατάλαβε λοιπόν ότι η δύναμη της συνήθειας είναι τόσο ισχυρή που για να παραχωρήσει τη θέση της σε ένα νέο τρόπο λειτουργίας πρέπει πρώτα

να περάσει αρκετός χρόνος για να σταματήσουμε να κάνουμε αυτό που κάναμε « αυτόματα » από κεκτημένη ταχύτητα.

Heiner Goebbels

«Ποια είναι η όπερα του 21ου αιώνα;». Ο Γκέμπελς για την όπερα δεν ένιωθε ποτέ ιδιαίτερη έλξη. Εκείνος αγάπησε τις παραστάσεις του Wooster Group και του Robert Wilson, το μεταδραματικό θέατρο του Χάινερ Μύλλερ, τη βίντεο-αρτ του Μπιλ Βαιόλα, τα landscape plays της Γερτρούδης Στάιν, καθώς και το έργο του γερμανού συνθέτη Χανς Άισλερ.

Ο Heiner Goebbels γεννήθηκε το 1952 και από το 1972 ζει στη Φρανκφούρτη. Έχοντας σπουδάσει κοινωνιολογία και μουσική, δημιουργεί έργα μουσικού θεάτρου, σκηνογραφημένες συναυλίες, έργα για το ραδιόφωνο, καθώς και συνθέσεις για μουσικά σύνολα και για μεγάλες ορχήστρες, πειραματικές σκηνές με τεχνολογία και όργανα (πιάνο). Ως συνθέτης, συνεργάζεται με κορυφαία μουσικά σύνολα και ορχήστρες (Ensemble Modern, London Sinfonietta, Orchestra in the Age of Enlightenment, Berlin Philharmonics) και μαέστρους (Lothar Zagrosek, Peter Rundel και πολλούς άλλους).

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 έχει συνθέσει και σκηνοθετήσει μοναδικά και καταξιωμένα έργα μουσικού θεάτρου, όπως τα Black on White (1996), Max Black (1998), Hashirigaki (2000), Stifters Dinge (2007).

[διαδικτυακή πηγή: https://www.youtube.com/watch?v=kLmWCZR6VMI], http://www.sgt.gr/_repository/file/1/Default/documents/Heiner_Goebbels_bio_gr2.pdf]

John Cage

…."στο κολλέγιο ήμουν σοκαρισμένος που έβλεπα τους 100 συμφοιτητές μου στην βιβλιοθήκη να διαβάζουν όλοι τα ίδια βιβλία. Αντί για αυτό, πήγα στα ράφια και διάβασα το πρώτο βιβλίο που γράφτηκε από έναν συγγραφέα που το όνομα του άρχιζε από Z. Πήρα το μεγαλύτερο βαθμό στην τάξη μου. Αυτό με έπεισε ότι το σύστημα δεν δούλευε σωστά. Έφυγα.

Ο *John Cage* (1912 - 1992) ένας πειραματιστής συνθέτης και θεωρητικός της μουσικής, φιλόσοφος, ποιητής, εικαστικός καλλιτέχνης. Πρωτεργάτης του αλεατορισμού (η μουσική του τυχαίου), της ηλεκτρονικής μουσικής και της αντισυμβατικής χρήσης μουσικών οργάνων.

Συνεργάτης του ο χορογράφος Μέρς Κάνιγχαμ. Γνωστός για την σύνθεση του "4'33" το 1952, το οποίο εκτελείται χωρίς να παιχτεί ούτε μια νότα. Όπου περιεχόμενο της σύνθεσης σκοπεύει να εκληφθεί ως οι ήχοι του περιβάλλοντος που ακούν οι ακροατές καθώς αυτό παίζεται, παρά ως 4 λεπτά και 33 δευτερόλεπτα σιωπής. Το κομμάτι αυτό υπήρξε μια από τις πιο αμφιλεγόμενες συνθέσεις του 20ου αιώνα.

Μια άλλη διάσημη δημιουργία του Κέιτζ είναι το "prepared piano" (προετοιμασμένο πιάνο -ένα πιάνο του οποίου ο ήχος μεταβάλλεται τοποθετώντας χρηστικά αντικείμενα στις χορδές του), για το οποίο έγραψε έναν αριθμό χορευτικών έργων και μερικές συνθέσεις, με πιο γνωστή από αυτές τα "Sonatas and Interludes" (1946–48). Στους δασκάλους του περιλαμβάνονται ο Χένρυ Κάουελ (1933) και ο Άρνολντ Σένμπεργκ (1933–35), και οι δύο γνωστοί για τις καινοτομίες τους στην μουσική, αλλά σημαντική επιρροή του Κέιτζ υπήρξαν διάφορες Ανατολικές Κουλτούρες.

Martha Graham
Η κίνηση δεν μπορεί, δε λέει ποτέ ψέματα¨

Λέγεται πως η επίδρασή της Γκράχαμ στους μεταγενέστερους χορευτές και χορογράφους συγκρίνεται με αυτή του Πικάσο στη ζωγραφική και του Στραβίνσκι ίσως στη μουσική. Πνευματικά και καλλιτεχνικά της «παιδιά» θεωρούνται ο Μερς Κάνινγχαμ, Πολ Τέιλορ, Τουάιλα Θαρπ, Μαρκ Μόρις. Πρωταγωνίστησε στη σκηνή του παγκόσμιου χορού για επτά δεκαετίες. Ο πατέρας της ένας προοδευτικός για την εποχή του «ψυχολόγος» ο οποίος ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για τη «γλώσσα» του ανθρώπινου σώματος, υπήρξε ο πρώτος άνθρωπος που την επηρέασε στη θεωρία της, «Η κίνηση δεν λέει ποτέ ψέματα» έλεγε ο Τζωρτζ Γκράχαμ. Αντιλήφθηκε ότι το μπαλέτο κρατούσε τον χορευτή μακριά από την έκφραση βαθύτερων συναισθημάτων, καθώς επένδυε σε εξωτερικά χαρακτηριστικά, στη χάρη της κίνησης και στην τεχνική τελειότητα.

Αναζητώντας κάτι ουσιαστικότερο και βαθύτερο για την τέχνη της άρχισε να οραματίζεται μια τεχνική που θα διευκόλυνε τη συναισθηματική έκφραση του χορευτή. Ανέπτυξε ένα δικό της κινητικό ιδίωμα, γνωστό μέχρι σήμερα ως «τεχνική Γκράχαμ» που χαρακτηρίζεται από δραματικές, έντονες και γωνιώδεις κινήσεις. Με

αυτές τις κινήσεις η Γκράχαμ πίστευε ότι μπορεί να κάνει ορατό το εσωτερικό τοπίο του ανθρώπου, να αποτυπώσει τον παλμό και το γράφημα της καρδιάς και του συναισθήματός του χορευτή. Οι κινήσεις της ήταν πρωτότυπες, καινούργιες, αντίθετα με τις λυρικές, απαλές κινήσεις της επίσης εξαιρετικής Ισιδώρα Ντάνκαν. Για τις κοφτές και βίαιες κινήσεις της αρχικά κατηγορήθηκε. Ο χορός της θεωρήθηκε «άσχημος». Για την Γκράχαμ η συγκίνηση δεν έπρεπε ποτέ να εξαφανίζει την τεχνική. Η Μάρθα Γκράχαμ στράφηκε προς αυτό που την ενδιέφερε να διερευνήσει μέσω της κίνησης, την ανθρώπινη ψυχή και να φωτίσει τα σκοτεινά κίνητρα και τις συγκρούσεις που καθορίζουν τις πράξεις των ανθρώπων. Με τα «Πρωτόγονα Μυστήρια» (1931) κέρδισε την προσοχή κοινού και κριτικών σε όλον τον κόσμο. Επέστρεψε στη μυθολογία με το αριστούργημά της την «Κλυταιμνήστρα» (1958). Αυτό υπήρξε το πρώτο χορόδραμα σύγχρονης κινησιολογίας σε δύο πράξεις με πρόλογο και επίλογο: ένα ενδοσκοπικό «ταξίδι ψυχής» στα βάθη της αυτοανα-κάλυψης. Η εξερεύνηση εξάλλου του σύγχρονου πνεύματος είναι αναγνωρίσιμη σε όλα τα έργα της Γκράχαμ. Αντλούσε έμπνευση από ένα ανεξάντλητο φάσμα πηγών, όπως η μοντέρνα ζωγραφική, η αμερικανική μεθόριος, οι θρησκευτικές τελετές των ιθαγενών, η ελληνική μυθολογία.

Ως δημιουργός, η Martha Graham φρόντιζε όλες τις πτυχές στην παραγωγή των έργων της, από τις χορογραφίες και τα κοστούμια, ως τη μουσική και το φωτισμό.

[στοιχεία του κειμένου αναδημοσιεύθηκαν στην Οδό Πανός από το Life.- τ.59, Ιαν.1992. Την μετάφραση έκανε ο Γιάννης Πατσάκας]

PinaBausch
Το χοροθέατρο και η ποίηση του σώματος

Στην ενότητα αυτή θα δοθεί έμφαση κυρίως στην αγωνία σύγχρονοι καταξιωμένοι ερμηνευτές να διαπραγματευτούν έντονα κοινωνικά και αισθητικά θέματα μέσα από συναντήσεις με ξένα πολιτισμικά στοιχεία και ένα παγκόσμιο πια τοπίο, που γυναίκες και άντρες έχουν να αντιμετωπίσουν από κοινού.

Η Πίνα Μπάους μεγάλωσε στο εστιατόριο των γονιών της. «Πέρασα πολύ χρόνο κάτω από τα τραπέζια: υπήρχε τόσος κόσμος και συνέβαιναν πάντα τόσα παράξενα πράγματα», λέει και αποκαλύπτει επάνω στη σκηνή όλα τα παράξενα πράγματα που συμβαίνουν υπογείως ανάμεσα στους ανθρώπους.

Το χοροθέατρο του Βούπερταλ, της Πίνα Μπάους, ιδρύθηκε το 1973, όταν η Μπάους έπειτα από σπουδές στη σχολή Folfgang του Essen και στη Νέα Υόρκη και μετά τη θητεία της στην ομάδα του δασκάλου της Kurt Joos και σε άλλα σχήματα και έπειτα από μία σειρά εντυπωσιακών πρώτων χορογραφιών προσλαμβάνεται ως μόνιμη χορογράφος του Βούπερταλ και αποτελεί σήμερα μια κλασική μορφή του μοντέρνου χορού. Με μία σειρά από χορογραφίες, όπως *«Η ιεροτελεστία της άνοιξης»* (1957), *«Κυανοπώγων»* (1977), *«Cafe Miller»* (1978), *«Kontakthof»* (1978), το Χοροθέατρο περιοδεύει ανά τον κόσμο και σύντομα καταξιώνεται: ένας χώρος συνάντησης διαφορετικών τάσεων, ιδεών, αισθητικής, χειρονομιών, πολιτισμών, κωδίκων, προσώπων. Το συγκρότημα είναι ένα σημείο συνάντησης χορευτών που προέρχονται λίγο ως πολύ από παντού, επιλεγμένων ακριβώς με κριτήριο τη διαφορετική πολιτιστική και χωρική προέλευσή τους και την προσωπική «αποσκευή» που έχει ο καθένας τους να συνεισφέρει στην κοινή δημιουργία.

Η ιδιοφυΐα της Μπάους έγκειται ακριβώς στον τρόπο με τον οποίο «ράβει» τις αντιθέσεις δίνοντάς τους ένα νόημα και μια κατεύθυνση, συνθέτοντας το έργο με συνοχή και ενότητα, σαν να φτιάχνει ένα μεγάλο χαλί. Ως εκ τούτου, το Χοροθέατρό της έχει αναπτύξει ένα δικό του ξεχωριστό ιδίωμα, το οποίο, πέρα από τις διαφορετικές γλώσσες και τους πολιτισμούς, έχει βρει τον τρόπο να μιλάει στους ανθρώπους για πράγματα που πονάνε ή που παρηγορούν, χρησιμοποιώντας την ποίηση της σωματικής έκφρασης και της εικόνας και την ένταση της μεταφοράς της συμβολικής κίνησης. Μία από τις αντιθέσεις που διατρέχουν τα έργα της είναι μια διάχυτη νοσταλγία για την πατρίδα, η νοσταλγία τού να μπορεί κανείς επιτέλους να ακουμπήσει τις βαλίτσες του στο έδαφος και ταυτόχρονα το κάλεσμα του μεγάλου «εκεί έξω» που δεν αφήνει να σταματήσει το ταξίδι. Χωρίς σταματημό η Pina Bausch αφαιρεί κάτω από τα πόδια των χορευτών της και μαζί και των θεατών της το

καθησυχαστικό έδαφος των συνηθειών και τους στέλνει στο άγνωστο σαν σε μια ξένη χώρα. Μένοντας για κάμποσο καιρό στις διάφορες πόλεις οι χορευτές αφήνονται να εμποτιστούν από εικόνες, ήχους, φαντάσματα που χαρακτηρίζουν την καθεμιά τους, χτίζοντας ένα κοινό φορτίο από αντιδράσεις και αναδράσεις με διαφορετικούς κοινωνικούς και αστικούς ιστούς. Με βάση αυτό το στοκ, η Μπάους πλέκει όλο το έργο της.

Στο *«Nur Du»,* με τη βοήθεια του σκηνογράφου της Peter Pabst, έστησε ένα ινδιάνικο δάσος από τεράστιους κορμούς, μέσα στο οποίο οι 22 χορευτές της έμοιαζαν με παιδιά που έχουν χαθεί, και μίλησε για τη σύγχρονη μαζικότητα, τον κομφορμισμό και τη μοναξιά, για τη διαφορετικότητα, για το όνειρο της ευτυχίας, την αναζήτηση, την παρεξήγηση, την αποτυχία της προσπάθειας επικοινωνίας ανάμεσα στους άντρες και στις γυναίκες.

Στον *«Καθαριστή τζαμιών»,* μοντάροντας και ενορχηστρώνοντας το πολύχρωμο υλικό που οι χορευτές της της προμήθευσαν από το ασταθές και ιλιγγιώδες σύμπαν του Χονγκ Κονγκ, θέτει σε κίνηση ένα απίστευτο βουνό από τριαντάφυλλα και διηγείται την ιστορία ενός ανθρώπου που καθαρίζει τζάμια σε ουρανοξύστες. Στη *«Mazurka Fogo»* μάς υπόσχεται να φέρει στη σκηνή τη λευκή πολιτεία με τους βράχους της και τη θάλασσα που ο Peter Pabst βρήκε τον τρόπο να περικλείσει στην ίδια την πόλη πάνω στη σκηνή.

Όπως και ο *«Καθαριστής τζαμιών»,* η *«Mazurka Fogo»* μας προτείνει ένα όραμα της ανθρωπότητας λιγότερο τραγικό απ' ό,τι τα παλαιότερα έργα της. Τα σόλο έχουν αυξηθεί σημαντικά σε σχέση με τα χαρακτηριστικά για τις παλαιότερες χορογραφίες ομαδικά κομμάτια. Ακόμη και η σταθερή θεματική της ρέπει προς μια αλλαγή: για παράδειγμα το θέμα της δύσκολης επικοινωνίας ανάμεσα στους άντρες και στις γυναίκες το διαπραγματεύεται και πάλι, αλλά αυτή τη φορά με πιο κωμικό και ελαφρύ τρόπο, έτσι ώστε να δώσει εν τέλει έμφαση στις "φευγαλέες και παθιασμένες" συναντήσεις.

Πολλοί από τους παλαιούς και ίσως πιο συντηρητικούς οπαδούς της θα της καταλογίσουν κάποια στιγμή ένα έντονο σημείο κόπωσης και φθοράς, μια μετατόπιση προς την ελαφρότητα, όπως της το καταλόγισαν. Πολλοί, ψάχνοντας να τη δικαιολογήσουν, θα αποδώσουν όλο αυτό σε μια ανάγκη ανανέωσης του σχήματός της με τη συμμετοχή πολύ νεότερων χορευτών ή ακόμη και στην ατμόσφαιρα της πόλης που αποτελεί και το θέμα του τελευταίου έργου της. Ξεχνούν όμως πως η ωριμότητα πολλές φορές είναι αυτή ακριβώς η διαφυγή από την επανάληψη του εαυτού μας και η εφεύρεση τρόπων λιγότερο σκληρών για να μιλάμε γι' αυτά τα ίδια επώδυνα πράγματα; Και πως πολλές φορές χρειάζεται περισσότερο θάρρος το να φέρνεις στην επιφάνεια το πιο

τρυφερό και άρα πιο ευάλωτο κομμάτι του εαυτού σου, πρακτική που δεν έχει καθόλου αλλάξει στο θέατρο της Μπάους.

[διαδικτυακή πηγή: http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=110437]

Κεφάλαιο V
ΤΟ ΣΥΝΟΛΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ
Meredith Monk

Η Meredith Monk γεννήθηκε στο ίδιο μέρος και την ίδια εποχή που γεννήθηκε ο μινιμαλισμός και το πανκ (δεκαετία του '60 και του '70, Νέα Υόρκη) Η μουσική της μετεωρίζεται ανάμεσα στη παρθενική εκτέλεση, την έκσταση. Από την αρχή ακόμη, συνθέτει και προσβλέπει στην κίνηση, σε ένα «σιωπηρό» βουβό τραγούδι που συχνά συνδυάζει με μουσικές φράσεις με χειρονομίες και χορό.

Ένα μάλλον «πολυαισθητηριακό» μείγμα, από εσωτερικές «ενέργειες» και δημιουργική αμεσότητα, καλλιτεχνικά «συμβάντα» που παραπέμπουν στο όλον και το «μέρος» ταυτόχρονα ["Meredith Monk: discenala musica totale". *Articles* (in Italian). Teatro.org. 2007-06-02. Retrieved 2011-08-26].Η Μερεντιθ Μονκ ξεκίνησε με την πεποίθηση ότι και η σύγχρονη τέχνη βρίσκεται σε λάθος δρόμο, όταν απόλυτα και δουλικά επιχειρεί να βάλει τον άνθρωπο και την «μουσική», όπως και όλα τα άλλα στοιχεία τους, να υπηρετούν υποταγμένα κυρίως την "υπόθεση". Καλλιτέχνης τέταρτης γενιάς μουσικών, με την απόκοσμη ποιότητα της φωνητικής μουσικής της, τις φωνητικές τεχνικές από τον εσωτερικό της κόσμο, υποστηρίζει, πως η φωνητική μουσική δεν είναι αποτέλεσμα επιρροών του κλασικού ρεπερτορίου και μόνο, αλλά αμέτρητων διεθνών λαϊκών παραδόσεων με περίεργα ηχοχρώματα, λαρυγγισμούς μουρμουρητά, γαβγίσματα κραξίματα και γρυλίσματα που έχουν ως αποτέλεσμα μια ιδιαίτερη χροιά, όπου συνυπάρχουν τρίλιες, φωνητικές αποτσιατούρες, στολίδια μαζί με μουγκανητά.

Η καλλιτεχνική γλώσσα της πλησιάζει το διαχρονικό και το καθολικό. Οι ταινίες - τα έργα - της, όπερες, και οι site-specific παραστάσεις της είναι εξίσου «διεπιστημονικές» προσεγγίζοντας αυτό που οι Γερμανοί αποκαλούν Gesamtkunstwerk, το συνολικό έργο τέχνης. Η ιδέα του Gesamtkunstwerk γεννιέται και προέρχεται από την ρομαντική περίοδο. Ο φιλόσοφος Friedrich Schelling τονίζει την θέση του σχετικά με την «αναγκαία θέωση του ανθρώπου» (Μπρούνο ή το θείο και φυσική αρχή των πραγμάτων, 1802). Αυτή η μορφή αυξημένης αυτοπεποίθησης επέτρεψε την εποχή εκείνη να εξισώνουν το έργο του καλλιτέχνη με τα έργα της φύσης. Ο ίδιος ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τους συγγραφείς και φιλοσόφους Ευσέβιος Trahndorff

- στην αισθητική υπογραφή του - ή αλλιώς στο δόγμα της πίστης και της τέχνης (1827). Το 1849 επανέρχεται στο δοκίμιό του Ρίχαρντ Βάγκνερ Τέχνη και Επανάσταση.

Ο Wagner γεννήθηκε στις 22 Μαΐου 1813 στη Λειψία. Πρωτοποριακός Γερμανός ρομαντικός συνθέτης, ποιητής και μουσικολόγος του 19ου αιώνα που περιέγραψε την αττική τραγωδία ως το «μεγάλο έργο τέχνης". Στην αντίληψη του αναπόσπαστου, του ολοκληρωμένου έργου τέχνης, οι διαφορετικές τέχνες απλά συνυπάρχουν.

Αναλυτικά περιγράφονται όλα αυτά στην εκτεταμένη μορφή, της όπερας «βιβλίου» όπου προσεγγίζεται η έννοια του δράματος με ένα εντελώς διαφορετικό τρόπο από το έως τότε γνωστό μουσικό Δράμα. Ο Βάγκνερ δίνει σε όλες τις «αδελφές τέχνες» (υποκριτική, χορό) ένα κοινό πια σκοπό. Ο καταμερισμός της εργασίας, ο διαχωρισμός των διαφορετικών εξειδικεύσεων στο θέατρο για παράδειγμα, και η εγωκεντρική απομόνωση, η μονομερής θεώρηση που όλο αυτό μετά συνεπάγεται για την κοινωνία, πρέπει να αποκλειστούν από την προοπτική αυτού του συνολικού έργου.

«Μέτρο» όπως και «Εχθρός» θεωρείται η γαλλική (μεγάλη) Grand Opera. Μια ματιά στο "κέντρο" δηλαδή εκείνο, όπου όλες οι τέχνες του θεάματος ενώθηκαν στην τελευταία λέξη της τεχνολογίας τους. Αλλιώς ειπωμένο για την έννοια του «συνολικού έργου» η παγκοσμιότητα πρέπει να ανακτηθεί έλεγε ο Wagner: μέσω ίσης εργασίας και αξίας των ερμηνευτών στο έργο τέχνης, στις υπηρεσίες των συγγραφέων. Ο Wagner μιλάει για έναν «συνεταιρισμό όλων των καλλιτεχνών και θεωρεί αδέρφια του τον ηθοποιό, τον τραγουδιστή και τον χορευτή. Το εάν ο Wagner γνώριζε το έργο του Trahndorffs, αποτελεί ακόμη ένα ανοικτό ερώτημα.

Το 2008 [Καλιφόρνια] μπροστά σε ένα μοναδικό σιλό τσιμέντου της Anne Χάμιλτον στα «τραγούδια της Αναλήψεως» (Sonoma County), που χτίστηκε για τον λόγο αυτό ειδικά με την οροφή ανοιχτή, η Μόνκ κινείται πάνω-κάτω σε ένα ζεύγος ελικοειδών σκάλων διπλής έλικας, όπου οι φωνές αυξάνονται – πολλαπλασιάζονται - εμβαπτίζοντας με βήματα, σαν να τους λάρυγγες πολλών τραγουδιστών μαζί και συγχωνεύοντας με το κυλινδρικό σχήμα των κατασκευών, αντηχώντας σε όλο αυτόν τον «αλλόκοτο» και αλλόκοσμο εξπρεσιονιστικό μουσικό «πύργο».

Κεφάλαιο VI
ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ
Laurie Anderson - Γιάννης Ξενάκης

Laura Phillips «Laurie» Anderson (γεννήθηκε στις 5 Ιουνίου του 1947) Αμερικανίδα περφορμερ της πειραματικής σκηνής, συνθέτης και μουσικός που παίζει βιολί και πλήκτρα. Τραγουδίστρια της πειραματικής art rock σκηνής. Καθ 'όλη τη δεκαετία του 1970, η Anderson έκανε μια ποικίλη σειρά διαφορετικών δραστηριοτήτων performance art. Έγινε ευρύτερα γνωστή πέρα από τον κόσμο της τέχνης, το 1981, όταν το έργο της "Superman" έφτασε στο νούμερο δύο των pop charts του Ηνωμένου Βασιλείου. Πρωταγωνίστησε επίσης και σκηνοθέτησε το 1986 στην ταινία Home of the Brave Η Άντερσον είναι πρωτοπόρος στην ηλεκτρονική μουσική και έχει εφεύρει πολλές συσκευές που έχει χρησιμοποιήσει σε ηχογραφήσεις της, δείχνοντας την τέχνη της performance.

[διαδικτυακή πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Laurie_Anderson]

Στο κείμενό του "Σημειώσεις για μια Ηλεκτρονική Χειρονομία", ο Γιάννης Ξενάκης, στέκεται επίσης στις τεχνολογικές εξελίξεις που προσφέρουν η ηλεκτροακουστική και ο κινηματογράφος αλλά και στις νέες αντιληπτικές τάσεις της επιστήμης, οι οποίες θεωρεί πως ώθησαν την τέχνη στον τομέα της αφαίρεσης. Βασίζεται στο πνεύμα της εποχής, δέχεται την αφαίρεση ως το στοιχείο που θα φέρει την ενότητα μεταξύ των τεχνών, ενώ τονίζει και την αναγκαιότητα της χρήσης των τεχνολογικών εξελίξεων προς όφελος της τέχνης συνολικά.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Προσβλέποντας σε μια ανώτερη επίδραση, η τέχνη λειτουργεί ως σύμβολο-ένα νέο "αλφάβητο"- προκειμένου να αποκρυπτογραφήσουμε μια νέα γλώσσα, έναν άμεσο τρόπος γνώσης πέρα από εκείνον που αποτελείται μόνο από τις περιγραφές της σκέψης και τον υπολογισμό του νου. Ψάχνουμε το βίωμα που επιτρέπει να κάνουμε στο ίδιο το σώμα αισθητές τις μηχανικές του συνήθειες, την ζωή του και ταυτόχρονα να το προετοιμάσουμε να δεχτεί άλλα ανώτερα ρεύματα και ενέργειες, τις οποίες είναι "απροετοίμαστο" να προσεγγίσει.

Μια νέα στάση ή κίνηση προερχόμενη από μια κάθε φορά διαφορετική εσωτερική παρόρμηση, θα μας φέρει αντιμέτωπους με ένα ρεπερτόριο αυτόματων αντιδράσεων, στέρεα ριζωμένων. Σταδιακά όμως, ίσως μπορέσουμε να αντιληφθούμε μέχρι πιο σημείο είμαστε" σκλάβοι" ενός μηχανισμού επαναλήψεων, όπου η συνειρμική σκέψη γίνεται η μοναδική «αιτία», εις βάρος ενός ολοκληρωμένου όντος που νιώθουμε πως υπάρχει κάπου κρυμμένο μέσα μας, σε βάρος της ίδιας της ουσίας του.

Για να προσεγγίσουμε την πηγή της ζωής, ένα άνοιγμα προς κάτι ιερό, μια ενέργεια που θα μας ελευθερώσει από τη μηχανικότητά μας, αποκαλύπτοντας ταυτόχρονα την «ουσιώδη» πλευρά της φύσης μας, να βιώσουμε την κατάσταση της «νοητικής εξάρτησης» μας, την αιτία που μας διαιρεί σε σώμα, νου και συναίσθημα, που μας κατακερματίζει και μας κάνει να λειτουργούμε αποσπασματικά περιορίζοντας το πεδίο της συνειδητότητάς μας και να αμφιβάλουμε για τις πραγματικές δυνατότητες μας, κάτι, που κατέχει την δύναμη όλης της προσοχής μας που θα μπορούσε να μας απελευθερώσει. Μόνο μέσα από τον πόνο, τη θυσία και την προσπάθεια, εμφανίζεται μια βαθιά αποδοχή, όπου όλο το είναι ξαναβρίσκει την ενότητά του, μια δράση με διαφορετική ποιότητα..Το νοητικό μέρος δεν είναι πλέον ο κύριος, όσο ο άνθρωπος παίρνει ζωή από μια άλλη βαθύτερη ενέργεια, όπως μαρτυρεί το ιερό κείμενο των Ινδουιστών Κένα Ουπανεσάντ, τότε μόνο μπορεί να γνωρίσει μέσα από το βίωμα, το τι ακριβώς του έλλειπε πριν
(Γιαννουλάτος, 1985).

Στο Χριστιανισμό αυτή η κατάσταση ονομάζεται θεία χάρη. Οι Ινδοί Σοφοί αναφέρονται στο υπέρ – νοητικό, αυτό δηλαδή που γεννά την "νέα", αναλλοίωτη κατάσταση, την απελευθερωμένη από τον «αντικατοπτρισμό του κόσμου των «δύο» (δυϊσμός του καλού και του κακού)».

Οι παραπάνω σκέψεις, προβληματισμοί και θέσεις μιας μη-από πριν καθορισμένης "μεθόδου", αποσκοπούν περισσότερο σε μια βαθύτερη κατανόηση και σε μια αρμονία που αφορά κάθε τι που διακρίνεται από το βάθος και την ποιότητα του, μια ‘ικανότητά’ να συνδέονται τα

πράγματα μέσα μας. Απλά και καθημερινά πράγματα μπορούν να βρουν κάποιο ‘νόημα’ και να ‘παρασύρουν’ την ψυχή, έως την συγκίνηση φθάνοντας πολλές φορές σε αυτό που λέμε η ‘ζωή αξίζει’. Σε ένα σημείο του ‘τώρα’, της παρούσας στιγμής ακριβώς, που μοιάζει πολύ με ένα σημείο ‘μηδέν’, με ένα παράξενα πλούσιο ‘κενό', που μόνο άδειο δεν μοιάζει να είναι. Δεν είναι εύκολο να μιλήσει κανείς για αυτό το σημείο, για αυτά τα πράγματα, για το ‘τώρα’ ή το ‘μηδέν’, το κενό, για συναισθήματα ή για ‘θέματα’ που τα γνωρίζουμε μόνο από την ‘γεύση’, και πάντα και μόνο, εξ αιτίας κάποιων βαθύτερων διαισθήσεών μας, δίχως να τα ‘προσβάλει’ με κοινότοπες προσπάθειες εκλογίκευσης ο νους. Δεν είναι καθόλου εύκολο να κινηθεί κανείς καθαρά και ‘αυθόρμητα’ από μια και μόνο παρόρμηση που εμφανίζεται ξαφνικά μέσα του, δίχως να την νοθεύσει άθελά του, όπως δεν είναι εύκολο να χορέψει κανείς με το νου, ή να φτάσει στο να αποδώσει - έστω και ατελώς- καθαρά μια ιδέα μέσω της μορφοποίησης από το σώμα, τη μουσική, την κίνηση, την παράσταση...

Ανάμεσα στον κόσμο των ιδεών και τη μορφολογική γνώση, ο αυτοσχεδιασμός στην performance, το ανοιχτό δηλαδή πάντα ερώτημα σχετικά με αυτό το μεγάλο πείραμα της επαφής του ζωντανού κοινού με τον καλλιτέχνη (περφορμερ), δίνει απαντήσεις - ή ακόμη καλύτερα, όλο και περισσότερες ζωντανές, ανοιχτές απορίες - τόσο σε λεκτικά, όσο και σε μη λεκτικά (βιωματικά) ερωτήματα, καθώς η performance κινείται συνεχώς ελεύθερα και ζωντανά ανάμεσα στη σύλληψη του νοήματος (ιδέα) και τον κόσμο (δομή- μορφή).

Ελληνική και ξενόγλωσση Βιβλιογραφία - ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ - ΑΡΘΡΑ

Αναστάσιος Γιαννουλάτος, 1985, Όψεις Ινδουισμού-Βουδισμού,, Εκδόσεις Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα

Λεβ Βιγκότσκι, 1993, «Σκέψη και Γλώσσα»,εκδ. Γνώση, Αθήνα (μετάφ. Αντζελίνα Ρόδη)

Δήμας Π, «Η φιλοσοφία του Πλάτωνα», στο: Σ. Βιρβιδάκης, κ.ά., *Ελληνική Φιλοσοφία και Επιστήμη: από την αρχαιότητα έως τον 20ο αιώνα*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2000.

Θανασάς, Π. «Φαίδων 96a-102a: Μια φιλοσοφική αυτοβιογραφία». *Δευκαλίων*, τ. 17 (1999), σ. 5-22.

Ιωάννης Θεοδωρακόπουλος, Εισαγωγή στον Πλάτωνα, σ. 220-221, 1964

Taylor A.E., *Πλάτων. Ο άνθρωπος και το έργο του*, μτφρ. Ι. Αρζόγλου, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1992.

Vegetti M., *Ιστορία της Αρχαίας Φιλοσοφίας*, μτφρ. Γ.Α. Δημητρακόπουλος, εκδ. Π. Τραυλός, Αθήνα 2000.

Λιάνα Πρίνου-Πολυχρονιάδου, Μουσική και Ψυχολογία -Εισαγωγή στη μουσικοθεραπεία, Θυμάρι, 2003

Μπακιρτζής, Κ., (2000), Βιωματική εμπειρία και κίνητρα μάθησης, Παιδαγωγική Επιθεώρηση, τ.30.

Μπακιρτζής, Κ., (2002), Επικοινωνία και Αγωγή.Αθήνα : Gutenberg. Ρεράκη Β. (2005) Σημειώσεις για το μάθημα της Μουσικής παιδαγωγικής- Ρέθυμνο Α.Τ.Ε.Ι Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής

ΣΕΡΓΗ, Λ. (1994), Θέματα Μουσικής Και Μουσικής Παιδαγωγικής, Gutenberg, Αθήνα.

ΣΕΡΓΗ, Λ. (8 2000), Δημιουργική Μουσική Αγωγή Για Τα Παιδιά Μας, Gutenberg, Αθήνα.

ΤΣΑΦΤΑΡΙΔΗΣ, Ν. (1997),Μουσική,Κίνηση, Λόγος-Η Στοιχειδομική μουσική στο παιδαγωγικό έργο Orff. Νήσος, Αθήνα

WHEWAY, D., THOMSON, S. (2002), Εξερευνώντας Τη Μουσική… Μέσα Από Την Ποίηση, Την Τέχνη, Την Επιστήμη, Τα Μαθηματικά, Την Ιστορία, Τη Γεωγραφία, Την Κίνηση, Τα Παιχνίδια Λόγου, Τους Μύθους (μετάφραση Ε. Μακροπούλου, επιμέλεια Ν. Τσαφταρίδης), Νήσος, Αθήνα. 71

Χ.Λυκεσάς Γεώργιος (2002), «Η διδασκαλία των Ελληνικών παραδοσιακών χορών στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση με τη μέθοδο της μουσικοκινητικής αγωγής»,Διδακτορική Διατριβή,Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκη

Χειμώνα Ειρήνη (2008), «Η μουσική ως μέσο κοινωνικών σχέσεων στο Νηπιαγωγείο», Διπλωματική ερευνητική μεταπτυχιακή εργασία,Πανεπιστήμιο Πατρών

Δρίτσας, Θ. (2004). Η μουσική ως φάρμακο. Στο:Μουσική και Θεραπεία, Καθημερινή Επτά Μέρες (τεύχος: 1 Φεβρουαρίου 2004).

Αρζιμάνογλου-Μαντζαρλή, Λ. (2006). Η Ρυθμική Dalcroze μέσα από τα Μάτια της Λίλης. Αθήνα: Εκδότης Σπύρος Μαντζαρλής.

Καρτασίδου, Λ. (2004). Μουσική Εκπαίδευση στην Ειδική Παιδαγωγική. Αθήνα: Τυπωθήτω.
Kessler-Κακουλίδη, L. (2006). Η Μουσικοθεραπευτική Ιδιότητα της Ρυθμικής Dalcroze και η Πρακτική Εφαρμογή της σε Παιδιά με Νοητική Υστέρηση και Διάχυτη Αναπτυξιακή Διαταραχή (Αυτισμός). Στο Λ. Καρτασίδου & Λ. Στάμου (επιμ.) Μουσική Παιδαγωγική, Μουσική Εκπαίδευση στην Ειδική Αγωγή, Μουσικοθεραπεία: Σύγχρονες Τάσεις και Προοπτικές (σσ. 72-84). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας.
Κεφάλου-Χορς, Ε. (2001). Ρυθμική. Το Χρονικό της Ρυθμικής: Σύστημα και Μέθοδος Διδασκαλίας. Αθήνα: Νικολαϊδης.
Σούλης, Σ. Γ. (2003). Τα Παιδιά με Βαριά Νοητική Καθυστέρηση και ο Κόσμος τους.Αθήνα:Gutenberg.
Atkinson, R. L., Atkinson, R. C., Smith, E.E., Bem, D. J., & Nolen-Hoeksema, S. (2003). Εισαγωγή στην Ψυχολογία του Hilgard. Τόμος Α. Αθήνα: Παπαζήσης. Μέρος τέταρτο: κεφάλαιο 8: Μνήμη (σελ.:505-582).

Καργόπουλος, Φ. (2008). Εισαγωγή στη Συμβολική Λογική, Μέρος Ι & ΙΙ. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.

Κωσταρίδου-Ευκλείδη, Αν. (2011). Γνωστική Ψυχολογία. Από την αναπαράσταση της γνώσης στο θυμικό και στη δράση. Αθήνα: Πεδίο.

Μάνιου-Βακάλη, Μ. (1995). Μάθηση – Μνήμη - Λήθη. Θεσσαλονίκη: Art of Text.
Ρόσμπογλου Στυλιανός, 2013 "ανακαλύψτε τα μυστικά της μεθόδου Feldenkrais", Αθήνα, εκδ. D.K.S πολιτεία,
Vegetti M., *Ιστορία της Αρχαίας Φιλοσοφίας*, μτφρ. Γ.Α. Δημητρακόπουλος, εκδ. Π. Τραυλός, Αθήνα 2000, σ. 160.
Taylor A.E., *Πλάτων. Ο άνθρωπος και το έργο του*, μτφρ. Αρζόγλου, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1992, σ. 45.
Vegetti, ό.π., σ. 160-1 και Taylor, ό.π., σ. 243.
Θανασάς, Π. «Φαίδων 96a-102a: Μια φιλοσοφική αυτοβιογραφία».*Δευκαλίων*, τ. 17 (1999), σ. 5-22.
Δήμας Π, «Η φιλοσοφία του Πλάτωνα», στο: Σ. Βιρβιδάκης, κ.ά., *Ελληνική Φιλοσοφία και Επιστήμη: από την αρχαιότητα έως τον 20ο αιώνα*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2000, σσ. 144-5.

ΞΕΝΗΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

*F.Mathias Alexander,1932, "*The Use of the Self", Great Britain, εκδ. Methuen&Co.Ldt

AlexanderNehamas. «Meno's Paradox and Socrates as a Teacher», Oxford Studies in Ancient Philosophy, 3, 1985, 130:21-2.
The Topos of Music, Geometric Logic of Concepts, Theory, και Performance του Guerino Mazzola].
William Lawvere και Rosebrugh (2003) και Lawvere και Stephen Schanuel(1997)και Mirroslav Yotov (2012).
McBride-Chang 2005 "Morpheme awareness clue to Chinese language ability". Research frontiers. Newsletter of the Research Grants Council of Hong-Kong, China. Issue No 10.
Carlisle J. (1995) "Morphological awareness and early reading achievement". In L.B. Feldman (ed), Morphological aspects of language processing. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 189-209.
Thorndike E.L. 1898. Animal intelligence: an experimental study of the association processes in animals. *Psychological Monographs* #8.
Calvin-Campbell Karole (1998),Supporting the Development of the Whole Child through Orff Schulwerk,
Dolloff Lori-Anne (1993)-Das schulwerk- A foundation for the cognitive, musical and artistic development of children
Hetland, L., (2000) Learning to make music enhances spatial reasoning. Journal of Aesthetic Education, 34 (3-4), 179-238.
Moog, H. (1976) The development of musical experience in children of preschool age. Psychology of Music.
Orff Gertrud (1980) The Orff music therapy Orff-Schulwerk, Music for Children, American Edition, Vol. 1-5,
Preschool (1982), based on Carl Orff & Gunild Keetman, Music fur Kinder. Schott Music Corporation.Orff, C. (1978). The schulwerk (translated by M. Murray). New York: Schott Music Corporation.
Margaret Murray(1970), Orff-Schulwerk Information- Herausgegeben vom Orff-Institut an der Akademie »Mozarteumu Salzburg, Frohnburgweg 55, Osterreich:, 31 Roedean Cl'escent, London S. W. 15- I~r. 7/8 Frühjahr
Shreeves R. (1994), children dancing, Wandlock Education Company
Abramovic Marina, *Sur la voie*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1990.
ιστότοποισχετικοί
Davies, Hugh. Cage, John, Grove Art Online, Oxford University Press (ανακτήθηκε 20/02/2007), groveart.com. Pritchett, Grove: "He has had a greater impact on music in the 20th century than any other American composer."
«John Cage, 79, a Minimalist Enchanted With Sound, Dies». New York Times. August 13, 1992. Ανακτήθηκεστις 21 July 2007. «John Cage, the prolific and influential composer whose Minimalist works have long been a driving force in the world of music, dance and art, died yesterday at St. Vincent's Hospital in Manhattan. He was 79 years old and lived in Manhattan.»
Perloff, Junkerman, 1994, 93.
Bernstein, Hatch, 2001, 43–45.

Dalcroze, E. J. (1921/1977). Rhythmus, Musik und Erziehung. Wolfenbuttel: Kallmayer Verlag.

Dutoit, C. L. (1980). Music Movement Therapy. London: The Dalcroze Society.

Feudel, E. (1965). Durchbruch zum Rhythmischen in der Erziehung. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.

Frohne-Hagemann, I. (2001). Fenster zur Musiktherapie. Musik-therapie-theorie 1976 – 2001. Wiesbaden: Reichert Verlag.
Frohne-Hagemann, I. & Ples-Adamczyk, H. (2005). Indikation Musiktherapie bei psychischen Problemen im Kindes- und Jugendalter. Musiktherapeutische Diagnostik und Manual nach ICD-10. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Goll, H. (1993). Heilpadagogische Musiktherapie. Berlin: Peter Lang Verlag.

Hartogh,
T. & Wickel, H. H. (2004). Handbuch Musik in der sozialen Arbeit. Weinheim-Munchen: Juventa Verlag.
Buhler, A. & Thaler, A. (2006). Selber denken macht klug.“Rhythmik, ein gestalterisches Verfahren in der Heilpadagogik. Luzern: Edition SZH/SPC.
Helms, S., Schneider,
R. & Weber, R. (2001). Praxisfelder der Musikpadagogik. Kassel: Gustav Bosse Verlag.
Hoellering, A. (1971). Kommt ein Rhythmiklehrer ohne Kenntnis der Tiefenpsychologie aus? In H. Tauscher (Hg.) Die rhythmisch-musikalische Erziehung in der Heilpadagogik (S. 10-17). Berlin-Charlottenburg: Carl Marhold Verlag.
Hoellering, A. (1974). Die Bedeutung der rhythmisch-musikalischen Erziehung fur die Psychotherapie. Paderborn: Petzold Verlag.
Kobi, E. E. (1986). Therapie und Erziehung. Ein chronischer Beziehungskonflikt? Geisige Behinderung, Heft 2. S. 82 – 93.
Maturana H.R. & Varela, F.J. (1987/2009). Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
NAMT (1987). Code of Ethics. Washington, DC: National Association for Music Therapy.
Plahl, C. & Koch-Temming, H. (2008). Musiktherapie mit Kindern. Grundlagen – Methoden – Praxisfelder. Bern: Huber Verlag.
Schaefer, G. (1992). Rhythmik als interpadagogisches Konzept. Remscheid: Waldkauz Verlag.
Seitz, J. A. (2005). Dalcroze, the body, movement and musicality. Psychology of Music, 33 (4): 419-435.
Tauscher, H. (1975). Die rhythmisch-musikalische Erziehung in der Heilpadagogik. Berlin- Charlottenburg: Carl Marhold Verlag.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣΠΗΓΕΣ

Thorndike E.L., 1898.Animal intelligence: an experimental study of the association processes in animals. Psychological Monographs #8]

Marilyn Arsem :Some Thoughts On Teaching Performance Art in Five Parts
http://totalartjournal.com/archives/638/some-thoughts-on-teaching-performance-art-in-five-parts The Art of Thought: David Antin, Improvisation, Asia

Στοιχείατουκειμένουαναδημοσιεύθηκανστην ΟδόΠανός απότο Life.- τ.59, Ιαν.1992. ΤηνμετάφρασηέκανεοΓιάννηςΠατσάκας.

https://www.youtube.com/watch?v=kLmWCZR6VMI],
http://www.sgt.gr/_repository/file/1/Default/documents/Heiner_Goebbels_bio_gr2.pdf]
http://poisson.phc.unipi.it/~fidanza/matemusica/papers/Mazzola%20-%20Topos%20Of%20Music.pdf
http://www.mfa.org/collections/publications/the-performance-art-of-marilyn-arsemEXHIBITIONBOOKS,
EBOOKSANDONLINEBOOKSThePerformanceArtofMarilynArsemLizMunsellandEdwardSaywell
https://normt.uib.no/index.php/voices/article/viewArticle/134/110
https://en.wikipedia.org/wiki/Laurie_Anderson
http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=110437
http://theatrepieces.blogspot.gr/2012/07/john-cage.html
http://www.primarymusic.gr (ΈνωσηΕκπαιδευτικώνΜουσικήςΑγωγήςΠρωτοβάθμιαςΕκπαίδευσης) 72
http://www.eeme.gr (ΕλληνικήΈνωσηγιατηΜουσικήΕκπαίδευση)
http://www.peemde.gr (ΈνωσηΕκπαιδευτικώνΜουσικήςΑγωγής ΔημόσιαςΕκπαίδευσης)
http://www.mmb.org.gr (ΒιβλιοθήκηΜεγάρουΜουσικήςΑθηνών-ΛίλιανΒουδούρη)
http://www.isme.org (InternationalSocietyofMusicEducation)
http:/www.menc.org (TheNationalAssociationforMusicEducation)
http:/www.aosa.org (AmericanOrff-SchulwerkAssociation)
http://www.musictherapy.org/factsheets/musiced.html
http://www.orff.gr
http://www.orffschulwerk.gr
http://www.orffinstitut.at
http://www.studio49.de
http://www.schott-music.com

1.ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗΕΠΙΓΝΩΣΗ:
ΗΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΤΗΣΚΑΤΑΤΗΝΚΑΤΑΚΤΗΣΗΤΟΥΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥΣΤΗΝΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΩΣΠΡΩΤΗΓΛΩΣΣΑΕυγενίαΜαγουλά&ΑικατερίνηΚουτουμάνουΠανεπιστήμιοΑθηνών [http://www.diapolis.auth.gr/]

"MeredithMonk: discenalamusicatotale". *Articles* (inItalian). Teatro.org. 2007-06-02.