ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η πειραματική μουσική στη μουσική εκπαίδευση:

Μία λεκτική παρτιτούρα με ανοιχτές οδηγίες για υπέρβαση των προβλημάτων στο σύστημα της μουσικής διδασκαλίας

Χωλόπουλος Γεώργιος (Α.Μ.:26/08)

Επιβλέπων καθηγητής: Βασιλειάδης Αναστάσιος

Συνεπιβλέπων καθηγητής: Κυριακάκης Γεώργιος

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2018

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη: **4**

Στόχος και λόγοι συγγραφής αυτής της εργασίας (αντί προλόγου): **6**

1.1 Στοιχεία της μικροκοινωνίας των μουσικών εκπαιδευτικών ιδρυμάτων: **8**

2. Η πολιτική διάσταση της μουσικής εκπαίδευσης και των μεθόδων αξιολόγησης: **12**

2.1. Η μουσική ως παράγοντας που μεταβάλλει την κοινωνία: **12**

2.2. Το μουσικό εκπαιδευτικό σύστημα έρμαιο του κοινωνικο-οικονομικού: **14**

3. Μη οικονομικοί παράγοντες που υποβαθμίζουν την ποιότητα της μουσικής εκπαίδευσης: 15

3.1 Ο ρόλος του ταλέντου σε συνθήκες διαχωρισμού και διακρίσεων: **16**

- *Συγκριτική αναφορά απόψεων σχετικά με το ταλέντο:* **17**

3.2 Δημιουργικότητα και τα αποτελέσματα της παρανόησης γύρω απ' αυτήν: **23**

3.3 Η δεξιοτεχνία ως ένας ακόμη συντελεστής που χειραγωγεί τους μαθητές και δεσμεύει τη μουσική εκπαίδευση: **26**

- *Ιστορικές παρατηρήσεις γύρω από την εξέλιξη της σημασίας της δεξιοτεχνίας:* **27**

3.4 Συμπεράσματα: **30**

4. Βασικές αναγκαίες αλλαγές για την εξυγίανση της μουσικής εκπαίδευσης: **34**

5. Υιοθετώντας στοιχεία πειραματικής μουσικής πρακτικής στην προσέγγιση της μουσικής εκμάθησης: **36**

5.1 Ορίζοντας την πειραματική μουσική: **36**

5.2 Ορισμένες απόψεις των πειραματικών συνθετών για τη μουσική κατάσταση ως είχε και για το πού διαφέρουν: **46**

5.3 Ιστορική αναδρομή στις πρωτοβουλίες της πειραματικής μουσικής κοινότητας για την απελευθέρωση της μουσικής δημιουργίας και εκπαίδευσης: **51**

5.4 Η θέση πρακτικών της πειραματικής μουσικής στην εκπαίδευση: **69**

- *Η θέση της αυτονομίας στη σημερινή εκπαίδευση σε αντιδιαστολή με την πειραματική μουσική:* **82**

- *Κάποια ακόμη παραδείγματα συνθετικού έργου με κοινωνικά θεραπευτική δυναμική:* . **89**

6. Περαιτέρω αποσαφήνιση της πρότασης: ρεαλιστικές όψεις και μακροπρόθεσμες ουτοπίες (αντί επιλόγου): **96**

Βιβλιογραφία: **104**

Περίληψη:

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται τα ζητήματα που προκύπτουν μέσα στο μουσικοεκπαιδευτικό σύστημα. Οι συνθήκες στη μουσική εκπαίδευση ενδέχεται να έχουν αρνητικές ψυχολογικές επιπτώσεις στο άτομο από μικρή ηλικία, αλλά και να αποτελούν ένα μέσο εξοικείωσης με τις κυρίαρχες ατομιστικές τάσεις της κοινωνίας. Αυτό συμπεραίνεται μετά και από παράθεση απόψεων γύρω από την επίδραση της μουσικής στην κοινωνία. Μέσα σ' αυτό το αρνητικό περιβάλλον, η τέχνη, και συνεπώς η μουσική, πάντοτε διοχέτευε μέσα από το δημιουργό ιδανικά κοινωνικά πρότυπα και ιδέες που ξεπερνούν και προπορεύονται των υλιστικών στεγανών και των εξουσιών των ανθρώπινων κοινωνιών, προσφέροντας εναλλακτικές.

Αναλύοντας την επίδραση που έχουν στις αποφάσεις και τα προνόμια οι επικρατούσες, δαρβινιστικές πεποιθήσεις και οι κοινωνικά κατασκευασμένες παραποιήσεις εννοιών γύρω από το ταλέντο και τη δημιουργικότητα, καθώς και η θέση της δεξιότητας κατά την αξιολόγηση, φτάνουμε στο συμπέρασμα ότι οι διαχωρισμοί είναι όχι μόνο η σταθερά του συστήματος, αλλά ένα μέσο που οδηγεί στη σταθεροποίηση του ίδιου του ανταγωνιστικού συστήματος που έχει σχηματιστεί με άξονα τη δυνατότητα οικονομικών ωφελειών που αυτό έχει. Αποκαλύπτοντας τη σχετικότητα των εννοιών αυτών και παρέχοντας παραδείγματα που δείχνουν τη βαθιά δημιουργική και καλλιτεχνική υπόσταση του ανθρώπου, καταδεικνύουμε την αγνόηση της καθολικότητας της από τα μουσικοπαιδαγωγικά ιδρύματα και, συνεπώς, από το σύνολο της κοινωνίας, διαβρώνοντας τους δεσμούς μεταξύ των μελών της και τη δυναμική του για ανανέωση και βελτίωση που προέρχεται από αυτούς. Έπειτα προβάλλονται κάποιες γενικές κατευθυντήριες γραμμές προς την ικανοποίηση των αναγκών βελτίωσης της μουσικής εκπαίδευσης, πάνω στο σκελετό των οποίων θα ενσωματώσει αργότερα πειραματικές δημιουργικές πρωτοβουλίες.

Μετά από την παρουσίαση στοιχείων της πειραματικής μουσικής και των απόψεων και ιδεολογιών των μουσικών που τη συνιστούν, αντιπαραθέτοντάς τες με τα πιο κυρίαρχα μουσικά ρεύματα, ξεκινάει μία καταγραφή της πορείας της μουσικής αυτής ως παιδαγωγική μέθοδος. Η διαδρομή αυτή προβάλλει τον τρόπο με τον οποίο το συνθετικό έργο σχηματιζόταν με συνθέτες που έχουν άμεση επαφή και σχέση ισότητας με τους μαθητές, τους εκτελεστές και το κοινό, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο οι τελευταίοι έρχονταν σε επαφή με τη μουσική και τη δημιουργία με ρηξικέλευθες, αλλά την ίδια στιγμή πολύ πιο φυσιολογικές, αβίαστες και μη τραυματικές μεθόδους. Το κείμενο επιχειρηματολογεί υπέρ της πρακτικής εφαρμογής στοιχείων της τέχνης σε εκπαιδευτικό και, επομένως, κοινωνικό πλαίσιο, και, πιο συγκεκριμένα, της υιοθέτησης

πρακτικών της πειραματικής μουσικής σε ένα σύστημα που καταλήγει να είναι πιο υγιές και πιο προσαρμόσιμο, καθώς υπόκειται σε μία συνεχή αναθεώρηση, ανάλογη με τις απροσδιόριστες πειραματικές μουσικές διαδικασίες, μουσικοπαιδαγωγικό σύστημα. Εμμένει στα στοιχεία ανεκτικότητας, αποδοχής, ανοίγματος σε όλους ασχέτως τυπικών ικανοτήτων, της αναδιαμόρφωσης και διαμόρφωσης νέων δυναμικών στο άτομο, και της υγιούς κοινωνικοποίησης που προσφέρει η συγκεκριμένη μουσική, καθώς επίσης αναδεικνύει το πόσο άτοπη είναι εξαρχής η τυπική αξιολογική διαδικασία σε μία τέτοια μουσική πρακτική. Εμφανίζοντας τους τρόπους παράκαμψης της δογματικής σκέψης ώστε να μην αλλοιωθεί ο πυρήνας της πειραματικής μουσικής ως μορφή διαπαιδαγώγησης, δείχνει ότι υπάρχει όντως ρεαλιστική διάσταση στην απόπειρα ενσωμάτωσης της παραπάνω μουσικής.

Στόχος και λόγοι συγγραφής αυτής της εργασίας (αντί προλόγου):

Η εργασία γράφτηκε από τη σκοπιά ενός εκτελεστή (και αυτοσχεδιαστή που καταπιάνεται πού και πού και με τη δημιουργία κυρίως πειραματικής ηλεκτρονικής μουσικής) και όχι ενός κατά κύριο λόγο μουσικοπαιδαγωγού, οπότε και η κατεύθυνση που ακολουθεί το κείμενο είναι ανάλογη με αυτά τα βιώματα και τα αντίστοιχα κίνητρα συγγραφής του. Μέσα από μία λεπτομερή παρατήρηση των θετικών ποιοτήτων μίας παραγνωρισμένης μουσικής τάσης, αλλά και ενός αγνοημένου τρόπου αντιμετώπισης προς οτιδήποτε μας περιβάλλει, γίνεται ένας παραλληλισμός ανάμεσα στα βήματα που ακολουθεί η πειραματική μουσική και στα βήματα που θα μπορούσαν να ωφελήσουν τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι διαμορφώνονται μέσω της τέχνης.

Επέλεξα το συγκεκριμένο θέμα εξαιτίας της προσωπικής μου εμπειρίας στο μουσικό εκπαιδευτικό σύστημα και στην εκμάθηση του πιάνου. Η συλλογή αυτών των εμπειριών στα παιδικά, εφηβικά και στα πρώτα ενήλικα χρόνια με έκανε να συνειδητοποιήσω από πρώτο χέρι, ειδικά μετά την νευρική κατάρρευση των χεριών μου λόγω της μελέτης, τα στεγανά που υπάρχουν στην αντιμετώπιση της μουσικής και του ανθρώπου στη μουσική εκπαίδευση. Το πρόγραμμα διαπαιδαγώγησης και εκμάθησης περιορίζεται κυρίως σε συγκεκριμένα μέρη της δημιουργικής διαδικασίας, καθώς και σε μία συγκεκριμένη προσέγγιση απέναντι σε ό,τι ενδέχεται να υπάρχει εκτός των όσων θεωρούνται δεδομένα. Αυτή η καλλιτεχνική αλλά και βαθιά ιδεολογική στασιμότητα αφενός είναι ωφέλιμη για τη διαιώνιση του ίδιου του συστήματος, και αφετέρου, ως αποτέλεσμα, στην πρόκληση συγκεκριμένων ανθρώπινων συμπεριφορών, σωματικών προβλημάτων και, το σπουδαιότερο, στη δημιουργία ή επιδείνωση ήδη υπαρχόντων ψυχολογικών, έως και ψυχοπαθολογικών συμπλεγμάτων.

Η εκπαιδευτική διαδικασία, κυρίως όσον αφορά στα όργανα, αλλά και στην εξάντληση της μουσικής θεωρίας σε ένα πολύ αυστηρά ελεγχόμενο πλαίσιο, περιορίζει τις επιλογές και την ελευθερία των διδασκόμενων και δίνει δυσανάλογη προτεραιότητα σε ένα ήδη πολυπαιγμένο ρεπερτόριο[1], το οποίο προϋποθέτει και αντιπροσωπεύει ένα συγκεκριμένο τύπο σχέσεων μεταξύ διδάσκοντα-μαθητή, αλλά και ένα συγκεκριμένο

[1] Εδώ πρέπει να πούμε ότι η κλασική μουσική παιδεία προσφέρει μία πολύ στερεή βάση για μία σειρά από δεξιότητες, αν βέβαια αυτές είναι το μόνο ζητούμενο.

επίπεδο πειθαρχίας, υιοθέτησης προαποφασισμένων ερμηνευτικών και τεχνικών προσεγγίσεων και αξιολόγησης πάνω σε αυτές. Μία σκέψη που συνήθως δεν τολμούμε να εκφέρουμε είναι ότι ίσως η ευρωπαϊκή μουσική δεν είναι η μόνη μουσική άξια να κρατήσει τη δάδα της μουσικής διαπαιδαγώγησης, και ότι το κύρος που αυτή φέρει ίσως να μην έχει να κάνει μόνο με την ποιότητα και την περιπλοκότητά της, καθώς η διατήρησή της εξυπηρετεί τη διατήρηση ευνοϊκών για την άρχουσα τάξη πεποιθήσεων, συνηθειών, κανονισμών και άρρητων συνθηκών για την κοινωνική διαβάθμιση.

Η παρούσα εκπαιδευτική μέθοδος, ενώ παράγει έως και αξιοθαύμαστα αποτελέσματα σε άτομα τα οποία έχουν τα ψυχολογικά αποθέματα για να ανταποκριθούν σ' αυτήν, δεν είναι ανοιχτή σε άτομα τα οποία μπορούν να κινηθούν ξεκινώντας σε βάση διαφορετικού τύπου δημιουργικών ικανοτήτων, αλλά ούτε και σε όσους έχουν πολλές ικανότητες που άπτονται των απαιτούμενων, αλλά δε διαθέτουν, για οποιουσδήποτε λόγους, τη ψυχική δύναμη ή την προσωπικότητα για να τις εκμεταλλευτούν όσο θα μπορούσαν υπό πιο θετικές συνθήκες.

Όπως γράφει και ο Mihaly Csikszentmihalyi, πολλά παιδιά είναι πιθανόν να μην αναγνωρίζουν ούτε τα ίδια, ούτε και το περιβάλλον τους ικανότητες που διαθέτουν, με αποτέλεσμα να μην τις διαμορφώνουν περαιτέρω, ακριβώς γιατί κανείς δε γνωρίζει ούτε ψάχνει γι' αυτές[2], αναφερόμενος προφανώς στην απουσία εκπαιδευτικού υπόβαθρου, λόγω της παλαιωμένης και ελάχιστα εξελισσόμενης κυρίαρχης καλλιτεχνικής οπτικής[3]. Ένα χειροπιαστό παράδειγμα είναι ότι, από τότε που άρχισε να εφαρμόζεται η μέθοδος Suzuki, αυξήθηκε ο αριθμός των παιδιών με ικανότητες στο βιολί[4], αλλά παρόλα αυτά, η μέθοδος αυτή εξακολουθεί να αποφεύγεται σε αρκετά ωδεία, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση που αναφέρει ο Kingsbury, στην οποία το ωδείο, παρά τις αρκετές προσπάθειες ενός από τα μέλη που είχαν μάλιστα υψηλή θέση στο διδακτικό προσωπικό, δε δέχτηκε να εφαρμόσει τα συστήματα Orff και Suzuki, κάτι που ο Kingsbury καταλήγει να αποδώσει στην αντίσταση των υπολοίπων μελών απέναντι στην απειλή της «μείωσης του ατομισμού»[5].

Η ακαμψία αυτή αγνοεί λεπτά ζητήματα όπως το ότι η ίδια τεχνική μπορεί να είναι χρήσιμη για κάποιον και καταστροφική για κάποιον άλλον, ή ότι ένας τρόπος

---

[2] Csikszentmihalyi και Robinson, 2014.

[3] Η τέχνη σίγουρα εξελίσσεται, αλλά και όταν αυτό συμβαίνει, πολύ εύκολα αυτές οι εξελίξεις οικειοποιούνται από το σύστημα, προς όφελός του.

[4] Lawrence Scripp, Devin Ulibarri & Robert Flax, Thinking Beyond the Myths and Misconceptions of Talent: Creating Music Education Policy that Advances Music's Essential Contribution to Twenty-First-Century Teaching and Learning, Arts Education Policy Review, 114:2, 2013.

[5] Henry Kingsbury, Music, talent, and performance: a conservatory cultural system, σελ.39-40.

διδασκαλίας μπορεί να δυσχεραίνει την κατάσταση για μία πιο ευαίσθητη ή αγχώδη προσωπικότητα. Στη δική μου περίπτωση, η εξαιρετική, κατά τα άλλα, διδασκαλία δεν ήταν ευνοϊκή για την τάση μου να αγχώνομαι εύκολα και να επηρεάζομαι σε μεγάλο βαθμό απ' αυτό, με αποτέλεσμα τα σφιγμένα χέρια, τις ολοένα και λιγότερο επιτυχημένες εμφανίσεις σε συναυλίες, και την τελική σωματική κατάρρευση, η οποία είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι είχε το κέντρο της σε νευρικό κέντρο του εγκεφάλου.

Φυσικά, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, το ζήτημα αυτό έχει κοινωνικοπολιτικές αφετηρίες και προεκτάσεις, και οι καταστάσεις που εντοπίζονται στο μικρόκοσμο ενός ωδείου και στη ψυχολογική διαμόρφωση του ατόμου καθρεπτίζονται στο μακρόκοσμο των ανθρώπινων κοινωνιών. Οι απαρχές του παρόντος συστήματος αξιών και μεθόδων στη μουσική εκπαίδευση θα μπορούσαν να εντοπιστούν, σύμφωνα με τη June Boyce-Tillman, στην επίδραση της χριστιανικής ιεράρχησης όσον αφορά στη σχέση Θεού-ιερατείου-ποιμνίου πάνω στην αντίστοιχη ιεράρχηση του συνθέτη-εκτελεστή-αδαούς ακροατηρίου, μέσω της θεσμοθέτησης μίας ειδικής μουσικής γλώσσας για τα άτομα που είναι άξια να είναι εκτελεστές επειδή κατέχουν τη γνώση αυτής της γλώσσας-αδαούς ακροατηρίου[6]. Πλέον, και εφόσον η θρησκεία πάντοτε ήταν ένα εργαλείο της άρχουσας τάξης, αφότου η μουσική έγινε κοσμική, μία ανάλογη ιεράρχηση εξακολουθεί να υπάρχει, με καθαρά εμπορικούς όρους και με μία υπόγεια υπονόμευση της ισότητας στις ανθρώπινες κοινωνίες.

1. Μιλώντας για το παρόν σύστημα μουσικής εκπαίδευσης:

1.1 Στοιχεία της μικροκοινωνίας των μουσικών εκπαιδευτικών ιδρυμάτων::

Η Anna Reid, στην έρευνά της πάνω στις εμπειρίες σπουδαστών μονωδίας αλλά και διάφορων οργάνων[7], παρατηρεί ότι οι μαθητές, μένοντας προσκολλημένοι στις οδηγίες και συμβουλές των διδασκόντων τους, παραμένουν σε συγκεκριμένα κανάλια πορείας που είναι συνήθως επικεντρωμένα στην τεχνική και που δεν τους επιτρέπουν να πειραματιστούν και να κοιτάξουν τα πράγματα έξω απ' αυτά, ενώ αρκετές φορές η έμφαση της προσοχής στον τρόπο εκτέλεσης μεμονωμένων μουσικών φράσεων τις απομονώνει από τη σημασία του έργου ως ολότητα.

Μέσα από τις ανθρωπολογικές έρευνες των Kingsbury (2001) και Perkins (2013), μπορούμε να συλλέξουμε πληροφορίες πάνω στους μηχανισμούς λειτουργίας

[6] June Boyce-Tillman, 2012.
[7] Anna Reid, 1999, σελ.88-89.

ενός ωδείου. Η Perkins συμπεραίνει μετά από συνεντεύξεις ότι ένας σπουδαστής μουσικής, για να έχει κάποια επιτυχία, πρέπει να έχει εξειδίκευση σε κάτι λιγότερο κοινό (π.χ. στη σύγχρονη μουσική), να αποκτήσει «συμβολικό πολιτιστικό κεφάλαιο[8]» μέσω διαγωνισμών, οι οποίοι φέρνουν περισσότερες εμφανίσεις σε συναυλίες κτλ., και να το «διαφημίζει», χρησιμοποιώντας το για να ενισχύσει τη θέση του στον τομέα αυτόν. Επίσης, σημειώνει, επίσης μέσω συνεντεύξεων, ότι οι μαθητές πρέπει να προσαρμόζουν τη στάση και το παίξιμό τους στα στάνταρ που δημιουργούνται από αυτούς που οι καθηγητές θεωρούν επιτυχημένους, με αποτέλεσμα την υποβάθμιση της προσωπικής έκφρασης και των επιλογών των πρώτων.

Ο Kingsbury αναφέρει ότι σε μία μουσική ακαδημία η διατήρηση της θέσης του ενός συχνά συμβαίνει μόνο εις βάρος αυτής κάποιου άλλου, μιλώντας για τις μικροπολιτικές που επηρεάζουν τις κινήσεις όσων δρουν στο χώρο της[9]. Αυτό, σε συνδυασμό με την υποχρέωση των παιδιών να μελετούν εξοντωτικά πολλές ώρες με αποτέλεσμα την κοινωνική αδεξιότητα και απομόνωσή τους, με ό,τι αυτά συνεπάγονται, συντελεί στη διάλυση σε πρώτο βαθμό του κοινωνικού ιστού της μουσικής εκπαιδευτικής μικροκοινωνίας και σε δεύτερο επίπεδο, στην αγνόηση του δικαιώματος κοινωνικοποίησης ενός παιδιού. Όπως θα δούμε παρακάτω, η πειραματική μουσική είναι, ή τουλάχιστον έχει όλες τις προϋποθέσεις για να είναι, πρωτίστως κοινωνική.

Γενικότερα, επικρατούν «αισθητικές φιλοσοφικές λογικές που έχουν τις ρίζες τους σε μεταφυσικά δόγματα αντί σε χειροπιαστές συνθήκες του εδώ-και-τώρα[10]», λόγω της ανάγκης να πείσουν τον σκεπτικισμό των μαθημένων στο να δίνουν αξία μόνο σε τομείς που είναι άμεσα χρήσιμοι, βάζοντας την υποκειμενικότητα της μουσικής σε πλαίσια που είναι ήδη καθιερωμένα, άρα και ασφαλή όσον αφορά στην αποδοχή τους, αντί να στοχεύουν σε νέα, καλύτερα πράγματα. Η βασικότερη αποστολή των ωδείων και των μουσικών ακαδημιών είναι να εκπαιδεύσουν μουσικούς παγκόσμιας κλάσης[11] ή να ετοιμάσουν τους μελλοντικούς δασκάλους μουσικής, οι οποίοι θα κάνουν το ίδιο[12].

---

[8] Rosie Perkins, Hierarchies and learning in the conservatoire: Exploring what students learn through the lens of Bourdieu, 2013.
[9] Kingsbury, 2001, σελ.42-57.
[10] W.D. Bowman, 2009.
[11] Rosie Perkins, 2013.
[12] Αυτό φυσικά αποτελεί και πρόβλημα που δημιουργείται λόγω της δύσκολης επαγγελματικής απορρόφησης των μουσικών.

1.2 Οι διαταραχές άγχους στους μουσικούς και το άγχος της σκηνής (MPA) και η σχέση τους με το κυρίαρχο πλαίσιο μουσικής εκπαίδευσης:

Ένα σημαντικό θέμα που ταλανίζει την εξέλιξη των μουσικών και που επιδρά στις επιλογές τους είναι το άγχος. Περιγραφές από ιατρικούς ερευνητές παρέχουν ενδείξεις ότι «ένας καλλιτέχνης, όταν είναι γεμάτος από φόβο, βρίσκει το σώμα του να αντιδράει όπως θα αντιδρούσε αν αντιμετώπιζε έναν εχθρικό όχλο ή μια τίγρη»[13]. Πιθανά αίτια είναι το ανταγωνιστικό περιβάλλον[14], τα υψηλά επίπεδα ευαισθησίας στο άγχος και ανασφάλειας του ατόμου για τις ικανότητές του, μία ήδη υπάρχουσα κοινωνική φοβία ή ίσως, αλλά όχι απαραίτητα, κάποια άλλη ψυχοπαθολογία, η τελειομανία και οι υψηλές απαιτήσεις του οικογενειακού και όχι μόνο περιβάλλοντος χωρίς ανάλογη συναισθηματική υποστήριξη. Αυτά, με τα γενετικά αίτια, τις εμπειρίες της παιδικής ηλικίας και την ανατροφή των παιδιών[15], αποτελούν τις πρωταρχικές αιτίες που καθορίζουν τόσο το πώς διαχειρίζεται το άτομο τις παραπάνω συνθήκες και σε τι βαθμό ταλανίζεται από τη συγκεκριμένη διαταραχή ή τουλάχιστον από το σχετικό άγχος.

Για να είναι πιο πιθανή η βελτίωση της ψυχολογικής κατάστασης των ατόμων χρειάζεται, μεταξύ άλλων, και εδώ εστιάζουμε σε θέμα που απασχολεί την παρούσα εργασία, διδασκαλία που θα συνάδει με την ευαισθησία και την ιδιαιτερότητα του ατόμου. Επίσης απαιτείται προσαρμοστικότητα όσον αφορά σ' αυτά που οι διδάσκοντες ζητούν από τους μαθητές, ώστε αυτοί να μη βρίσκονται απέναντι σε κάτι που δεν είναι ακόμη ψυχολογικά σε θέση να αντιμετωπίσουν[16]. Το κάθε άτομο έχει διαφορετικά όρια και ανάγκες, και διαφορετικά επίπεδα ευαισθησίας στην κριτική και στην πίεση, και είναι επιστημονικά αποδεδειγμένο ότι οι διαφορές στην προσωπικότητα του ατόμου δεν έχουν μόνο σαν αποτέλεσμα διαφορές στα επίπεδα της MPA (Music Performance Anxiety[17]), αλλά και διαφορές στην καλλιτεχνική επιτυχία[18]. Το τελευταίο κομμάτι παίρνει μία μεγάλη διάσταση, γιατί η MPA χειροτερεύει όσο πληθαίνουν οι άσχημες

---

[13] Απόσπασμα άρθρου, όπως παρατίθεται στο Kingsbury, 2001, σελ.116.
[14] Patston and Osborne, 2016.
[15] Kenny, 2011.
[16] Ibid.
[17] Από το DSM-5, η MPA αναγνωρίζεται επίσημα ως μία μορφή αγχώδους διαταραχής, και, πιο συγκεκριμένα, συγκαταλέγεται στις κοινωνικές φοβίες (βλ. D. Riley Nicholson, Meghan W. Cody and J. Gayle Beck, Anxiety in musicians: On and off stage, 2015). Τα συμπτώματά της περιγράφονται ως έντονα, απειλώντας την κοινωνική και επαγγελματική τους ζωή (βλ. Laurie Goren, A Meta-analysis of Nonpharmacologic Psychotherapies for Music Performance Anxiety, 2014).
[18] Sadler, Michael E., and Christopher J. Miller, 2010 και Csikszentmihalyi and Getzels, 1973. Το δεύτερο σε ναδημοσίευση στο Mihaly Csikszentmihalyi, 2014.

εμπειρίες μουσικής δραστηριότητας εντός και εκτός σκηνής, καθώς έτσι δημιουργείται ένας φαύλος κύκλος ολοένα και περισσότερου άγχους βασισμένου σε προηγούμενες αποτυχίες, που οδηγεί σε νέες αποτυχίες[19]. Έχουν γίνει άλλωστε αρκετές έρευνες οι οποίες αποδεικνύουν τη στενή αλληλεπίδραση μεταξύ κοινωνικής ιεραρχίας και απόδοσης, καθώς η ψυχολογία που εξαρτάται από την κοινωνική ιεραρχία και την πίεση που δημιουργείται στο άτομο από την ανάγκη να διατηρηθεί στην ίδια κοινωνική θέση μπορεί να είναι καταστροφική για την αποδοτικότητα και την εκδήλωση των ικανοτήτων του[20].

Όπως γίνεται φανερό από τα παραπάνω, το παρόν σύστημα μουσικής εκπαίδευσης δεν πληροί τις παραπάνω προϋποθέσεις. Οι μαθητές βαθμολογούνται με άξονα την επίδοσή τους σε εξετάσεις, και γίνονται αποδέκτες ενδελεχούς αξιολόγησης βάσει των εμφανίσεών τους πάνω στη σκηνή, όπου βασικό στοιχείο σε μία θετική άποψη είναι ο εντυπωσιασμός από τη δεξιοτεχνία του εκτελεστή. Έτσι, μεταξύ υποκειμενικών κριτηρίων όπως είναι η μουσικότητα, η αντίληψη, η δημιουργικότητα και το βάθος της επαφής με κάποιο έργο, παρεμβάλλονται αντικειμενικά κριτήρια όπως η τεχνική και στατιστικά στοιχεία, που θυμίζουν αξιολογήσεις αθλητών. Τα αντικειμενικά αυτά κριτήρια, αντί να είναι χρήσιμα εργαλεία για την πληρέστερη έκφραση του ατόμου, επιδρούν αρνητικά στις καθαρά καλλιτεχνικές λειτουργίες του, διότι χρησιμοποιούνται για να συγκρίνουν και να τοποθετήσουν σε ιεραρχικές λίστες τους μαθητές, και για να κρίνουν την επαγγελματική επιτυχία και αναγνώριση κάποιου.

Παρακάτω θα δούμε πώς το ταλέντο σχετίζεται άμεσα με τον τρόπο διδασκαλίας και κυρίως αξιολόγησης, βαθμολόγησης και αντιμετώπισης των μαθητών, αφού πρώτα αποσαφηνιστεί και αποδομηθεί η έννοια αυτή, καθώς παραδοσιακά αποκλείει την πλειονότητα από την καλλιτεχνική έκφραση, διαχωρίζοντας και αποθαρρύνοντας. Θα ανατρέξουμε στην εξέλιξη της σημασίας της δεξιοτεχνίας στην αναγνώριση του ταλέντου και της αξίας του ατόμου και παράλληλα, θα δούμε πώς το ταλέντο επηρεάζει και τον προσδιορισμό της έννοιας της δημιουργικότητας, με ανάλογα αποτελέσματα.

Πρώτα θα αναφέρουμε και θα αναλύσουμε κάποιους από τους λόγους που οι άνθρωποι αποφασίζουν να βλέπουν χωρίς δεύτερη σκέψη την εκπαιδευτική διαδικασία με έναν συγκεκριμένο τρόπο, τον οποίο και συντηρούν ως κάτι αυτονόητο.

---

[19] Patston and Osborne, 2016.
[20] Kingsbury, 2001, σελ.102.

2. Η πολιτική διάσταση της μουσικής εκπαίδευσης και των μεθόδων αξιολόγησης:

2.1. Η μουσική ως παράγοντας που μεταβάλλει την κοινωνία:

Η Tia DeNora γράφει ότι «η μουσική είναι ενεργή εντός της κοινωνικής ζωής (…) γιατί (…) χρησιμεύει ως ένα είδος προτύπου πάνω στο οποίο δημιουργείται και διατηρείται το συναίσθημα, η αντίληψη, η αντιπροσώπευση και η κοινωνική κατάσταση.»[21] Τόσο η μουσική όσο και η πολιτική εν τέλει ασχολούνται με αυτό που ακούγεται ή όχι ή που εκπροσωπείται ή όχι στα μουσικά και πολιτικά συστήματα[22]. Παράλληλα, ο Attali υπογραμμίζει ότι «οι θόρυβοι μίας κοινωνίας προπορεύονται των εικόνων και των υλικών συγκρούσεων», όπως δηλαδή ένας ήχος προπορεύεται της εικόνας, εάν έρχεται από μακριά ή εάν κάτι εμποδίζει την άμεση οπτική επαφή με την πηγή του[23], και συνεχίζει λέγοντας ότι «η μουσική μας προβλέπει το μέλλον μας. Η μουσική είναι προφητεία. Τα στυλ και η οικονομική οργάνωσή της είναι χρονικά μπροστά από την υπόλοιπη κοινωνία, γιατί εξερευνά, πολύ γρηγορότερα από όσο η υλική πραγματικότητα μπορεί, όλο το φάσμα των δυνατοτήτων στον εκάστοτε κώδικα.[24]» Ένα απτό παράδειγμα είναι ιστορικές έρευνες που δείχνουν ότι τα καλλιτεχνικά ρεύματα ήταν εξίσου υπεύθυνα για τα «επαναστατικά '60s" όσο υπεύθυνες ήταν οι συνθήκες για τη δημιουργία αυτών των ρευμάτων, καθότι αποτέλεσαν πράξη ανατροπής του πολιτισμικού συστήματος υπέρ μιας φυσικής κατάστασης χωρίς κοινωνικές διαιρέσεις.»[25].

Η καθολικότητα της μουσικότητας των ανθρώπων επιβεβαιώνεται αν λάβει κανείς και διάφορα στοιχεία στοιχεία προνεωτερικών κοινωνιών ή γενικότερα κοινωνιών που δεν έχουν άμεση σχέση με δομές «μεγαλύτερων» πολιτισμών[26]. Ο Attali φτάνει στο σημείο να παρατηρήσει την αριστοκρατική τάση της αντίθετης, επίπλαστης αντίληψης περί μουσικών, λέγοντας ότι «η διάκριση μεταξύ μουσικού και μη μουσικού -

---

[21] Tia DeNora, 2000, σελ.44.

[22] Imaginary Musical Radicalism and the Entanglement of Music and Emancipatory Politics, Contemporary Music Review, 34:2-3, 232-246.

[23] Αυτό προφανώς αποτελεί έναν από τους λόγους για τους οποίους η κακόφωνη μουσική δεν είναι τόσο προσιτή όσο ένας σύγχρονος πίνακας, καθώς είναι πιο δύσκολο να αποφύγουμε ή να μονώσουμε έναν ήχο από το να κλείσουμε τα μάτια μας. Ο θόρυβος βιολογικά και αταβιστικά είναι συνυφασμένος με τον κίνδυνο, ως συναγερμός για μη ορατό ακόμα κίνδυνο.

[24] Jacques Attali, Noise: The Political Economy of Music, σελ.11.

[25] Tinkle, 2015 (i), σελ.17, αναφερόμενος στα Scott Saul, Freedom is, Freedom Ain't: Jazz and the Making of the Sixties (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003), και Sally Banes, Greenwich Village 1963: Avant-garde Performance and the Effervescent Body (Durham: Duke University Press, 1993).

[26] Γι αυτό το θέμα βλ. κεφάλαιο 5.3.

που χωρίζει την ομάδα από τον Λόγο του μάγου – αναμφίβολα αντιπροσωπεύει ένα από τα πρώτα δείγματα του καταμερισμού της εργασίας, μία από τις πρώτες διαχωριστικές κινήσεις στην ιστορία της ανθρωπότητας, η οποία προηγείται ακόμη και από την κοινωνική ιεραρχία.[27]»

Η σημασία της μουσικής στη διάρθρωση και λειτουργία των ανθρώπινων κοινωνιών αποτελεί εργαλείο στα χέρια της εξουσίας, η οποία μεταβάλλει τη θέση της πρώτης κατά το συμφέρον της δεύτερης. Υιοθετώντας την ορολογία των Deleuze και Guattari, η τέχνη γενικά λειτουργεί απεδαφικοποιητικά, δηλαδή αφαιρώντας τα μονοπάτια των συσχετισμών ανάμεσα σε πράγματα, πρόσωπα και ιδέες. Με άλλα λόγια αποδομώντας το «χάρτη» που διαμορφώνει τους συσχετισμούς ανάμεσα σε πράγματα, πρόσωπα και ιδέες, όπως αυτός έχει διαμορφωθεί κοινωνικά, πολιτικά και ιστορικά, αυτή η διαδικασία αφήνει τα πράγματα χωρίς συγκεκριμένο κώδικα νοηματοδότησης. Αυτή η κατάσταση μπορεί να είναι αρνητική, για παράδειγμα όταν αναφερόμαστε μέσω αυτής στην αποξένωση των καπιταλιστικών κοινωνιών, αλλά στη συγκεκριμένη περίπτωση σχετίζεται με τη δυνατότητα της τέχνης να αναρωτηθεί για τη χρησιμότητα των εκάστοτε παρόντων συσχετισμών, αποστασιοποιούμενη από αυτούς, και να φτιάξει καινούριους συσχετισμούς μέσω της ακόλουθης επανεδαφικοποίησης[28].

Κατά τα γραφόμενα του Felix Guattari, «πρέπει να αντιπαραβάλουμε τις αφηρημένες μηχανές της μουσικής (ίσως τις πιο μη-σημασιολογικές και απεδαφικοποιητικές/αποτοπικοποιητικές όλων!) σε ολόκληρο το μουσικό σύστημα καστών (...) [, την αξία που δίνει] στον ιμπρεσάριο και ούτω καθεξής. Γίνεται σαφές ότι η συλλογικότητα της μουσικής παραγωγής είναι οργανωμένη έτσι ώστε να παρεμποδίζει και να καθυστερεί τη δύναμη της απεδαφικοποίησης που είναι εγγενής στη μουσική καθαυτή[29]». Καθώς λοιπόν η πολιτική κατάσταση, όταν είναι στα χέρια των αρχόντων, εδαφικοποιεί την πιο απεδαφικοποιημένη μορφή τέχνης, οι άνθρωποι οφείλουν στους εαυτούς τους και στην ανθρωπότητα να εκμεταλλευτούν αυτήν ακριβώς την κοινωνική και διαμορφωτική, μετασχηματιστική δύναμη της μουσικής κατευθυνόμενοι προς την αντίθετη κατεύθυνση για τη βελτίωση της ίδιας της κοινωνίας.

Η ισχύς της τέχνης είναι καταδεικτική και κινητήρια, ως παράδειγμα και απόδειξη ύπαρξης του κρυμμένου δυναμικού των ανθρώπων, καθώς, όπως λέει ο Adam Tinkle, «εάν η τέχνη προσφέρει μια εμπειρία αυτενέργειας, τότε μπορούμε να πούμε ότι η τέχνη

---

[27] Jacques Attali, Noise: The Political Economy of Music, σελ.12.

[28] https://larvalsubjects.wordpress.com/2011/07/02/deterritorialization/, πρόσβαση στις 11/1/2018, ώρα 18.02.

[29] Όπως αναφέρεται στο Douglas Kahn, Noise Water, Meat: History of Voice, Sound and Aurality in the Arts, 1999, σελ.104-105.

είναι ένας τόπος όπου οποιοσδήποτε, ανεξάρτητα από την κοινωνική του δύναμη σε άλλους τομείς της ζωής, μπορεί να ασκήσει δύναμη - την εξουσία να κυβερνά, να διαμορφώνει και να καθορίζει την κατάσταση των εικονικών τομέων.»[30] Η εμπιστοσύνη που μπορεί να δώσει η καλλιτεχνική δημιουργία για το άτομο που την πράττει και ειδικά αν η τελευταία αφορά στη συνεισφορά, συνεργασία και συμμετοχή όλων έχει τη δυνατότητα να φέρει εμπιστοσύνη για τη δύναμη των ανθρώπων όσον αφορά άλλα ζωτικής σημασίας θέματα. Ο Christopher Small θεωρεί ότι «από τη στιγμή που οι άνθρωποι αντιληφθούν ότι η μουσική είναι μέσα [στον άνθρωπο] και όχι μόνο σε εκείνους που έχουν επιλεγεί να γίνουν μουσικοί, ποιος ξέρει για τι άλλο απ' αυτά που τους έχουν αφαιρέσει μπορεί να αγωνιστούν ώστε να το ανακτήσουν και να το απολαύσουν;[31]»

2.2. Το μουσικό εκπαιδευτικό σύστημα έρμαιο του κοινωνικο-οικονομικού:

Κάτι που καθορίζει το πώς κινούνται τα πράγματα στην οικονομία και κατ' επέκταση στις ανθρώπινες κοινωνίες είναι η αποδοτικότητα, η οποία χρειάζεται σταθερούς και σαφείς δείκτες και απόλυτες κλίμακες για να υπολογιστεί. Η εξουσία της αποδοτικότητας ως ρυθμιστική αρχή είναι ενδεικτική της δύναμης που ασκεί ο οικονομισμός στην εκπαιδευτική πολιτική[32]. Όπως θα δούμε και παρακάτω, το ταλέντο δεν εντοπίζεται μέσω κάποιας επιστημονικής επαγωγής βασισμένης σε αντικειμενικά και απόλυτα κριτήρια, αλλά μέσω μίας ομόφωνης, άρρητης κοινωνικής σύμβασης η οποία όμως έχει σαφώς εμπειρικά και πραγματιστικά γνωρίσματα[33].

Η άμεση σύνδεση της εκπαίδευσης με την αναζήτηση εργασίας ως αυτοσκοπό και με την ένταξη στην οικονομία αναγκαστικά προσαρμόζει τους τρόπους αξιολόγησης σε αντίστοιχα, απόλυτα μέτρα που δεν λαμβάνουν υπόψιν τους πολλούς, αλληλένδετους παράγοντες και διαστάσεις που καθορίζουν και ορίζουν τις ικανότητες ως ιδιότητες του ατόμου. Ο Π. Κανελλόπουλος έχει παρατηρήσει ότι οι κοινωνίες των τελευταίων αρκετών δεκαετιών δίνουν όλο και περισσότερη βάση στα άμεσα αποτελέσματα και σε βήματα χαμηλού ρίσκου, που μπορούν να προβλεφθούν με ακρίβεια, πράγμα που δεν ευνοεί την

[30] Tinkle, 2015 (ii), Experimental Music with Young Novices: Politics and Pedagogy.
[31] Christopher Small, όπως παρατίθεται στο Maud Hickey, Music Outside the Lines: Ideas for Composing in K-12 Music Classrooms, Oxford University Press, 2012, σελ. 69.
[32] Kanellopoulos, 2012.
[33] Mihaly Csikszentmihalyi and Rick E. Robinson, Chapter 3: Culture, Time, and the Development of Talent, in Mihaly Csikszentmihalyi auth., The Systems Model of Creativity The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi (2014)

υποστήριξη πειραματισμών[34]. Αυτό συμβαίνει, γιατί, μεταξύ άλλων, οι πειραματικές πρακτικές δεν έχουν έτοιμα, προκαθορισμένα χρονικά πλαίσια ή προγράμματα και δεν έχουν σαν στόχο χειροπιαστά αποτελέσματα. Στον ωφελιμιστικό αυτόν κόσμο, οι διαδικασίες της πειραματικής μουσικής δεν έχουν θέση, γιατί στόχος τους είναι η συνεχής αναδιαμόρφωση και όχι η διαιώνιση κάποιας αγοράς που στηρίζεται γύρω από συγκεκριμένους τύπους καλλιτεχνικών προϊόντων, η οποία διαιώνιση ωφελεί την επαγγελματική επιβίωση και αναγνώριση.

3. Μη οικονομικοί παράγοντες που υποβαθμίζουν την ποιότητα της μουσικής εκπαίδευσης:

Το παρόν κεφάλαιο δεν ενδιαφέρεται στο να αποφανθεί για το εάν και κατά ποια έννοια το ταλέντο είναι μία ανθρώπινη επινόηση ή όχι, αλλά εξετάζει το πώς αυτό εμποδίζει την υγιή μουσική αλλά και ανθρώπινη εξέλιξη του ατόμου, και κατ' επέκταση τις σχέσεις του εντός συνόλων. Επίσης, ακολουθεί την πορεία της ίσως σκόπιμης αλλοίωσης της έννοιας της δημιουργικότητας και της διαβρωτικής επίπτωσης που έχει η παλαιωμένη οπτική που έχει μέρος των εκπαιδευτών και του κοινού για τη χρησιμότητα της δεξιοτεχνίας – το τελευταίο ως αποτέλεσμα του τρόπου προβολής από τα μέσα και την ίδια την εκπαίδευση λόγω της προσβασιμότητας που τη χαρακτηρίζει ως προς τον εντοπισμό και την εύκολη απόλαυση που προσφέρει. Αναφέρεται στη σχετικότητά των παραπάνω και στον τρόπο με τον οποίο αυτά υπαγορεύουν συμβατικές μεθόδους αντίληψης της τέχνης και ψυχολογικό, αλλά και πρακτικό αποκλεισμό μέσω της αποθάρρυνσης και της προβληματικής πολιτικής του «ξεκαθαρίσματος» μέσα από τις αξιολογικές διαδικασίες.

[34] Kanellopoulos, 2012.

3.1 Ο ρόλος του ταλέντου σε συνθήκες διαχωρισμού και διακρίσεων:

Ένας όρος που έτσι κι αλλιώς ξεφεύγει από καθολικούς ορισμούς είναι το ταλέντο, που, ακριβώς επειδή αποτελεί μία σχετική έννοια, δίνει τη δυνατότητα σε όποιον έχει την εξουσία να της δίνει τη σημασία που τον συμφέρει. Στην περίπτωση της δικής μας πραγματικότητας, είναι μία έννοια που συμβαδίζει με τον κοινωνικό δαρβινισμό της ατομοκρατικής κοινωνίας μας, αλλά και βασίζεται στον εμφυτισμό[35] και εν μέρει στο ψυχολογικό νατιβισμό[36]. Είναι από τις πρώτες λέξεις που αναφέρονται όταν η συζήτηση αφορά σε άτομα που ανήκουν στον καλλιτεχνικό χώρο και που καθορίζει ποιος αξίζει να ανήκει σ' αυτό και ποιος όχι. Ενδεικτικό της πιθανώς τεχνητής και αυθαίρετης σύνδεσής του με τη δημιουργική κατάσταση των ανθρώπων και τη δημιουργική υπόσταση των επιθυμιών και αναγκών τους είναι η παρόμοια θέση της λέξης αυτής σε συζητήσεις και κυρίως σε συγκρίσεις ατόμων του αθλητισμού, ενός τομέα που είναι βασισμένος σε απόλυτα και αντικειμενικά αξιολογικά κριτήρια, σε αντίθεση με αυτόν της τέχνης. Οι μετρήσεις που συνήθως έχουν να κάνουν με την επιστημονική ευφυΐα ναι μεν είναι ακριβείς, αλλά θα πρέπει να αναρωτηθούμε αν αποδεικνύουν οτιδήποτε σχετικά με την πραγματική αξία ενός ατόμου, όπως γράφουν οι Csikszentmihalyi και Robinson το 2014. Η σύγχυση και συγχώνευση εννοιών όπως είναι η ικανότητα από τη μία πλευρά και το νοηματικό βάθος μίας έκφρασης από την άλλη είναι τόσο κυρίαρχη που ενδέχεται να περάσει απαρατήρητη και να μην κατανοηθεί.

Αυτή η διάκριση ανάμεσα σε «ταλαντούχους» και μη, δηλαδή σε άτομα που θεωρείται από άλλους ότι αξίζουν να παράγουν καλλιτεχνικό έργο και σε αυτά που δε θεωρούνται άξιοι να το κάνουν και πόσο μάλλον αυτό που παράγουν να θεωρείται αξιοποιήσιμο προϊόν, θα τολμούσα να πω ότι έχει μεγάλη σχέση με το διαχωρισμό καλλιτεχνικών προσπαθειών σε τέχνη και σε «όχι τέχνη», που γίνεται βάσει παροδικών κοινωνικών συνθηκών[37]. Επίσης, φυσικό είναι η ζωή των ανθρώπων να εξαρτάται σε πολύ μεγάλο βαθμό από το αν αυτοί που θεωρούνται άξιοι να κρίνουν – από ποιον; - τους

---

[35] Ο εμφυτισμός προέρχεται από τον Πλάτωνα και τον Descartes και συνδέεται τη μεταφυσική άποψή τους περί των προϋπάρχουσων της γέννησης εννοιών στον ανθρώπινο νου, οποίος συνεπώς δε θεωρείται tabula rasa, είναι ήδη εξοπλισμένος με γνώση, και οι ακόλουθες εμπειρίες της ζωής του ατόμου έχουν ως αποτέλεσμα μόνο το ξεκλείδωμα των περιεχομένων που ήδη υπάρχουν. Εξέλιξη αυτής της θεώρησης είναι ο ψυχολογικός νατιβισμός, που ερμηνεύει το παραπάνω με βάση το επίσης προϋπάρχον γενετικό υλικό.

[36] Lawrence Scripp, Devin Ulibarri & Robert Flax, 2013.

[37] Αυτός ο διαχωρισμός φυσικά έχει πολύ σημαντική σύνδεση και με την απόλυτη φιλοσοφική αλλά και ιστορική σχετικότητα της έννοιας της τέχνης. Για παράδειγμα, παράλληλα με τον προσδιορισμό της τέχνης βάσει του εντυπωσιασμού που προκαλείται από την απόσταση των ικανοτήτων καλλιτέχνη από αυτές του κοινού, υπάρχει ιστορικά η πιο πρόσφατη διάκριση των δεξιοτεχνικά φτιαγμένων και αισθητικά ευχάριστων χρηστικών αντικειμένων και της τέχνης, που ανήκει στην και περιγράφεται είτε ως παραστατική, προγραμματική, εννοιολογική, «άσχημη» κ.ά..

χαρακτηρίσουν ταλαντούχους ή όχι. Καταγράφονται περιπτώσεις στις οποίες η τραγελαφικότητα των υποκειμενικών αξιολογήσεων που όμως έχουν χειροπιαστές συνέπειες φτάνει στο σημείο η ίδια σπουδάστρια να κρίνεται τον ένα χρόνο ως σπουδάστρια με μεγάλη μουσικότητα και τον αμέσως επόμενο ως άμουση, και μάλιστα ως ανεπανόρθωτα άμουση, καθώς αυτό είναι κάτι που «είτε το 'χεις είτε δεν το 'χεις[38]». Ένα τραγικό επακόλουθο του ταλέντου που δεν αναφέρεται και τόσο συχνά είναι η «κατάρα» που επιφέρει στο άτομο που το «διαθέτει», καθώς το άτομο αυτό έχει ηθική και κοινωνική υποχρέωση να το καλλιεργήσει[39], και μάλιστα ακολουθώντας συγκεκριμένο πρόγραμμα και μεθόδους, δυσκολεύοντας έτσι την ανεξάρτητη σκέψη και τις επιλογές του για διοχέτευση αυτού σε άλλα κανάλια ή σύνθεσή του με άλλες αναζητήσεις του. Άλλωστε αυτό που είναι πιθανό να εντοπιστεί από άλλους ως ταλέντο περιορίζεται στα ήδη υπάρχοντα (δηλαδή μόνο στα ήδη αναγνωρισμένα ως) ταλέντα και ο εντοπισμός τους μπορεί να περιέχει σφάλματα, όπως έχουμε αναφέρει στην εισαγωγή.

Επομένως, η προαναφερθείσα πανταχού παρούσα και κυρίαρχη τάση οδηγεί πολλές φορές σε έναν ελιτισμό και σίγουρα σε αποκλεισμό της πλειοψηφίας των ανθρώπων από τα οφέλη της καλλιτεχνικής πράξης και, συνεπώς, από την εξέλιξή της. Ένα ακραίο, αλλά ενδεικτικό παράδειγμα ελιτισμού σχετίζεται με έναν επιδραστικό ερευνητή της μουσικής εκπαίδευσης και μουσικό παιδαγωγό, τον Carl Seashore, ο οποίος ήταν μέλος του συμβουλίου της Αμερικανικής Ένωσης Ευγονικής (AES) και, ως τέτοιο, επιχείρησε να μειώσει τη χρηματοδότηση για τη μουσική παιδεία μέσω των τεστ μουσικών δεξιοτήτων Seashore, ώστε αυτή να επικεντρωθεί στο τμήμα των παιδιών με αυξημένες ικανότητες[40]. Ο M. L. McLendon ισχυρίζεται ότι ο όρος «Amour Propre» του Rousseau είναι μία επίθεση στη φιλοσοφική «προπαγάνδα» του Διαφωτισμού, που δόξαζε το ταλέντο ως μέτρο αξίας του ανθρώπου, για την οποία ο Rousseau πίστευε ότι ήταν μία ιδεολογία που υποβάθμιζε τους αγρότες και την εργατική τάξη[41].

- **<u>Συγκριτική αναφορά απόψεων σχετικά με το ταλέντο:</u>**

Ο Galton το 1874 δημοσίευσε, ακυρώνοντας σε μεγάλο βαθμό την πίστη του στο βιολογικό ντετερμινισμό, μία μελέτη που ανέλυε τα αποτελέσματα της έρευνάς του γύρω

[38] Kingsbury, 2001, σελ.67.
[39] Ibid.
[40] Julia Koza, In Sounds and Silences: Acknowledging Political Engagement, Philosophy of Music Education Review, 2007.
[41] Michael Locke McLendon, Rousseau, Amour Propre, and Intellectual Celebrity και Michael Locke McLendon, The Overvaluation of Talent: An Interpretation and Application of Rousseau's Amour-Propre.

από την προέλευση του ταλέντου, τα οποία έδιναν μεγάλο πλεονέκτημα στην επίδραση του περιβάλλοντος και των συνθηκών έναντι γενετικών προδιαθέσεων. Στο ίδιο συμπέρασμα έφτασαν συμπεριφορικοί και γνωστικοί ψυχολόγοι, και οι Howe, Davidson και Sloboda έφτασαν εν έτει 1998 να αμφισβητούν ανοιχτά την ύπαρξη του έμφυτου ταλέντου[42]. Επίσης ο Simonton υποστηρίζει ότι η καλλιτεχνική κλίση θα ήταν δυνατόν να έχει πιο κληρονομική φύση από την επιστημονική δεινότητα, χωρίς όμως κάποια χειροπιαστά αποδεικτικά στοιχεία[43], ενώ και ο ίδιος τελικά καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι συνθήκες είναι πολύ πιο επιδραστικές από τις όποιες ατομικές διαφορές (ibid.). Η αντιπαράθεση και η αλληλοαμφισβήτηση δεν έχουν λήξει ακόμη, καθώς κάποιοι γενετιστές ισχυρίζονται ότι η άποψη περί καλλιέργειας της ικανότητας από το μηδέν, χωρίς κάποιο γενετικό πλεονέκτημα είναι ακραία (ibid.)

Ο Francoys Gagné, ένας από τους θιασώτες της άποψης ότι υπάρχει το έμφυτο ταλέντο, διαχωρίζοντας μάλιστα τη λέξη «χαρισματικότητα» από την έννοια του ταλέντου, έχει γράψει ότι:

> το έμφυτο ταλέντο είναι απλώς η πηγαία άσκηση φυσικών ικανοτήτων υψηλού επιπέδου, όταν αυτές προσαρμόζονται ακαριαία στις απαιτήσεις ενός συγκεκριμένου τομέα ταλέντου[44].

υποδεικνύοντας έτσι ότι το ταλέντο δεν είναι ένα τόσο ένα μαγικό δώρο που κάνει κάποιον ξεχωριστό από τη στιγμή της γέννησής του, αλλά κάποιες πιο ανεπτυγμένες δεξιότητες που εφάπτονται εύκολα σε κάποιο πεδίο της ανθρώπινης δραστηριότητας. Και αυτός όμως όμως ορίζει τη λέξη αυτή μιλώντας με ποσοστά που καθορίζουν το κατώφλι μεταξύ ταλαντούχων και μη παιδιών[45].

Μιλώντας για το πρόβλημα που προκαλείται από τον προσδιορισμό του ταλέντου μέσω του εντοπισμού ατομικών ικανοτήτων πάνω σε ένα σύστημα και αντικείμενο που έχει ανάγκη ακριβώς αυτές τις ικανότητες, οι Mihaly Csikszentmihalyi και Rick E. Robinson, από την πλευρά αυτή τη φορά δύο ακραία πολέμιων της έννοιας του ταλέντου, γράφουν:

> Το ταλέντο δε μπορεί να παρατηρηθεί παρα μόνο σε σχέση με καλά καθορισμένες πολιτιστικές προσδοκίες. Ως εκ τούτου, δεν

[42] Simonton, D. K.,The Psychology of Creativity, 2001.

[43] Αξίζει να σημειωθεί ότι, παρά τους ισχυρισμούς του Simonton για μεγαλύτερη κληρονομικότητα στα καλλιτεχνικά χαρίσματα, τα μοναδικά χαρίσματα για τα οποία έχουμε επιστημονικές ενδείξεις κληρονομικότητας είναι τα σχετικά με την νοημοσύνη του ατόμου (Plomin, DeFries, McClearn, & McGuffin, 2008)

[44] Gagné, 1995.

[45] Gagné, 1993.

> μπορεί να είναι ένα προσωπικό γνώρισμα ή χαρακτηριστικό, αλλά μάλλον μια σχέση μεταξύ πολιτισμικά καθορισμένων ευκαιριών για δράση και προσωπικών δεξιοτήτων ή δυνατοτήτων για δράση[46].

Η παραπάνω ιδιότητα του ταλέντου να προσδιορίζεται μόνο βάσει ήδη κοινωνικά σχηματισμένων στόχων και δραστηριοτήτων ίσως αποτελεί ένδειξη για την πλαστότητα του όρου, καθώς το χαρακτηριστικό του να μεταμορφώνεται από ταλέντο στο πιάνο μέχρι ταλέντο στη διακόσμηση και στα μαθηματικά, ονομαζόμενο δηλαδή χρησιμοποιώντας την ίδια λέξη πιθανώς να δείχνει ότι δεν υπάρχει[47]. Η σχετικότητα και προσωρινότητα των ικανοτήτων είναι κάτι για το οποίο οι Robinson και Csikszentmihalyi αναφέρουν το παράδειγμα των ατόμων που αναγνωρίζονταν ως ταλαντούχα στη ζωγραφική στην περίοδο της Αναγέννησης, γιατί η ρεαλιστική απεικόνιση στον καμβά ήταν το ζητούμενο εκείνη την εποχή, αντίθετα με τη σημερινή, η οποία αποζητάει πιο εγκεφαλικές ικανότητες, οι οποίες είναι περισσότερο ασαφείς, με αποτέλεσμα να είναι πιο δύσκολο να αναγνωριστούν[48].

Η σχετικότητα της έννοιας αυτής δηλαδή, όχι μόνο όσον αφορά στην αμφισημία της σχετικής ορολογίας[49], αλλά κυρίως όσον αφορά στην αντιστοίχισή του με τις εκάστοτε απαιτήσεις της τέχνης της κάθε περιόδου, εντοπίζεται σε ένα παράδειγμα που αφορά στις απαιτήσεις της εκπαίδευσης από το κάθε ηλικιακό στάδιο: στην εφηβεία, το ποσοστό των χαρακτηριζόμενων ως ταλαντούχων παιδιών που εγκαταλείπει τη μουσική ενασχόληση είναι πολύ μεγάλο, πράγμα που, όπως αναφέρει ο Csikszentmihalyi[50], αιτιολογείται από τον Bamberger (1982) από το γεγονός ότι σ' αυτή την ηλικία (έναρξη στα 12 έτη) η νευροψυχολογία λέει ότι το άτομο εισέρχεται στο στάδιο της τυπικής λειτουργικής λογικής σκέψης, και συνεπώς αντίστοιχα προσαρμόζονται και οι απαιτήσεις του εκπαιδευτικού προγράμματος. Παιδιά που έχουν οξυμένο το αισθητικοκινητικό σύστημα δυσκολεύονται να ακολουθήσουν στις καινούριες απαιτήσεις, ενώ τα άτομα που πιθανώς δεν εντυπωσίαζαν με το παίξιμό τους σε μικρότερη ηλικία, έχουν περισσότερα να προσφέρουν σ' αυτό το στάδιο, όταν η μουσική ανάπτυξη επικεντρώνεται σε ζητήματα κριτικής σκέψης και συναισθηματικής

[46] Csikszentmihalyi και Robinson, 2014.
[47] Kingsbury, 2001, σελ.81.
[48] Csikszentmihalyi και Robinson, 2014.
[49] Για τα πολλαπλά ορολογικά ζητήματα βλ. Gagné, 1995.
[50] Csikszentmihalyi, Robinson, 2014.

πολυπλοκότητας. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την καθυστερημένη αναγνώρισή τους ως ταλέντα.

Παρομοίως, το αν κάποιος θα έχει δική του φωνή και αν θα συνεχίσει να την καλλιεργεί, όταν πια η τυπική εκπαίδευση ολοκληρωθεί, εξαρτάται από την κατάλληλη συμπόρευση των επιπέδων εκπαίδευσης με τα στάδια διαμόρφωσης και ανάπτυξης του ατόμου, όπως περιγράφονται από την νευροεπιστήμη. Η διαδρομή αυτή, σε συνδυασμό με τα στοιχεία προσωπικότητας, καθορίζουν την εξέλιξή του. Η φύση της δημιουργικότητας, δηλαδή το αν είναι αυτονομημένη και συνειδητοποιημένη, παίζει επίσης σημαντικό ρόλο. Αυτό έχει να κάνει με τη μεγαλύτερη σημασία που έχει ο εντοπισμός ερωτημάτων και η συνεχής αναζήτηση σε σχέση με την αναζήτηση απαντήσεων απλώς σε προβλήματα που θέτονται από άλλους, όπως δείχνουν τα πορίσματα πολλών ερευνών.[51]

Η μεγάλη συζήτηση γύρω απ' την προέλευση του ταλέντου φαίνεται να έχει λήξει και για τους Lawrence Scripp, Devin Ulibarri & Robert Flax[52], οι οποίοι αναφέρουν πορίσματα πολλών ερευνών που έχουν γίνει τις τελευταίες δεκαετίες από ερευνητές διάφορων αντικειμένων. Πιο συγκεκριμένα, μεταξύ άλλων, αναφέρονται σε συγκεκριμένες αλλαγές στη χημική σύσταση του εγκεφάλου, σε ανάπτυξη εγκεφαλικών περιοχών, στην πυκνότητα της φαιάς ουσίας και σε σημαντικές νευρολογικές μεταβολές ως αποτέλεσμα της εξάσκησης, νοητικής και σωματικής. Κάτι ιδιαίτερα αξιοσημείωτο είναι η μεγάλη ανάπτυξη της μυελίνης, η οποία επηρεάζει τις περισσότερες από τις δεξιότητες που πρέπει να έχει ένας εκτελεστής μουσικής.

Ο K. Anders Ericsson[53] παραδίδει μία λίστα από έρευνες που αποδεικνύουν τη σχέση της απόδοσης σε έναν τομέα με την εξάσκηση και τη σωστή διδασκαλία πάνω σ' αυτόν. Η οξύμωρη συλλογιστική γύρω από την επικρατούσα αντίληψη στο ζήτημα αυτό περιγράφεται χαρακτηριστικά στην παρακάτω φράση του Kingsbury που μαρτυρεί και την προνομιακή θέση στην εκπαίδευση που έχουν από τους δασκάλους και το σύστημα ανταμοιβών όσοι χαρακτηρίζονται ως ταλαντούχοι εις βάρος των «ατάλαντων»: «Φτάνουμε στο παράδοξο γεγονός ότι το μουσικό ταλέντο είναι αυτό που δεν μπορεί να διδαχθεί στους λίγους που είναι σε θέση να το διδαχθούν.[54]»

Ένα ακόμη στοιχείο που καταγράφει βάσει ερευνών ο Ericsson για να υποστηρίξει την άποψή του για την απολύτως κατασκευασμένη έννοια του ταλέντου

[51] Ibid.
[52] Lawrence Scripp, Devin Ulibarri & Robert Flax, 2013.
[53] Ericsson, 2013.
[54] Kingsbury, 2001, σελ.82.

είναι ότι, εκτός από διαφορές στη φυσιολογία, που έχουν αποδεδειγμένα τη βάση τους στα γονίδια, και ενδέχεται να βοηθούν ή όχι την απόδοση σε συγκεκριμένες δραστηριότητες και τις αντίστοιχες ικανότητες, γονίδια που καθορίζουν ή συμβάλλουν στην ύπαρξη δεξιοτήτων δεν έχουν εντοπιστεί ακόμη[55].

Ο εθνομουσικολόγος John Blacking, γράφοντας για τις μουσικές δεξιότητες της φυλής των Venda, την οποία ερεύνησε, είναι επίσης κατηγορηματικός για το ίδιο θέμα, υποστηρίζοντας ότι «σίγουρα οι κοινωνικές συνέπειες των συγγενικών σχέσεων είναι αυτές που επηρέασαν την ανάπτυξη της μουσικότητας τους, και όχι κάποιες ειδικές, γενετικά κληρονομικές μουσικές ικανότητες. Και πάλι, δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι οι δάσκαλοι της μύησης τείνουν να "κληρονομούν" την τέχνη από τους πατέρες τους. Ένας δάσκαλος πρέπει να γνωρίζει πολλά τραγούδια και τελετουργίες και έτσι ο γιος του είναι σε μια ευνοϊκή θέση όταν βοηθά τον πατέρα του στη δουλειά.[56]»

Ας διευρύνουμε όμως το δίπολο φύση-καλλιέργεια, το επίκεντρο δηλαδή αυτής της επιστημονικής έριδας για το ταλέντο, εμβαθύνοντας στα γκρίζα σημεία μεταξύ τους. Ένας ακόμη παράγοντας, εκτός της εξάσκησης[57], που μπορεί να εξηγήσει τις διαφοροποιήσεις στις ικανότητες των ατόμων είναι αυτός που σχετίζεται με τα κίνητρα που έχουν για να κάνουν κάτι, αλλά και αυτός της όρεξης και της ικανότητας συγκέντρωσης που παρουσιάζουν σε μία ενασχόληση. Για τον Ericsson μάλιστα, οι εγκεφαλικές λειτουργίες που επηρεάζουν την κινητοποίηση για μία ενέργεια και την πηγαία ευχαρίστηση που λαμβάνουν ακόμη και από την εξάσκηση για τη βελτίωσή τους σ' αυτήν, ήτοι ουσιαστικά κάποια στοιχεία προσωπικότητας, συμπεριλαμβανομένων αυτών της αίσθησης καθήκοντος του καθενός και του τρόπου που αντιδρά στην πίεση και στην επιβράβευση, εξαρτώνται και από την κληρονομικότητα, πράγμα που δίνει μία εξήγηση για το όποιο προβάδισμα βλέπουμε εξαρχής (;) σε κάποια παιδιά[58].

Υπάρχουν όμως κι άλλοι παράγοντες που δημιουργούν ανισότητες στην απόδοση των ατόμων, και μάλιστα από μικρή ηλικία, καθώς αυτό το κριτήριο ενδιαφέρει περισσότερο τους μελετητές της φύσης του ταλέντου. Κάποιοι απ' αυτούς είναι η ηλικία που ξεκινάει κάποιος την τριβή του με μία δραστηριότητα[59] και τα στοιχεία προσωπικότητας που έχουν να κάνουν με τις συνθήκες ανατροφής και το περιβάλλον,

---

[55] Ericsson, 2013.

[56] Blacking, How Musical Is Man, 1995, σελ.47.

[57] Στο ζήτημα της εξάσκησης, είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι μεγάλο ρόλο παίζει η ποιότητά της (βλ. και Expert Performance and Deliberate Practice An updated excerpt from Ericsson (2000), όπου αναφέρεται και το παράδειγμα του Paganini ο οποίος γλύτωσε πολλές ώρες μελέτης, γιατί μπορούσε να συγκεντρωθεί απόλυτα κατά τη διάρκειά της).

[58] Ericsson, 2013.

[59] Hambrick, Oswald, Altmann, Meinz, Gobet, Campitelli, 2014.

τόσο όσον αφορά στις πρακτικές δυνατότητες (πόροι, ποιότητα και διάθεση εκπαιδευτικών χώρων κτλ.), αλλά και τη ψυχολογική υποστήριξη που λαμβάνει το άτομο[60], συμπεριλαμβανομένης και αυτής που περιλαμβάνει ο τρόπος διδασκαλίας. Αναφορικά με τον τελευταίο, υπάρχουν αρκετές περιπτώσεις καταγεγραμμένες ιστορικά, αλλά και σε επιστημονικές έρευνες, υπάρχουν παραδείγματα των λεγόμενων ως "παιδιά-θαύματα" για τα οποία είναι γνωστό ότι προήλθαν από αυστηρούς ή υπερβολικά αυστηρούς γονείς[61].

Παράγοντες για τους οποίους οι επιστήμονες δεν έχουν καταλήξει στο αν είναι επίκτητοι ή όχι και που επηρεάζουν την απόδοση είναι ο γενικότερος δείκτης ευφυΐας[62], και κάποια κληρονομικότητα με διφορούμενα αποδεικτικά στοιχεία σχετικά με διαφοροποιήσεις στην επίδοση στη μουσική εκτέλεση, όπως επίσης και ακόμη μικρότερης κλίμακας κληρονομικότητα όσον αφορά στη δημιουργικότητα[63].

Το ίδιο το άτομο μπορεί να επηρεάσει συνειδητά ή όχι την αποτελεσματικότητα που θα έχει η μελέτη του και η ενασχόλησή του με το αντικείμενο. Έρευνες έχουν δείξει ότι ο στόχος που βάζει το άτομο και η συνειδητοποιημένη αφοσίωση σ' αυτόν παίζουν σπουδαίο ρόλο στην επιτυχία της δραστηριότητας την οποία επιλέγουν. Παραθέτω τα λόγια του Coyle (2009), όπως αυτά παραφράζονται στη μελέτη των Lawrence Scripp, Devin Ulibarri & Robert Flax του 2013:

> Αυτό που πυροδότησε την εξέλιξη [των παιδιών] δεν ήταν κάποια έμφυτη ικανότητα ή γονίδιο. Ήταν μια μικρή, εφήμερη, αλλά ισχυρή ιδέα: ένα όραμα της ιδανικής εκδοχής του μελλοντικού εαυτού τους, (...) η οποία προήλθε από τον περίγυρό τους [και αποτελούμενη από] (...) το σύνολο των εικόνων και των ανθρώπων που συνάντησαν στη μικρή ζωή τους μέχρι τότε.

Κατά την προσωπική άποψη του γράφοντα, και εφόσον το παρόν κείμενο ενδιαφέρει η καλλιτεχνική κλίση, τη μεγαλύτερη σημασία έχει η βαθύτερη αιτία

---

[60] Bloom, 1985.

[61] Ericsson, 2013, όπως επίσης βλ. βιογραφικά στοιχεία για Haydn, Mozart και Paganini, ως παραδείγματα. Ο ίδιος ο Niccolò Paganini έχει πει: Η ιδιοφυία είναι συνώνυμο της υπομονής (Lawrence Scripp, Devin Ulibarri & Robert Flax (2013). Προσωπικά, θα μπορούσα να αναφέρω και παραδείγματα από το δικό μου κύκλο ατόμων, μέσα στα οποία υπάρχει ένα -εξαιρετικό- παιδί-θαύμα.

[62] αλλά υπάρχουν μεγάλες διακυμάνσεις στο συσχετισμό ανάμεσα στα «παιδιά θαύματα» στη μουσική και το score στο τεστ για το δείκτη νοημοσύνης, ανάλογα με τις ιδιότητες του δείγματος. (Ruthsatz and Urbach (2012)).

[63] Hambrick, Oswald, Altmann, Meinz, Gobet, Campitelli, 2014. Εδώ πρέπει να παρατηρήσουμε ότι, ακόμη και οι ίδιοι οι συγγραφείς καλούν για περισσότερες έρευνες στο θέμα και αναγνωρίζουν την ασάφεια των αποτελεσμάτων.

ενασχόλησης με κάτι, δηλαδή αν η έκφραση μέσω μιας συγκεκριμένης καλλιτεχνικής διαδικασίας ως διέξοδος επικοινωνίας είναι πραγματική ψυχολογική ανάγκη. Η αυθεντικότητα των κινήτρων που δίνει η πειραματική μουσική θα αναλυθεί παρακάτω.

3.2 Δημιουργικότητα και τα αποτελέσματα της παρανόησης γύρω απ' αυτήν:

Ήδη ένα από τα χαρακτηριστικά στοιχεία του δυτικού/ευρωπαϊκού πολιτισμού είναι ο ατομικισμός και, κατ' επέκταση, λαμβάνοντας υπόψιν τον ανταγωνισμό και τον αγώνα δρόμου για υπεροχή στις δυτικές κοινωνίες, η έμφαση στην καινοτομία. Η έννοια αυτή σχεδόν ταυτίζεται με αυτήν της δημιουργικότητας στη Δύση[64] και προβάλλεται ως απελευθέρωση έκφρασης και ατομικότητας, και ως μία ιδιότητα πιο φιλικής και μη αποξενωτικής μορφής εργασίας από τις εταιρείες, οδηγώντας σε ολοένα και πιο ανταγωνιστική αξιοποίηση των ατομικών ικανοτήτων[65].

Η θεωρητική εικόνα που έχουμε για τη δημιουργικότητα είναι ενός χαρακτηριστικού που είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το ταλέντο ή την ιδέα του χαρίσματος. Επιστημονικά η δημιουργικότητα είναι μία ιδιότητα της οποίας η αοριστία αναγκάζει τους ερευνητές να εφευρίσκουν συνεχώς άλλες μεθόδους μέτρησής της, καθώς είναι πάντα ημιτελείς. Η κοινωνική αντίληψη περί δημιουργικότητας φανερώνεται από το σύνολο των προβληματικών μεθόδων αυτών, εκτεινόμενη από τον επιστημονικό κλάδο μέχρι, αναφερόμενοι σε ένα από τα ζητήματα του κειμένου αυτού, τον τρόπο με τον οποίο οι ίδιοι οι συνθέτες αντιμετωπίζουν τους εκτελεστές. Αρκετές από αυτές είναι σχετικά αυθαίρετες (βλ. 1980, Webster"s Measure of Creative Thinking in Music (MCTM)) ή αταίριαστα θετικιστικές ως προς το δυσπρόσιτα αφηρημένο αντικείμενο έρευνας (βλ. Kagan"s Matching Familiar Figures (MFF)).

Στην έρευνα του Gorder με τίτλο Μετρήσεις Αποκλίνουσας Μουσικής Παραγωγής (1980) δύο από τις παραμέτρους που υπολογίστηκαν ως χαρακτηριστικά δημιουργικής ικανότητας ήταν η *ευκινησία*, η οποία ορίζεται ως 'η ικανότητα για παραγωγή μουσικής με αλλαγές στο μουσικό χαρακτήρα, και η *ποιότητα*, η οποία ορίζεται ως 'η παραγωγή μουσικών ιδεών που είναι μουσικά επιθυμητές'[66]. Άλλες παράμετροι είναι ο αριθμός των

[64] Simonton and Ting, 2010, Schmidt, 2013.
[65] VanderHamm, 2017, σελ.24.
[66] Donald J. Running, 2008.

φράσεων στον αυτοσχεδιασμό του μαθητή[67], η *πρωτοτυπία* και η *επεξεργασία* (δηλαδή η ανάπτυξη και εξέλιξη στοιχείων σε κάτι πιο περίπλοκο). Οι παραπάνω παράμετροι εξετάστηκαν σε συνάρτηση με το λεγόμενο «Δείκτη Μουσικής Δημιουργικότητας' του κάθε μαθητή, ο οποίος μετρήθηκε από τους καθηγητές. Από τη μία, η συνύπαρξη των παραπάνω είναι μία ισχυρή απόδειξη δημιουργικότητας, αλλά η ποιοτική τους σημασία, πέραν του εντυπωσιασμού που προκαλούν, είναι αβέβαιη, καθώς το ποιος και πώς κρίνει ποια παράμετρος είναι καθοριστική για το νόημα ενός έργου υπέρ μίας άλλης είναι κάτι το αυθαίρετο. Ομοίως, οι έρευνες του Mark Kiehn (2003) βασίζονται και πάλι, ταυτόχρονα, σε υποκειμενικές κρίσεις και απόλυτους δείκτες μέτρησης σχετικών εννοιών, ενώ τα αποτελέσματα στις διάφορες πραγματώσεις του πειράματος υπήρξαν διαφορετικά[68].

Είναι απόλυτα αναγκαίο όλες οι παράμετροι ενός επιστημονικού πειράματος να ορίζονται με απόλυτη ακρίβεια, αλλά είναι προφανές κατά την άποψη του γράφοντα ότι αφηρημένες έννοιες όπως οι παραπάνω έχουν πολλαπλές υποκειμενικές ερμηνείες ή, τουλάχιστον, αποκτούν άλλη σημασία ανάλογα με το γενικότερο πλαίσιο ενός κομματιού και όταν τις εξετάζουμε συνδυαστικά.

Ο προσδιορισμός της έννοιας «δημιουργικότητα» έχει και δεύτερο επίπεδο ασάφειας και πολλαπλών σημασιών, καθώς υπάρχει από τη μία η Γενική Δημιουργικότητα (Torrance) και οι υποκατηγορίες ανάλογα με τον τομέα στον οποίο αναφέρονται, οι οποίες, ανάλογα με τον επιστήμονα, είτε ταυτίζονται με τη Γενική, είτε εξαρτώνται από αυτήν, είτε όχι (Madura, 1996[69]). Αντίστοιχα ασαφείς, όπως είδαμε, είναι και οι παράγοντες που την αποτελούν, που διαφοροποιούνται ανάλογα με το πείραμα, τη μέθοδο μέτρησης, τα άτομα που αξιολογούν και τη θεωρία στην οποία βασίζεται η εκάστοτε έρευνα. Φυσικά, υπάρχουν και εξαιρέσεις, όπως η έρευνα του Hickey (2001), ο οποίος έλαβε υπόψιν του και μάλιστα συμπεριέλαβε ως αντικείμενο έρευνας τους παράγοντες που διαφοροποιούν τον τρόπο που αξιολογεί ο καθένας ανάλογα με την εμπειρία, τις γνώσεις, τη θέση και τον τομέα τους[70]. Επίσης, η μέθοδος υπολογισμού Baltzer (1988[71]) ανήκει σ' αυτές που δεν επικεντρώνονται στο αποτέλεσμα (προϊόν), αλλά στη μακροπρόθεσμη επίδοση του ατόμου, οι οποίες όμως είναι αρκετά λιγότερες σε αριθμό. Αποτελείται από μία αλληλουχία διαφορετικών μετρήσεων και πολλαπλά τεστ,

[67] Wayne Douglas Gorder, Divergent Production Abilities as Constructs of Musical Creativity. April 1980, Journal of Research in Music Education 28(1).
[68] Donald J. Running, 2008.
[69] Ibid.
[70] Ibid.
[71] Ibid.

οπότε κατά την προσωπική μου άποψη τουλάχιστον είναι περισσότερο εμπεριστατωμένη. Έρευνες από γνωστικούς επιστήμονες χρησιμοποιούν στα πειράματά τους ανοικτά προβλήματα που απαιτούν γνήσια δημιουργικότητα, σε αντίθεση με πολλές εργαστηριακές έρευνες που βασίζονται σε προβλήματα που έχουν σταθερές λύσεις[72].

Αξιοπρόσεκτη είναι μία έρευνα που έγινε το 2003 από τους Byrne, MacDonald και Carlton, στην οποία οι μαθητές κλήθηκαν να συμπληρώσουν ένα ερωτηματολόγιο υπό τον τίτλο «Ερωτηματολόγια Δειγματοληψίας Εμπειρίας» (Experience Sampling Forms), ώστε να περιγράψουν την εμπειρία τους κατά τη διάρκεια της σύνθεσης των έργων που τους είχε ζητηθεί. Παρατηρήθηκε ότι η δημιουργικότητα στο αποτέλεσμα των έργων ήταν ανάλογα αυξημένη με τη θετικότητα της εμπειρίας του ατόμου.

Ο Donald J. Running[73] γράφει ότι τα περισσότερα τεστ αξιολόγησης της δημιουργικότητας που αναφέρει στην ανασκόπησή του, για την οποία μάλιστα λέει ότι είναι μία απόπειρα πλήρους όσο γίνεται αναφοράς, σχεδιάστηκαν μεταξύ 1980 και 1986 και τονίζει την αναγκαιότητα αναθεώρησης και αντικατάστασής τους, καθώς οι επιστήμονες δεν έχουν καταλήξει όσον αφορά στο τι επηρεάζει τη δημιουργικότητα και στο αν διδάσκεται ή όχι, αλλά και στο ποια είναι η καλύτερη μέθοδος γι' αυτό, ενώ, όπως προαναφέρθηκε δεν έχουν καν καταλήξει ούτε στο πώς να την προσεγγίσουν ερευνητικά.

Η αοριστία της έννοιας πηγάζει ίσως από ιδιότητές της για τις οποίες έχουν μιλήσει πρόσωπα όπως ο Freud, ο οποίος την προσομοιάζει με την ονειροπόληση[74] και ερευνητές που την ονομάζουν αρχέγονη γνώση, απομακρυσμένη συσχέτιση και αυτιστική σκέψη[75]. Γενικότερα, αρκετές θεωρίες ψυχολογίας προσεγγίζουν τη δημιουργικότητα με πιο υγιή τρόπο. Η γνωστική ψυχολογία υποστηρίζει ότι τη δημιουργικότητα συνιστά η ικανότητα διαμόρφωσης γόνιμων συσχετισμών, η οποία όμως σχετίζεται πολύ με τυχαίες, μη ελεγχόμενες παραμέτρους[76].

Από το 1980, αναπτύχθηκαν, κερδίζοντας έδαφος, οι θεωρίες για τη δημιουργικότητα που βασίζονται στα συστήματα, λαμβάνοντας υπόψιν σε πρώτο βαθμό το ότι το άτομο είναι μέρος ενός συστήματος εντός του οποίου δέχεται επιρροές και πληροφορίες[77]. Ο Howard Gardner, γνωστός από τη θεωρία του περί ύπαρξης επτά

---

[72] Finke, Ward, & Smith, 1992.
[73] Running, 2008.
[74] Simonton, Dean Keith, The Psychology of Creativity: A Historical Perspective, Davis, CA: Green College Lecture Series on The Nature of Creativity: History Biology, and Socio-Cultural Dimensions. University of British Columbia, 2001.
[75] Ibid.
[76] Upadhyay, D. and Dalal, A., 2016, σελ.32-33.
[77] Ibid., σελ.35-37.

διαφορετικών και διακριτών ειδών νοημοσύνης[78], γράφει για τέσσερα επίπεδα που συντελούν στη δημιουργικότητα του ατόμου: το υποπροσωπικό (γονίδια, νευρολογική δομή κτλ.), το προσωπικό (οι ευφυίες, η προσωπικότητα και τα κίνητρα του ατόμου), το υπερπροσωπικό (ο τομέας στον οποίο αναπτύσσει και εφαρμόζει τη δημιουργικότητά του) και το πολυπροσωπικό (η κοινότητα που δημιουργείται πάνω σ'αυτόν τον τομέα, τα άτομα που το αξιολογούν και οι συνάδελφοι)[79]. Μάλιστα, γράφει χαρακτηριστικά ότι «το ερώτημα δεν είναι πια τι είναι η δημιουργικότητα· αντ 'αυτού, πρέπει να ρωτήσουμε πού βρίσκεται η δημιουργικότητα. Και η δημιουργικότητα ενυπάρχει στη διαλεκτική ή στο διάλογο μεταξύ του τομέα, της κοινότητας και του ατόμου.[80]»

Ο Abraham Maslow (1959) από την πλευρά της ανθρωπιστικής ψυχολογίας συμπεριέλαβε τη δημιουργικότητα στις αρετές που πρέπει να έχει ένας άνθρωπος για να είναι αυτοπραγματώμενος ως άτομο, μαζί με ποιότητες όπως η εστίαση σε κοινωνικά και παγκόσμια προβλήματα και όχι σε ατομικά, η εμπάθεια, η δημοκρατικότητα, η αποδοχή, ο αυθορμητισμός και η αυτονομία[81]. Η παραπάνω γραμμή, μαζί με τη συνειδητοποίηση ότι η ανθρώπινη αυτή ιδιότητα δεν υπάρχει μέσα στο άτομο, αλλά στις συνθήκες και τον τύπο του συστήματος στο οποίο βρίσκεται αυτό, όπως είδαμε στην προηγούμενη παράγραφο, θα πρέπει να μας προβληματίσει ακόμη περισσότερο για τα εκπαιδευτικά περιβάλλοντα στα οποία κινούμαστε, κυρίως μάλιστα όταν έχει αποδειχθεί ότι ένα θετικό για τη ψυχολογία περιβάλλον διαμορφώνει πιο δημιουργικά άτομα.

3.3 Η δεξιοτεχνία ως ένας ακόμη συντελεστής που χειραγωγεί τους μαθητές και δεσμεύει τη μουσική εκπαίδευση:

Μιλήσαμε παραπάνω για τη σημασία της εξάσκησης στη διαμόρφωση του ταλέντου έναντι της εκ φύσεως κλίσης και χρησιμοποιήσαμε τα παραδείγματα που την αποδεικνύουν ώστε να δείξουμε την πιθανή πλαστότητα του όρου «ταλέντο». Όμως τελικά, όπως θα δούμε και παρακάτω στα συμπεράσματα του 3.5, το αποτέλεσμα της εξάσκησης, ήτοι η δεξιοτεχνία, δεν είναι κάτι άλλο παρά μία τεχνική και πνευματικά επιφανειακή υπεροχή, που πολλές φορές απωθεί το άτομο, μέσω των αισθημάτων μειονεξίας, τόσο από την εκμάθηση, όσο και αποσπά από τη βαθύτερη καλλιτεχνική

[78] Gardner, 1983/2011.
[79] Gardner, 1988.
[80] Gardner, 1993, σελ.130.
[81] Simonton, Dean Keith, 2001.

έκφραση. Αναφερόμενοι ειδικά στη δεξιοτεχνία όπως αυτή χαρακτηρίζεται στην ευρωπαϊκή κλασική μουσική[82], στις επόμενες παραγράφους θα αναφερθούμε στη σχετικότητα και της έννοιας αυτής, αλλά και στα ζητήματα που ανακύπτουν από την έμφαση που δίνεται σε αυτήν.

Η παρακάτω εξερεύνηση του όρου δε θα πρέπει να θεωρηθεί ότι ισοπεδώνει ή ότι παραβλέπει την ταύτιση της μουσικότητας του ατόμου με την εκφραστικότητα και το συναίσθημα του και όχι με τη βιρτουοζιτέ του. Το ζήτημα που ανακύπτει είναι ότι αν κάποιος διαθέτει μουσικότητα ή καλλιτεχνική προσωπικότητα που είναι δύσκολο να «εξορυχθεί» στο υπάρχον σύστημα, δεν είναι πιθανό να φτάσει ψηλά χωρίς τις ανάλογες τεχνικές και τυπικές προϋποθέσεις, οι οποίες είναι προκαθορισμένες και ίδιες για όλους, κυρίως γιατί θα πρέπει να βρει έναν τρόπο να επιβιώσει χωρίς τα προνόμια που αυτές αποφέρουν.

- **Ιστορικές παρατηρήσεις γύρω από την εξέλιξη της σημασίας της δεξιοτεχνίας:**

Ο όρος αυτός της δεξιοτεχνίας, που ως είναι σήμερα έχει μία ιστορία 500 χρόνων[83], ακόμη και όταν αυτή είχε άλλη έννοια[84],ήταν πάντοτε ένας πολύ σαφής τρόπος για να διακρίνει κανείς τον ικανό καλλιτέχνη, αλλά ακόμη και το αν ένα αντικείμενο ή ενέργεια είναι τέχνη ή όχι. Έχει όμως περισσότερο συνδεθεί ως ποιοτική ιδιότητα και αξιολογικό χαρακτηριστικό, με την εποχή του Ρομαντισμού και με τις περιόδους που ακολούθησαν μέχρι και σήμερα, σε μεγάλο βαθμό. Σίγουρα ήταν η περίοδος που εισήλθε στη σφαίρα της εκτέλεσης κλασικής μουσικής, καθώς αυτή έφευγε από το αποκλειστικά θρησκευτικό περιεχόμενο και γινόταν πλέον και κοσμική. Μία ενδιαφέρουσα παρατήρηση που κάνει ο Jim Samson[85] είναι η χρονική ταύτιση της άνθησης της Ρομαντικής αισθητικής, η οποία σαφέστατα είναι άρρηκτα σχετιζόμενη με την έννοια του παιδιού-θαύματος (wunderkind), με τη ραγδαία ανάπτυξη του μουσικοπαιδαγωγικού συστήματος στην Ευρώπη.

---

[82] Η κάθε κουλτούρα κατασκευάζει την έννοια αυτή με αποκλίνουσες μεθόδους και με διαφορετικά χαρακτηριστικά (βλ. David VanderHamm, 2017).
[83] Ibid., 262.
[84] Για παράδειγμα, όταν η τέχνη είχε να κάνει με την κατασκευή αντικειμένων χρηστικής αξίας, ο άξιος καλλιτέχνης/τεχνίτης ήταν αυτός που ήταν επιδέξιος.
[85] Jim Samson, Virtuosity and the musical work: The Transcendental studies of Liszt, 2003

Η ευρωπαϊκή μουσική παιδαγωγική, συναποτελούμενη από τη δυναμική δασκάλου και τάξεων και δομημένη σε σχέσεις μεταξύ μαθητών και μεταξύ μαθητών και δασκάλου ιεραρχημένες βάσει τυπικών αξιολογικών κριτηρίων, χρειαζόταν να δώσει έμφαση σε όσες παραμέτρους μπορούσαν να υπολογιστούν και να μπουν σε κλίμακες. Επίσης, εκπαίδευση τυπικά σημαίνει εξέλιξη βάσει της εξάσκησης, και η εξάσκηση επίσης πρέπει να βασίζεται πάνω σε κάτι στερεό, όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση σε ασκήσεις και σπουδές, οι οποίες αναπτύσσουν αποκλειστικά και μόνο την τεχνική του εκτελεστή. Ο Samson συνεχίζει σημειώνοντας ότι σ' αυτήν την περίοδο, αναμενόμενα, δεδομένων των προαναφερθέντων, γίνεται πολύ πιο διακριτά ο διαχωρισμός καριέρας σε συνθετική και εκτελεστική.[86]

Η διαφορά αυτή μεταξύ της λειτουργίας της δεξιοτεχνίας όπως αυτή διαμορφώθηκε κατά τη Ρομαντική περίοδο και ύστερα, και της λειτουργίας της πριν απ' αυτήν, έγκειται στη μεγαλύτερη ειλικρίνεια και αμεσότητα της τέχνης παλαιότερα. Πριν λοιπόν τη διάκριση των συνθετών από τους ερμηνευτές, με τη δημιουργία της φανταστικής εικόνας τους ως την ιδιοφυία που δημιουργεί απομονωμένη από τους κοινούς θνητούς, ο καλλιτέχνης της λαϊκής μουσικής ήταν αυτός που έγραφε και ερμήνευε τα κομμάτια του, με σκοπό τη διασκέδαση του ακροατή, μέσω φυσικά των εντυπωσιακών τεχνικής φύσεως ικανοτήτων του[87].

Πριν τη διακλάδωση που προέκυψε στην έννοια του μουσικού καλλιτέχνη στο δεύτερο μισό του 18ο αι., μία εξέλιξη που συντέλεσε στη μεγαλύτερη έμφαση στις τεχνικές δεξιότητες ήταν ότι, με την εξάπλωση της μουσικής εκδοτικής δραστηριότητας, οι ακροατές αυξήθηκαν και οι εκτελεστές πλέον έπαιζαν σε περιοδείες, πράγμα που αναμενόμενα σήμαινε την περαιτέρω μετατροπή τους σε εκτελεστές «καριέρας» και σε άτομα που σταδιακά αποκτούσαν σχέση με το κοινό τους ανάλογη με τη σημερινή σχέση πολύ γνωστών προσώπων και των θαυμαστών τους (βλ. Chopin, Liszt).

Αυτή η θέση των ερμηνευτών στον κόσμο της τέχνης (ή του θεάματος;), που προϊδεάζει για τη δυναμική των stars της τωρινής pop κουλτούρας, κατασκευαζόταν σκόπιμα και από τα μέσα της εποχής, προσδίδοντας σ' αυτούς μία σχεδόν μυθική υπόσταση. Σε μία ανταπόκριση του κορυφαίου γερμανικού μουσικού περιοδικού της εποχής, "Allgemeine musikalische Zeitung", οι εμφανίσεις του Liszt στη σκηνή περιγράφονται διανθισμένες με τα πλήθη, που εμφανίζονται να είναι κυρίως γυναικεία

[86] Ibid.
[87] Marc Pincherle and Willis Wager, Virtuosity, Source: The Musical Quarterly, Vol. 35, No. 2 (Apr., 1949), pp. 226-243, Published by: Oxford University Press.

και να του πετάνε λουλούδια[88]. Άλλο ένα παράδειγμα είναι αυτό της απεικόνισης του δεξιοτέχνη πιανίστα του 19ου αι. Sigismond Thalberg με τέσσερα εξαδάκτυλα χέρια[89]. Ένα χαρακτηριστικό ακόμη του φαινομένου της δεξιοτεχνίας, που έχει μία ενδιαφέρουσα θέση, καθώς μιλάμε για μία ηχητική τέχνη, είναι αυτό που είπε ο Schumann: «Ο βιρτουόζος πρέπει να ακούγεται, - αλλά και να βλέπεται, γιατί αν ο Liszt έπαιζε πίσω από τις κουρτίνες, ένα σημαντικό κομμάτι της ποίησης του παιξίματός του θα χανόταν[90].»

Η δυτική μουσική εκείνη την περίοδο σαφώς και εξαρτήθηκε από την άνοδο της αστικής τάξης και του ατομισμού που επέφερε στην κοινωνία[91]. Ο Richard Sennett, αναλύοντας το ίδιο φαινόμενο, καταδεικνύει μια πληθώρα αστικών κοινωνικών και αρχιτεκτονικών μετασχηματισμών που συσχετίζονται με την εμμονή με την ιδιωτικότητα, που οδήγησαν σε συναυλιακές «τελετές» που απαιτούσαν, βάσει άρρητων απαγορεύσεων, ησυχία, πειθαρχία κοινού και εκτελεστών και μία αποστειρωμένη, ιδιωτική απόλαυση της εκάστοτε παράστασης. Η εντατικοποίηση των αστικών διαδικασιών εξατομίκευσης και ιδιωτικοποίησης, και η αλλοίωση των κοινωνικών σχέσεων οδήγησε σε μία μουσική που μέχρι τις μέρες μας χαρακτηριζόταν από την αποχή από την κοινωνική της διάσταση[92].

Συνεχίζοντας την αναφορά στην επίδραση της κοινωνικοπολιτικής κατάστασης στο ζήτημα της δεξιοτεχνίας[93], στην έρευνά του ο David VanderHamm γράφει για τη σχέση της τελευταίας με την αδίστακτη «θεοποίηση» της εργασίας στην αμερικανική κουλτούρα, η οποία ταυτίζει τα προσωπικά όνειρα με τη μισθωτή εργασία και την άμεση αξιοποίησή τους, κάνοντας το άτομο να είναι ευγνώμων για την εργασία του ως αναγνώριση των δεξιοτήτων του[94]. Ο Adorno γράφει: «στη μαζική κουλτούρα, η δεξιοτεχνία είναι το μόνο που μένει.»[95], κάτι που εξηγείται αν αναλογιστούμε το συσχετισμό της με την ανταγωνιστικότητα, την επιβολή της υπεροχής και εντέλει την επιβίωση, με όλο το άγχος και την αβεβαιότητα που αυτή η θέση της στη ζωή του ατόμου

---

[88] Loveland, Alicia, "The Spectacle of Nineteenth-Century Virtuosity," Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology: Vol. 3: Iss. 1, Article 6, 2010.

[89] Ibid.

[90] Όπως αναφέρεται στο The Spectacle of Nineteenth-Century Virtuosity. Αυτό, όπως θα δούμε παρακάτω έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την πειραματική μουσική, βλ. υποκεφάλαιο 5.1 περί ανωνυμίας.

[91] Johnson, James, Listening in Paris: A Cultural History. Berkeley: University of California Press, 1995.

[92] Sennett, Richard, The Fall of Public Man. London: Penguin, 2002, όπως παρατίθεται σε Georgina Born, After Relational Aesthetics, in "Improvisation Community and Social Practice", 2017.

[93] Όταν αναφερόμαστε στη δεξιοτεχνία, ο όρος περιλαμβάνει και τη συνθετική δεξιοτεχνία (ήτοι όταν γίνεται χρήση και επίδειξη μεγάλου αριθμού νοτών, δύσκολων περασμάτων και ρυθμών κτλ. για εντυπωσιασμό και μόνο). Βλ. υποκεφάλαια 5.1 και 5.3 για τη θετική προσέγγιση της εγκεφαλικής-συνθετικής δεξιότητας από τους πειραματικούς συνθέτες, καθώς και το 6 για την αρνητική τροπή που παίρνει αυτή υπό ορισμένες συνθήκες.

[94] VanderHamm, 2017, σελ.279.

[95] Αναφέρεται στο VanderHamm, 2017, σελ.279.

προκαλεί. Ο VanderHamm ακόμη συνοψίζει απόψεις που θεωρούν τη δεξιοτεχνία ως ένα μέσο αντιπερισπασμού που συντελεί σε πιο παθητικούς καταναλωτές, λόγω της ευκολίας κατανόησής της[96].

Παρά τα παραπάνω, η τελική θέση της έρευνάς του επισημαίνει την ανάγκη αναθεώρησης της σχέσης μας με αυτήν, καθώς από μόνη της δεν έχει απαραίτητα αρνητικό πρόσημο, γιατί, αν αφαιρέσουμε την σχεδόν πολεμική της διάσταση, αποτελεί δείγμα και μέρος των πανέμορφων πραγμάτων που μπορεί να κάνει η ανθρώπινη φύση. Αν τη δούμε ξεχωριστά από την ευρωπαϊκή λόγια παράδοση, την εμπορική εκμετάλλευσή της και την «κουλτούρα του superstar[97]» της οποίας είναι σημαντικός παράγοντας, είναι ένα πολιτισμικό φαινόμενο με πολλές προεκτάσεις και πολλές διαβαθμίσεις, ανάλογα με κοινωνικούς και τεχνολογικούς παράγοντες[98].

3.4 Συμπεράσματα:

Ακόμη και στα άρθρα που είδαμε ενδεικτικά παραπάνω και που έχουν στόχο να αποδείξουν ότι το ταλέντο δεν είναι κάτι μαγικό που υπάρχει εκ γενετής, βρήκα αναγκαίο να περιορίσω τον πολύ συχνό παραλληλισμό μουσικής και άλλων τεχνών με επιδόσεις στον αθλητισμό και υψηλούς δείκτες νοημοσύνης. Παρά τους σαφείς διαχωρισμούς και τις κατηγοριοποιήσεις που είδαμε, είναι εμφανής ο παραλληλισμός που υπονοεί ότι η τέχνη είναι φυσικό να αξιολογείται υπό τέτοιους όρους. Επίσης, βλέπουμε ότι η προβληματική τους εστιάζει στην ικανότητα και το όποιο ταλέντο ως κάτι που είναι αποκλειστικά εγκεφαλικό και τεχνικό, ενώ στην πραγματικότητα ο μουσικός δεν είναι απλώς τα δάχτυλα και ο συντονισμός τους. Αυτή η άτοπη και πρόχειρη σύνδεση έχει ως αποτέλεσμα οι δείκτες και οι μέθοδοι «μέτρησης» και εντοπισμού του ταλέντου και της δημιουργικότητας να είναι αναξιόπιστοι και ακατάλληλοι[99]. Αντίστοιχα, ο τρόπος απόκτησης δεξιότητας εξαντλείται σε αθλητικές συνταγές όπως η συνθήκη των 10,000 ωρών μελέτης για να φτάσει κάποιος σε ένα υψηλό επίπεδο.

Ένα ερώτημα δημιουργείται, με το οποίο ήδη όλοι θα έχουμε βασανιστεί: αυτό έχει σχέση με την τέχνη ή με την ικανότητα; Η τέχνη έχει σχέση με λίστα κατορθωμάτων

[96] Vanderhamm, 2017, σελ.279.
[97] Renshaw, 1986.
[98] Vanderhamm, 2017.
[99] Wallach, 1985.

σε βιογραφικά; Η εκπαίδευση πρέπει να έχει σχέση με την τέχνη ή με την ικανότητα (βλ. το σύνθημα "citius altius fortius"); Το ταλέντο, έστω ότι υπάρχει, δεν είναι ένα νούμερο σε talent/reality shows τύπου America's Got Talent, δεν είναι φτηνός εντυπωσιασμός και δεν είναι τσίρκο. Δημιουργικότητα, εφευρετικότητα, διαίσθηση και αντίληψη που ξεπερνάει τις διαστάσεις των προκαθορισμένων ορισμών, και αυθορμητικότητα, σοφή διαχείριση και φιλτράρισμά των παραπάνω είναι αυτά που σχηματίζουν την καλλιτεχνική δραστηριότητα.

Είτε δηλαδή η υπεροχή ενός ατόμου έχει γενετική προέλευση (ή μεταφυσική, με τη λαϊκή έννοια) είτε είναι αποτέλεσμα εξάσκησης, το πρόβλημα παραμένει και είναι η ιεραρχική και πυραμιδοειδής αντιμετώπιση της τέχνης, ένα διαρκές έναυσμα για ανταγωνισμό που βασίζεται στην απολύτως φυσική και αναμενόμενη, αλλά υπερβάσιμη προδιάθεση για εξίσωση των ατόμων με τις δεξιότητές τους. Ο Gardner έχει γράψει ότι τα διάφορα πειράματα ίσως δε θα μπορέσουν ποτέ να συλλάβουν τη διαφορά μεταξύ «του τεχνικά εξαίρετου βιρτουόζου πιανίστα από τον ιδιοφυώς εκφραστικό.[100]»

Η υπερβολική έμφαση στη διάκριση μεταξύ χαρισματικών και μη ανθρώπων δημιουργεί σοβαρά προβλήματα στη διαμόρφωση των μουσικών. Αν και επίσημα στοιχεία θέλουν το ποσοστό του ταλαντούχου πληθυσμού να φτάνει το 10 με 15%, οι μη ρεαλιστικές προσδοκίες που δημιουργούμε στα παιδιά, προβάλλοντας ως πρότυπα διάσημους μουσικούς, επηρεάζουν την οπτική για τα γνωρίσματα που πρέπει να έχει ένα ταλαντούχος άνθρωπος τόσο του ίδιου του ατόμου που μαθαίνει μουσική όσο και αυτών που το κρίνουν, επιβάλλοντας την εξαίρεση ως το όριο ανάμεσα σε εξέχοντα παιδιά και σε αυτά που ανήκουν στο μέσο όρο[101]. Η ψυχολογική επίπτωση που έχουν σε ένα παιδί οι υπερβολικές προσδοκίες και η ισοπεδωτική αντιμετώπιση των προσπαθειών τους που δεν τις ικανοποιούν ως προσωπικές αποτυχίες θα πρέπει να μας απασχολήσουν περισσότερο.

Στα παιδιά που έχουν ταυτοποιηθεί ως ταλαντούχα με αμφιλεγόμενους τρόπους αξιολόγησης, παρέχονται περισσότερες ευκαιρίες, όπως χρηματοδοτήσεις, ενώ διάφορα ιδρύματα παρέχουν μουσική εκπαίδευση σε παιδιά οικογενειών που δε διαθέτουν τα

---

[100] Gardner, 1993, 1995. Ο ίδιος σημείωνει ότι δεν είναι πλήρης η έρευνα, αν δεν υπάρξει σύγκριση στο ίδιο αντικείμενο μεταξύ δείγματος της πλειοψηφίας και των αξιοσημείωτα ικανών ατόμων, διότι διαφορετικά η έρευνα γίνεται μελετώντας ένα μικρότερο εύρος ικανοτήτων, στο οποίο δε γίνεται φανερή η διαφορά μεταξύ ταλαντούχων και μη ταλαντούχων.
Ο Gardner δεν προβληματίζεται για το ότι είναι αδύνατη η επιστημονική έρευνα και το πείραμα πάνω σε αυτές τις εξαιρετικές και σπάνιες περιπτώσεις ατόμων, εφόσον δε γίνεται να τις εντοπίσουν πριν ακόμη ξεκινήσουν οποιαδήποτε επαφή με το αντικείμενο στο οποίο ξεχωρίζουν (φυσικά η έρευνα πάνω τους είναι αλήθεια ότι μπορεί να αρχίσει σε μικρή ηλικία). Επομένως, εστιάζει στην έρευνα μέσω συνεντεύξεων. Μία τέτοια έρευνα προφανώς δε μπορεί όντως να οδηγήσει σε κανενός είδους ασφαλές συμπέρασμα.
[101] Gagné, 1995.

απαιτούμενα χρήματα, με την προϋπόθεση τα παιδιά να έχουν αξιολογηθεί ως ταλαντούχα[102]. Από τη διαμετρικά αντίθετη σκοπιά, ο Suzuki[103] μας προτρέπει να υποθέτουμε, εφόσον το ταλέντο, ακόμη κι αν υπάρχει, δε μπορεί να προβλεφθεί από τη στιγμή της γέννησης, τη σκοπιά ότι το κάθε παιδί έχει τις ίδιες μουσικές δυνατότητες, δυνατότητες οι οποίες, καθώς εξαρτώνται από εξωτερικούς παράγοντες, μπορούν και αξίζει να καλλιεργηθούν με όλα τα μέσα.

Μία άποψη που συνηγορεί στην αποδοχή της κοσμοθεωρίας του Suzuki είναι αυτή του ανθρωπολόγου Arnold Gehlen (1998), ο οποίος, μιλώντας για τη δημιουργικότητα, όχι μόνο δεν τη θεωρεί χάρισμα ή ένα αξιοσημείωτα ξεχωριστό στοιχείο στην ανθρώπινη ζωή, αλλά ως μία σχεδόν συνηθισμένη κατάσταση, ως μία βιολογική ανάγκη και ως μέσο επιβίωσης. Υποστηρίζει ότι, καθώς ο άνθρωπος πρέπει να είναι σε θέση να διαχειρίζεται διαρκώς καινούριες καταστάσεις και νέα ερεθίσματα για τα οποία δεν είναι προ-καταγεγραμμένες γενετικά οι αντιδράσεις, δε νοείται να μην είναι βιολογικά εξοπλισμένος με δημιουργικότητα[104]. Ταιριαστά, ο παιδαγωγός Maud Hickey γράφοντας για την εμπειρία του με μικρά παιδιά, αναφέρει ότι δεν έχει συναντήσει ποτέ παιδί ανίκανο να συνθέσει και να δημιουργήσει μουσική, και μάλιστα απολαμβάνοντάς το, αντιμετωπίζοντας τη διαδικασία όπως θα αντιμετώπιζε το παιχνίδι και τη δημιουργία ιστοριών, δεδομένου ότι του δίνεται βέβαια η ευκαιρία[105]. Αντίστοιχα, η επίσης παιδαγωγός Rena Upitis γράφει χαρακτηριστικά ότι «τα παιδιά βλέπουν τους εαυτούς τους ως συγγραφείς πολύ πριν τους δουν ως αναγνώστες.[106]»

Προσωπική άποψη είναι ότι εμπειρικά παρατηρούμε ότι όντως η κλίση κάποιου ανθρώπου παίζει πολύ σημαντικό ρόλο, δίνοντάς του κίνητρο, εξέλιξη και αναγκαστικά προβάδισμα. Είναι επίσης προφανές ότι εξαρχής κάποια άτομα υπερέχουν άλλων ανεξάρτητα από την εξάσκηση. Μία δική μου διατύπωση θα ήταν ότι αυτά τα άτομα έχουν πιο ζωντανή και άμεση επαφή με αυτό το υπερβατικό και καθολικό – σε σχέση με τον άνθρωπο και όχι απαραίτητα μεταφυσικό – στοιχείο της τέχνης. Η υπεροχή και το προβάδισμα που έχουν δε θα πρέπει να αποτελούν τη βάση της αξιολόγησης ούτε τη βάση ενός συστήματος ανταγωνισμού, διαχωρισμού, αποκλεισμού, δημιουργίας συμπλεγμάτων και τραυμάτων και, εν τέλει, εμπορικότητας. Γενετική ισότητα δεν υπάρχει, οπότε θα ήταν σωστό να υπάρχει ισότητα ευκαιριών, και, πιο συγκεκριμένα,

---

[102] Scripp, Ulibarri & Flax, 2013.
[103] Suzuki, 1969 και 1983.
[104] Schmidt, Patrick. "3 Creativity as a framing capacity in higher music education.", in Pamela Burnard, ed., Developing creativities in higher music education: International perspectives and practices, 2013, σελ.23.
[105] Maud Hickey, Music Outside the Lines: Ideas for Composing in K-12 Music Classrooms, Oxford University Press, 2012, σελ.3.
[106] Upitis, R., Can I play you my song? Th e compositions and invented notations of children, 1992, σελ.53.

ισοδυναμία και αναλογία ευκαιριών. Άλλωστε όπως λέει ο James Borland[107] μετά την έρευνά του πάνω στο θέμα, έχει πάψει να πιστεύει ότι το σημαντικό καθήκον μας είναι να καταλήξουμε στην αληθινή φύση της χαρισματικότητας, αλλά ότι είναι κριτικής σπουδαιότητας να βασιστούμε σε ένα σύστημα που τιμάει όλο το φάσμα της διαφορετικότητας της ανθρώπινης σκέψης και πράξης.

Ο M. Cobussen ξεφεύγει από τον προσωποκεντρισμό της υπεροχής που αναφέρθηκε στην προηγούμενη παράγραφο, επισημαίνοντας την πλήρη απουσία ελέγχου που έχει ο άνθρωπος πάνω στη δημιουργία ουσιαστικής τέχνης και την παροδικότητά της[108]. Αναλύοντας τη σκέψη του λίγο περισσότερο, θα λέγαμε ότι οι μουσικοί παρασύρονται από συμβάντα είτε παλαιότερα είτε της στιγμής ή από ασυναίσθητες σκέψεις περισσότερο απ' ότι ελέγχονται από την τεχνική που έχουν αποκτήσει μέσω της εξάσκησης. Το παίξιμό τους επηρεάζεται από κάτι το άπιαστο[109], το οποίο κανείς δε μπορεί να γνωρίζει πώς ακριβώς προέκυψε και ποια είναι η αρχή του. Αυτό το σύνολο αλληλεπιδρώντων παραγόντων μπορεί σε κάποια άγνωστη χρονική στιγμή να είναι έτσι συνδυασμένο ώστε να επιφέρει την έμπνευση, πράγμα που ταιριάζει με την επιστημονική άποψη περί δημιουργικότητας ως συνάρτηση τυχαίων παραγόντων.

Το κύριο ζήτημα λοιπόν, είναι ότι, είτε υπάρχει ταλέντο είτε όχι, είτε οι άνθρωποι μπορούν να είναι ισοδύναμα δημιουργικοί ή όχι, το άνοιγμα της καλλιτεχνικής πράξης προς όλους δίνει τη δυνατότητα στο κάθε άτομο να ανακαλύψει και να εξελίξει τις κλίσεις του, με αποτέλεσμα ίσως και να αναγνωριστούν άγνωστες μέχρι τώρα κλίσεις και χαρίσματα, όχι μόνο στο άτομο και στο περιβάλλον του, αλλά και όσον αφορά αυτά που γνωρίζουμε και αυτά που αποτελούν ανθρώπινη δραστηριότητα στον πολιτισμό και στην κουλτούρα των κοινωνιών, ως έχουν μέχρι τώρα. Η σημασία του μουσικού ταλέντου, για παράδειγμα, τείνει (ιστορικά, αλλά και την ίδια χρονική περίοδο) άλλες φορές προς το τεχνικό και άλλες προς το εγκεφαλικό ή προς τη φαντασία ενός ατόμου, ανάλογα με την πολιτιστική εξέλιξη μίας κοινωνίας ή τις απαιτήσεις του κοινού από κάποια συγκεκριμένη δημιουργία. Ο καθένας θα μπορούσε να έρθει σε επαφή με τις δυνατότητές του και να κατανοήσει με ποιον τρόπο έχουν διαμορφωθεί και οι ψυχονοητικές του λειτουργίες και ποιες από τις λειτουργίες του είναι πιο οξυμένες. Ο

[107] James Borland, The Construct of Giftedness, 1997.

[108] M. Cobussen, Noise and Ethics: On Evan Parker and Alain Badiou, Culture, Theory & Critique, 2005.

[109] Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι αυτό έχει άμεση σχέση με τη ροή (flow) που αναφέρεται στο υποκεφάλαιο 5.4, υποενότητα «Κάποια ακόμη παραδείγματα συνθετικού έργου με κοινωνικά θεραπευτική δυναμική».

καθένας έχει δικαίωμα σε εμπειρίες που θα του δώσουν ερεθίσματα και θα προκαλέσουν τη σκέψη και τη δημιουργικότητά του, ανανεώνοντας και εξελίσσοντάς τες.

4. Βασικές αναγκαίες αλλαγές για την εξυγίανση της μουσικής εκπαίδευσης:

Σ' αυτό το σημείο, θα αναφερθούμε σε κάποιες ανάγκες στις οποίες πρέπει να σταθούμε ώστε να διορθώσουμε τις συνθήκες και το σύστημα της μουσικής εκπαίδευσης. Οι παρακάτω κατευθυντήριες γραμμές έχουν ήδη υποδηλωθεί προηγουμένως, μέσα από την καταγραφή των προβλημάτων που όλοι οι σπουδαστές μουσικής καλούνται να αντιμετωπίσουν.

Πολύ σημαντική είναι η θετική αντιμετώπιση των μαθητών και η ψυχολογική ενίσχυσή τους, με συνεχή αναγνώριση και επιβράβευση της προσπάθειας, δίνοντας έμφαση σ' αυτήν περισσότερο απ' όσο στο αποτέλεσμα. Ένας αποδεδειγμένος λόγος γι' αυτό, από την πλευρά της φυσιολογίας, είναι ότι η προαναφερθείσα ουσία μυελίνη αυξάνεται επίσης μέσω του επαίνου. Πειράματα και καταγεγραμμένη εμπειρία διδασκόντων δείχνουν το βαθμό βελτίωσης των μαθητών, όταν επιβραβεύονται επίσης για την όποια εκάστοτε πρόοδό τους, σε αντίθεση με τη χρήση χαρακτηρισμών όπως «χαρισματικός» και «ταλέντο» για επιβράβευση[110]. Αντί λοιπόν για μία εκπαίδευση για την οποία το κύριο μέσο αξιολόγησης είναι το τελικό αποτέλεσμα σε μία ζωντανή εκτέλεση ενός έργου, προτείνεται μία που θα μπορεί να αναγνωρίσει και να αναλύσει τα δημιουργικά μονοπάτια του προηγούμενου χρονικού διαστήματος που οδηγούν σ' αυτό[111].

Για παράδειγμα, σε ένα πείραμα καταγεγραμμένο από την C. Dweck, παρατηρήθηκαν κάποιες ξεκάθαρες συνέπειες των διαφορετικών συμπεριφορών που δοκιμάστηκαν από τον καθηγητή απέναντι στους σπουδαστές. Πιο συγκεκριμένα, εξετάστηκε η επίδραση της ψυχολογίας σε κατάσταση πίεσης (διαγωνίσματα μαθηματικών): σε μία αλληλουχία τεστ, μετά από το κάθε ένα από τα οποία εναλλασσόμενες ομάδες μαθητών είτε επαίρονταν ως «έξυπνοι» είτε για την προσπάθειά τους. Διαπιστώθηκε ότι τόσο στα εύκολα όσο και στα δύσκολα τεστ, μεγαλύτερη επιτυχία είχαν οι δεύτεροι. Τελικά, τα παιδιά είπαν ότι ο έπαινος για την εξυπνάδα τους τους έκανε να αισθάνονται «πιο χαζά», λόγω της πίεσης που δημιουργεί η «πρωτιά»[112]. Η

[110] Scripp, Ulibarri & Flax, 2013.
[111] Creative assessment of creativity in musical performance: lessons for institutional change και Variation in the Ways that Instrumental and Vocal Students Experience Learning Music.
[112] Carol Dweck, 2006.

έμφαση στην προσπάθεια (επομένως στη διαδικασία) οδηγεί σε περισσότερη προσπάθεια και σε περισσότερη εμπιστοσύνη στα αποτελέσματα που αυτή έχει. Επίσης, επιστημονικές έρευνες[113] δείχνουν ότι η μυελίνη αυξάνεται όσο αυξάνεται η προσπάθεια. Θετικά αποτελέσματα έχουν σημειωθεί σε εκπαιδευτικά πειράματα στα οποία η κριτική που γίνεται στους μαθητές γίνεται και από συμμαθητές τους[114], καθώς και με τη χρήση προσωπικών ημερολογίων, αρχείων καταγραφής δραστηριοτήτων[115].

Συνοψίζοντας τις παραπάνω δύο παραγράφους, είναι κριτικής σημασίας η εμφύσηση ουσιαστικών και εύστοχων κινήτρων (κατεύθυνσης ανάλογης με τα παραπάνω) στο μαθητή να χρησιμοποιείται ως άξονας και βάση για τον τρόπο άσκησης κριτικής, το στόχο του επαίνου και την επίσημη, τυπική αξιολόγηση. Οι παιδαγωγοί θα πρέπει να είναι συνειδητοποιημένοι όσον αφορά τη σημασία που έχει ο ρόλος τους στη ψυχολογική κατάσταση των παιδιών και στο να διοχετεύουν την πιθανή τελειομανία τους σε υγιή κανάλια. Γι' αυτό το λόγο, προτείνονται η αλλαγή της αναλογίας θετικών και αρνητικών σχολίων ανά μάθημα, υπέρ των θετικών, η αναγνώριση της προόδου ή της προσπάθειας, η θέση ρεαλιστικών στόχων, η διεύρυνση των ορίων στο τι ορίζουμε ως δεξιότητα και η διαμόρφωση ενός σχολικού προγράμματος με βάση τη ψυχαγωγία και την απόλαυση που φέρνουν οι δραστηριότητες και όχι την πειθαρχία και την τιμωρία[116]. Και όσον αφορά τη δημιουργικότητα αντίστοιχα, έρευνες έχουν δείξει και πάλι ότι οι περιορισμοί και οι πιέσεις στο σχολικό ή επαγγελματικό περιβάλλον είναι επιζήμιες συνθήκες, ενώ η οργανωτική υποστήριξη, η ψυχολογική ασφάλεια, η επάρκεια χρόνου και η αυτονομία είναι, μεταξύ άλλων, διευκολυντικοί παράγοντες[117].

Μία ακόμη κατευθυντική γραμμή θα ήταν η έμφαση στον εμπλουτισμό της γνώσης και του βάθους των ικανοτήτων και όχι στην επιτάχυνση της συσσώρευσης των γνώσεων αυτών[118]. Αυτό σχετίζεται με την καταπολέμηση του φαινομένου στο οποίο το βάρος πέφτει στο τελικό αποτέλεσμα παρά στη διαδικασία, το οποίο αναφέρθηκε και παραπάνω στο παρόν κεφάλαιο.

---

[113] Scripp, Ulibarri & Flax, 2013.
[114] Jack Richardson, 2016.
[115] Peter Renshaw, Lifelong Learning for Musicians the Place of Mentoring, 2009, σελ.21.
[116] Patston & Osborne, 2016.
[117] Hennessey, B.A. and Amabile, T.M., Creativity. Annual Review of Psychology, 61, 569-598, 2010.
[118] Csikszentmihalyi, Robinson, 2014.

5. Υιοθετώντας στοιχεία πειραματικής μουσικής πρακτικής στην προσέγγιση της μουσικής εκμάθησης:

5.1 Ορίζοντας την πειραματική μουσική:

> Ποια είναι η φύση μίας πειραματικής δράσης; Είναι απλά η δράση της οποίας το αποτέλεσμα είναι μη προβλέψιμο.
>
> John Cage[119]

Αυτός ο μάλλον ημιτελής ορισμός ξεκαθαρίζει ποιο είναι το βασικό χαρακτηριστικό της πειραματικής μουσικής, ανεξαρτήτως του επιπέδου ή της εμπειρίας που δυνητικά απαιτεί κάποιο πειραματικό έργο. Η εργασία εξετάζει τη χρήση των χαρακτηριστικών που συναντάμε σε έργα που ανήκουν στην πιο προσβάσιμη από τις κατηγορίες που συναντάμε, με κύριο στοιχείο αυτό της συμμετοχικότητας[120]. Ένα πειραματικό έργο μπορεί χαρακτηρίζεται από πολλές ιδιότητες, αλλά η μόνη από αυτές που είναι απαραίτητη για να θεωρηθεί ένα έργο πειραματικό είναι να ικανοποιεί τη συνθήκη που περιγράφει ο Cage.

Ιστορικά, η πειραματική μουσική είναι η μουσική που ακολουθεί ή εμπνέεται από την παράδοση που ξεκίνησε κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, αρχικά στην Αμερική και λίγο αργότερα στο Ηνωμένο Βασίλειο. Πρωτεργάτης θεωρείται ο συνθέτης John Cage και αντίστοιχη φιγούρα στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού υπήρξε ο Cornelius Cardew. Προπομποί της ήταν επιλογές συνθετών όπως ο πρωτοπόρος Charles Ives, ο Erik Satie[121], η πρώιμη μουσική του Anton Webern, όσον αφορά στον τρόπο που αυτός αντιλαμβανόταν τη θέση του ήχου, της σιωπής και της στατικότητας[122], η εισαγωγή του θορύβου στην ορχηστρική μουσική από τον Edgard Varèse, αλλά και κάποια στοιχεία των ιδεών των, διαφορετικής ιδεολογίας κατά τα άλλα, ιταλών φουτουριστών και του Luigi Russolo. Ανάμεσα στις επιρροές που εισχώρησαν στην πρώτη περίοδο της μουσικής αυτής ήταν το γαλλόφωνο dada[123], ενώ ο John Cage και ο Morton Feldman, που, μαζί με τους Earle Brown και Christian Wolff αποτέλεσαν τους πειραματικούς συνθέτες της

---

[119] John Cage, History of Experimental Music in the United States, 1959.

[120] Αρκετά πειραματικά μουσικά έργα απαιτούν πολλή προετοιμασία και εξοικείωση με πιο «κρυπτογραφημένες» σημειογραφίες, αλλά αυτά δεν αφορούν τόσο την παρούσα εργασία, σε πρώτο επίπεδο.

[121] Βλ. τις χρονικές ενότητες του έργου του Satie "Entr'acte", τη γόνιμη χρήση της ανίας κ.ά..

[122] Michael Nyman, *Πειραματική Μουσική*, μτφ. Δανάη Στεφάνου, 2012, σελ.76-77.

[123] Eva Diaz, 2014, σελ.150.

Σχολής της Νέας Υόρκης[124] στις δεκαετίας του '50-'60, δέχτηκαν ιδιαίτερα σημαντική επίδραση από τις εικαστικές τέχνες, έτσι όπως εφαρμόζονταν από τους καλλιτέχνες της ίδιας νεοϋορκέζικης Σχολής.

Ο John Cage, ο οποίος υπήρξε μαθητής του Arnold Schoenberg, μία εμπειρία η οποία δεν του άφησε θετικές εντυπώσεις, άρχισε να πειραματίζεται με τις χρονικές δομές, τις ιδέες που θα τον απασχολούσαν αργότερα και την εναλλακτική σημειογραφία διαμέσου ενός εκ της προαναφερθείσας ομάδας καλλιτεχνών, του Merce Cunningham και της σημειογραφίας που χρησιμοποιούσε για τις χορογραφίες του. Μάλιστα, ο Cunningham ήταν αυτός που χρησιμοποίησε κινήσεις τις καθημερινότητας στο έργο του, πράγμα το οποίο, όπως και η πειραματική μουσική, «εξουδετερώνει τις συγκρούσεις και την επίλυσή τους, το αίτιο και το αποτέλεσμα, την κλιμάκωση και την αποκλιμάκωση.[125]» Μία ενδιαφέρουσα, παρόμοια ιστορική πληροφορία με την εμπειρία του Cage ως σπουδαστής είναι ότι ο Wolff το 1950 δέχτηκε τη συμβουλή να αρχίσει μαθήματα σύνθεσης με τον Cage από την καθηγήτριά του στο πιάνο μετά από αποτυχημένα μαθήματα[126], με αποτέλεσμα το μετέπειτα σπουδαίο συνθετικό έργο του. Μάλιστα, εξαρχής έδωσε σπουδαία δείγματα, καθώς ήταν ο πρώτος που έσπασε τη συνέχεια της παρτιτούρας, φτιάχνοντας παρτιτούρες που ήταν γραμμένες κάθετα («For Prepared Piano», 1951[127]), με οδηγία όμως να παιχτούν κανονικά, δηλαδή οριζόντια και από αριστερά προς τα δεξιά[128]. Αυτή η συνειδητή απόφαση αγνόησης των κανόνων λόγω προσωπικών εμπειριών έχει να κάνει με την ίδια τη φύση της πραγματικής τέχνης. Η έλλειψη συμβατότητας εξ' ορισμού ταυτίζονται με τον ορισμό που δίνει ο Cage για την πραγματική τέχνη: «Η τέχνη είναι μία εγκληματική ενέργεια. Δε συμμορφώνεται σε κανέναν κανόνα.[129]»

Όπως είδαμε και στον ορισμό που δίνει ο Cage για την πειραματική δράση στην αρχή του κεφαλαίου, τα έργα αυτά περιέχουν οδηγίες που περιγράφουν τη παραγωγή μίας διαδικασίας που έχει τη δυνατότητα να προκαλέσει διαφορετικά αποτελέσματα κάθε φορά που πραγματοποιείται. Ένα έργο πειραματικής μουσικής είναι πάντοτε ανοιχτής μορφής, είτε σε περισσότερες είτε σε λιγότερες από τις παραμέτρους και τα χαρακτηριστικά του. Το «December 1952» (1952) του Earle Brown αποτελείται από διάσπαρτα οριζόντια και κατακόρυφα ορθογώνια σχήματα διαφορετικού πάχους και

---

[124] Όπως ονομάστηκε από παρατηρητές.
[125] Marjorie Perloff, 2012.
[126] Christian-Wolff-Experimental-Music-Around-1950-and-Some-Consequences-and-Causes-Social-Political-and-Musical.
[127] Michael Hicks, Christian Asplund-Christian Wolff, University of Illinois Press, 2012, σελ.14-16.
[128] Cage, Silence: Lectures and Writings by John Cage", Wesleyan University Press, 2011, σελ.71.
[129] John Cage, A Year from Monday: New Lectures and Writings, 2010, σελ.51.

μεγέθους σε μία λευκή σελίδα, το σύνολο της οποίας αποτελεί το χρονικό πλαίσιο. Αυτό όμως, όπως και οι σημασίες των σχημάτων, η σειρά με την οποία πρέπει να παιχτούν, ποια θα αγνοηθούν – καθώς είναι σχεδόν αδύνατο να παιχτούν όλα – και τα όργανα που θα χρησιμοποιηθούν είναι μη προκαθορισμένα[130].

Ο λόγος που οι πειραματικοί συνθέτες γράφουν τέτοιου τύπου ανοιχτά έργα είναι η σπουδαιότητα που έχει γι' αυτή τη μουσική το χάος και η αδυναμία προβλεπτικότητας που αυτό φέρνει, καθώς, όπως είχε γράψει ο Cage: «Μία δομή είναι σαν ένα έπιπλο, ενώ μία διαδικασία είναι σαν τον καιρό. Στην περίπτωση του τραπεζιού, η αρχή και το τέλος του συνόλου και των μερών που το αποτελούν είναι γνωστά. Στην περίπτωση του καιρού, αν και μπορούμε να εντοπίσουμε τις καιρικές μεταβολές, δεν έχουμε ακριβή εικόνα για την αρχή και το τέλος του»[131].

Μεγάλο τμήμα της συνιστά μία μορφή συμμετοχικής και κοινωνικά ενεργής τέχνης[132]. Η ιδιάζουσα φύση της μουσικής που εξετάζουμε κάνει πιο εύκολο να ορίσουμε τί δεν είναι, παρά το αντίθετο, ενώ ο ίδιος ο όρος «πειραματική» χρησιμοποιείται συχνότατα στην καλλιτεχνική ορολογία, αλλά και στην επιστημονική, καθώς και η λέξη «πείραμα» είναι αυτόματα ανοιχτή εκ φύσεως. Ο ίδιος ο Cage έχει αποπειραθεί πολλάκις να αποφύγει τις παρερμηνείες:

> Κάποιος θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει τη λέξη «πειραματικός» (κάπως διαφορετικά από τον τρόπο που εγώ τη χρησιμοποιώ) εννοώντας απλώς την εισαγωγή καινοτόμων στοιχείων στη μουσική κάποιου[133]

Όσον αφορά στην πειραματική κλασική μουσική (ο όρος είναι αδόκιμος, αλλά συνηθίζεται), δηλαδή στη μουσική που ακολουθεί απευθείας τα βήματα της μουσικής των John Gage, Wolff, La Monte Young, Lucier κ.ά., στη δουλειά των καλλιτεχνών που ασχολούνται με αυτή τη μουσική σημασία δεν έχει ο σκοπός ούτε κάποιο συγκεκριμένο αποτέλεσμα το οποίο πρέπει να επιτευχθεί. Ακόμη και όταν υπάρχει ένας στόχος, πράγμα που είναι συνήθως αναπόφευκτο, ένα εκούσιο αποτέλεσμα για την ακαδημαϊκή μουσική δε σημαίνει συγκεκριμένο, ούτε προβλέψιμο σε όλες τις παραμέτρους του, αλλά συνειδητή χρήση και παρατήρηση μίας διαδικασίας της οποίας τα ανοιχτά σημεία

[130] Nyman, 2012, σελ.99-100.
[131] John Cage, Empty Words, 1981, σελ.178.
[132] Georgina Born, 2015.
[133] John Cage, 2011, σελ.74.

γνωρίζουμε χωρίς βέβαια συγκεκριμένες τιμές, και μέσα από διαδικασίες απροσδιοριστίας ή αυτοσχεδιασμού.

Βασική πρόταση της πειραματικής μουσικής είναι η συνειδητή εμπειρία της ζωής που ζούμε[134]. Μέσω της οριοθέτησης οποιασδήποτε εμπειρίας στον άξονα του χρόνου, του χώρου ή του τύπου της ενέργειας, η μουσική αυτή προτρέπει τον αποδέκτη της, ο οποίος έχει αυτή την κοινή έως και ασήμαντη εμπειρία, είτε ενεργητικά είτε παθητικά, να τη ζήσει με την απόλαυση και την προσδοκία που έχει για ένα έργο τέχνης[135]. Σ' αυτό αναφέρεται και ο Robert Ashley λέγοντας ότι «το αποτέλεσμα τελικά ήταν μία μουσική στην οποία δεν ήταν αναγκαίο τίποτε άλλο εκτός από την παρουσία ανθρώπων»[136]. Η θέση σ' αυτήν των ακούσιων ήχων ή των ηχητικών συμβάντων που δεν προέρχονται από κάποια συνειδητή αισθητική επιλογή του μουσικού, αλλά από μία διαδικασία τυχαιότητας φέρνει στο νου τη φράση ενός αγαπημένου συγγραφέα και φιλοσόφου του Cage, του Henry David Thoreau: «Η υψηλότερη κατάσταση της τέχνης είναι η ατεχνία[137]».

Κύριο στοιχείο είναι η ανεξαρτησία της μορφής από το περιεχόμενο, το οποίο περιλαμβάνει τόσο τις ιδέες όσο και τη σκέψη πίσω απ' αυτές. Αυτό έχει να κάνει με τη σκέψη του Cage για τη σημασία της δομής, η οποία έγινε γι' αυτόν η βάση της μουσικής, μέσω μιας εξερεύνησης που άρχισε ήδη από τη δεκαετία του '30-'40. Σε πολύ μεγάλο βαθμό, αυτή αποτελούνταν αρχικά από ρυθμικές δομές και, σε πολύ μεγάλο βαθμό ακόμη και στις μέρες μας, κατέληξε να συνίσταται σε χρονικές διάρκειες. Σύμφωνα με τον Cage, άλλωστε, το κοινό χαρακτηριστικό ήχου και σιωπής είναι η διάρκεια. Ένας άλλος σημαντικός πειραματικός συνθέτης, ο Robert Ashley είχε δηλώσει το 1961, αναφερόμενος στο χρόνο στη μουσική από τον Cage κι έπειτα:

> Νομίζω ότι ο πιο ριζοσπαστικός επαναπροσδιορισμός της μουσικής που θα μπορούσα να σκεφτώ θα ήταν ένας ορισμός της «μουσικής» χωρίς αναφορά στον ήχο.[138]

Μένοντας στο ζήτημα του χρόνου στη μουσική αυτή, ο Feldman έχει πει ότι ενδιαφερόταν «για το πώς υπάρχει ο Χρόνος πριν χώσουμε τα χέρια μας σ' αυτόν - τα μυαλά μας, τις φαντασιώσεις μας, μέσα σε αυτόν[139].» Ο πειραματικός συνθέτης και καθηγητής στο τμήμα Composition and Experimental Sound Practices του CalArts

---

[134] Cage, 2011, σελ.95.
[135] Tinkle, 2015 (i), σελ.73.
[136] Ashley, όπως παρατίθεται στο Michael Nyman, Collected writings, 2013, σελ.185.
[137] The Artist in American Society: The Formative Years, σελ.178.
[138] Ashley, όπως αναφέρεται στο Michael Nyman, 2012, σελ.45.
[139] Feldman, M. (2000). Give my regards to Eighth Street: collected writings of Morton Feldman. Exact change, σελ.87.

Michael Pisaro, γράφοντας για τη σύγχρονη κολεκτίβα πειραματικών συνθετών αλλά και συνθετών-εκτελεστών Wandelweiser, της οποίας είναι μέλος και οι οποίοι γράφουν μουσική με χαρακτηριστικό την ησυχία και τις χαμηλές εντάσεις, μιλάει για το χρόνο στη μουσική τους: «Χρόνος [που είναι] δομημένος από την επανάληψη, από τη ροή, από την κόπωση, από [κάθε] καινούριο στοιχείο. Χρόνος που γίνεται αισθητός μόνο σε στιγμές μετάβασης, όπου η διάρκεια υπολογίζεται μόνο εκ των υστέρων: αυτός είναι ο χρόνος που γνωρίζουμε, σε αντίθεση με τον χρόνο που μας υπαγορεύεται [γνωστοποιείται].[140]»

Αυτή η χρονική ελευθερία και η αποδοχή της ώρας που περνάει μου φέρνει στο μυαλό το αργό σινεμά δημιουργών όπως ο Tsai Ming-Liang ή ο Lav Diaz, οι οποίοι αφήνουν το κάθε πλάνο και την κάθε διαδικασία να κυλήσει σχεδόν σε πραγματικό χρόνο, δίνοντας το λόγο στο μυαλό του θεατή να γεμίσει με τις δικές του σκέψεις την εικόνα και αφήνοντάς τον να αντανακλαστεί πάνω στις αργές κινήσεις του πλάνου. Τελικά, αυτό είναι μία ενέργεια κατάρριψης του αξιώματος "ο χρόνος είναι χρήμα" του παρόντος οικονομικοκοινωνικού συστήματος (αντίθεση με το αξίωμα της παραγωγικότητας που ισούται με τη μεγάλη αποδοτικότητα σε μικρό χρόνο), της διαρκούς χρονικής πίεσης, και του συμπιεσμένου νοήματος λογικής fast-food[141].

Ακόμη, η δομή ενός πειραματικού έργου μπορεί να εξαρτηθεί και από τις συνθήκες υπό τις οποίες γίνεται η εκτέλεσή του: "Το τέλος και η αρχή θα αποφασιστούν στην εκάστοτε συγκεκριμένη εκτέλεση, όχι από μεταβλητές που είναι μέσα στις δράσεις του κομματιού, αλλά από τις συνθήκες της κάθε συναυλίας. (...) Όποτε μόνο πέντε λεπτά υπάρχουν στη διάθεση των εκτελεστών για το έργο αυτό, θα διαρκεί πέντε λεπτά.»[142] Μία ακόμη περίπτωση ρευστότητας είναι οι περιπτώσεις έργων που είναι δυνατόν να αλλάξουν λειτουργία και να χρησιμοποιηθούν και ως τμήμα άλλων έργων, όπως είναι το «Fontana Mix» του Cage για μαγνητοταινία (1958) που μπορεί να παιχτεί ταυτόχρονα με έργα όπως το «Concert for Piano and Orchestra» (1958) και το «Solo for Voice 2» (1967) του ίδιου.

Σχετικά με την ταυτότητα στα πειραματικά έργα, η πρόθεση αποβάλλεται και αυτό επιτρέπει στο μη επιθυμητό, το μη σκόπιμο, το τυχαίο και το απρόβλεπτο να έχουν ακριβώς την ίδια δύναμη και ρόλο στο έργο. Ο απόλυτος προσωπικός έλεγχος του αποτελέσματος όχι μόνο δεν αποτελεί στόχο, αλλά αποφεύγεται, μέσω κατάλληλων διαδικασιών, φορμών, αυτοσχεδιασμού κτλ.. Η προσέγγιση αυτή κατευθύνει τη μουσική

[140] Gottschalk, Experimental Music Since 1970, κεφ. 4.2 The perception of time, 2016.
[141] Βλ. Slowness as a Pure Form of Time: Tsai Ming-Liang's Stray Dogs.
[142] Cage, όπως παρατίθεται στο Kostelanetz, R (ed). 1971. John Cage. London: Allen Lane, σελ.148.

λογικά σε αποτελέσματα αταξίας, που δε συμβαδίζουν με συμβάσεις περί ομορφιάς, νοήματος, αρμονίας ούτε περί του ορισμού αυτού καθαυτού για το μουσικό έργο.

Ειδικό βάρος σε πολλά από τα έργα αυτά έχει η αφύπνιση και ενεργοποίηση του ακροατή και η συνεχής αμφισβήτηση, ακύρωση και ο επαναπροσδιορισμός ή η μετεξέλιξη όρων. Προκαλούν ερωτήματα πάνω στο τι ορίζουμε ως μουσική, ήχο, θόρυβο, θέατρο, κοινό, δημιουργό, εκτελεστή.

Ένα από τα κεντρικά ζητήματα που απασχολούν και κινούν την πειραματική δημιουργία είναι η διάδραση και η ανάδραση, η αλληλεπίδραση μεταξύ αντικειμένων, τυχαίων συμβάντων, κοινού, εκτελεστών και η αλλεπάλληλη ανατροφοδότηση του υλικού που χρησιμοποιείται. Η θέση της αλληλεπίδρασης στην πειραματική δημιουργία οδηγεί στην αμφισβήτηση των ρόλων, και, όπως λέει ο Cage, καλωσορίζοντας την υποκειμενικότητα του ακροατή και δίνοντας στην προσωπική ερμηνεία αξία μεγαλύτερη ή ίση με αυτήν του δημιουργού, η μουσική αυτή και η σύνθεσή της έχει να κάνει λιγότερο με τη σύλληψη και την επικοινωνία, και περισσότερο με την αντίληψη[143].

Έτσι, ο προσδιορισμός ενός έργου πειραματικής μουσικής μπορεί να έχει να κάνει με τον αποδέκτη, ακόμη κι αν αυτός είναι ο ίδιος ο παραγωγός της. Οτιδήποτε μπορεί να αποτελέσει ηχητικό συμβάν, σιωπή ή μη-συμβάν μπορεί να μπει σε ένα πλαίσιο και να προσληφθεί ως μουσικό έργο. Γενικά, ο ορισμός της έχει να κάνει με τον τρόπο που αποφασίζουμε, συνειδητά και μη, να προσλάβουμε και να οργανώσουμε οι ίδιοι εσωτερικά και νοητά τον ήχο που παραλαμβάνουμε, τον τρόπο που επιλέγουμε να ακούμε ή να αγνοούμε, το πλαίσιο που βάζουμε και σε ποια σημεία το βάζουμε σε ό,τι ακούμε ή γίνεται γύρω μας (βλ. κενότητα, περί σημασίας της μαζί με τον χώρο στην πειραματική μουσική, κεφ. 5.2).

Στο ίδιο πνεύμα ανοιχτής πολυσημίας και αντίληψης, μία κύρια θέση τους[144], είναι η απουσία ξεκάθαρων συμβολισμών, παρά την εγγενή εννοιολογική φύση μιας τέτοιας μορφής μουσικής. Χαρακτηριστική είναι μία φράση που ειπώθηκε από τον Cage, για να δείξει την προτεραιότητα που έχει η υποκειμενικότητα: «Όμως αν κάθε πράγμα στον κόσμο μπορεί να ιδωθεί σαν ένα σύμβολο οποιουδήποτε άλλου πράγματος στον κόσμο, τότε αποδέχομαι [το συμβολισμό][145]». Αντίστοιχα, δε δίνει περαιτέρω νόημα στους ήχους και στη σιωπή, πέρα απ' αυτό που ήδη είναι, φανερώνοντας έτσι τη σχέση

[143] John Cage, όπως αναφέρεται στο Michael Nyman, 2012, σελ.58.
[144] Όχι για όλους τους συνθέτες βλ. πιο πρόσφατα έργα του Christian Wolff (βλ. Wolff, 2009 και Carl, R. 2001. Christian Wolff: On tunes, politics and mystery. Contemporary Music Review, 20(4), 61-69.).
[145] John Cage, Interview with Roger Reynolds, 1962, in Contemporary Composers on Contemporary Music, 1998.

της με την ανατολική φιλοσοφία, και τον ζεν βουδισμό. Η σιωπή για τον Cage είναι οι ήχοι που συμβαίνουν χωρίς να έχουν προγραμματιστεί και ακούσια, χωρίς πρόθεση στον εκάστοτε περιβάλλοντα χώρο, καθώς πραγματική σιωπή δεν υπάρχει ποτέ και πουθενά.

Τα παραπάνω είναι όλα μέρος εκτέλεσης του πρωταρχικού στόχου της μουσικής αυτής, ο οποίος περιγράφεται άριστα στο εξής απόσπασμα από άρθρο του συνθέτη Christian Wolff:

> «[Σ' αυτή τη μουσική] μπορεί κανείς να εντοπίσει ότι [τους συνθέτες] απασχολεί το ζήτημα της αντικειμενικότητας, της ανωνυμίας – ο αυτονομούμενος ήχος. Η 'μουσική' είναι το επακόλουθο που ήδη ενυπάρχει στους ήχους που ακούμε, χωρίς να του δίνεται κατεύθυνση μέσω της προσωπικής έκφρασης ή της ατομικής προσωπικότητας. Δεν περιέχει κανένα κίνητρο που πηγάζει από την έκφραση μίας ψυχολογικής ή δραματουργικής κατάστασης, ούτε λογοτεχνικών ή εικονογραφικών προθέσεων. Για τουλάχιστον κάποιους από αυτούς τους συνθέτες, επομένως, ο τελικός σκοπός είναι η απελευθέρωση από την καλλιτεχνία και την αισθητική προτίμηση.» [146]

Για το ίδιο θέμα ο Henry Cowell έχει πει ότι, ενώ πάντοτε οι συνθέτες ιστορικά προσπαθούν να κολλήσουν τους ήχους μεταξύ τους ώστε να φτιάξουν μία συνεχή ροή και να έχει το έργο μία συνοχή, οι πρώτοι πειραματικοί συνθέτες ένιωσαν την ακριβώς αντίθετη ανάγκη να αποβάλουν αυτή την «κόλλα» ώστε οι ήχοι να είναι αυτό που είναι («ο εαυτός τους»[147]).

Η ανωνυμία όμως έχει και μία άλλη ανάγνωση σ' αυτή τη μουσική ως η ασάφεια ως το ποιος ευθύνεται για ποιο μέρος ή στοιχείο ενός πειραματικού έργου. Ειπωμένο διαφορετικά, είναι δύσκολη η αντίστροφη διαδρομή από την ακρόαση μέχρι την αντιστοίχιση με την παρτιτούρα, η αναγνώριση του τύπου της παρτιτούρας (γραφική, λεκτική).[148] Απίθανη επίσης η διάκριση μεταξύ ηχητικών στοιχείων, αποτελεσμάτων, ενεργειών, δράσεων που είναι αποφασισμένες βάσει απροσδιοριστίας ή τυχαιότητας, απιθανοτήτων την ώρα της επιτέλεσης, ή την ώρα της σύνθεσης, αν είναι συγκεκριμένα στοιχεία ή αν η καταγραφή στην παρτιτούρα περιείχε μόνο όσα στοιχεία απαιτούνταν. Επίσης, σε τι ποσοστό γίνεται ακριβής απόδοση της παρτιτούρας, αν κάποιο μέρος

---

[146] Wolff, όπως αναφέρεται στο Cage, Silence, 2011, σελ.69.
[147] John Cage, 2011, σελ.71.
[148] Marley, Brian and Wastell, Mark (eds), Blocks of Consciousness and the Unbroken Continuum (London: Sound 323 Press, 2005).

αποτελεί αυτοσχεδιασμό κτλ.. Συναντάμε σχετικές απόψεις δημιουργών περί της μουσικής τους ως αποτέλεσμα επικοινωνίας με κάτι εξωτερικό και ήδη υπάρχον, για το οποίο οι συνθέτες απλώς είναι το μέσο διήθησής του (οι «ενδιάμεσοι»), και όχι πραγματικοί, επώνυμοι δημιουργοί του (βλ. Stockhausen – «Litany» (1968))[149].

Τα κομμάτια θολώνουν τις γραμμές μεταξύ τεχνικών ήχου και καλλιτεχνών, ηχητικού σχεδιασμού και μουσικού έργου, χορευτών, ποιητών και μουσικών, ζωγραφικής και μουσικής σύνθεσης, πρόζας και τραγουδιού (βλ. όπερες του Ashley). Επιχειρούν να καταργήσουν συμβατικές σχέσεις όπως είναι αυτή της συναυλίας ή της performance με τη σκηνή και την αίθουσα συναυλιών και εκτελούνται ή προκύπτουν πολλές φορές σε happenings και ιδιαίτερες διοργανώσεις. Παρακάτω, θα εξετάσουμε περισσότερα στοιχεία αυτής της μουσικής, προσδιορίζοντάς την σε σχέση με παρεμφερή ή και αρκετά αντιθετικά είδη.

Η σχέση αυτή της πειραματικής μουσικής με τις άλλες τέχνες έχει να κάνει και με την επιρροή τους σ' αυτήν, καθώς η ανάπτυξη και εξέλιξη της μουσικής αυτής υποβοηθάται από ρεύματα στις υπόλοιπες καλές τέχνες, που ιστορικά ξεπερνούν συμβάσεις και κλειστές φόρμες νωρίτερα από την πιο συντηρητική μουσική κοινότητα. Οι πειραματικοί δημιουργοί λειτουργούν απέναντι σε ιδέες-concepts με τον ίδιο τρόπο που θα το έκανε ένας εικαστικός καλλιτέχνης[150]. Η πορεία της μουσικής τους συμβαδίζει ή ταυτίζεται με την ανάπτυξη της performance art, αλλά και καλλιτεχνικών φαινομένων όπως το fluxus. Στο τελευταίο, συναντούμε αρκετά έργα (θα λέγαμε, έργα ποίησης φτιαγμένης από οδηγίες) στα οποία η εκτέλεση, που είναι πρακτικά αδύνατη, δεν είναι ο στόχος, καθώς αυτός είναι η υπόδειξη ερωτημάτων και η σχεδόν λογοτεχνική τους λειτουργία. Στο σύνολο των πρακτικών της προστέθηκε η ακουστική οικολογία και οι ιδές περί ηχοτοπίου (soundscape) του Schafer, προφανώς μία φυσική εξέλιξη της εισχώρησης των καθημερινών, φυσικών και ακούσιων ήχων στους κόλπους της μουσικής. Οι ομαδοποιήσεις που έγιναν στους θιασώτες της περιλαμβάνουν και την μινιμαλιστική μουσική, αν και αυτή πλέον απέχει πολύ από τις ιδέες της πειραματικής μουσικής, τις οποίες σταδιακά παραποίησε.

Η υποκατηγορία μουσικού πειραματισμού που αφορά αρκετά αυτή την εργασία είναι η αγνότερη μορφή και σίγουρα η πιο προσβάσιμη για τις μικρότερες ηλικίες μορφή της, δηλαδή το στενό παρακλάδι της, ο ελεύθερος ή μη ιδιωματικός, συχνά και μη

---

[149] Stockhausen, trs. Gehlhaar, McGuire and Davies, 1968, σελ.25.

[150] Δίνοντας ένα παράδειγμα από τη σύγχρονη πειραματική μουσική, μπορούμε να αναφέρουμε εδώ τη σχέση μεταξύ του συνθέτη Antoine Beuger και της ζωγράφου-καλλιτέχνη Marcia Hafif, από τη δουλειά της οποίας εμπνεύστηκε και το έργο " third music for marcia hafif ".

μουσικός[151] αυτοσχεδιασμός. Ο σύνδεσμος του αυτοσχεδιασμού με την πειραματική μουσική είναι η πιθανή απουσία ελέγχου π.χ. λόγω ελλιπούς εξοικείωσης με το όργανο, και η εισχώρηση του τυχαίου και του στιγμιαίου σ' αυτόν, στοιχεία που προαναφέρθηκαν στον ορισμό της δεύτερης. Τον χαρακτηρίζει η ατέρμονη αναζήτηση ήχων και η περαιτέρω συγκρουσιακή σχέση με την κυρίαρχη πολιτισμική κατάσταση, καθώς στόχο έχει, εκτός από την απόλυτη ελευθερία στην έκφραση, την απεμπόληση του μουσικού δαρβινισμού στη μουσική παιδεία όσον αφορά για παράδειγμα τη θέση της τεχνικής και των ικανοτήτων σ' αυτήν.

Ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός ξεκίνησε από τους Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza στην Ιταλία το 1964, από τους AMM το 1965 στο Ηνωμένο Βασίλειο και από τους MEV το 1966 στην Ιταλία, μαζί με άλλα σχήματα της ίδιας δεκαετίας όπως το αγγλικό Spontaneous Music Ensemble και τους Taj Mahal Travellers (1969) στην Ιαπωνία. Αποστασιοποιείται από τη free jazz και τη βάση της στις νότες και στοχεύει στην ακραία εξερεύνηση του ήχου και των συνδυασμών του, με ή χωρίς περιορισμούς, επαγγελματικά και δεξιοτεχνικά ή ερασιτεχνικά. Συνιστά σπουδαίο κλάδο της πειραματικής μουσικής έκφρασης και δείγμα της κοινωνικής και της χωρίς κανέναν περιορισμό συμμετοχικής διάστασής της. Χρησιμοποιώντας εξαρχής, αλλά πλέον όλο και περισσότερες ηλεκτρονικές ηχοπαραγωγικές πηγές, μας οδηγεί στις άστατες εξερευνήσεις του EAI (electroacoustic improvisation).

Η εξέλιξη των ηλεκτρονικών μέσων έδωσε τη δυνατότητα στον Cage, από πολύ νωρίς, να ασχοληθεί με τη δημιουργία συστημάτων ενίσχυσης των ήχων και των επιφανειών από καθημερινά αντικείμενα, ως μία πιο πρακτική εφαρμογή της φιλοσοφίας του περί της σχέσης φύσης και μουσικής, των τυχαίων ηχητικών συμβάντων (καθημερινοί ήχοι που συμβαίνουν απρόθετα), αλλά και της σχετικότητας της έννοιας της ησυχίας (βλ. ενίσχυση της φαινομενικής ησυχίας). Τα νέα μέσα χρησιμοποιήθηκαν και χρησιμοποιούνται συμβατικά και μη σε πολύ μεγάλο βαθμό, είτε ως ηχοπαραγωγικές πηγές είτε ως μέσα διάδρασης, είτε ως συσκευές ηχογράφησης (βλ. field recordings: ηχογραφήσεις πεδίου) και αναπαραγωγής.

Η θέση της ανάδρασης στη δημιουργία αυτής της μουσικής, που προαναφέρθηκε τόσο όσον αφορά στο υλικό όσο και σ' αυτήν των ανθρώπινων ενεργειών, αφορά και στον εξέχοντα ρόλο της τεχνολογικής ανάπτυξης στην εξέλιξή της. Στο θεωρητικό κομμάτι που συνδέεται με τη γενικότερη τεχνολογική εξέλιξη, η ανάπτυξη της

[151] Π.χ. spoken word.

κυβερνητικής θεωρίας προσφέρει πολλές δυνατότητες γι' αυτήν[152]. Η εφαρμογή της είχε δηλαδή επίκεντρο την ανατροφοδότηση του ήχου, η οποία για τον καλλιτεχνικό κύκλο του Cage συνδέθηκε με την αυτοποίηση και τα πολύπλοκα, απρόβλεπτα, ανοιχτά συστήματα παραγωγής ήχου, ενεργειών και αποτελεσμάτων, που συμβάδιζαν με την προαναφερθείσα[153] προτίμηση της φύσης σε σχέση με τα πολιτισμικά στοιχεία μιας κοινωνίας και τους χαρακτηριστικούς στόχους της πειραματικής μουσικής. Συνδέεται με τη βουδιστική αντίληψη περί αλληλοδιείσδυσης, η οποία παραμερίζει την γραμμική οπτική αιτίων και αιτιατών για χάρη ενός μη πεπερασμένου συνόλου από εξίσου σημαντικά υποκείμενα και πηγές που επηρεάζουν ταυτόχρονα το ένα το άλλο[154]. Η έννοια της αυτοποίησης την ίδια στιγμή συνδέεται με την αποκήρυξη του Εγώ και την απόπειρα διαγραφής του δημιουργού-συνθέτη-ηχοπαραγωγού από την εξίσωση και εφαρμόστηκε μέσω των cybernetics σε μεγάλο βαθμό από τον πιανίστα-μετέπειτα πειραματικό συνθέτη David Tudor (βλ. «Rainforest IV» (1973)).

Η ηλεκτρονική-ηλεκτροακουστική πλευρά της πειραματικής μουσικής[155] συνδέεται σταδιακά και αργότερα, συγχωνευόμενη και με τις εκβολές της musique concrète και ακουσματικών συνθετών όπως ο Pierre Schaeffer και με πιο αυθόρμητα, ακόμη λιγότερο ακαδημαϊκά μουσικά είδη της πειραματικής underground μουσικής σκηνής όπως η industrial[156], η noise και οι διάφορες υποκατηγορίες των δύο (power electronics, harsh noise wall, japanoise, glitch, anti-noise, field recordings κτλ.). Η αυθόρμητη και πιο πρωτόγονη, θα λέγαμε, αυτή πλευρά έχει πάρει τα πιο πρωτόγονα και ρηξικέλευθα στοιχεία από τη φιλοσοφία της πειραματικής μουσικής περί ήχου και θορύβου, αλλά και από τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό. Όλες οι παραπάνω διακλαδώσεις οδηγούν σε επιπλέον γεωμετρικά αυξανόμενες διακλαδώσεις και υβρίδια, ενώ χρησιμοποιούνται οποιαδήποτε μέσα.

Έχοντας λάβει υπόψιν τις διαφορετικές εκφάνσεις της μουσικής που ταυτίζεται, σχετίζεται άμεσα ή έμμεσα με αυτήν, μπορούμε τώρα να τοποθετήσουμε την πειραματική μουσική, όπως ξεκίνησε από τη Σχολή της Νέας Υόρκης, στο μουσικό χάρτη,

---

[152] Βλ. Christina Dunbar-Hester , Listening to Cybernetics Music, Machines, and Nervous Systems, 1950-1980, 2009, Douglas Kahn, Earth Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts, 2013 και Gordon Mumma, eds. Michelle Fillion, Cybersonic Arts: Adventures in American New Music, 2015.

[153] Βλ. 3.5.. και παρακάτω, στο 6.2., που αφορά στην εξέλιξη και αναδιαμόρφωση των προσεγγίσεων στο θέμα της φύσης από κάποιους άλλους πειραματικούς συνθέτες.

[154] Nyman, 2012, σελ.108.

[155] Ενδεικτικά: David Tudor, Alvin Lucier, Gordon Mumma, Pauline Oliveros.

[156] Αρκετοί καλλιτέχνες του χώρου αυτού πάντως ασπάζονται και εμπνέονται άμεσα από πειραματικούς συνθέτες και το φλούξους. Παράδειγμα επηρροής τεχνικών του dada σ'αυτήν: στην εκκίνησή της εφάρμοσε τις cut-up τεχνικές τυχαιότητας των Burroughs και Gysin. Επίσης, οι Whitehouse, από τους πρωτεργάτες του power electronics, ήταν εμπνευσμένοι από τη Yoko Ono (fluxus) και τον Robert Ashley, μεταξύ άλλων.

σε αντιπαραβολή με την υπόλοιπη «σύγχρονη κλασική» avant-garde μουσική. Ακολουθεί λοιπόν μία αναφορά σε κάποιες αντιπαραθέσεις και συγκρίσεις μεταξύ τους[157].

Αναφορικά με τη σχέση της με την υπόλοιπη μουσική, επικρατεί η θεώρηση ότι, τουλάχιστον στις δεκαετίες 1960-70 αποτελούσαν τον ένα πόλο στο δίπολο της art music, το οποίο είχε στην άλλη πλευρά την ακαδημαϊκή avant-garde και τον σειραϊσμό. Είναι εμφανές ότι εκεί το μουσικό έργο είναι πιο προσωποκεντρικό, καθώς επιδεικνύει την προσωπική υπογραφή και ικανότητα του συνθέτη, καθώς και τον απόλυτο έλεγχο αυτού και του εκτελεστή του. Κοινά σημεία τους όμως είναι η χρήση extended techniques των οργάνων, η αναζήτηση καινούριων ηχοχρωμάτων και η χρήση καινούριας σημειογραφίας όπως οι γραφικές παρτιτούρες.

Αντίθετα, η πειραματική μουσική λαμβάνει μία πιο διακριτή πολιτική διάσταση, επιχειρεί να υποβιβάσει το βάρος που δίνεται παραδοσιακά στην ικανότητα του κάθε μουσικού ή μη μουσικού, χωρίς όμως να ισοπεδώνει την προσωπικότητά του, εφόσον του δίνει την ευκαιρία να αποφασίσει για διάφορες παραμέτρους και να φτιάξει κατά βούληση τη δική του εκδοχή ενός κομματιού, καθώς τα έργα είναι ανοιχτά και χρήζουν πολλών αναγνώσεων και ερμηνειών.

Τη σπουδαιότητα της διαφοράς μεταξύ των δύο παραπάνω προσεγγίσεων στη σύγχρονη λόγια μουσική θα την εξετάσουμε και πιο κάτω λίγο αναλυτικότερα, μέσα από λόγια των ίδιων των συνθετών, καθώς είναι ζήτημα που άπτεται της προβληματικής περί ανάγκης ρήξης με την τάση θεοποίησης προσώπων και δεξιοτεχνίας.

Είναι η μουσική των παραδόξων και των αντιφάσεων , αφού όσα έχουν γραφτεί μέχρι τώρα στις παραπάνω δύο παραγράφους είναι πιθανόν να αναιρεθούν ανάλογα με το έργο. Άλλωστε για τον Cage το μόνο που έχει σημασία και το μόνο κίνητρο είναι ο ήχος ως ήχος.[158] Μία ακόμη αντίφαση που παρατηρείται είναι ότι, κατά τον ορισμό, παρά το ότι δεν είναι απαραίτητες οι μουσικές ικανότητες, ούτε η αξιολόγηση των έργων (κυρίως ως αποτελέσματα), η μουσική αυτή πρακτική πλέον διδάσκεται σε ακαδημαϊκό επίπεδο και αξιολογείται ως ακόμη ένα τμήμα παραγόμενων προϊόντων σε μία τεράστια αγορά.

5.2 Ορισμένες απόψεις των πειραματικών συνθετών για τη μουσική κατάσταση ως είχε και για το πού διαφέρουν:

[157] Όσον αφορά στις διαφορές της λόγιας πειραματικής με τη λόγια avant-garde μουσική, όπως τις αντιλαμβάνονται όμως οι ίδιοι οι συνθέτες, βλ. υποκεφάλαιο 5.2.

[158] Fontain, Dick (dir.). 1966. "Sound??". TV Movie. "John Cage and Rahsaan Roland Kirk Sound-- 1966". https://www.youtube.com/watch?v=eer-TTW0qEs, λεπτό 14:35. Πρόσβαση Απρίλιος 6, 2017.

Για τους ανθρώπους που ξεκίνησαν αυτήν τη ξεχωριστή πορεία του μουσικού πειραματισμού, η αυταρχικά περιοριστική δημοκρατία του σειραϊσμού και η συνεχώς αυξανόμενη περιπλοκότητα ως πρωτοπορία είχε αρχίσει να εκλαμβάνεται ως «πρεσβυωπική». Ακόμη και η τζαζ μουσική θεωρήθηκε[159] ως προερχόμενη από τη «σοβαρή μουσική». Ο Edgard Varèse, ο οποίος αποτέλεσε κομβικό σημείο ως επιρροή για την πειραματική μουσική, καθώς χρησιμοποίησε όργανα με διαφορετικό τρόπο με επιδίωξη την «μεταποίησή» τους σε εργαλεία παραγωγής θορύβων (ήχων) αντί της τυπικής λειτουργίας τους, εντόπισε πολύ σημαντικό πρόβλημα όσον αφορά στην αστική τάξη για την οποία υπήρχε «ελάχιστη ελπίδα» και έστρεψε τα βέλη του εναντίον του εκπαιδευτικού συστήματος της εποχής, για το οποίο προσωπική άποψή μου είναι ότι ισχύουν τα ίδια πράγματα ακόμη και σήμερα (γι' αυτό και θα διατηρήσω τον ενεστώτα στην παράθεση των λόγων του), παρατηρώντας ότι «η εκπαίδευση αυτής της τάξης είναι σχεδόν εξ ολοκλήρου θέμα μνήμης, και στα είκοσι πέντε παύουν να μαθαίνουν, και ζουν το υπόλοιπο της ζωής τους μέσα στους περιορισμούς των αντιλήψεων που ανήκουν τουλάχιστον σε μια γενιά πριν[160]».

Ο John Cage, επηρεασμένος από το φιλοσοφικό χώρο της εσωτερικής πνευματικότητας, και πιο συγκεκριμένα, από την ανατολίτικη βουδιστική θεώρηση, αλλά όχι αποκλειστικά, αντιπαραβάλει την έννοια της κενότητας, πιστεύοντας ότι εκεί μπορεί να βρεθεί το πραγματικά *ουσιαστικό*, ακόμη κι αν αυτό είναι η *απουσία* της ουσίας. «Γιατί η επείγουσα ανάγκη σ' αυτό το ιστορικό σημείο είναι ο χώρος[161] και η κενότητα (και όχι ό,τι ηχητικό συμβαίνει μέσα σ' αυτήν ή οι σχέσεις μεταξύ τους), όχι οι πέτρες – αναφέρομαι σε έναν ιαπωνικό κήπο ζεν – (...) αλλά η κενότητα της άμμου που χρειάζεται τις πέτρες οπουδήποτε στο χώρο για να προσδιοριστεί ως άδεια.»[162]

Παραλληλίζοντας με αυτόν τον κήπο την ανακατεύθυνση της προσοχής από αυτά που συμβαίνουν και η επικέντρωσή της σε ό,τι υπάρχει από πριν, ενδιάμεσα ή τελείως ασύνδετα και ανεξάρτητα απ' αυτά, ο Cage καταλήγει ότι η σημασία της αλλαγής αυτής στην αντίληψη εντοπίζεται σε γνωμικά που συναντούμε σε πολλές παραδόσεις, παραθέτοντας ένα απόσπασμα από το (απόκρυφο) Κατά Θωμά ευαγγέλιο, όπου ο Ιησούς φέρεται να λέει «Σκίστε ένα ξύλο: εκεί είμαι Εγώ.[163]»

---

[159] Cage, 2011, σελ.72.
[160] Όπως αναφέρεται στο Douglas Kahn, 1999, σελ104.
[161] Όπου «χώρος» θα μπορούσε επίσης να είναι το διάστημα ή το «ενδιάμεσο», αλλά στο παρόν απόσπασμα είναι «μία εκάστοτε έκταση».
[162] Cage, Silence, 2011, σελ.70.
[163] Ibid.

Σε ένα άρθρο γραμμένο το 1958, ο Stockhausen, ο οποίος έχει γράψει, μεταξύ άλλων, αρκετά έργα πειραματικής μουσικής, καταφέρεται εναντίον του ολοκληρωτικού σειραϊσμού, στον οποίο ισχύει μάλλον το ακριβώς αντίθετο από αυτό που περιγράφεται στην προηγούμενη παράγραφο. Η μουσική παράδοση αυτή έχει σαν στόχο την απόδραση από την αίσθηση ύπαρξης κέντρου και πυρήνα, δηλαδή τη διαρκή αίσθηση μίας αρχικής, ουδέτερης κατάστασης, αντικαθιστώντας τις ιεραρχικές σχέσης του υλικού με μία συνεχή περιπλάνηση μεταξύ ισότιμων σημείων. Ο συνθέτης, σχολιάζοντας το σειραϊσμό, εφιστά την προσοχή στην αυτοαναίρεση που χαρακτηρίζει κατ' αυτόν το συγκεκριμένο μουσικό ρεύμα:

> αν το τονικό ύψος, η διάρκεια, το ηχόχρωμα και η ένταση αλλάζουν από ήχο σε ήχο, τότε η μουσική εν τέλει γίνεται στατική: αλλάζει υπερβολικά γρήγορα. Διασχίζουμε ολόκληρο το φάσμα του επιστητού μέσα σε πολύ λίγο χρόνο, κι έτσι βρισκόμαστε σε μία κατάσταση ανεσταλμένης κίνησης, όπου η μουσική «βρίσκεται σε στάση».[164]

Είναι επίσης φανερή στον σειραϊσμό και στα λοιπά ρεύματα η σχέση της κυριάρχησης του φαινομένου δημιουργίας τέχνης ως πρόκληση και διαφοροποίηση απέναντι στην κυρίαρχη συνθήκη που υπάρχει στην κοινωνία, καθώς αυτή προστάζει για καινοτομία και για υπέρβαση, ώστε να υπάρχει ανταγωνιστικότητα. Η διαφοροποίηση καθιστά κάτι διακριτό ανάμεσα στα όμοια, οπότε είναι ένα μέσο αναγνωρισιμότητας και επιτυχίας. Πιο συγκεκριμένα, μιας και μιλάμε για τη μουσική, η περιπλοκότητα για να επιτευχθεί συνήθως χαρακτηρίζεται από υψηλές απαιτήσεις όσον αφορά σε εύκολα μετρήσιμες και συγκρίσιμες δεξιότητες, πράγμα που την κάνει οικονομικά αξιοποιήσιμη.

Για τα παραπάνω θα μπορούσαμε να κατηγορήσουμε και την πειραματική μουσική, και εν μέρει, για κάποιες συγκεκριμένες περιπτώσεις, θα ήταν βάσιμη μία τέτοια κριτική. Όμως, και αυτή είναι και η προσωπική μου άποψη, η πρόσληψη μίας ιδέας στον καθένα γίνεται ανάλογα με το πώς έχει συνηθίσει να τις μεταφράζει και να τις χρησιμοποιεί. Μία νέα θεωρία προσκρούει πάντα σε ανθρώπους των οποίων η σκέψη είναι προσκολλημένη σε ένα ήδη υπάρχον σύστημα και τα όσα ψυχολογικά, διαπροσωπικά και πρακτικά κωλύματα που αυτό επιφέρει. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η αποτυχία της να ταυτίζεται με τις ατέλειες των ανθρώπων αυτών. Τα προϋπάρχοντα απωθημένα και όποια κριτική και αντίληψη αυτό το σύστημα δημιουργεί και μας κάνει

[164] Karlheinz Stockhausen, όπως αναφέρεται στο Michael Nyman, Πειραματική Μουσική, Cage and beyond, μτφ. Δανάη Στεφάνου, 2012.

να εσωτερικεύουμε, επηρεάζουν αυτό που βλέπουμε σε μία φιλοσοφία, αφού σ' αυτήν προβάλλουμε τις δικές μας ελλείψεις, και τελικά κρίνουμε όχι αυτήν, αλλά την πιο πιθανή εφαρμογή της.

Πέρα από διαγωνισμό τεχνικής περιπλοκότητας ή πολυπλοκότητας στον τρόπο άντλησης και κατασκευής του υλικού, υπάρχει και ο αγώνας ταχύτητας πάνω στην αφηρημένη σκέψη και το στοχασμό. Ειδικά από τον 20ό αι. και έκτοτε, αυτό το κομμάτι λέει πολλά για το ποιόν του κάθε δημιουργού. Αναρωτιέται κανείς αν μία τόσο, όπως φαίνεται, αφηρημένη, πνευματική μουσική, όπως η πειραματική, ξεφεύγει απ' αυτό. Η απάντηση δίνεται μέσω της λιτότητας και της αμεσότητας που τη χαρακτηρίζουν, καθώς μόλις ο ακροατής σταματήσει τις ταυτίσεις με την υπόλοιπη μουσική «πρωτοπορία» και απομακρυνθεί από τη συνηθισμένη αντίληψη περί καλλιτεχνικής αξίας που χρησιμοποιούμε μόνο και μόνο γιατί ταιριάζει στον κόσμο μας, όπως αυτός έχει δομηθεί.

Ο Morton Feldman ισχυρίζεται κάτι που δείχνει ότι το παραπάνω έχει σχέση με τον τρόπο δημιουργίας της:

> Δεν ανταλλάσσαμε φιλοσοφικές ιδέες. Οι ιδέες δεν έφτιαχναν το έργο. Δυστυχώς, για τους περισσότερους καλλιτέχνες, οι ιδέες γίνονται το όπιό τους. (...) Αυτό ισχύει για τον Boulez. Ισχύει για τον Stockhausen[165]. Το βλέπεις στον τρόπο με τον οποίο έχουν προσεγγίσει την αμερικάνικη «μουσική τυχαιότητας»[166]. [Ο στόχος τους είναι να] ενσωματώσουν την τυχαιότητα, χωρίς να χάσουν το πολύτιμο κύρος τους. (...) Ο Boulez προσπάθησε να το κάνει, δίνοντας [στις τυχαίες διαδικασίες] λογοτεχνική δικαιολόγηση. Ο Stockhausen μιλάει για επιστήμη, για όλες αυτές τις «απιθανότητες» που γίνονται «πιθανότητες» (...) στο έργο του. (...) [Για εμάς, αυτό] ήρθε χωρίς την ανάγκη καμίας δικαιολόγησης![167]

Ο Christian Wolff, μιλάει γι' αυτό το πλαίσιο της μη-γραμμικότητας, η οποία καταργεί τις καθαρές αντιστοιχήσεις μουσικής και αναφορών έξω απ' αυτήν που λειτουργούν ως αίτια, όταν το 1958, εξελίσσοντας τέλεια τη σκέψη του Stockhausen που

---

[165] Ο Stockhausen ακούμπησε στις δύο αυτές διαφορετικές εκφάνσεις της μεταπολεμικής λόγιας μουσικής, δηλαδή και στην αμερικανική πειραματική μουσική και στο σειραϊσμό, με ό,τι αυτό συνεπάγεται, πράγμα που τον διαχώρισε από τους πειραματικούς συνθέτες. Βλ. και τη στάση του C. Cardew απέναντί του στο "Stockhausen serves Imperialism".

[166] Εναλλακτικός όρος για την, κυρίως πριν το '70, πειραματική μουσική.

[167] Morton Feldman, An Interview with Robert Ashley, 1964, in Contemporary Composers on Contemporary Music, 1998.

παρατέθηκε παραπάνω, αναλύει τι αντιπροτείνει η πειραματική δημιουργία, αλλά, κυρίως, διατυπώνει σχεδόν ποιητικά ότι η πειραματική μουσική αντίληψη είναι κάτι που δεν υπάρχει απαραίτητα ως αντίδραση σε κάτι άλλο, αλλά, αντίθετα είναι μία συνειδητοποίηση. Διαφορετικά, δεν είναι μία ανθρώπινη θεωρία με ατέλειες, αλλά απλώς μία απόπειρα για να γίνει αυτή η συνειδητοποίηση πράξη, που αποδέχεται ότι δε μπορεί παρά να είναι απόπειρα, εξ ορισμού:

> (…) Η πολυπλοκότητα τείνει πάντα προς ένα σημείο εξουδετέρωσης – η συνεχής εναλλαγή καταλήγει σε ένα είδος ομοιότητας. (...) Δεν ασχολούμαστε απαραίτητα με το χρόνο ως μέτρο της (...) γραμμικής συνέχειας και μόνο. Δεν είναι πλέον θέμα το να πάμε κάπου, να προοδεύσουμε, να έχουμε έρθει από κάπου συγκεκριμένα, δεν είναι θέμα παράδοσης ή φουτουρισμού. Δεν υπάρχει ούτε νοσταλγία ούτε προσμονή.[168]

Τα λόγια του Wolff συνδέονται με τη γενικότερη κριτική προς την avant-garde ως έχουσα την πρωτοπορία και την πολυπλοκότητα ως αυτοσκοπό, ενώ υπονοείται το σπάσιμο της παράδοσης με κάτι που υπάρχει διαρκώς και ανεξάρτητα απ' αυτήν. Αυτό είναι αυτή καθαυτή η αναζήτηση του «πραγματικού» ή, καλύτερα, του «άρρητου», καθώς αυτό το ίδιο δε θα το φτάσουμε ποτέ. Η αναζήτηση, δηλαδή, που δεν έχει ως σκοπό κάτι που άπτεται του τελικά εφήμερου ανθρώπινου αγώνα . Ο Alvin Lucier ακουμπάει αυτό το σκεπτικό, εντοπίζοντας όμως αυτό τον τρόπο με τον οποίο μπορεί δυνητικά να γίνει αυτό το καλλιτεχνικό «ξεγύμνωμα» σε κάτι λιγότερο άπιαστο και παράδοξο, και πιο συγκεκριμένο ανθρωπολογικά. Στο βιβλίο "Chambers" γράφει: "Συντονίζομαι με μία πολύ παλιά δραστηριότητα, (...) οπότε είμαι περισσότερο παλαιομοδίτικος από οποιονδήποτε άλλον"[169]. Εδώ, ο συνθέτης δεν αναφέρεται σε χρονολογική σειρά, αλλά σε μία αρχέγονη ζωώδη ("animalistic") κατάσταση[170], στην οποία ο άνθρωπος θα βρισκόταν αν ήταν γυμνός από οποιαδήποτε πολιτισμική δομή.

Εδώ έγκειται μερικώς η διαφορά μεταξύ Cage και συνθετών όπως ο Feldman και ο Lucier. Ο πρώτος θεωρούσε οποιονδήποτε ήχο μέρος του φυσικού περιβάλλοντος, εφόσον ο ακροατής αντιλαμβάνεται τους ήχους του περιβάλλοντος χωρίς να τους διακρίνει σε μουσικούς ή μη μουσικούς. Οι δεύτεροι αντιμετώπιζαν τους ιστορικά μουσικούς ήχους ως «ξένα σώματα» προς το στόχο των έργων του, καθώς τον Lucier, ιδιαίτερα, ενδιέφερε η αποβολή οποιωνδήποτε πολιτισμικών παρεμβολών. Αυτή είναι

---

[168] Wolff, όπως αναφέρεται στο Michael Nyman, 2012, σελ.63.
[169] Lucier και Simon, Chambers, 2012, σελ.25. Αφορμή για τη φράση αυτή ήταν το έργο του Vespers (βλ. 5.3).
[170] Tinkle, 2015(i), σελ.19.

και η τουλάχιστον διττή έκφανση της στάσης των πειραματικών συνθετών απέναντι τόσο στην αβαντ-γκαρντ όσο και στην κλασική και λαοφιλή μουσική.

Η ιδιαίτερη αυτή σχέση μεταξύ της υπόλοιπης σύγχρονης μουσικής και της πειραματικής συνοψίζεται σε κάτι που εύστοχα διαπιστώνει ο Adam Tinkle, με αφορμή τις παιδαγωγικές κινήσεις που συνέβαιναν στο UCSD (University of California San Diego). Αυτό που λέει ουσιαστικά είναι ότι οι διδάσκοντες εκεί και γενικότερα οι πειραματικοί μουσικοί αντιμετώπισαν την παλαιότερη και σύγχρονη κλασική μουσική ως θορυβώδη και αποκλίνουσα, και την πειραματική ως «κοινή» και «απαραίτητη»[171].

Η πρωτοπορία από μόνη της δεν είναι κάτι κατακριτέο, εκτός αν γίνεται με αποκλειστικό σκοπό να εντυπωσιάσει, όντας τεχνηέντως εξεζητημένη, ή να προκαλέσει πρωτίστως το θυμικό κομμάτι του αποδέκτη και όχι το νοητικό του με στόχο την προώθησή της. Η αποτελμάτωση και η στασιμότητα που φέρνει η συστημική καινοτομία είναι κάτι καταστρεπτικό, ενώ η αναζήτηση για την αλήθεια και τη γαλήνη, που αποφέρει η ατέρμονη προσπάθεια για την επαφή με το «αυθεντικό» μέσα από την ανατάραξη της συνήθειας και οποιουδήποτε στοιχείου θεωρούμε αυτονόητο, είτε αυτό έχει κάποιες βάσεις στην ιδεαλιστική καθαρότητα του αρχέγονου παρελθόντος είτε όχι, σίγουρα κοιτάει προς το μέλλον. Έτσι φέρει την ανανέωση και την εξέλιξη, μέσα και από τα απαραίτητα λάθη της «εφηβείας» κάθε νέου ρεύματος.

5.3 Ιστορική αναδρομή στις πρωτοβουλίες της πειραματικής μουσικής κοινότητας για την απελευθέρωση της μουσικής δημιουργίας και εκπαίδευσης:

Καταρχάς, ο ίδιος ο ορισμός της συγκεκριμένης μουσικής δίνει την υγιέστερη κατεύθυνση αντιμετώπισης της τέχνης. Στην παράθεση που έγινε στην αρχή του προηγούμενου κεφαλαίου, πρέπει να προστεθεί η φράση του Cage το 1955, η οποία διασαφηνίζει ότι «η λέξη «πειραματικό» [δεν] είναι δόκιμη, (...) ως περιγραφή μιας πράξης που θα κριθεί αργότερα με όρους επιτυχίας και αποτυχίας»[172]. Αυτή η απόφαση

[171] Ibid, σελ.96.
[172] John Cage, όπως παρατίθεται στο Michael Nyman, 2012, σελ.33.

είναι ριζοσπαστική, γιατί ακόμη και παιδικά παιχνίδια με παρόμοιες τυχαίες διαδικασίες, έχουν νικητές και χαμένους, δυσαρέσκεια και επιτυχία.

Το 1951, ο Cage συνέθεσε το Imaginary Landscape #4, το πρώτο έργο που ζητούσε να μη χρησιμοποιηθεί κανένα όργανο που ανήκει στη δυτική κλασική μουσική, αλλά, αντίθετα, τη χρήση ραδιοφώνων. Η χρήση ραδιοφώνων είναι ενδεικτική της θόλωσης των ορίων μεταξύ δημιουργίας και ακρόασης της μουσικής. Το εγχείρημα όμως κατέληξε να είναι αμφίβολου αποτελέσματος, αφού η σημειογραφία παραμένει παραδοσιακή. Αυτό διορθώνεται το 1956, οπότε και συνθέτει το Radio Music, το πρώτο του έργο που δεν είναι γραμμένο στην παραδοσιακή σημειογραφία.

Τον ίδιο χρόνο, έδωσε τη δυνατότητα σε μη μουσικούς να φοιτήσουν στο μάθημά του στο New School for Social Research, σε μία τάξη στην οποία κατέληξαν να φοιτούν άτομα που αργότερα θα γίνονταν πρωτεργάτες του fluxus και του εννοιολογικού καλλιτεχνικού ρεύματος, γεγονός που δείχνει τη σημασία του βήματος αυτού για τη μεταβίβαση και ανταλλαγή ιδεών, καθώς αυτά προχώρησαν πιο αποφασιστικά στην εισαγωγή του κοινού ως ενεργητικοί παράγοντες στη δημιουργία του έργου τη στιγμή που αυτό παρουσιάζεται σ' αυτό.

Η συνεργασία του πιανίστα-συνθέτη David Tudor με τον Cage οδήγησε σε ολοένα και μεγαλύτερη ανεξαρτητοποίηση από τα στεγανά της δυτικής μουσικής παράδοσης, τόσο στη σημειογραφία όσο και στην έννοια της μουσικής παράστασης. Η σειρά έργων Variations (1958-1968) αποδόμησαν πλήρως τη συνηθισμένη σημειογραφία, καθώς και τα όρια μεταξύ καθημερινής ζωής και τέχνης, μέσω της σταδιακά αυξανόμενης χρήσης της ηλεκτρικής ενίσχυσης αδύναμων και «κοινών» ήχων.

Παράδειγμα των καρπών που απέδωσαν οι συνθήκες στο μάθημα του Cage είναι το πρώτο συμμετοχικό εγχείρημα-performance του fluxus καλλιτέχνη Kaprow[173], ενός από τους μαθητές, που τιτλοφορείται "18 Happenings in Six Parts" (1959). Αν και ο Adam Tinkle αναγνωρίζει ότι ο Cage έδωσε το πρώτο στίγμα με την πεποίθησή του ότι ο καθένας μπορεί να φτιάξει μουσική, φτάνει στο συμπέρασμα ότι ο ίδιος ο Cage ανέπτυξε και ανακατεύθυνε τις ιδέες του προς μία πιο ελεύθερη μουσική εξαιτίας ακριβώς αυτής της μη ιεραρχικής αλληλεπίδρασής του με μη μουσικούς στην τάξη αυτή[174]. Στη δεκαετία του '60, η δημιουργία έργων που ήταν αποτέλεσμα πειραματισμού με την ηλεκτρονική ενίσχυση της καθημερινότητας ως είναι (π.χ. 0'00", 1962), αλλά και αυτοσχεδιασμού,

[173] Adam Tinkle, 2015 (i), σελ.63.
[174] Ibid.

κυριάρχησε ως τάση εξερεύνησης στην πειραματική μουσική, συνεχίζοντας την αποδέσμευση από τις παραδοσιακές δεξιότητες και απαιτήσεις της μουσικής έως τότε.

Παράλληλα, στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, ο Cornelius Cardew, αφού έφυγε από την εργασία του ως βοηθός του Stockhausen στις αρχές της δεκαετίας, απηυδισμένος από την έλλειψη εμπιστοσύνης προς τους ερμηνευτές από τους συνθέτες και από την επακόλουθη, αχρείαστη πολυπλοκότητα σε τμήματα των έργων τα οποία θα μπορούσαν να παραχθούν μέσω αυτοσχεδιασμού με όμοια ηχητικά αποτελέσματα, έφτιαξε το 1969 τη Scratch Orchestra, την ανοιχτή στον οποιονδήποτε αυτοσχεδιαστική αλλά και ισότιμα αναρχική συνθετική κολεκτίβα των σχεδόν 50 μελών. Σ' αυτήν οδηγήθηκε ως καθηγητής και μετά τη δημιουργία του πρωτοποριακού συνόλου ελεύθερου αυτοσχεδιασμού AMM προς τα τέλη των '60[175].

Ο κανονισμός των Scratch Orchestra προέβλεπε την καταγραφή αυτοσχέδιων νέων σημειογραφιών, τον προγραμματισμό συναυλιών από τα νεότερα μέλη και την ενεργή συμμετοχή σε διάφορα πρότζεκτ έρευνας, μεταξύ άλλων. Για τον Brian Eno, ο Cardew ξεπέρασε τη δυτική λόγια μουσική, δίνοντας την ελευθερία στο άτομο να είναι ο εαυτός του, εξελίσσοντας την επιθυμία του Cage, που άφηνε τους ήχους να είναι απλά ήχοι και τίποτα παραπάνω[176]. Ένας καρπός της όλης εμπειρίας του Cardew με τα ετερόκλητα μέλη του συνόλου ήταν το έργο γραφικής σημειογραφίας «Treatise» (1963-1967), που δεν περιείχε καμία συγκεκριμένη οδηγία για την απόδοση των σχεδίων, αποτελώντας μία ανοιχτή πρόσκληση για δημιουργικότητα.

Οι Alvin Curran, Frederic Rzewski και Richard Teitelbaum το 1966 ιδρύουν το αντίστοιχο με τους AMM σχήμα Musica Elettronica Viva (MEV) στην Ιταλία, με σχήματα σαν τα παραπάνω να αποτελούν τη βάση για μία σπουδαία αλλαγή στη μουσική, το άνοιγμα στον αυτοσχεδιασμό χωρίς καμία δέσμευση όσον αφορά σε δεξιότητες, μουσικές γνώσεις, εξοικείωση με όργανα και συγκεκριμένα μουσικά στυλ. Η διάσταση που μπορεί να λάβει η συμμετοχικότητα σ'αυτό το είδος μουσικής γίνεται αντιληπτή αν δει κανείς την έκταση που έπαιρναν οι performance του σχήματος στο διάστημα 1968-1969, με χιλιάδες άτομα να συμμετέχουν σ' αυτές[177].

Παράλληλα με την παρουσίαση του μεγάλης κλίμακας συμμετοχικού έργου του Cage "Musicircus" το 1967, με ταυτόχρονες μουσικές δραστηριότητες ετερόκλητου τύπου και από ετερόκλητα σύνολα και δημιουργούς, τον ίδιο χρόνο, συμβαδίζοντας με

---

[175] John Tilbury, 2008.
[176] Eno "Generating and Organizing Variety,". Audio Cultures, in Audio Culture, Revised Edition: Readings in Modern Music, 2017.
[177] Curran, όπως παρατίθεται στο Tinkle, 2015 (i), σελ.82.

την ανάδυση της αντικουλτούρας, τόσο ο Cardew στην Ευρώπη όσο και η Pauline Oliveros στις ΗΠΑ προσφέρονται διδακτικές θέσεις σε πανεπιστημιακά ιδρύματα[178].

Στο Muir College του UCSD που η Oliveros έδρασε ως διευθύντρια, λοιπόν, το μουσικό τμήμα πήρε την πρωτοβουλία να ξεκινήσει ένα πιλοτικό πειραματικό πρόγραμμα γενικής μουσικής εκπαίδευσης, ανοιχτό σε όλους, ανεξαρτήτως μουσικών γνώσεων. Ένα μάθημά του τμήματος αυτού είχε τον τίτλο "The Nature of Music" (μτφ. Η Φύση της Μουσικής) και ξεκίνησε το 1967. Αυτό είχε το ρόλο της πλήρους αντικατάστασης της παραδοσιακής μουσικής εκπαίδευσης, και όχι απλά της αναθεώρησής της, μιας και άποψη του ακαδημαϊκού προσωπικού ήταν ότι δε μπορεί ένα τέτοιο πρόγραμμα να ανθίσει μέσα στο τυπικό μουσικοπαιδαγωγικό περιβάλλον[179]. Ο Wilbur Ogdon μάλιστα, ένας από τους καθηγητές της τάξης αυτής, έχει γράψει τη φράση «Οι μέρες της γερμανικής μουσικής έχουν τελειώσει[180]».

> «Ο ανοίκειος κόσμος της νέας μουσικής θα έβαζε το μαθητή σε άμεση επαφή με τα επουσιώδη χαρακτηριστικά και λειτουργίες που είναι κοινές σε κάθε μουσική.[181]»

Ένα από τα έργα του Cage το οποίο την ίδια εποχή καταφέρνει να καταστήσει το κοινό τους εκτελεστές του έργου είναι το «33 1/3» (1969) στο οποίο οι θεατές έμπαιναν σε ένα χώρο με τραπέζια στα οποία υπήρχαν 300 δίσκοι, 12 πικάπ και καθόλου οδηγίες, προσφέροντας στο κοινό, που συμμετείχε απολύτως ενεργητικά στο έργο, την ελευθερία σκέψης και δράσης, την απόλαυση που προκύπτει από το παιχνίδι του πειραματισμού και την ίδια στιγμή δίνοντας στην τύχη την ελευθερία να δημιουργήσει αυτή, μαζί με το κοινό, τις συνυπάρξεις ήχων και μουσικών που προέρχονταν από την αναπαραγωγή των δίσκων – μάλιστα σε χώρο που συνδέεται με την αυστηρή παθητικότητα και προσοχή κινήσεων.

Επιστρέφοντας την προσοχή μας στο Muir College, εκεί η Oliveros γράφει για τους φοιτητές της τη σειρά έργων Sonic Meditations, ένα έργο της οποίας είναι το Teach Yourself to Fly (1970-), το οποίο καλεί τους συμμετέχοντες να καθίσουν σχηματίζοντας έναν κύκλο και να παρατηρούν το σύνολο των αναπνοών που συμβαίνουν εντός του κύκλου, και του εαυτού τους. Η ένταση των αναπνοών αυξάνεται, ώσπου αυτές λαμβάνουν και τονική ιδιότητα. Για τον Christian Wolff, οι οδηγίες αυτές, όπως η συγκέντρωση του βλέμματος στο κέντρο του κύκλου που σχηματίζουν όλοι μαζί οι

---

[178] Tinkle, 2015 (i), σελ.92.
[179] Σε αντίθεση με την άποψη του Pisaro για το ίδιο θέμα, που θα δούμε παρακάτω, στο ίδιο κεφάλαιο.
[180] Wilbur Ogdon, Ibid., σελ.95.
[181] Tinkle, 2015 (i), σελ.96.

εκτελεστές, δεν αποτελούν μία διαδικασία αποκήρυξης των εγκόσμιων, αλλά ένα τμήμα του πρακτικού χαρακτήρα που έχει η πειθάρχηση του εαυτού και του συνόλου στη «μουσικοτροπία» του έργου. Εδώ σημειώνω τη διαφορά που έχει η έννοια της πειθαρχίας σ' αυτή τη μουσική, καθώς αυτή δε συνιστά υπακοή με στόχο την επιτυχή εκτέλεση κάποιας εντολής, αλλά είναι απλώς απαραίτητη για να επέλθει μεταβολή στην αντίληψη. Ο Wolff συνεχίζει αναφέροντας την ομαδικότητα και την οδηγία «Teach Yourself…" (μτφ. «Δίδαξε στον εαυτό σου…») ως στοιχεία που έχουν προσωπική και κοινωνική χρησιμότητα: «παρατήρηση, η ενεργοποίηση του εαυτού σε κάτι ξέχωρο απ' αυτόν, ο συντονισμός με [τους άλλους] (…) με βάση το άτομο ως ύπαρξη που μοιράζεται ανοιχτά σε όλους[182].

Η Oliveros γενικότερα εστίασε στις συχνότητες που παράγει το ανθρώπινο σώμα μέσω της αναπνοής και της φωνής. Τα έργα με τα οποία ασχολήθηκαν οι φοιτητές της κατέληγαν σε συντονισμούς εντός του ατόμου (παραγωγή συχνότητας στη στοματική κοιλότητα η οποία συντονίζεται με το σώμα, αλλά και την νοητική του κατάσταση) και σε συντονισμούς που προκαλούνταν από την αλληλεπίδραση των συχνοτήτων των υπόλοιπων συμμετεχόντων και το συνεχώς εξελισσόμενο κούρδισμα του συνόλου. Τα μαθήματα στο συγκεκριμένο πανεπιστημιακό τμήμα επίσης περιλάμβαναν συνθέσεις αυτοσχέδιων κομματιών με μαγνητοταινία από μαθητές και αυτοσχεδιασμούς.

Παράλληλα με τις διεργασίες που συνέβαιναν στο UCSD, η Sonic Arts Union (SAU) δημιουργείται από τους Robert Ashley (ο οποίος επίσης ασχολήθηκε με τις ιδιότητες της στοματικής κοιλότητας), Alvin Lucier, David Behrman και Gordon Mumma, συνεισφέροντας από το 1966 έως το 1976 πολύ σημαντικά στην ανάπτυξη ηλεκτρονικών τεχνικών για την παραγωγή πειραματικής μουσικής. Εδώ θα σταθούμε για λίγο στην περίπτωση του δεύτερου και στην παιδαγωγική πλευρά του έργου του.

Ο Lucier, προχωρώντας, όπως και η Oliveros, στην αναζήτηση της απογυμνωμένης ουσίας των πραγμάτων μέσω αγνοημένων ήχων και της θέσης της φύσης και της φυσικής κατάστασης των πραγμάτων στη μουσική δημιουργία, επικεντρώνεται στη φυσική ενεργοποίηση των συντονισμών συχνοτήτων που υπάρχουν δυνητικά σε διάφορες επιφάνειες, τρύπες και κοιλώματα (βλ. «Chambers» (1968)). Η ενεργοποίηση γίνεται μέσω φυσικών φαινομένων, αλλά οι αρμονικές και ομαδικές ενέργειες είναι αυτές που τα κάνουν να συμβούν. Το έργο του «Vespers» (1969) αποτελείται από μία συλλογική και ανοιχτή για τους ακροατές, «άτεχνη/μη δεξιοτεχνική/μη μουσική» διαδικασία που βασίζεται στον ηχοεντοπισμό. Τη μέθοδο

[182] Christian Wolff, Open to whom and to what, Interface, 16:3, 133-141, 1987.

αυτή χρησιμοποιούν τα δελφίνια και οι νυχτερίδες για να προσανατολίζονται, εκμεταλλευόμενα το αντίστοιχο ακουστικό φαινόμενο. Στους θεατές παρέχονται συσκευές ηχοεντοπισμού και ένας σκοτεινός χώρος στον οποίο αυτοί θα μετακινούνται εξερευνόντας τον μέσω της ακοής, διαμορφώνοντας ταυτόχρονα και τόσο απλά ένα ζωντανό μουσικό περιβάλλον, και παράλληλα λαμβάνοντας άμεση γνώση για αυτό το φαινόμενο. Οι διεργασίες που κατέληξαν σε τέτοια έργα έγιναν από τον Lucier μέσω συναντήσεων με τους ερασιτέχνες φοιτητές του μαθήματος «Nature of Music» της Oliveros και δουλεύοντας μαζί τους μέσω λεκτικών σημειογραφιών, αρχής γενομένης από το 1968[183]. Τέτοιες του ενέργειες συνεχίζουν τις πρωτοβουλίες για απόσχιση από τη δυτική μουσική παράδοση και τις δεξιοτεχνικές απαιτήσεις.

Έτσι, περνάμε από τη φύση ως αντικείμενο παθητικής παρατήρησης και αντίληψης ως μουσική που πρέσβευε ο Cage, στη φύση ως χώρο για ενδελεχή εξερεύνηση κρυμμένων συχνοτήτων που περιμένουν την ενεργοποίησή τους[184], και την κοινωνικά καθαρτική δράση τους. Περνάμε από την απόλυτη κυριαρχία των απρόσωπων συστημάτων με τα μη πεπερασμένα πιθανά αποτελέσματα στην υποστήριξη της προσωπικότητας, μέσα όμως από διαδικασίες που θέτουν ως προτεραιότητα το διάλογο μεταξύ των συμμετεχόντων αλλά και των παραγόντων που ενυπάρχουν στο περιβάλλον. Η φύση του Cage ήταν ή τουλάχιστον έχει αναλυθεί από κάποιους ως περιοριστική, έως και αυταρχική, πράγμα που όμως ήταν αναγκαίο ως το πρώτο στάδιο συνειδητοποίησης των στεγανών που βάζουμε οι ίδιοι στην αντίληψή μας. Η φύση όπως την είδαν οι συνθέτες που ακολούθησαν, μέχρι και τους σημερινούς, έχει περισσότερες από μία πτυχές και είναι μόνο ένα από τα πλαίσια στα οποία πλέον εργάζεται η πειραματική μουσική. Η διυποκειμενικότητα των έργων αυτής της περιόδου στην ιστορία της πειραματικής μουσικής στηρίζεται στις κατάλληλες αντιδράσεις στις δράσεις των μελών και στη «διυποκειμενική ακρόαση[185]», μία διαδικασία η οποία σταδιακά μετατρέπει το χάος των ατομικών πρωτοβουλιών σε μία αλληλένδετη, αρμονική συνύπαρξη.

Καθώς βέβαια η πειραματική μουσική δεν εξελισσόταν μόνο από λευκούς Αμερικανούς, θα αναφερθούμε στις πολύ σημαντικές συνεισφορές των αφροαμερικανών στην εξέλιξη της μουσικοπαιδαγωγικής πειραματικής πρακτικής[186]. Πρωταρχικό

---

[183] Tinkle, 2015 (i), σελ.116.

[184] Και ο Cage όμως έχει διατυπώσει παρόμοιο ενδιαφέρον, μαζί με την προαναφερθείσα ενίσχυση καθημερινών αντικειμένων: βλ. Cage, J., & Charles, D. 1981. For the Birds: John Cage in Conversations with Daniel Charles. Boyars. σελ.221.

[185] Stephen Miles, "Objectivity and Intersubjectivity in Pauline Oliveros's 'Sonic Meditations'" Perspectives of New Music 46, No. 1, 2008.

[186] Οι αφροαμερικανοί αρνούνται κάθε επιρροή στην πειραματική μουσική δημιουργία τους από τη σχολή του Cage (βλ. Toop, 1995, σελ.137).

παράδειγμα, το πρόγραμμα των AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians, ιδρυθέν το 1965 στο Σικάγο), η πολιτική σημασία των οποίων και τα αποτελέσματά της έχουν άμεση σχέση με το είδος της μουσικής τους πράξης. Οι performances τους χαρακτηρίζονταν και χαρακτηρίζονται από αλληλεπικαλυπτώμενα πλαίσια και τα μέλη συνόλου σε κάποια λειτουργούσαν πιο ατομικά και ηγετικά και ταυτόχρονα σε άλλα συλλογικά. Αντιδρώντας στο ρατσισμό, προήγαν τη διαφορετικότητα μέσω του σεβασμού προς την ατομική πρωτοβουλία και όχι μέσω της προσπάθειας για επιβολής της. Προσέφεραν δηλαδή, ξεκινώντας από εκείνη τη δύσκολη εποχή, μία δημιουργική διέξοδο, καθυστερώντας την περαιτέρω καταστολή της δύναμης της καταπιεσμένης αυτής κοινότητας και διοχετεύοντας την πολιτισμική κληρονομιά τους στην εξέλιξη νέων ρευμάτων[187].

Η αφροαμερικάνικη κοινότητα της πειραματικής μουσικής, από τα τέλη της δεκαετίας του '60 και μετά, εξέλιξε περαιτέρω την πειραματική παιδαγωγική και με άλλα εκπαιδευτικά ιδρύματα και μουσικά σύνολα που δημιούργησε, όπως το πρόγραμμα του Human Arts Ensemble, ενεργού μεταξύ του 1971 και του 1977, και του Creative Music Studio, ενεργού από το 1971 μέχρι το 1984, αλλά υπό διάφορες μορφές και σε διάφορες φάσεις ενεργού μέχρι και σήμερα. Εκεί χρησιμοποιούσαν όλους τους δυνατούς τρόπους για να περιγράψουν ιδιότητες των ήχων, συμπεριλαμβανομένης της χρήσης περιγραφικών λέξεων αντί για αποκλειστική χρήση νοτών[188] κτλ., γιατί θεωρούσαν ότι οι δεύτερες τρομάζουν τα παιδιά. Η διδασκαλία όμως περιλάμβανε συνδυαστικά και τη συμβατική σημειογραφία, ενθαρρύνοντας τον αναθεωρητικό και δημιουργικό διάλογο μεταξύ των διαφορετικών σημειογραφιών και επομένως των μουσικοθεωρητικών συστημάτων με στόχο την εξουδετέρωση της απολυτότητας και της αυταρχικής ανελαστικότητάς τους. Η απόφαση αυτή έρχεται σε αντίθεση με τις υπόλοιπες περιπτώσεις πειραματικής μουσικής παιδαγωγικής που είδαμε πριν, οι οποίες απέκλειαν εξ ολοκλήρου την εξοικείωση με μουσικούς κανόνες[189]. Άλλα χαρακτηριστικά της διδασκαλίας στα παραπάνω κέντρα ήταν η εξοικείωση με την παραγωγή ήχου πέρα όμως από κάθε είδους τυπική μελέτη του οργάνου, η διαπαιδαγώγηση χωρίς καμία απόπειρα επέμβασης στο μουσικό χαρακτήρα του διδασκομένου, η πνευματική ενασχόληση, οι δραστηριότητες αυτοθεραπείας και φροντίδας του σώματος, η προφορικότητα, η σταδιακά όλο και πιο ευδιάκριτη ένταξη προσωπικής αφήγησης και ταυτότητας στη μουσική και η υπέρβαση του αυτοσχεδιαστικού στυλ μέσω του ανοιχτού πολυστυλισμού,

[187] Georgina Born, After Relational Aesthetics, in "Improvisation Community and Social Practice", 2017.
[188] Βλ. και Hall, 2014 για τη χρήση αυτής της πρακτικής σε άλλο πλαίσιο (αναφέρεται παρακάτω, στο παρόν κεφάλαιο).
[189] Tinkle, 2015 (i), σελ.186-191.

η οποία γινόταν μάλιστα άκριτα ως προς το γενικότερο πλαίσιο προέλευσης και συσχετισμών του κάθε στυλ[190]. Αυτό ακριβώς το τελευταίο στοιχείο είναι και αυτό που οδηγεί στην αντικατάσταση των μουσικών συστημάτων ως τέτοιων από μία «καθολική» μουσική γλώσσα, κυρίως από τους Wadada Leo Smith και τον Anthony Braxton (ο δεύτερος πιο επίσημα), πράγμα που έχει μία πολύ ιδιαίτερη σημασία, την οποία εξηγεί ο πρώτος: «Απέβαλα την ιδέα του συστήματος και άρχισα να εφαρμόζω αυτήν της γλώσσας. Και ο λόγος που αποφάσισα ότι ήταν μια γλώσσα: επειδή συνεχώς αναπτύσσεται. (...) Δηλαδή, το λεξιλόγιο της γλώσσας είναι αυτό που αυξάνεται ...[191]»

Απώτερος σκοπός σ' αυτά τα ιδρύματα, όπως και στις προαναφερθείσες πειραματικές εκπαιδευτικές κινήσεις, είναι η άμεση δημιουργία, και εξαιτίας αυτού, η διαφορετικότητα του ανεκπαίδευτου ατόμου αλιεύεται, ώστε να αποτελέσει έμπνευση και νέο, ανεξερεύνητο στοιχείο με πολλές πιθανές δυνατότητες στη μουσική του συνόλου, ανυψώνοντας έτσι την αξία και τα προνόμια των ερασιτεχνών και των αρχάριων και δίνοντας προτεραιότητα στη συμμετοχή έναντι της τυπικής εκμάθησης[192]. Η συνεισφορά των πρωτοβουλιών αυτών είναι ότι στην έννοια του συνολικού συντονισμού, η οποία μπορεί να αντιστοιχηθεί με το διαλογιστικό όρο της γείωσης και που συναντάμε τόσο σε αυτές όσο και σε ιδέες της Oliveros και του Cardew [193](π.χ. η διαισθητική, σταδιακή δημιουργία ομαδικής συνήχησης μέσω της ακοής σε πραγματικό χρόνο, βλ. την Παράγραφο 7 του «The Great Learning» (1968-71) του Cardew και το «Set Sail for the Sun» (1968) του Stockhausen), πρόσθεσαν τη διαδικασία της απόδρασης απ' αυτήν μέσω της πλήρους απελευθέρωσης της προσωπικής έκφρασης (κύρια πλέον θέση του ανοιχτού σε όλα αυτή τη φορά αυτοσχεδιασμού στη μουσική), η οποία μοιάζει με φυγή και απόδραση στο διάστημα και σε άλλες πραγματικότητες[194].

Κοινή συνισταμένη σε οτιδήποτε αναφέραμε σε όλο το κεφάλαιο είναι ότι όλα αυτά αποτελούν απόπειρες (πετυχημένες σε έναν αρκετά μεγάλο βαθμό κατά την άποψή μου, ιδίως στο αντιληπτικό, το αξιακό, το ψυχο-παιδαγωγικό και το ψυχοθεραπευτικό επίπεδο) αφαίρεσης αυτοματισμών η οποία «οδηγεί σε ένα χώρο όπου δεν υπάρχει καμία πρόθεση, με μία δίνη από δυνατότητες από τις οποίες όλες είναι εξίσου πιθανές[195]». Αυτό το απόσπασμα δεν αναφέρεται στην πειραματική μουσική, αλλά στον όρο «σώμα χωρίς όργανα» των Deleuze και Guattari, οι οποίοι θέλουν να φανερώσουν τη σπουδαιότητα

[190] Ibid, σελ.180-220.
[191] Smith, παράθεση στο Ibid, σελ.266.
[192] Tinkle, 2015 (i), σελ.268.
[193] Βλ. την έννοια της «διυποκειμενικής ακρόασης» που προαναφέρθηκε.
[194] Tinkle, 2015 (i), σελ.279.
[195] Hall, 2014, σελ.65.

της διάρρηξης της γραμμομοριακής αδράνειας «προς όφελος της μοριακότητας. Πίσω απ' αυτές τις ξένες έννοιες, ο στόχος που προτείνουν να ακολουθήσουμε είναι να «γίνουμε» μάλλον παρά να είμαστε, να «γίνουμε-άλλο» παρά να είμαστε οι ίδιοι. Για αυτούς, το να γίνεις-άλλο είναι απολύτως πολιτικό[196]. (...)[Η διαδικασία αυτή] «είναι ένα σύστημα που έχει στόχο την ισορροπία, όταν, βρισκόμενο σε ένα κριτικό σημείο όπου ξαφνικά αντιλαμβάνεται ένα ντετερμινιστικό περιορισμό, γίνεται «ευαίσθητο» σ 'αυτό και εκτοξεύεται σε μια εξαιρετικά ασταθή υπερ-μοριακή κατάσταση που οδηγεί σε ένα πολυκλαδικό μέλλον[197].» (...) [Έτσι] απελευθερώνεται μια ζώνη απροσδιοριστίας, όπου η φαντασία λειτουργεί σαν ένα νέο κύκλωμα μεταξύ του πραγματικού και του εικονικού, αντικαθιστώντας τη συνήθεια[198]. (...) Το σώμα χωρίς όργανα είναι (...) μία μη οργανωμένη πολλαπλότητα, "μοριακή" [«molecular»] και όχι "γραμμομμοριακή" [«molar»][199]. Η αντι-ιεραρχικότητα και η συνεχής μεταβολή είναι στοιχείο της πολυεπίπεδα διασυνδεδεμένης και ανατροφοδούμενης κοινωνίας, στην οποία η πληροφορία συσσωρεύεται ολοένα και περισσότερο. Μία τέτοια κοινωνική πραγματικότητα υπαγορεύει την αναγκαιότητα υποχώρησης των άκαμπτων μορφών, ώστε να μη χαρακτηρίζουν την ατομική σκέψη και τη συλλογική πρακτική, για χάρη μίας ριζωματικής, μη-γραμμικής και μη «αναλυτική, μη προβλεπτικής (...) διαδραστικ[ής][200]» κατάστασης που δεν έχει ιεραρχία, «αρχή ούτε τέλος, παρά μόνο ένα μέσο από το οποίο αναπτύσσεται διαρκώς.[201]» (ας θυμηθούμε εδώ τη διαφορά της γλώσσας απέναντι στην έννοια του συστήματος για τον Smith). Η πλήρης αποφυγή στήριξης αυτής της μουσικής σε ένα ήδη καθιερωμένο σύστημα παραπέμπει στη θεώρηση του James P. Carse περί «πεπερασμένων και μη πεπερασμένων παιχνιδιών» ("finite and infinite games")[202]. Οι κοινωνίες και το εκπαιδευτικό σύστημα μεταξύ άλλων, σύμφωνα με τον ίδιο, ανήκουν στην πρώτη κατηγορία καθώς βαδίζουν πάνω σε κανόνες και έχουν νικητές και ηττημένους. Οι ανθρώπινες δραστηριότητες διακρίνονται στις θεατρικές και στις δραματικές, αντίστοιχα, με τις τελευταίες να συμβαίνουν στο παρόν, ως μία ελεύθερα διαμορφούμενη διαδικασία χωρίς συγκεκριμένο τέλος. Σ' αυτήν την κατηγορία θα μπορούσαμε λοιπόν να συμπεριλάβουμε και την πειραματική μουσική[203].

---

[196] http://christianhubert.com/writings/molar___molecular.html Πρόσβαση 19/7/2017, ώρα 21.57.
[197] Massumi, 1992, σελ.95.
[198] http://christianhubert.com/writings/molar___molecular.html Πρόσβαση 19/7/2017, ώρα 21.57.
[199] http://christianhubert.com/writings/BwO.html#10, πρόσβαση 19/7/2017, ώρα 21.59.
[200] Schmidt, Patrick. "3 Creativity as a framing capacity in higher music education." Developing creativities in higher music education: International perspectives and practices, στο Pamela Burnard, ed., 2013, σελ.23.
[201] Deleuze and Guattari, 1987, σελ.21.
[202] Carse, 2011.
[203] Βλ. τα λόγια του Cage περί της αδυναμίας της πειραματικής μουσικής να περιγραφεί με όρους επιτυχίας και αποτυχίας στην αρχή του υποκεφαλαίου 5.1.

Βλέπουμε ότι όλες οι ιδιότητές της συγκεκριμένης φιλοσοφικής γλώσσας ισχύουν σε διαφορετικούς βαθμούς και για τις πειραματικές διαδικασίες, είτε πρόκειται για την αποδοχή της φύσης έναντι των ανθρώπινων προθέσεων ως μουσική και τέχνη από τον Cage, είτε την αταβιστική, α-πολιτισμική αποκάλυψη κρυφών συχνοτήτων κατά την εμφάνιση ή πρόκληση φυσικών φαινομένων στο έργο του Lucier, είτε στην απόλυτα ξεγυμνωμένη ανθρώπινη υπόσταση που συνδέεται πνευματικά με τη φύση – άρα μία ανθρώπινη υπόσταση που απελευθερώνεται στις παραπάνω περιπτώσεις από οποιαδήποτε συνήθεια – είτε πρόκειται για τις πολλές πραγματικότητες και διαστάσεις που οδηγεί ο χωρίς αναφορές «πανστυλισμός/πολυστυλισμός» και η ζωντανή και εξελισσόμενη διαρκώς, άρα ριζωματική, καθολική μουσική γλώσσα των αφρο-αμερικανών πειραματικών μουσικών.

Πρέπει να πούμε ότι μουσικές συμπράξεις ατόμων διαφορετικών τεχνικών επιπέδων είναι κάτι που συναντάμε σε άλλες ανθρώπινες φυλές, όπως βλέπουμε σε έρευνες του Turino[204], του Blacking (1973), του Messenger κ.ά.. Μάλιστα, ο τελευταίος αναφέρει χαρακτηριστικά ότι στη φυλή των Anang Inibio δεν υπάρχει όρος για την έννοια του «παράφωνου» ατόμου, ούτε κάποιο άτομο που ήταν ανίκανο να τραγουδήσει[205]. Η τακτική αυτή συμπερίληψης οποιουδήποτε συστήματος και επιπέδου αποτελεί πρότυπο ανοιχτής σκέψης για συνεχείς, νέες παιδαγωγικές αποφάσεις και τη συνεχή κριτική και μετεξέλιξή τους, καθώς ο πειραματισμός επιθυμεί το άγνωστο ως κάτι απ' το οποίο πρέπει να εξορύξουμε νέες και ευμετάβλητες ιδέες. Αυτό σημαίνει ότι μία εκπαίδευση με βάση στην πειραματική μουσική δε θα πρέπει ποτέ να εφαρμοστεί ως δόγμα, μια και αυτό είναι κάτι οξύμωρο και κοντόφθαλμο. Η αναδρομή που γίνεται σ' αυτό το κεφάλαιο είναι ένα παράδειγμα της πολλαπλότητας των εκφάνσεών της.

Μία αρκετά λιγότερο συχνά αναφερόμενη περίπτωση εφαρμογής της πειραματικής πρακτικής στην εκπαίδευση είναι αυτή του Tony Conrad, ο οποίος, όντας ο ίδιος μουσικός, sound artist και δημιουργός πειραματικών ταινιών, εργάστηκε ως καθηγητής στο University at Buffalo, The State University of New York από το 1976 έως το θάνατό του το 2016. Εκεί διαμόρφωσε ένα δικό του ανορθόδοξο σύνολο εκπαιδευτικών μεθόδων, βάσει της κύριας ιδέας του, ριζωμένης σε όλο το πολύπλευρο έργο του, περί κατάργησης κάθε μορφής αυταρχισμού και επιβολής εξουσίας. Αυτή η πεποίθησή του τον έκανε να φέρεται πάγια κατά της εργασίας, ενώ άσκησε κριτική και για το σωφρονιστικό σύστημα (βλ. το έργο του «WiP», το οποίο ολοκληρώθηκε το 2016).

[204] Tinkle, 2015 (i), σελ.168.
[205] Messenger, 1958, σελ.20-22.

Ο λόγος αναφοράς σ' αυτές του τις απόψεις είναι το ότι θέλω να σημειώσω τη σχέση ανάμεσα σ' αυτές και τη θέση που είχε ο ίδιος σχετικά με τη δημιουργική εξουσία, καθώς στόχος της δουλειάς του ήταν η κατάργηση της έννοιας του συνθέτη και του δημιουργού από την κυρίαρχη πολιτισμική δόμηση. Αυτό το έκανε στον κινηματογραφικό τομέα με ταινίες που πχ. αποτελούνταν μόνο από φως και σκοτάδι και τις ρυθμικά παλλόμενες εναλλαγές τους (τρεμοσβήσιμο), και από εξελίξεις αυτής τις ιδέας, εκμεταλλευόμενος τις σχεδόν παραισθητικές και υποκειμενικές κατασκευές εικόνων που δημιουργεί αυτή η τεχνική ώστε να αμφισβητηθεί η παραδοσιακή έννοια της αφηγηματικότητας και του κυρίαρχου αφηγητή. Αντίστοιχα, στο μουσικό κομμάτι, δημιούργησε ένα ευρύ φάσμα μινιμαλιστικής τέχνης και μουσικής, που εστίαζε στον ήχο ως χώρο στον οποίο είναι δυνατός ο ατέρμονος, διαφορετικός για τον κάθε ακροατή, εντοπισμός μικρότερων μερών του, στις αρμονικές, στα μικροδιαστήματα, στα χαλασμένα όργανα, στα μικρόφωνα επαφής, σε μοτίβα διακεκομμένων ήχων και φωτός και σε drones που προκαλούν τόσο μεγάλη εσωτερική ένταση όσο και εμβύθιση[206]. Όλα τα παραπάνω είτε καθιστούν το σύνολο της υποκειμενικής αίσθησης του παραλήπτη ως το ίδιο το έργο, είτε υποβαθμίζουν τις προκαταλήψεις απέναντι στη συμβολική σημασία που έχουν το υλικό και το δεξιοτεχνικό κομμάτι της τέχνης (φτηνά και κατεστραμμένα όργανα, «βρώμικα» διαστήματα).

Πιο πρόσφατα, συναντάμε αρκετές περιπτώσεις διάφορων αυτοσχεδιαστικών προγραμμάτων και εργαστηρίων περισσότερο αυτοσχεδιασμού με παιδιά, μη μουσικούς, άτομα με ειδικές ανάγκες, ηλικιωμένους, μαθητές σε μουσικά αλλά και γενικά σχολεία, που ούτως ή άλλως όμως δεν αφορούν πάντοτε αποκλειστικά τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό[207]. Παρόλα αυτά, τα παραδείγματα μίας ολοκληρωμένης εφαρμογής της πειραματικής μουσικής σε εκπαιδευτικά ιδρύματα συνεπώς είναι πολύ λίγα. Θετικό δείγμα αποτελούν περιπτώσεις διδασκόντων που ακόμη και σε δημοτικά σχολεία της Ελλάδας μυούν τα παιδιά σ' αυτόν και τα εξοικειώνουν με οδηγίες ανοιχτού τύπου. Στα ελληνικά πανεπιστήμια[208], συναντάμε τις πρωτοβουλίες του Αναστάσιου Βασιλειάδη στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, ο οποίος έχει εισάγει εδώ και πολλά χρόνια πρακτικές ελεύθερης, άμεσης και συλλογικής δημιουργικότητας από τους φοιτητές μέσω αυτοσχεδιασμού αλλά και δημιουργίας ομαδικών performance που δεν έχουν σχέση με δεξιοτεχνία, του Αλέξη Πορφυριάδη στο

[206] Hubby, Tyler (dir.). 2016. "Tony Conrad: Completely in the Present".
[207] Βλ. Patricia Shehan Campbell & Lee Higgins, "Free to Be: Musical Group Improvisation in Music", Higgins, "Community Music: In Theory and In Practice", 2012, και John Stevens, "Rockschool Search and Reflect: A Music Workshop Handbook", 2007.
[208] Σαφώς οι αναφορές αυτές δεν ισχυρίζομαι ότι αποτελούν μία πλήρη καταγραφή.

Τμήμα Μουσικών Σπουδών στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, ο οποίος εισήγαγε πιο συγκεκριμένα την πειραματική μουσική και τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό στο μάθημά του και δημιούργησε μαζί με τους φοιτητές το σύνολο ελεύθερου αυτοσχεδιασμού και εκτέλεσης πειραματικών μουσικών έργων 6daEXIt, που υπάρχει από το 2007 μέχρι και σήμερα, καθώς και το μάθημα για την πειραματική μουσική της Δανάης Στεφάνου στο ίδιο τμήμα.

Καθώς δεν υπάρχουν πολλές γραπτές αναλυτικές αναφορές σε τέτοιες πρωτοβουλίες, θα μπορούσαμε να αναφερθούμε σε άλλες περιπτώσεις όπως αυτή του GRIM, που ιδρύθηκε το 2005 στην Ιταλία, από τους Mirio Cosottini και Alessio Pisani με την περιγραφή «Σύνολο έρευνας για τον μουσικό αυτοσχεδιασμό», στο οποίο έχουν συμπεριλάβει και μη μουσικό αυτοσχεδιασμό (πχ. χορευτές). Αυτοί συναντώνται με κινήσεις προαναφερθέντων συνθετών όσον αφορά την απογύμνωση από οτιδήποτε περιττό, αυτή τη φορά όμως από διαφορετική κατεύθυνση, πατώντας στα γραπτά του Jorge Luis Borges' για το χρόνο, ο οποίος γράφει στο βιβλίο του «Oral»: «Ας προσπαθήσουμε να φανταστούμε ότι έχουμε στη διάθεσή μας μόνο μία από τις αισθήσεις μας (…). Μόνο η ακοή θα παρέμενε. Θα είχαμε τότε έναν πιθανό κόσμο που θα παράβλεπε την έννοια του χώρου. Έναν κόσμο αποτελούμενο από άτομα. (…) Έναν κόσμο στον οποίο δε θα υπήρχε τίποτα άλλο πέρα από συνειδήσεις και μουσική.[209]»

Στην πρωτόγονη κατάσταση που περιγράφει ο συγγραφέας, οποιαδήποτε εξερεύνηση, πείραμα, επικοινωνία και επαφή γίνεται αποκλειστικά μέσω της ακοής, αποδομώντας έτσι την παρούσα μας γνώση για τα πάντα και έχοντας περισσότερες απαιτήσεις από τη σαφήνεια της χρησιμοποιούμενης για την περιγραφή του κόσμου γλώσσας, αντικαθιστώντας την σε ένα βαθμό από μουσική. Στην άσκηση που σχετίζεται με αυτό το κείμενο, οι GRIM ξεχνούν τις αντιστοιχίσεις σε αντικείμενα, δράσεις και πρόσωπα που έχουμε μάθει να κάνουμε στον κάθε ήχο και ξεκινούν από την αρχή, αναγκαζόμενοι να μείνουν σιωπηλοί για πολλή ώρα, λόγω της άγνοιας για τον περιβάλλοντα κόσμο. Ισορροπούν μεταξύ της ανασφάλειας του σκοταδιού και της απώλειας της αφής, και της εμπειρίας της περιπέτειας που έχει η εκ νέου εξερεύνηση και η συγκέντρωση στον ήχο, η οποία οδηγεί σε έναν τύπο ακρόασης που θυμίζει αναφερθέντες αλλού στην παρούσα εργασία (βλ. τη σιωπή του Cage, υποκεφ. 5.1., τον ηχοεντοπισμό του «Vespers» νωρίτερα στο 5.3, και τη «βαθιά ακρόαση» της Oliveros παρακάτω στο 5.4).

[209] Borges, όπως παρατίθεται στο Mirio Cosottini και Michelle Bobko, Musical Research Through Young Bodies, 2008.

Αυτή η διαδικασία οδηγεί σε σκέψεις και ερωτήματα περί πραγματικότητας, υποκειμενικότητας και επικοινωνίας, ξανασυστήνει πράγματα που είχαν εξουδετερωθεί λόγω συνήθειας και, μέσω του επόμενου βήματος, που είναι πολλές φορές οι ήχοι πολύ μεγάλης διάρκειας, φέρνει την απελευθέρωση του μουσικού από την υλική και (δεξιο)τεχνική φύση του παιξίματος του οργάνου, και καθιστά τον ήχο τόσο ως περιβάλλον ενδοσκόπησης όσο γραμμής που μπορεί να ενώσει, μέσω των χωρικών αλλά και διαδραστικών σχέσεων που υποδηλώνει, κάθε φορά διαφορετικά σημεία. Έτσι, σύμφωνα με τους ιδρυτές του συνόλου, ξεκινάει ένας διάλογος που ξεπερνάει τα ζητήματα των σχέσεων μεταξύ τέχνης, ζωής και κοινωνίας και διεγείρει ζητήματα ποιοτικής εξέλιξης των ανθρώπινων ικανοτήτων με βλέψεις προς μία ρεαλιστική ειρηνική ανθρώπινη κατάσταση στην κοινωνία και τη συνείδηση[210].Η αποσύνδεση από στοιχεία που μας έχουν επιβληθεί από συνήθεια (βλ. ο κώδικας από τον οποίο αποδεσμευόμαστε κατά τη διαδικασία της απεδαφικοποίησης[211]) με στόχο την αναδόμηση της αντίληψής μας στο επόμενο υποκεφάλαιο θα συνδεθεί με την έννοια του communitas[212], και μάλιστα η απομόνωση από θεσμούς και συνήθειες είναι επίσης μέρος της διαδικασίας για την επίτευξή της.

Επιπρόσθετα, ο Andrew Hall[213] οργάνωσε πρότζεκτ αυτοσχεδιασμού με διάφορους τύπους περιορισμών σε δύο σχολεία, από τα οποία βγαίνουν αρκετά συμπεράσματα σχετικά με το θέμα της εργασίας, αν και το πρότζεκτ αφορούσε κι άλλα είδη αυτοσχεδιασμών, όπως αυτά που ενσωματώνονται σε συνθέσεις για big bands (το στοιχείο αυτό της πολυπολιτισμικότητας, σε συνδυασμό με τη χρήση χαρακτηριστικών από διάφορα στυλ χωρίς τον προσδιορισμό τους με μουσικούς όρους, όπως θα δούμε παρακάτω, παραπέμπει στην αφροαμερικάνικη πειραματική μουσική, όπως προαναφέρθηκε). Εκεί δοκιμάστηκαν διάφορα επίπεδα και μέθοδοι περιορισμών και ελέγχου. Ένα απ' αυτά ήταν οι περιορισμένες επιλογές και χρονικό «παράθυρο» που διαθέτει ο ερμηνευτής όταν έχει απόλυτη άγνοια της επόμενης κίνησης, λόγω άγνωστης σημειογραφίας επιδεχόμενης ελεύθερης μετάφρασης, και scores που δίνονται σε πραγματικό χρόνο χρησιμοποιώντας ψηφιακά προγράμματα πιθανοτήτων όπως το M-event και το Max/MSP.

Οι οδηγίες χρησιμοποιούσαν εσκεμμένα ασαφείς και διφορούμενες έννοιες όπως 'παίξε πιο ζεστά' 'παίξε βαριά', «σκοτεινά», «παγωμένα», «Φεγγάρι», «γιορτές» κτλ.,

[210] Mirio Cosottini και Michelle Bobko, 2008.
[211] Βλ. υποκεφ. 2.1.
[212] Βλ. υποκεφ. 5.4.
[213] Andrew Hall, Actions Towards Freedom: Theoretical and Practical Perspectives on Improvisation and Composition, 2014.

αντικαθιστώντας καθαρά μουσικούς όρους, που θα μπορούσαν να προκαταβάλουν τους εκτελεστές ή να οδηγήσουν σε ίδιες ερμηνείες όλων των συμμετεχόντων, αλλά από την άλλη, άλλες διαδραστικές οδηγίες όπως «δείξε ότι σου αρέσει αυτό που ακούς» τους έδιναν ρόλους που βοηθούν στον προσδιορισμό μίας κατεύθυνσης. Κάποιες απ' αυτές τις οδηγίες μπορεί εσκεμμένα να προκαλέσουν αδιέξοδο στους μουσικούς, καθώς καλούνται να βρουν καινούριο ερμηνευτικό και ηχητικό λεξιλόγιο για να τις αποδώσουν. Το πρόγραμμα αυτό επιτύγχανε την απόλυτη τυχαιότητα και τη σταθερή έλλειψη οικειότητας, χαρακτηριστικό όμως που μπορεί να έχει σαν ανεπιθύμητη παρενέργεια ακριβώς την πρόσληψη και αντιμετώπιση του «ανοίκειου» ως οικεία κατάσταση.

Σε δεύτερο στάδιο, το πρόγραμμα αντικαταστάθηκε από ένα μαέστρο, ο οποίος είχε έναν αντίστοιχο ρόλο με αυτό, με τη διαφορά της ύπαρξης του ανθρώπινου παράγοντα. 'Ενας άνθρωπος κάποιες φορές θα προσαρμόσει τις επιλογές του ανάλογα με τις αποκρίσεις των υπολοίπων, ρυθμίζοντας (μάλλον απορρυθμίζοντας) το βαθμό «ανοικείου» όταν αυτό τείνει να γίνει οικείο. Αναπόφευκτα όμως, και σ' αυτή την περίπτωση ακούσια, θα αφήσει και την προσωπική του αισθητική να επηρεάσει τις κρίσεις του. Στο μεγαλύτερο βαθμό πάντως η παρουσία «μαέστρου» αποδείχθηκε ότι διατηρεί την πολλαπλότητα των πιθανών σχέσεων και νοηματοδοτήσεων από τους εκτελεστές.

Ταυτόχρονα, δόθηκαν οδηγίες στους εκτελεστές να αξιολογήσουν ο ένας τον άλλον χρησιμοποιώντας λέξεις και κλίμακες αξιολόγησης αντίστοιχες με τις λέξεις «ζεστό-κρύο» κ.ο.κ. που αναφέρθηκαν παραπάνω, ενέργεια που ακολουθεί την κατευθυντήρια γραμμή αξιολόγησης που προτάθηκε στο κεφ.4. Αυτή η πλήρης αντικατάσταση των συμβατικών όρων μουσικής περιγραφής και αξιολόγησης, καθώς και η μεταβολή της σημειογραφίας και των εννοιών τόσο του αυτοσχεδιασμού όσο και της σύνθεσης είναι μία ριζοσπαστική πράξη, λόγω της αποδομητικής λειτουργίας της[214]. Για να αναφερθούμε πιο συγκεκριμένα στο θάμπωμα των ορίων μεταξύ των εννοιών του αυτοσχεδιασμού και της σύνθεσης, αυτό συμβαίνει καθώς το ένα προκύπτει μέσα από το άλλο και αντίστροφα, χωρίς κάποιο από τα δύο μάλιστα να είναι αυτό ακριβώς που συνηθίζουμε να ονομάζουμε ως τέτοιο.

Σύμφωνα με τον ίδιο το συγγραφέα Andrew Hall, η αντικατάσταση αυτή αντιστοιχίζεται με τις έννοιες «απεδαφικοποίηση/ αποτοπικοποίηση» και της επακόλουθης «επαν-εδαφικοποίησης/επανατοπικοποίησης» αφού οι σπουδαστές βγαίνουν από το πλαίσιο των τύπων της μουσικής παράδοσης, που νομίζω μάλιστα ότι

[214] Ibid, σελ.66-76.

συνδέονται με πολύ δυσάρεστες ψυχολογικά εμπειρίες, και έπειτα βρίσκονται σε μία κατάσταση συνεχούς ανανέωσης πλαισίων και αποδόμησης πληροφοριών που αισθανόμαστε οικείες ή που θεωρούμε δεδομένες, κάτι που ο Deleuze ονομάζει «νομαδισμό»[215]. Στη διάρκεια της αποτοπικοποίησης, κατά την άποψή μου, πραγματοποιείται deskilling, δηλαδή αφαίρεση των δεξιοτήτων[216], και στην επανατοπικοποίηση συμβαίνει το reskilling[217], με άλλα λόγια η απόκτηση άλλων ή ισοδύναμων δεξιοτήτων μέσα σε ένα τελείως διαφορετικό, πιο υγιές, πιο ευρύ και πιο προοδευτικό πλαίσιο, αντίστοιχα. Βάζοντας αυτούς τους όρους σε ένα ιστορικό πλαίσιο, ο Cage έδωσε μεγαλύτερο βάρος στο deskilling, πράγμα που έχει σχέση και με την αντίληψή του περί ανωνυμίας, αποβολής του Εγώ και της προσωπικής καλλιτεχνικής ταυτότητας, ενώ οι μεταγενέστεροι συνθέτες επιχείρησαν να βρουν άλλες μεθόδους διοχέτευσης της προσωπικότητας του δημιουργού (reskilling), μέσω της πιο διαισθητικής και ελευθεριακής οπτικής τους για τη φύση ως χώρο στον οποίο οι άνθρωποι λειτουργούν ανακαλύπτοντας εκ νέου τα κοινά χαρακτηριστικά της ανθρώπινής τους φύσης και διαπραγματευόμενοι πάνω σ' αυτή τη νέα βάση τις διαπροσωπικές τους σχέσεις, αλληλο-σεβόμενοι την ατομικότητά τους.

Αυτή η πλήρης διαδρομή μέχρι ένα διαρκώς ανανεώσιμο, εξελισσόμενο αλλά ελεύθερο και ανένταχτο σε πλαίσια και συστήματα reskilling είναι και μία από τις πιθανές λύσεις στις αντιφάσεις που δημιουργεί μία δογματική ή στάσιμη πειραματική μουσική: η αντίφαση σ' αυτήν την περίπτωση είναι η απουσία ιδιώματος να γίνεται τελικά ιδίωμα, για τον ίδιο λόγο που η συνεχής μεταβολή για την οποία μιλούσε ο Stockhausen για το σειραϊσμό προσλαμβάνεται εν τέλει ως μία στατική κατάσταση. Κάθε φορά λοιπόν που κάτι τείνει να γίνει οικείο και ασφαλές, καλό είναι να υπάρχει ένας αποσταθεροποιητικός παράγοντας, κάτι που επιτυγχάνεται στα παραπάνω πειράματα είτε με τη μορφή κάποιας οδηγίας, είτε κάποιων αλγόριθμων που προέρχονται από πρόγραμμα υπολογιστή, είτε κάποιου ατόμου που δίνει κάποιες κατευθύνσεις αλλά όχι εντολές προς τους εκτελεστές-δημιουργούς. Ένας τρόπος να περιγραφεί αυτό που θέλουμε να αποφευχθεί είναι το να καταστεί μία λέξη σύμβολο μίας έννοιας και, στην περίπτωση αυτή, ενός τρόπου παιξίματος, πράγμα που μας θυμίζει την αποφυγή συμβολισμών από τον Cage. Αυτοί οι περιορισμοί δεν αποτελούν τυφλή υποχρέωση, αλλά συνθήκη δημιουργίας που μπορεί να περιγραφεί απλά με την έκφραση «βγαίνω από τα νερά μου».

---

[215] Ibid, σελ.68-71.
[216] Ο όρος χρησιμοποιείται στο πλαίσιο της πειραματικής μουσικής από τον Tinkle, 2015 (i), σελ.19-24.
[217] Ibid.

Όσον αφορά στις ακαδημίες του εξωτερικού, υπάρχουν κάποια ακαδημαϊκά ιδρύματα που ασχολούνται με τη μελέτη και πρακτική της πειραματικής μουσικής όπως το Bath Spa University υπό τον James Saunders και, όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, το CalArts υπό τον Michael Pisaro, όντας υβρίδια μεταξύ τόσο πιο συνηθισμένων συστημάτων όσο και μουσικού πειραματισμού ακολουθώντας την παράδοση του John Cage. Ο ίδιος ο Pisaro έχει μιλήσει για προσαρμογή των συνθετικών προτάσεων που ακολουθεί ανάλογα με τις επιθυμίες των φοιτητών[218].

Για την εμπειρία του στα εξής πανεπιστημιακά τμήματα, Northwestern University (1986-2000) και CalArts γράφει ότι «δείχνει ότι, δεδομένου ότι τόσα πράγματα εξαρτώνται από το περιβάλλον στο οποίο δημιουργείται η μουσική, υπάρχει ένα σαφές πλεονέκτημα για τη διδασκαλία της σε ένα μέρος όπου η έμφαση στη συμβατική θεωρία της μουσικής είναι μικρότερη.[219]» Εδώ αναφέρεται στην όχι και τόσο θετική εμπειρία του από την απόπειρα εισαγωγής της πειραματικής μουσικής στο πρόγραμμα σπουδών του Northwestern University. Συνεχίζει λέγοντας ότι «αυτό που είναι περισσότερο πλουραλιστικό (και επομένως κάπως φαινομενικά καλύτερο για την πειραματική μουσική) είναι ένα μέρος όπου διδάσκεται η Θεωρία της Δυτικής Μουσικής, αλλά σε ένα πολύ ευρύτερο πλαίσιο (συμπεριλαμβανομένων διαφόρων μορφών μη δυτικής μουσικής, [όπως είναι η] «αυτοσχέδια μουσική, η ηλεκτρονική μουσική και η μουσική με υπολογιστές, η τζαζ, διάφορες δημοφιλείς μορφές και ούτω καθεξής).[220]» Επίσης θεωρεί είναι δυνατή η ριζική αλλαγή του μουσικού εκπαιδευτικού συστήματος και ότι είναι απαραίτητη, αλλά θεωρεί πιο πιθανές τις σταδιακές βελτιώσεις που μπορούν να έρθουν απλά διδάσκοντας πειραματική μουσική[221].

- **Οι παιδαγωγικές καινοτομίες του Joseph Beuys και η σύνδεσή τους με την πειραματική μουσική:**

Ξεφεύγοντας λίγο από την καθαρά μουσικοπαιδαγωγική πρακτική (άλλωστε η έννοια της μουσικής στην πειραματική μουσική ούτως ή άλλως ξεφεύγει από τα στενά παραδοσιακά όριά της), ερχόμαστε στον καλλιτέχνη της fluxus και της performance art Joseph Beuys, ο οποίος έχει χαρακτηριστεί ως ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του εικοστού αιώνα. Ο Beuys υπήρξε παιδαγωγός σε ακαδημαϊκό μάλιστα

[218] https://www.youtube.com/watch?v=jsLbz4IyK0c, 03’30”-5’15”, πρόσβαση στις 9/10/2017, 15:00.
[219] Συνέντευξη με τον M. Pisaro που έγινε για την παρούσα έρευνα μέσω e-mail το Δεκέμβριο του 2017.
[220] Ibid.
[221] Ibid.

επίπεδο[222], εφαρμόζοντας πρακτικές που ακουμπάνε σ' αυτές τις πειραματικής μουσικής. Η παιδαγωγική του μέθοδος και οι αποφάσεις του να συμπεριλάβει στις τάξεις του πανεπιστημίου άτομα που είχαν απορριφθεί επίσημα, καθώς πίστευε ότι όλοι οι άνθρωποι είναι καλλιτέχνες και δημιουργοί, αναμενόμενα προκάλεσαν τριβές με την πανεπιστημιακή διοίκηση. Ο τρόπος διδασκαλίας του γινόταν μέσω performance-τελετουργικών που συνδύαζαν δραματουργία και θεωρία, οι οποίες ακολουθούνταν από ανοιχτές συζητήσεις με τους θεατές προς κατανόηση του έργου, με ή χωρίς τον ίδιο, και οι οποίες κάποιες φορές θεωρούνταν κομμάτι της performance[223]. Συζητήσεις ανοιχτού τύπου μάλιστα γίνονταν και ανεξάρτητα από τις performance και αφορούσαν τρέχοντα πολιτικά και φιλοσοφικά ζητήματα, ενώ γενικότερα ενθαρρύνονταν δραστηριότητες που δεν άπτονταν του αντικειμένου διδασκαλίας[224]. Οι αντιλήψεις του περί διδασκαλίας είχαν να κάνουν πρωτίστως με την υποκίνηση ερωτήσεων είτε μέσω της ίδιας της performance και των προκλήσεών του είτε μέσω των ανοιχτών διαλόγων, και στόχευαν στο να «αναζητήσ[ουν] τα ενεργειακά σημεία στο πεδίο της ανθρώπινης ισχύος, αντί να απαιτήσουν συγκεκριμένες γνώσεις ή αντιδράσεις[225]». Ο ίδιος λοιπόν προσπάθησε να εφαρμόσει «ένα είδος θεωρίας που προκαλεί ενέργεια μεταξύ των ανθρώπων», αποτελώντας «μια θεραπευτική μεθοδολογία[226]».

Οι παραπάνω πρωτοβουλίες του αποτελούν δείγμα των κοινών σημείων με την ανοιχτού τέλους και νοήματος συμμετοχική, εμπειρική και χωρίς διακρίσεις φύση της πειραματικής μουσικής. Ακόμη μία κοινή φιλοσοφία όπως είδαμε είναι η πεποίθηση ότι η υπαγόρευση της γνώσης και η παθητική εισαγωγή τους στα μυαλά των μαθητών πρέπει να αντικατασταθεί από άμεση, ανοιχτή και αυτόνομη απόκτησή της[227].Είναι ενδεικτικό της σχέσης του με αυτήν το γεγονός ότι, όταν ήρθε σε επαφή με την κοινότητα των καλλιτεχνών fluxus στο Ντίσελντορφ κατά τη δεκαετία του '60, αυτό που του κίνησε το ενδιαφέρον γι' αυτό το καλλιτεχνικό ρεύμα ήταν αρχικά η ανορθόδοξη μουσική πρακτική που δεν ενδιαφερόταν για τις συμβατικές δεξιότητες και ακολουθούσε την

[222] Το 1961 ο Beuys διορίστηκε ως Καθηγητής Γλυπτικής στην Ακαδημία Τέχνης του Ντίσελντορφ. Το 1972 αποδέχτηκε 142 φοιτητές που δεν είχαν γίνει δεκτοί από την ακαδημία, 16 από τους οποίους δέχτηκαν να γίνουν μαθητές του. (βλ. Adriani, G., Beuys, J., Konnertz, W., & Thomas, K. (1979). Joseph Beuys, life and works. Barrons Educational Series Inc. και Ulmer, 1985).

[223] Ulmer, 1985, σελ.246.

[224] Ibid.

[225] Beuys, όπως παρατίθεται στο Ulmer, 1985, σελ.256.

[226] Ibid, σελ.238.

[227] Βλ. υποκεφ. 5.4 και υποενότητα «Η θέση της αυτονομίας στη σημερινή εκπαίδευση σε αντιδιαστολή με την πειραματική μουσική» για την αντιτιθέμενη στην ισότητα και άκρως πολιτική σημασία της έννοιας της εξήγησης στην εκπαίδευση.

πειραματική μουσική παράδοση και τον ήχο ως πρωταρχικό γλυπτικό υλικό, χρησιμοποιώντας το θόρυβο και τη γλώσσα[228].

Η καθολικότητα της τέχνης γι' αυτόν είχε κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις, οι οποίες εκδηλώνονταν πρακτικά μέσω του έργου και της παιδαγωγικής του, ακριβώς διότι ο Beuys όριζε την τέχνη ως «[τον] πλακούντα της έμβιας υπόστασης του κοινωνικού οργανισμού (...) [που είναι, εννοώντας τον κοιν. οργανισμό,] διαμορφούμενος από την εγγενή δυνατότητά του για ελευθερία.[229]» Ο ίδιος δηλαδή πίστευε στην έννοια του «κοινωνικού γλυπτού», το οποίο μπορεί να ανασχηματιστεί μέσω της τέχνης διευρύνοντας την αντιληπτικότητα του ατόμου, που είναι πλέον σε θέση να δει την ασθένεια του «κοινωνικού οργανισμού». Αυτό συμβαίνει γιατί, δημιουργώντας τέχνη, κατά τον ίδιο, ο άνθρωπος καταφέρνει να υπερβεί την αναλυτική και διαχωριστική τάση του, κινητοποιώντας έναν «ενδόμυχο, βαθύ μηχανισμό που δημιουργεί αυτή τη θερμότητα, την εξελικτική θερμότητα»[230]. Αυτό έχει ως συνέπεια τη δυνατότητα να «να συγκρίνει το σύγχρονο σχήμα και τη μορφή του κοινωνικού οργανισμού με το αρχέτυπό του[231]» βγάζοντας συμπεράσματα για την υγεία του. Η εξέλιξη αυτή είναι η πράξη της προσωπικής δημιουργίας κάτι νέου, «που διευκολύνει την πρόκληση αλλαγών σε σχέση με τα άλλα ανθρώπινα όντα[232]», με την προϋπόθεση η δημιουργία αυτή να μη γίνεται για ίδιον όφελος.

Στην παραπάνω παράγραφο παρατηρούμε και άλλους κοινούς τόπους με την πειραματική μουσική, καθότι η ενεργοποίηση εσωτερικών, αρχέγονων αισθητηριακών μηχανισμών συμβαίνει τόσο στη θέση της αρχετυπικά απογυμνωμένης φύσης στο έργο των Lucier και Oliveros, όσο και στην πνευματική εμβύθιση που χαρακτηρίζει το έργο αρκετών πειραματικών συνθετών, συμπεριλαμβανομένου του ίδιου του John Cage. Η επιρροή του βουδισμού στους παραπάνω δημιουργούς συμπίπτει[233] και με την επιρροή της εσωτερικής πνευματικής φιλοσοφίας της Ανθρωποσοφίας (βλ. Rudolf Steiner) που ακολουθούσε πιστά ο Beuys[234], ενώ αξίζει να προσθέσουμε ότι η αναλυτική και διαχωριστική σκέψη που θέλει να απομακρύνει ο Beuys είναι επίσης κάτι που αντιτίθεται

---

[228] Beuys, όπως παρατίθεται στο Ulmer, 1985, σελ.237.
[229] Beuys, όπως παρατίθεται στο What is art?, κεφ.II. Art at the threshold by Volker Harlan.
[230] Ibid., κεφ.I. Conversation with Joseph Beuys, What is art?, υποενότητα 3. Joseph Beuys: 'Das Bild' ['The Image']", 1947.
[231] Ibid.
[232] Ibid.
[233] Ο πιανίστας και πειραματικός συνθέτης David Tudor ήταν επίσης ακόλουθος της Ανθρωποσοφίας (βλ. Kahn, D. (2001). David Tudor and the Sound of Anthroposophy και Richards, M. C. (1980). Toward wholeness: Rudolf Steiner education in America. Wesleyan University Press.)
[234] Βλ. Moffitt, J. F. (1988). Occultism in avant-garde art: the case of Joseph Beuys (No. 63). UMI Research Press.

στην πιο διαισθητική και ολιστική φύση της πειραματικής μουσικής. Η ανοιχτή αυτή φύση της συγκεκριμένης μουσικής που δεν ενδιαφέρεται για την τελειότητα ως προϊόν φαίνεται να συμπλέει με έναν ακόμη προσδιορισμό του Beuys για την τέχνη και την αξία της: «Αυτό είναι το είδος της πίστης που μπορεί κανείς να έχει στην τέχνη – μπορεί κανείς να πει ότι βρίσκεται στο δρόμο προς κάτι – γιατί, διατηρώντας τους νόμους της ζωής (...), σίγουρα δεν μπορεί να είναι κάτι που έχει ήδη τελειοποιηθεί. (…) Τέτοιες προκαθορισμένες απόψεις για το πώς πρέπει να είναι τα πράγματα θα μπορούσαν να είναι και ο θάνατος της τέχνης. Είναι κάτι ζων, κάτι που κάποιες φορές αποτελεί μόνο μια εναρκτήρια παρόρμηση. Αλλά ακόμη και ένα τέτοιο θραύσμα παρόρμησης μπορεί να έχει κάποια εξελικτική αξία. Η τέχνη μπορεί ακόμη και να έχει αξία ως είδος υποκατάστατου.[235]» Κάτι ανάλογο για τον κίνδυνο θανάτωσης της τέχνης έχει πει και ο μουσικός του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού Evan Parker, ο οποίος έχει τονίσει ότι «το τελευταίο πράγμα που πρέπει να κάν[ουμε] είναι να βασιστ[ούμε] σε υλικό που έχει ήδη παγιωθεί στο μυαλό [μας][236].»

Κλείνουμε την υποενότητα για τον Beuys με ένα άλλο σημείο συμπόρευσης της ιδεολογίας του με την αποδοχή όλων των ανθρώπων ως ικανούς δημιουργούς από την πειραματική μουσική και την κοινότητά της. Ο Beuys πίστευε ότι η τέχνη και η αντι-τέχνη είναι εξίσου σημαντικές («Η στάση μου για την τέχνη είναι καλή. Η στάση μου για την αντι-τέχνη είναι εξίσου καλή. Χρειαζόμαστε και τις δύο μεθόδους…[237]»), καθώς μόνο η δεύτερη μπορεί να κρατήσει την πρώτη ζωντανή και συνεχώς εξελισσόμενη, επισημαίνοντας ότι «η έννοια της αντι-τέχνης δημιουργείται όταν οι καλλιτέχνες αρχίζουν να εισέρχονται σε έδαφος πέρα από τον παραδοσιακό πεδίο της τέχνης.[238]»

5.4 Η θέση πρακτικών της πειραματικής μουσικής στην εκπαίδευση:

Ο Blacking, στο διάσημο βιβλίο του "How Musical Is Man", παρατηρώντας ότι μία ξεκάθαρη διαφορά του ανθρώπου από τα άλλα έμβια όντα είναι η μουσική ικανότητα, κάνει την υπόθεση ότι μπορεί κάλλιστα αυτή να είναι μία γενετική διάκριση, συνεπώς αποτελούσα κοινό, πανανθρώπινο χαρακτηριστικό. Αυτό θα σήμαινε ότι οι άνθρωποι

[235] Beuys, όπως παρατίθεται στο What is art?. Conversation with Joseph Beuys, κεφ.Ι. "Conversation with Joseph Beuys", υποενότητα "What is art?", παράγραφος "Practice and realization."
[236] https://www.theguardian.com/music/video/2017/nov/15/free-improvisation-still-the-ultimate-in-underground-music , πρόσβαση στις 6/1/2018, ώρα 17.53.
[237] Beuys, όπως παρατίθεται στο What is art?. Conversation with Joseph Beuys, κεφ.ΙΙ Art at the threshold, υποενότητα "Form structure and substance: four explorations", παράγραφος "Fat formation".
[238] Ibid.

είναι ικανοί για πολύ πιο θαυμαστά πράγματα απ' όσα τους αφήνουν οι κοινωνίες να κάνουν[239], καθώς δεν αντιμετωπίζουν όλους τους ανθρώπους ως εγγενώς και καθολικά εν δυνάμει μουσικά όντα. Όσον αφορά λοιπόν στην προσέγγιση της αξίας του ανθρώπου, η πειραματική μουσική, πράττοντας αντίθετα, παρουσιάζει και αποδεικνύει ότι ο καθένας μπορεί να φτιάξει μουσική, όπως έχει δειχθεί πολλάκις στα προηγούμενα κεφάλαια.

Περνώντας στο θέμα της ανθρώπινης ψυχολογίας, και μετά την ενδελεχή παρουσίαση των καταστροφικών συνθηκών που συνήθως επικρατούν στα εκπαιδευτικά ιδρύματα, έχει ενδιαφέρον να σταθούμε στο ότι, ως απάντηση ίσως στις συνθήκες άγχους της τριβής με την υπόλοιπη μουσική, όπως γίνεται τόσο σε παιδαγωγικό, όσο και σε επαγγελματικό πλαίσιο, ο Cage θεωρούσε ως σκοπό της πειραματικής μουσικής τη γαλήνη του νου. Κάτι τέτοιο αποτελούσε μία πυθαγόρεια πεποίθηση και το μεσαιωνικό ιδεώδες για τη μουσική, κάτι που, αστειευόμενος, ο Wolff λέει ότι καθιστά την πειραματική μουσική ως την πραγματικά κλασική μουσική[240].

Ταυτόχρονα, μένοντας στο ζήτημα της πνευματικής ευεξίας, η απομάκρυνση από οποιαδήποτε ανθρώπινη, φτιαχτή σύμβαση, θεωρώντας αυτές ως περιττές και αποπροσανατολιστικές, οδηγεί, τουλάχιστον σε πρώτο χρόνο, στην αφαίρεση των διακρίσεων και ομοιάζει με την κατάσταση που ο ανθρωπολόγος Victor Turner ονομάζει "communitas"[241]. Αυτή είναι, όπως την ορίζει ο Turino, παραλληλίζοντάς τη με την κατάσταση που επικρατεί στη διάρκεια μίας καλής ομαδικής μουσικής performance, μία δυνατή συλλογική κατάσταση που επιτυγχάνεται μέσω τελετών στις οποίες όλες οι προσωπικές διαφορές (...) υποχωρούν, επιτρέποντας στους ανθρώπους να συγχωνευθούν διαμέσου της βασικής τους ανθρώπινης υπόστασης.[242]» Ο Turner, ο οποίος τονίζει ότι μία τέτοια κατάσταση συμβαίνει συχνά σε συνθήκες γιορτής και άλλες παρόμοιες, ενδιαφέρεται κυρίως για το ενδιάμεσο στάδιό της, το λεγόμενο μεθοριακό ή μεθοριοειδές, κατά το οποίο αυτοί που συμμετέχουν αποσύρονται προσωρινά από την κοινωνία και όλα τα πολιτισμικά στοιχεία της, αφήνοντας την αίσθηση της ενότητας να αποκαλυφθεί[243]. Σιγά σιγά ανοίγει ένας δρόμος απελευθέρωσης νέων δυνατοτήτων και νέων συνδυασμών, φαινόμενο το οποίο έχει πολιτικές προεκτάσεις, αναμφίβολα[244].

---

[239] John Blacking, 1995, σελ.7.
[240] Robert Carl, Christian Wolff: On tunes, politics and mystery, 2001.
[241] Victor Turner, The ritual process: Structure and anti-structure, 1991.
[242] Turino, 2008. Ο Tinkle (2015 (i), σελ.34-35, 65, 88, 124-129, 164, 204-209, 243-244. 265) αναφέρει πρώτος την έννοια αυτή σε συνάρτηση με την πειραματική μουσική.
[243] Victor Turner, 1991, σελ.177-185.
[244] Εδώ βλέπουμε τις ομοιότητες αυτής της διαδικασίας με τις διαδικασίες deskilling και reskilling, και τις διαδικασίες στις οποίες αναφέρονται οι Deleuze και Guattari, τις οποίες είδαμε αρχικά στο 2.1.

Η επιτακτικότητα για την επίτευξη μιας τέτοιας ψυχο-εγκεφαλικής κατάστασης αιτιολογείται και από τον θεωρητικό της εκπαίδευσης Étienne Wenger ο οποίος γράφει για τη δημιουργία κοινότητας και του αισθήματος ότι το άτομο ανήκει σε μία ομάδα μέσω της μάθησης. Συνεπακόλουθα, τα άτομα διαμορφώνουν τις ταυτότητές τους μέσω αυτής σε μία διαδικασία στην οποία εκδηλώνονται συνεχώς αναδιαπραγματεύσεις ιδεών και νοημάτων για τις οποίες μάλιστα υπάρχει συλλογική υπευθυνότητα εντός του μουσικού συνόλου[245]. Σε μία τέτοια εκπαίδευση με κοινωνική συνείδηση, οι μαθητές είναι όχι μόνο πιο κινητοποιημένοι, αλλά και πιο ευαίσθητοι ως προς την κοινωνική επίπτωση των πράξεών τους[246]. Ο Lucier από τη μία, με την έρευνα των αναδυόμενων αντηχούντων συχνοτήτων και η Oliveros από την άλλη, με την βύθιση στο εσωτερικό τόσο των ίδιων των ατόμων και των σωμάτων που δημιουργούν τη μουσική όσο και του συνόλου τους, φαίνεται ότι καταφέρνουν να καθοδηγήσουν σ' αυτή ακριβώς την κατάσταση τους μουσικούς, αφού μέσα απ' αυτές τις διαδικασίες φτάνουν στον πυρήνα της ανθρώπινης φύσης, γυμνής, χωρίς να έχει πάνω της περιττά πολιτιστικά αποτυπώματα, βοηθώντας τους ανθρώπους να ξανασυστηθούν ως ίσοι.

Ο αυτοσχεδιασμός και η σύνθεση μουσικής εντός εκπαιδευτικού πλαισίου θα πρέπει να βασίζεται στον εντοπισμό προβλημάτων και ερωτημάτων και στη δημιουργία συγκρούσεων που ανοίγουν μονοπάτια, και όχι στην επίλυση προβλημάτων και στην αντιμετώπιση μουσικών ερωτήσεων που υπαγορεύονται εξωτερικά και απαιτούν απαντήσεις μέσω τυπικών δεξιοτήτων. Άλλωστε, όπως υποδηλώνεται και από το κεφάλαιο στο οποίο αναφερόμαστε στα στάδια της ανάπτυξης του ατόμου, η δεύτερη προσέγγιση ωφελεί μόνο πράγματα όπως η δεξιοτεχνία, και, κατ' επέκταση, την εξοικείωση των παιδιών στο να είναι αποτελεσματικά στην εκτέλεση οποιασδήποτε εργασίας ως άβουλα όντα, διότι τέτοιας φύσης είναι η δουλειά που δυστυχώς τους ζητείται να κάνουν. Αντίθετα, το επόμενο ηλικιακό και αναπτυξιακό στάδιο της τυπικής λειτουργικής λογικής σκέψης, που έχει σχέση με την ικανότητα εντοπισμού προβλημάτων και της αμφισβήτησης, παρέχει πιο αξιόπιστους δείκτες για τη δυναμική που έχει ένα άτομο να έχει μία καλή καλλιτεχνική εξέλιξη αργότερα[247]. Αυτό ακριβώς το στάδιο ευνοείται από την τριβή με την πειραματική μουσική, λόγω της έλλειψης προκαθορισμένων προγραμμάτων και έτοιμων ερωτήσεων.

Ομοίως, η εκπαίδευση πρέπει να δώσει προτεραιότητα στην ακρόαση και μάλιστα στην αντιληπτική διεύρυνση και δημιουργική δυναμική της, έναντι της

[245] Όπως αναφέρεται στο Lifelong learning for musicians, The place of mentoring, σελ.23-24.
[246] Lifelong learning for musicians, The place of mentoring, σελ.24.
[247] Csikszentmihalyi, Robinson, 2014.

δυναμικής της να επιθεωρεί, δηλαδή να ελέγχει και να ορίζει (δηλαδή να ετεροπροσδιορίζει) το σωστό και το λάθος, π.χ. όσον αφορά ρυθμικές αξίες και σωστό κούρδισμα ή σωστές και λάθος νότες. Η ακρόαση θα ήταν ωφέλιμο να ιδωθεί ως καλλιτεχνική πράξη, καθώς έτσι, η ακοή συνδέεται με εγκεφαλικές δραστηριότητες όπως η φαντασία, δίνοντας στον ακροατή τη δυνατότητα να δημιουργήσει τα δικά του πλαίσια συστηματοποίησης των ήχων που ακούει. Η σπουδαία καλλιτέχνης στο χώρο των ηχογραφήσεων πεδίου και της ακουστικής οικολογίας Hildegard Westerkamp γράφει για την ακρόαση ως δημιουργική ενέργεια λέγοντας ότι η μουσική που αποτελείται από πραγματικούς ήχους δημιουργεί «ένα μέρος για να ισορροπήσουν οι εσωτερικοί και οι εξωτερικοί κόσμοι, η πραγματικότητα και η φαντασία»[248]. Η δημιουργική ακρόαση εκτός από αναλυτική και ερμηνευτική λειτουργία είναι κριτικής σημασίας να λάβει και αναθεωρητική λειτουργία, μετονομαζόμενη, σύμφωνα με τον Schmidt, αμφίσημα, «παρ-ακοή» ("mislistening")[249]. Εδώ επεμβαίνει ο διδάσκων, προτείνοντας και βάζοντας τα παιδιά στη διαδικασία να ασχοληθούν με πειραματικά έργα, που ευνοούν αυτήν ακριβώς την ανοιχτή ακρόαση, τους προσωπικούς ορισμούς, τις ευμετάβλητες σχέσεις και τη δυνατότητα χάραξης πορείας χωρίς τη μεσολάβηση «ξένων σωμάτων». Σύμφωνα με τον Schmidt, «στο πιο βασικό επίπεδο, μπορούμε να ασκούμε την παρ-ακοή απλά υποβαθμίζοντας το σημείο (σημειογραφία και μορφή) υπέρ του τόνου (υφή, ακουστική αντίληψη και μεταβολές παραμέτρων)[250]. Ένα παράδειγμα ακρόασης ως δημιουργική και κοινωνική ενέργεια αλληλοσεβασμού, έναντι της επικριτικής που συνηθίζεται, είναι ο αυτοσχεδιασμός συνόλων σε εξαιρετικά χαμηλές εντάσεις, κατά τον οποίο η προσπάθεια ακρόασης των υπολοίπων υπερβαίνει την προσπάθεια αυτοσχεδιασμού, και, εξίσου σημαντικά, ο ακροατής συμμετέχει στην ίδια ενέργεια ακρόασης με τους εκτελεστές. Κάτι τέτοιο συνέβαινε στην onkyo-kei ιαπωνική μουσική, αντίθετη θα έλεγε κανείς της noise, με ένα παράδειγμα το album «Filament (1998), των Sachiko M και Otomo Yoshihide, όπου οι ήχοι σχεδόν δεν ακούγονται[251].

Ως φυσικό επακόλουθο ενός γενικότερου ανοίγματος στη μουσική τον 20ο αι., ο θόρυβος είναι εξίσου αποδεκτός τόσο από την αβαντ-γκαρντ όσο και την πειραματική μουσική, και αυτή η τάση δίνει το κίνητρο για παραγωγή ήχου με καινούριες μεθόδους. Ενώ όμως στην αβαντ-γκαρντ η ποιότητα των ήχων καθορίζεται από το έργο, και πρέπει

[248] Όπως παρατίθεται στο David Holland, Listening to the inner soundscape: A pedagogical tool for opening minds to sound-based music, 2013.
[249] Patrick Schmidt, What We Hear is Meaning Too: Deconstruction, Dialogue, and Music, 2012.
[250] Ibid.
[251] Η κυκλοφορία αυτή περιγράφεται και στο Experimental Music since 1970.

να ελέγχεται πλήρως από το μουσικό, στην πειραματική όλα είναι ανοιχτά[252]. Αυτό σημαίνει την εξάλειψη ανάγκης για κάθε οργανοπαικτική δεξιότητα.

Γενικότερα, στην «ευρολογική» πειραματική μουσική δεν έχει σημασία το επίπεδο μουσικής ικανότητας (εκτός από τη δυσκολία που έχουν οι μουσικοί να «απογαλακτιστούν» από συγκεκριμένες προσδοκίες και αισθητικές οδηγίες της υπόλοιπης μουσικής). Στην «αφρολογική», από την άλλη, κάθε διαφορετικό επίπεδο μουσικής γνώσης και ικανότητας δημιουργεί μία δεξαμενή ποικιλομορφίας, απ' όπου η μουσική δημιουργία λαμβάνει διαφορετικά ερεθίσματα τα οποία προέρχονται από ελευθέρως διαφορετικά άτομα που εξοικειώνονται με το δημιουργικό δυναμικό τους. Ήδη, στο μη πειραματικό όσον αφορά στη μουσική που εκπροσωπεί, αλλά παιδαγωγικά και κοινωνικά ριζοσπαστικό El Sistema, στο οποίο άτομα με λιγότερο και πολύ λιγότερο αναπτυγμένες μουσικές ικανότητες έχουν την ευκαιρία να παίξουν με προχωρημένους εκτελεστές, οι σπουδαστές μ'αυτόν τον τρόπο αισθάνονται χρήσιμοι[253].

Ο Rancière στο βιβλίο του «Ο αδαής δάσκαλος» γράφει ότι το θέμα είναι «να είμαστε περιπετειώδεις, [αντί να μαθαίνουμε] λιγότερο ή περισσότερο καλά ή λιγότερο ή περισσότερο γρήγορα.[254]» Το ζήτημα των δεξιοτήτων είναι ένας καθοριστικός παράγοντας τόσο για τη ψυχοσύνθεση και ψυχολογική δυναμική του ατόμου, αλλά προφανώς και για τη δόμηση του ίδιου του τομέα που αυτές διαμορφώνουν. Στην πειραματική, οι μακρόχρονες διαδικασίες του deskilling και του reskilling συμβαδίζουν με την ανάγκη για υπέρβαση των συμβατικών πεποιθήσεων περί καριέρας και επαγγέλματος και για εφαρμογή από τους εκπαιδευτές ενός ευρύτερου φάσματος αποδεκτών επιτευγμάτων και «πολιτιστικού κεφαλαίου[255]», δημιουργώντας περισσότερους τύπους θέσεων εργασίας ή σταδιακά ένα διαφορετικό πλέγμα θέσεων δημιουργικής εργασίας, μέσα από ένα νέο, πιο προσωποποιημένο και ουμανιστικό σύστημα μέτρησης της «επιτυχίας»[256]. Αυτό θα επιφέρει τη ριζική αναδόμηση όλου του πεδίου της μουσικής ενασχόλησης, αλλά κυρίως τον επαναπροσδιορισμό της, κάτι που θα γίνει μόνο εάν ξεφύγουμε από τον στόχο του να «να μαθαίνουμε να κάνουμε καλύτερα ή πιο αποτελεσματικά ή με μεγαλύτερη ακρίβεια και τεχνική ευχέρεια αυτά που κάνουμε ήδη»[257]. Ο Pisaro πιστεύει ότι είναι συχνό φαινόμενο άτομα που δεν αριστεύουν στις

---

[252] Βλ. υποκεφάλαιο «Η θέση της αυτονομίας στη σημερινή εκπαίδευση σε αντιδιαστολή με την πειραματική μουσική» περί της σημασία της κατασκευής ιδιότυπων οργάνων σ' αυτήν.
[253] Tunstall, 2012, σελ.33.
[254] Rancière, The Ignorant Schoolmaster, σελ.27.
[255] Όρος που αναφέρθηκε στο 1.1.
[256] Rosie Perkins, Hierarchies and learning in the conservatoire: Exploring what students learn through the lens of Bourdieu.
[257] W.D. Bowman, No one true Way, in Music Education for changing times.

τυπικές μουσικές δεξιότητες να γίνονται πολύ δημιουργικά, φτιάχνοντας ωραία πράγματα στο χώρο της πειραματικής μουσικής, σημειώνοντας ότι «το πραγματικό θέμα είναι ότι υπάρχουν πάρα πολλές μουσικές «ικανότητες» που μπορεί να διαθέτει κανείς και όλες είναι δυνατόν να οδηγήσουν στην καλλιτεχνική έκφραση.[258]»

Συνεπώς η εξοικείωση με μία τέτοια διαχείριση των πραγμάτων προφανώς ασκεί πολιτική σε ένα μικρο-κοσμικό επίπεδο, προσφέροντας εκπαίδευση και καλλιέργεια για πολιτικά όντα, κάτι που διατυπώνει ο ίδιος ο Wolff λέγοντας ότι «η μουσική [του] θα μπορούσε να λεχθεί ότι είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθεί για ένα κοινωνικό (και ίσως και πολιτικό) σκοπό, αν και μόνο ως αναλογία ή μεταφορά, για παράδειγμα, προβάλλοντας μη ιεραρχικές σχέσεις εντός του μουσικού υλικού και των ερμηνευτών του.[259]»

Ο W.D. Bowman καλεί σε έναν τύπο εκπαίδευσης που βασίζεται στην *Πράξη* , ο οποίος, όπως γράφουν οι Biesta και Burbules[260], σε αντίθεση με την τεχνικά προσανατολισμένη δράση της οποίας η ανησυχία είναι "εάν αυτό που επιθυμούμε είναι εφικτό", διερωτάται "εάν είναι επιθυμητή η επίτευξη αυτού του στόχου". Η ερώτηση αυτή είναι στο κέντρο της πειραματικής μουσικής, καθώς μία από τις αναζητήσεις της αφορά απόπειρες ώστε να ξεπεραστούν οι αχρείαστες και διαχωριστικές τεχνικές απαιτήσεις.

Για το θέμα της δεξιότητας, ο Michael Pisaro έχει διαπιστώσει εμπειρικά ότι «οι δεξιότητες που χρειάζ[εται] για ένα έργο πρέπει να εξελιχθούν στην πορεία», και συμπληρώνει: «Νομίζω ότι η ετερογενής φύση της πειραματικής μουσικής προσφέρεται γι' αυτό. Επίσης, πιστεύω ότι η μη-δεξιοτεχνία παίζει σημαντικό ρόλο στη μουσική. Δεν νομίζω ότι ξέρω τι σημαίνει δεξιοτεχνία πλέον, αλλά ούτως ή άλλως το να είσαι σε θέση να κουνήσεις τα δάχτυλά σου και τα χέρια γρήγορα είναι [απλά] εξάσκηση και [ένα τέτοιο] φυσικό δώρο δεν είναι πραγματικά κάτι που μαθαίνεις από έναν δάσκαλο[261].» Αντί επομένως να ασχολούμαστε με δεξιότητες που προκαθορίζονται βάσει μίας θεώρησης περί συγκεκριμένου και στάσιμου για πάντα τύπου και έννοιας της μουσικής δραστηριότητας, αποδεχόμαστε την προσωρινότητα των εννοιών και των ορισμών περί τέχνης, μουσικής, πράξης και έργου, και αφήνουμε τη δημιουργική μας ανάγκη να μας οδηγήσει στα εκάστοτε καινούρια απαιτούμενα για την ικανοποίηση της εκάστοτε καινούριας μορφής της.

---

[258] Συνέντευξη με τον M. Pisaro που έγινε για την παρούσα έρευνα μέσω e-mail το Δεκέμβριο του 2017.
[259] Wolff, όπως αναφέρεται στο Alexios Porfyriadis, 2016, σελ.57.
[260] Όπως αναφέρεται στο W.D. Bowman, No one true Way, in Music Education for changing times.
[261] Συνέντευξη με τον M. Pisaro που έγινε για την παρούσα έρευνα μέσω e-mail το Δεκέμβριο του 2017.

Η συνεργατικότητα και η συμμετοχικότητα που χαρακτηρίζουν την πειραματική μουσική διαδικασία δημιουργούν μία αναλογία μεταξύ της ανάδρασης, όπως αυτή χρησιμοποιείται σε αρκετά πειραματικά έργα, και της ανάδρασης απόψεων, δημιουργικών πρωτοβουλιών, ιδεών κτλ. σε μία καλλιτεχνική συλλογικότητα. Σύμφωνα με τον Christopher Small, το νόημα της μουσικής δε βρίσκεται στο τελικό προϊόν-έργο ή στη ζωντανή εμφάνιση ενός μουσικού, αλλά στο πώς οι άνθρωποι συμμετέχουν και υπάρχουν μέσα στην παραγωγή της μουσικής[262]. Αντίθετα με την παρούσα κατάσταση στην οποία η κοινωνική διάσταση της μουσικής και ο σεβασμός στην ανάγκη για ενίσχυση των υγιών διαπροσωπικών ικανοτήτων του παιδιού παραγκωνίζονται, αυτές ακριβώς οι ελλείψεις, καταγραφείσες από τη συγκεντρωτική ανάλυση του Peter Renshaw ως ένα βασικό χαρακτηριστικό υγιούς εκπαίδευσης[263], ικανοποιούνται από την πειραματική μουσική. Η ανάγκη για την αντικατάσταση του 'ατομικού ηρωισμού', ο οποίος συνδέεται με το 'κατόρθωμα' της ολοκλήρωσης ενός αποδοτικού, μοναδικού μουσικού προϊόντος από μία 'συνεργατική αλληλεξάρτηση[264]' ικανοποιείται μέσω του επαναπροσδιορισμού του 'εγώ' που αναφέρθηκε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο. Ο Michael Chant, μέλος των Scratch Orchestra, έχει πει σε ομιλία του ότι «η συλλογική δουλειά και εμπειρία αντιβαίνουν σε αυτό που προωθείται σε όλα τα μέτωπα ως ο πολιτισμός του «εγώ», όπου το θέμα, για παράδειγμα, γίνεται ότι η τέχνη έχει σημασία επειδή εκφράζει τη ζωή "μου", ότι "εγώ" το έκανα πρώτα ή ότι ικανοποιεί "εμένα". Αυτό δε μπορεί παρά μόνο να συμβάλει στη γενικότερη κρίση της κοινωνίας.[265]» Συγχρόνως, η έμφαση στη διαδικασία αντί του αποτελέσματος, το οποίο είναι πάντα κάτι ανοιχτό, αξιολογικά είναι πιο υγιές, εφόσον ταυτίζεται με την πρόταση περί αξιολόγησης βάσει της διαδρομής και όχι της μίας και μοναδικής τελικής επίδοσης.

Η κοινωνικοπολιτική διάσταση των πειραματικών έργων αναγνωρίζεται και από τον αυτοσχεδιαστή και πιανίστα John Tilbury, ο οποίος, μιλώντας για τα πρώιμα έργα του Christian Wolff, τα χαρακτηρίζει ως «μία προβολή προς το μέλλον, ένα ουτοπικό παράδειγμα – είναι πολιτικά. Η μουσική δημιουργική διαδικασία που γενούν είναι (…) συνειδητά δοτική και δεκτική, μη κριτική, γεμάτη σεβασμό, μουσική που μοιράζεται,

[262] Όπως αναφέρεται στο Sound connections for institutional practice, στο Pamela Burnard, ed., 2014.
[263] Lifelong learning for musicians, The place of mentoring, σελ.24, 29, 36, 48.
[264] Sound connections for institutional practice, στο Pamela Burnard, ed., 2014, σελ.301.
[265] Αυτή η διάλεξη δόθηκε σε ένα Συνέδριο της Scratch Orchestra για την 30η επέτειό και μπορεί να διαβαστεί στο http://www.users.waitrose.com/~chobbs/chant.html, απ' όπου προέρχεται και το παραπάνω απόσπασμα. Πρόσβαση στον παραπάνω σύνδεσμο στις 9/1/2018, ώρα 09:49 π.μ.. Αναφέρεται και από τον John Tilbury (2008).

αγαπάει το καθημερινό, μουσική όπου καλλιεργείται η ατομικότητα και όχι ο «ατομικισμός». Εν ολίγοις, είναι έντονα αντιεξουσιαστική, "δημοκρατική"»[266].

Μιλώντας για τη τζαζ, ο Bruce Johnson, παρατηρεί κάτι που ισχύει και για την πειραματική μουσική[267], χαρακτηρίζοντάς την πρώτη ως το αντίθετο της δυτικής έντεχνης μουσικής (ΔΕΜ, εννοώντας την ευρωπαϊκή κλασική μουσική). Εφιστά την προσοχή μας στο δίπολο μάτι-αυτί, και την αντίθεση απομονωμένης, σολιστικής προσκόλλησης (του ματιού) στην ηγεμονική παρτιτούρα της ΔΕΜ με τη συλλογική αυτοσχεδιαστική μουσικοτροπία που βασίζεται στην προσοχή (με το αυτί) των ηχητικών πράξεων που συμβαίνουν μεταξύ των συμπαικτών, στη διαρκή αλληλεπίδραση μεταξύ τους και στην ταυτόχρονη ακρόαση της συλλογικής ηχητικής κατάστασης που δημιουργείται[268]. Κάτι ανάλογο προσφέρει η πειραματική μουσική και μέσω των διαισθητικών, πρακτικών και προφορικών (μέσω διαλόγου, μουσικού και λεκτικού) διαδικασιών που ακολουθεί.

Το παραπάνω υποδεικνύει ότι κάθε σύνθεση και πράξη σύνθεσης, ανεξάρτητα από το ποια σημειογραφία ακολουθεί, είναι ούτως ή άλλως μία παιδαγωγική ενέργεια - είναι ένα μέσο διαμόρφωσης και καθοδήγησης της μουσικής συμπεριφοράς των εκτελεστών[269], αλλά και του ίδιου του συνθέτη, ο οποίος διαπλάθεται μέσα από τις επιλογές που κάνει και τις επιρροές του. Οι παρτιτούρες κινητοποιούν τους εκτελεστές για μία αναδιάρθρωση των σχέσεών τους[270], καθώς η ενορχήστρωσή τους (αν μιλάμε για συμβατικά έργα) και η αντίστιξή τους, αλλά και οι οδηγίες (αν μιλάμε για πειραματικά έργα) ζητούν από αυτούς συγκεκριμένους τρόπους «συμβίωσης» και επικοινωνίας κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης, αλλά και της ετοιμασίας των κομματιών. Με άλλα λόγια, οι κλασικές παρτιτούρες αντιμετωπίζονται από δασκάλους και μαθητές ως «διαθήκες, (…) [και] η αληθινή μουσική δημιουργικότητα γίνεται αντιληπτή ως κάτι που προέρχεται αποκλειστικά από το συνθέτη[271]». Οι ανοιχτές παρτιτούρες όμως αποτελούν πρόσκληση και αφορμή για ομαδικό παιχνίδι, πειραματισμό και ανεξάντλητη πηγή δημιουργικών δυνατοτήτων.

Είναι λογικό λοιπόν να συμπεράνουμε ότι η φόρμα και οι προτάσεις και κοινωνικές προεκτάσεις των πειραματικών έργων προς τους εκτελεστές και αποδέκτες

---

[266] Tilbury, 2008.

[267] Κατά τη γνώμη μου, ειδικά αν λάβουμε υπόψιν τη τζαζ όπως είναι στις μέρες μας, δηλαδή τελείως συστηματοποιημένη και εμμονική με την υψηλή δεξιοτεχνία, ακριβώς όπως η κλασική μουσική, όσα γράφει ο Johnson ταιριάζουν πολύ περισσότερο με τις δυνατότητες της πειραματικής μουσικής.

[268] Nicholas Cook, Scripting Social Interaction: Improvisation, Performance, and Western “Art” Music, 2017.

[269] Tinkle, 2015 (i), σελ.267.

[270] Tinkle, 2015 (i), σελ.219.

[271] Kingsbury, 2001, σελ.167.

τους είναι βαθιά αναμορφωτικές, ανάλογες με τις οδηγίες τους. Ο Rzewski τονίζει ότι το έργο τους είναι «στην υπηρεσία του λαού και των λαϊκών κινημάτων, αντί να ερωτοτροπ[εί], όπως εμείς [οι συνθέτες] έχουμε κάνει για τόσο πολύ καιρό, στους χώρους αυτών που υπηρετούν την άρχουσα τάξη.[272]»

Το άνοιγμα όχι μόνο σε μη-μουσικούς, αλλά και στην ίδια την καθημερινότητα και στα όσα συμβαίνουν τυχαία και φυσικά, σε οποιοδήποτε περιβάλλον, οδηγεί σε μία ανεπιτήδευτα ωμή τέχνη που αφήνει τα πράγματα να εξελιχθούν μέσα σε ένα πλαίσιο ανεκτικότητας χωρίς να παρεμβάλλονται συγκρίσεις, απόψεις βασισμένες σε τεχνητές συμβάσεις και το άγχος που προκαλούν αυτές. Ερχόμαστε στα λόγια του Cage: «Αυτό που χαρακτηρίζουμε ως λάθος απλά είναι η αποτυχία άμεσης προσαρμογής σε μία πραγματικότητα, αποβάλλοντας μία προκατάληψη»[273]. Ένας από τους αρκετά νεότερους πειραματικούς συνθέτες, ο Αλέξης Πορφυριάδης, γράφει για την εμπειρία του: «Δουλεύοντας μ' αυτόν τον τρόπο με έχει οδηγήσει στο να μην έχω συγκεκριμένες προσδοκίες όταν πηγαίνω σε μία συναυλία που περιλαμβάνει τα έργα μου. Έχω μάθει να αποδέχομαι οποιοδήποτε ηχητικό και οπτικό αποτέλεσμα βγαίνει από μία σοβαρή τριβή πάνω στις παρτιτούρες μου. Γενικά έχω γίνει πιο ανοιχτός και πιο ανεκτικός»[274].

Η αποδοχή του ανοιχτού αποτελέσματος και οτιδήποτε παράγεται μέσα από την απρόβλεπτη αλληλεπίδραση πολλών μεταβλητών παραγόντων σχετίζεται με την οπτική του Bowman, ο οποίος υποστηρίζει ότι

> «οι συνέπειες της ανθρώπινης δράσης, τότε, είναι σπάνια μοναδικές, συχνά εμπλέκονται μεταξύ τους με πολυσύνθετους τρόπους και μπορεί να έρχονται σε σύγκρουση μεταξύ τους. Οι μουσικές δραστηριότητες δεν έχουν ως αποτέλεσμα τα ομοιόμορφα και προβλέψιμα αποτελέσματα που υπόσχονται αφελή επιχειρήματα (…), οι μέθοδοι διδασκαλίας ή οι επαναπαυτικές καθολικές φιλοσοφικές συλλογιστικές. (...) [τα δυνατά αποτελέσματα είναι] πολλαπλά, συνεχώς μεταβαλλόμενα και σχετικά με το πλαίσιο και το υποκείμενο.[275]»

Μία τέτοια εκπαίδευση θα ξεκινάει «μεταξύ πιθανοτήτων» και όχι μεταξύ έτοιμων συνταγών»[276], στοιχείο που ταυτίζεται με τον κόσμο της πειραματικής μουσικής,

---

[272] Rzewski, όπως παρατίθεται από Alexios Porfyriadis, 2016, σελ.59.
[273] 45'' For A Speaker [163] (διάλεξη του Cage, όπως παρατίθεται στο John Cage, Interview with Roger Reynolds, 1962, στο Contemporary Composers on Contemporary Music).
[274] Alexios Porfyriadis, 2016, σελ.134.
[275] W.D. Bowman, No one true Way, in Music Education for changing times.
[276]Ibid.

αυτόν της πιθανότητας και του απροσδιόριστου αποτελέσματος, όπως επίσης και με την έλλειψη πραγματικής προβλεπτικότητας στην πραγματικότητα στην οποία ζούμε. Αντί για μία μονολιθική θεώρηση περί Σωστού και Καλού, αφού «δεν υπάρχει παράδεισος των αληθινών πραγμάτων[277]», ο John Dewey έχει πει ότι «[ο διάλογος] για τον προσδιορισμό του αληθινού αγαθού δεν μπορεί να γίνει μία για πάντα. . . Πρέπει να γίνεται ξανά και ξανά, σε συνάρτηση με τις συνθήκες συγκεκριμένων καταστάσεων ανά κάθε στιγμή που αυτές προκύπτουν. Σε έναν ρευστό κόσμο η στερεοποίηση είναι πάντα επικίνδυνη.[278]» Εδώ επιστρέφουμε στο θέμα της υπέρβασης της αξιολόγησης από την πειραματική μουσική διαδικασία, καθώς κάθε εκτέλεση είναι τελείως διαφορετική και σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό απρόβλεπτη. Το αποτέλεσμα είναι ότι δε νοείται αξιολόγηση εφόσον η παρτιτούρα «σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί σύνοψη ή απόπειρα αναγωγής όλων των πιθανών εκτελέσεών της[279].» Με άλλα λόγια δηλαδή, αυτό συμβαίνει γιατί το αποτέλεσμα είναι, ανάλογα με το έργο, μερικώς ανεξάρτητο της βούλησης του συνθέτη ή ακόμη και του εκτελεστή, ενώ η παρτιτούρα δεν έχει συγκεκριμενοποιημένες και σαφείς απαιτήσεις. Η διαφοροποίηση και η ακύρωση της έννοιας της αξιολόγησης στη συγκεκριμένη μουσική ευνοεί την εφαρμογή των τελείως διαφορετικών μορφών αξιολόγησης, που αποτελούν μία τεράστια αναγκαιότητα, όπως αναφέρθηκε στα προηγούμενα κεφάλαια.

Η προαναφερθείσα αποδοχή πολλαπλών αποτελεσμάτων και ικανοτήτων των συμμετεχόντων έχει και ένα άλλο πλεονέκτημα. Παραλληλίζοντάς τη με τη διευρυμένη διαδικασία αναζήτησης πηγών για την εκπόνηση μίας έρευνας, από προσωπική εμπειρία ανακαλύπτουμε ότι βρίσκουμε πιο σχετικά και γόνιμα προς ανάπτυξη και σύνθεση αποσπάσματα κειμένων σε μη αναμενόμενα μέρη. Κάτι ευθέως αντίστοιχο συμβαίνει όταν σε δημιουργικές διαδικασίες και σε διαδικασίες εύρεσης λύσεων είναι πιθανότερη η θετική έκβαση όταν η αναζήτηση γίνεται μέσω της ανοιχτής επαφής με μεγαλύτερη και ποικιλόμορφη δεξαμενή συμμετεχόντων ατόμων. Το ίδιο ισχύει και με αναζητήσεις ανάμεσα σε τυχαία αποτελέσματα και συστήματα χάους.

Τέτοιες αναζητήσεις μας φέρνουν στο θέμα της απεδαφικοποίησης που αναφέρθηκε πρώτα στο 2.1. Η πειραματική μουσική είναι εξορισμού απεδαφικοποιητική, κινούμενη διαρκώς, όταν εφαρμόζεται καταλλήλως, στο πεδίο του ανοίκειου, με προφανές παράδειγμα την επαναφορά της μουσικής δημιουργίας στην κατάσταση που αυτή θα ήταν πριν οποιαδήποτε πολιτισμική απόφαση γι' αυτήν, αναγκάζοντας τους

---

[277] Marcel Cobussen, Noise and Ethics: On Evan Parker and Alain Badiou, Culture, Theory & Critique, 2005, 46(1), 29–42, Taylor & Francis Group Ltd.
[278] Dewey, όπως παρατίθεται σε Regelski, Gates, 2009.
[279] Michael Nyman, *Πειραματική Μουσική*, μτφ. Δανάη Στεφάνου, 2012, σελ.43.

μετέχοντες σ' αυτήν να εξερευνήσουν εξαρχής την έννοια της μουσικής ως τέχνης και ως επικοινωνίας, του ήχου και των τρόπων και κριτηρίων παραγωγής του, και της σχετικότητάς τους. Ένα άλλο παράδειγμα είναι η παιδαγωγική που εφαρμόστηκε στα αφροαμερικανικά πρότζεκτ που προαναφέρθηκαν, η οποία επαναπροσδιόριζε τους «άσχετους» μαθητές και την αντιμετώπιση των διάφορων μουσικών παραμέτρων και θεωρητικών συστημάτων από αυτούς θεωρώντας τους ως επιπλέον κινητήρια δύναμη της μουσικής, χαράσσοντας νέες πορείες και μονοπάτια, αποκηρύσσοντας δίπολα όπως η δεξιότητα και η ανειδίκευση και αποκεντρώνοντας την ιεραρχία της καλλιτεχνικής πράξης. Αυτή η σχέση ισοδυναμίας μεταξύ ανόμοιων πραγμάτων όπως το παραπάνω δίπολο είναι μία αναγκαιότητα για την εκπαίδευση, σύμφωνα με τον Schmidt, καθώς το Διαφορετικό γίνεται «ένας εναλλακτικός πιθανός εαυτός[280]», η διαφορά αλλάζει τον χάρτη των δυνατοτήτων, και οι συγκρουσιακές σχέσεις που προκύπτουν ακριβώς από τις απολυτότητες τέτοιων αντιθέτων και διπόλων εξομαλύνονται μέσω της μετατροπής τους σε σχέσεις δημιουργικού διαλόγου. Ο Schmidt μιλάει ουσιαστικά για αποδόμηση, αποδοχή της σύγκρουσης ως αποκάλυψη εναλλακτικών – που αποφεύγονται ως λανθασμένες και απαγορευμένες, και για την προσωρινότητα και μεταβλητότητα των πραγμάτων. Το άνοιγμα σε όλες τις εναλλακτικές θυμίζει το άνοιγμα στις πιθανότητες της πειραματικής μουσικής και είναι στην ουσία η διαδικασία με την οποία επιτυγχάνεται η πραγματική μάθηση, η οποία «συμβαίνει με την προϋπόθεση ότι το άτομο έχει πρώτα ξεμάθει, και μπορεί να λάβει χώρα εν μέσω αβεβαιότητας[281]», ή, αλλιώς, απροσδιοριστίας.

Ενδεικτικές προτάσεις δραστηριοτήτων είναι τα soundwalks, τα οποία συμπεριλαμβάνουν και ανάλογα έργα(περίπατοι με ή χωρίς συγκεκριμένο μονοπάτι, στη διάρκεια των οποίων η προσοχή συγκεντρώνεται στο ηχητικό περιβάλλον, με οδηγίες ή χωρίς, οι οποίοι μπορούν να ακολουθηθούν από περιγραφικές καταγραφές των ήχων που άκουσαν οι συμμετέχοντες ή και απόπειρες ανακατασκευής του ηχητικού περιβάλλοντος χρησιμοποιώντας δικά τους μέσα), συζητήσεις ως προς τι αντιλαμβανόμαστε ως ήχο και τι ως μουσική, ομαδική σύνθεση και εκτέλεση σκορ με μη συμβατική σημειογραφία (γραφικές ή λεκτικές οδηγίες, κινούμενο σκορ ή video scores, ηχητικά τρακ που λειτουργούν ως παρτιτούρες κτλ.), ελεύθεροι αυτοσχεδιασμοί με μαέστρο ή χωρίς, με οδηγίες/προκαθορισμένες παραμέτρους ή χωρίς, με προκαθορισμένα αντικείμενα ή όχι.

---

[280] Schmidt, P. (2012). What we hear is meaning too: Deconstruction, dialogue, and music. Philosophy of Music Education Review, 20(1), 3-24.
[281] Ibid.

Για τη σημειογραφία, είναι χρήσιμη η δημιουργία τόσο σημειογραφίας χωρίς συγκεκριμένη συμβολική αντιστοιχία (asemic notation), η οποία οδηγεί σε άπειρες μεταφράσεις, όσο και σημειογραφίας την οποία τα παιδιά θα μαθαίνουν το ένα στο άλλο, μαθαίνοντας έτσι να μην τρομάζουν στη θέα μίας ξένης σημειογραφίας, συμπεριλαμβανομένης της παραδοσιακής[282]. Αντί για σημειογραφία, μεγάλη έμφαση πρέπει να δοθεί και στις προφορικές εντολές που χρησιμοποιούν μη τυπική γλώσσα μουσικής περιγραφής.

Ένα άλλο τμήμα της εκπαίδευσης θα μπορούσε να είναι η εξοικείωση με διάφορους τύπους ακρόασης, όπως είναι η νοητή ακρόαση, είτε μέσω visualizations (νοερής «απεικόνισης» ιδεών) του ίδιου του μαθητή, είτε μέσω αφηγήσεων από άλλους σε ζωντανό χρόνο (αν η αφήγηση έχει συγκεκριμένο νόημα, ίσως ξεφεύγει από τα πλαίσια της πειραματικής μουσικής όπως αυτή έχει περιγραφεί πιο πριν), είτε μέσω εικόνων. Οι εναλλακτικοί τύποι ακρόασης αυτοί κινητοποιούν και ενεργοποιούν την ακουστική φαντασία, την ευαισθησία και την «εσωτερική ακρόαση», και μπορούν να συμπεριλάβουν ασκήσεις «καθαρισμού ακοής» (ear cleaning) του συνθέτη R. Murray Schafer.

Αυτές περιλαμβάνουν ασκήσεις δημιουργίας και πειραματισμού με ήχους επικεντρωμένες σε μία ηχητική παράμετρο κάθε φορά (πχ. θόρυβος, υφή, χροιά, τόνος, σιωπή) και μπορεί να είναι αναλύσεις ακουστικών τοπίων, ασκήσεις προσοχής ήχων που αγνοούμε, ή συνειδητοποίησης της απιθανότητας ύπαρξης ενός σιωπηλού περιβάλλοντος. Επίσης ο Schafer δίνει ασκήσεις όπως την παρατήρηση κινούμενου στο χώρο ήχου που παράγουμε είτε εμείς είτε κάποιος γύρω μας, αλλά και ασκήσεις παραγωγής ήχου δίνοντας περιγραφικές εντολές που είναι τελείως υποκειμενικές (π.χ. φτιάξτε ένα διάφανο ήχο). Τέλος, ανάμεσα σε άλλα, τύποι δραστηριοτήτων ear cleaning συμπεριλαμβάνουν ασκήσεις ανάλυσης ήχων παραγόμενων από συγκεκριμένα υλικά, πειραματισμούς με αντηχήσεις ή «ουρές» ήχων και των μικρών διαφορών στις διάρκειες και στις χροιές όταν ένα σύνολο παράγει νότες και ονομασίες ήχων που για τον καθένα έχουν μία ιδιότητα που θέτει ο διδάσκων, π.χ. «σκοτεινός»[283].

Μία άλλη μορφή δημιουργικής ακρόασης, η οποία μάλιστα έχει επίσης σχέση με την ακουστική οικολογία του Schafer, είναι η έννοια της «βαθιάς ακρόασης» (deep listening) που διατύπωσε η Pauline Oliveros. Αυτή προϋποθέτει την παραγωγή ήχων όπως αυτοί πλέκονται με τις φυσικές ιδιότητες του χώρου, όταν αυτός χαρακτηρίζεται

[282] Hickey, 2012, σελ.22.
[283] Schafer, 1969.

από δίκτυο ανακλάσεων, καθυστερήσεων και αντηχήσεων. Αυτό δυσκολεύει τη διάκριση του αρχικού ήχου από το τελικό άκουσμα και παρακινεί σε μία ακραία μορφή συγκέντρωσης στην ακρόαση ώστε να διαχειριστεί κανείς αυτή τη συγχρονικότητα του χρόνου, καθώς το ακουστικό παρόν αποτελεί ακουστικό παρελθόν που ακούγεται στο άμεσο ακουστικό μέλλον, το οποίο μάλιστα ο ακροατής/εκτελεστής μπορεί να προβλέψει κ.ο.κ.[284]. Η διαδικασία μίας τέτοιας ακρόασης προϋποθέτει την επίτευξη μίας ακουστικής συνειδητοποίησης ("sonic awareness"), η οποία αφορά στην προσπάθεια διατήρησης της προσοχής σε ηχητικά περιβάλλοντα και την εξέλιξή τους στο χρόνο, αλλά και την μετακίνηση της προσοχής στην εξω-ηχητική κατάσταση μέσα στην οποία δημιουργούνται αυτά[285].

Επίσης, οι σπουδαστές μπορούν από πολύ μικρή ηλικία να δημιουργήσουν κομμάτια με ηχογραφήσεις πεδίου που θα μπορούσαν να ηχογραφήσουν οι ίδιοι, με ή χωρίς επακόλουθη επεξεργασία στον υπολογιστή, ή άλλου τύπου ηλεκτρονικά κομμάτια και γενικότερα, sound art ή μουσική μέσω προγραμματισμού σε ζωντανό χρόνο. Ένας άλλος τρόπος και ευκαιρία σύνθεσης είναι η σύνθεση μέσα από τον πειραματισμό με όργανα και ηχητικά αντικείμενα, που σταδιακά μετασχηματίζεται σε κομμάτι.

Επιπλέον, η μουσική εκμάθηση θα μπορούσε να γίνει μέσω κατασκευής οργάνων και πηγών ήχου, πράγμα στο οποίο πιστεύει ο πειραματικός συνθέτης ηλεκτρονικής μουσικής David Behrman, που αναφέρθηκε παραπάνω ως συνιδρυτής του SAU. Ο Behrman βλέπει τη δημιουργία οργάνων ως δημιουργία μουσικής, καθώς «η δημιουργία είναι δημιουργία[286]» και η κατασκευή οργάνων μπορεί να ταυτιστεί με μεγάλο τμήμα της ίδιας της μουσικής δημιουργίας. Ο ίδιος μάλιστα ενθαρρύνει την κατασκευή οργάνων που γίνεται χωρίς πλάνο, χωρίς κάποια γνώση και χωρίς συγκεκριμένο αποτέλεσμα, πράγμα που συνάδει με τη γενικότερη πειραματική μουσική φιλοσοφία[287]. Η αστάθεια των οργάνων έχει σαν αποτέλεσμα η παρουσίαση των έργων να είναι ίσως σε μεγαλύτερο βαθμό η ακρόαση των ήχων που βγαίνουν ανεξέλεγκτα από τις ηχοκατασκευές παρά το «παίξιμο»[288], χαρακτηριστικό που αποτελεί άλλη μία εφαρμογή της «παρ-ακοής» για την οποία μιλήσαμε παραπάνω, στο ίδιο κεφάλαιο, καθώς και εφαρμογή της ακρόασης ως δημιουργική ενέργεια. Ο συνθέτης και μουσικολόγος Hugh Davies από τη δική του

[284] Toop, 1995, σελ.248-249.
[285] Mockus, 2011, σελ.98-99.
[286] Jennifer Gottschalk, Experimental Music since 1970, υποκεφάλαιο 2.4 Learning by making.
[287] Ibid.
[288] Ibid.

πλευρά οργάνωνε εργαστήρια κατασκευής οργάνων, στα οποία δίδασκε σε παιδιά και έπειτα παρακινούσε το κοινό να παίξει με αυτά[289].

Η διάσταση που λαμβάνει αυτή η τάση αποδεικνύεται από ενδεικτικά παραδείγματα καλλιτεχνών που κινούνται στο χώρο της πειραματικής μουσικής, του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού και της noise σκηνής που ασχολούνται ή έχουν ασχοληθεί με την DIY κατασκευή οργάνων: Ellen Fullman, Akio Suzuki, Laurie Anderson, Tomomi Adachi, Nobunari & Hitonaru Sato, Hal Rammel, Kraig Grady, Max Eastley (ηχητικός γλύπτης, μεταξύ άλλων, όπως και ο Jean Tinguely), Olivier Schreuder, Bryan Day, Tomás Saraceno, Hugh Davies, Derek Holzer, Anna Troisi, Mélodie Fenez, Takumi Ogata, Trimpin, Shingo Inao, circuit benders (χάκερς ηλεκτρικών κυκλωμάτων) όπως οι Nicolas Collins (που ανήκει σε όλες τις κατηγορίες αυτής της παραγράφου), Constanza Piña, Afroditi Psarra και δημιουργοί ηχητικών αντικειμένων/μεταποιητές κοινών αντικειμένων όπως οι Hong Chulki, Ryu Hankil, Suzuki Elico, Kazuo Imai, Kei Shii, Masami Tada, Gino Robair).

- **Η θέση της αυτονομίας στη σημερινή εκπαίδευση σε αντιδιαστολή με την πειραματική μουσική:**

> Η αρχή της διδασκαλίας μου δεν ήταν να διδάσκω... Δε μετέδιδα πληροφορίες, επιχειρούσα να ενθαρρύνω τους μαθητές να βρουν τον δικό τους τρόπο να κάνουν πράγματα. (...) Κάναμε ό,τι είχαν αυτοί να προσφέρουν – και τους είπα να μη συνθέτουν τίποτα που να μη μπορεί να εκτελεστεί από τους ανθρώπους αυτής της αίθουσας [που γίνονταν τα μαθήματα] (...)
>
> John Cage[290]
>
> (Για τη θητεία του ως καθηγητής στο New School, βλ. παραπάνω στο 5.1)

Αναφερόμενος στην ανάγκη αλλαγής του εκπαιδευτικού συστήματος, ο Michael Pisaro σπεύδει να συμφωνήσει[291] με τον Michel Foucault, ο οποίος θεωρούσε ότι οποιοδήποτε εκπαιδευτικό ίδρυμα, είτε είναι ωδείο, είτε πανεπιστήμιο, είτε δημοτικό, είναι στην ουσία ένα αναμορφωτήριο.[292] Αντίστοιχα, ο επίσης μουσικός παιδαγωγός Π.

---

[289] Ibid.
[290] Όπως αναφέρεται στο Adam Tinkle, 2015 (i), σελ.58.
[291] Συνέντευξη με τον M. Pisaro που έγινε για την παρούσα έρευνα μέσω e-mail το Δεκέμβριο του 2017.
[292] Ο Foucault αναφερόταν, πιο συγκεκριμένα, στα εκπαιδευτικά ιδρύματα των ΗΠΑ.

Κανελλόπουλος αναφέρει ότι ο Jacques Rancière συμπεριλαμβάνει τα εκπαιδευτικά ιδρύματα στην «τάξη της αστυνόμευσης» (police order), η οποία διαιρεί και διανέμει τα μέρη που αποτελούν το κοινωνικό όλο. «Η αστυνομία», σύμφωνα με τον Κανελλόπουλο, μαζί με το ιδεολογικό κομμάτι της, είναι υπεύθυνη για τη διατήρηση της ιεραρχικής κατανομής της εξουσίας, όσα στοιχεία ισότητας ή κατ' επίφαση ισότητας κι αν εξακολουθούν να εισχωρούν στην κοινωνική δομή[293].

Συνεχίζοντας τη σκέψη του, ο Rancière στρέφει την προσοχή του στην ιεραρχική διάσταση της εξήγησης, η οποία επιδεικνύει την εξουσία του παιδαγωγού, που κατέχει το κλειδί των καθορισμένων ορισμών και γνώσεων και απαιτεί την αντιγραφή τους από τους αδαείς μαθητές, μέσω επίσης συγκεκριμένων μεθόδων που μόνο αυτός μπορεί να γνωρίζει και να επιλέγει. Αυτή η αντίληψη περί μόρφωσης λαμβάνει την ανισότητα ως μαθηματικό αξίωμα, δηλαδή ως την αυτονόητη, αρχική κατάσταση. Η πειραματική μουσική, με την έμφαση που δίνει στους καθημερινούς ήχους, βοηθά τους μαθητές να δουν ακόμη και την πρώτη μουσική που θα δημιουργήσουν ως «αληθινή» και σημαντική, αντί να προβάλλει μία συγκεκριμένη, κοινωνικά καθορισμένη αισθητική ως το αντικειμενικά υψηλό πολιτιστικό και καλλιτεχνικό επίπεδο που πρέπει να φτάσουν οι κατώτερου επιπέδου μαθητές, κάτι που ο Adam Tinkle σημειώνει ως μία αποικιοκρατική λογική[294]. Όταν οι μαθητές μαθαίνουν και φτιάχνουν πράγματα απευθείας από τη δική τους καθημερινότητα, δεν κινδυνεύουν να αποκτήσουν μία γνώση η οποία προέρχεται από ανθρώπους μίας άλλης καθημερινότητας, παλαιότερης ή γενικότερα τελείως διαφορετικής, με την οποία δε θα μπορούν να συνδεθούν[295].

Εκτός όμως από τη δική τους διευκόλυνση, η αναζήτηση γνώσης από το ίδιο το άτομο είναι πιο υγιής και προς την αντίστροφη κατεύθυνση. Απευθείας προερχόμενη από τη δική του ζωή και το περιβάλλον του, η γνώση αυτή είναι πιο ζωντανή, αυθεντική, χρήσιμη και εν τέλει μεταμορφωτική γνώση, η οποία σίγουρα μπορεί να οδηγήσει σε πιο αυθεντική και ανθρωπιστική τέχνη και δημιουργία. Έρχεται στο νου η φράση του F. Rzewski όταν ρωτήθηκε εάν θεωρεί εαυτόν πολιτικό συνθέτη: « (…) Δε βλέπω τον εαυτό μου ως έναν ιδιαίτερα πολιτικό συνθέτη. Συνηθίζω να προσπαθώ να συνδέσω τη δουλειά μου με τον κόσμο γύρω μου[296]».

Η ιδιαιτερότητα μίας τέτοιας εκπαίδευσης λύνει το πρόβλημα που αντιμετωπίζουν οι μαθητές στο μουσικοεκπαιδευτικό σύστημα ως είναι τώρα, το οποίο

---

[293] Panagiotis A. Kanellopoulos. Problematizing Knowledge–Power Relationships: A Rancièrian Provocation for Music Education, 2016.
[294] Adam Tinkle, 2015 (ii).
[295] Ibid.
[296] Rzewski, Nonsequiturs, σελ.184.

είναι η συμμόρφωση με τις επιλογές του καθηγητή και με τα κριτήρια που θέτουν 'οι καλύτεροι', καθώς στην πειραματική μουσική, η μάθηση ξεκινά αυτόνομα και από το μηδέν.

Η ενασχόληση με την αποδεσμευμένη από υπάρχουσα γνώση και κανόνες πειραματική μουσική συνθετική παράδοση και τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό αποδομεί τις κυριαρχικές δομές και τον ετεροπροσδιορισμό, αλλά και την ετερονομία[297], καθιστώντας τον καθένα ενεργό στη μουσική δημιουργία και απελευθερώνοντας τις δυνατότητές του, κάνοντας πράξη όσα αναφέρθηκαν παραπάνω. Όσον αφορά τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό ως παιδαγωγική πρακτική, παραθέτω εδώ τη φράση του ελ. αυτοσχεδιαστή Davey Williams, ο οποίος τονίζει ότι «ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός δεν είναι μια ενέργεια που προκύπτει από την ελευθερία – είναι μια ενέργεια που στοχεύει προς την ελευθερία»[298]. Παρά το ότι αυτό το μουσικό μη-ιδίωμα[299] είναι πιο προσωποκεντρικό από την πειραματική μουσική αυτή καθαυτή, σε ένα παιδαγωγικό πλαίσιο προσφέρει αυξημένη συμμετοχικότητα λόγω της έλλειψης καθορισμένων απαιτήσεων τεχνικής και της αγάπης για τα απρόβλεπτα αποτελέσματα. Το παιχνίδι της ηχητικής εξερεύνησης και της ατομικής επιλογής οποιουδήποτε ήχου και υφής ανήκει στην ίδια σφαίρα συνεχούς αναθεώρησης και πιο ελεύθερης δημιουργίας, μέσα από την οποία εκδηλώνεται η αυτονομία ως η αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα μέλη του συνόλου.

Πέρα από το κόψιμο του άμεσου δεσμού των παιδιών με τη γνώση και την απόκτησή της, οι μαθητές της παρούσας εκπαιδευτικής διαδικασίας χάνουν τον έλεγχο μίας από τις ύψιστες εκφάνσεις της ανθρώπινης αυτοδιάθεσης, ήτοι της δημιουργικότητας, καθώς στην οικονομοκρατική κοινωνία μας αυτή «αρμέγεται» από την κάθε εξουσία, κατευθυνόμενη έτσι προς ανακύκλωση του ίδιου συστήματος και εξάπλωση-επέκτασή του. Η δημιουργικότητα έτσι είναι απλά ένα προσόν, μία ιδιότητα η οποία πρέπει να εντοπιστεί, ώστε να μπορεί να κεφαλαιοποιηθεί[300]. Έτσι, αυτή η τόσο σημαντική για την εξέλιξη των κοινωνιών ιδιότητα του ανθρώπου χάνει την αυτονομία της.

---

[297] Για τον όρο, βλ. Kanellopoulos, 2012. Συνοπτικά και παραφράζοντας, έχει να κάνει με το στοιχείο της θεώρησης του κόσμου βάσει της οπτικής των άλλων, και, πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά στην κοινωνία, βάσει των ορισμών και των συμβάσεων που θέτει αυτή. Για παράδειγμα, ορίζει το τι είναι μουσική.

[298] Davey Williams (1984, σελ. 32), όπως παρατίθεται πριν την εισαγωγή του Actions Towards Freedom.

[299] Το ζήτημα της απουσίας και της αποβολής ιδιωματικών χαρακτηριστικών από τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό, ως κάτι που τελικά αποτελεί ένα ιδίωμα από μόνο του είναι ένα αδιαμφισβήτητο παράδοξο, αλλά αυτό δεν έχει καμία σημασία με τις απελευθερωτικές δυνάμεις που έχει αυτό το είδος μουσικής δημιουργίας στα άτομα που το εφαρμόζουν.

[300] Kanellopoulos. 2012.

Αντίθετα, οι ανάγκες των μαθητών είναι, κατά τον Carl Rogers, η προσωποκεντρική μάθηση σε ένα περιβάλλον εν-συναίσθησης και κατανόησης, η οποία αρχίζει από την ενέργεια, πρωτοβουλία και επιθυμία του ίδιου του μαθητή γι' αυτήν, διεπόμενη από την εκτίμηση της αξίας του ίδιου ως αυτός έχει[301], αλλά και της αξίας του διδάσκοντα. Μ' αυτόν τον τρόπο η εκπαίδευση συνδέεται και περιγράφεται από λέξεις όπως η αυτοεκτίμηση, ο αλληλοσεβασμός και η εμπιστοσύνη, από τις οποίες θα έπρεπε να εξαρτάται εξαρχής. Η πειραματική μουσική όντας μία διαρκής αναζήτηση χωρίς προκαθορισμένα στάδια αποτελεί το κατάλληλο πεδίο για προσωπική εξερεύνηση χωρίς επικριτικές αξιολογήσεις. Ο μαθητής έρχεται σε επαφή με τις πραγματικές δημιουργικές του ανάγκες, ανακαλύπτοντας τα προσωπικά του κίνητρα, αντί αυτών που του επιβάλλονται, γεγονός που κάνει το άτομο να εκτιμάει πολύ περισσότερο τη γνώση για της οποίας την απόκτηση είναι ο ίδιος υπεύθυνος. Σ'αυτό το σημείο έχει αξία να θυμηθούμε την πρακτική έρευνα σε σχολεία του Andrew Hall (υποκεφάλαιο 5.3), ένα από τα παρελκόμενα συμπεράσματα της οποίας ήταν ότι η εμπιστοσύνη που δημιουργήθηκε μεταξύ των μαθητών και του μαέστρου είχε πολύ θετική επίπτωση στο παίξιμο του συνόλου, διαφοροποιώντας την ποιότητα και την απόδοση των μαθητών στο τέλος του πειράματος σε πολύ σημαντικό βαθμό σε σχέση με το παίξιμό τους στην αρχή του[302].

Ο Rogers συνεχίζει να απαριθμεί[303] τα στοιχεία μιας ιδανικής διαδικασίας εκμάθησης, ανάμεσα στα οποία διακρίνονται κι άλλα στοιχεία που είναι κοινά με αυτά της πειραματικής μουσικής, όπως η απελευθέρωση από το «εγώ» και από την εξουσία ή την επιρροή που μπορεί να ασκήσει κάποιος βάσει της ιεραρχίας, και οι μη-κατευθυντικές συζητήσεις που γίνονται μέσω ανοιχτών ερωτήσεων, τις οποίες σαφώς ενθαρρύνει η πειραματική μουσική. Συνοπτικά, Η «αυτόνομη γνώση», η αυτοδιαχείρισή της από το άτομο που είναι υπεύθυνο για την απόκτησή της και ο ελεύθερος, ισορροπημένος διάλογος του οποίου κάθε πλευρά είναι ισότιμη είναι εμφανή στοιχεία που φέρει η πειραματική μουσική.

Στη μουσική που προτείνει η παρούσα εργασία, όχι μόνο υπάρχει αυτονομία, αλλά αυτή δεν έχει ατομιστική έννοια, καθώς γίνεται πραγματικότητα αυτό που γράφει ο Κ. Καστοριάδης για την ελευθερία του ατόμου[304], η οποία ξεκινάει απ' το σημείο που ξεκινάει η ελευθερία του άλλου. Η εφαρμογή αυτού του αξιώματος στη μουσική αυτή γίνεται με την ελευθερία να παίρνει ευσυνείδητα και υπεύθυνα το χαρακτήρα της

[301] Lifelong learning for musicians, The place of mentoring, σελ.17-19.
[302] Andrew Hall, 2014, σελ.142.
[303] Lifelong learning for musicians, The place of mentoring, σελ.17-19.
[304] Αναφέρεται στο Kanellopoulos, 2012.

καθολικής συμμετοχής στην τέχνη, κατά την οποία ο καθένας προσφέρει ό,τι έχει μέσα του όντας ισάξιος με τους άλλους. Αυτό έχει διατυπωθεί εξαιρετικά από τον F. Rzewski: «Ο μουσικός αναλαμβάνει μια νέα λειτουργία: δεν είναι πια το μυθικό αστέρι, εξυψωμένο σε μια δόλια δόξα και εξουσία, αλλά μάλλον ένας αόρατος εργάτης, που χρησιμοποιεί την ικανότητά του για να βοηθήσει αυτούς που είναι λιγότερο προετοιμασμένοι από αυτόν να βιώσουν το θαύμα, να γίνουν σπουδαίοι καλλιτέχνες μέσα σε λίγα λεπτά ... Ο ρόλος του είναι να είναι διοργανωτής και αναδιανεμητής των ενεργειών: βασίζεται στους διαθέσιμους ακατέργαστους ανθρώπινους πόρους και τους ανασχηματίζει, συνδυάζοντας αδύναμα τυχαία νήματα σε έναν ισχυρό ιστό στον οποίο μπορεί να στηριχτεί το ανειδίκευτο άτομο και στη συνέχεια να πετάξει[305].

Ακόμη και σε μη καθαρά αυτοσχεδιαστικά έργα, οι ανοιχτές οδηγίες καλούν τους εκτελεστές να θέσουν ερωτήματα ως προς τον τρόπο με τον οποίο οι ίδιοι – είτε ως σύνολο ή ατομικότητες – θέλουν να μεταφράσουν τη σημειογραφία ή όποια άλλη απροσδιόριστη παράμετρο. Επίσης, σε τέτοια έργα, η διαφορετική χωρική ανακατάταξη σε σχέση με τις ριζωμένες, κλασικές θέσεις των διάφορων συνόλων στις συναυλίες, τόσο όσον αφορά στα μέλη τους όσο και στη θέση τους σε σχέση με το κοινό, ανοίγει την ακουστική δυνατότητα του έργου σε μία ταυτόχρονη ακρόαση πολλαπλών πηγών, οι οποίες πλέον δεν προσλαμβάνονται απαραίτητα ως διάφορες ενορχηστρωτικές ομάδες. Αυτό ακυρώνει τις προκαταλήψεις και τους συσχετισμούς σε σχέση με την ιεραρχία και τη χωροταξία των μουσικών και την επίδραση που μπορεί να έχουν αυτές στη ψυχολογία θεατών και εκτελεστών, ενώ ενισχύει την ατομικότητα του κάθε μουσικού, αλλά και την ομαδικότητα που είναι βασισμένη στην ισοδυναμία του συνόλου, καθώς οι θέσεις τους ή είναι τυχαίες και καθόλου προσδιορισμένες από το έργο ή βασίζονται σε μία συγκεκριμένη καλλιτεχνική ιδέα και όχι σε μία δύσκαμπτη συνθήκη που υπάρχει ανά τους αιώνες. Επίσης, κατ' αυτόν τον τρόπο, ένα τέτοιο έργο στέκεται ως αφορμή για έναν ακόμη τύπο «παρ-ακοής», καθότι κάποια απ' αυτά τα έργα αφήνουν ελεύθερους τους θεατές να κινηθούν ανάμεσα στις πηγές των ήχων, οι οποίοι έχουν πλέον τη δυνατότητα να επηρεάζουν οι ίδιοι για τον εαυτό τους – δηλαδή αυτόνομα – το ηχητικό αποτέλεσμα. Τέτοια έργα εντοπίζουμε από την αρχή της πειραματικής μουσικής (John Cage, Earle Brown, Christian Wolff, Alvin Lucier, Frederic Rzewski, Pauline Oliveros, Cornelius Cardew, Gavin Bryars, Michael Parsons κ.ά.) μέχρι τους σύγχρονους δημιουργούς (Joseph Kudirka, Makoto Nomura, Douglas Barrett, Daniel James Wolf, Jennifer Walshe, Robert Blatt, Anne Guthrie, Αλέξης Πορφυριάδης, Michael Pisaro, Charlie Sdraulig κ.ά.).

[305] Rzewski, παρατίθεται στο Nyman, 2012, σελ. 188, από το κείμενο του έργου του «Free Soup» (1968).

Αναγνωρίζοντας τη σχέση της πειραματικής μουσικής με μία αυτονομία που έχει συλλογική συνείδηση είναι ένας τρόπος να ερμηνεύσουμε την παρακάτω φαινομενική αντίφαση που εντοπίζεται στη μουσική αυτή. Πολλές φορές το ζητούμενό της είναι είτε η απαλοιφή της καλλιτεχνικής ταυτότητας και του γούστου του/της δημιουργού είτε και η ανωνυμία. Αυτό μπορεί να μεταφραστεί ως απρόσωπο και περιοριστικό, και πολλές φορές όντως είναι, ο πραγματικός όμως χαρακτήρας αυτής της ουδετεροποίησης είναι άλλος. Το βάρος της διαρκούς ανησυχίας για προβολή του ταλέντου, της φαντασίας και της τεχνικής από το ίδιο το άτομο εδώ εξισορροπείται από μία μουσική στην οποία οι δυνατότητες των ανθρώπων ξεδιπλώνονται ισοδύναμα. Η ιδιότητά αυτή δηλαδή της πειραματικής μουσικής να αποδομεί προσωρινά το Εγώ και κατ' επέκταση τα άγχη και τα συμπλέγματα που μπορεί να προκαλεί, το κάνει να μη μετέχει τοξικά στην καλλιτεχνική διαδικασία, ενώ το επόμενο στάδιο, όπως περιγράφηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, είναι η αναδόμηση και επανένταξή του σε ένα πολύ πιο υγιές περιβάλλον, απογυμνωμένο από οτιδήποτε το άτομο χρησιμοποιεί απλά από συνήθεια ή από ανασφάλεια. Έτσι, η αυτονομία επανεισέρχεται στη μουσική πράξη, απαγκιστρωμένη από τα μη υγιή τμήματα της ατομικότητας, τουλάχιστον όταν μιλάμε για μία τέλεια πραγμάτωση της διαδικασίας αυτής.

Σε αντίθεση με τους μουσικούς, καλλιτέχνες σε άλλους κλάδους όπως η λογοτεχνία και η ζωγραφική χρειάζονταν σχετικά φθηνό εξοπλισμό. Οι συνθέτες όμως έπρεπε και πρέπει ακόμη να αναρριχηθούν στα ανώτερα στρώματα της κοινωνίας, να αφομοιωθούν υιοθετώντας τους κανόνες και όλο το τυπικό της υψηλής μουσικής και να φτιάχνουν τέχνη που να μην αντιτίθεται στις διαλεκτικές αυτών των συγκεκριμένων κυκλωμάτων, ώστε να αποκτήσουν δικαίωμα στα οικονομικά οφέλη και στα νέα μέσα που αυτή η διαδικασία αποφέρει[306]. Η πειραματική μουσική όμως παρακάμπτει αυτή την κατάσταση, καθότι ενθαρρύνει την εξερεύνηση νέων ήχων και δη των ασταθών και απρόβλεπτων, και την κατασκευή αυτοσχέδιων οργάνων, ακυρώνοντας με έναν ακόμη τρόπο την προϋπόθεση γνώσης παιξίματος οργάνων[307]. Έτσι, οι πειραματικοί μουσικοί έχουν πάντοτε τη δυνατότητα να έχουν αυτάρκεια όσον αφορά στα μέσα που χρησιμοποιούν.

Μία επιφανειακή ασάφεια σχετικά με τους κινδύνους της αυτονομίας εντός αυτής της μουσικής είναι ότι, εξαιτίας διάφορων παρερμηνειών του φευγαλέου όρου «πειραματική μουσική» και παρεξηγημένων πρακτικών όπως ο ελεύθερος σχεδιασμός προκαλούνται επιπόλαιες κριτικές. Μία απ' αυτές αφορά για παράδειγμα στην ένσταση

[306] Douglas Kahn, Noise Water, Meat: History of Voice, Sound and Aurality in the Arts, σελ.104.
[307] Adam Tinkle, 2015 (ii).

περί ασύδοτης ελευθερίας και χάους χωρίς νόημα, η οποία αναφέρεται φυσικά στην άποψη περί ανάγκης για περιορισμούς όταν στόχος είναι η βελτίωση και η υγιής έκφραση σε οποιονδήποτε τομέα. Αυτή η διστακτικότητα για την αποδοχή της μουσικής αυτής παρατηρείται παρά τους εμφανείς περιορισμούς που υπάρχουν σε κάθε έργο πειραματικής μουσικής, καθώς προφανώς ένα τέτοιο έργο χαράσσεται είτε από χρονικά όρια, είτε από τις οδηγίες του περί τυχαιότητας, απαλοιφής της υποκειμενικότητας ή αποβολής των άλλων μουσικών παραδόσεων, περί μίας συγκεκριμένης αντίληψης του ήχου και φυσικά πρωτίστως από τον περιορισμό της ίδιας της ύπαρξης οδηγιών. Η αλήθεια βρίσκεται στον κοινό τόπο μεταξύ της παραλυτικής, καθαρτικής πειθαρχίας των οδηγιών που δημιουργούν διαδικασίες σε κάποια πειραματικά έργα (κάτι ανάλογο με την απελευθερωτική αλλά πειθαρχημένη συγκέντρωση στην αναπνοή κατά τη διάρκεια του διαλογισμού, η οποία βοηθάει την απομάκρυνση όλων των περιττών σκέψεων) και της πιο προσωπικής απελευθέρωσης, που συνέβη όταν πιο αυτοσχεδιαστικά χαρακτηριστικά και στοιχεία ομαδικότητας μπήκαν στη μουσική αυτή και που εξυμνεί την αυτοέκφραση και την αυτονομία:

> Η «πειθαρχία» [είναι] (…) η ικανότητα να εργάζεται κανείς συλλογικά με άλλους ανθρώπους, μ' έναν αρμονικό, αποδοτικό τρόπο. [Είναι] η ακεραιότητα, η αυτοπεποίθηση, η πρωτοβουλία, η σαφήνεια της έκφρασης (…). Η αυτοπειθαρχία είναι η απαραίτητη προϋπόθεση για την επίτευξη του επιθυμητού αυθορμητισμού, όπου ακούει κανείς και αποκρίνεται σε αυτό που ακούει, χωρίς τη βοήθεια αυθαίρετα ορισμένων διαδικασιών.
>
> Cornelius Cardew[308]

Ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός, παρότι ελεύθερος, έχει νόημα συνεπώς μόνο όταν αντιμετωπίζεται ως κάτι περισσότερο από μία «εύκολη» αντίδραση αναρχίας, κάτι που εύστοχα διατυπώνει ο Anthony Braxton: «οι άνθρωποι που ασχολούνται με τη [μουσική] αναρχία ή το συλλογικό αυτοσχεδιασμό θα τους δώσουν την ερμηνεία "Τώρα μπορώ να σε σκοτώσω" και εγώ λέω (...) ότι οποιαδήποτε [ουσιαστικά] μεταμορφωτική αντίληψη περί της αποκαλούμενης ελευθερίας θα σήμαινε ότι είσαι ελεύθερος να βρεις αυτές τις αρχές που σου ταιριάζουν, ελεύθερος να έρθεις σε επαφή με τα δικά σου συστήματα αξιών – όχι όμως ότι θα πανικοβληθείς επειδή «ο δάσκαλος λείπει». *Ο δάσκαλος είναι ακόμη εκεί!* (...) [υπάρχουν] τόσο σταθερές όσο και ανοιχτές μεταβλητές, με τις σταθερές

[308] Cardew, όπως παρατίθεται στο Nyman, 2012, σελ.183-184.

μεταβλητές να προκύπτουν μέσα από συστήματα θεμελιωδών αξιών – αυτό σημαίνει για μένα η ελευθερία[309].»

- **Κάποια ακόμη παραδείγματα συνθετικού έργου με κοινωνικά θεραπευτική δυναμική:**

Νωρίτερα είχαμε ξεκαθαρίσει ότι την παρούσα εργασία αφορούν τα πιο προσβάσιμα έργα, αλλά έχει ενδιαφέρον να σημειώσουμε την αίσθηση παιχνιδιού που διακατέχει τα έργα που απαιτούν πιο απαιτητικές διεργασίες, όπως είναι η «αποκρυπτογράφηση» σημειογραφίας. Στο αρκετά δύσκολο «Concert for Piano and Orchestra» (1958) του John Cage, ο μαέστρος, που δεν είναι καν απαραίτητο να υπάρχει, και ο κάθε εκτελεστής (από τον πιανίστα μέχρι τα μέλη της ορχήστρας) δημιουργούν τη δική τους παρτιτούρα συνδυάζοντας όσα μέρη του score που τους δίνεται θέλουν, με αποτέλεσμα την απομάκρυνση από την αυστηρότητα ενός κοινού score και του επικυρίαρχου συγχρονισμού που αυτό απαιτεί[310]. Παράλληλα όμως, η ίδια η διαδικασία συναρμολόγησης μίας παρτιτούρας, η επιλογή των τμημάτων και οι διαδικασίες που πρέπει να ολοκληρώσει ο εκτελεστής ώστε να μπορέσει να παράξει έναν ήχο – το τελευταίο αποτελεί ένα ακόμη χαρακτηριστικό του κομματιού[311] – αποτελούν από μόνες τους ένα δημιουργικό παιχνίδι που δεν παραπέμπει σε απαιτητικά έργα της υπόλοιπης Δυτικής Ευρωπαϊκής μουσικής και που δίνουν την ευκαιρία στο μουσικό να έχει άμεση επαφή με τη σημασία που έχει μία μουσική εμπειρία στην οποία προτεραιότητα έχει η διαδικασία απέναντι στο αποτέλεσμα.

Ο Frederic Rzewski, με το ενδιαφέρον του στραμμένο στον αυτοσχεδιασμό και ως μέλος των MEV, έγραψε το «Spacecraft» (1967), το οποίο είναι στην ουσία μία περιγραφή των πιθανών τροπών που μπορεί να πάρει ένας συλλογικός αυτοσχεδιασμός, μαζί με μία καταγραφή των δυνατών αντιδράσεων σ' αυτές, καθώς και οδηγίες για το ποιες θα έφερναν το πιο ευχάριστο αποτέλεσμα. Καταρχήν, εδώ πρέπει να τονιστεί η πανέμορφη επισήμανση προς το τέλος του κειμένου, όπου ο συνθέτης μιλάει για την τρίτη πιθανή κατάληξη του έργου, στην οποία η απόπειρα δημιουργίας μουσικής δεν πέτυχε, χωρίς όμως να χρησιμοποιεί κανενός είδους αρνητική περιγραφή γι' αυτήν: «Τρίτον: Ο στόχος δεν βρέθηκε καθόλου. Το τρίτο αποτέλεσμα θα είναι τόσο αποδεκτό όσο τα δύο πρώτα, (…) αλλά με τη διαφορά ότι επικοινωνεί θλίψη, ενώ τα άλλα ήταν

[309] Braxton, όπως παρατίθεται στο Graham Lock, Forces in Motion: Anthony Braxton and the Meta-reality of Creative Music, Graham Lock (Quartet Books, Ltd., London, U.S. edition by Da Capo Press), 1988, σελ.240, 308.
[310] Nyman, 2012, σελ.107-109.
[311] Ibid.

χαρμόσυνες καταλήξεις.[312]». Έτσι, οι αυτοσχεδιαστές συνηθίζουν στην ιδέα ότι ένα όμορφο αποτέλεσμα είναι καλό πρωτίστως για τους ίδιους, παρά για μία αξιολόγηση από άλλους. Ένα άλλο ενδιαφέρον μέρος του κειμένου, το οποίο στην πραγματικότητα είναι ένας σχεδόν ψυχαναλυτικός περιηγητής μέσα στο λαβύρινθο της μουσικής πράξης και των ψυχολογικών κωλυμάτων των ανθρώπων, αναφέρει:

> «Η πρώτη αρνητική περίπτωση είναι αυτή της σύγκρουσης. Εδώ το καθήκον του καλλιτέχνη θα είναι να (...) προωθήσει περαιτέρω τη σύγκρουση, να την αφήσει να οδηγήσει σε ανοιχτό πόλεμο. Πρέπει να εντοπίσει (...) τις πηγές αντίστασης στη μουσική, την αδράνεια που παρεμβαίνει [στη ροή της μουσικής](...), και [να] κατευθύνει τις ενέργειές του επιθετικά προς την κατάρρευση αυτής της αδράνειας. Ο [κάθε ερμηνευτής] πρέπει να συνειδητοποιήσει ότι η μουσική δε συμβαίνει (...) Η κρυφή γνώση του έμπειρου ερμηνευτή είναι ότι η αντίσταση προέρχεται κανονικά μέσα από τον εαυτό του και ότι η φανταστική εχθρικότητα του ακροατηρίου ή των άλλων ερμηνευτών είναι μια προβολή της δικής του αρνητικής κατάστασης (...) Πριν μπορεί να υπάρξει ειρήνη, πρέπει να υπάρξει μια μάχη, μία αποφασιστική ώθηση του εαυτού στον αγώνα. (...) Η πολεμική κατάσταση είναι απλά μια άλλη μορφή παραγωγής έργου.[313]»

Αυτή η παράγραφος είναι η καλλιτεχνική επαλήθευση και πράξη της άποψης του Patrick Schmidt για την ωφελιμότητα μίας πλήρους αποδοχής της σύγκρουσης ως αποκάλυψης κρυφών πιθανοτήτων και νέων συσχετισμών, η οποία αναφέρθηκε παραπάνω, στο ίδιο κεφάλαιο. Συγχρόνως, μπορούμε να παραθέσουμε εδώ την αντίστοιχη φιλοσοφική προτροπή των Deleuze-Guattari για πρόκληση αστάθειας για να καταπολεμηθεί ο ντετερμινιστικός παράγοντας σε ένα σύστημα αδράνειας[314].

Το έργο του Christian Wolff ισορροπεί προσεκτικά ανάμεσα στην ατομική πρωτοβουλία και στις συνεργατικές αποφάσεις. Ένα από τα συνήθη γνωρίσματά του είναι η άμεση εξάρτηση των ατομικών ενεργειών από προηγούμενες ενέργειες άλλων (βλ. «For 1, 2 or 3 People» (1964)[315]). Σε αρκετά απ' αυτά, η παρτιτούρα συνιστά ένα κάλεσμα

---

[312] Rzewski, Plan for SPACECRAFT (1967) for large ensemble or orchestra ad lib., 1967.
[313] Ibid.
[314] Βλ. ίδιο κεφάλαιο, παραπάνω, περί μοριακότητας, γραμμομοριακότητας και της έννοιας «σώμα χωρίς όργανα».
[315] Nyman, 2012, σελ.111.

για ομαδική αίσθηση και συνείδηση σύμφωνα με την οποία πρέπει ο εκτελεστής να διαχειριστεί την επιθυμία του για απόκτηση μίας πιο κυρίαρχης θέσης. Στη σειρά έργων του «Exercises» (1973-75), οι ατομικές ενέργειες γίνονται καταλύτες για αλλαγή, οι οποίες όμως πρέπει να φιλτράρονται προσεκτικά ώστε να μην εκθέτουν το σύνολο[316]. Η παρτιτούρα, στην οποία βλέπουμε νότες που μπορούν να διαβαστούν πολλαπλώς ως προς τις παραμέτρους εκτέλεσής τους (συμπεριλαμβανομένου του κλειδιού που είναι γραμμένες) αναφέρει: «Καθώς ο ρυθμός και η ταχύτητα, η άρθρωση, η ένταση, το χρώμα και οι κλίμακες του παιξίματος είναι ευέλικτες παράμετροι, οποιοσδήποτε παίκτης μπορεί να προσπαθήσει να ορίσει ποιο είναι το σημείο αναφοράς για το unison σε οποιοδήποτε σημείο κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης. Αν, ωστόσο, μια κίνηση από έναν παίκτη, ας πούμε, προς την κατεύθυνση της αύξησης της ταχύτητας δεν υιοθετείται από τα υπόλοιπα μέλη, αυτός πρέπει να επιστρέψει στην επικρατούσα ταχύτητα.[317]» Εδώ βλέπουμε τον σεβασμό ως αυτό που κινητοποιεί το θάρρος για ατομική πρωτοβουλία, και την πολλαπλότητα των αναγνώσεων για στοιχεία ενός κομματιού που έχει γραφτεί από άλλον.

Στο παλαιότερο έργο του «For Pianist» (1959), οι κινήσεις που πρέπει να κάνει ο εκτελεστής εξαρτώνται από το αν έχει εκτελέσει λάθος ή όχι την ενέργεια που προηγείται (π.χ. αν έχει πατήσει λάθος νότα, καλείται να ακολουθήσει διαφορετική πορεία από αυτήν που ακολουθεί στην περίπτωση που έχει πατήσει τη σωστή νότα) και μάλιστα, εάν οι πιθανές εκτελέσεις μιας ενέργειας είναι παραπάνω από δύο (π.χ. αν ο πιανίστας πρέπει να παίξει μία νότα όσο πιο σιγανά γίνεται, είναι πιθανόν να την παίξει τόσο σιγανά ώστε να μην ακουστεί, αλλά και πατήσει το πλήκτρο πιο δυνατά απ' ό,τι πρέπει), οι πιθανές διαδρομές αυξάνονται αντίστοιχα[318]. Το λάθος δεν είναι το τέρας που πρέπει να αποφύγει ο τρομαγμένος εκτελεστής, αλλά απλά μία επιθυμητή μεταβλητή που λειτουργεί ως εντολή για αυτόν.

Μία ακόμη περίπτωση ένταξης του λάθους στην εκτέλεση και πλήρους αντιστροφής του τρόπου που το αντιλαμβανόμαστε, ή μάλλον μετατροπής του σε άτοπη και άκαιρη έννοια εντοπίζουμε στο έργο της Pauline Oliveros. Εκτός από την προαναφερθείσα σειρά έργων «Sonic Meditations», ένα ακόμη δείγμα δουλειάς της, που προσφέρεται ακόμη περισσότερο από τα παραπάνω του Wolff για μικρές ηλικίες είναι το «Mirrorrim» (1994). Η μόνη προκαθορισμένη νότα είναι αυτή που αρχίζει και τελειώνει το κομμάτι, ενώ το υπόλοιπο είναι οδηγίες οι οποίες καλούν τους εκτελεστές να κινούνται

[316] Experimental Music since 1970, κεφάλαιο 5.4 Interaction, υποενότητα "Individual and collective decision-making".
[317] Ibid.
[318] Nyman, 2012, σελ.112.

ως προς το φθογγικό υλικό διαρκώς αντίθετα από τους άλλους, με τη λεπτομέρεια ότι αυτό προσπαθούν να το κάνουν ταυτόχρονα με τους συμπαίκτες τους, χαρακτηριστικό που φέρνει σύγχυση[319], η οποία όμως, αντίθετα με όσα έχουμε συνηθίσει με πανικοβλημένους εκτελεστές ορχήστρας που χάνονται και δε ξέρουν σε ποιο μέρος της παρτιτούρας βρίσκονται, «είναι μέρος του κομματιού». Μάλιστα, η Oliveros χρησιμοποιεί κεφαλαία γράμματα σε μία λέξη: «ΠΑΙΞΤΕ»[320].

Ο Anthony Braxton με το Sonic Genome Project, δημιουργεί ένα κοινωνικό πείραμα-μουσική performance που έχει να κάνει με σχηματισμό μίας «χώρας» της τάξης των 50 μουσικών τουλάχιστον, η οποία χωρίζεται σε «πολιτείες» και «πόλεις», με αντίστοιχου μεγέθους «πληθυσμούς» (οι πολιτείες έχουν περισσότερους εκτελεστές από τις πόλεις) και συνιστά ένα πρότυπο δημοκρατικής ουτοπίας, καθώς οι εκτελεστές έχουν την ελευθερία να μετακινούνται από πόλη σε πόλη κ.ο.κ., ενώ άτομα που δεν είναι μουσικοί προσκαλούνται να συμμετάσχουν σε εργαστήρια και μετά στην παρουσίαση/πείραμα του έργου[321].

Μεταφερόμενοι σε νεότερους συνθέτες, συναντάμε το κομμάτι «Made of My Mother's Cravings» (2014) του Luke Nickel, το οποίο αποτελείται από ένα κουαρτέτο, στο κάθε μέλος του οποίου ο συνθέτης αποκαλύπτει ξεχωριστά κάποια μυστικά-τμήματα της παρτιτούρας, από τα οποία μπορούν να μοιραστούν μόνο κάποια[322]. Εδώ βλέπουμε την προφορικότητα που συναντούμε σε παραδοσιακές μουσικές να οδηγεί σε μία ακατέργαστη εκτέλεση του έργου που βάζει στη θέση του επαγγελματισμού την ειλικρινή επικοινωνία, καθώς οι εκτελεστές προσπαθούν να εξωτερικεύσουν πράγματα που ήταν αφομοιωμένα και κρυμμένα μέσα τους, με την αντίληψη που έχει ο κάθε εκτελεστής για τη μουσική που ακούει να γίνεται τελείως υποκειμενική, αλλά να πρέπει ταυτόχρονα να είναι διαπραγματεύσιμη[323]. Γίνεται επίσης μία αναδιαπραγμάτευση του ρόλου του συνθέτη γιατί δεν είναι αυτός που ελέγχει την ορθότητα της εκτέλεσης, αλλά αυτός που εμποδίζει την ορθότητά της, μέσω μάλιστα μία πιο ζεστής σχέσης με τους ερμηνευτές, καθώς τα μυστικά παραπέμπουν ταυτόχρονα σε στενές ανθρώπινες σχέσεις αλλά και σε εμπιστοσύνη μεταξύ συνθέτη και εκτελεστή. Η προφορικότητα επίσης σημαίνει ότι κάθε επανάληψη του κομματιού από τους ίδιους εκτελεστές γίνεται μόνο

---

[319] Maud Hickey, Music Outside the Lines: Ideas for Composing in K-12 Music Classrooms, Oxford University Press, 2012, σελ.54.
[320] Ibid.
[321] Experimental Music since 1970, κεφάλαιο 5.4 Interaction, υποενότητα "Individual and collective decision-making".
[322] Ibid, υποενότητα "The interaction is the score".
[323] Ibid.

από μνήμης, με ό,τι ανακρίβεια αυτό συνεπάγεται[324]. Κατά τη γνώμη μου, δεν είναι τυχαία η επιλογή ενός μικρού συνόλου – κουαρτέτου, εφόσον αυτό εντείνει την αμεσότητα και την οικειότητα, που κάποιες φορές μπορεί να απαιτεί την καταπολέμηση αμήχανων συναισθημάτων.

Το ενδιαφέρον στις λειτουργίες που παρατηρούνται εντός ομάδων το εντοπίζουμε και στη δουλειά του James Saunders. Στο έργο του «choose who tells you what to do» (2014)[325] οι εκτελεστές, που μπορεί να είναι και παιδιά, μαθαίνουν να διαχειρίζονται την ελευθερία που τους παρέχεται να δίνουν οδηγίες σε άτομα που αυτοί θέλουν, την ίδια στιγμή που πρέπει να επιλέξουν τις οδηγίες που πρέπει αυτοί να ακολουθήσουν, καθώς και τον εκτελεστή που τις δίνει. Αυτό μπορεί να δημιουργήσει σύγχυση, αλλά και διστακτικότητα ως προς το ποιο άτομο πρέπει να ακολουθήσουν, ειδικά αν λάβει κανείς υπόψιν ότι οι εκτελεστές μπορεί να έχουν και στενή προσωπική επαφή εκτός των προβών και της παρουσίασης του έργου[326]. Η εναλλαγή βαθμού αυτονομίας από επιλογή, η ανεξαρτησία σκέψης, η διαχείριση της τάσης των ανθρώπων προς κυριαρχικότητα και των πολυδιάστατων ανθρώπινων σχέσεων έξω και μέσα στο έργο – και η αλληλεπίδραση μεταξύ των παραπάνω – είναι στοιχεία που προκύπτουν μέσα από το έργο.

Θα αναφερθούμε ακόμη στον επίσης πιο σύγχρονο Αλέξη Πορφυριάδη, κυρίως διότι το θέμα που προκύπτει από το έργο του άπτεται, λόγω της συσχέτισής του με συγκεκριμένο ψυχονοητικό φαινόμενο, πλευρών της πειραματικής μουσικής, γενικότερα, όσον αφορά τη δημιουργία υγιών εκπαιδευτικών συνθηκών.

Ο Αλέξης Πορφυριάδης γράφει έργα χρησιμοποιώντας λεκτικές και γραφικές παρτιτούρες τα οποία καλούν τους εκτελεστές να πάρουν συλλογικές αποφάσεις πριν την εκτέλεση του έργου για θέματα όπως η δομή, οι ενέργειες, ο τρόπος απόδοσης κτλ.. Ενώ ο Wolff συνεργάζεται με τους μουσικούς, ο Πορφυριάδης συνειδητά απέχει από όλες τις πρόβες και αφήνει έτσι τελείως ανεπηρέαστους τους εκτελεστές να ερμηνεύσουν όπως αυτοί καταλαβαίνουν τις οδηγίες του. Η κοινωνική τους σημασία έγκειται ακριβώς σ' αυτήν την ελευθερία και τον χώρο για πάρα πολλές επιλογές που δίνει ο συνθέτης, που όμως οι μουσικοί, συσφίγγοντας τη σχέση μεταξύ τους, πρέπει να μοιραστούν μεταξύ τους, διαπραγματευόμενοι τα καλλιτεχνικά και προσωπικά εγώ, το προσωπικό τους γούστο και τις διαφορετικές δημιουργικότητές τους. Ως εκ τούτου, εκτός από καλλιτεχνικές διαφωνίες, θα πρέπει να διαχειριστούν και διαπροσωπικές συμπεριφορές,

[324] Ibid.
[325] Ibid., υποενότητα "Individual and collective decision-making".
[326] Ibid.

όπως το αν μέλη αρκούνται σε πρωτοβουλίες άλλων, και αν επιβάλλεται ο ένας στον άλλον. Επίσης, πρέπει να εμπιστευτούν τις δυνατότητές τους για μουσική δημιουργία και για γέννηση ιδεών, γιατί οι οδηγίες του συνθέτη οδηγούν τον εκτελεστή σε δημιουργία ηχητικών καταστάσεων εκ του μηδενός.

Στα έργα του, επιχειρείται, σύμφωνα με τον ίδιο και την εμπειρία του, η διαμόρφωση συνθηκών και περιστάσεων που είναι κατάλληλες για τη δημιουργία στους εκτελεστές της κατάστασης που ο Czikszentmihalyi ονομάζει ροή (flow). Αυτή περιγράφεται ως μία κατάσταση κατά την οποία τα άτομα είναι εντελώς ξεκομμένα από οτιδήποτε άλλο συμβαίνει πέραν της ασχολίας που τους τη δημιουργεί, εξαιτίας της απόλαυσης που αυτή τους δίνει, κάνοντάς τους να μη θέλουν να τη σταματήσουν[327]. Άλλοι ερευνητές έχουν συμπεράνει μάλιστα ότι οι μουσικοί και κυρίως οι αυτοσχεδιαστές μπορούν να έχουν αυτή την εμπειρία την ώρα που παίζουν μουσική[328], ενώ ο Πορφυριάδης αναφέρει ότι ο Keith Sawyer έχει αναφερθεί πιο συγκεκριμένα στο συσχετισμό μεταξύ της πρόκλησης ομαδικής κατάστασης ροής (group flow) και ενός πολύ δεμένου αυτοσχεδιαστικού γκρουπ την ώρα του αυτοσχεδιασμού[329]. Στο ίδιο κεφάλαιο, 5.4, παράγραφος 3 αναφέρθηκε η έννοια του communitas. Οι δύο αυτές έννοιες αλληλεπικαλύπτονται, καθώς η πρώτη ίσως είναι μία επιστημονική ονομασία για την κατάσταση που επιτρέπει τη λειτουργία της ομάδας ως communitas. Η συγκέντρωση σε μία τέτοια ευχάριστη εμπειρία ροής, όπου οι σχέσεις των ανθρώπων είναι τελείως ξεκομμένες από το είδος των σχέσεων που έχουν έξω απ' αυτήν, τους κάνει να αισθάνονται ότι, έστω για λίγο, βρίσκονται εντός μίας ουτοπικής κοινότητας, όπως θα έπρεπε.

Οι παράγοντες επίτευξης της ομαδικής κατάστασης ροής είναι, σύμφωνα με τον Πορφυριάδη[330], αλλά σύμφωνα και με τη δική μου εμπειρία ως εκτελεστής τους, παρόντες και στα έργα του. Όντας ανοιχτής μορφής και παράλληλα θέτοντας συγκεκριμένους ρεαλιστικούς στόχους (άλλος ένας βασικός παράγοντας επίτευξης σύμφωνα με ερευνητές) μέσω των οδηγιών, καλώντας σε μία έντονα συνεργατική προετοιμασία και απόδοση παρέχουν κατάλληλες συνθήκες για μία τέτοια κατάσταση, καθώς αποτελούν μία συλλογική διαδικασία και διαπραγμάτευση, που, είναι ταυτόχρονα

[327] Czikszentmihalyi, 1990, σελ.4, όπως αναφέρεται στο Alexios Porfyriadis, Collective Thoughts: A Collaborative Approach to Preparation and Performance of Open Form Compositions for Groups, 2016.
[328] Parncutt, Richard & McPherson, Gary E., The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning Book, Oxford University Press US, 2002, σελ. 119.
[329] Alexios Porfyriadis, Collective Thoughts: A Collaborative Approach to Preparation and Performance of Open Form Compositions for Groups, 2016.
[330] Ibid.

συνήθως πολύωρη, έντονη και απαιτεί συγκέντρωση, αλλά δένει τα μέλη του συνόλου και είναι δυνατόν να οδηγήσει σε μία ιδιαίτερα ευχάριστη και απελευθερωτική εμπειρία.

Είναι εμφανές λοιπόν ότι η πειραματική μουσική είναι κατάλληλη για την πρόκληση αυτής της ψυχο-εγκεφαλικής κατάστασης, καθώς είναι πρόσφορο έδαφος για τους υπόλοιπους παράγοντες επίτευξης όπως είναι η εργασία σε περιβάλλον χαμηλής πίεσης, ασφάλειας και ισότητας, εφόσον χαρακτηρίζεται από την υπέρβαση της έννοιας της αποτυχίας, ομαδική δράση και παράλληλα αυτονομία. Επίσης η υψηλή συγκέντρωση και η απόδραση από διασπαστικές σκέψεις επιτυγχάνεται σ' αυτήν από διαδικασίες όπως είναι η «βαθιά ακρόαση».

Απόρροιες και οφέλη του φαινομένου αυτού είναι η αυτοπεποίθηση για τη δυνατότητα που έχει αυτός που βρίσκεται στη συγκεκριμένη ψυχολογική κατάσταση να επιτύχει, και η αίσθηση γαλήνης που επιφέρει τη διαγραφή οποιωνδήποτε σωματικών αναγκών[331]. Έχει επιστημονικά αποδειχθεί ότι η ροή επιφέρει στους μουσικούς χαμηλότερη πίεση στο αίμα και χαλάρωση στους μύες, με συνέπεια την άκοπη και αβίαστη συγκέντρωση και, τελικά, μία πολύ καλύτερη απόδοση[332]. Αυτό είναι εξαιρετικής σημασίας γιατί η απόλαυση που παίρνουμε από μία δραστηριότητα μας κάνει πιο ανθεκτικούς στις δυσκολίες που ίσως πρέπει να αντιμετωπίσουμε ώστε να μπορούμε να την κάνουμε.

Όλα τα παραπάνω στοιχεία της πειραματικής μουσικής πράξης, ανάμεσα στα οποία είναι η απόλυτη ελευθερία τρόπων διοχεύτευσης της δημιουργικότητας, η χειραφέτηση του ατόμου-δημιουργού τέχνης από συστήματα, απαρχαιωμένες απαιτήσεις, διαχωρισμούς ανάλογα με κοινωνικά κατασκευασμένες ικανότητες και ετεροπροσδιορισμούς, και από ορισμούς που βασίζονται σε πεποιθήσεις που δε συμβαδίζουν με το παρόν και που υποτιμούν την επιτακτικότητα της αλλαγής, εμπνέουν την εμπιστοσύνη στον εαυτό για αυτεπάρκεια, η οποία είναι αποδεδειγμένα[333] συνδεδεμένη σε πολύ μεγάλο βαθμό με την ικανότητα του ατόμου να παράγει δημιουργικό έργο. Εξάλλου, σύμφωνα και με τον Ellis Paul Torrance, ο ορισμός της δημιουργικότητας συμπεριλαμβάνει χαρακτηριστικά όπως η αυτόνομη, εκούσια μάθηση

[331] Csíkszentmihályi, Flow, 1996, σελ.80,91.
[332] de Manzano, Örjan; Theorell, Töres; Harmat, László; Ullén, Fredrik, "The psychophysiology of flow during piano playing". Emotion, 2010, 10 (3), σελ.301–311.
[333] Mihaly Csikszentmihalyi and Jacob W. Getzels, Chapter 2: The Personality of Young Artists: An Empirical and Theoretical Exploration, στο Mihaly Csikszentmihalyi auth., The Systems Model of Creativity The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi, 2014.

και η εξωτερίκευση της ατομικότητας[334], η οποία γίνεται τμήμα της παιδαγωγικής διαδικασίας στα πιο πρόσφατα χρονολογικά στάδια της πειραματικής μουσικής (βλ. αφροαμερικάνικη πειραματική μουσική και σύγχρονες πρακτικές, όπως και την ένταξη του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού σ' αυτήν). Οι αναπάντεχοι συσχετισμοί, όπως έχουμε αναφέρει είναι τόσο κατά τον Torrance, αλλά και από άλλους επιστήμονες η βασική ιδιότητα της δημιουργικότητας. Είναι προφανές ότι η πειραματική μουσική είναι εύφορο έδαφος για την πρόκλησή τους, εφόσον χαρακτηριστικό της είναι η απεμπόληση των συνηθισμένων σχέσεων που εκδηλώνονται ως αποτέλεσμα της σταθερότητας των παρόντων συστημάτων. Παρόμοια, το αίσθημα αποδοχής και η παρότρυνση για διαρκή ανανέωση που περιγράφουν την πειραματική μουσική ενασχόληση δημιουργούν τις κατάλληλες συνθήκες για το ξεδίπλωμα και την καλλιέργεια της δημιουργικότητας, αφού μελέτες[335] πάνω σε δημιουργικούς ανθρώπους δείχνουν πνευματική ευελιξία που τους επιτρέπει να είναι σημαντικά λιγότερο επικριτικοί και να μετατοπίζουν την οπτική τους πάνω σε ένα ζήτημα.

6. Περαιτέρω αποσαφήνιση της πρότασης: ρεαλιστικές όψεις και μακροπρόθεσμες ουτοπίες (αντί επιλόγου):

Οι συμμετέχοντες σε αυτοσχεδιασμό χαρακτηρίζονται από μία ενότητα και αφοσίωση στο στόχο για μία διασυνδεδεμένη συνείδηση (βλ. communitas, group flow) και ευαισθησία προς τις ενέργειες της υπόλοιπης ομάδας. Η οπτική αυτή είναι σίγουρα ουτοπική και η συνειδητοποίηση της αλληλεπίδρασης των κοινωνικών σχέσεων και υποχρεώσεων που έχουν αυτά τα άτομα μέσα στα αντίστοιχα κοινωνικά συστήματα είναι απαραίτητη. Η απόδραση από τα διάφορα κοινωνικά και οικονομικά κανάλια και τις διακλαδώσεις που αναπτύσσονται γύρω τους σαφώς δεν αποτελεί αόριστη και γραμμική διαδικασία, και οι όποιες αναλογίες που μπορεί να εντοπίσει κανείς ανάμεσα στη μουσική σκέψη και δραστηριότητα και την κοινωνία δεν αποτελούν απαραίτητα

[334] Byrne, Charles, Creative engagement in and through music: the challenge for undergraduate and postgraduate students, στο Pamela Burnard, ed., Developing creativities in higher music education: International perspectives and practices, 2014, σελ.151-162.
[335] Upadhyay, D. and Dalal, A., 2016, σελ.33.

απόδειξη ότι η παράλληλη εφαρμογή αντίστοιχων λειτουργιών μακροδομικά στην κοινωνία θα επιφέρει αντίστοιχα αποτελέσματα[336].

Το ζήτημα όμως δεν είναι μόνο η επίδραση που έχει η μουσική δραστηριότητα στην κοινωνία, καθώς έχουμε αναφερθεί σε έκταση και στο αντίστροφο. Η μουσική πράξη δε συμβαίνει σε κενό αέρος και αυτό επιδρά στα πάντα, από τη σκέψη του μουσικού και τα κίνητρά του μέχρι την αντιμετώπισή του από το κοινό, από τη συνεργασία μεταξύ των μουσικών μέχρι την αποδοχή που θα έχει το αποτέλεσμά της από θεσμούς και τις συναλλαγές ή συγκρούσεις με πιθανούς σπόνσορες που μπορεί να συμβούν. Όποιες κι αν είναι οι προθέσεις, σε μεγάλο ή μικρότερο βαθμό θα επικαλύπτονται από το κυρίαρχο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο[337]. Η απαισιόδοξη αυτή οπτική όμως εξισορροπείται παίρνοντας υπόψιν τη σκέψη του Foucault, ο οποίος πίστευε ότι οι τοπικές κινητοποιήσεις μικρού μεγέθους είναι αυτές που επιφέρουν την τάδε ή τη δείνα μορφή εξουσίας, κράτους και πολιτικής σε μακροδομικό επίπεδο και όχι το αντίστροφο, όπως πιστεύεται συνήθως, και ότι η Πολιτική ασκείται πρωτίστως από τον καθένα μας και από οποιοδήποτε σύνολο στο οποίο είμαστε μέλη ή με το οποίο αλληλοεπιδρούμε και συναλλασσόμαστε[338]. Παράλληλα, σχετικά με τα έργα τέχνης ως πρότυπα και μοντέλα ιδανικών κοινωνιών και συστημάτων, ο Rzewski εξηγεί γιατί πιστεύει ότι η τέχνη, όταν παρουσιάζει τέτοια μοντέλα, μπορεί να επισπεύσει, έστω και ελάχιστα, την αλλαγή: «Πριν υπάρξει ένα τέτοιο μοντέλο, είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς την ανάγκη για αυτό, εντός του πλαισίου της πραγματικότητας που αυτό αρνείται. Αλλά από τη στιγμή που [ένα τέτοιο πρότυπο] υπάρχει, όπως επεσήμανε ο Μαρξ (...), η αναγκαιότητα είναι αναμφισβήτητη.[339]»

Το παρόν κείμενο, πάντως, έχει σκοπό περισσότερο την κατάδειξη κάποιων ιδιαίτερα αρνητικών σημείων του μουσικοπαιδαγωγικού συστήματος και των πεποιθήσεων που κυριαρχούν για το αξιακό σύστημα της μουσικής, και την ανάδειξη των προοπτικών που θα μπορούσε να ανοίξει η ένταξη αρκετών στοιχείων της πειραματικής μουσικής στη βάση της μουσικοπαιδαγωγικής πυραμίδας. Η θέση του δεν επιχειρεί, σε πρώτο βαθμό τουλάχιστον, να προσεγγίσει κάποια γενικότερη πολιτική και ανθρώπινη ουτοπία.

Μία άλλη ένσταση έχει να κάνει με την προσβασιμότητα που χαρακτηρίζει την πειραματική μουσική, η οποία δεν είναι μεγάλη. Αυτό είναι όμως το ζήτημα που θέτει

---

[336] Georgina Born, After Relational Aesthetics, 2017.
[337] Ibid.
[338] Julia Eklund Koza, in Sounds and Silences: Acknowledging Political Engagement.
[339] Frederic Rzewski, Nonsequiturs, σελ.192.

προς επίλυση το κείμενο, προτείνοντας ως βασική ενέργεια την ένταξή της στην εκπαίδευση και την εξοικείωση των ατόμων και κοινοτήτων με πιο ελευθεριακές μουσικές δράσεις και, κυρίως, μουσικές και δημιουργικές σχέσεις από μικρή ηλικία. Σίγουρα αυτό θα άλλαζε την αντιμετώπιση που έχει η μουσική αυτή από το κοινό και το επίπεδο της τριβής που θα έχει με αυτή και της γνώσης επί του θέματος.

Οι μαθητές, αποδέκτες και εφαρμοστές αυτής της μουσικής, κατ' αυτόν τον τρόπο, θα έχουν τη δυνατότητα να γνωρίσουν το μουσικό, δημιουργικό και ηχητικό κόσμο, ή να τον μάθουν εκ νέου, όπως επίσης και τις νέες κοινωνικές δυναμικές που αυτός διαμορφώνει, ενώ θα είναι πιο δεκτικοί και λιγότερο καχύποπτοι σε αυτό, επειδή η διαδικασία εξοικείωσης θα γίνεται με γνώμονα την ελευθερία, την υποστήριξη της δημιουργικής δυνατότητας του κάθε ατόμου και τη συνεχή αναθεώρηση των διαδικασιών που χρησιμοποιούνται, ενώ, κυρίως, η βαθμολόγηση δε θα έχει τον πρώτο λόγο.

Η θέση του κειμένου αυτού δεν είναι βέβαια ούτε ότι οποιαδήποτε άλλη μουσική δε μπορεί να πραγματοποιηθεί υπό συνθήκες ελεύθερης πρωτοβουλίας, αλληλοσεβασμού και αλληλο-συνεννόησης, ούτε φυσικά ότι η μουσική αυτή καθ' αυτή δεν ορίζεται ως πρωταρχικά κοινωνική ή ως συναισθηματικός συνδετικός κρίκος και μοχλός συντονισμού[340]. Η προβληματική που θέλει να θέσει είναι όμως ότι είναι χρήσιμη και ανανεωτικά δημιουργική η ουτοπική σκέψη (βλ. τα κείμενα των Wolff, Rzewski), όταν γίνεται συνειδητά, και είναι πραγματοποιήσιμη μία τουλάχιστον ενσωμάτωση πιο υγιών πρακτικών (όπως στην αμφιλεγόμενη καθημερινή έκφραση «αλλαγή του συστήματος από μέσα») και η αναδιαπραγμάτευση και αναδόμηση των παρουσών πρακτικών.

Όσον αφορά τον αστάθμητο ανθρώπινο παράγοντα, οι πειραματικοί συνθέτες και οι αυτοσχεδιαστές είναι εγωιστικά όντα, όπως όλα τα μέλη των ανθρώπινων κοινωνιών και δη οι καλλιτέχνες, με την επιπρόσθετη αυξημένη ανάγκη για επιβεβαίωση του ναρκισσισμού και της αξίας τους, καθώς και τη διάπλαση και αναγνώριση της ταυτότητάς τους, λόγω της επαγγελματικής αβεβαιότητας και του αθέμιτου ανταγωνισμού. Τα παραπάνω, μαζί με την επακόλουθη ατέρμονη πάλη ανάμεσα στην αγνή δημιουργία και τους συμβιβασμούς, έχει ως αποτέλεσμα κάποιες φορές την αναπόφευκτη δημιουργία έργων που γίνονται σε μεγαλύτερο από τον ιδανικό βαθμό λόγω προσωπικών φιλοδοξιών, και που περιέχουν προσταγές ως προς τους εκτελεστές

[340] Για την εγγενή κοινωνική φύση της μουσικής, βλ. και βλ. Nicholas Cook, Scripting Social Interaction: Improvisation, Performance, and Western "Art" Music.

που μπορεί να είναι εξίσου απαιτητικές με έργα της δυτικής κλασικής παράδοσης (με απαιτήσεις που σχετίζονται με διαφορετικές δεξιότητες απ' ότι στα τελευταία). Αυτό συνέβαινε στην πρώτη σπερματική, «παιδική» και «εφηβική», διαμορφωτική περίοδο της πειραματικής μουσικής, αλλά συμβαίνει και τώρα, σε μία εποχή που και αυτή η μουσική είναι προϊόν και ακαδημαϊκός τομέας, ενώ, για παράδειγμα, διάσπαρτα έργα όλων των περιόδων της συνθετικής πορείας του Cage είναι τεχνικά απαιτητικά (σωματικά ή/ή και εγκεφαλικά), χωρίς όμως και πάλι να θεωρούμε ότι αυτό καθαυτό το στοιχείο είναι από μόνο του κακό.

Ένα παράδειγμα από τον αυτοσχεδιαστικό χώρο είναι ότι πλέον υπάρχουν πολλοί επαγγελματίες αυτοσχεδιαστές που ασχολούνται αποκλειστικά με τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό και έχουν το δικό τους, ξεχωριστό ήχο ώστε να μπορούν να τον κεφαλαιοποιούν, αν και αυτό το ποσοστό είναι μικρό. Η ακαδημιο-ποίηση της πειραματικής μουσικής οδηγεί σε μία άλλου τύπου αναζήτηση της δεξιοτεχνίας, σχετικής αυτή τη φορά με τον τομέα του βάθους και της πολυπλοκότητας των ιδεών και των φιλοσοφικών προσεγγίσεων. Ως απάντηση στις παραπάνω ενστάσεις για τη δυνατότητα της πειραματικής μουσικής να διαφεύγει τον κίνδυνο συστηματοποίησης και μετατροπής της σε ένα ακόμη αισθητικό και μουσικοσυνθετικό ρεύμα της σύγχρονης μουσικής, ο Michael Pisaro λέει ότι η πειραματική μουσική «δεν είναι αισθητική σχολή – είναι μία διαδικασία. Συνεπώς παρέχει άπειρα μονοπάτια για έρευνα.[341]»

Ο φιλόσοφος Reza Negarestani διατηρεί την άποψη ότι, παρά του ότι η ελεύθερη αυτοσχεδιαστική μουσική και η free jazz[342] «φιλοσοφικά κινούνται παράλληλα με τις ιδέες της οικουμενικότητας και του «κοινού», υπάρχουν ακόμη κατάλοιπα φιλελεύθερων αντιλήψεων περί ατομικότητας, δημιουργικότητας, παραγωγής και ελευθερίας, δηλαδή των ίδιων κοινωνικών-οικονομικών πλευρών της μουσικής που προαναφέρθηκαν εδώ ως προβληματικές και στον υπόλοιπο μουσικό καλλιτεχνικό κόσμο. [343]» Μία σύντομη αποσαφήνιση της παραπάνω γενικότητας είναι, πάντα σύμφωνα μ' αυτόν[344], «η διατίμηση της απροσδιοριστίας, η δημιουργικότητα για χάρη της δημιουργικότητας και η συλλογικότητα με βάσει τον μεθοδολογικό ατομισμό[345]». Το γεγονός που παρατηρεί ο Negarestani, εκτός από τη σχέση του με ανθρώπινες αδυναμίες, έχει τις ρίζες του στην

[341] Συνέντευξη με τον M. Pisaro που έγινε για την παρούσα έρευνα μέσω e-mail το Δεκέμβριο του 2017.
[342] Διαφορετικά μουσικά είδη, παρά τις ομοιότητές τους.
[343] Από ανάρτηση του ίδιου στο λογαριασμό του στο facebook στις 5 Σεπτεμβρίου 2017, ώρα 17.31 (ελληνική ώρα), πρόσβαση την ίδια μέρα και ώρα.
[344] Ibid.
[345] Η αναγωγή των κοινωνικών φαινομένων σε άθροισμα ατομικών συμπεριφορών και ιδιοτήτων. Αυτή η θεώρηση των φαινομένων είναι απλουστευτική και υλιστική, καθώς και απόλυτα – ίσως υπέρμετρα – θετικιστική.

αμφισημία της ατομικής ελευθερίας και υπευθυνότητας, η οποία συνδέεται πολύ συχνά στη σημερινή κοινωνία με (νεο)φιλελεύθερες πολιτικές.

Μία τελείως διαφορετική προσέγγιση όμως στη μουσική και στην εκπαίδευση σίγουρα μπορεί να δημιουργήσει τελείως διαφορετικές βάσεις και νευρολογικές συνάψεις σε άτομα μικρής ηλικίας και, αν αυτό γίνει σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα και θεσμοθετηθεί ή τουλάχιστον υιοθετηθεί από μεγάλο μέρος ανθρώπων που είναι υπεύθυνοι για την εισαγωγή των παιδιών στη μουσική δημιουργία και επιτέλεση, η επιρροή που θα έχει ο ανταγωνισμός πάνω στα άτομα αυτά πιθανόν να είναι πολύ μικρότερη, εφόσον αυτά θα έχουν εσωτερικεύσει τις πιο ανοιχτές μορφές μουσικής κατανόησης, αντίληψης και συνεννόησης. Αυτό θα έχει θετική πορεία, αν βέβαια έχει τη μορφή ενός συνεχούς πειράματος και όχι ενός δόγματος.

Ο σχεδιασμός και η εφαρμογή μίας τέτοιας μετατροπής του μουσικοπαιδαγωγικού συστήματος, θα έπρεπε να πλαισιωθεί από μία γενικότερη, βαθύτερη εκπαίδευση. Για παράδειγμα, ένα τέτοιο σύστημα θα το χαρακτήριζε η στενή επαφή με το κάθε άτομο και η ευαισθησία στις ιδιαιτερότητές του από παιδαγωγούς με καλή γνώση στοιχείων παιδοψυχολογίας και σε πλαίσιο ενός καθόλου βιαστικού, ενδελεχούς, ενθαρρυντικού και καθόλα ευέλικτου εκπαιδευτικού προγράμματος. Αυτό είναι κάτι που έχει ήδη επιχειρηθεί από ασχολούμενους με την πειραματική μουσική στο παρελθόν, στο ίδρυμα UCSD τη δεκαετία του ’60, στο οποίο δίδασκαν και ανήκαν στο ακαδημαϊκό προσωπικό πειραματικοί μουσικοί και συνθέτες[346]. Η εξέταση όμως του τρόπου με τον οποίο θα μπορούσε να γίνει η σύνθεση των διάφορων αυτών επιστημονικών πεδίων, όπως έχει εξηγηθεί εξαρχής, δεν αποτελεί αντικείμενο του παρόντος κειμένου.

Μία τέτοια πρόταση δεν ενδιαφέρεται για μία αποβολή και απαγόρευση διαφορετικών τύπων μουσικής έκφρασης που δεν ακουμπούν στην πειραματική παράδοση, καθώς αυτό θα ήταν εξίσου διαχωριστικό και εξουσιαστικό όσο και το παρών σύστημα. Ταυτόχρονα, δίνει προτεραιότητα στην αντι-ιεραρχικότητα της εκπαίδευσης που πηγάζει από την πειραματική μουσική, παρά στην καταδίκη ή υποβάθμιση της τεχνικής εξάσκησης ή της καλλιέργειας μουσικοθεωρητικού υποβάθρου στους μαθητές.

Έτσι, απεναντίας, το κείμενο αυτό έχει ως στόχο την υιοθέτηση χαρακτηριστικών της μουσικής αυτής και την προσεκτική εφαρμογή τους. Ο στόχος θα πρέπει να είναι η αποφυγή των εξής δύο άκρων: από τη μία, όχι η τυπική και πρόχειρη ενσωμάτωση αυτών

[346] Πολλοί από το ακαδημαϊκό προσωπικό του μουσικού τμήματος του UCSD συνεργάζονταν με το τμήμα Ιατρικής και το τμήμα Ψυχολογίας σε έρευνες σε μία προσπάθεια για πιο πλήρη και εμπεριστατωμένη αλλαγή του συστήματος εκπαίδευσης (Tinkle, 2015 (i), σελ.98).

των χαρακτηριστικών (παραδείγματος χάρη ως επιπλέον ή εναλλακτικά μαθήματα) στο ήδη υπάρχον, στείρο, καταπιεστικά ιεραρχικό και σκληρό ακαδημαϊκό σύστημα, αλλά, από την άλλη, ούτε η πρόχειρη κατάργηση όλων των στοιχείων του παλιό συστήματος, δηλαδή η πλήρης αγνόηση των βασικών στοιχείων της ψυχοσύνθεσης και της κοινωνικής προσαρμοστικότητας και δομής των παιδιών, αλλά και των μεγαλύτερων ανθρώπων, καθώς αυτό θα ήταν εθελοτυφλία ως προς τα προβλήματα που φέρνει η άκριτη ελευθερία. Η ισορροπία βάσει κριτικής ελευθερίας και διήθησης ωφέλιμων βάσεων της πιο συμβατικής μουσικής μέσα από το φίλτρο της πειραματικής μουσικής σκέψης και φιλοσοφίας είναι το ζητούμενο, όπως ακριβώς ο ελεύθερος αυτοσχεδιαστής καλείται να ισορροπήσει ανάμεσα στην τεχνική, στη δημιουργία και στη στοχαστική ακρόαση της ηχητικής κατάστασης γύρω του.

Η θέση της εργασίας δε στέκεται υπέρ μίας αναγκαιότητας για μετριότητα, ούτε υποστηρίζει την ανάδειξή της. Σκοπεύει στην αποδέσμευση από την υποχρέωση σε απόκτηση δεξιοτήτων και αριστείας που δε συνάδουν με τις ανάγκες της σημερινής κοινωνίας στο συγκεκριμένο στάδιο εξέλιξής της. Αναγνωρίζει ότι υπάρχουν κι άλλες δεξιότητες που είτε δεν έχουν εντοπιστεί είτε δεν υπολογίζονται ως τέτοιες, οι οποίες ανάγουν την πράξη τέχνης σε καθολική δυνατότητα. Το δεύτερο λοιπόν βήμα που περιγράφεται στο κείμενο αυτό είναι η απελευθέρωση από τις επιφανειακές ανάγκες και απαιτήσεις, πραγματοποιούμενη συνειδητά και για τους σωστούς λόγους, να χρησιμοποιηθεί ως ευκαιρία για τη θέση νέων στόχων και τη διαμόρφωση διαφορετικών ικανοτήτων, η οποία δε θα βασίζεται στην επικράτηση του ατόμου απέναντι στους άλλους, ούτε στην εξέλιξη στους διάφορους τομείς που γίνεται με μόνο σκοπό τη διαιώνιση και την ενίσχυση της παρούσας κατάστασης.

Στο συγκεκριμένο σημείο, μπορούν να γίνουν συσχετισμοί μεταξύ ενός διαπαιδαγωγικού συστήματος βασισμένου στο μουσικό πειραματισμό και τις παρατηρήσεις όσον αφορά στην κοινωνιολογία και τη ψυχολογία της Integral Theory για τα green, teal και turquoise στάδια εξέλιξης της ανθρώπινης κοινωνίας και το πώς αυτές συμπίπτουν με τις διαδικασίες αποβολής παλιών και αφομοίωσης νέων ικανοτήτων που ακολουθεί η πειραματική μουσική παράδοση. Πιο λεπτομερώς, σύμφωνα με την Ολοκληρωτική Θεώρηση (επίσημη ονομασία είναι Integral Theory, όπως αυτή διαμορφώθηκε από τον Ken Wilber - και στη συνέχεια από άτομα όπως ο Allan Combs -, ο οποίος πάτησε στους Jean Gebser, Sri Aurobindo, μεταξύ άλλων), το στοίχημα είναι η ανέλιξη της ανθρώπινης κοινωνίας από το «πορτοκαλί» στάδιο (μοντερνισμός, ατομισμός, ιδιοτέλεια, αυτονομία, προσωπική ανέλιξη, εξειδίκευση και αποδοτικότητα, ανταγωνιστικότητα, έλεγχος, θετικισμός) στο «πράσινο»

(μεταμοντερνισμός, αρμονία, διάλογος, ισότητα, δικτύωση, συλλογικότητα, πολυπολιτισμικότητα) – το οποίο έχει επιτευχθεί ως ένα βαθμό, ώστε να φτάσουμε τουλάχιστον στο «teal" (υπευθυνότητα, σύνθεση ατομικών διαφορών και διαφορών συνόλων σε αλληλοεξαρτώμενες ροές και σύμπλευση της κοινωνικής ισότητας με τις διαρκώς εξελισσόμενες ικανότητες του ατόμου και των συνόλων, υψηλή αντιληπτικότητα όσον αφορά στην πολυπλοκότητα των συστημάτων και της αλληλεπίδρασης μεταξύ των, διαλλακτικότητα, συνειδητοποίηση της θέσης μέσα στο όλον) και στο τιρκουάζ (ολιστική σκέψη, ανεξάρτητη ζωή και σκέψη από εξωτερικούς κανόνες, αλλά ταυτόχρονα συνειδητά και αποτελεσματικά ωφέλιμη για το σύνολο, αποδοχή του «Εγώ» ως συνεκτική δύναμη στη διαμόρφωση της ταυτότητας αλλά και ως κινδύνου για τη μελλοντική ανάπτυξη, σύνθεση διαίσθησης, γνώσης, λογικής, σκέψης, δράσης, συναισθήματος και αντίληψης)[347].

Βλέπουμε λοιπόν ότι η πορεία που ακολουθούν τα στάδια που περιγράφει η συγκεκριμένη θεωρία συμβαδίζουν με την πορεία από το deskilling (πορτοκαλί) προς το reskilling (teal και τυρκουάζ), η οποία απασχολεί την πειραματική μουσική τις τελευταίες δεκαετίες, όπου βέβαια η ενασχόληση μ'αυτήν γίνεται ουσιαστικά. Επίσης η διευρυμένη αντίληψη για τα πολύπλοκα συστήματα ευνοείται απ' αυτή τη μουσική μέσω από τα συστήματα τυχαιότητας με τα οποία πειραματίζεται. Ένα ακόμη πολύ μικρό και σαφές παράδειγμα της ταύτισης της εξέλιξης της πειραματικής μουσικής με στοιχεία της τυρκουάζ κοινωνίας είναι η ανά τις δεκαετίες, και, κυρίως μετά τις αφροαμερικανικές πρωτοβουλίες, ολοένα και πιο ξεκάθαρη ενσωμάτωση του «εγώ» και παρότρυνση για αυτο-αποδοχή του, μέσω της άμεσης δημιουργίας και της συνεχώς αυξανόμενης εισχώρησης μίας «ριζοσπαστικής ατομικότητας» στην ταυτότητα των έργων ή αυτοσχεδιασμών. Η συγκεκριμένη φιλοσοφία, άλλωστε, πηγάζει σε μεγάλο βαθμό από την ανατολίτικη βουδιστική φιλοσοφία, όπως ακριβώς και η Κεϊτζιανική – και μεγάλο μέρος της μετα-Κεϊτζιανικής πειραματικής μουσικής. Αναμενόμενα ίσως, και η ταυτόχρονα διασυνδεδεμένη τόσο με το πνεύμα και το μύθο όσο και με την επιστήμη σκέψη και πράξη του Joseph Beuys, που συνδέει τον θετικισμό με τη μαγεία, είναι απολύτως συμβατή με την εξέλιξη που περιγράφουν τα τελευταία στάδια που αναφέρθηκαν εδώ, στα οποία όλες οι μέθοδοι απόκτησης γνώσης, αντίληψης, βελτίωσης και εξέλιξης του κόσμου χρησιμοποιούνται συνθετικά και όχι μόνο υλιστικά. Πιο συγκεκριμένα, ο Beuys είχε πει ότι «σε μέρη όπως είναι τα πανεπιστήμια, όπου ο καθένας

[347] Esbjorn-Hargens, S., & Zimmerman, M. E., 2011.

μιλάει χρησιμοποιώντας τόσο πολύ τη λογική, είναι απαραίτητο να εμφανιστεί ένας μάγος.[348]» Ο ίδιος άλλωστε αυτοαποκαλούνταν «σαμάνος».

Το αντικείμενο της εργασίας δηλαδή έχει να κάνει με μία θεώρηση που προσβλέπει σε μία κοινωνία η οποία, μέσω της ευπροσάρμοστης και ανοιχτής εκπαιδευτικής διαδικασίας βασισμένης στη δημιουργικότητα και τον διάλογο, επιθυμεί (αναφέρομαι σε προθυμία μόνο, δεδομένων των αντικειμενικών οικονομικών κωλυμάτων για την επίτευξη των παρακάτω) την καθολικότητα και την συμπερίληψη όλων σε μία ισότιμη εκπαίδευση ίδιου, υψηλού επιπέδου και την αναγνώριση των δυνατοτήτων του καθενός, ώστε να παρέχονται σε όλους οι συνθήκες για να εξελιχθούν στο δυνατότερο υψηλό βαθμό. Η εφαρμογή ενός τέτοιου συστήματος μουσικής εκπαίδευσης θα μπορούσε να καλλιεργήσει στους μαθητές την ίδια ευαισθησία και σεβασμό απέναντι στους συναδέλφους τους που έχουν μάθει να δείχνουν μέσα σε όλες τις εκφάνσεις της μουσικής πράξης που υιοθετεί αυτό, αποδυναμώνοντας τις αφορμές για ανταγωνισμό μεταξύ τους. Εν τέλει, περιγράφει μία μέθοδο «απο-επαγγελματοποίησης» του μουσικού, τουλάχιστον όσον αφορά στην αντιμετώπιση του κοινού, των διδασκόντων, αλλά και των άλλων μουσικών προς αυτόν.

Τελικά, η πειραματική μουσική είναι ίσως η διαδικασία που θα φέρει μία πραγματικότητα που μοιάζει, ίσως ειρωνικά, στο όραμα ενός από τα «αστέρια» της κλασικής μουσικής, του Glenn Gould: "Στον ιδανικότερο από όλους τους πιθανούς κόσμους, η τέχνη δεν θα ήταν απαραίτητη. (…) Η επαγγελματική εξειδίκευση που εμπλέκεται στην κατασκευή της θα ήταν αυθαίρετη απαίτηση. (…) Το κοινό θα ήταν ο καλλιτέχνης και η ζωή του θα ήταν τέχνη.[349]» Ο Gould μιλάει για τον τέλειο (μάλιστα πραγματοποιήσιμο, για εκείνον) κόσμο, στον οποίο όλοι είμαστε βιρτουόζοι[350], οι καλλιτέχνες δεν ορίζονται ως μία ξεχωριστή ομάδα ειδικών ικανοτήτων και η τέχνη δεν υφίσταται ως επάγγελμα και αντικείμενο αγοραπωλησίας. Αντί λοιπόν για την τέχνη ως εργαλείο της αγοράς, η πειραματική μουσική δείχνει ότι η τέχνη είναι τω όντι έτσι όπως την ορίζει ο Joseph Beuys, λέγοντας ότι «το κεφάλαιο δεν μπορεί να είναι μία οικονομική αξία, το κεφάλαιο είναι η ανθρώπινη αξιοπρέπεια και δημιουργικότητα. "(...)" το κεφάλαιο είναι αυτό που είναι [ουσιαστικά] η τέχνη. Το κεφάλαιο είναι ανθρώπινη ικανότητα και ό,τι απορρέει από αυτήν»[351].

---

[348] Ulmer, 1985, σελ.238.
[349] Gould, όπως παρατίθεται στο Vanderhamm, 2017, σελ.280.
[350] Vanderhamm, 2017, σελ.280.
[351] Beuys, όπως παρατίθεται στο What is art?, κεφ.Ι. "Conversation with Joseph Beuys. What is art?", υποενότητα "4. The wall's 'clinker' bricks".

Βιβλιογραφία:

Adriani, G., Beuys, J., Konnertz, W., & Thomas, K. 1979. Joseph Beuys, life and works. Barrons Educational Series Inc.

Attali, Jacques, Brian Massumi, and Fredric Jameson. 2014. Noise: The Political Economy of Music. Minneapolis [etc.]: University of Minnesota Press.

Banes, Sally. 1993. Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and The Effervescent Body. Duke University Press.

Bellman, J. 2004. Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt (review). Notes, 61(2), pp.447-449.

Beuys, J., Harlan V. (ed.), 2004. What is art? conversation with Joseph Beuys. Clairview Books.

Blacking, J. 1995. How musical is man? University of Washington Press.

Bloom, B. and Sosniak, L. 1988. Developing talent in young people. New York, N.Y.: Ballantine.

Borland, J. H. 1997. The construct of giftedness. Peabody Journal of Education, 72(3-4), 6-20.

Born, G. 2010, March. After relational aesthetics: Improvised musics, the social, and (Re) theorising the aesthetic. In Unpublished paper presented at the "Improvisation and Social Aesthetics Conference", McGill University, Montréal.

Bowman, W. D. 2009. No one true way: Music education without redemptive truth. In Music education for changing times (pp. 3-15). Springer Netherlands.

Boyce-Tillman. 2012. "Music and The Dignity Of Difference". Philosophy of Music Education Review 20 (1): 25. doi:10.2979/philmusieducrevi.20.1.25.

Byrne, Charles. 2013. Creative engagement in and through music: the challenge for undergraduate and postgraduate students. In Pamela Burnard, ed., 2013. Developing creativities in higher music education: International Perspectives and Practices. Routledge Research in Higher Education 151-162.

Cage, J. 1959. History of experimental music in the United States. In Cage, J. Silence: Lectures and writings, 67-75.

Cage, J. 1981. Empty words: writings' 73-'78. Wesleyan University Press.

Cage, J. 2010. A year from Monday: new lectures and writings. Wesleyan University Press.

Cage, J. 2011. Silence: lectures and writings. Wesleyan University Press.

Cage, J. for “An Interview with Roger Reynolds”. First published in 1962, republished in Schwartz, E., Childs, B., & Fox, J. 1998. Contemporary composers on contemporary music. New York, Da Capo Press, 335-349.

Cage, J., & Charles, D. 1981. For the Birds: John Cage in Conversations with Daniel Charles. Boyars

Cardew, C. 1974. Stockhausen serves imperialism, and other articles: With commentary and notes. Latimer New Dimensions.

Carl, R. 2001. Christian Wolff: On tunes, politics and mystery. Contemporary Music Review, 20(4), 61-69.

Carse, J. 2011. Finite and infinite games. Simon and Schuster.

Chant, Michael. 1999. A Turning Point in Music History. http://www.users.waitrose.com/~chobbs/chant.html, Πρόσβαση Ιανουάριος 9, 2018.

Cobussen, M. 2005. Noise and Ethics: On Evan Parker and Alain Badiou. Culture, Theory and Critique, 46(1), 29-42.

Cook, Nicholas. 2017. Scripting Social Interaction: Improvisation, Performance, and Western "Art" Music, In Born, G., Lewis, E., & Straw, W. (Eds.). 2017. Improvisation and Social Aesthetics. Duke University Press.

Cosottini, M., & Bobko, M. 2008. Musical Research through Young Bodies. Perspectives of New Music, 61-74.

Creech, A., Lopez-Real, C., Paterson, K., & Sherry, R. 2013. Creative assessment of creativity in musical performance: Lessons for institutional change.

Csikszentmihalyi, M. 1996. Flow and the psychology of discovery and invention. New York: Harper Collins.

Csikszentmihalyi, Mihaly and Getzels, Jacob W. 2014. Chapter 2: The Personality of Young Artists: An Empirical and Theoretical Exploration. In Mihaly Csikszentmihalyi auth., The Systems Model of Creativity: The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi.

Csikszentmihalyi, Mihaly and Robinson, Rick E. 2015. Chapter 3: Culture, Time, and the Development of Talent, in Mihaly Csikszentmihalyi, The Systems Model of Creativity: The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi, 2015. Dordrecht: Springer Netherlands.

Csikszentmihalyi, Mihaly, and Jacob W. Getzels. 1973. "the Personality of Young Artists: an Empirical and Theoretical Exploration". British Journal of Psychology 64 (1): 91-104. Doi:10.1111/j.2044-8295.1973.tb01331.x.

Csikszentmihalyi, Mihaly. 2015. The Systems Model Of Creativity: The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi. Dordrecht: Springer Netherlands.

De Manzano, Ö., Theorell, T., Harmat, L., & Ullén, F. 2010. The psychophysiology of flow during piano playing. Emotion, 10(3), 301.

Deleuze, G., & Guattari, F. 1987. A Tousand Plateaus. Trans. BRIAN MASSUMI. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

DeNora, Tia. 2000. Music in Everyday Life. Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511489433.

Díaz, E. 2014. The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College. University of Chicago Press.

Dunbar-Hester, C. 2010. Listening to Cybernetics: Music, Machines, and Nervous Systems, 1950-1980. Science, Technology, & Human Values, 35(1), 113-139.

Durini, L. D. D., & Beuys, J. 1997. The Felt Hat Joseph Beuys, a Life Told.

Dweck, C. S. 2006. Mindset: The new psychology of success. Random House Incorporated.

Eno, B. Generating and Organizing Variety in the Arts. 1976. Studio International 984, 279-83. Reprinted in Cox, C., & Warner, D. (Eds.). 2017. Audio culture: Readings in modern music (Revised Edition). A&C Black.

Ericsson, K. A. 2000. Expert performance and deliberate practice: An updated excerpt from Ericsson. https://psy.fsu.edu/faculty/ericssonk/ericsson.exp.perf.html, Πρόσβαση Απρίλιος 1, 2017.

Ericsson, K. Anders. 2013. My Exploration of Gagné's "evidence" for Innate Talent, in Kaufman, S. The complexity of greatness. Oxford: Oxford University Press.

Esbjorn-Hargens, S., & Zimmerman, M. E. 2011. Integral ecology: Uniting multiple perspectives on the natural world. Shambhala Publications.

Finke, R., Ward, T. and Smith, S. 1996. Creative cognition. Cambridge, Mass: The MIT Press.

Fontain, Dick (dir.). 1966. "Sound??". TV Movie. "John Cage and Rahsaan Roland Kirk Sound-- 1966". https://www.youtube.com/watch?v=eer-TTW0qEs , Πρόσβαση Απρίλιος 6, 2017.

Gagné, F. 1993. Constructs and models pertaining to exceptional human abilities. In K. A. Heller, F. J. Miinks. & A. H. Passow (Eds.) International Handbook of Research and Development of Gifredness und Talent. (pp. 69-87). Oxford: Pergamon Press.

Gagné, F. 1995. From giftedness to talent: A developmental model and its impact on the language of the field. Roeper Review, 18(2), pp.103-111.

Gardner, H. 1988. Creativity: An interdisciplinary perspective. Creativity Research Journal, 1(1), pp.8-26.

Gardner, H. 1993. Creating minds. New York, NY: Basic Books &

Gardner, H. 1995. Why would anyone become an expert? American Psychologist, 50, 802–803

Gardner, H. 2011. Frames of mind: the theory of multiple intelligences. New York, NY: Basic Books.

Gorder, W. 1980. Divergent Production Abilities as Constructs of Musical Creativity. Journal of Research in Music Education, 28(1), pp.34-42.

Goren, Laurie. 2014. "A meta-analysis of nonpharmacologic psychotherapies for music performance anxiety". PhD Thesis, California Institute of Integral Studies.

Gottschalk, J. 2016. Experimental Music Since 1970. Bloomsbury Publishing USA.

Hall, Andrew. 2014. Actions towards freedom: Theoretical and practical perspectives on improvisation and composition. PhD Thesis. Brunel University London.

Hambrick, D., Altmann, E., Oswald, F., Meinz, E., Gobet, F. and Campitelli, G. 2014. Accounting for expert performance: The devil is in the details. Intelligence, 45, pp.112-114.

Harris, N. 1966. The artist in American society: The formative years. University of Chicago Press. ©

Hennessey, B.A. and Amabile, T.M. 2010. Creativity. Annual Review of Psychology, 61, 569-598.

Hickey, Maud. 2012. Music Outside the Lines: Ideas for Composing in K-12 Music Classrooms New York: Oxford University Press.

Hicks, M., & Asplund, C. 2012. Christian Wolff. University of Illinois Press.

Higgins, L. 2012. Community music: In theory and in practice. Oxford University Press.

Higgins, L., & Campbell, P. S. 2010. Free to be musical: Group improvisation in music. R&L Education.

Holland, David. 2013. Listening to the inner soundscape: A pedagogical tool for opening minds to sound-based music. In: Holland, D., Rossiter, Louise (Eds.). Proceedings of Sound, Sight, Space and Play 2013 Postgraduate Symposium for the Creative Sonic Arts De Montfort University Leicester, United Kingdom, 5-7 June 2013.

Hubby, Tyler (dir.). 2016. "Tony Conrad: Completely in the Present". Documentary.

Hubert, Christian. Molar / molecular. http://christianhubert.com/writings/molar__molecular.html Πρόσβαση Ιούλιος 19, 2017.

Hubert, Christian. Molar / molecular. http://christianhubert.com/writings/BwO.html#10 Πρόσβαση Ιούλιος 19, 2017.

Johnson, James, 1995. Listening in Paris: A Cultural History. Berkeley: University of California Press.

Kahn, D. 2001. David Tudor and the Sound of Anthroposophy.

Kahn, D. 2013. Earth Sound Earth Signal: energies and earth magnitude in the arts. University of California Press.

Kahn, Douglas. 1999. Noise, Water, Meat: History of Voice, Sound and Aurality in the Arts. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Kanellopoulos, P. A. 2016. Problematizing Knowledge–Power Relationships: A Rancièrian Provocation for Music Education. Philosophy of Music Education Review, 24(1), 24-44.

Kanellopoulos, Panagiotis A. 2012. "Envisioning Autonomy Through Improvising and Composing: Castoriadis Visiting Creative Music Education Practice". Educational Philosophy and Theory 44 (2): 151-182. doi:10.1111/j.1469-5812.2010.00638.x.

Kenny, A. 2014. Sound connections for institutional practice: Cultivating 'collaborative creativity through group composition. In Burnard, P. (Ed.) 2013. Developing creativities in higher music education: International Perspectives and Practices. Routledge Research in Higher Education, 469-492.

Kenny, Dianna. 2011. The Psychology of Music Performance Anxiety. Oxford: OUP Oxford.

Kingsbury, Henry. 2001. Music, Talent, And Performance. Philadelphia: Temple University Press.

Kostelanetz, R (ed). 1971. John Cage. London: Allen Lane.

Koza, J. 2007. In Sounds and Silences: Acknowledging Political Engagement. Philosophy of Music Education Review, 15(2), pp.168-176.

Lock, G. 1988. Forces in motion: Anthony Braxton and the meta-reality of creative music: interviews and tour notes, England 1985. Quartet Books.

Loveland, A. 2010. The Spectacle of Nineteenth-Century Virtuosity. Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology, 3(1), 64.

Lucier, A., & Simon, D. 2012. Chambers: Scores by Alvin Lucier. Wesleyan University Press.

Macfarlane, Noah Payne-Frank Ken. Wed 15 Nov 2017. Free improvisation: still the ultimate in underground music? The Guardian. https://www.theguardian.com/music/video/2017/nov/15/free-improvisation-still-the-ultimate-in-underground-music Πρόσβαση Ιανουάριος 6, 2018.

Marley, B., & Wastell, M. 2005. Blocks of consciousness and the unbroken continuum. Sound 323.

Massumi, B. 1992. A user's guide to capitalism and schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari. MIT press.

McLendon, M. 2003. The Overvaluation of Talent: An Interpretation and Application of Rousseau's Amour-Propre. Polity, 36(1), pp.115-138.

McLendon, M. 2009. Rousseau, Amour Propre, and Intellectual Celebrity. The Journal of Politics, 71(2), pp.506-519.

Messenger, J. 1958. Esthetic talent. Basic College Quarterly, 4, 20–24.

“Michael Pisaro: Co-Chair of the Composition & Experimental Sound Practices Dept. Cal Arts”. https://www.youtube.com/watch?v=jsLbz4IyK0c . Πρόσβαση Οκτώβριος 9, 2017.

Miles, S. 2008. Objectivity and Intersubjectivity in Pauline Oliveros's" Sonic Meditations". Perspectives of New Music, 4-38.

Mockus, M. 2011. Sounding out: Pauline Oliveros and lesbian musicality. Routledge.

Moffitt, J. F. 1988. Occultism in avant-garde art: the case of Joseph Beuys (No. 63). UMI Research Press.

Mumma, G. 2015. Cybersonic Arts: Adventures in American New Music. University of Illinois Press.

Nicholson, D. Riley, Meghan W. Cody, and J. Gayle Beck. 2014. "Anxiety In Musicians: On And Off Stage". Psychology of Music 43 (3): 438-449. doi:10.1177/0305735614540018.

Nyman, M. 2013. Michael Nyman: Collected Writings. Ashgate.

Nyman, Michael. 2012. Πειραματική Μουσική. Μετάφραση Δανάη Στεφάνου. Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ.

Park, Jecheol. 2015. Slowness as a Pure Form of Time: Tsai Ming-liang's Stray Dogs, THE DARK PRECURSOR, 2015 International Conference on Deleuze and Artistic Research.

Parncutt, Richard & McPherson, Gary E. 2002. The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning Book, Oxford University Press US.

Patston, Tim, and Margaret S. Osborne. 2016. "The Developmental Features Of Music Performance Anxiety And Perfectionism In School Age Music Students". Performance Enhancement & Health 4 (1-2): 42-49. doi:10.1016/j.peh.2015.09.003.

Perkins, Rosie. 2013. "Hierarchies and Learning in The Conservatoire: Exploring What Students Learn Through the Lens of Bourdieu". Research Studies in Music Education 35 (2): 197-212. doi:10.1177/1321103x13508060.

Perloff, M. 2012. Difference and discipline: The Cage/Cunningham aesthetic revisited. Contemporary Music Review, 31(1), 19-35.

Pincherle, M., & Wager, W. 1949. Virtuosity. The Musical Quarterly, 35(2), 226-243.

Plomin, R., DeFries, J. C., McClearn, G. E., & McGuffin, P. 2001. Behavioral Genetics: A Primer. (4th ed.) New York: Worth Publishers.

Porfyriadis, A. 2016. Collective thoughts: a collaborative approach to preparation and performance of open form compositions for groups. PhD Thesis. Bath Spa University

R. Bryant, Levi (as Larval Subjects). July 2, 2011. Deterritorialization. https://larvalsubjects.wordpress.com/2011/07/02/deterritorialization/ Πρόσβαση Ιανουάριος 11, 2018.

Rancière, J. 1991. The ignorant schoolmaster (Vol. 1). Stanford, CA: Stanford University Press.

Reid, A. 1999. Conceptions of teaching and learning instrumental and vocal music: A study of the ways musicians and their students experience the phenomenon of teaching and learning music at a tertiary level. PhD Thesis.

Renshaw, P. 1986. Towards the changing face of the conservatoire curriculum. British Journal of Music Education, 3(1), 79-90.

Renshaw, P. 2009. Lifelong learning for musicians: The place of mentoring. Groningen, The Netherlands: Lectorate Lifelong Learning in Music & the Arts.

Reuben, Federico. 2015. "Imaginary Musical Radicalism And The Entanglement Of Music And Emancipatory Politics". Contemporary Music Review 34 (2-3): 232-246. doi:10.1080/07494467.2015.1094221.

Richards, M. C. (1980). Toward wholeness: Rudolf Steiner education in America. Wesleyan University Press.

Richardson, Jack. 2015. Sounding Futures: A study of perception and experience in primary music education. Research Poster Presented at EAS Conference 2015.

Running, D. 2008. Creativity Research in Music Education. Update: Applications of Research in Music Education, 27(1), pp.41-48.

Ruthsatz, J. and Urbach, J. 2012. Child prodigy: A novel cognitive profile places elevated general intelligence, exceptional working memory and attention to detail at the root of prodigiousness. Intelligence, 40(5), pp.419-426.

Rzewski, F. 1967. Plan for SPACECRAFT for large ensemble or orchestra ad lib.

Rzewski, F. 2007. Nonsequiturs: writings & lectures on improvisation, composition, and interpretation (Vol. 9). MusikTexte.

Sadler, Michael E., and Christopher J. Miller. 2010. "Performance Anxiety". Social Psychological and Personality Science 1 (3): 280-287. doi:10.1177/1948550610370492.

Saul, Scott. 2005. Freedom Is, Freedom Ain't. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Schafer, R. M. 1969. Ear cleaning: Notes for an experimental music course. Berandol Music; sole selling agents: Associated Music Publishers, New York.

Schmidt, P. 2012. What we hear is meaning too: Deconstruction, dialogue, and music. Philosophy of Music Education Review, 20(1), 3-24.

Schmidt, Patrick. "3 Creativity as a framing capacity in higher music education. In Burnard, P. (Ed.) 2013. Developing creativities in higher music education: International Perspectives and Practices. Routledge Research in Higher Education

Scripp, Lawrence, Devin Ulibarri, and Robert Flax. 2013. "Thinking Beyond The Myths And Misconceptions Of Talent: Creating Music Education Policy That Advances Music's Essential Contribution To Twenty-First-Century Teaching And Learning". Arts Education Policy Review 114 (2): 54-102. doi:10.1080/10632913.2013.769825.

Simonton, D. and Ting, S. 2010. Creativity in Eastern and Western Civilizations: The Lessons of Historiometry. Management and Organization Review, 6(03), pp.329-350.

Simonton, D. K. 2001. The Psychology of Creativity: A Historical Perspective. Davis, CA: Green College Lecture Series on The Nature of Creativity: History Biology, and Socio-Cultural Dimensions. University of British Columbia.

Stevens, J., Doyle, J., & Crooke, O. 2007. Search and reflect: A music workshop handbook. Rockschool.

Stockhausen, K. 1968. Aus Den Sieben Tagen (From the Seven Days), trans. R. Gehlhaar, J. McGuire and H. Davies. Universal Edition UE 14790.

Suzuki, S., & Suzuki, W. 1983. Nurtured by love: The classic approach to talent education. Alfred Music.

Tilbury, John. 2008. Christian Wolff and the Politics of Music, from the cd booklet of "Christian Wolff: Long Piano (Peace March 11)". Cat. No.:80699. 2009. Anthology of Recorded Music, Inc. New World Records.

Tinkle, A. 2015 (i). The expanding universal: participation and pedagogy in experimental music. PhD Thesis, UC San Diego

Tinkle, Adam. 2015 (ii). Experimental Music with Young Novices: Politics And Pedagogy. Leonardo Music Journal 25 (25): 30-33. doi:10.1162/lmj_a_00930.

Toop, D. 1995. Ocean of Sound: Aether Talk. Ambient Sound, and Imaginary Worlds London: Serpent's Tail.

Tunstall, T. 2012. Changing lives: Gustavo Dudamel, El Sistema, and the transformative power of music. WW Norton & Company.

Turino, T. 2008. Music as social life: The politics of participation. University of Chicago Press.

Turner, V. 1991. The ritual process: Structure and anti-structure. Cornell University Press

Ulmer, G. L. 1985. Applied Grammatology: Post-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys.

Upadhyay, D. and Dalal, A. 2016. Psychosocial Dispositions of Creative Musicians. LAP LAMBERT Academic Publishing.

Upitis, R. B. 1992. Can I play you my song? The compositions and invented notations of children. Heinemann.

VanderHamm, David. 2017. The Social Construction of Virtuosity: Musical Labor and the Valuation of Skill in the Age of Electronic Media. PhD Thesis, University of North Carolina at Chapel Hill

Wallach, M. A. 1985. Creativity testing and giftedness.

Wolff, C. 1987. Open to whom and to what. Journal of New Music Research, 16(3), 133-141.

Wolff, C. 2009. Experimental music around 1950 and some consequences and causes (social-political and musical). American Music, 27(4), 424-440.