

ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ  
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΜΟΥΣΙΚΟΘΕΡΑΠΕΙΑ

---

Η εμπλοκή ατόμου με αυτισμό στη διαδικασία μουσικοθεραπείας:

Μελέτη περίπτωσης

Χρήση της Κλίμακας Μουσικής Εμπλοκής (Music Engagement Scale)  
ως εργαλείο αξιολόγησης



Της φοιτήτριας:

**Βασιλικής Τσακιδίδου**

Επιβλέπουσα διπλωματικής εργασίας:

**Ντόρα Ψαλτοπούλου - Καμίνη PHD, MA - CMT**

*Memories* by Anders Tomlinson

Στη μητέρα μου...

## Ευχαριστίες

Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω μέσα από την καρδιά μου έναν αξιοθαύμαστο άνθρωπο, την δρ Ντόρα Ψαλτοπούλου – Καμίνη, για τη βοήθεια της στη παρούσα διπλωματική εργασία, αλλά και που μου έδωσε την ευκαιρία να γνωρίσω έναν καινούριο κόσμο που αγάπησα, πίστεψε στις δυνατότητες μου, όταν εγώ δεν το έκανα και με στήριξε σε πολύ δύσκολες για μένα στιγμές. Ευχαριστώ επίσης την δρ Dorit Amir για την πολύτιμη εποπτεία της, καθώς και τον Σύλλογο Γονέων και Φίλων Αυτιστικών Ατόμων Β. Ε. «Αχτίδα», τον Δημήτρη και την οικογένεια του για την εμπιστοσύνη που μου έδειξαν.

Ευχαριστώ ιδιαίτερα τους δρ Alan Turry και δρ Ming Yuan Low, δύο από τους εφευρέτες και ερευνητές της Κλίμακας Μουσικής Εμπλοκής, για την άδεια τους να χρησιμοποιήσω την κλίμακα ως εργαλείο αξιολόγησης των συνεδριών και για τη βοήθεια που μου προσέφεραν όταν τη χρειάστηκα.

Ευχαριστώ τον σύντροφο μου Αλέξανδρο για την υπομονή και την αγάπη που μου έδειξε όλο το διάστημα της συγγραφής της εργασίας, καθώς και τον Δημήτρη Παυλακούδη και την Μάρθα Παπαδοπούλου για τη γλωσσική επιμέλεια. Πάνω απ' όλα όμως, θέλω να ευχαριστήσω την εκλιπούσα μητέρα μου Ζωή, που μου έμαθε να αγαπώ και να σέβομαι, όπως επίσης και για τη στήριξη και εμπιστοσύνη που έδειξε στα όνειρα μου. Η παρούσα εργασία είναι αφιερωμένη στη μνήμη της.

Είμαι ευγνώμων που ήρθαν αυτοί οι άνθρωποι στον δρόμο μου.

## Περίληψη

Η παρούσα ποιοτική μεμονωμένη μελέτη περίπτωσης έρευνα αφορά έναν νεαρό ενήλικα με αυτισμό, ο οποίος συμμετείχε σε συνεδρίες μουσικοθεραπείας από τον Οκτώβριο του 2018 μέχρι τον Ιούνιο του 2019, ολοκληρώνοντας 49 συνεδρίες. Η μελέτη περίπτωσης εστιάζει συγκεκριμένα στην έννοια της εμπλοκής του πελάτη στη διαδικασία της μουσικοθεραπείας και την εξετάζει χρησιμοποιώντας την Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής (Music Engagement Scale) των Low, et al. (2017). Πρόκειται για μία πρόσφατα σχεδιασμένη κλίμακα, η οποία δεν έχει ελεγχθεί ακόμη για την αξιοπιστία της.

Οι στόχοι της παρούσας εργασίας είναι α) η προβολή των δυνατοτήτων της μουσικοθεραπείας στον αυτισμό, β) η ανάδειξη της εμπλοκής στη μουσικοθεραπεία, ως ένα συνεχώς απαραίτητο στοιχείο της διαδικασίας και γ) η εξέταση της χρησιμότητας την κλίμακα μουσικής εμπλοκής μέσα από τη χρήση της ως εργαλείο αξιολόγησης της εμπλοκής του πελάτη μέσα στις συνεδρίες.

Η διπλωματική εργασία ξεκινάει με το θεωρητικό υπόβαθρο της έρευνας στη μουσικοθεραπεία και συνεχίζει με την ανάλυση των σημαντικότερων εργαλείων αξιολόγησης στη μουσικοθεραπεία με άτομα με αυτισμό. Έπειτα, αρχίζει η περιγραφή της μελέτης περίπτωσης αυτή καθ' αυτή, χρησιμοποιώντας ένα φαινομενολογικό πρίσμα. Η εκτίμηση της εμπλοκής γίνεται με τη χρήση της κλίμακας, ενώ η συνολική αξιολόγηση της εμπλοκής γίνεται στο τέλος με διάγραμμα. Τέλος, παρατίθενται συμπεράσματα και συζήτηση όσον αφορά τη πορεία του πελάτη, την εμπλοκή του στη μουσικοθεραπεία και την κλίμακα μουσικής εμπλοκής.

Λέξεις κλειδιά: Μουσικοθεραπεία, αυτισμός, εμπλοκή, εργαλείο αξιολόγησης, Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής

## Abstract

This qualitative single case study research refers to a young adult with autism, who participated in music therapy sessions from October 2018 to June 2019 completing 49 sessions. The case study focuses particularly on the sense of engagement in music therapy, which is examined using the Music Engagement Scale by Low, et al. (2017). This is a recently designed scale that has not been checked for validation yet.

The objective of this paper is a) to display the capabilities of music therapy in autism, b) to highlight the engagement in music therapy as an ongoing and essential element of the process and c) the examination of the usefulness of the Music Engagement Scale through its use as an evaluation tool for the sessions.

This thesis begins with the theoretical background of research in music therapy and continues analyzing the most important evaluation tools in music therapy with people with autism. Next, the narration of the case study begins, using a phenomenological spectrum. The engagement is assessed using the scale, while the overall evaluation of the engagement is accomplished using a chart in the end. Finally, there are conclusions and discussion on the case, the client's engagement and the Music Engagement Scale.

Key words: music therapy, autism, engagement, assessment tool, Music Engagement Scale

# Περιεχόμενα

## Κεφάλαιο 1: Έρευνα

1. 1. Έρευνα στη μουσικοθεραπεία.....	1
1. 2. Ποσοτική και ποιοτική έρευνα στη μουσικοθεραπεία.....	2
1. 3. Μελέτη περίπτωσης.....	5

## Κεφάλαιο 2: Κλίμακες εκτίμησης και αξιολόγησης στη μουσικοθεραπεία

2. 1. Θεωρητικό υπόβαθρο.....	9
2. 2. Οι κλίμακες των Nordoff & Robbins.....	10
2. 3. Κλίμακα Επικοινωνίας και Κοινωνικής Αλληλεπίδρασης στη Μουσικοθεραπεία (Music Therapy Communication and Social Interaction Scale – MTCSI).....	19
2. 4. Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής (Music Engagement Scale – MES).....	21

## Κεφάλαιο 3: Μελέτη περίπτωσης

3. 1. Προσέγγιση έρευνας.....	24
3. 2. Κλινική μέθοδος.....	25
3. 3. Η περίπτωση που μελετάται.....	25
3. 4. Η εμπλοκή (engagement) στη μουσικοθεραπεία.....	26
3. 5. Η Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής, ως εργαλείο αξιολόγησης των συνεδρίων στη συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης.....	26
3. 6. Ιστορικό πελάτη.....	32
3. 7. Μουσικό πορτρέτο πελάτη.....	34
3. 8. Σχεδιασμός.....	35
3. 9. Κλινικοί στόχοι.....	35

## Κεφάλαιο 4: Μουσικοθεραπευτική διαδικασία

4. 1. Συνεδρίες 1 – 15.....	36
4. 2. Συνεδρίες 16 – 37.....	49
4. 3. Συνεδρίες 38 – 49.....	61
4. 4. Λίστα των κυριότερων τεχνικών που χρησιμοποιήθηκαν.....	66
4. 5. Βαθμολόγηση συνεδριών με την Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής.....	68

## Κεφάλαιο 5: Συμπεράσματα - Συζήτηση

5. 1. Αρχικοί στόχοι που επιτεύχθηκαν.....	70
5. 2. Συμπεράσματα ως προς την εμπλοκή και την Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής.....	71
Επίλογος.....	73
Βιβλιογραφία.....	74

## Κατάλογος Πινάκων

Πίνακας 1: Η 1η κλίμακα των N&R.....	12
Πίνακας 2: Η 2η κλίμακα των N&R.....	14
Πίνακας 3: Η 3η κλίμακα των N&R (a).....	17
Πίνακας 4: Η 3η κλίμακα των N&R (b).....	17
Πίνακας 5: Η κλίμακα MTCSI.....	20
Πίνακας 6: Η κλίμακα MES.....	23
Πίνακας 7: Η κλίμακα MES μεταφρασμένη στα ελληνικά.....	31
Πίνακας 8: Βαθμολόγηση συνεδριών με την Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής...69	
Πίνακας 9: Διάγραμμα MES.....	71



## Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 1.....	45
Εικόνα 2.....	52
Εικόνα 3.....	55

## Κεφάλαιο 1: Έρευνα

### 1.1. Έρευνα στη μουσικοθεραπεία

Σε αυτό τον ευρύ και ποικίλο κλάδο την μουσικοθεραπείας οι άνθρωποι δουλεύουν ως θεραπευτές, επόπτες, θεωρητικοί, εκπαιδευτές και ερευνητές. Πιο ειδικά, οι ερευνητές εργάζονται πάνω στη μεθοδολογική μελέτη της μουσικοθεραπείας, με σκοπό την ανάπτυξη του επαγγέλματος σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο, η οποία είναι απαραίτητη για να αποδειχθεί μια παρέμβαση αποτελεσματική (Bruscia, 2014).

Υπάρχει μεγάλη ποικιλία στις προσεγγίσεις των ερευνών στη μουσικοθεραπεία, όπως και στις απόψεις πάνω στην αντίστοιχη βιβλιογραφία. Μία έρευνα μπορεί να αποδειχθεί πολύ χρήσιμη στο κλινικό έργο ενός μουσικοθεραπευτή, αλλά μπορεί να είναι περιττή σε κάποιον άλλον (Bruscia, 2005). Εκτός από τις διάφορες προσεγγίσεις πάνω στη έρευνα, υπάρχει πλούσια βιβλιογραφία στις διάφορες μεθοδολογίες, μοντέλα, τεχνικές κ.α. στο πεδίο της μουσικοθεραπείας. Ο προσανατολισμός μιας έρευνας εξαρτάται από το, τι θέλει να μελετήσει ο ερευνητής και πώς θέλει να το πετύχει. Για παράδειγμα, ένας ερευνητής μπορεί να επιθυμεί να ερευνήσει κάτι μετρήσιμο, όπως τους καρδιακούς παλμούς ή την εγκεφαλική λειτουργία κατά τη διάρκεια μιας παρέμβασης. Ένας άλλος ερευνητής ίσως να προτιμούσε να ερευνήσει ποιοτικά στοιχεία, όπως τη σχέση μεταξύ πελάτη και θεραπευτή ή τη συναισθηματική κατάσταση του πελάτη κατά τη διάρκεια της συνεδρίας (Wigram, et al., 2002).

Η έρευνα μπορεί να είναι *βασική* ή *εφαρμοσμένη* (Wheeler, 2005). *Βασική έρευνα* δεν σημαίνει απαραίτητα πως τα ευρήματα της έχουν κάποια πρακτική αξιοποίηση, αλλά προσφέρει καινούριες γνώσεις και ιδέες. Από την άλλη, στην *εφαρμοσμένη έρευνα* εξετάζονται πιθανές λύσεις για κάποιο πρόβλημα, το οποίο έχει προκύψει μέσα από την κλινική πρακτική. Στη μουσικοθεραπεία, επειδή ο κύριος στόχος είναι να βοηθήσουμε τους πελάτες, η έρευνα είναι κατά κύριο λόγο εφαρμοσμένη (Wheeler, 2005).

Επιπλέον, η έρευνα στη μουσικοθεραπεία χωρίζεται στους τρεις παρακάτω θεματικούς τομείς:

- *Discipline research*: περιλαμβάνει όλες τις μελέτες στη μουσικοθεραπεία, οι οποίες ερευνούν την πρακτική της από οποιαδήποτε πιθανή σκοπιά.
- *Profession research*: περιλαμβάνει όλες τις μελέτες στη μουσικοθεραπεία, οι οποίες έχουν να κάνουν με την εγκαθίδρυση και προώθηση του επαγγέλματος στο σύστημα υγείας.
- *Foundational research*: περιλαμβάνει όλες τις μελέτες στη μουσικοθεραπεία, οι οποίες σχετίζονται περισσότερο με συγγενή πεδία (λ.χ. ψυχολογία, μουσική κ.α.), τα οποία έχουν

στενή αλληλεπίδραση με τη μουσικοθεραπεία (Bruscia, 2005).

Οι μέθοδοι έρευνας στη μουσικοθεραπεία αποτελούν στοιχεία μιας ευρύτερης ερευνητικής ιδέας, οι οποίες, φυσικά, έχουν προσαρμοστεί στις ανάγκες του επαγγέλματος της μουσικοθεραπείας. Αυτές οι μέθοδοι αναπτύχθηκαν από ερευνητές άλλων πεδίων, όπως αυτών της μουσικής, των κοινωνικών και φυσικών επιστημών. Τα σχετικά αυτά πεδία αποτελούν πηγές, οι οποίες μπορούν να βοηθήσουν τους μουσικοθεραπευτές να χτίσουν τα θεμέλια της δικής τους έρευνας στη μουσικοθεραπεία (Wheeler, 2005).

Παρά όλα αυτά, στον κλάδο της μουσικοθεραπείας, υπάρχει ένα ιδιαίτερο στοιχείο, το οποίο τη διαφοροποιεί από τους άλλους κλάδους: οι κλινικοί στόχοι, τους οποίους θέτει ο μουσικοθεραπευτής, απαιτούν ένα διαπροσωπικό πλαίσιο μέσω της μουσικής και των μουσικών σχέσεων (Wheeler, 2005). Ενώ από τη μία δεν υπάρχει ιδιαίτερη διαφοροποίηση της έρευνας στη μουσικοθεραπεία από την έρευνα σε άλλους επιστημονικούς κλάδους, από την άλλη οι ερευνητικές προσπάθειες, που υπάρχουν στη βιβλιογραφία πάνω στη μουσικοθεραπεία, φαίνεται να είναι αποτελεσματικές και αναπτυγμένες (Edwards, 2005). Γι' αυτόν τον λόγο, η έρευνα στη μουσικοθεραπεία απαιτεί την ανάπτυξη μεθόδων ειδικά σχεδιασμένες για αυτόν τον κλάδο (Wheeler, 2005).

Με το πέρασμα των χρόνων, η έρευνα στη μουσικοθεραπεία εξελίσσεται ραγδαία και οι ατομικές προσπάθειες φαίνεται να παίζουν σημαντικότερο ρόλο από μια συλλογική έρευνα. Κάθε ερευνητής έχει το δικό του/της προσανατολισμό, ανάλογα με το υπόβαθρο που έχει, την προσέγγιση που ακολουθεί, κ.α. Αυτά τα στοιχεία, λοιπόν, φαίνεται να προσφέρουν αποτελέσματα μεγαλύτερου ενδιαφέροντος (Edwards, 2005). Σημαντικό ρόλο σε αυτό παίζει και το γεγονός ότι κάθε μουσικοθεραπευτής έχει το δικό του προσωπικό ορισμό για τη μουσικοθεραπεία, ανάλογα με τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν (Bruscia, 2014). Έτσι, δεν θα μπορούσε να υπάρχει μόνο ένας δρόμος στην έρευνα της μουσικοθεραπείας. Άλλωστε, υπάρχουν τόσες μέθοδοι και προσεγγίσεις, οι οποίες ανταποκρίνονται στη ποικιλομορφία της μουσικοθεραπείας και την ερευνούν από όλες τις πιθανές πλευρές (Wheeler, 2005).

## 1.2. Ποσοτική και ποιοτική έρευνα στη μουσικοθεραπεία

Υπάρχει πληθώρα ποσοτικών και ποιοτικών ερευνών στην ιστορία της μουσικοθεραπείας. Και οι δύο μέθοδοι χρησιμοποιούνται συστηματικά και είναι εξίσου σημαντικές για την κατανόηση του επαγγέλματος (Wigram, et al., 2002).

Η ποσοτική και η ποιοτική έρευνα έχουν επί της ουσίας τον ίδιο σκοπό: να μελετήσουν τους τρόπους με τους οποίους η μουσική χρησιμοποιείται στη θεραπεία. Διερευνούν ερωτήσεις, οι οποίες πρέπει να απαντηθούν, και, συνήθως, εμπεριέχουν παρατηρήσεις, ανάλυση, εκτιμήσεις και ερμηνείες. Είναι σημαντικό να επισημανθεί το γεγονός, ότι και οι δύο μέθοδοι απαιτούν ακρίβεια και βαθιά κατανόηση από τον ερευνητή, για να χρησιμοποιηθούν σωστά (Wigram, et al., 2002).

Παρ' όλο που και οι δύο αυτές μέθοδοι έχουν κατά κάποιο τρόπο τον ίδιο σκοπό, οι διαφορές τους είναι θεμελιώδεις. Αυτές οι διαφορές συμπεριλαμβάνουν τη φιλοσοφία της έρευνας, τη μεθοδολογία και, φυσικά, τον τύπο της ερευνητικής ερώτησης (Bruscia, 1995).

Η ποσοτική έρευνα σχετίζεται με τον θετικισμό. Σύμφωνα με τους θετικιστές, εάν κάτι υπάρχει, τότε μπορεί να παρατηρηθεί και να μετρηθεί (O' Callaghan, 1996). Οι επιστήμονες εφαρμόζουν εμπειρική μέθοδο για να ερευνήσουν θεωρίες χρησιμοποιώντας τη παρατήρηση μιας συμπεριφοράς, τον έλεγχο των μεταβλητών και την εξέταση της ερευνητικής υπόθεσης (Wheeler, 2005). Επιχειρούν έτσι να αποκαλύψουν δεδομένα και αρχές, κάνοντας συνήθως ερωτήσεις κλειστού τύπου, ερωτήσεις με απάντηση ναι/όχι, με σκοπό να καταλήξουν σε κάποιο συμπέρασμα (Bruscia, 2005).

Όλα αυτά σημαίνουν φυσικά, πως η ποσοτική έρευνα προσεγγίζει τις ερωτήσεις αντικειμενικά. Έτσι, οι θετικιστές συμφωνούν πως η έρευνα των κοινωνικών φαινομένων θα πρέπει να συμμορφώνεται στη μελέτη των κανόνων της φύσης (O' Callaghan, 1996). Παρ' όλα αυτά, τα κοινωνικά φαινόμενα μπορεί να είναι περίπλοκα και ασαφή, και για αυτόν το λόγο η αντικειμενική τους εκτίμηση μπορεί να αποδειχθεί μεγάλη πρόκληση (Blaikie, 1980).

Από την άλλη, η ποιοτική έρευνα περιλαμβάνει μια ευρεία κατηγορία ερευνών διεξαγόμενων από «μη-θετικιστές». Αυτοί πιστεύουν πως η ανθρώπινη συμπεριφορά είναι αποτέλεσμα του, πώς οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται και καταλαβαίνουν τον κόσμο τους, κι έτσι η πραγματικότητα μπορεί να κατασκευαστεί από πολλές διαφορετικές πλευρές (Blaikie, 1988). Αυτό σημαίνει ότι υπάρχουν πολλές διαφορετικές πτυχές ενός φαινομένου (Wheeler, 2005). Μερικές από αυτές τις πτυχές δεν μπορούν να μετρηθούν και γι' αυτό είναι πολύ σημαντική η αλληλεπίδραση μεταξύ του ερευνητή και του φαινομένου (Forinash, 1993; Aigen, 1995; Wheeler, 2005) ή η αλληλεπίδραση μεταξύ του θεραπευτή και του πελάτη. Το σημείο εστίασης στη ποιοτική έρευνας συνήθων είναι φαινόμενα, όπως η δράση και αλληλεπίδραση των ανθρώπων, οι εμπειρίες τους, η γλώσσα τους κ.α., και πώς όλα αυτά προβάλλονται στους ανθρώπους, σε συγκεκριμένες πληθυσμιακές ομάδες ή στη κοινωνία γενικότερα (Bruscia, 2005).

Στην ποιοτική έρευνα, οι ερωτήσεις είναι συνήθως ανοιχτού τύπου. Ο ερευνητής, αντί να ερευνήσει ναι/όχι, σωστό/λάθος απαντήσεις, εξετάζει το φαινόμενο ολιστικά (Bruscia, 2005). Αναζητά την ανθρώπινη οπτική και ερμηνεία του κόσμου, χρησιμοποιώντας τεχνικές, όπως είναι οι μη δομημένες συνεντεύξεις (O' Callaghan, 1996). Αυτό δεν μειώνει την αξία της ποιοτικής έρευνας, αν και μπορεί να προκύψουν μεροληψίες. Ο ερευνητής βασίζει την αξιοπιστία της έρευνας του στη σχέση μεταξύ του δείγματος του πληθυσμού που συμμετέχει στην έρευνα και στην επεξήγηση του ίδιου του ερευνητή για τον κόσμο (Blaikie, 1988). Υπάρχουν όμως και πολλές έρευνες, οι οποίες έχουν συγχωνεύσει ποσοτικά και ποιοτικά στοιχεία, ακολουθώντας για παράδειγμα τη θεωρία πεδίου (grounded theory) (O' Callaghan, 1996).

Συνοψίζοντας, η ποσοτική έρευνα στη μουσικοθεραπεία στοχεύει να βρει απαντήσεις και συνοχή μεταξύ των αντιλήψεων των ανθρώπων που σχετίζονται με τη πρακτική της μουσικοθεραπείας (θεραπευτές, πελάτες κ.α.) και των ανταποκρίσεων των πελατών κατά τη διάρκεια της συνεδρίας. Αυτό γίνεται εφικτό «ποσοτικοποιώντας ή αποδίδοντας σημασία στον αριθμό ή το μέγεθος των αντιδράσεων ή των αποτελεσμάτων» (Prickett, 2005, p. 45). Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν κάποιες πτυχές της ανθρώπινης φύσης που παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαδικασία της μουσικοθεραπείας, όπως είναι η δημιουργικότητα, η μη-λεκτική επικοινωνία και οι ανθρώπινες σχέσεις (Forinash, 1993; Aigen, 1995), οι οποίες είναι αδύνατο να μετρηθούν ποσοτικά.

Δεδομένου ότι η γνώση αποτελεί ένα πολυδιάστατο φαινόμενο, υπάρχει η ανάγκη μεθόδων που βασίζονται στη κατανόηση όλων των διαφορετικών πρισμάτων, έτσι ώστε να καθίσταται δυνατή η διαμόρφωση μιας πιο ολοκληρωμένης εικόνας της. Η δυνατότητα να υπάρχει ποικιλία στις οπτικές – όπως αυτή του μουσικοθεραπευτή και του πελάτη - σε μια ποιοτική έρευνα βοηθά τον μουσικοθεραπευτή να κατανοήσει καλύτερα, πώς μπορεί να βοηθήσει τον πελάτη. Επιπλέον, με αυτόν τον τρόπο, οι μουσικοθεραπευτές δεν διαχωρίζονται από τους πελάτες, με την έννοια ότι οι αντιλήψεις των μουσικοθεραπευτών και των πελατών είναι ίσης σημασίας για την έρευνα (Aigen, 1996).

Συνειδητοποιώντας την ποικιλία των διαφόρων προσεγγίσεων, των θεμάτων και των ερωτημάτων σε κάθε είδος ερευνητική μέθοδο, γίνεται κατανοητό το γεγονός, ότι οι δυνατότητες της έρευνας στη μουσικοθεραπεία είναι αναρίθμητες (Bruscia, 2005).

### 1.3. Μελέτη περίπτωσης

Σύμφωνα με τον Aldridge (2004), “οι μελέτες περίπτωσης αφορούν το, τι μελετάται σε πραγματικές καταστάσεις και μας επιτρέπουν να χρησιμοποιούμε μια πληθώρα μεταβλητών” (p. 11).

Στους τομείς υγείας, η μελέτη περίπτωσης μπορεί να είναι ο ασθενής ή ο πελάτης. Μία έρευνα μελέτης περίπτωσης χρησιμοποιεί ερωτήσεις (λ.χ. πώς, γιατί) και δεν υπάρχει ο έλεγχος συμπεριφορικών καταστάσεων, τα οποία μελετώνται όπως συνέβησαν. Έτσι, μία μελέτη περίπτωσης είναι κάτι συγκεκριμένο, με σύνθεση λειτουργικών τμημάτων, τα οποία διαφοροποιούνται από το περιβάλλον τους με ξεκάθαρα όρια και ξεδιπλώνεται στο παρόν (Smeijsters & Aasgaard, 2005).

Η περίπτωση (όπως για παράδειγμα ο πελάτης) αποτελεί αντικείμενο έρευνας, όταν ο ερευνητής θέλει να τη μελετήσει ή όταν θέλει να εμπλουτίσει τη γνώση για μία ήδη υπάρχουσα περίπτωση (Smeijsters & Aasgaard, 2005). Αυτό συμβαίνει χρησιμοποιώντας συγκεκριμένες μεθοδολογικές διαδικασίες, οι οποίες ανταποκρίνονται στην επιστημονική κοινότητα και όχι στους συμμετέχοντες της έρευνας. Όταν μία μελέτη περίπτωσης δεν ακολουθεί συγκεκριμένους κανόνες που διαμορφώθηκαν για αυτού του είδους την έρευνα, τότε δεν θα πρέπει να ονομάζεται έρευνα μελέτης περίπτωσης, αλλά μελέτη περίπτωσης για κλινική χρήση (Bruscia, 1995a).

Στη μουσικοθεραπεία, η μελέτη περίπτωσης μπορεί να είναι ένας ένας πελάτης, πολλοί πελάτες, ο θεραπευτής, η πορεία της θεραπείας ή μία μέθοδος σε ένα συγκεκριμένο και δομημένο πλαίσιο, ορισμένο από το χρόνο. Μπορεί, επίσης, να είναι μία συνεδρία, στη περίπτωση που ανταποκρίνεται φυσικά στις προϋποθέσεις της έρευνας της μελέτης περίπτωσης (Smeijsters & Aasgaard, 2005).

Σύμφωνα με τον Stake (1995), υπάρχουν δύο είδη μελέτης περίπτωσης: η εγγενής (intrinsic case study) και η εργαλειακή (instrumental case study) (Stake, 1995). Σε μια εγγενή μελέτη περίπτωσης το ενδιαφέρον στρέφεται στη συγκεκριμένη περίπτωση, με τον ερευνητή να θέλει να μάθει περισσότερα γι' αυτή, ενώ σε μια εργαλειακή μελέτη περίπτωσης ο ερευνητής μελετά μία περίπτωση, με σκοπό να βρει απαντήσεις στα ερωτήματα του, τα οποία μπορεί να μην αφορούν τη συγκεκριμένη περίπτωση καθεαυτή.

Όταν η μέθοδος της έρευνας είναι ποιοτική, τότε ονομάζεται ποιοτική έρευνα μελέτης περίπτωσης (*qualitative case study research*). Σύμφωνα με τους Smeijsters & Aastgard (2005), υπάρχουν τέσσερις τύποι ποιοτικής έρευνας μελέτης περίπτωσης (p. 442):

- Σχεδιασμός ποιοτικής – πειραματικής, ελέγχου – υπόθεσης μεμονωμένη περίπτωση (*Qualitative-experimental hypothesis-testing single-case design*)
- Σχεδιασμός ποιοτικής – νατουραλιστικής, ελέγχου - υπόθεσης μεμονωμένη περίπτωση (*Qualitative-naturalistic hypothesis-testing single-case design*)
- Σχεδιασμός ποιοτικής – πειραματικής, δημιουργίας υπόθεσης μεμονωμένη περίπτωση (*Qualitative-experimental hypothesis-generating single-case design*)
- Σχεδιασμός ποιοτικής – νατουραλιστικής, δημιουργίας - υπόθεσης μεμονωμένη περίπτωση (*Qualitative-naturalistic hypothesis-generating single-case design*)<sup>1</sup>.

Με τον όρο «υπόθεση» εννοούμε την ιδέα, η οποία λειτουργεί ως προϋπόθεση για την οργάνωση ορισμένων γεγονότων, οδηγώντας έτσι σε παρατηρήσεις και αποτελεί ένα ουσιαστικό στοιχείο μιας έρευνας, προκειμένου να επιλεγθεί η κατάλληλη στρατηγική (Robinson, 2002).

Η ανάλυση των τεσσάρων αυτών τύπων ποιοτικής έρευνας μελέτης περίπτωσης δεν αποτελεί στόχο αυτής της εργασίας, αλλά η προσοχή στρέφεται συγκεκριμένα στο σχεδιασμό ποιοτικής – νατουραλιστικής, ελέγχου - υπόθεσης μεμονωμένη περίπτωση (*qualitative-naturalistic hypotheses-testing single-case design*), ο οποίος χρησιμοποιείται και στη συγκεκριμένη έρευνα. Σε αυτό το είδος σχεδιασμού, υπάρχει μία ιδέα ή μια εικόνα για τις σχέσεις μεταξύ γεγονότων, αλλά δεν υπάρχει πειραματισμός ή επιρροή στην πρακτική. Τα γεγονότα ερμηνεύονται ως έχουν, φυσικά. Αυτό σημαίνει πως ο ερευνητής μελετά την υπόθεση αναλύοντας τις διαδικασίες της συνεδρίας όπως προκύπτουν (Smeijsters & Aastgard, 2005).

## Μεθοδολογία

Η επιστημονική ακεραιότητα μίας έρευνας μελέτης περίπτωσης είναι κάτι που κάθε ερευνητής θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη. Η εμπιστευσιμότητα (*trustworthiness*) είναι ένα στοιχείο, το οποίο βοηθά την έρευνα μελέτης περίπτωσης να πληροί τις προϋποθέσεις της επιστημονικής ακεραιότητας και την κάνει ισάξια μιας ποσοτικής πειραματικής έρευνας.

Η εμπιστευσιμότητα είναι η αξιοπιστία της έρευνας, η οποία θεωρείται δεδομένη σε άλλες μεθόδους κοινωνικών επιστημών. Μία ποιοτική έρευνα μελέτης περίπτωσης θεωρείται

---

<sup>1</sup> Οι μεταφράσεις των όρων είναι ενδεικτικές. Δεν υπάρχει αντίστοιχη ελληνική βιβλιογραφία.

από κάποιους πιο αδύναμη, διότι αντιπροσωπεύει τον αντίθετο πόλο της ποσοτικής πειραματικής έρευνας. Παρ' όλα αυτά, όταν τα στοιχεία που απαρτίζουν την ποιοτική έρευνα μελέτης περίπτωσης είναι αξιόπιστα, τότε αυτές οι στερεοτυπικές απόψεις εξαφανίζονται. (Andersen, 1997).

Για να δημιουργηθεί μια ιδέα, μια κατανόηση, θα πρέπει να υπάρχει ένα σταθερό και γερό σχέδιο. Για να είναι μία ποιοτική έρευνα μελέτης περίπτωσης αξιόπιστη, κι έτσι επιστημονική, θα πρέπει να ακολουθεί κάποια κριτήρια, όπως η εγκυρότητα, και συγκεκριμένες τεχνικές, οι οποίες διαφέρουν από αυτές της ποσοτικής έρευνας (Smeijsters & Aasgaard, 2005). Για παράδειγμα, για να επιτευχθεί η εγκυρότητα στην ποιοτική έρευνα μελέτης περίπτωσης, πρέπει να χρησιμοποιηθούν τεχνικές, όπως πυκνή περιγραφή, αναλυτικά υπομνήματα, έλεγχος, τριγωνοποίηση, κ.α. (Andersen, 1997, p. 445). Βέβαια, όλα αυτά προϋποθέτουν την αλληλουχία των εξής βημάτων:

- Επιλογή ενός οριοθετημένου συστήματος
- Ανάλυση στόχων
- Επιλογή μεθόδου
- Ανάλυση τεχνικών
- Τριγωνοποίηση
- Ανάλυση δεδομένων
- Ανάλυση και αιτιολόγηση των διαδικασιών σε εξέλιξη
- Παρουσίαση της περίπτωσης με μια κατάλληλη αφηγηματική μορφή
- Συμπεράσματα

### Εκτίμηση (assessment)

Για την αξιολόγηση δεδομένων σε μια ποιοτική έρευνα, ο ερευνητής συνήθως χρησιμοποιεί κάποιο στατιστικό εργαλείο, το οποίο μπορεί και να «μεταφράσει». Αυτό συμβαίνει συνήθως χρησιμοποιώντας ένα εργαλείο, το οποίο έχει τη δυνατότητα να εικονοποιεί, αφού έτσι θα είναι ευκολότερο να αποσαφηνιστούν ποιοτικά δεδομένα. Υπάρχουν κάποια λογισμικά πακέτα, τα οποία μπορούν να ανταποκριθούν στις ανάγκες μιας ποιοτικής έρευνας. Επιπλέον, σε έναν ποιοτικό σχεδιασμό, είναι πολύ σημαντικό να απαντώνται ερωτήματα (λ.χ. πώς, πότε, από ποιόν) από τα δεδομένα που συλλέχθηκαν. (Aldridge, 2005b).



## Αξιολόγηση (evaluation)

Η εκτίμηση αποτελεί ένα επίσης πολύ σημαντικό στοιχείο της διαδικασίας μία έρευνας μελέτης περίπτωσης. Αφού σε μια νατουραλιστική προσέγγιση οι μεταβλητές δεν μπορούν να ελεγχθούν, τα δεδομένα δεν είναι κατάλληλα για ανάλυση των σχέσεων μεταξύ των μεταβλητών, αλλά είναι ιδανικά για την ανάπτυξη συζητήσεων μεταξύ ποικίλων θεμάτων και απόψεων (Smeijsters & Aasgaard, 2005, p. 443). Θα μπορούσε να ειπωθεί, πως ο ερευνητής συλλέγει δεδομένα, τα οποία, σύμφωνα με αυτόν, είναι σχετικά κι έπειτα τα μεταφράζει σε κάτι πιο διαχειρίσιμο.

## Άλλα σημαντικά στοιχεία

Η τοποθεσία (*location*), στην οποία λαμβάνει χώρα η έρευνα αποτελεί ένα πολύ σημαντικό στοιχείο. Στοιχεία, όπως είναι το σύστημα υγείας ή η παράδοση μπορεί να επηρεάσουν τον τύπο της έρευνας. Έτσι, είναι πολύ σημαντική η αναφορά της τοποθεσίας, αφού αντικατοπτρίζει τη νοοτροπία μιας θεσμικής κοινωνίας. Ο χρόνος (*time*) επηρεάζει επίσης την έρευνα, αφού αυτή «βρίσκεται σε μία συγκεκριμένη χρονική στιγμή» (Aldridge, 2005b, p. 245). Φυσικά, όταν κάποιος αναφέρεται στον χρόνο, μπορεί επίσης να εννοεί και τη χρονική διάρκεια της έρευνας. Τέλος, πολύ σημαντικό ρόλο στην έρευνα αποτελεί η αναφορά του ερευνητή στο, γιατί επέλεξε τη συγκεκριμένο στήσιμο για την έρευνα του.

Η τοποθεσία, ο χρόνος και ο λόγος αποτελούν αξιοσημείωτα στοιχεία του στησίματος μιας έρευνας, αφού της παρέχουν όρια (Aldridge, 2005b). Για παράδειγμα:

- Η παροχή μίας καινούριας υπηρεσίας σε ένα συγκεκριμένο, πιθανώς κατάλληλο τόπο.
- Σύγκριση δύο διαφορετικών πλαισίων.
- Έρευνα για κάποιο συγκεκριμένο σύγχρονο γεγονός.

Επιπροσθέτως, μερικές φορές, κατά τη διάρκεια της διεξαγωγής της έρευνας, κάποια στοιχεία πρέπει να τροποποιηθούν, διότι το δείγμα μπορεί να έχει διαφορετικές ανάγκες. Για να είναι μία έρευνα ρεαλιστική και αυθεντική, θα πρέπει ο ερευνητής να αναγνωρίζει εκ των προτέρων αυτό το γεγονός και να δηλώσει πως θα το αντιμετωπίσει (Aldridge, 2005b).

## Κεφάλαιο 2: Κλίμακες εκτίμησης και αξιολόγησης στη μουσικοθεραπεία

### 2. 1. Θεωρητικό υπόβαθρο

Η ανταπόκριση του πελάτη και η αλληλεπίδραση με τον μουσικοθεραπευτή κατά τη διάρκεια της συνεδρίας αποτελούν πλούσια πηγή στοιχείων προς αξιολόγηση. Αυτή η πηγή μπορεί να αποκαλύψει υγιείς αλλά και παθολογικές πτυχές της ψυχολογικής και αναπτυξιακής κατάστασης του πελάτη (Bruscia, 1987). Ιδιαίτερα, οι πελάτες που βρίσκονται στο αυτιστικό φάσμα έχουν ελλείψεις, τις οποίες ο μουσικοθεραπευτής πρέπει να κατανοήσει και να τις λάβει υπόψη του στη διάδραση και τις ανταποκρίσεις του πελάτη στη συνεδρία. Αυτή η κατανόηση είναι απαραίτητη για την εξήγηση της διαδικασίας σε μία μεμονωμένη μελέτη περίπτωσης, ενώ επίσης σκιαγραφεί τη διαδικασία για μια χρονική περίοδο (Bell et al., 2014). Αυτό γίνεται εφικτό χρησιμοποιώντας εργαλεία αξιολόγησης κι εκτίμησης.

Αυτά τα εργαλεία έχουν δημιουργηθεί με σκοπό να συλλέγουν ποιοτικά δεδομένα, τα οποία είναι κλινικά χρήσιμα. Αυτό σημαίνει ότι οι καταγεγραμμένες μουσικές παρεμβάσεις και η ανταποκρίσεις σε αυτές, χρησιμοποιώντας κλινικό αυτοσχεδιασμό, πρέπει να είναι ρεαλιστικές για τον σωστό σχεδιασμό της διαδικασίας της θεραπείας. Επίσης, η αξιολόγηση και η εκτίμηση των συλλεγμένων δεδομένων βοηθούν τον μουσικοθεραπευτή, όχι μόνο να αναγνωρίσει την ετοιμότητα του πελάτη για κάποια μουσική εμπειρία, αλλά και να διακρίνει κάποια μουσικά στοιχεία, τα οποία έχουν ιδιαίτερη σημασία στη διαδικασία της μουσικοθεραπείας (Bruscia, 1987). Συνοψίζοντας, οι στόχοι ενός εργαλείου αξιολόγησης είναι:

- Η βοήθεια στον σχεδιασμό της πορείας της θεραπείας
- Η εξακρίβωση της λειτουργικότητας του πελάτη και/ή της εμπλοκής του με τη μουσική
- Η εκτίμηση της σχέσης πελάτη – θεραπευτή
- Η παρακολούθηση της προόδου
- Η εκτίμηση της προόδου της μουσικοθεραπείας (Cripps, Tsiris, & Spiro, 2016, p. 8).

Τα περισσότερα από τα εργαλεία αξιολογούν τα δεδομένα μέσω της παρατήρησης του ως προς την συμπεριφορά του πελάτη κατά τη διάρκεια της θεραπείας. Αυτή η αξιολόγηση περιλαμβάνει την ολοκλήρωση κάποιων καθηκόντων από τον πελάτη ή λίστες ελέγχου συμπεριφοράς και/ή κλίμακες αξιολόγησης. Αυτό γίνεται εφικτό παρακολουθώντας τις βιντεοσκοπημένες συνεδρίες ή αξιολογώντας ακριβώς μετά τη λήξη της συνεδρίας (Cripps, Tsiris, & Spiro, 2016).

Οι μουσικοθεραπευτές, και ιδιαίτερα οι μουσικοθεραπευτές Nordoff-Robbins, οι οποίοι έχουν δουλέψει με παιδιά με αυτισμό, έχουν αναπτύξει και βελτιστοποιήσει

παρεμβάσεις κατάλληλες για τις επικοινωνιακές και κοινωνικές δεξιότητες των πελατών (Guerrero & Turry, 2013). Όπως ήδη έχει αναφερθεί, για να ερευνηθεί εάν μία παρέμβαση είναι αποτελεσματική ή όχι, οι μουσικοθεραπευτές πρέπει να τις αναλύσουν και να τις αξιολογήσουν μέσω των βιντεοσκοπημένων συνεδριών (Nordoff & Robbins, 2007). Η δημιουργία και ανάπτυξη κλιμάκων αξιολόγησης και εκτίμησης υποστηρίζει ποσοτικά τις παρεμβάσεις και τις ανταποκρίσεις των πελατών σε αυτές (Mahoney, 2010).

Εκτός από τις κλίμακες των Nordoff-Robbins (1977) και τα προφίλ αξιολόγησης μέσω αυτοσχεδιασμού<sup>2</sup> (Improvisational Assessment Profiles - IAPs) του Kenneth Bruscia (1987), δεν υπάρχουν αξιόλογα εργαλεία εκτίμησης στην μουσικοθεραπεία πριν το 1992 (Wheeler, 2015). Πολλές φορές γινόταν χρήση εργαλείων αξιολόγησης από συγγενικά πεδία, όπως από τη ψυχολογία. Με το πέρασμα των χρόνων, οι μουσικοθεραπευτές δημιούργησαν και ανέπτυξαν κλίμακες αξιολόγησης, με σκοπό την εύρεση κατάλληλων εργαλείων μέτρησης στην κλινική πρακτική. Κάποια από αυτά έχουν εφαρμογή σε διάφορους πληθυσμούς, ενώ άλλα είναι σχεδιασμένα για συγκεκριμένους πληθυσμούς, όπως είναι η Κλίμακα Αξιολόγησης της Μουσικής στην Άνοια (Music in Dementia Assessment Scales - MiDAS) (McDermott, Ridder, & Orrell, 2015).

Σήμερα υπάρχουν ποικίλα εργαλεία αξιολόγησης και εκτίμησης διαθέσιμα στους μουσικοθεραπευτές. Η επιλογή του κατάλληλου εργαλείου εξαρτάται από τον πληθυσμό, την προσέγγιση του θεραπευτή, καθώς και από και τους στόχους που θέτει (Wheeler, 2015). Ο μουσικοθεραπευτής πρέπει επίσης να λάβει υπόψη του τον σχεδιασμό της κλίμακας και εάν αυτός ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της θεραπευτικής διαδικασίας. Για παράδειγμα, πώς συλλέγονται τα δεδομένα ή ποια είναι η φύση κάποιας συγκεκριμένης δραστηριότητας προς αξιολόγηση (Loewy, 2000).

## 2. 2. Οι κλίμακες των Nordoff & Robbins

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, πραγματοποιήθηκαν οι πρώτες προσπάθειες ανάπτυξης εργαλείων αξιολόγησης κι εκτίμησης μουσικών και συμπεριφορικών ανταποκρίσεων, οι οποίες επικεντρώνονταν στη σχέση, την επικοινωνία και τη μουσική δραστηριότητα. Αυτές οι πρώτες προσπάθειες ήταν περίπλοκες και περιορισμένες. Τελικά, το 1977 οι Nordoff και Robbins δημοσίευσαν τις κλίμακες αξιολόγησης για τη Δημιουργική Μουσικοθεραπεία (the Evaluation Scales for Creative Music Therapy) (Nordoff & Robbins, 1977, 2007). Αυτές οι τρεις κλίμακες απευθύνονταν σε παιδιά με αυτισμό και αναπτυξιακές

---

<sup>2</sup> Ελεύθερη μετάφραση.

και μαθησιακές διαταραχές, αλλά σήμερα, χρησιμοποιούνται ευρύτερα (Cripps, Tsiris, & Spiro, 2016). Η μέθοδος συλλογής δεδομένων και στις τρεις κλίμακες γίνεται βαθμολογώντας μέσω παρατήρησης.

**Πρώτη κλίμακα: Η σχέση παιδιού - θεραπευτή/ών στη διαδραστική μουσική εμπειρία (scale I: Child – therapist(s) relationship in coactive musical experience)** (Πίνακας 1). Ο σκοπός χρήσης αυτής της κλίμακας είναι να αναγνωρίσει ο μουσικοθεραπευτής διακριτές συμπεριφορές, οι οποίες βοηθούν στη εγκαθίδρυση του σταδίου της σχέσης παιδιού – θεραπευτή (Cripps, Tsiris, & Spiro, 2016). Η κλίμακα αποτελείται δύο μέρη: α) τα επίπεδα συμμετοχής του πελάτη (*client's level of participation*) και β) οι ποιότητες των αντιστάσεων του πελάτη (*qualities of client's resistiveness*) (Bruscia, 1987, p. 52; Nordoff & Robbins, 2007, p. 397), τα οποία χωρίζονται σε εφτά επίπεδα. Η παρατήρηση τους βοηθά τον μουσικοθεραπευτή να αντιληφθεί τις δυναμικές της σχέσης κατά τη διάρκεια μιας συνεδρίας.

- Επίπεδα συμμετοχής: Η σχέση πελάτη – θεραπευτή είναι διαδραστική και εστιάζει στις μουσικές εμπειρίες, τις οποίες ο πελάτης και ο θεραπευτής μοιράζονται ενεργά.
- Ποιότητες της αντίστασης: Υπάρχουν πολλά είδη αντιστάσεων, τα οποία επηρεάζουν την πορεία της θεραπείας. Οι αντιστάσεις συνήθως αποτελούν πρόκληση για τον μουσικοθεραπευτή και τον αναγκάζουν να τροποποιήσει την μουσική/κλινική του προσέγγιση. Οι αντιστάσεις δεν είναι κάτι το αρνητικό. Συνήθως αποτελούν φυσική συνέπεια της συμμετοχής (Nordoff & Robbins, 2007).

**SCALE 1. CHILD-THERAPIST RELATIONSHIP IN COACTIVE MUSICAL EXPERIENCE  
RATING FORM**

Child: \_\_\_\_\_ DOB: \_\_\_\_\_ Date: \_\_\_\_\_ Session: \_\_\_\_\_

Therapist: \_\_\_\_\_ Rater: \_\_\_\_\_ Rating Date: \_\_\_\_\_

P	R	LEVELS OF PARTICIPATION	QUALITIES OF RESISTIVENESS
(7)	/	Stability and confidence in interpersonal musical relationship.	Through identification with a sense of accomplishment and well-being resists own regressive tendencies.
(6)	/	Mutuality and co-creativity in the expressive mobility of music.	a) Crisis-toward resolution. b) No resistiveness.
(5)	/	Assertive coactivity. Working relationship. Self-confident purposefulness.	Perseverative compulsiveness. Assertive inflexibility. Contest.
(4)	/	Activity relationship developing.	Perversity and/or manipulativeness
(3)	/	Limited responsive activity.	Evasive defensiveness.
(2)	/	Wary ambivalence. Tentative acceptance.	Anxious uncertainty. Tendency toward rejection.
(1)	/	Unresponsive non-acceptance.	Apparent obliviousness. Active rejection. Panic/rage reaction when pressed.

Πίνακας 1

Αυτή η κλίμακα μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως λίστα ελέγχου, κάτι το οποίο αποτελεί και τον ευκολότερο τρόπο χρήσης της κλίμακας. Ο δεύτερος τρόπος είναι χρησιμοποιώντας ένα σύστημα δέκα βαθμίδων. Αυτός ο τρόπος καθρεφτίζει με μεγαλύτερη ακρίβεια την πορεία του αυτοσχεδιασμού στη συνεδρία (Nordoff & Robbins, 2007).

*Δεύτερη κλίμακα: Μουσική επικοινωνία (scale II: Musical communicativeness)* (Πίνακας 2). Σκοπός της δεύτερης κλίμακας είναι η αναγνώριση των διαφόρων επιπέδων μουσικής επικοινωνίας, τα οποία είναι πολύ σημαντικά στη μουσικοθεραπεία (Cripps, Tsiris, & Spiro, 2016). Η κλίμακα αποτελείται επίσης από επτά επίπεδα. Η μουσική επικοινωνία εμφανίζεται σε τρεις μορφές: ενόργανη, φωνητική and σωματική κίνηση.

- **Ενόργανη και φωνητική δραστηριότητα:** Στα χαμηλότερα επίπεδα μπορεί να υπάρχει αδράνεια ή μη – επικοινωνιακή δραστηριότητα. Προχωρώντας σε υψηλότερα επίπεδα, ο πελάτης σταδιακά χρησιμοποιεί διάφορα όργανα ή/και φωνή με πρόθεση και η στερεοτυπική του συμπεριφορά μετουσιώνεται σε μουσική ανταπόκριση.
- **Σωματική κίνηση:** Στα χαμηλότερα επίπεδα μπορεί να μην υπάρχει επίγνωση των κινήσεων ή αλλαγή των στερεοτυπικών κινήσεων, ή εάν υπάρχει, είναι ανεπαίσθητη. Προχωρώντας σε υψηλότερα επίπεδα, οι κινήσεις γίνονται με μεγαλύτερη πρόθεση και είναι πιο άμεσες.

Στο πρώτο (1) επίπεδο υπάρχει επίσης μία ειδική κατηγορία με το όνομα «nonactive» (αδρανής). Αυτή η κατηγορία είναι για περιόδους απόλυτης αδράνειας. Βέβαια, κατά τη διάρκεια κάποιας δραστηριότητας υπάρχουν στιγμές σιωπής, οι οποίες όμως είναι φυσιολογικές και δεν θα πρέπει να χαρακτηρίζονται ως αδρανείς (Nordoff & Robbins, 2007).

Η μουσική επικοινωνία του πελάτη μπορεί να ανιχνευθεί σε μία, δύο ή και στις τρεις κατηγορίες, αφού η ενέργεια μπορεί να ρέει από τη μία κατηγορία στην άλλη. Όπως και στην πρώτη κλίμακα, η δεύτερη μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως λίστα ελέγχου ή χρησιμοποιώντας ένα σύστημα δέκα βαθμίδων.

**SCALE II MUSICAL COMMUNICATIVENESS  
RATING FORM**

Child: \_\_\_\_\_ DOB: \_\_\_\_\_ Date: \_\_\_\_\_ Session: \_\_\_\_\_

Therapist: \_\_\_\_\_ Rater: \_\_\_\_\_ Rating Date: \_\_\_\_\_

LEVELS OF COMMUNICATIVENESS	MODES OF ACTIVITY			RATING TOTALS
	Instrumental	Vocal	Body movement	
(7) Musical intelligence and skills freely functioning and competently, personably communicable. Enthusiasm for musical creativity.	_____	_____	_____	_____
(6) Participating communicative responsiveness firmly established. Growing musical self-confidence. Independence in using rhythmic, melodic, or expressive components.	_____	_____	_____	_____
(5) Sustaining of directed response impulses setting up musical communication. Musical motivation appearing. Involvement increasing.	_____	_____	_____	_____
(4) Musical awareness awakening. Intermittent musical perception and intentionality manifesting.	_____	_____	_____	_____
(3) Evoked responses (ii): more sustained and musically related	_____	_____	_____	_____
(2) Evoked responses (i): fragmentary, fleeting.	_____	_____	_____	_____
(1) No musically communicative responses	_____	_____	_____	_____

**Nonactive**

Πίνακας 2

Η δυσκολία σε αυτήν τη κλίμακα αξιολόγησης έγκειται στο γεγονός ότι δεν μπορεί να αξιολογηθεί η ενεργητική ακρόαση. Παρ' όλο που ο πελάτης μπορεί να δείχνει αδρανής, ενδεχομένως να εμπλέκεται μουσικά μέσω ενεργητικής ακρόασης. Μία τόσο σημαντική εσωτερική εμπειρία, χωρίς καμία ορατή έκφραση σχετική με τη μουσική να τη συνοδεύει, δεν μπορεί να αξιολογηθεί χρησιμοποιώντας αυτή τη κλίμακα, αφού η συγκεκριμένη χρειάζεται ορατή επικοινωνιακή έκφραση. Συνεπώς, αυτού του είδους η συμπεριφορά σημειώνεται ως «αδρανής». (Nordoff & Robbins, 2007).

Οι κλίμακες I και II έχουν χρησιμοποιηθεί από μουσικοθεραπευτές για τέσσερις δεκαετίες ως εργαλεία κλινικής αντίληψης. Η ικανότητα τους να αναγνωρίζουν και να κατανοούν διαδραστικά στοιχεία της θεραπευτικής διαδικασίας προσφέρει στους μουσικοθεραπευτές μία αίσθηση προσανατολισμού σε ένα ευρύ φάσμα κλινικών συνθηκών (Nordoff & Robbins, 2007).

**Τρίτη κλίμακα : *Musicing: Μορφές δραστηριότητας, στάδια και ποιότητες εμπλοκής (scale III: Musicing: Forms of activity, stages and qualities of engagement)*** (Πίνακες 3, 4). Η ποικιλία των μουσικών διαδράσεων μεταξύ του θεραπευτή και του πελάτη κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού απαιτεί ένα εργαλείο αξιολόγησης κατάλληλο για να εμπεριέχει ένα ευρύ φάσμα μουσικών δραστηριοτήτων και λειτουργικά συσχετισμένων συμπεριφορών. Επιπλέον, οι ανταποκρίσεις του πελάτη δείχνουν μία ποικιλία πολυπλοκοτήτων και επιδεξιότητων, οι οποίες χρήζουν ενός ευαίσθητου και βαθμονομημένου εργαλείου (Nordoff & Robbins, 2007). Οι Nordoff και Robbins συνειδητοποίησαν πως οι μουσικές ανταποκρίσεις των πελατών χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: ενόργανη ρυθμική δραστηριότητα και τραγούδι. Επομένως, αυτή η κλίμακα δημιουργήθηκε έχοντας δύο διαφορετικά τμήματα. Λήφθηκε επίσης υπόψη ότι τα δομικά χαρακτηριστικά της μουσικής, καθώς και το επίπεδο εμπλοκής και αντίστασης του πελάτη που εκφράζεται μέσα από αυτήν, καθορίζουν τη κλινική σημασία των μουσικών ανταποκρίσεων του πελάτη. Γι' αυτόν τον λόγο, η τρίτη κλίμακα είναι μία προσπάθεια να αποσαφηνιστεί, όχι μόνο τι πετυχαίνει μουσικά ο πελάτης, αλλά και πώς το κάνει (Bruscia, 1987).

Ανάλογα με τη φύση της μουσικής δραστηριότητας στην οποία εμπλέκεται ο πελάτης κατά τη διάρκεια μιας συνεδρίας μουσικοθεραπείας, υπάρχει μια αφύπνιση ενός φάσματος ψυχολογικών και φυσικών διαδικασιών: Επίγνωση, αντίληψη, προσοχή, συγκέντρωση, μνήμη, ανάπτυξη σωματικών και φωνητικών συντονισμών και ευελιξιών, συναισθηματική ανταπόκριση και διαφοροποίηση, δεκτική – εκφραστική ολοκλήρωση, πρόθεση και αυτό-έκφραση. Όλα αυτά τα στοιχεία εκφράζονται ως μουσικές ανταποκρίσεις και γι' αυτόν τον λόγο θεωρούνται στοιχεία αξιολόγησης κλινικής σημασίας (Nordoff & Robbins, 2007). Οι κυριότερες συμπεριφορές που παρουσιάζονται στη κλίμακα είναι:

- Εύρος ταχύτητας βασικού ρυθμού (basic beat tempo range - instrumental coactivity)
- Ρυθμικές μορφές (rhythmic forms - instrumental coactivity)
- Εκφραστικά στοιχεία (expressive components - instrumental coactivity)
- Μελωδική φόρμα (melodic form - singing)



Έτσι λοιπόν, στην τρίτη κλίμακα χρησιμοποιείται επίσης μέθοδος βαθμολόγησης, μέσω της οποίας συνδέεται η καταγραφή του επιπέδου πολυπλοκότητας της μουσικής με το επίπεδο αξιολόγησης ή ποιότητας της εμπλοκής (Cripps, Tsiris, & Spiro, 2016). Αυτό σημαίνει, ότι αυτό που κάνει μουσικά ο πελάτης αξιολογείται σε συνδυασμό με το πώς το κάνει (Nordoff & Robbins, 2007).

SCALE III. MUSICING: FORMS OF ACTIVITY, STAGES AND QUALITIES OF ENGAGEMENT. RATING FORMS

Child: \_\_\_\_\_ DOB: \_\_\_\_\_ Date: \_\_\_\_\_ Session(s): \_\_\_\_\_

Therapist: \_\_\_\_\_ Rater: \_\_\_\_\_ Rating Date: \_\_\_\_\_

Session: \_\_\_\_\_

<b>SINGING</b>	<b>(4) MELODIC FORM</b>	Arta-like Improvising																			
		Complex Melodies																			
		Simple Melodies																			
		Melodic Phrases																			
		Simple Tonal Forms T/R Related Sounds																			

<b>INSTRUMENTAL COACTIVITY</b>	<b>(3) EXPRESSIVE COMPONENTS</b>	Tremolo																			
		Dynamic Contrast P/Dim																			
		Accent Punctuation F/Cresc																			
		Sound of Instrument Accel																			
		Rit																			
		Tempo Contrast Fermata																			
		Rubato																			

<b>INSTRUMENTAL COACTIVITY</b>	<b>(2) RHYTHMIC FORMS</b>	Complex																			
		Advanced																			
		Intermediate																			
		Simple																			
		Rudimentary																			
	<b>(1) BASIC BEAT TEMPO RANGE</b>	Very Fast 240																			
		Fast 150																			
		Moderate 90																			
		Slow 60																			
		Very Slow																			

*Ενόργανη ρυθμική δραστηριότητα (Instrumental rhythmic activity - 1, 2, 3):* Κατά τη διάρκεια του διαδραστικού παιξίματος ενός κρουστού οργάνου μέσα στον κλινικό αυτοσχεδιασμό, ο πελάτης χρησιμοποιεί αναπόφευκτα διάφορα ρυθμικά στοιχεία της μουσικής. Με σκοπό να αξιολογηθεί μία ανταπόκριση από τον πελάτη, αυτά τα ρυθμικά στοιχεία, τα οποία παρέχουν νόημα και μορφή στη μουσική δραστηριότητα, χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: α) ρυθμικά και δομικά στοιχεία, τα οποία ορίζουν τη ρυθμικά δομή της μουσικής μέσα στον χρόνο και β) εκφραστικά στοιχεία, τα οποία εκφράζουν, ενισχύουν και επικοινωνούν το συναισθηματικό τους περιεχόμενο και την ενεργητική διάδραση (Nordoff & Robbins, 2007). Η ενόργανη ρυθμική δραστηριότητα αναλύεται σύμφωνα με το επίπεδο δυνατοτήτων, την εμπειρία και την ανταπόκριση του πελάτη (Bruscia, 1987).

*Τραγούδι (singing - 4):* οι μελωδίες του πελάτη αξιολογούνται σύμφωνα με τη φωνητική του ανταπόκριση και τη συμμετοχή. Η φωνητική δραστηριότητα αφορά την εκφραστική ελευθερία την οποία παρουσιάζει ο πελάτης και την ευαισθησία που έχει στη μουσική του θεραπευτή. Η συμμετοχή αφορά τα επίπεδα και τις συνθήκες της συμμετοχής του πελάτη στο τραγούδι (Bruscia, 1987).

Βαθμολογηση:

1. Εύρος ταχύτητας βασικού ρυθμού (basic beat – tempo range). Πιο αργά από 60 χτύπους το λεπτό (beats per minute - bpm): very slow, 60-95 bpm: slow, 96-150 bpm: moderate, 150-240: fast, 240 bpm και γρηγορότερα: very fast.
2. Ρυθμικές μορφές (rhythmic forms). Επί της ουσίας, αναφέρεται στη ρυθμική πολυπλοκότητα, ξεκινώντας από το στοιχειώδη/βασικό ρυθμό μέχρι και τον περίπλοκο ρυθμό. Υπάρχουν κάποιες μορφές μουσικής συμπεριφοράς, οι οποίες είναι και ενδείξεις της κατάστασης ή του αναπτυξιακού σταδίου του πελάτη. Αυτές οι συμπεριφορές είναι: διαχυτική (**P**ervasive), παρορμητική (**C**ompulsive), αντιδραστική (**R**eactive) και χωρίς κατεύθυνση/μη συνειδητή συμπεριφορά (**U**ndirected/**U**naware). Αυτές οι συμπεριφορές χωρίζονται σε τρία στάδια η καθεμία, τα οποία είναι: εναρκτήριο στάδιο (**I**ncipient), ανακάλυψη/εύρεση (**F**inding), εγκαθίδρυση (**E**stablishing). Όταν ο μουσικοθεραπευτής εντοπίζει κάποια μορφή συμπεριφοράς (λ.χ. διαχυτική - **P**reservative), συμπληρώνει το αρχικό γράμμα (**P**) στο αντίστοιχο κελί της ρυθμικής μορφής στην οποία την εντόπισε. Εάν εντοπιστεί και το στάδιο της συμπεριφοράς, τότε συμπληρώνει και το αρχικό γράμμα του σταδίου (λ.χ. **P-I** για διαχυτική συμπεριφορά αρχικού σταδίου).
3. Expressive Components. Εδώ, ο μουσικοθεραπευτής συμπληρώνει τα κελιά με το αρχικό γράμμα της ποιότητας της ανταπόκρισης, η οποία εκδηλώνεται στα εκφραστικά

στοιχεία, όπως για παράδειγμα το τρέμολο: **A** (A-responsively active), **S** (Self-expressively assertive), **N** (Nascent), **M** (Musically expressive perceptive), **B** (Becoming engaged).

4. Μελωδική φόρμα (Melody Form). Εδώ σημειώνονται η φωνητική ανταπόκριση (1) και η φωνητική συμμετοχή (2). Ο μουσικοθεραπευτής συμπληρώνει τα κελιά με τους αριθμούς 1 ή 2, ή και τους δύο αριθμούς χωρισμένους με μία κάθετο. Δηλαδή. 1/2, 1/-, -/2 (Nordoff & Robbins, 2007).

## 2. 3. Κλίμακα επικοινωνίας και κοινωνικής αλληλεπίδρασης στη μουσικοθεραπεία (Music Therapy Communication and Social Interaction Scale - MTCSI)

Αυτή η κλίμακα αξιολόγησης δημιουργήθηκε από τους Guerrero et al. (2014) βασισμένη στη τρίτη κλίμακα των Nordoff και Robbins, με σκοπό την καταγραφή και αξιολόγηση των επικοινωνιακών και διαδραστικών ανταποκρίσεων, κατά τη διάρκεια της συνεδρίας (Cripps, Tsiris, & Spiro, 2016). Ο λόγος της δημιουργίας αυτής της νέας κλίμακας είναι να ορίσει πιο προσεκτικά τα εννοιολογικά στοιχεία, τα οποία επεκτείνονται στις βασικές ιδέες των προηγούμενων κλιμάκων (Bell et al., 2014). Επιπλέον, υπήρχε η ανάγκη για ένα εργαλείο αξιολόγησης, το οποίο θα μπορεί να είναι κατανοητό σε κάποιον μη-μουσικοθεραπευτή, με σκοπό τη δυνατότητα διεπιστημονικών συνεργασιών (Low et al., 2017).

Η αξιολόγηση γίνεται κι εδώ βαθμολογώντας μέσω παρακολούθησης των βιντεοσκοπημένων συνεδριών. Η κλίμακα MTCSI χωρίζεται σε τέσσερα μέρη: Α) Προ-εμπλοκή – δημιουργία ήχου και προσοχή (Pre-ergagement – sound making and attention), Β) Εμπλοκή – επικοινωνία και κοινωνική διάδραση (Engagement – communication and social interaction), Γ) Μετάβαση (Transition), Δ) Συναισθηματική επικοινωνία και διάδραση (Emotional communication and interaction) (Cripps, Tsiris, & Spiro, 2016) (Πίνακας 5). Τα στοιχεία αυτών των τεσσάρων κατηγοριών αξιολογούνται χρησιμοποιώντας τους αριθμούς 1, 2, 3, όπου ο αριθμός 1 είναι ο χαμηλότερος και ο αριθμός 3 είναι ο υψηλότερος. Χρησιμοποιούνται, επίσης, πλευρικές ράβδοι για να σημειώνονται διακριτές ή ασυνήθιστες συμπεριφορές, οι οποίες δεν ανταποκρίνονται στη συνεδρία ή για να επεξηγηθούν σύντομα τα αξιολογημένα γεγονότα.

Engagement									Emotional communication	
Preengagement				Engagement (Socially Interactive or Communicative)					Affective Responses	Physical Responses
Attention	Vocalization	Instrument Use	Transitions	Joining In	Turn Taking	Reciprocal Communication	Musical	Reciprocal Verbal Communication		

Πίνακας 5

- A. Προ-εμπλοκή – δημιουργία ήχου και προσοχή.* Σε αυτή την κατηγορία συμπεριλαμβάνεται η προσοχή, η ηχολαλία και η χρήση μουσικών οργάνων. Δεδομένου ότι εμπλοκή αυτή καθεαυτή δεν υπάρχει σε αυτό το στάδιο, αυτά τα στοιχεία παρατηρούνται νωρίς στη συνεδρία. Ο πελάτης δεν είναι ακόμη ενεργητικά εμπλεγμένος στη διαδικασία της μουσικοθεραπείας ή παλινδρομεί από την εμπλοκή στη προ-εμπλοκή. Εδώ, η κλίμακα τριών βαθμίδων υποδεικνύει την εγγύτητα στην εμπλοκή. Για παράδειγμα, χρήση μουσικού οργάνου: αριθμός 1 – μη μουσική χρήση κι εξερεύνηση του οργάνου (λ.χ. στιφογύρισμα των ζίλιων ή στοίβαγμα των κόρνων). Αριθμός 2 – παίξιμο οργάνου μουσικά, αλλά χωρίς διάδραση με κάποιον άλλον. Αριθμός 3 – παίξιμο οργάνου μουσικά με ανταπόκριση και διάδραση με τον μουσικοθεραπευτή ή/και άλλους συμμετέχοντες στη συνεδρία, αλλά χωρίς άμεση επικοινωνία. Στη πλευρική ράβδο μπορεί να σημειωθεί το όργανο, το οποίο χρησιμοποιήθηκε περισσότερο.
- B. Εμπλοκή – επικοινωνία και κοινωνική διάδραση.* Σε αυτή την κατηγορία συμπεριλαμβάνεται η συμμετοχή σε δραστηριότητα, η σειρά παιξίματος στη δραστηριότητα, η αμοιβαία μουσική επικοινωνία και η αμοιβαία λεκτική επικοινωνία. Εδώ, ο πελάτης είναι εμπλεγμένος στη συνεδρία και οι αριθμοί δείχνουν το επίπεδο εμπλοκής (3 – συνεχόμενη, 2 – διαλείπουσα, 1 – σπάνια). Για παράδειγμα, αμοιβαία λεκτική επικοινωνία: διαφοροποιείται από την ηχολαλία (προ-εμπλοκή), διότι η ηχολαλία δεν περιλαμβάνει άμεση επικοινωνία ή διάδραση. Αριθμός 1 – χειρονομίες ή κατανοητός (ή και όχι) λόγος ή τραγούδι. Αριθμός 2 – μόνο κατανοητός λόγος ή τραγούδι που αποκρίνεται στον μουσικοθεραπευτή ή άλλους συμμετέχοντες στη συνεδρία. Αριθμός 3 – συνεχόμενη λεκτική επικοινωνία (λόγος ή τραγούδι) για τουλάχιστον δύο κατανοητές συνδιαλλαγές. Στη πλευρική ράβδο μπορεί να σημειωθεί κάθε αποδιοργανωμένη, αυθόρμητη ή άλλη σχετική ομιλία/ηχολαλία.

Γ. *Μετάβαση*. Εδώ ο μουσικοθεραπευτής/ερευνητής αξιολογεί το βαθμό της εμπλοκής, τον οποίο ο πελάτης μπορεί να διατηρήσει κατά τη διάρκεια μιας μετάβασης μεταξύ δομημένων δραστηριοτήτων.

Δ. *Συναισθηματική επικοινωνία και διάδραση*. Σε αυτήν την κατηγορία αντανακλώνται οι συναισθηματικές ανταποκρίσεις του πελάτη. Χωρίζεται σε συναισθηματικές και σωματικές ανταποκρίσεις, οι οποίες μπορούν να αξιολογηθούν ταυτόχρονα με άλλες κατηγορίες. Για παράδειγμα, συναισθηματικές ανταποκρίσεις: Αριθμός 1 – συναισθηματική έκφραση χωρίς εμφανή σχέση με τη διαδικασία της μουσικοθεραπείας. Αριθμός 2 - συναισθηματική ανταπόκριση μέσα σε κοινωνικό πλαίσιο, αλλά χωρίς κατεύθυνση προς κάποιον άλλον. Αριθμός 3 – αμοιβαία συναισθηματική ανταπόκριση. Στη πλευρική ράβδο μπορεί να σημειωθεί η φύση και η ένταση της συναισθηματικής ανταπόκρισης (Bell et al., 2014).

Αν και έρευνες πάνω σε αυτήν την κλίμακα έχουν δείξει θετικά αποτελέσματα στην αξιολόγηση της εμπλοκής (Bell et al., 2014, Guerrero & Turry et al., 2013), υπάρχουν πρακτικά ζητήματα, τα οποία καθιστούν την κλίμακα MTSCI scale δύσχρηστη. Η εκπαίδευση ενός μουσικοθεραπευτή πάνω στη χρήση της κλίμακας, όπως και η βαθμολόγηση αυτή καθεαυτή, έχουν αποδειχθεί υπερβολικά χρονοβόρες. Παρ' όλο που η κλίμακα MTCSI είναι ένα ισχυρό εργαλείο, το οποίο μπορεί να βοηθήσει τους μουσικοθεραπευτές να αναγνωρίσουν και να παρατηρήσουν καινούρια στοιχεία, η κλίμακα απαιτεί μικροανάλυση, και γι' αυτό, αρκετό χρόνο αφιέρωσης (Bell et al., 2014). Η συνειδητοποίηση αυτού του γεγονότος οδήγησε τους ερευνητές στη δημιουργία μιας καινούριας κλίμακας αξιολόγησης, βασισμένη πάνω στη MTCSI, τη Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής (Music Engagement Scale) (Guerrero & Turry et al., 2013, Low et al., 2017).

#### 2. 4. Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής (Music Engagement Scale - MES)

Η Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής, ή αλλιώς MES, έχει δημιουργηθεί πρόσφατα από τους Low et al. (2017) και αναμένεται να είναι ευκολότερη στη χρήση από την MTCSI. Η MES αναπτύχθηκε για να αξιολογήσει τη διαδικασία μουσικής και διαπροσωπικής εμπλοκής του πελάτη κατά τη διάρκεια μιας συνεδρίας μουσικοθεραπείας. Η κλίμακα μπορεί να χρησιμοποιηθεί από μουσικοθεραπευτές όλων των πορσεγγίσεων. Σύμφωνα με τον Low (2019), «ενώ η MES έχει τις ρίζες της στη βιβλιογραφία και τις αξίες της μουσικοθεραπείας Nordoff & Robbins (NRMT), πιστεύουμε πως όλοι οι μουσικοθεραπευτές μπορούν να χρησιμοποιήσουν την κλίμακα, με σκοπό να αξιολογήσουν τη μουσική εμπλοκή σε συνεδρίες

μουσικοθεραπείας» (Low, Προσωπική επικοινωνία, 2019). Όπως και με τις προηγούμενες κλίμακες, η αξιολόγηση γίνεται παρακολουθώντας βιντεοσκοπημένες συνεδρίες (Guerrero & Turry, 2013). Είναι σχεδιασμένη ειδικά για την καταγραφή των συμπεριφορικών αλλαγών σε παιδιά με αναπτυξιακές διαταραχές, ή άλλες συναφής δυσκολίες, οι οποίες προκύπτουν κατά τη διάρκεια μιας συνεδρίας (Low et al. 2017). Εκτός από την παρατήρηση της κλινικής και μουσικής πορείας, και την επανεκτίμηση των στόχων, εξετάζεται επίσης και η πρόοδος προς την επίτευξη των στόχων. Αυτό γίνεται πιο εφικτό μέσω της συνεργασίας με τους κηδεμόνες, τους εκπαιδευτές και άλλους θεραπευτές του πελάτη (Bell et al. 2014). Η MES δεν έχει πιστοποιήσει την εγκυρότητα της ακόμη (Guerrero & Turry, 2013).

Η ευκολία της MES έγκυται στη συνολική εντύπωση της συνεδρίας από τον μουσικοθεραπευτή. Αυτό σημαίνει ότι η αξιολόγηση συμβαίνει βαθμολογώντας όλη τη συνεδρία, αντί για μικρές περιόδους της συνεδρίας. Για τη βαθμολόγηση χρησιμοποιούνται οι αριθμοί 0 έως 8. Ο αριθμός 0 είναι ο χαμηλότερος, ενώ ο αριθμός 8 είναι ο υψηλότερος. Οι μικρότεροι αριθμοί δείχνουν το βαθμό της επίγνωσης του πελάτη. Όσο η εμπλοκή με πρωτοβουλία και ανταπόκριση μεγαλώνει, τόσο οι αριθμοί γίνονται υψηλότεροι (Low et al., 2017) (Πίνακας 6).

## Music Engagement Scale: Scoring Sheet

Category	Level	Description	✓
Passive Attention	0	Inattention to session	
	1	Intermittent attention to session	
	2	Moderate attention to session	
Purposeful music making	3	<b>3a</b> Intermittent engagement with familiar music OR <b>3b</b> Intermittent interactive responsive or initiating engagement with improvised music	
	4	<b>4a</b> Moderate engagement with familiar music OR <b>4b</b> Moderate interactive responsive or initiating engagement with improvised music	
	5	<b>5a</b> Consistent engagement with familiar music OR <b>5b</b> Consistent interactive responsive or initiating engagement with improvised music	
Flexible interactive music making	6	3a or 3b AND 4a or 4b	
	7	4a AND 4b	
	8	Consistent responsive and initiating engagement	

Πίνακας 6

Όπως φαίνεται και στον πίνακα, η γνώριμη και η αυτοσχεδιαστική μουσική είναι και οι δύο εξίσου σημαντικές μορφές της μουσικής διάδρασης. Γι' αυτόν τον λόγο, η εμπλοκή στη μουσική μπορεί να επιτευχθεί με οποιαδήποτε ή και με τις δύο μορφές. Παρ' όλα αυτά, αυτή η κλίμακα χρειάζεται και τις δύο μορφές μουσικής εμπλοκής για να επιτευχθούν υψηλότερα επίπεδα. Γνώριμη μουσική μπορεί να είναι προ-ηχογραφημένη μουσική ή αυτοσχεδιαστική μουσική, η οποία επαναφέρθηκε στη συνεδρία και έμεινε στη μνήμη του πελάτη (Low et al., 2017). Και οι δύο μορφές γνώριμης μουσικής είναι πολύ σημαντικές, αλλά δεν είναι απαραίτητο να χρησιμοποιηθούν και οι δύο ως κλινικές παρεμβάσεις.

Σύμφωνα με τη MES, υπάρχουν πέντε στάδια κατάταξης, μέσα από τα οποία ο πελάτης κινείται στη συνεδρία: παθητική προσοχή – ενεργητική προσοχή – ορατή εμπλοκή στη μουσική περιορισμένου χρόνου - ορατή εμπλοκή στη μουσική αυξημένου χρόνου – εμπλοκή σε διαδραστικό μουσικό διάλογο. Αυτά τα στάδια σκιαγραφούν τα τρία θεμελιώδη στοιχεία



της MES: την ποιότητα, τη διάρκεια και την ευελιξία της εμπλοκής σε διαφορετικούς τύπους μουσικής δημιουργίας. Επί της ουσίας, η εμπλοκή του πελάτη στη συνεδρία κινείται από παθητική σε ενεργητική, κι έπειτα από περιορισμένης διάρκειας σε μεγαλύτερη διάρκεια και τελικά, σε ευέλικτη διαδραστική μουσική εμπλοκή (Low et al., 2017).

Τρόπος χρήσης της MES: Η κλίμακα χρησιμοποιείται μετά από την παρακολούθηση ολόκληρης της συνεδρίας. Ο μουσικοθεραπευτής βαθμολογεί τη συμπεριφορά του πελάτη χρησιμοποιώντας τους αριθμούς από το 0 έως το 8, όπως ήδη προαναφέρθηκε. Οι αριθμοί 6-8 χρησιμοποιούνται μόνο στη περίπτωση που ο πελάτης πληροί τις απαιτήσεις του πέμπτου επιπέδου. Στη περίπτωση που ο μουσικοθεραπευτής δεν μπορεί να αποφασίσει μεταξύ δύο επιπέδων, τότε θα πρέπει να διαλέξει το χαμηλότερο (Low et al., 2017). Περισσότερες λεπτομέρειες για τη MES θα δοθούν στη συνέχεια, καθώς αυτός ο τρόπος αξιολόγησης θα χρησιμοποιηθεί στη παρούσα μελέτη περίπτωσης.

## Κεφάλαιο 3: Μελέτη Περίπτωσης

### 3. 1. Προσέγγιση έρευνας

Η έρευνα που καταγράφω στη διπλωματική μου είναι κλαδική/τομεακή ποιοτική έρευνα (discipline qualitative research), δηλαδή συγκαταλέγεται στις μελέτες, οι οποίες ερευνούν την πρακτική της μουσικοθεραπείας από οποιαδήποτε πιθανή σκοπιά. Είναι εγγενής (intrinsic), αλλά και εργαλειακή (instrumental) έρευνα. Αυτό σημαίνει πως εδώ ερευνάται η συγκεκριμένη περίπτωση, αλλά παράλληλα αναζητούνται απαντήσεις σε συγκεκριμένα ερωτήματα. Ο τύπος της είναι ποιοτική – νατουραλιστική, ελέγχου - υπόθεσης μεμονωμένη περίπτωση (*qualitative-naturalistic hypotheses-testing single-case design*,) στον οποίο, όπως έχει ήδη αναφερθεί, υπάρχει μία ιδέα ή μια εικόνα για τις σχέσεις μεταξύ γεγονότων, αλλά δεν υπάρχει πειραματισμός ή επιρροή στην πρακτική. Τα γεγονότα ερμηνεύονται ως έχουν, φυσικά. Αυτό σημαίνει πως ο ερευνητής μελετά την υπόθεση αναλύοντας τις διαδικασίες της συνεδρίας όπως προκύπτουν (Smeijsters & Aastgard, 2005).

Βασίζεται σε ποιοτική-φαινομενολογική μέθοδο συλλογής και ανάλυσης δεδομένων και σε μεμονωμένη μελέτη περίπτωσης (single case study) από κλινικό έργο ουμανιστικής κατεύθυνσης μουσικοθεραπείας (Amir, 1993). Ποιοτική - φαινομενολογική, διότι ο ερευνητής αλληλεπιδρά με το φαινόμενο, ή στη προκειμένη περίπτωση, ο μουσικοθεραπευτής αλληλεπιδρά με τον πελάτη και έχει επίγνωση της επίδρασης που ασκεί. Ο μουσικοθεραπευτής δέχεται εποπτεία, έτσι ώστε να είναι πιο ασφαλής η ερευνητική διαδικασία και να μην οδηγήσει

τον πελάτη μέσα από δικές του επιθυμίες. Επίσης, ο θεραπευτής έχει την ευχέρεια διαφοροποίησης του πλαισίου προσέγγισης κατά την εξέλιξη της έρευνας (Aigen, 1993). Η φαινομενολογική θεωρία δίνει βάρος στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι άνθρωποι βιώνουν τον εαυτό τους και τον κόσμο γύρω τους (Pervin & John, 2001).

Επιπλέον, θα προστεθεί ποσοτική αξιολόγηση των συνεδριών, χρησιμοποιώντας την Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής (Music Engagement Scale) των Low et al. (2017), για να αξιολογηθεί η εμπλοκή του πελάτη στη μουσική κάθε συνεδρίας.

### 3. 2. Κλινική προσέγγιση

Οι συνεδρίες με τον πελάτη βασίζονται στις ουμανιστικές ψυχοθεραπευτικές προσεγγίσεις του Carl Rogers και του Abraham H. Maslow. Η πελατοκεντρική προσέγγιση του C. Rogers υποστηρίζει πως οι άνθρωποι είναι άξιοι εμπιστοσύνης και έχουν ένα τεράστιο δυναμικό στο να αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους και να λύνουν μόνοι τους τα προβλήματά τους χωρίς άμεση παρέμβαση του θεραπευτή. Επίσης, έχουν την ικανότητα να οδηγούν τον εαυτό τους προς την ανάπτυξη, εάν αποτελούν πρωταρχικό ρόλο σε μια θεραπευτική σχέση. Η αποτελεσματική πορεία μιας θεραπευτικής διαδικασίας εξαρτάται από τη στάση και την αυθεντικότητα του θεραπευτή αλλά και την ποιότητα της σχέσης θεραπευτή και πελάτη (Corey, 1991).

Στη Μουσικοθεραπεία οι Nordoff & Robbins συσχέτισαν τους θεραπευτικούς στόχους για προσωπική ωρίμανση και αυτονομία με τις ανθρωπιστικές απόψεις του Maslow. Η θεραπεία δηλαδή, αποτελεί μια διαδικασία ανάπτυξης, κατά την οποία αναζητούνται και εξελίσσονται οι δυνατότητες του πελάτη. Συσχέτισαν επίσης και τη θεώρηση της θεραπείας ως μια διαδικασία αυτοπραγμάτωσης, όπου αναπτύσσεται η ικανότητα για αυτό-έκφραση, εξωτερίκευση συναισθημάτων και βίωση εμπειριών κορύφωσης. Οι εμπειρίες κορύφωσης (peak experiences), όπως αυτές περιγράφονται από τον Maslow, είναι στιγμές όπου ο άνθρωπος μπορεί να νιώσει μέγιστη ευτυχία και εκπλήρωση (Ψαλτοπούλου, 2004).

### 3. 3. Η περίπτωση που μελετάται

Η συγκεκριμένη μεμονωμένη μελέτη περίπτωσης αφορά έναν ενήλικα με αυτισμό, ο οποίος συμμετείχε σε ατομικές συνεδρίες μουσικοθεραπείας με εμένα. Η συγκεκριμένη έρευνα εξετάζει την πορεία του πελάτη στη μουσικοθεραπεία και τους στόχους που επιτεύχθηκαν. Ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται στη σημασία της εμπλοκής του πελάτη κατά τη διάρκεια των συνεδριών αλλά και με το πέρασμα τους. Γι' αυτό το λόγο, θα χρησιμοποιηθεί η Κλίμακα

Μουσικής Εμπλοκής, η οποία είναι καινούρια και συνεπώς δεν έχει ελεγχθεί η αξιοπιστία της. Έτσι λοιπόν, εκτός από τη μελέτη της πορείας του συγκεκριμένου περιστατικού, θα μελετηθεί και η χρησιμότητα της κλίμακας στη μέτρηση της εμπλοκής του πελάτη στη μουσική.

### 3. 4. Η εμπλοκή (engagement) στη μουσικοθεραπεία

Η αγγλική λέξη «engagement» μεταφράζεται ως εμπλοκή. Προέρχεται από τη σύνθεση του προθέματος εν και τη λέξη *πλοκή* και δηλώνει την ενεργητική συμμετοχή σε μια δραστηριότητα (Τριανταφυλλίδης, 2019). Η μουσική εμπλοκή είναι πολύ σημαντική στη μουσικοθεραπεία, καθώς αναφέρεται στην ενεργή συμμετοχή του πελάτη σε μια δραστηριότητα ή στον κλινικό αυτοσχεδιασμό (Hanser, 2016). Συνεπώς, η εμπλοκή έχει να κάνει με εξωτερικό ερέθισμα, το οποίο μπορεί να περιλαμβάνει αντικείμενα, δραστηριότητες ή ανθρώπους (Cohen-Mansfield et al., 2011). Η μουσική χρησιμοποιείται ως ένα αποτελεσματικό μέσο για τη δημιουργία ή ενίσχυση της εμπλοκής, διότι μπορεί να οδηγήσει σε δομημένες εμπειρίες που ευκολύνουν τη διάδραση. Αυτές οι εμπειρίες είναι διαφορετικές για τον κάθε πελάτη, τις ανάγκες του και τις δυνατότητες του (Coury, 2013). Οι κλινικές παρεμβάσεις που πραγματοποιεί ο μουσικοθεραπευτής έχουν ως στόχο την πρόκληση και την ενίσχυση της εμπλοκής του πελάτη στο «μουσικίν – ποιείν»<sup>3</sup> (musicking), δηλαδή στη μουσική διαδικασία. Αυτή η εμπλοκή απαντάται σε διάφορες μορφές, όπως στον αυτοσχεδιασμό, τη σύνθεση, τη σωματική/λεκτική ανταπόκριση και την ακρόαση. Καθεμία από αυτές τις μορφές μουσικών εμπειριών έχει τα δικά της μοναδικά χαρακτηριστικά και η καθεμία ορίζεται από τη δική της συγκεκριμένη διαδικασία εμπλοκής. Καθεμία εμπεριέχει διαφορετικές κιναισθητικές συμπεριφορές και απαιτούν διαφορετικά είδη αντιληπτικών και γνωστικών δεξιοτήτων, τα οποία με τη σειρά τους εμπλέκουν διαφορετικές διαπροσωπικές διαδικασίες (Bruscia, 2014). Η επίτευξη των κλινικών στόχων δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς οποιαδήποτε μορφής εμπλοκής από τον πελάτη. Παρ' όλα αυτά, η εμπλοκή δεν σταματάει με την επίτευξη των στόχων, αλλά είναι μια συνεχής διαδικασία.

### 3. 5. Η Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής (Low et al. 2017), ως εργαλείο αξιολόγησης των συνεδρίων στη συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης

---

<sup>3</sup> Η μουσική σε ενεργητική μορφή ρήματος, δηλαδή σαν υποκείμενο και όχι αντικείμενο, αφού η μουσική αποτελεί μια φυσικά ενσωματωμένη φυσική δραστηριότητα και όχι απλώς ένα αυτόνομο αντικείμενο (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).

Όπως έχει προαναφερθεί, η Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής (Πίνακας 7) χρησιμοποιείται αμέσως μετά την παρακολούθηση ολόκληρης της βιντεοσκοπημένης συνεδρίας (ή αμέσως μετά την συνεδρία εάν δεν βιντεοσκοπείται). Μουσική εμπλοκή μπορεί να θεωρηθεί η χρήση μουσικών οργάνων η χρήση της φωνής με οποιονδήποτε τρόπο ή απλά η προσοχή του πελάτη. Στη κλίμακα χρησιμοποιούνται οι λέξεις «διαλείπουσα», «μέτρια» και «συνεχής». Αυτές οι λέξεις αποτελούν προσεγγίσεις του χρόνου, τον οποίο ο πελάτης αφιερώνει εμπλεκόμενος στη συνεδρία. Η διαλείπουσα εμπλοκή αποτελεί τουλάχιστον περίπου το 25% ολόκληρης της συνεδρίας. Η μέτρια εμπλοκή αποτελεί τουλάχιστον περίπου το 50% ολόκληρης της συνεδρίας. Η συνεχής εμπλοκή αποτελεί τουλάχιστον περίπου το 75% ολόκληρης της συνεδρίας. Αυτές οι προσεγγίσεις του χρόνου συμβαίνουν στη μία, συγκεκριμένη συνεδρία, η οποία αξιολογείται, ενώ δεν είναι απαραίτητο να συμβαίνουν με συνεχή τρόπο, αλλά συνολικά μέσα στη διάρκεια της συνεδρίας. Παρακάτω δίνεται η αναλυτική περιγραφή των στοιχείων της κλίμακας από τους Low et al. (2017).

### Επίπεδα 0-2: Παθητική προσοχή

Αυτά τα τρία επίπεδα περιγράφουν τα επίπεδα προσοχής του πελάτη στη συνεδρία. Ο πελάτης μπορεί να παρουσιάσει έναν συνδυασμό συμπεριφορών – χρήση μουσικών οργάνων, χρήση φωνής – προσοχή – σε όλα τα επίπεδα.

#### 0 – Αδράνεια / μη συμμετοχή στη συνεδρία

*Χρήση μουσικών οργάνων:* Ο πελάτης ασχολείται με μη μουσικά αντικείμενα σχεδόν ή καθ' όλη τη διάρκεια της συνεδρίας. Η συμπεριφορά του δεν σχετίζεται με τον θεραπευτή ή το πλαίσιο της μουσικοθεραπείας. Εμπλέκεται με τα όργανα, αλλά με μη μουσικό τρόπο (π.χ. εξερευνά το υλικό από το οποίο είναι φτιαγμένο το μουσικό όργανο), ο οποίος δεν αποτελεί ανταπόκριση προς τον θεραπευτή και δεν σχετίζεται με το πλαίσιο της μουσικοθεραπείας.

*Χρήση φωνής:* Όλη ή σχεδόν όλη η χρήση φωνής και οι ήχοι που παράγει ο πελάτης μέσα στη συνεδρία δεν έχουν πρόθεση μουσικά. Οι ήχοι είναι μη λεκτικοί (π.χ. γρύλλισμα, ουρλιαχτό κ.α.), ήχοι σχετικοί με τον λόγο (π.χ. λα-λα-λα) ή λέξεις, οι οποίες δεν σχετίζονται η απευθύνονται στον θεραπευτή.

*Προσοχή:* Ο πελάτης δεν δίνει σχεδόν καθόλου προσοχή σε ό, τι συμβαίνει μέσα στη συνεδρία (π.χ. τριγυρίζει μέσα στην αίθουσα ή κουνιέται πέρα-δώθε χωρίς συσχέτιση με τη μουσική). Δεν αλλάζει συμπεριφορά ανταποκρινόμενος στη μουσική σχεδόν ή σε όλη τη

συνεδρία. Δεν έχει σκόπιμα βλεμματική επαφή με τον θεραπευτή. Παίζει με μη μουσικά αντικείμενα και δεν συσχετίζει τη συμπεριφορά του με το πλαίσιο της μουσικοθεραπείας.

### 1 – Διαλείπουσα συμμετοχή στη συνεδρία

*Χρήση οργάνων:* Ο πελάτης παίζει κατά διαστήματα στα μουσικά όργανα χωρίς προφανή συσχέτιση στο πλαίσιο της συνεδρίας. Έχει μία αρχική, «πρόχειρη», εξερευνητική επαφή με τα όργανα. Παράγει ήχους με τα όργανα, αλλά χωρίς κάποια συσχέτιση με τη μουσική που έρχεται από τον μουσικοθεραπευτή (λ.χ. δεν υπάρχει συγχρονισμός στο τέμπο, παίζει νότες σε τονικό όργανο χωρίς εμφανή μουσική πρόθεση κ.α.). Αυτές οι ενέργειες είναι συνήθως σύντομες και συμβαίνουν σε τυχαίες χρονικές στιγμές μέσα στη συνεδρία, χωρίς προφανή μουσική πρόθεση.

*Χρήση φωνής:* Ο πελάτης παράγει κατά διαστήματα μη λεκτικούς ήχους, οι οποίοι έχουν κάποια μουσική ποιότητα, αλλά δεν συσχετίζονται με το πλαίσιο της συνεδρίας. Αυτοί οι ήχοι, οι οποίοι δεν αποτελούν λόγο, αρχίζουν να έχουν κάποια μουσικότητα (ρυθμός, τονικότητα, φράση κ.α.), όμως δεν απευθύνονται στον θεραπευτή.

*Προσοχή:* Ο πελάτης στρέφει κατά διαστήματα την προσοχή του προς τον θεραπευτή ή προς κάποια δραστηριότητα. Μπορεί να πλησιάσει ή να στρέψει το σώμα του προς τον θεραπευτή. Η προσοχή εναλλάσσεται συνεχώς από τη μη προσοχή.

### 2 – Μέτρια συμμετοχή στη συνεδρία

*Χρήση οργάνων:* Ο πελάτης παίζει με τα μουσικά όργανα και παράγει ήχους από αυτά περίπου – ή και περισσότερο- στο 50% της συνεδρίας, αλλά χωρίς εμφανή συσχέτιση με το πλαίσιο της συνεδρίας και χωρίς ανταπόκριση στη μουσική που προέρχεται από τον θεραπευτή (λ.χ. παίζει νότες σε τονικό όργανο χωρίς μουσική πρόθεση). Δεν υπάρχει άμεση επικοινωνία μέσω της μουσικής ή μουσική διάδραση. Αυτό σημαίνει πως δεν υπάρχει μουσική εμπλοκή με τον θεραπευτή.

*Χρήση φωνής:* Ο πελάτης παράγει μη λεκτικούς ήχους περίπου – ή και περισσότερο- στο 50% της συνεδρίας, οι οποίοι έχουν μουσική ποιότητα, αλλά δεν συσχετίζονται με το πλαίσιο της συνεδρίας. Αυτοί οι ήχοι, οι οποίοι δεν αποτελούν λόγο, αρχίζουν να έχουν κάποια μουσικότητα (ρυθμός, τονικότητα, φράση κ.α.), όμως δεν απευθύνονται στον θεραπευτή.

*Προσοχή:* Η προσοχή του πελάτη προς τον θεραπευτή ή σε κάποια δραστηριότητα κατά τη διάρκεια της συνεδρίας είναι περίπου στο 50% ολόκληρης της συνεδρίας. Ο πελάτης στρέφει την προσοχή του προς τον θεραπευτή και παρουσιάζει ενδιαφέρον για τη μουσική δράση και επικοινωνία με άλλα άτομα μέσα στη συνεδρία περίπου κατά το 50% της συνεδρίας.

### Επίπεδα 3-5: Μουσική δημιουργία με πρόθεση

Το επίπεδο εμπλοκής του πελάτη στη συνεδρία βασίζεται στους τρόπους με τους οποίους εμπλέκεται στη μουσική εμπειρία. Ο πελάτης μπορεί να εμπλακεί με γνώριμη μουσική ή με αυτοσχεδιαστική, μέσω πρωτοβουλίας ή ανταπόκρισης. Η γνώριμη μουσική μπορεί να είναι μία γνώριμη μουσική σύνθεση που προϋπάρχει ή μία μουσική σύνθεση, η οποία συντέθηκε σε προηγούμενη συνεδρία, επαναλήφθηκε και έγινε γνώριμη στον πελάτη. Όσον αφορά την αυτοσχεδιαστική μουσική, πρωτοβουλία στη μουσική εμπλοκή σημαίνει ο πελάτης να παρουσιάσει μία μουσική ιδέα ή φράση (άσχετα με τη διάρκεια). Η πρωτοβουλία μπορεί να είναι φωνητική ή οργανική, εφόσον απευθύνεται στον θεραπευτή με μουσική ή εκφραστική πρόθεση. Ανταπόκριση στη μουσική εμπλοκή σημαίνει ο πελάτης να «απαντήσει» σε προηγούμενη εμπλοκή. Αυτό θα μπορούσε επίσης να είναι πρωτοβουλία ή ανταπόκριση στην ανταπόκριση. Μουσική ανταπόκριση μπορεί επίσης να είναι η σύγχρονη συμμετοχή στη μουσική, δηλαδή ο πελάτης να εκφράζεται μουσικά ταυτόχρονα με τον θεραπευτή ή με άλλα άτομα μέσα στη συνεδρία.

#### 3 – Διαλείπουσα εμπλοκή με γνώριμη (3α) ή αυτοσχεδιαστική (3β) μουσική

Ο πελάτης εμπλέκεται σε κάποια μουσική εμπειρία μέσω κάποιας μορφής εμπλοκής (γνώριμη μουσική, πρωτοβουλία, ανταπόκριση) τουλάχιστον περίπου στο 25% ολόκληρης της συνεδρίας.

#### 4 – Μέτρια εμπλοκή με γνώριμη (3α) ή αυτοσχεδιαστική (3β) μουσική

Ο πελάτης εμπλέκεται σε κάποια μουσική εμπειρία μέσω κάποιας μορφής εμπλοκής (γνώριμη μουσική, πρωτοβουλία, ανταπόκριση) τουλάχιστον περίπου στο 50% ολόκληρης της συνεδρίας.

#### 5- Συνεχής εμπλοκή με γνώριμη (3α) ή αυτοσχεδιαστική (3β) μουσική

Ο πελάτης εμπλέκεται σε κάποια μουσική εμπειρία μέσω κάποιας μορφής εμπλοκής (γνώριμη μουσική, πρωτοβουλία, ανταπόκριση) τουλάχιστον περίπου στο 75% ολόκληρης της συνεδρίας.

### Επίπεδα 6-8: Ευέλικτη διαδραστική μουσική δημιουργία

Στα παρακάτω επίπεδα, ο πελάτης είναι ικανός να εμπλακεί σε μουσικές διαδραστικές εμπειρίες με γνώριμη και αυτοσχεδιαστική μουσική με πρωτοβουλία και ανταπόκριση. Εάν ο πελάτης εμπλέκεται σε γνώριμη μουσική, αυτή η διάδραση εμπεριέχει ευελιξία και κυριαρχία στη γνώριμη μουσική, χρησιμοποιώντας γνώριμο υλικό με εκφραστική και μουσική πρόθεση. Τα παρακάτω επίπεδα υποδεικνύουν διάφορους συνδυασμούς του, πώς ο πελάτης είναι ικανός

να εμπλακεί στη μουσική εμπειρία μέσα στη συνεδρία. Συλλαμβάνεται η ικανότητα για πρωτοβουλία και ανταπόκριση μέσα στον μουσικό διάλογο.

6 – Ένας τύπος διαλείπουσας κι ένας τύπος μέτριας εμπλοκής με πρωτοβουλία και ανταπόκριση


Ο πελάτης εμπλέκεται σε μουσικές εμπειρίες μέσω περισσότερων από μία μορφές εμπλοκής (πρωτοβουλία ή ανταπόκριση και γνώριμη και αυτοσχεδιαστική) τουλάχιστον μία από τις μορφές πρέπει να είναι σε μέτριο επίπεδο, δηλαδή τουλάχιστον περίπου στο 50% ολόκληρης της συνεδρίας, ενώ οι υπόλοιπες μπορούν να είναι και σε διαλείπων επίπεδο, δηλαδή τουλάχιστον περίπου στο 25% ολόκληρης της συνεδρίας.

7 - Μέτρια εμπλοκή με πρωτοβουλία και ανταπόκριση

Ο πελάτης εμπλέκεται σε μουσικές εμπειρίες μέσω περισσότερων από μία μορφές εμπλοκής (γνώριμη και αυτοσχεδιαστική με πρωτοβουλία και ανταπόκριση). Όλες οι μορφές μουσικών εμπειριών πρέπει να είναι σε μέτριο επίπεδο, δηλαδή τουλάχιστον περίπου στο 50% ολόκληρης της συνεδρίας.

8 – Συνεχής εμπλοκή στη μουσική μέσω ανταπόκρισης και πρωτοβουλίας

Ο πελάτης συνεχώς (τουλάχιστον περίπου στο 75% ολόκληρης της συνεδρίας) παίρνει πρωτοβουλίες και ανταποκρίνεται με εκφραστική και μουσική πρόθεση σε γνώριμη ή αυτοσχεδιαστική μουσική δημιουργία. Υπάρχει ρέουσα δημιουργική διάδραση μεταξύ πελάτη και θεραπευτή.

Κατηγορία	Επίπεδο	Περιγραφή	
Παθητική προσοχή	0	Αδράνεια / μη συμμετοχή στη συνεδρία	
	1	Διαλείπουσα συμμετοχή στη συνεδρία	
	2	Μέτρια συμμετοχή στη συνεδρία	
Μουσική δημιουργία με πρόθεση	3	3α) Διαλείπουσα εμπλοκή με γνωριμη μουσική ή 3β) Διαλείπουσα εμπλοκή στη μουσική μέσω διαδραστικής ανταπόκρισης ή πρωτοβουλίας με αυτοσχεδιαστική μουσική	
	4	4α) Μέτρια εμπλοκή με γνωριμη μουσική ή 4β) Μέτρια εμπλοκή στη μουσική μέσω διαδραστικής ανταπόκρισης ή πρωτοβουλίας με αυτοσχεδιαστική μουσική	
	5	5α) Συνεχής εμπλοκή με γνωριμη μουσική ή 5β) Συνεχής εμπλοκή στη μουσική μέσω διαδραστικής ανταπόκρισης ή πρωτοβουλίας με αυτοσχεδιαστική μουσική	
Ευέλικτη διαδραστική μουσική δημιουργία	6	3α ή 3β ΚΑΙ 4α ή 4β	
	7	4α ΚΑΙ 4β	
	8	Συνεχής εμπλοκή στη μουσική μέσω ανταπόκρισης και πρωτοβουλίας	

Πίνακας 7



### 3. 6. Ιστορικό πελάτη

Ο Δημήτρης γεννήθηκε το 1999 (20 χρονών) στη Θεσσαλονίκη. Προέρχεται από τετραμελή οικογένεια και έχει μια μικρότερη ανήλικη αδερφή. Οι σχέσεις μεταξύ των μελών της οικογένειας είναι πολύ καλές. Όταν ήταν δύο χρονών, ο Δημήτρης είχε διάγνωση από αναπτυξιολόγο με ψυχοκινητική διαταραχή, καθώς υπήρχε η αίσθηση ότι δεν ακούει και δεν είχε βλεμματική επαφή. Αμέσως, προτάθηκε από τον ειδικό που τον παρακολουθούσε η λογοθεραπεία και η εργοθεραπεία. Έπειτα, στα τέσσερα του χρόνια, είχε μια νέα διάγνωση αυτιστικής διαταραχής. Σύμφωνα με αξιολόγηση του 2016 (17 χρονών) από το Ιατροπαιδαγωγικό Κέντρο Βορείου Ελλάδος του ΓΝΘ Παπανικολάου – Ψυχιατρικό ΝΘ, ο Δημήτρης «παρουσιάζει αυτισμό παιδικής ηλικίας (F84 κατά ICD-10<sup>4</sup>) με συνοδές ποιοτικές αποκλίσεις στους τομείς της κοινωνικότητας, της επικοινωνίας, των ενδιαφερόντων και της συμπεριφοράς».

Στα δυόμισι του χρόνια, ο Δημήτρης πήγε παιδικό σταθμό κι έπειτα νηπιαγωγείο τυπικής ανάπτυξης. Στο δημοτικό ήταν σε τμήμα ένταξης, όπου προσαρμόστηκε εύκολα. Μετά το δημοτικό πήγε στον **Σύλλογος Γονέων και Φίλων Αυτιστικών Ατόμων Β. Ε. «Αχτίδα»**.

Τα σημερινά συμπτώματα του Δημήτρη είναι:

- *Ελλιπής λόγος.* Ο Δημήτρης γνωρίζει γραφή (καθ' υπαγόρευση και αντιγραφή), ανάγνωση (καταλαβαίνει απλό κείμενο) και αριθμητική (απλές πράξεις, κατανοεί τις έννοιες του νομίσματος και την ώρα). Επαναλαμβάνει λεκτικά ό, τι ακούσει, συνήθως απαντά μονολεκτικά και σχεδόν πάντα ο λόγος του είναι στερεοτυπικός.
- *Στερεοτυπικές κινήσεις.* Είναι όρθιος για μεγάλα χρονικά διαστήματα, πηγαίνοντας πέρα-δώθε το βάρος του σώματος του, μία στο ένα πόδι και μία στο άλλο ή διασχίζει τον χώρο στον οποίο βρίσκεται ακουμπώντας μία τον έναν τοίχο και μία τον απέναντι του.
- *Συναισθηματική ανωριμότητα.* Ο Δημήτρης δεν αναγνωρίζει τα συναισθήματα του, και συνεπώς δεν τα εξωτερικεύει. Όταν κάποιος τον ρωτάει, πώς είναι, ο Δημήτρης

---

<sup>4</sup> Σύμφωνα με τη Διεθνή Στατιστική Ταξινόμηση Νόσων και Συναφών Προβλημάτων Υγείας (ICD-10) (2008), ο παιδικός αυτισμός είναι «τύπος διάχυτης αναπτυξιακής διαταραχής που ορίζεται από: (α) την παρουσία παθολογικής ή διαταραγμένης ανάπτυξης που εκδηλώνεται πριν από την ηλικία των τριών ετών, και (β) τον χαρακτηριστικό τύπο παθολογικής λειτουργικότητας που εκδηλώνεται ταυτόχρονα σε τρεις περιοχές: την κοινωνική συναλλαγή, την επικοινωνία και την περιορισμένη, στερεοτύπη, επαναλαμβανόμενη συμπεριφορά. Επιπλέον αυτών των ειδικών διαγνωστικών χαρακτηριστικών, αλλά μη ειδικά προβλήματα είναι συχνά, όπως φοβίες, διαταραχές του ύπνου και της λήψης τροφής, εκρήξεις οργής και επιθετικότητα (που στρέφεται κατά του ιδίου του ατόμου)» (Παγκόσμιος Οργανισμός Υγείας, 2008, σελ. 278).

απαντάει πάντα «είμαι καλά», χωρίς να καταλαβαίνει τι ακριβώς σημαίνει αυτό, αλλά επειδή το έχει συνδυάσει με αυτή την ερώτηση. Από μικρός είναι πολύ καλά εκπαιδευμένος και λειτουργικός. Αυτό είχε ίσως ως αποτέλεσμα να «θαφτεί» κάπου ο πραγματικός του εαυτός.

- *Προσοχή.* Υπάρχει συχνά διάσπαση προσοχής και δείχνει κάπως χαμένος.

Ο Δημήτρης αυτό-εξυπηρετείται στο φαγητό, την εγκόπριση και ενούρηση (πηγαίνει μόνος του, χωρίς καθοδήγηση), καθώς και στην καθαριότητα (μπάνιο, πλύσιμο δοντιών, κλπ). Σε όλα τα παραπάνω είναι υπάκουος και δεκτικός. Δεν αντιμετωπίζει μυοκινητικές δυσκολίες.

Αγαπημένες του ασχολίες είναι τα παζλ, τα επιτραπέζια παιχνίδια, τα ηλεκτρονικά παιχνίδια, το iPad και το σκίσιμο χαρτιών. Όταν είναι σπίτι παίζει ή βοηθάει σε δουλειές νοικοκυριού. Χαίρεται να παίζει με άλλους αλλά και μόνος του. Σε δημόσιο χώρο είναι ήρεμος, παρατηρεί και δείχνει να έχει φωτογραφική μνήμη. Προς τους ξένους δείχνει αδιαφορία. Σε κοινωνικές δραστηριότητες δείχνει διάθεση συμμετοχής, αλλά πολλές φορές δεν ξέρει πως να συμμετέχει.

Σύμφωνα με το καταγεγραμμένο ιστορικό του Δημήτρη στο «Αχτίδα», Ο Δημήτρης λάμβανε για σύντομο χρονικό διάστημα Risperdals όταν ήταν εννέα χρονών, αλλά το σταμάτησε, διότι δεν υπήρχε αποτέλεσμα. Έπειτα λάμβανε ομοιοπαθητική θεραπεία (Hyoscyamus), για τον έλεγχο της συμπεριφοράς του, το οποίο βοήθησε στο να είναι πιο συγκεντρωμένος και ήρεμος.

Στο «Αχτίδα» συμμετέχει σε λογοθεραπεία, φυσικοθεραπεία, μουσικοθεραπεία, σε μαθήματα με ειδική παιδαγωγό, σε δραστηριότητες στη πισίνα και εκδρομές. Πριν τη μουσικοθεραπεία συμμετείχε σε μουσικές δραστηριότητες και μαθήματα μουσικής. Η μουσικός του έμαθε να παίζει δύο τραγούδια και να μετράει τον ρυθμό με το πόδι. Αντιλαμβάνεται το τονικό ύψος και την αλλαγή του τόνου. Εκτός του προγράμματος του «Αχτίδα» ο Δημήτρης κάνει θεραπευτική ιππασία, δύο φορές την εβδομάδα. Επίσης, όταν ήταν οκτώ χρονών έκανε για μερικούς μήνες μουσικοθεραπεία, αλλά διέκοψαν, γιατί, σύμφωνα με τη μητέρα, δεν υπήρχε καλή αλληλεπίδραση και ο Δημήτρης δεν το ευχαριστιόταν.

Σύμφωνα με τις αξιολογήσεις του προσωπικού του «Αχτίδα» για το έτος 2017-2018, ο Δημήτρης σε γενικές γραμμές συνέχισε να εκπαιδύεται κυρίως γνωσιακά. Η προσοχή στράφηκε κυρίως στην απόκτηση καινούριων γνώσεων και δεξιοτήτων, στην ενίσχυση της

---

<sup>5</sup> Ρισπεριδόνη. Πρωτότυπο αντιψυχωσικά φάρμακο που ανήκει σε μια νέα κατηγορία αντιψυχωσικών ουσιών παραγώγων της βενζισοξαζόλης (Γαληνός, 2019).

μνήμης, την αυτοσυγκράτηση, τη συνεργασία, την αυτονομία, την παρατηρητικότητα και τη μετρίαση των στερεοτυπιών. Η λογοθεραπεύτρια επισήμανε ότι ο Δημήτρης είναι σε θέση να κατονομάσει τις εικόνες που δείχνουν συναισθήματα, αλλά δεν έχει ενσυναίσθηση – δεν μπορεί να κατανοήσει το συναίσθημα ενός ανθρώπου μέσα στο πλαίσιο μίας εικόνας.

Τέλος, η μουσικός ανέφερε πως εστίασαν στη καλλιέργεια της συμβολικής και συνδυαστικής σκέψης. Για παράδειγμα, ο Δημήτρης κλήθηκε να αποκωδικοποιήσει τις τρεις ιδιότητες που εμπεριέχονται σε έναν μουσικό φθόγγο (όνομα, τονικό ύψος, διάρκεια), να τις συνδυάσει, να εντοπίσει τη σωστή νότα στο κλαβιέ του πιάνου και να την παίξει καθώς το πόδι του κρατά το ρυθμό. Αναφέρει πως αντιλαμβάνεται τη χρονική διάρκεια, πράγμα το οποίο του δίνει αίσθηση ελέγχου και του προκαλεί χαλάρωση. Επίσης, ενισχύεται ο οπτικοκινητικός συντονισμός. Τα μαθήματα πιάνου που πραγματοποιήθηκαν βοήθησαν στην ενίσχυση της μνήμης και τη συγκέντρωση (Αξιολόγηση, 2018).

Οι γονείς του Δημήτρη προσδοκούν να κατακτήσει το καλύτερο λειτουργικό επίπεδο που μπορεί κι επιθυμούν να αυτονομηθεί και να κοινωνικοποιηθεί.

### 3. 7. Μουσικό πορτρέτο πελάτη

Σύμφωνα με τη φιλοσοφία των Nordoff και Robbins, η μουσική επικοινωνία πολλές φορές είναι ισχυρότερη από τη λεκτική (Γιωγιού, 2012). Μουσική θεωρείται ακόμα και η σωματική κίνηση, η αναπνοή και άλλοι ήχοι που παράγει το σώμα του πελάτη. Ο μουσικοθεραπευτής καθρεφτίζει μουσικά το «μουσικό πορτρέτο» του με στόχο να συνδεθεί μαζί του (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015). Αυτός ο καθρέφτης, ουσιαστικά μεταφράζει τη μουσική του πελάτη σε μουσικά στοιχεία, τα οποία πολλές φορές έχουν διαγνωστικές δυνατότητες (Γιωγιού, 2012).

Σύμφωνα με τη δική μου υποκειμενική ερμηνεία, το μουσικό πορτρέτο του Δημήτρη αποτελείται από τα εξής στοιχεία:

- Μι μείζονα. Η φωνή του είναι γύρω από το μι και η ενέργεια του είναι ανάλαφρη και θετική
- Φλάουτο. Έχει ψηλόλιγνο ανάστημα και αεράτη κίνηση
- Mozart. Ανάλαφρη, παιχιδιάρικη διάθεση
- Adante. Ο ρυθμός της στερεοτυπικής του κίνησης. Όταν περπατάει συνήθως πλησιάζει το moderato
- Mezzo-piano. Η δυναμική της φωνής του

### 3. 8. Σχεδιασμός

Τον Οκτώβριο του 2018 προσελήφθη στον Σύλλογο Γονέων και Φίλων Αυτιστικών Ατόμων Β. Ε. «Αχτίδα» ως μουσικοθεραπεύτρια. Εκεί γνώρισα τον Δημήτρη, με τον οποίο ξεκινήσαμε ατομικές συνεδρίες μουσικοθεραπείας, δύο φορές την εβδομάδα για 30 λεπτά. Μέχρι τον Ιούνιο του 2019– οπότε και κάναμε κλείσιμο για το καλοκαίρι – ολοκληρώσαμε 49 συνεδρίες.

Οι συνεδρίες διεξάγονταν σε μία αίθουσα περίπου 20 τ.μ. Μέσα στην αίθουσα υπάρχει κλασικό πιάνο καθώς επίσης και άλλα όργανα, όπως κιθάρα, ukulele, διαφόρων τύπων τύμπανα, φλογέρα, φουσαρμόνικα, shakers και μεταλλόφωνα. Εκτός από τα μουσικά όργανα υπάρχει ένα μεγάλο τραπέζι, όπου έβαζα τα μουσικά όργανα, ένα μικρότερο, δύο καρέκλες και μια μεγάλη βιβλιοθήκη. Θα έλεγα πως η αίθουσα ήταν αρκετά λειτουργική και ήμουν ικανοποιημένη από τη διαμόρφωση. Τα έπιπλα δεν καλύπτουν μεγάλη επιφάνεια του χώρου και υπάρχει αρκετός χώρος για κίνηση. Επίσης, το τραπέζι και οι καρέκλες πολλές φορές μου φαίνονταν χρήσιμα.

### 3. 9. Κλινικοί στόχοι

Οι κλινικοί στόχοι συμπεριλαμβάνονται στους μουσικούς στόχους, διότι μέσω της μουσικής επιτυγχάνεται μοναδική επικοινωνία με άτομα με αναπηρία και στη μουσικοθεραπεία χρησιμοποιείται για να καλυφτούν μη μουσικοί στόχοι (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, Ο τρίτος δρόμος, 2015).

Μακροπρόθεσμοι στόχοι που τέθηκαν αρχικά ήταν η ανάπτυξη μη στερεοτυπικού λόγου, η μετουσίωση στερεοτυπικών κινήσεων - δηλαδή η μεταφορά τους σε κάτι δημιουργικό, το οποίο στη συνέχεια μπορεί να είναι κοινωνικά αποδεκτό -, η συναισθηματική έκφραση και ωρίμανση, καθώς και η απόκτηση καλύτερης αίσθησης εαυτού και λόγου με νόημα. Όλοι αυτοί είναι υπό-στόχοι ενός μεγάλου στόχου που λέγεται αυτό-έκφραση Γρήγορα όμως κατάλαβα πως αυτοί δεν είναι ρεαλιστικοί στόχοι, καθώς ο Δημήτρης δεν είναι έτοιμος, ακόμα κι αν αυτοί είναι μακροπρόθεσμοι στόχοι. Έτσι, με τη βοήθεια την επόπτριας μου, κατέληξα ότι οι στόχοι θα πρέπει να είναι η διεύρυνση της λεκτικής, σωματικής και μουσικής αλληλεπίδρασης και επικοινωνίας, καθώς και η διεύρυνση των στιγμών με νόημα, κατά τις οποίες συγχρονιζόμαστε. Επομένως, ο κύριος μακροπρόθεσμος στόχος άλλαξε, από αυτό-έκφραση σε ουσιαστική επικοινωνία με νόημα.

Βραχυπρόθεσμοι στόχοι που τέθηκαν ήταν αρχικά η επαφή και εμπλοκή με τη μουσική, τα μουσικά όργανα και τη θεραπεύτρια, έτσι ώστε να προχωρήσουμε στη δημιουργία σχέσης εμπιστοσύνης. Άλλοι βραχυπρόθεσμοι στόχοι είναι η συχνότερη βλεμματική επαφή και η διεύρυνση της αυτό-έκφρασης μέσω της μουσικής.

## Κεφάλαιο 4: Διαδικασία μουσικοθεραπείας

Αρχικά να επισημανθεί, ότι ο Δημήτρης ακολουθούσε το σχολικό πρόγραμμα της μικρότερης αδερφής του. Αυτό σημαίνει πως, κατά τη διάρκεια των διακοπών των Χριστουγέννων και του Πάσχα, ο Δημήτρης απουσίαζε και τις δύο εβδομάδες και το καλοκαίρι, ενώ το κέντρο παραμένει ανοιχτό, ο Δημήτρης ήρθε μέχρι τις 15 Ιουνίου. Έτσι, αποφάσισα να χωρίσω τις συνεδρίες ανάλογα με τις παύσεις που υπήρξαν.

### 4. 1. Συνεδρίες 1 – 15

Κατ' αρχήν να αναφερθεί, πως το πρώτο διάστημα το πιάνο ήταν ακούρδιστο κάτι που δυσκόλευε τις συνεδρίες. Τις δύο-τρεις πρώτες συνεδρίες είμασταν σε διαφορετική αίθουσα από αυτήν που περιέγραψα νωρίτερα. Επίσης, ο Δημήτρης με γνώριζε ήδη από την προηγούμενη χρονιά, άρα δεν ήμουν καινούριο πρόσωπο γι' αυτόν. Αυτό είναι πολύ σημαντικό για ένα άτομο στο φάσμα του αυτισμού, καθώς χρειάζονται γνώριμο περιβάλλον για να αισθανθούν ασφάλεια και δεν νιώθουν άνετα με τις αλλαγές.

Στη πρώτη συνεδρία, ο Δημήτρης αρχικά κάθισε σε ένα γραφείο που υπήρχε στην αίθουσα, μακριά από το πιάνο. Αφού τον καλωσόρισα με τραγούδι<sup>6</sup>, τον προσκάλεσα στο πιάνο, αλλά ο Δημήτρης δεν ανταποκρίθηκε. Ήταν κάπως απόμακρος. Παρ' όλα αυτά, υπήρχε βλεμματική επαφή και λεκτική επικοινωνία (επανέλαβε κάποιες λέξεις από το τραγούδι του χαιρετισμού). Έδωσα χρόνο και κάποια στιγμή αργότερα, ήρθε δίπλα μου στο πιάνο, στα πρίμα. Το παίξιμο του ήταν με όλη την παλάμη, μια το ένα χέρι και μια το άλλο σε έναν

---

<sup>6</sup> Το τραγούδι του χαιρετισμού οδηγεί το παιδί, μέσω της ομαλής μετάβασης, από οποιαδήποτε πτυχή του καθημερινού προγράμματος του/της στον εξατομικευμένο κόσμο της συνεδρίας. Το αντίθετο συμβαίνει με το τραγούδι του αποχαιρετισμού (Nordoff&Robbins, 2007, Kern et al., 2007).

γρήγορο ρυθμό. Καθρέφτισα<sup>7</sup> το παίξιμο του στο πιάνο με σκοπό να νιώσει αποδοχή και ασφάλεια. Ο ρυθμός του άρχισε να γίνεται πιο αργός, ενώ άρχισα να προσθέτω κάποια μελωδικά μοτίβα, στα μπάσα, στον ρυθμό που έδινε ο Δημήτρης, ο οποίος εμπλεκόταν για πρώτη φορά στον μουσικό αυτοσχεδιασμό. Άρχισε να χαλαρώνει και να παρατηρεί τα δάχτυλά μου, τί έπαιζα στο πιάνο. Συχνά, σταματούσε να παίζει και κατέβαζε τα χέρια από το πιάνο. Εγώ τον μιμούμουν και του έδινα χώρο να αποφασίσει τι θα κάνει. Αν ο Δημήτρης ήθελε να υπάρχει σιωπή, τότε αυτό ήταν αποδεκτό. Αυτός είχε τη πρωτοβουλία σε αυτή τη σχέση που μόλις δημιουργούταν (Axline, 1985).

Μερικές φορές φαινόταν αδιάφορος και χαμένος, αλλά αυτό ήταν για σύντομο χρονικό διάστημα. Με δική του πρωτοβουλία λοιπόν, συνέχιζε να παίζει με τον ίδιο τρόπο, αλλά κάθε φορά υπήρχε διαφορετικό τέμπο, δυναμική κ.α. Το παίξιμο του είχε ποικιλία. Εγώ τον ακολουθούσα, αυτοσχεδιάζοντας μια μείζονα μελωδία στον ρυθμό που έδινε<sup>8</sup>. Ακόμα δεν τον γνώριζα καλά, οπότε πειραματιζόμουν, μέχρι να καταλάβω, πού περίπου βρισκόταν μουσικά. Προσπαθούσα να παρέχω ποικιλία επίσης, για να του κρατώ ζωντανό το ενδιαφέρον. Η εναλλαγή παίξιμο – σιωπή ήταν συχνή. Τα άτομα με αυτισμό χρειάζονται να πηγαίνουν ξανά πίσω στο γνώριμο τόπο, στην ασφάλεια. Συχνά παρατηρούσε τα χέρια μου και αναγνώριζε την παρουσία μου.

Από τα μέσα περίπου της συνεδρίας, άρχισε να παίζει πιο γρήγορα και ακολούθησα ανεβάζοντας το τέμπο. Ο Δημήτρης καταλάβαινε πλέον πως τον ακολουθώ. Άρχισε να παίζει με μεγαλύτερο πάθος, γρήγορα, δυνατά και χαμογελούσε. Του έδινα χώρο κι έπαιζα όταν αυτός σταματούσε, κάνοντας έτσι μια πρώτη μορφή μουσικού διαλόγου. Παρ' όλο που ήταν διάλογος και ήθελα να είμαι στην ίδια διάθεση κι ενέργεια με τον Δημήτρη, επέλεξα να παίξω πιο απαλά μια μελωδία, έτσι ώστε να υπάρχει η αίσθηση της συμπλήρωσης<sup>9</sup>.

Όσο περνούσε η ώρα, ο Δημήτρης χαμογελούσε πιο συχνά και υπήρχε περισσότερη βλεμματική επαφή. Υπήρχαν στιγμές που εμπλεκόταν δυνατά και άλλες όπου είχε την ανάγκη να αποσυρθεί στο γνώριμο. Προς το τέλος αποσυρόταν για περισσότερη ώρα και μου έδωσε την αίσθηση, πως αυτό που πήρε για πρώτη φορά ήταν αρκετό. Κοντά στο τέλος της συνεδρίας, σηκώθηκε όρθιος, αλλά παρέμεινε κοντά στο πιάνο και κουνιόταν πολύ ελαφρά δεξιά-

---

<sup>7</sup> Καθρέφτης (Reflecting): ο μουσικοθεραπευτής αντανακλά μουσικά τη συμπεριφορά, τα συναισθήματα και τη διάθεση του πελάτη. (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).

<sup>8</sup> Πρόκειται για την τεχνική βηματισμού (pacing), κατά την οποία ο μουσικοθεραπευτής ακολουθεί το επίπεδο ενέργειας του πελάτη (π.χ. ένταση, ταχύτητα κ.ά.) (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).

<sup>9</sup> Συμπλήρωση (Interjecting): ο μουσικοθεραπευτής συμπληρώνει το κενό στη μουσική του πελάτη (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).

αριστερά. Το αναγνώρισα, τραγουδώντας «Σηκώθηκες όρθιος. Ίσως κουράστηκες;» κι έπειτα είχε έρθει η ώρα για το «αντίο».

**Αξιολόγηση στη MES: 4β.** Υπήρχε σαφής εμπλοκή με τη μουσική με πρωτοβουλία και ανταπόκριση περίπου κατά το 50% της συνεδρίας. Δεν υπήρχε γνώριμη μουσική.

Στις επόμενες συνεδρίες, ο Δημήτρης συνέχισε να έχει κάποια ίδια στοιχεία, όπως το να κάθεται στο πιάνο και να σηκώνεται κοντά στο τέλος, κάνοντας ένα ελαφρύ κούνημα δεξια-αριστερά, μια τυπική στερεοτυπική κίνηση του Δημήτρη, η οποία με τον καιρό γινόταν όλο και πιο νωρίς στη συνεδρία, να επαναλαμβάνει λέξεις από τα τραγούδια του καλωσορίσματος και του αποχαιρετισμού και να παίζει με τον ίδιο τρόπο στο πιάνο, δηλαδή με δύο χέρια και όλη την παλάμη. Η ενθάρρυνση<sup>10</sup> μου, παίζοντας κυρίως μείζονες συγχορδίες -η ενέργεια του ήταν μείζονα-, είχε στόχο τη συνειδητοποίηση από τον Δημήτρη της συνδημιουργίας μας και η εξέλιξη της σχέσης μας. Ο Δημήτρης πολλές φορές φαινόταν να παίζει μηχανικά. Άλλες σταματούσε κι εγώ του έδινα χρόνο και ελευθερία<sup>11</sup>. Αυτή η διαδικασία, να παίζουμε και να σταματάμε, συνεχίστηκε αρκετά, άλλες φορές με μεγαλύτερης και άλλες με μικρότερης διάρκειας παύσεις. Φαίνεται ότι αρχικά η επαφή και η σύνδεση έγινε στη μουσική (ο Δημήτρης παρατηρούσε τα χέρια κλπ) και σιγά σιγά προχωρούσε στη σχέση.

Στη δεύτερη συνεδρία, ο Δημήτρης ξεκίνησε να παίζει στο πιάνο σε *adante*, ρυθμικά και απαλά. Εγώ ενσωμάτωσα<sup>12</sup> τον ρυθμό του Δημήτρη στο παίξιμο μου, χωρίζοντας τη μουσική του σε οκτώ χρόνους, άφηνα τέσσερις χτύπους κι έπαιζα στους επόμενους τέσσερις, μείζονες συγχορδίες με διαφορά τόνου προς τα κάτω. Έπειτα ξανά τέσσερις χρόνους παύση, για να ξαναπαίξω στους επόμενους τέσσερις. Αργότερα, πρόσθεσα και τη φωνή μου, τραγουδώντας «παπαπα...» στο ρυθμό και τονικότητα που είχαμε. Μετά από αυτό, ο Δημήτρης ανέβασε τέμπο και δυναμική, ενώ πατούσε τα πλήκτρα με μεγαλύτερη πίεση. Γυρνούσε, με κοιτούσε και χαμογελούσε. Σταμάτησε και πάλι.

Όταν σηκώθηκε στο τελευταίο πεντάλεπτο της συνεδρίας, και είχε πάλι αυτή την απαλή κίνηση δεξιά-αριστερά, πήρα το τύμπανο και χτυπούσα στο ρυθμό της κίνησης του, ενώ τραγουδούσα «πα-ρα-πα-ρα». Ο Δημήτρης άρχισε να τραγουδάει χωρίς μουσικότητα, άλλα

---

<sup>10</sup> Η ενθάρρυνση αποτελεί παρέμβαση κατά την οποία ο μουσικοθεραπευτής ενθαρρύνει με εμπιστοσύνη την μετακίνηση του πελάτη σε κάτι καινούριο (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).

<sup>11</sup> Παύση (pausing): ο μουσικοθεραπευτής δίνει χώρο στον πελάτη για «διαλείμματα» μέσα στον αυτοσχεδιασμό (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).

<sup>12</sup> Ενσωμάτωση (incorporating): ο μουσικοθεραπευτής χρησιμοποιεί ένα μουσικό στοιχείο ή συμπεριφορά του πελάτη ως θέμα του δικού του αυτοσχεδιασμού (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).

στο ρυθμό που υπήρχε. Σταδιακά, έβγαλα τη δική μου φωνή κι έτσι έμεινε να λέει μόνος «πα-ρα-πα-ρα», ενώ εγώ χτυπούσα το ρυθμό στο τύμπανο. Ένιωσα να συνειδητοποιεί πως του έχω εμπιστοσύνη. Όταν σιγουρεύτηκα, γύρισα πίσω στο πιάνο και με τη συνοδεία του κάναμε διάλογο, τραγουδώντας «πα-ρα-πα-ρα» μία αυτός μία εγώ. Ο Δημήτρης εμπλεκόταν βαθιά στη μουσική.

**Αξιολόγηση στη MES: 3β.** Υπήρχε σαφής βαθιά εμπλοκή με πρωτοβουλία και ανταπόκριση μέσω αυτοσχεδιασμού. Ήμουν ανάμεσα στο 3β και 4β, διότι υπήρχαν μεγάλες στιγμές σιωπής και μη ανταπόκρισης. Θα έκρινα πως η εμπλοκή του Δημήτρη σε αυτή τη συνεδρία αγγίζει το 40-50%. Σύμφωνα με τις οδηγίες των δημιουργών της MES, όταν κάποιος είναι ανάμεσα σε δύο επίπεδα, πρέπει πάντα να διαλέγεται το χαμηλότερο.

Η τρίτη συνεδρία άρχισε να κυλά πάνω κάτω το ίδιο. Κάποια στιγμή, πήρα την πρωτοβουλία να του προτείνω<sup>13</sup> το τύμπανο. Ο Δημήτρης έδειξε ενδιαφέρον σε αυτό το καινούριο που συνέβη. Άρχισε να παίζει χωρίς σταματημό, με ευχαρίστηση και χαμογελούσε. Ξεκίνησα μια δομημένη δραστηριότητα, τραγουδώντας «παίξε Δημήτρη μία/δύο/τρεις φορές». Γνώριζα πως ήξερε να μετράει. Συμμετείχε, παίζοντας ρυθμικά, ισόμετρα, αλλά αισθανόμουν πως προτιμούσε να παίζει μόνος, χωρίς κανόνες. Ίσως συμμετείχε μηχανικά, επειδή ξέρει πολύ καλά να εκτελεί ό, τι του προτείνουν, αλλά δεν έπαιζε με πηγαίο ενδιαφέρον. Δοκίμασα κι άλλες δραστηριότητες, τύπου «παίξε σιγά/δυνατά», πήρα κι εγώ το τύμπανο, αλλά φαινόταν να προτιμά να εξερευνησει το όργανο μόνος του. Έτσι, πήρα απόσταση. Κάποιες φορές φαινόταν χαμένος. Όταν έπαιζε τον άφηνα ελεύθερο, χωρίς παρεμβάσεις κι όταν σταματούσε έπαιζα στο πιάνο, το ίδιο περίπου χρονικό διάστημα που έπαιζε κι αυτός, έντονα και γρήγορα (όπως έπαιζε στο τύμπανο), αλλά όχι πολύ δυνατά, για να μην φαίνεται ανταγωνιστικό. Υπήρχαν στιγμές που υπήρχε διάδραση και άλλες που δεν υπήρχε.

### **Αξιολόγηση στη MES: 3β.**

Η τέταρτη συνεδρία υπήρχε μικρότερη εμπλοκή από τον Δημήτρη. Προτίμησα να μην παίζω την ίδια στιγμή που έπαιζε ο Δημήτρης, αλλά όταν σταματούσε, δημιουργώντας έτσι διάλογο. Αρχικά έπαιζα μείζονες συγχορδίες μεθ' εβδόμης με διαφορά τόνου. Ύστερα, που οι παύσεις από τον Δημήτρη έγιναν μεγαλύτερες, έπαιζα πεντατονική κλίμακα, ανοιχτά, piano και adagio, με σκοπό να δημιουργηθεί μια γέφυρα που ενδεχομενώς οδηγεί σε κάτι

---

<sup>13</sup> Τεχνική προτεινομένης εμπειρίας (experimenting) (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).



καινούριο<sup>14</sup>. Ο Δημήτρης φαίνεται να αντιλαμβάνεται τις παρεμβάσεις μου. Παρατηρεί τα χέρια μου και η στιγμή που παίζει φαίνεται να είναι στοχευμένη. Αυτό δείχνει πως εμπλέκεται στη μουσική.

Αργότερα, όπου δεν υπήρχε ανταπόκριση από τον Δημήτρη, έπαιζα σε ντο μείζονα και τραγουδούσα «Δημήτρη, εγώ κι εσύ μαζί στη μουσική». Αφου το επανέλαβα άλλη μία φορά, ο Δημήτρης άρχισε να λέει τα λόγια μαζί μου και λίγο μετά, έβαλε πάλι τα χέρια στο πιάνο. Είχα την αίσθηση, πως χάνεται στο αυτισμό, αλλά με τις σωστές παρεμβάσεις μπορεί εύκολα να έρθει ξανά στο «εδώ και τώρα» και να εμπλακεί.

**Αξιολόγηση στη MES: 2.** Ήμουν μεταξύ 3β και 2. Υπάρχουν σαφής στιγμές εμπλοκής, χωρίς όμως αυτές κατά τη γνώμη μου να ξεπαιρνούν το 20%, ενώ κάποιες φορές η εμπλοκή του με τη μουσική δεν είχε εμφανή συσχέτιση με το πλαίσιο της συνεδρίας. Κατά τη γνώμη μου όμως, το ποσοστό μη-εμπλοκής του Δημήτρη δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως «παθητική εμπλοκή» όπως αναφέρεται στην επεξήγηση της κλίμακας, αλλά αυτό είναι μία μετέπειτα συζήτηση.

Στο πρώτο μισό της πέμπτης συνεδρίας ο Δημήτρης ήταν αρκετά χαμένος. Σεβάστηκα την ησυχία που ενδεχομένως αναζητούσε, αλλά δοκίμαζα και κάποιες παρεμβάσεις. Μέσα σε αυτές ήταν ο φωνητικός αυτοσχεδιασμός που έκανα, τραγουδώντας σε ντο δίεση ελάσσονα και χρησιμοποιώντας το διάστημα της τρίτης μικρής σε κατιούσα. Επέλεξα ελάσσονα συγχορδία, λόγω της εσωστρέφειας που την χαρακτηρίζει κι έτσι να τον πλησιάσω πιο απαλά και ευγενικά. Επίσης, επέλεξα τρίτη μικρή σε κατιούσα μορφή, γιατί δίνει την αίσθηση του καλέσματος και με αυτόν τον τρόπο τον προσκαλούσα να εμπλακεί στη μουσική. Η μελωδική γραμμή ήταν απλή, αλλά με κάποια «στολίδια» για να την έκαναν να ακούγεται πιο ενδιαφέρουσα. Ο Δημήτρης όμως, δεν ανταποκρινόταν.

Ενώ συνέχισα να τραγουδώ την ίδια μελωδία στη φα δίεση ελάσσονα αυτή τη φορά, αποφάσισα να συνοδεύσω τη φωνή μου στο πιάνο. Ο Δημήτρης αμέσως κοίταξε τα χέρια μου. Έπαιξα I-IV και με το που πήγα να παίζω την V, άρχισε να παίζει κι αυτός, χαρούμενα και δυναμικά. Έτσι, μέσω της κοινής πέμπτης, κατέληξα στη φα δίεση μείζονα. Συνδεόμασταν όμορφα. Κάποια στιγμή σταμάτησε πάλι κι εγώ έμεινα να τον «περιμένω» σε κορώνα στην IV. Ύστερα από λίγο, ξεκίνησε να παίζει και πάλι κι εγώ τον ενθάρρυνα με την ίδια μουσική. Ήταν πάρα πολύ χαρούμενος και γελούσε. Έτσι, εγώ συνέχισα να παίζω αυτή τη θριαμβική

---

<sup>14</sup> Πρόταση αλλαγής (introducing change): ο μουσικοθεραπευτής παρουσιάζει καινούριο υλικό (π.χ. μελωδία) με σκοπό να οδηγήσει τον αυτοσχεδιασμό σε διαφορετική κατεύθυνση (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).

μουσική. Ήταν η πρώτη φορά στις συνεδρίες που η εμπλοκή και σύνδεση ήταν τόσο δυνατή. Φυσικά, και πάλι σταματούσε και μετά από λίγο συνέχιζε, και είναι πλέον φανερό πως ο Δημήτρης χρειαζόταν διαλείμματα για να μπορεί να συνεχίσει.

Όπως και τις άλλες φορές, προς το τέλος της συνεδρίας σηκώθηκε. Έπαιξα σε 3/4, αργά και legato, για να καθρεφτίσω το ελαφρύ ταλάντεμα του σώματος του δεξιά-αριστερά. Όμως και πάλι, δεν είχαμε μεγάλη επαφή κι έτσι κράτησα με σεβασμό απόσταση, παίζοντας πεντατονική κλίμακα. Μετά από κάποια λεπτά σκέφτηκα να τον αιφνιδιάσω, γυρνώντας στις μείζονες συγχορδίες<sup>15</sup> και τραγουδώντας «χει-χοπ» σύμφωνα με τον ρυθμό της κίνησης του. Αυτό του τράβηξε το ενδιαφέρον. Με κοιτούσε, συγχρονοζόμεσταν και καταλάβαινε πως τον «βλέπω». Σταδιακά έδινε μεγαλύτερη προσοχή και χαμογελούσε. Συγχρονοζόμεσταν τόσο καλά, που αισθανόσουν ότι ο Δημήτρης χόρευε με τη μουσική.

**Αξιολόγηση στη MES: 4β.** Η εμπλοκή ήταν πολύ μεγάλη σε αυτή τη συνεδρία, αλλά δεν αισθάνομαι ότι έφτασε το 75%. Επίσης, δεν έχει χρησιμοποιηθεί ακόμα γνώριμη μουσική.

Στην έκτη συνεδρία ο Δημήτρης σηκώθηκε από το πιάνο πολύ νωρίς, στάθηκε από πίσω μου κι άρχισε να κουνιέται αριστερά-δεξιά. Όσο περνούν οι συνεδρίες, το κάνει όλο και πιο νωρίς. Μιλώντας με την οικογένεια και τους συναδέλφους για αυτή του την κίνηση μου είπαν πως δεν έχουν παρατηρήσει κάτι το διαφορετικό. Αυτή η κίνηση είναι πολύ σύνηθες στον Δημήτρη. Παρ' όλα αυτά, κατά τη διάρκεια των μαθημάτων κάθετα στη καρέκλα και δεν σηκώνεται. Βέβαια, μέσα στο μάθημα υπάρχουν κανόνες. Ο Δημήτρης γνωρίζει πως πρέπει να κάθετα και αυτό έκανε αρχικά μαζί μου. Όταν όμως κατάλαβε πως δεν τον διατάζω να καθήσει ξανα και αποδέχομαι τη συμπεριφορά του, άρχισε να σηκώνεται όλο και πιο νωρίς και για περισσότερη ώρα. Αυτή η διαπίστωση με έκανε να δω τη συμπεριφορά του Δημήτρη ως κάτι θετικό, αφού καταλαβαίνει πως δεν είμαι εκεί για να του πω τι θα κάνει, συνεπώς έχουμε ισότιμη σχέση.

Ενώ ο Δημήτρης ήταν όρθιος, τραγούδησα «εγώ κι εσύ μαζί στη μουσική» κι αυτός το επανέλαβε. Ο λόγος του ήταν πολύ ρυθμικός κι έτσι ασχολήθηκα με αυτό το στοιχείο. Επανέλαβα κι άρχισα να χτυπώ με τα χέρια τα πόδια μου ρυθμικά. Ο Δημήτρης επαναλάμβανε και φαινόταν να είναι συγκεντρωμένος. Γύρισα πάλι στο πιάνο κι έβαλα μουσική σε αυτόν το ρυθμό, ενσωματώνοντας τον στον αυτοσχεδιασμό. Συνέχισε να επαναλαμβάνει μαζί μου και σταδιακά, έλεγα όλο και λιγότερες λέξεις, έτσι ώστε να το λέει μόνος του κι έχω να συνοδεύω

---

<sup>15</sup> Τροποποίηση (modulating): ο μουσικοθεραπευτής αλλάζει την τονικότητα κατά τη διάρκεια του εξελισσόμενου αυτοσχεδιασμού (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).

στο πιάνο. Στόχος ήταν να πάρω έναν λιγότερο ενεργό ρόλο, έτσι ώστε να κατευθύνει ο Δημήτρης την εμπειρία<sup>16</sup>. Έπειτα τραγουδούσα «τι θέλεις;» και ο Δημήτρης απαντούσε μόνος «να παίζουμε μαζί στη μουσική». Όμως αυτό δεν είναι δύσκολο για τον Δημήτρη, δεδομένου ότι έχει υψηλές γνωστικές ικανότητες. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια, πως δεν εμπλέκεται στη μουσική. Αν και το πιάνο ήταν ακούρδιστο, γεγονός που δυσκολεύει τα πράγματα, ο Δημήτρης ήταν εκεί μαζί μου.

Κάποιες φορές, έδενε τα χέρια του πολύ σφιχτά μπροστά του και τα κοιτούσε γελώντας έντονα, μια κίνηση πολύ συνηθισμένη στον Δημήτρη και που σε πρώτη ανάγνωση δείχνει χαρά, χωρίς να είμαστε και απόλυτα σίγουροι. Σηκώθηκα και του έδωσα μία μπακέτα κι εγώ πήρα άλλη μία κι ένα τύμπανο. Κρατούσα το τύμπανο για να το χτυπάει, πράγμα που έκανε και κάποια στιγμή, σταμάτησε να κουνιέται και επικεντρώθηκε στο χτύπημα. Ο Δημήτρης χαιρόταν, το βρήκε ενδιαφέρον. Δημιούργησα δραστηριότητα, χτυπώντας μία εγώ, μία αυτός και μετά μαζί<sup>17</sup>. Φαινόταν να του αρέσει πολύ. Καταλάβαινε τι πρέπει να κάνει και περίμενε με υπομονή τη σειρά του. Αυτό γίνεται για αρκετή ώρα. Κάποια στιγμή δοκίμασα να σταματήσω να τραγουδάω και να χτυπάμε μία αυτός και μία εγώ, χωρίς να λέω τόποτα. Στόχος μου ήταν να καταλάβει πως του έχω εμπιστοσύνη και να αναλάβει ευθύνη. Φαίνεται πως θέλει να κρατήσει τη σειρά αλλά δυσκολεύεται, ίσως από τη μεγάλη του επιθυμία να χτυπήσει.

**Αξιολόγηση στη MES: 4β.** Θα έλεγα πως βρίσκεται στο 65-70%. Υπάρχουν πολλές στιγμές «χασίματος», αλλά η εμπλοκή είναι ποιοτικά δυνατή.

Στην έβδομη συνεδρία, πήρα για πρώτη φορά την κιθάρα<sup>18</sup>. Ο Δημήτρης σηκώθηκε στα έξι λεπτά της συνεδρίας (όλο και πιο νωρίς), πήρα την κιθάρα και πήγα κοντά του. Δεδομένου ότι δεν έχω ζώνη για την κιθάρα, έκατσα σε ένα ψηλό τραπέζι απέναντί του, έτσι ώστε να είμαστε κοντά στο ύψος. Καθρέφτιζα και πάλι την κίνηση του, αυτή τη φορά στην κιθάρα, παίρνοντας από διάφορες μείζονες συγχορδίες, μέσω πεμπτών. Επίσης έβαζα ενδιαφέροντα ρυθμικά στοιχεία, όπως συγχοπές. Ο Δημήτρης κοιτούσε με ενδιαφέρον, αλλά όχι πολύ μεγάλο.

Όταν άρχισα να τραγουδώ «α» σε λα μείζονα το ενδιαφέρον του κάπως μεγάλωσε. Χαιρόταν περισσότερο και αρχίσαμε να αλληλεπιδρούμε. Έκανα παιχνίδια και καθόμουν στη

---

<sup>16</sup> Κομπαρσισμός (receding) (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).

<sup>17</sup> Κοινή χρήση οργάνων (sharing instruments) (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).

<sup>18</sup> Αλλαγή (Shifting): ο μουσικοθεραπευτής αλλάζει ένα μέσο έκφρασης (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).

V, με σκοπό να δω πως θα ανταποκριθεί<sup>19</sup>. Δεν έχανε το ενδιαφέρον του, αλλά δεν συμμετείχε με άλλον τρόπο πέρα από σωματικά (βλεματική επαφή και στροφή του κορμού προς το μέρος μου). Έτσι αποφάσισα να αφήσω δίπλα του ένα τύμπανο. Πριν του προτείνω να παίζει, ο Δημήτρης το πήρε και άρχισε να παίζει. Έπαιξα στις παύσεις του σε λα μείζονα/ελάσσονα, συμπληρώνοντας το κενό και δημιουργώντας έτσι διάλογο. Φαινόταν να έχει επίγνωση του, τί συνέβαινε. Μερικές φορές, αργούσε να ανταποκριθεί και του έδινα όσο χρόνο χρειαζόταν.

**Αξιολόγηση στη MES: 3β.** Σε γενικές γραμμές η εμπλοκή είναι δυνατή, αλλά δεν πιστεύω πως φτάνει το 50%, διότι μέσα σε αυτό το ποσοστό, υπάρχει και η απλή προσοχή, η οποία όμως, θεωρώ προσωπικά, πως μερικές φορές μπορεί να είναι αρκετά δυνατή ποιοτικά. Η κλίμακα όμως δεν καταμετρά την ποιότητα της εμπλοκής. Οπότε το επίπεδο 3β αντικατοπτρίζει περισσότερο τη συμμετοχή του Δημητρη με το τύμπανο. Το γεγονός ότι η κλίμακα δεν αποτυπώνει την ποιοτική εμπλοκή, προβληματίζει.

Στην όγδοη συνεδρία, ενώ ο Δημήτρης ήταν όρθιος, του έδειξα το πιάνο τραγουδώντας «αυτό είναι το...» και ο Δημήτρης συμπλήρωσε «πιάνο». Το ίδιο συνέβη δείχνοντας την κιθάρα. Ύστερα τραγούδησα «τι θα ήθελες Δημήτρη; Πιάνο ή κιθάρα;». Ο Δημήτρης πήρε την κιθάρα και μου την έφερε. Ήταν πολύ σημαντική στιγμή, αφού ο Δημήτρης πήρε πολύ ξεκάθαρη πρωτοβουλία. Ξεκίνησα να παίζω στον ρυθμό που μου έδινε η κίνηση του τραγουδώντας «παίζω στην κιθάρα». Ύστερα τραγούδησα «παίζω στην...» περιμένοντας στην πέμπτη και ο Δημήτρης συμπλήρωσε «κιθάρα» κι έπαιξα στην πρώτη.

Βέβαια η προσοχή του αποσπάται και πάλι εύκολα και δείχνει να «χάνεται». Ύστερα τραγουδούσα μια ξεκάθαρη και απλή μελωδία με «νανανα». Σιγά-σιγά ο Δημήτρης άρχισε να μιμείται και να επαναλαμβάνει «νανανα». Υπήρχε ένα ανεπαίσθητο τονικό ύψος στη φωνή του, πράγμα πάρα πολύ σημαντικό, καθώς αυτό σταδιακά μπορεί να οδηγήσει σε τραγούδι και συνεπώς, στην επεξεργασία συναισθημάτων. Βέβαια αυτό είναι πολύ μακρινό.

Αργότερα, που η προσοχή του χάθηκε και πάλι, έφερα ξανά κοντά του το τύμπανο. Το πήρε μόνος του κι έγινε ό, τι και την προηγούμενη φορά παίζοντας μαζί στο τύμπανο. Έπαιξε περισσότερη ώρα στο τύμπανο, παίρνοντας πρωτοβουλίες. Υπήρχε διάδραση μεταξύ μας, με διάλογο ανάμεσα στην κιθάρα και το τύμπανο. Αυτή τη φορά αφέθηκε περισσότερο στο

---

<sup>19</sup> Δημιουργία χώρου (Making spaces): ο μουσικοθεραπευτής αφήνει χώρο στον πελάτη με παύσεις, κορώνες κ.α., ενσωματώνοντας τα στη δομή του αυτοσχεδιασμού του για να ενθαρρύνει τον πελάτη να συμμετέχει (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).

παίξιμο του τυμπάνου, παίζοντας συνεχόμενα και όχι μόνο έναν χτύπο τη φορά. Ο ρυθμός όμως παρέμενε σταθερός. Φαινόταν να το απολαμβάνει πολύ.

**Αξιολόγηση στη MES: 3β.** Μοιάζει αρκετά με την προηγούμενη συνεδρία, όμως με περισσότερο τύμπανο. Ήμουν ανάμεσα στο 4β και 3β.

Στην ένατη συνεδρία ήρθε φανερά κουρασμένος. Αργότερα έμαθα πως μερικές φορές δεν μπορεί να ξυπνήσει και αργεί να έρθει στο σχολείο (οι συνεδρίες μας είναι πρωί). Αυτή η κούραση θα φανεί και σε επόμενες συνεδρίες. Αφού σηκώθηκε όρθιος, όπως πάντα, αποφάσισα να σηκωθώ απέναντι του. Μιμούμουν<sup>20</sup> την κίνηση του και τραγουδούσα «πέρα-δώθε και τώρα στοπ!» και σταματούσα. Με αυτόν τον τρόπο παρενέβην με σκοπό να επαναπροσδιορίσω τη στερεοτυπία του<sup>21</sup>. Ο Δημήτρης αρχικά έδειξε ενδιαφέρον, το διασκέδαζε κι έπειτα με μιμήθηκε. Υπήρχε διάδραση, εμπλοκή και χιούμορ.

Όταν σιγουρεύτηκα πως δεν με είχε ανάγκη, κάθισα στο πιάνο, τραγουδώντας το ίδιο με την συνοδεία του πιάνου (εικόνα 1). Ο Δημήτρης αρχικά δεν σταματούσε, αλλά με την επανάληψη, χωρίς να του πώ κάτι παραπάνω, σταματούσε στο στοπ. Το διασκέδαζε πολύ. Ήταν σαν παιχνίδι και είχαμε όμορφη σύνδεση, την οποία δεν υπήρχε νόημα να τη χαλάσω και να προχωρήσω σε κάτι άλλο, με σκοπό για παράδειγμα να εμπλακεί ο Δημήτρης περισσότερο με τα όργανα.

**Αξιολόγηση στη MES: 2.** Ο Δημήτρης δεν ενεπλάκη στη μουσική φωνητικά ή με μουσικά όργανα, παρ' όλα αυτά η προσοχή του ήταν δυνατή στο μεγαλύτερο μέρος της συνεδρίας.

---

20 Δεν πρόκειται για την τεχνική μίμησης (imitating), όπου ο μουσικοθεραπευτής επαναλαμβάνει ακριβώς τη συμπεριφορά ή τη μουσική του πελάτη αφού αυτή ολοκληρωθεί. Εδώ η λέξη «μίμηση» χρησιμοποιείται για να περιγράψει τη διαδικασία κατά την οποία ενσωμάτωσα τον ρυθμό του πελάτη στη δική μου παρέμβαση.

21 Παρέμβαση (Intervening) (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).

Εικόνα 1

Στη δέκατη συνεδρία, χρησιμοποίησα για πρώτη φορά γνώριμη μουσική. Την ώρα που ο Δημήτρης ήταν όρθιος, έπαιξα και τραγούδησα «πέρα-δώθε-στοπ». Ο Δημήτρης το θυμόταν και όταν περίμενα τραγουδώντας «και τώρα...», από μόνος του έλεγε «στοπ». Δεν έδειχνε να είναι εκεί συνέχεια, αλλά όταν ήταν, φαινόταν χαρούμενος. Δοκίμσα δυναμικές και εμπλούτιζα τη μουσική με καινούρια στοιχεία, με σκοπό να διευρύνω το παιχνίδι. Ο Δημήτρης γελούσε και είχε χιουμοριστική διάθεση.

Αργότερα του πρότεινα το τύμπανο και το πήρε. Χτυπούσε ισόχρονα, *adante* κι εγώ καθρέφτιζα σε μι μείζονα. Αν και το πιάνο ήταν ακόμα ακούρδιστο, υπήρχε ζωντανή διάδραση

και εμπλοκή με τη μουσική. Ρώτησα «τί είναι αυτό που παίζεις;» κι εκείνος αποκρίθηκε «τύμπανο». Φαίνεται να έχει πλήρη επίγνωση της συμπεριφοράς του. Κάποια στιγμή, άφησε μόνος του το τύμπανο. Φαίνεται πως ήταν αρκετό για εκείνον.

Αργότερα, ρώτησα, εάν προτιμούσε το πιάνο ή την κιθάρα. Ο Δημήτρης αντέδρασε έντονα σε αυτό. Φώναξε κάτι, που εκείνη τη στιγμή δεν το κατάλαβα, αλλά αργότερα έμαθα πως είπε «όχι, δεν θέλω». Μην καταλαβαίνοντας τι λέει, επανέλαβα «πιάνο ή κιθάρα;». Ο Δημήτρης επανέλαβε έντονα «όχι, δεν θέλω!» κι έκανε έναν βηματισμό επιτόπου εκεί που στεκόταν. Αυτό το καινούριο στοιχείο, μου φάνηκε πολύ περίεργο. Παρ' όλα αυτά, επειδή φαινόταν ταραγμένος, δεν ρώτησα ξανά και του έδωσα χρόνο. Λίγο αργότερα, είπε μόνος του «κιθάρα».

Σηκώθηκα και πήρα την κιθάρα να παίζω. Τον ρώτησα

- Μήπως θέλεις να παίζεις εσύ;
- Όχι δεν θέλω!
- Εντάξει, αν το θελήσεις, μπορείς να παίζεις μαζί μου.

Ο Δημήτρης πήγε προς το πιάνο, πήρε την πένα, την οποία είχα ξεχάσει εκεί και ήρθε προς το μέρος μου. Φαίνεται πως έχει μεγάλη αντίληψη. Του πρότεινα ακόμη μια φορά να παίζει κι εκείνος γρατζούνησε τις χορδές με την πένα από κάτω προς τα πάνω. Εγώ, αν και πολύ δύσκολο από τη θέση που στεκόμουν, προσπάθησα να κρατήσω κάποιες εύκολες συγχορδίες, όπως τη λα μείζονα, έτσι ώστε να ακουστεί ωραία μουσική ενώ μοιραζόμασταν την κιθάρα. Ο Δημήτρης έδειξε ενδιαφέρον, αλλά ύστερα από λίγο έφυγε και άφησε ξανά την πένα πάνω στο πιάνο. Έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι δεν μου προσέφερε την πένα, όπως εγώ περίμενα, αλλά την άφησε πίσω εκεί που τη βρήκε. Αυτό με έκανε να αναρωτηθώ, εάν όταν πήρε την πένα εξ' αρχής, το έκανε στοχευμένα για να παίζει εκείνος και όχι για να μου προσφέρει, όπως εγώ νόμιζα. Ύστερα από αυτό, ο Δημήτρης γύρισε ξανά στη γνώριμη συμπεριφορά.

Έπειτα, τραγούδησα «τι συμβαίνει Δημήτρη;» και αργότερα «μήπως θα ήθελες το τύμπανο;». Ότι και να έλεγα, ο Δημήτρης απαντούσε ταραγμένα και δυνατά «όχι δεν θέλω», ενώ έκανε αυτόν τον επί τόπου βηματισμό. Του έδωσα χρόνο στη σιωπή. Ο Δημήτρης φαινόταν να χάνεται ξανά. Πήγα στο πιάνο και μόλις άρχισα να παίζω, εκείνος ήρθε από μόνος του κι έκατσε δίπλα μου. Επέλεξα να παίζω πεντατονική κλίμακα και να κρατήσω απόσταση, χωρίς να προκαλώ έντονα συναισθήματα. Η πεντατονική κλίμακα αντανακλά την ηρεμία, δεν

υπάρχουν απαιτήσεις και εντάσεις<sup>22</sup> (Ψαλτοπούλου, 2004). Άρχισε να παίζει με τον γνωστό τρόπο που παίζει πιάνο, αλλά πιο ήρεμα και μαλακά αυτή τη φορά. Συνέχισα να στηρίζω με πεντατονική. Φαινόταν πως είχε αρχίσει να χαλαρώνει.

**Αξιολόγηση στη MES: 6 (3α και 4β).** Το πρώτο μισό της συνεδρίας, υπήρχε μεγάλη εμπλοκή, που έφτανε το 75% και περισσότερο. Αργότερα όμως η επαφή μας ήταν μικρή. Ο Δημήτρης ανταποκρίθηκε στη γνώριμη μουσική, η οποία για πρώτη φορά υπήρχε στη συνεδρία, χρησιμοποιώντας τη φωνή του («...στοπ») και έχοντας στραμμένη τη προσοχή του στη δραστηριότητα.

Με τον καιρό, προσπαθούσα να ξεχωρίσω όλο και περισσότερο τις λεπτές αποχρώσεις των δυναμικών του, ενώ τον ενθάρρυνα, αφήνοντας του χώρο και ελευθερία να δημιουργήσει. Στην ενδέκατη συνεδρία, ήταν φανερό πως ο Δημήτρης επικοινωνούσε μέσα από το παίξιμο του στο πιάνο. Ναι μεν έπαιζε με όλη την παλάμη, αλλά, όπως και σε προηγούμενες συνεδρίες, είχε ποικιλία στον ρυθμό και τη δυναμική. Φαίνεται πως το παίξιμο στο πιάνο δεν αποτελεί μια στερεοτυπική συμπεριφορά του Δημήτρη. Όπως πάντα, έπαιζε λίγο, σταματούσε και ύστερα έπαιζε ξανά. Ύστερα από λίγο, σηκώθηκε όρθιος, όπως πάντα.

Επανεφέρα τη γνωστή πλέον δραστηριότητα, «πέρα-δώθε-στοπ», προετοιμάζοντας τον αυτή τη φορά. Αυτή η δραστηριότητα δίνει δομή στον Δημήτρη, ο οποίος ανταποκρίθηκε στο παιχνίδι. Του πρότεινα να πάρει το τύμπανο και το πήρε παίζοντας το κατά τη διάρκεια της δραστηριότητας. Κάποια στιγμή σταμάτησε για να διαλέξει μια άλλη μπακέτα. Ήξερε τί ήχο ήθελε και δοκίμαζε να δει τί του αρέσει. Αυτό είναι πολύ σημαντικό, διότι έδειχνε πως παίρνει πρωτοβουλία. Ο Δημήτρης χαιρόταν και εμπλεκόταν στη δραστηριότητα. Δεν ήταν μόνο στο τύμπανο, όπως ήμουν κάπως επιφυλακτική ότι θα έκανε. Κάναμε μουσικό διάλογο κι έδειχνε να έχει υπομονή. Έπαιζε έναν χτύπο κι εγώ έπαιζα στις αμέσως μετά τρεις συγχορδίες στη λα μείζονα, δύο ίδιες και η τρίτη έναν τόνο κάτω, ολοκληρώνοντας τη μουσική φράση<sup>23</sup>. Δεν ήθελα να παίζω πολλά, διότι ο Δημήτρης χτυπούσε μόνο μία φορά στη σειρά του. Η καλή ανταπόκριση του σε τέτοιου είδους δραστηριότητες έχει να κάνει εν μέρει και με την υψηλή γνωστική λειτουργία που έχει. Παρ' όλο που υπήρχαν στιγμές που χανόταν πίσω στον αυτισμό, ύστερα από κάποιο διάστημα εμπλεκόταν και πάλι στη μουσική και τη σχέση.

---

<sup>22</sup> Σύμφωνα με τον Carl Orff, η πεντατονική κλίμακα συναντάται συχνά σε τραγούδια κατά την πρώιμη παιδική ηλικία κι έτσι αποτελεί τη μητρική τονικότητα των παιδιών (Λάσχος, 2015). Η Oldfield χρησιμοποιεί πεντατονική κλίμακα στη συνεδρία για να καθρεφτίσει τον ήρεμο ύπνο (Oldfield, 2006).

<sup>23</sup> Ολοκλήρωση (Completing) (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).



**Αξιολόγηση στη MES: 6 (3α και 4β).** Η συνεδρία μοιάζει αρκετά με την προηγούμενη.

Στη δωδέκατη συνεδρία, ο Δημήτρης ήταν από την αρχή όρθιος. Φαινόταν ευδιάθετος. Όσο περισσότερο τον παρατηρώ, τόσο περισσότερο αντιλαμβάνομαι την ποικιλία στη κίνηση του. Άλλωτε είναι staccato, άλλωτε legato, μικρότερη κίνηση, μεγαλύτερη κ.α.

Ανταποκρίθηκε καλά στη γνώριμη δραστηριότητα που κάναμε. Αφού έλεγα «στοπ» και σταματούσε, με περίμενε να παίξω ξανά για να ξεκινήσει να κινείται και πάλι. Εγώ το τσέκαρα αυτό δοκιμάζοντας μερικές φορές να αργήσω λίγο να παίξω. Ο Δημήτρης έδειχνε χαρούμενος. Κάποια στιγμή, του πρότεινα να έρθει δίπλα μου στο πιάνο, αλλά εκείνος δεν ανταποκρίθηκε. Λίγο αργότερα, κι ενώ είχα προχωρήσει σε κάτι άλλο, ήρθε από μόνος του.

Άλλωτε έπαιζε έντονα και άλλωτε πιο μαλακά και ήρεμα, αλλά πάντα με εμφανή χαρά κι έπειτα σηκώθηκε πάλι. Γίνεται προφανές, ότι ο Δημήτρης παίρνει αυτό που θέλει και ύστερα προχωράει σε κάτι άλλο. Έχει πρωτοβουλία, είμαστε ίσοι. Όσο περισσότερο με γνωρίζει, τόσο περισσότερο με εμπιστεύεται. Αλλά από την ώρα που σηκώθηκε, δεν είχαμε καλή επαφή. Ίσως να κουράστηκε.

**Αξιολόγηση στη MES: 3α και 3β.** Όσον αφορά το β, ήμουν ανάμεσα στο 3 και στο 4.

Στην δέκατη τρίτη συνεδρία, ενώ αρχικά ο Δημήτρης ήταν όρθιος, ύστερα από λίγο κάθισε στο πιάνο. Κουνούσε τον κορμό του μπρος-πίσω κι εγώ συγχρονίστηκα<sup>24</sup> με την κίνηση, ενώ παράλληλα έπαιζα στον ρυθμό του. Με κοιτούσε κι έδειχνε χαρούμενος. Εγώ έπαιζα με την ίδια ενέργεια. Ξεκίνησα να τραγουδώ «πάμε μπρος-πίσω αργά/γρήγορα», με σκοπό να φέρω μεγαλύτερη προσοχή στην κίνηση και να γίνει διαδραστικό παιχνίδι. Όταν είπα «γρήγορα», ο Δημήτρης κοίταζε μπροστά του τα πλήκτρα και ξεκίνησε να παίζει, στην αρχή πιο μαλακά, αλλά σταδιακά έκανε crescendo και accelerando κι έπειτα decrescendo και ritardando. Αρχικά τον καθρέφτισα κι έπειτα τον άφηνα να παίζει μόνος, ενώ εγώ έπαιζα στις παύσεις. Ο χρόνος που έπαιζε στο πιάνο ήταν 3-4 δευτερόλεπτα και ο χρόνος της παύσης ήταν ίσος ή και μεγαλύτερος.

Υπήρχε όμορφη επικοινωνία, εμπλοκή και στιγμές με νόημα. Αργότερα σηκώθηκε όρθιος. Έμπλεξε τα χέρια πολύ σφιχτά κι τα έφερε μπροστά στο πρόσωπο του, γελώντας με ένταση. Αυτή η κίνηση, την οποία έχει παρουσιάσει ξανά στο παρελθόν, ενώ συνήθως δεν θέλω να την ερμηνεύσω ως χαρούμενη με 100% σιγουριά, εδώ έδειχνε όντως χαρούμενη.

---

<sup>24</sup> Συγχρονισμός (Synchronizing) (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).

**Αξιολόγηση στη MES: 3α και 3β.** Παρ' όλα αυτά, η εμπλοκή στη μουσική μέσω διάδρασης και πρωτοβουλίας με αυτοσχεδιαστική μουσική (β) είναι πολύ δυνατή ποιοτικά.

Στις δύο επόμενες συνεδρίες, την 14<sup>η</sup> και 15<sup>η</sup>, ο Δημήτρης φαινόταν κουρασμένος, νυσταγμένος και δεν ανταποκρινόταν. Κάποιες φορές έχει δυσκολία στο να ξυπνήσει και έρχεται πιο αργά στο σχολείο. Κάποιες στιγμές επέλεξα να παίξω «μουσική για το παιδί»<sup>25</sup>. Στην 15<sup>η</sup> συνεδρία παρουσίασα επίσης τον «τροχό των συναισθημάτων», μια ιδέα της επόπτριας μου, με σκοπό την αναγνώριση των συναισθημάτων και το καθρέφτισμα τους στη μουσική από τον Δημήτρη. Μακροχρόνια αυτό θα μπορούσε ίσως να οδηγήσει σε έκφραση συναισθημάτων. Πρόκειται, επί της ουσίας, για ένα ρολόι, όπου αντί για αριθμούς έχει συναισθήματα, όπως «χαρούμενος», «στεναχωρημένος», «θυμωμένος» κ.α. Ο Δημήτρης ξέρει να διαβάζει, οπότε θα μπορούσα να το δοκιμάσω μέσα στη συνεδρία. Οι δείκτες δείχνουν κάθε φορά ένα συναισθημα. Αυτό το ρολόι το παρουσίασα και σε επόμενες συνδρίες, με σκοπό να οδηγήσει σε δραστηριότητα και παιχνίδι με τα συναισθήματα, αλλά δεν είχε επιτυχία, οπότε, τουλάχιστον για την ώρα, το άφησα.

**Αξιολόγηση στη MES: 1 και στις δύο συνεδρίες.** Όπως ανέφερα, ο Δημήτρης ήταν κουρασμένος και δεν ανταποκρινόταν. Έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι αυτό έγινε ύστερα από μερικές πολύ καλές συνεδρίες με μεγάλη ανταπόκριση. Ίσως αυτό να οφείλεται σε παλινδρόμηση μετά από προχώρημα. Να επισημάνω επίσης, πως η 15<sup>η</sup> ήταν η τελευταία συνεδρία πριν από τα Χριστούγεννα.

#### 4. 2. Συνεδρίες 16 – 37

Με τον καιρό ο Δημήτρης παρέμενε από την αρχή όρθιος, κουνώντας το σώμα του αριστερά-δεξιά, ενώ καθόταν στο πιάνο μόνο όταν τον προσκαλούσα. Αυτή την κίνηση την εκλάμβανα ως τη μουσική του στο «εδώ και τώρα» και την αποδεχόμουν. Συνήθως καθρέφτιζα την κίνηση του στο πιάνο ή την κιθάρα, ή δημιουργούσα δραστηριότητες με βάση την κίνηση κατά τις οποίες, ο Δημήτρης συνήθως εμπλεκόταν μαζί μου και με τη μουσική.

Συμμετείχε όλο και περισσότερο στα τραγούδια χαιρετισμού και αποχαιρετισμού, στα οποία ο λόγος του είχε αρχίσει να έχει κάποια μελωδικότητα, προσπαθώντας να μιμηθεί τη μελωδική γραμμή του τραγουδιού. Παρά το γεγονός ότι, σύμφωνα με τη μητέρα, ο Δημήτρης το είχε κάνει ξανά, η μελωδικότητα στη φωνή ήταν ένα πάρα πολύ σημαντικό στοιχείο, καθώς

---

<sup>25</sup> Πρόκειται για κλινική παρέμβαση, όπου ο μουσικοθεραπευτής οδηγεί με πρόθεση τον πελάτη σε στιγμές χαλάρωσης (Nordoff & Robbins, 1985).

συνέβη πρώτη φορά στη μουσικοθεραπεία κι επίσης έδειχνε τη διάθεση του για τραγούδι, κάτι το οποίο μπορούσε να οδηγήσει σε έκφραση συναισθημάτων.

Όταν τον προσκαλούσα στο πιάνο, ο Δημήτρης ερχόταν πάντα, άλλες φορές αμέσως, ενώ άλλες του έδινα λίγο χρόνο και ύστερα από λίγο ερχόταν. Το παίξιμο του συνέχισε να είναι κάθε φορά με τα δύο χέρια μαζί και όλη η παλάμη, αλλά είχε ποικιλία ως προς τον ρυθμό και τις δυναμικές. Ο Δημήτρης σηκωνόταν πάντα πάρα πολύ γρήγορα και πήγαινε πίσω στη γνώριμη του κίνηση. Σποραδικά, τον προσκαλούσα στο πιάνο και στόχευα στο να παρατείνω την παραμονή του εκεί. Άρχισα να του δίνω περισσότερες επιλογές και ευκαιρίες για πρωτοβουλία, τις οποίες ο Δημήτρης έπαιρνε σχεδόν κάθε φορά. Για παράδειγμα, τον ρωτούσα «θέλεις πιάνο ή κιθάρα;» ή «τι θα ήθελες να κάνουμε τώρα;». Τέλος, κάποιες φορές του πρότεινα κι άλλα όργανα, όπως λ.χ. τη φλογέρα, αλλά δεν ενδιαφέρθηκε για τίποτε άλλο πέρα από το πιάνο και το τύμπανο.

Στην δέκατη έκτη συνεδρία χρησιμοποίησα αρκετά την πεντατονική κλίμακα, καθώς είχαμε να βρεθούμε δύο εβδομάδες και δεν ήξερα, πού ακριβώς «βρισκόταν». Η πεντατονική κλίμακα με βοήθησε να κρατήσω ένα πιο ουδέτερο κλίμα, χωρίς να προκαλεί έντονα συναισθήματα. Όταν ήρθε στο πιάνο ύστερα από πρόσκληση κι έπαιξε, χρησιμοποίησα ρυθμό habanera<sup>26</sup> (I – II - V<sub>64</sub> στη σολ μείζονα), ο οποίος «στηρίζει» και δεν «καλύπτει» τη μελωδία και παράλληλα δημιουργεί χορευτική και παιχνιδιάρικη διάθεση. Ο Δημήτρης έτσι ενθαρρύνθηκε μέσα από τη μουσική να δημιουργήσει ελεύθερα και χωρίς να ακούγεται κάτι λάθος. Τελικά όμως σηκώθηκε γρήγορα από το πιάνο, αλλά φαινόταν χαρούμενος.

Κάποια στιγμή αργότερα, κι ενώ ήμουν απέναντι του με την κιθάρα, ο Δημήτρης πήρε μόνος του την πρωτοβουλία και πήγε πίσω στο πιάνο. Τον ακολούθησα, ζητώντας την άδεια του να κάτσω δίπλα του. Άρχισε να παίζει με πιο βαριά διάθεση, «κουρασμένη». Αφουγκράστηκα την ενέργεια κι άρχισα να παίζω αρπές στη ντο ελάσσονα, κρατώντας το συναίσθημα του<sup>27</sup>. Ο Δημήτρης φαινόταν να εκφράζει κάτι σημαντικό και με τη μουσική που έπαιζα ήθελα να αισθανθεί πως ήμουν εκεί γι' αυτόν. Ενώ ο Δημήτρης συνέχισε να παίζει, με κοίταξε και χαμογέλασε. Ύστερα από λίγο σηκώθηκε.

**Αξιολόγηση στη MES: 2.** Η εμπλοκή του ήταν κυρίως η στιγμή στο πιάνο που μόλις περιέγραψα, η οποία παρ' όλα αυτά ήταν πολύ δυνατή ποιοτικά. Θεωρώ πως η διακοπή μας

---

<sup>26</sup> Διμερής ρυθμός: παρεστιγμένο όγδοο – δέκατο έκτο – όγδοο – όγδοο.

<sup>27</sup> Πρόκειται για την τεχνική του holding (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).

για τις διακοπές των Χριστουγέννων έπαιξε ρόλο στη μικρή εμπλοκή του Δημήτρη σε αυτή την συνεδρία, ο οποίος φάνηκε να παλινδρόμησε.

Προς το τέλος της δέκατης έβδομης συνεδρίας αποφάσισα να πάρω ένα τύμπανο και να πάω απέναντι του. Συγχρονίστηκα με την κίνηση του και χτυπούσα στον ρυθμό. Αυτό του τράβηξε την προσοχή και του πρότεινα, εάν ήθελε να πάρει κι αυτός ένα άλλο τύμπανο από τραπέζι με τα όργανα. Έτσι ο Δημήτρης πήρε κι αυτός ένα τύμπανο. Έκανα παιχνίδι με τον ρυθμό, προσαρμόζοντας την κίνηση μου, δημιουργώντας έτσι μοντέλα για να τα μιμηθεί ο Δημήτρης<sup>28</sup>. Για παράδειγμα, άρχισα να παίζω πιο αργά και απαλά, καθώς και η κίνηση μου έγινε πιο αργή και απαλή. Ο Δημήτρης με μιμήθηκε. Αργότερα, χτυπούσα πιο γρήγορα και δυνατά. Παράλληλα τραγουδούσα «γρήγορα», «απαλά» κλπ. Ο Δημήτρης ήταν πολύ συγκεντρωμένος στη δραστηριότητα.

Αργότερα, άφησα το τύμπανο κι έκατσα στο πιάνο με σκοπό να συνεχίσω την ίδια δραστηριότητα από εκεί. Ο Δημήτρης αρχικά φαινόταν να μη μου δίνει σημασία, ήταν απορροφημένος στο τύμπανο κι έπαιζε χαοτικά και με μανία. Σταμάτησα να παίζω, μέχρι να τελειώσει. Άρχισε να επιβραδύνει μέχρι που σταμάτησε και με κοίταξε. Μου έδωσε την αίσθηση πως ήθελε να συνεχίσουμε να παίζουμε μαζί και αυτό με χαροποίησε πολύ, καθώς έδειξε επιθυμία για επαφή με τον άλλον. Ξεκίνησα να παίζω και πάλι σε μείζονα και ο Δημήτρης ακολούθησε στο ρυθμό που έπαιζα. Ήταν μια από τις στιγμές με νόημα και συνδημιουργίας. Όταν κάποια στιγμή σταμάτησε από μόνος του, έκανα ritardando και πήγα σε ελάσσονα. Σκέφτηκα πως ενδεχομένως κουράστηκε. Άρχισε να παίζει πιο σποραδικά, χωρίς όμως να σταματήσει την κίνηση. Άλλαξα και πάλι την τονικότητα πηγαίνοντας στη ντό μείζονα και κάνοντας accelerando, ακολουθώντας τον ρυθμό του, ο οποίος έγινε και πάλι σταθερός. Υπήρχαν πάλι στιγμές που έπαιζε χαοτικά και με μανία, και φαινόταν να μην παρακολουθεί τι συμβαίνει. Σταματούσα μέχρι να εκτονωθεί και να επανέλθει. Ο Δημήτρης επανερχόταν και με κοιτούσε χαρούμενα περιμένοντας με να συνεχίσω να παίζω.

#### **Αξιολόγηση στη MES: 4α.**

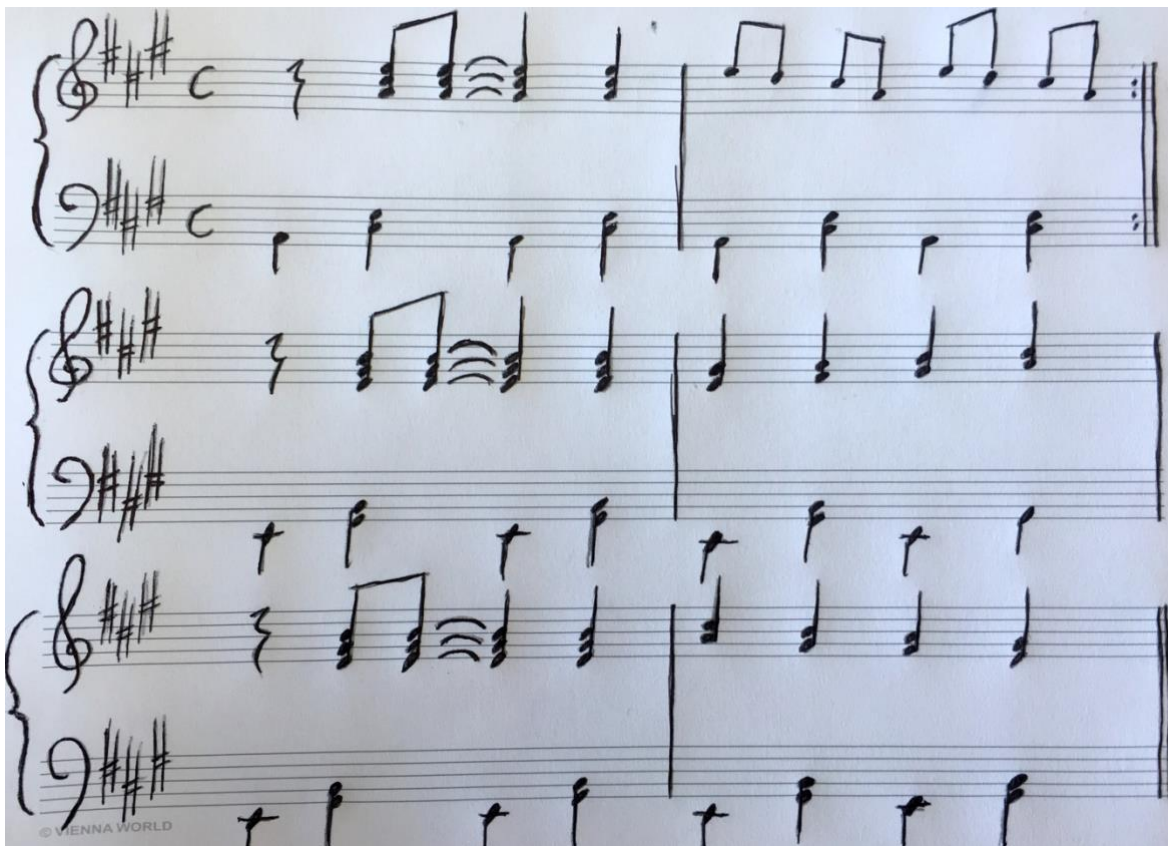
Στη δέκατη όγδοη συνεδρία, ο Δημήτρης φαινόταν πολύ χαρούμενος. Έπαιζα στο πιάνο στη λα μείζονα και τραγουδούσα «είμαι χαρούμενος» καθρεφτίζοντας το συναίσθημα. Ο Δημήτρης άρχισε να σφίγγει δυνατά τα χέρια του μπροστα στο πρόσωπο και τότε τραγούδησα «είμαι ενθουσιασμένος». Αυτή η μουσική άρχισε να χρησιμοποιείται πολύ στις

---

<sup>28</sup> Πρόκειται για την τεχνική του modelling (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).

συνεδρίες μας κάνοντας την γνώριμη για τον Δημήτρη (εικόνα 2). Όταν του πρότεινα το τύμπανο και το πήρε, εγώ συνέχισα να παίζω την ίδια μουσική. Όσο ο Δημήτρης ήταν στο τύμπανο κι εγώ στο πιάνο, έγινε ό, τι και τη προηγούμενη φορά.

### Αξιολόγηση στη MES: 3α.



Εικόνα 2

Στη δέκατη ένατη συνεδρία, ο Δημήτρης έβγαζε άναρθρους βαθείς ήχους σε «α». Προσπαθούσα να καταλάβω, πού βρισκόταν τονικά και κατέληξα πως βρισκόταν γύρω από το μι. Έτσι, χρησιμοποίησα αρκετά τη φωνή μου για να τον προσεγγίσω. Δεν γνωρίζω εάν συντέλεσε αυτή η παρέμβαση, αλλά κάποια στιγμή ο Δημήτρης ήρθε από μόνος του κι έκατσε δίπλα μου. Ξεκίνησε να παίζει κάπως κουρασμένα κι εγώ περίμενα για να παίζω στις παύσεις του, συμπλώνοντας έτσι μια φράση και δημιουργώντας διάλογο. Οι ήχοι που έκανε σε «α» συνεχίστηκαν κι εγώ τους καθρέφτισα με τη δική μου φωνή. Ύστερα, σταμάτησε να παίζει και κατέβασε το κεφάλι στα χέρια του. Τότε, επέλεξα να πάω σε πεντατονική κλίμακα συνεχίζοντας να τραγουδώ απαλά σε «α», δίνοντας του χώρο. Ο Δημήτρης ύστερα από λίγο σήκωσε το κεφάλι του, με κοιτάζε χαμογελώντας και άρχισε να παίζει έντονα. Θέλοντας να

κρατήσω το συναίσθημα πήγα σε μείζονα κλίμακα. Ο Δημήτρης ύστερα από λίγο σηκώθηκε χαμογελώντας.

Αργότερα τον ρώτησα «πιάνο ή κιθάρα;» κι εκείνος αποκρίθηκε «κιθάρα». Πήρα την κιθάρα και του την πρόβαλα ρωτώντας τον αν ήθελε να παίξει. Ο Δημήτρης αποκρίθηκε ήρεμα «όχι δεν θέλω» και πήρε από μόνος του το τύμπανο. Έπαιξε δυνατά – όχι μανιωδώς όπως τις δύο προηγούμενες φορές- σταθερά και με μεγάλα κενά, στα οποία μπορούσα να παίζω. Ο Δημήτρης φαινόταν πολύ πιο ενεργητικός και χαρούμενος από την αρχή.

### **Αξιολόγηση στη MES: 3α.**

Η επόμενη συνεδρία κύλησε στους ίδιους ρυθμούς αλλά με αρκετά μικρότερη συμμετοχή από τον Δημήτρη.

### **Αξιολόγηση στη MES: 2.**

Στην εικοστή πρώτη συνεδρία ο Δημήτρης χρησιμοποιούσε πάλι αρκετά τη φωνή του, παράγοντας ήχους σε «α». Συχνά έσφιγγε τα χέρια μπροστά του κι εγώ έπαιζα το γνωστό πλέον τραγούδι «είμαι ενθουσιασμένος». Του πρότεινα να έρθει στο πιάνο κι ενώ στην αρχή είπε «όχι, δεν θέλω», ύστερα, χωρίς να το επαναλάβω, ήρθε. Συνέχισε να κάνει «α», ενώ έπαιζε έντονα και με χαρά. Κρατούσα το συναίσθημα παίζοντας ανάλαφρα, αλλά σταθερά στη ρε μείζονα. Υπήρχε ροή και χιούμορ στη μουσική. Έφυγε γρήγορα και τον ευχαρίστησα. Πήγε πάλι στη γνώριμη αγαπημένη του κίνηση κι έμεινα να την παρατηρώ με μεγαλύτερη προσοχή. Δεν υπάρχει μόνο το κούνημα δεξιά-αριστερά. Ο Δημήτρης χρησιμοποιούσε τα χέρια και ηχολαλούσε. Άρχισα να αποτυπώνω περισσότερα στοιχεία στη μουσική, καθώς όλα έχουν νόημα. Συνέχισα να βρίσκομαι σε μείζονα κλίμακα και σταδιακά έβαζα περισσότερα ενδιαφέροντα στοιχεία, όπως έβδομες, ένατες κι ελαττωμένες. Όλο αυτό τράβηξε το ενδιαφέρον του Δημήτρη.

Προς το τέλος της συνεδρίας, όπου τον ρώτησα, τί θα ήθελε να κάνουμε, πήρε, όπως πάντα, το τύμπανο. Υπήρχε μεγάλη εμπλοκή, όπως και τις προηγούμενες φορές. Κάποια στιγμή, ξεκίνησα να λέω «πινγκ» όταν χτυπούσε και «πονγκ» στα κενά, όπου έπαιζα εγώ στο πιάνο. Η ατμόσφαιρα ήταν παιχνιδιάρικη και χιουμοριστική. Ο Δημήτρης το διασκεδάζε και άρχισε να αλλάζει το παίξιμο του, ενδεχομένως για τα δει, τί θα κάνω. Αύξησε την ταχύτητα που έπαιζε, τόσο που δεν μπορούσα να ακολουθήσω το «πινγκ-πονγκ» φωνητικά, αλλά αυτό συνέχισε να γίνεται μουσικά μεταξύ του τυμπάνου και του πιάνου και η ατμόσφαιρα συνέχισε να είναι χιουμοριστική. Ο Δημήτρης περίμενε τη σειρά του και με άκουγε. Είχε υπομονή και

σταθερότητα στον ρυθμό – ανεξάρτητα με τα *accelerandi* και τα *ritartandi* που γινόταν - . Ναι μεν ήταν αφοσιωμένος στο τύμπανο, αλλά με άκουγε.

**Αξιολόγηση στη MES: 4α.**

Εικοστή δεύτερη συνεδρία

**Αξιολόγηση στη MES: 3α.**

Εικοστή τρίτη συνεδρία

**Αξιολόγηση στη MES: 3α και 3β.**

Όταν ο Δημήτρης ήρθε στο πιάνο στην εικοστή τέταρτη συνεδρία, έπαιζε χαρούμενα κι εγώ κρατούσα τον ήχο και κατ' επέκταση το συναίσθημα πατώντας το πεντάλ παράτασης ήχου στις παύσεις του και περιμένοντας τον να ξεκινήσει να παίζει πάλι.

Όταν σηκώθηκε, άρχισα να τραγουδώ «ένα-δύο», σύμφωνα με την κίνηση του. Ο Δημήτρης είπε από μόνος του «στοπ» σταματώντας να λικνίζεται, ενώ δεν το είχα προγραμματίσει. Ενώ σταμάτησε, με κοιτούσε και φαινόταν να περιμένει να ξεκινήσω να παίζω. Ξεκίνησα και πάλι το «ένα-δύο και στοπ» στη ρε μείζονα. Ο Δημήτρης συμμετείχε ενεργά, είχε υπομονή και συνεργαζόταν. Τον περίμενα στη V, λέγοντας «και τώρα...», και ο Δημήτρης έλεγε μόνος του «στοπ». Υπήρχε βλεμματική επαφή και χιουμοριστική διάθεση. Εδώ είναι απολύτως φανερό η μετουσίωση μιας στερεοτυπικής κίνησης σε μουσική κίνηση και μορφή επικοινωνίας. Ο Δημήτρης είχε επίγνωση και βρισκόταν στο παρόν μαζί μου. Δεν υπήρχε τίποτα το «αυτιστικό» σε εκείνη τη στιγμή.

Όταν ερχόταν η ώρα για το τύμπανο, ο Δημήτρης πάντα διάλεγε το ίδιο τύμπανο και την ίδια μπαγκέτα κάθε φορά, ανάμεσα σε άλλα. Ενώ χτυπούσε ρυθμικά και *adante*, συνέχισα να παίζω την ίδια γνώριμη μουσική, αλλά χωρίς να τραγουδώ.

**Αξιολόγηση στη MES: 7 (4α και 4β).**

Στην εικοστή πέμπτη συνεδρία, ενώ τραγουδούσα το «πέρα-δώθε και στοπ» στη λα μείζονα, το οποίο το άλλαξα σε «ένα-δύο και στοπ», προσέθεσα και άλλον έναν στίχο λέγοντας «εγώ κι εσύ μαζί στη μουσική» (εικόνα 3). Άλλαξα τα λόγια, διότι αισθάνθηκα πως ο Δημήτρης θα καταλάβαινε καλύτερα τις λέξεις «ένα-δύο» παρά τις «πέρα-δώθε». Η μουσική ήταν πλέον γνώριμη στον Δημήτρη, ο οποίος επαναλάμβανε τα λόγια και υπήρχαν στιγμές που διακρινόταν η μουσικότητα και το τονικό ύψος στη φωνή του.

Εικόνα 3

Καθώς ο Δημήτρης φαινόταν πολύ χαρούμενος και ενθουσιασμένος με αυτή τη δραστηριότητα, έπαιξα και τραγούδησα το «είμαι ενθουσιασμένος». Ο Δημήτρης ήταν πολύ πιο δεκτικός στο να δοκιμάσει πράγματα και φαινόταν να μου έχει πολύ εμπιστοσύνη. Πιθανόν σε αυτό να συνέβαλλε το γεγονός, ότι του έδινα μεγάλη ελευθερία.

Όταν ήρθε στο πιάνο ξεκίνησα από μόνη μου να παίζω τον ρυθμό habanerra, σαν μια εισαγωγή και πρόσκληση για συμμετοχή. Ο ρυθμός αυτός είναι παιχνιδιάρικος και δίνει ελευθερία για αυτοσχεδιασμό στη μελωδία, χωρίς να ακούγεται κάτι λάθος. Ο Δημήτρης



έπαιξε λίγο και σταμάτησε. Συνέχισα να παίζω, για να κρατήσω τη στιγμή και να τον ενθαρρύνω να παίζει και πάλι. Έπαιξε ξανά, αλλά ύστερα από λίγο σηκώθηκε και πάλι.

Ο Δημήτρης κουνιόταν δίπλα στο παράθυρο, το οποίο εκείνη τη μέρα του τραβούσε την προσοχή. Τραγούδησα «Δημήτρη, τι βλέπεις;», αλλά αυτός δεν απάντησε. Χρησιμοποίησα ολοτονική κλίμακα, η οποία αποτελείται μόνο από τόνους και έχει έναν ονειρικό, ατμοσφαιρικό χαρακτήρα (Aldridge & Aldridge, 2008), δίνοντας του χρόνο και περιμένοντας τον να επανέλθει στην αίθουσα. Όταν έφερε ξανά πίσω την προσοχή του, πέρασα στο τραγούδι «ένα-δύο και στοπ».

Στη δραστηριότητα με το τύμπανο, ξεκίνησα να τραγουδώ «χτυπάς το τύμπανο στη μουσική». Με αυτόν τον τρόπο, η προσοχή του Δημήτρη στράφηκε προς την δραστηριότητα και είχε επίγνωση της συμπεριφοράς του. Αυτή η ενθάρρυνση ήταν σημαντική εκείνη τη μέρα, καθώς η προσοχή του Δημήτρη έφευγε έξω από το παράθυρο. Κάναμε παιχνίδια με τον ρυθμό (πιο γρήγορα, πιο αργά κλπ), με σκοπό να τον ενθαρρύνω να ξεφύγει από τον «τακτοποιημένο» σταθερό ρυθμό που συνήθως είχε. Τέλος, στο τραγούδι του αποχαιρετισμού, ο Δημήτρης έλεγε ολόκληρες φράσεις μόνος του, στις οποίες διακρινόταν επίσης κάποια μουσικότητα.

#### **Αξιολόγηση στη MES: 6 (3α και 4β).**

Στην εικοστή έκτη συνεδρία ο Δημήτρης φαινόταν χαμένος. Παρά τις παρεμβάσεις μου, οι οποίες περιελάμβαναν ίδια με άλλες φορές στοιχεία (π.χ. γνώριμη μουσική ή δραστηριότητα με το τύμπανο) ή καινούρια (ενσυναίσθηση της διάθεσης και των συναισθημάτων στο «εδώ και τώρα» και καθρέφτισμα στη μουσική), ο Δημήτρης φαινόταν να μην εμπλέκεται με τη μουσική και με εμένα. Ήταν κάτι το οποίο δεν με εξέπληξε, καθώς υπήρχε μεγάλη εξέλιξη στις προηγούμενες συνεδρίες και μία παλινδρόμηση ήταν επόμενο να συμβεί. Σύμφωνα με την Ψαλτοπούλου (2004), «Κάθε φορά που βιώνουν μια αλλαγή προς την αυτοπραγμάτωση, επακολουθεί γιορτή. Αμέσως μετά ακολουθεί παλινδρόμηση σε παλιές μορφές έκφρασης και ύπαρξης, μέχρι να έρθει η καινούρια αλλαγή» (Ψαλτοπούλου, 2004, σελ. 274).

#### **Αξιολόγηση στη MES: 2.**

Εικοστή έβδομη συνεδρία

#### **Αξιολόγηση στη MES: 2.**

Εικοστή όγδοη συνεδρία

#### **Αξιολόγηση στη MES: 1.**

Εικοστή ένατη συνεδρία

### **Αξιολόγηση στη MES: 2.**

Στην τριακοστή συνεδρία ο Δημήτρης – όπως και στις προηγούμενες συνεδρίες - ηχολαλούσε πολύ έντονα γύρω από το μι. Χρησιμοποιώντας κι εγώ μόνο τη φωνή μου, τον καθρέφτισα με μια μελωδία με κέντρο το μι. Χρησιμοποίησα μόνο τη φωνή για να μην τον επισκιάσω, αλλά να τον ενθαρρύνω με έναν τρόπο πιο απαλό. Επίσης, συγχρονίστηκα με την κίνησή του χρησιμοποιώντας το σώμα μου.

Αργότερα που, όπως πάντα, του πρότεινα να κάνουμε κάτι άλλο, ο Δημήτρης απάντησε αμέσως «τύμπανο». Από ότι φαίνεται του αρέσει πάρα πολύ και αισθανόμουν πως είχε αρχίσει να παίζει κάπως πιο ελεύθερα.

### **Αξιολόγηση στη MES: 2.**

Από την τριακοστή πρώτη συνεδρία, άρχισα να τον προετοιμάζω από πριν για το ότι θα παίζουμε γνώριμη μουσική. Η μουσική αποτελεί δυνατό ερέθισμα και πιθανόν ο Δημήτρης να θυμόταν τη γνώριμη μουσική, αλλά είναι καλό να υπάρχει κάποια προετοιμασία, ειδικά στα άτομα με αυτισμό.

Άρχισα να τον καλώ πιο συχνά στο πιάνο, και μάλιστα, αμέσως αφού σηκωνόταν. Δεν τον πίεζα, απλώς πρότεινα. Ο Δημήτρης τις μισές φορές ερχόταν πίσω και τις άλλες έλεγε έντονα «όχι δεν θέλω!». Όταν καθόταν λοιπόν στο πιάνο, έπαιζε όπως πάντα. Αυτή τη φορά, έβαλα τα χέρια μου μπροστά του προτείνοντας του έναν καινούριο τρόπο να παίζει, δηλαδή *pianissimo*. Ίσως έτσι καταλάβαινε έναν καινούριο τρόπο να κάνει μουσικό διάλογο. Η παραμονή του στο πιάνο συνέχιζε να είναι μόνο μερικά δευτερόλεπτα.

Στο τύμπανο χαιρόταν όλο και πιο πολύ και σιγά-σιγά αφηνόταν να εκφραστεί. Συγχρόνως, έπαιζα στο πιάνο ρυθμό *habanera*, ενθαρρύνοντας τα ρυθμικά μοτίβα, χωρίς να παρεμβαίνω στη μουσική δημιουργία του. Υπήρχαν στιγμές, τις οποίες αφηνόταν και άλλες όπου έπαιζε πιο «τακτοποιημένα». Όταν έπαιζε στο τύμπανο, φαινόταν να αλλάζει όλη του η διάθεση σε σχέση με την αρχή της συνεδρίας. Δημιουργούσε κι εκφραζόταν, πράγματα καινούρια για τον Δημήτρη. Παράλληλα, υπήρχαν στιγμές, όπου είχαμε βλεμματική επαφή και δεν ήταν αφοσιωμένος μόνο στο τύμπανο. Αυτό έδειχνε πως ο Δημήτρης με άκουγε και αλληλεπιδρούσε.

### **Αξιολόγηση στη MES: 4α.**

Θεωρώ πως η τριακοστή δεύτερη συνεδρία ήταν πολύ σημαντική. Σε μια από τις φορές που ο Δημήτρης ήταν όρθιος, τον κάλεσα στο πιάνο, λέγοντας

- Δημήτρη, έλα στο πιάνο.
- Όχι, δεν θέλω!
- Μήπως αργότερα;
- Αργότερα.
- Εντάξει.

Η λέξη, «αργότερα», την οποία είπα για πρώτη φορά θέλοντας να του παρουσιάσω επιλογές, είχε μεγάλη σημασία στις μετέπειτα συνεδρίες μας. Ο Δημήτρης την έλεγε κάθε φορά που τον καλούσα στο πιάνο. Είναι μια λέξη, την οποία, σύμφωνα με τη μητέρα και το υπόλοιπο προσωπικό στο κέντρο, δεν χρησιμοποιούσε έξω από τις συνεδρίες μας. Υπάρχουν πολλοί λόγοι για τους οποίους ο Δημήτρης χρησιμοποιούσε αυτήν τη λέξη μέσα στη συνεδρία. Αρχικά, ίσως ήταν ένας τρόπος να αποφύγει την πρόσκληση μου στο πιάνο, καθώς δεν επέμενα και σεβόμουν πάντα τις επιθυμίες του, σε αντίθεση με άλλους ανθρώπους, οι οποίοι δούλευαν μαζί του. Έπειτα, καθώς αυτή λέξη ήταν καινούρια γι' αυτόν, ίσως να του κέντρισε το ενδιαφέρον και να ήθελε να την επαναλαμβάνει. Τρίτον, ίσως να αποτέλεσε γι' αυτόν έναν καινούριο τρόπο έκφρασης και επικοινωνίας. Ότιδήποτε και να ήταν, η λέξη «αργότερα» αποτέλεσε αντικειμενικά μία αλλαγή και μπορούσε να μου δώσει καινούριες ιδέες για κλινικές παρεμβάσεις και τρόπο επικοινωνίας με τον Δημήτρη.

Όταν ήταν όρθιος, άρχισα να παίζω σε ρυθμό 3/4, με σκοπό να συγχρονιστώ με την κίνηση του με έναν πιο χορευτικό ρυθμό και να δώθαι ένα καινούριο νόημα. Αφού δεν υπήρχε μεγάλη ανταπόκριση, προχώρησα στο γνωστό τραγούδι «ένα-δύο Δημήτρη...εγώ κι εσύ μαζί στη μουσική». Στη συνέχεια ήρθε στο πιάνο και ήταν πολύ ενεργητικός και εμπλεγμένος στη διαδικασία. Το ίδιο συνέβη αργότερα και με το τύμπανο.

### **Αξιολόγηση στη MES: 3α.**

Στην τριακοστή τρίτη συνεδρία πήρα μετά από αρκετό καιρό την κιθάρα και, ενώ ήταν όρθιος, σηκώθηκα να παίζω κοντά του. Αυτοσχεδίαζα σε μι μείζονα, καθώς ο Δημήτρης ηχολαλούσε πολύ κοντά σε αυτόν τον τόνο, κάνοντας «αεαε...». Τον καθρέφτισα με τη φωνη μου και την κιθάρα και ο Δημήτρης έστρεψε την προσοχή του σε μένα με ενδιαφέρον. Καταλάβαινε, τί κάνω και επικοινωνούσαμε με νόημα. Στις παύσεις του, τον περίμενα στην V, δημιουργώντας χώρο, για να ενθαρρύνω τον Δημήτρη να συμμετέχει, κάτι που έκανε. Η εμπλοκή του ήταν μεγάλη.

Κάποια στιγμή, του προσέφερα την κιθάρα κι αυτός την πήρε με περιέργεια μαζί με την πένα που κρατούσα. Έπαιξε όρθιος, κρατώντας την κιθάρα με το δεξί χέρι και την πένα με το αριστερό. Έπαιξε μία φορά κι εγώ ενθάρρυνα λεκτικά, λέγοντας «Ναι!». Ύστερα από αυτό, άφησε την κιθάρα στο τραπέζι δίπλα του. Αυτό αποτέλεσε ένα μεγάλο βήμα για τον Δημήτρη, καθώς δοκίμασε κάτι εντελώς καινούριο κι έπειτα, γύρισε πίσω στην ασφάλεια. Ύστερα τον ρώτησα «εγώ, τί να παίζω, πιάνο ή κιθάρα;», περιμένοντας να μου δώσει κατεύθυνση για το, τί προτιμά να ακούσει. Ο Δημήτρης απάντησε,

- Εγώ.
- Εγώ, τί να παίζω, πιάνο ή κιθάρα;
- Εγώ.
- Πιάνο ή κιθάρα;
- Εγώ.

Είναι φανερό πως ο Δημήτρης δεν αντιλαμβανόταν την έννοια του «εγώ», πράγμα που έδειχνε πως δεν είχε ξεκάθαρη αίσθηση εαυτού, κάτι που χαρακτηρίζει τον αυτισμό. Το γεγονός ότι είχε εκπαιδευτεί πολύ καλά από μικρή ηλικία, ίσως να το ενίσχυε αυτό, καθώς του είχαν μάθει να επαναλαμβάνει μηχανικά προτάσεις σε α' ενικό για πράγματα που ήταν να κάνει. Όταν ρωτούσα κάτι για εμένα σε α' ενικό, ο Δημήτρης δεν το καταλάβαινε. Η έννοια της επιθυμίας ήταν επίσης δύσκολη γι' αυτόν, αλλά είχε αρχίσει ήδη να «δουλεύεται» κυρίως μέσα από την έκφραση της επιθυμίας του να παίζει στο τύμπανο.

Σε αυτή τη συνεδρία, όπου τον κάλεσα αρκετές φορές, τις μισές ήρθε και τις άλλες μισές είπε «αργότερα», αποφεύγοντας το. Αυτό συνεχίστηκε και στις μετέπειτα συνεδρίες. Όσον αφορά το τελευταίο μέρος της συνεδρίας, με το τύμπανο, εκείνη τη μέρα δοκίμασα να κρύψω το αγαπημένο του τυμπανο για να δω τι θα κάνει. Ο Δημήτρης το έψαξε αλλά δεν το βρήκε και πήρε αυτό που ήταν μπροστά του εμφανώς δυσαρεστημένος. Ο Δημήτρης εξέφραζε την επιθυμία του και αυτό ήταν πάρα πολύ σημαντικό. Αυτή τη φορά έπαιξε μόνο ισόχρονα, *adate*, *mezzo piano*, χωρίς ιδιαίτερη επιθυμία να εκφραστεί παραπάνω, πράγμα που μπορεί να συνδέόταν με τη δυσαρέσκεια του για το μουσικό όργανο στο οποίο έπαιζε.

**Αξιολόγηση στη MES: 5α.**

Τριακοστή τέταρτη συνεδρία


**Αξιολόγηση στη MES: 3α.**

Στην επόμενη συνεδρία, κάποια στιγμή, που ο Δημήτρης καθόταν δίπλα μου στο πιάνο, ήταν σκυμμένος και στήριζε το κεφάλι στα χέρια του. Άρχισα να παίζω απαλά και ήρεμα,

τραγουδώντας «Δημήτρη, τι έχεις; Μήπως είσαι κουρασμένος/λυπημένος;». Με αυτόν τον τρόπο, έδειξα πως αναγνωρίζω και ενδιαφέρομαι για το, τί αισθάνεται και κατ' επαίκτηση τον ενθαρρύνω να αναγνωρίσει και ο ίδιος το συναίσθημα. Ο Δημήτρης σήκωσε το κεφάλι, δεν μίλησε και άρχισε να παίζει για ελάχιστα δευτερόλεπτα κι έπειτα σηκώθηκε. Τον κάλεσα πίσω, αλλά ο Δημήτρης απάντησε «αργότερα».

Όσο ήταν όρθιος, αυτοσχεδίασα στον ρυθμό της κίνησης του και παράλληλα τραγουδούσα «εγώ κι εσύ μαζί στη... μουσική», περιμένοντας στη λέξη «στη», με σκοπό να συμπληρώσει εκείνος τη φράση, πράγμα που έκανε.

Έκρυσα και πάλι το αγαπημένο του τύμπανο κι αυτή τη φορά το έψαξε και το βρήκε ικανοποιημένος. Ο Δημήτρης έπαιζε δυνατά κι εκφραστικά. Πήρα το άλλο τύμπανο και πήγα κοντά του. Διαφοροποιήθηκα<sup>29</sup>, παίζοντας ένα σταθερό ρυθμικό μοτίβο

(  ). Φαινόταν πως δημιουργώ ένα μοντέλο, με σκοπό να το μιμηθεί ο Δημήτρης, αλλά η κλινική μου πρόθεση ήταν να ελέγξω αν όντως θα με μιμηθεί, όπως του ήταν πιο εύκολο να κάνει, ή θα διαφοροποιηθεί από αυτό που έκανα και θα εκφραστεί ελεύθερα. Ο Δημήτρης έκανε το δεύτερο, παρά την επιμονή μου να παραμένω απέναντί του παίζοντας αυτόν τον σταθερό και ασφαλή ρυθμό. Ο Δημήτρης αυτονομούνταν, διαφοροποιούνταν και είχε αρχίσει να αποκτά ταυτότητα.

Συνέχισε να παίζει κι αφού πήγα στο πιάνο. Ο Δημήτρης συμμετείχε λεκτικά πολύ ενεργά στο τραγούδι του αποχαιρετισμού, ενώ έπαιζε στο τύμπανο. Αυτό έδειχνε πως ήταν ικανός στη ταυτόχρονη εκτέλεση ενεργειών.

### **Αξιολόγηση στη MES: 3α.**

Οι διακοπές του Πάσχα πλησίαζαν και ο Δημήτρης είχε προετοιμαστεί γι' αυτό. Στην τριακοστή έκτη συνεδρία δεν συμμετείχε σχεδόν καθόλου, πράγμα το οποίο φαινόταν να ισχύει έπειτα από μεγάλο προχώρημα, αλλά και όταν υπήρχε προετοιμασία για κάποια διακοπή. Όσες φορές τον κάλεσα στο πιάνο, ήρθε τις μισές και τις υπόλοιπες είπε κατηγορηματικά «αργότερα».

### **Αξιολόγηση στη MES: 2.**

Τριακοστή έβδομη συνεδρία

### **Αξιολόγηση στη MES: 3α.**

---

<sup>29</sup> Διαφοροποίηση (Differentiating): ο μουσικοθεραπευτής αυτοσχεδιάζει παράλληλα με τον πελάτη μία μουσική που ξεχωρίζει και είναι ανεξάρτητη από τη δική του (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015).

#### 4. 3. Συνεδρίες 38 – 49

Στο τελευταίο μέρος των συνεδριών ο Δημήτρης συνέχισε να λέει «αργότερα» σχεδόν κάθε φορά που τον καλούσα στο πιάνο. Επίσης, χρησιμοποιήθηκε γνώριμη μουσική, όμως δεν υπήρξε κάποια ιδιαίτερη ανταπόκριση σε αυτή. Παράλληλα, παρατηρήθηκε μια σταδιακή αύξηση της μουσικής εμπλοκής του Δημήτρη, χωρίς να πέσει κάτω από το 3 στην Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής.

Στην τριακοστή όγδοη συνεδρία, η οποία ήταν η πρώτη μετά τις διακοπές του Πάσχα, ο Δημήτρης ήρθε ευδιάθετος. Περίπου στα μέσα της συνεδρίας, αποφάσισα να πάω κοντά του με την κιθάρα και να καθρεφτίσω την κίνηση του με ένα απλό I-IV-V-I και τραγουδώντας «Δημήτρη, εγώ κι εσύ μαζί στη... μουσική». Περίμενα στο «μουσική» και ο Δημήτρης εμπλεκόταν συμπληρώνοντας τη φράση. Ύστερα από λίγο, σταμάτησα και του πρότεινα την κιθάρα. Ο Δημήτρης φάνηκε να πανικοβάλλεται και φώναξε «Όχι, δεν θέλω!». Έπειτα, επειδή καταλαβα πως ταραχτήκε, τον ρώτησα εάν ήθελε να παίξω κιθάρα ή πιάνο και απάντησε «πιάνο».

Όταν έκατσα στο πιάνο, τον κάλεσα και ήρθε δίπλα μου. Στη αρχή υπήρχε ησυχία, δεν έπαιζε κανείς μας. Έπειτα τον ρώτησα, εάν ήθελε να ξεκινήσει να παίζει. Ο Δημήτρης ξεκίνησε να παίζει για λίγο – με τον ίδιο τρόπο, όπως πάντα – κι εγώ μιμούμουν το παίξιμό του στις παύσεις του. Ο Δημήτρης έδειχνε να του αρέσει αυτός ο διάλογος κι έπαιξε αρκετή παραπάνω ώρα από ότι συνήθως.

**Αξιολόγηση στη MES: 3α.**

Τριακοστή ένατη συνεδρία

**Αξιολόγηση στη MES: 3α.**

Όπως και στις προηγούμενες συνεδρίες, έτσι και στην τεσσαρακοστή συνεδρία, αποφάσισα στα μέσα της συνεδρίας να πάρω την κιθάρα και να πάω κοντά στον Δημήτρη, ενώ αυτός ήταν όρθιος. Ενώ αυτός ταλαντευόταν, εγώ συγχρονιζόμουν μαζί του, κάνοντας κοφτά και απότομα stummings, με σκοπό να του προκαλέσω το ενδιαφέρον. Ο Δημήτρης ανταποκρήθηκε στην παρέμβαση μου κι έτσι τον ρώτησα

- Σου αρέσει, Δημήτρη;
- Όχι δεν θέλω!

- Θέλεις να παίζεις; (του πρόβαλλα την κιθάρα)
- Όχι δεν θέλω!

Η ανταπόκριση του Δημήτρη ήταν πολύ έντονη και φαινόταν ταραγμένος. Σταμάτισε να ταλαντεύεται και εσπρωξε την κιθάρα προς το μέρος μου. Δεν βιάστηκα να παρενέβω, αλλά άφησα τη σιωπή να αναδύσει τα συναισθήματα. Ο Δημήτρης ξεκίνησε να ηχολαλεί κάνοντας «ααα» και αποφάσισα να τον μιμηθώ με σκοπό να ενθαρρύνω την επιθυμία του, ύστερα από το «δεν θέλω» στην κιθάρα. Ο Δημήτρης όμως νευρίασε και πάλι και φώναξε

- Όχι δεν θέλω!
- (συνέχισα αλλά πιο απαλά)
- Σταμάτα!
- Να σταματήσω;
- Να σταματήσεις.

Σιωπή και πάλι. Τον κοίταξα και περίμενα να πάρει πρωτοβουλία. Ο Δημήτρης πήρε την πένα από το τραπέζι και μου τη έδωσε χωρίς να πει τίποτα.

Αυτό το περιστατικό ήταν πολύ σημαντικό. Όταν προσέφερα την κιθάρα στον Δημήτρη, εκείνος ταράχτηκε ιδιαίτερα. Ίσως επειδή η φυσική απόσταση ήταν μικρότερη κι έτσι, όταν του πρόβαλλα την κιθάρα, ίσως την αισθάνθηκε «απειλητικά» κοντά του. Παρ' όλα αυτά δεν είχε πρόβλημα με το να παίζω δίπλα του. Ο Δημήτρης εξέφρασε την επιθυμία του, αλλά αυτό ήταν κάτι που ήδη το έκανε (λ.χ. με την άρνηση του να έρθει στο πιάνο). Όμως σε αυτήν τη μικρή φυσική απόσταση ίσως να ένιωθε πιο ανασφαλής να αρνηθεί, καθώς κάτι πολύ κοντά του για να το αποφύγει. Ο Δημήτρης όμως το αντιμετώπισε και το απέρριψε. Προσωπικά θεωρώ πως αυτό τον ενδυνάμωσε.

Αμέσως μετά την άρνηση, άρχισε να ηχολαλεί, πιθανόν για να βρει ξανά την ασφάλεια στο γνώριμο. Θα μπορούσε επίσης να θεωρηθεί και ως παλλινδρόμηση σε πρό-λεκτικό στάδιο, κάτι φυσιολογικό μετά από κάποιο προχώρημα. Όταν άρχισα να τον μιμούμαι, ο Δημήτρης νευρίασε και πάλι, φωνάζοντας «σταμάτα». Ήταν ξεκάθαρος, ήξερε πως έχουμε ισοτιμία στη σχέση και απαιτούσε να το σεβαστώ. Εκείνη τη στιγμή δεν υπήρχε τίποτα το «αυτιστικό» πάνω του. Όταν ρώτησα «να σταματήσω;», εκείνος αποκρίθηκε «να σταματήσεις», ακούγοντας τον για πρώτη φορά να διακρίνει τα πρόσωπα και κατ' επέκταση να διακρίνει τον εαυτό του. Ίσως γνώριζε ήδη να κλίνει ρήματα αν του ζητούνταν, όμως εκείνη τη στιγμή υπήρχε αυθόρμητος λόγος. Τέλος, το γεγονός ότι ύστερα από αυτό μου έδωσε την πένα, με έκανε να αισθανθώ πως δεν με απέρριπτε και ότι ήθελε να επικοινωνήσουμε. Επιθυμούσε αυτή τη σχέση κι εβαζε τα όρια του, όπως και κάθε υγιείς σχέση έχει.

Ύστερα από αυτό το περιστατικό, δεν ήθελα να προχωρήσω σε κάτι άλλο, καθώς ήρθε στην επιφάνεια ένα καινούριο συναίσθημα, ο εκνευρισμός. Ο Δημήτρης όμως ίσως να μην ήταν σε θέση να το ονομάσει. Έτσι, τον ρώτησα «μήπως είσαι νευριασμένος;» κι εκείνος αποκρίθηκε «ναι». Τότε άρχισα να παίζω στην κιθάρα πολύ έντονα και να λέω

- Είσαι...
- ...νευριασμένος.
- Πόσο νευριασμένος;
- Πολύ
- Πολύ νευριασμένος!

Ο Δημήτρης με κοιτούσε με ενδιαφέρον. Του πρότεινα να πάρει το τύμπανο και να δείξει, πόσο νευριασμένος ήταν. Το πήρε και παράλληλα έφερα το πιατίνι κοντά μας. Αρχικά έπαιζε συντηρητικά, αλλά στη συνέχεια έπαιξε δυνατά και έντονα. Ενθάρρυνα το παίξιμο του κρατώντας το συναίσθημα, παίζοντας έντονα στην κιθάρα και τελειώνοντας με ένα χτύπο στο πιατίνι. Υπήρχε πολλή εκτόνωση και για τους δύο. Υπήρχε επίσης ελευθερία και αίσθηση εαυτού, μέσα από την αναγνώριση και την έκφραση του εκνευρισμού.

Ο Δημήτρης αν και κρατούσε μπαγκέτα, δεν ενδιαφέρθηκε για το πιατίνι. Αργότερα, άπλωσα ήρεμα το χέρι μου προς το τύμπανο του, χωρίς όμως να «εισβάλλω» στον χώρο του και ο Δημήτρης το έφερε προς το μέρος μου για να το χτυπήσω.

#### **Αξιολόγηση στη MES: 4α.**

Από την επόμενη συνεδρία άρχισα, αντί για «έλα στο πιάνο» ή «μπορείς να έρθεις στο πιάνο», να λέω «θα μου άρεζε πολύ/θα ήταν ωραία να ερχόσουν στο πιάνο». Με αυτό τον τρόπο η εμπειρία στο πιάνο φαινόταν πιο θετική και ευχάριστη. Ο Δημήτρης όμως συνέχισε να προτιμά να μην έρχεται στο πιάνο, λέγοντας «αργότερα». Τότε εγώ εφάρμοσα την τεχνική του παράδοξου, κατά την οποία ο θεραπευτής αντί να βοηθήσει τον πελάτη να μειώσει το σύμπτωμα, το ενισχύει. Σύμφωνα με τη θεωρία του παράδοξου, πολλές φορές ο πελάτης αντιστέκεται στη θεραπεία και τις προσπάθειες του θεραπευτή για συνεργασία. Έτσι, εάν θεραπευτής ενθαρρύνει την συμπτωματική συμπεριφορά του πελάτη, τότε ο δεύτερος θα νιώσει άνευ όρων αποδοχή και θα αρχίσει να συνεργάζεται (Carlson & Slavik, 1997). Εφαρμόζοντας, λοιπόν, την τεχνική του παράδοξου, κάθε φορά που ο Δημήτρης έλεγε «αργότερα», εγώ το ενθάρρυνα, τραγουδώντας «έλα αργότερα».

#### **Αξιολόγηση στη MES: 3α.**



Στη τεσσαρακοστή δεύτερη συνεδρία συνέχισα με την τεχνική του παράδοξου τραγουδώντας

- Έλα αργότερα στο πιάνο, όχι τώρα. Αργότερα. Πότε;
- Τώρα.
- Τώρα; Έλα!
- Αργότερα.
- Αργότερα ή τώρα;
- Αργότερα.
- Αργότερα.
- ...

Ο Δημήτρης πιθανόν να αισθάνθηκε την αποδοχή κι ενδεχομένως να μπόρεσε να συνδέσει χρονικά αυτές τις λέξεις.

Σε αυτή την συνεδρία ο Δημήτρης ήταν πολύ ενεργητικός στα τραγούδια καλωσορίσματος και αποχαιρετισμού, όχι μόνο επαναλαμβάνοντας λεκτικά, αλλά μιλώντας συγχρόνως ή και μόνος του, συνοδεύοντας τον στο πιάνο. Επίσης, συμμετείχε και εμπλεκόταν σε αυτοσχεδιασμό με εμένα, καθρεφτίζοντας τον στην κιθάρα και σε δραστηριότητα με την κιθάρα και το τύμπανο.

### **Αξιολόγηση στη MES: 3α.**

Η τεχνική του παράδοξου φαινόταν να ταιριάζει στις συνεδρίες μας προσθέτοντας χιούμορ και παιχνιδιάρικη διάθεση. Άρεσε πολύ στον Δημήτρη, καθώς παίζαμε με τις λέξεις τώρα-αργότερα, χωρίς καμία προσδοκία. Ο κλινικός στόχος είχε μετατοπιστεί από την πρόθεση μου να εμπλέκεται σε δραστηριότητα στο πιάνο, στην εμπλοκή σε παιχνίδι και συμμετοχή με δικούς του όρους. Ο Δημήτρης χαιρόταν πάρα πολύ, έφερνε τα χέρια του μπροστά του και τα έσφιγγε, καθώς εγώ έπαιζα τη γνωστή πλέον μουσική του ενθουσιασμού. Αυτό το παιχνίδι συνεχίστηκε μεχρι το τέλος των συνεδριών μας.

Από την τεσσαρακοστή τρίτη συνεδρία και μέχρι το τέλος αποφάσισα να μεταφέρω τη δραστηριότητα με το τύμπανο από το τέλος, στη μέση της συνεδρίας. Το παίξιμο στο τύμπανο ήταν για τον Δημήτρη εκτός από αυτό-έκφραση, και εκτόνωση, ή οποία θα ήταν καλύτερο να ακολουθείται από χαλάρωση, χωρίς να υπάρχουν καινούρια ερεθίσματα. Είχαμε ακόμα οκτώ συνεδρίες και θεώρησα πως δεν ήταν πολύ αργά για μία αλλαγή στη ροή της συνεδρίας.

Όταν ο Δημήτρης έπαιζε στο τύμπανο, προτίμησα αυτή τη φορά να παραμείνω στο πιάνο και να μην πάρω την κιθάρα. Αρχίσαμε με διάλογο, παίζοντας στις παύσεις του ίδιο χρόνο με όσο εκείνος αφιέρωνε στο τύμπανο. Δεν με διέκοπτε και περίμενε να τελειώσω. Στη

συνέχεια έπαιζα συγχρόνως μαζί του, ενθαρρύνοντας την εκτόνωση και κρατώντας το συναίσθημα με forte, accelerando και διαφωνίες. Στις παύσεις του, οι διαφωνίες λύνονταν, έκανα decrescendo και ritartando. Ο Δημήτρης εμπλεκόταν και ήταν φανερό πως, δεν συγκεντρωνόταν μόνο στο αγαπημένο του τύμπανο, αλλά ταυτόχρονα ήταν συνειδητά σε διάδραση μαζί μου.

#### **Αξιολόγηση στη MES: 5α.**

Όσο φτάναμε προς το τέλος των συνεδριών μας, δεν άνοιγα καινούρια θέματα προς επεξεργασία και κρατούσα προβλέψιμη δομή. Ήδη από προηγούμενες συνεδρίες και μέχρι το τέλος, ο Δημήτρης φαινόταν να παίζει πιο μαλακά στο πιάνο και όχι τόσο σκληρά κι έντονα. Έδινε την αίσθηση, πως είχε και ο ίδιος μαλακώσει και άφηνε μια πιο συναισθηματική πλευρά του να βγει προς τα έξω.

Στο παιχνίδι «τώρα/αργότερα», άρχισε να λέει μόνος του το «αργότερα», χωρίς λεκτική διάδραση, με έναν πιο ρυθμικό και μελωδικό τόνο στη φωνή. Υπήρχε μουσικότητα. Τέλος, ξεκίνησα να τον προετοιμάζω για το κλείσιμο, για το οποίο είχαμε έξι ακόμα συνεδρίες.

#### **Αξιολόγηση στη MES: 4α.**

Τεσσαρακοστή πέμπτη συνεδρία

#### **Αξιολόγηση στη MES: 3α.**

Η εμπλοκή του Δημήτρη στις τελευταίες συνεδρίες ήταν στα πιο υψηλά επίπεδα από ποτέ. Πιθανόν, σε αυτό να συνέβαλλε η προετοιμασία του για το κλείσιμο του κύκλου των συνεδριών μας. Στην τεσσαρακοστή έκτη συνεδρία συμμετείχε, μεταξύ άλλων, σε αυτοσχεδιαστικό παιχνίδι, όπου εγώ μιμούμουν την κίνηση του, παίζοντας πιάνο και τραγουδώντας «λα» σε κάθε χτύπο. Δημιουργούσα χώρο, κάνοντας παύσεις στη κίνηση μου, στο πιάνο και τη φωνή, κατά τη διάρκεια των οποίων ο Δημήτρης συμμετείχε επαναλαμβάνοντας «λα». Σταδιακά, ο Δημήτρης συνέχισε να λέει «λα», ενώ εγώ σταμάτησα να συμμετέχω λεκτικά και συνέχισα να συνοδεύω στο πιάνο. Επιπλέον, στη φωνή του διακρινόταν τονικό ύψος. Ο Δημήτρης με άκουγε, υπήρχε μουσική διάδραση και διεύρυνση.

#### **Αξιολόγηση στη MES: 5α.**

Οι δύο επόμενες συνεδρίες κύλισαν παρόμοια με τις προηγούμενες, αρκετά δομημένα, χωρίς εκπλήξεις και με μεγάλη εμπλοκή του Δημήτρη.

Τεσσαρακοστή έβδομη συνεδρία

**Αξιολόγηση στη MES: 5α.**

Τεσσαρακοστή όγδοη συνεδρία

**Αξιολόγηση στη MES: 6 (3β και 4α).**

Η τεσσαρακοστή ένατη ήταν και η τελευταία μας συνεδρία. Όταν ήρθε η στιγμή να πάρει ο Δημήτρης το τύμπανο, εκείνος προτίμησε να πάρει το τουμπερλέκι, ενώ το αγαπημένο του τύμπανο ήταν πάνω στο τραπέζι, δίπλα του. Ήταν η μόνη φορά που διάλεξε ένα άλλο κρουστό αντι για το τύμπανο, στο οποίο έπαιζε κάθε φορά. Παίζοντας στο τουμπερλέκι, ο Δημήτρης δεν κουνιόταν δεξιά-αριστερά, καθώς ήταν βαρύ κι έπρεπε να έχει τον έλεγχο, κρατώντας το με το ένα χέρι και παίζοντας με το άλλο. Παρ' όλα αυτά, δεν το άφησε. Η συμμετοχή του λεκτικά ήταν πολύ σημαντική εκείνη τη μέρα, καθώς επαναλάμβανε ό, τι τραγουδούσα, δηλαδή ότι εκείνη η συνεδρία ήταν η τελευταία, καλό καλοκαίρι κλπ.

**Αξιολόγηση στη MES: 5α.**

#### 4. 4. Λίστα των κυριότερων τεχνικών που χρησιμοποιήθηκαν

- ♦ *Μίμηση (imitating)* – ο μουσικοθεραπευτής αναπαραγάγει την έκφραση του πελάτη αφότου αυτή έχει ολοκληρωθεί.
- ♦ *Συγχρονισμός (synchronizing)* – ο μουσικοθεραπευτής κάνει ό,τι κάνει και ο πελάτης ακριβώς την ίδια χρονική στιγμή.
- ♦ *Ενσωμάτωση (incorporating)* – ο μουσικοθεραπευτής χρησιμοποιεί ένα μουσικό μοτίβο ή μία συμπεριφορά του πελάτη ως θέμα κάποιου δικού του αυτοσχεδιασμού ή σύνθεσης και τα επεξεργάζεται.
- ♦ *Βηματισμός (pacing)* – ο μουσικοθεραπευτής συμβαδίζει με το επίπεδο ενέργειας του πελάτη (π.χ. ένταση, ταχύτητα κ.ά.).
- ♦ *Καθρέφτης (reflecting)* – ο μουσικοθεραπευτής συμβαδίζει με τη συμπεριφορά, τη διάθεση και τα συναισθήματα που παρουσιάζει ο πελάτης.
- ♦ *Κοινή χρήση οργάνων (sharing instruments)* – ο μουσικοθεραπευτής χρησιμοποιεί το ίδιο όργανο με τον πελάτη ή παίζουν σε συνεργασία με αυτόν.
- ♦ *Δημιουργία χώρου (making spaces)* – ο μουσικοθεραπευτής αφήνει κενά διαστήματα και δίνει χώρο, με παύσεις, κορώνες, rubati κ.ά., ενσωματώνοντάς

τα στη δομή του αυτοσχεδιασμού του για να παρακινήσει τον πελάτη να συμμετέχει.

- ♦ *Δημιουργία μοντέλων (modelling)* – ο μουσικοθεραπευτής παρουσιάζει ή επιδεικνύει κάτι με σκοπό να το μιμηθεί ο πελάτης.
  - ♦ *Συμπλήρωση (interjecting)* – ο μουσικοθεραπευτής περιμένει κάποιο κενό διάστημα στη μουσική του πελάτη για να το συμπληρώσει.
  - ♦ *Ολοκλήρωση (completing)* – ο μουσικοθεραπευτής απαντάει ή ολοκληρώνει τη μουσική ερώτηση του πελάτη ή την προηγούμενη φράση του.
  - ♦ *Πρόταση αλλαγής (introducing change)* – ο μουσικοθεραπευτής ξεκινάει καινούργιο θεματικό υλικό (ρυθμό, μελωδία κ.ά.) πηγαίνοντας τον αυτοσχεδιασμό σε διαφορετική κατεύθυνση.
  - ♦ *Διαφοροποίηση (differentiating)* – ο μουσικοθεραπευτής αυτοσχεδιάζει ταυτοχρόνως μουσική που είναι ξεχωριστή, διακριτή και ανεξάρτητη από αυτή του πελάτη.
  - ♦ *Μετατροπίες (modulating)* – ο μουσικοθεραπευτής αλλάζει το μέτρο ή την τονικότητα κατά τη διάρκεια του εξελισσόμενου αυτοσχεδιασμού με τον πελάτη.
  - ♦ *Παρέμβαση (intervening)* – ο μουσικοθεραπευτής διακόπτει ή επαναπροσδιορίζει στερεότυπα ή εμμονές του πελάτη.
  - ♦ *Παύση (pausing)* – ο μουσικοθεραπευτής αφήνει τον πελάτη να κάνει «διαλείμματα» σε κάποιες στιγμές του αυτοσχεδιασμού.
  - ♦ *Αλλαγή (shifting)* – ο μουσικοθεραπευτής αλλάζει από μία τονικότητα ή/και ένα μέσο έκφρασης σε ένα άλλο.
  - ♦ *Προτεινόμενη εμπειρία (experimenting)* – ο μουσικοθεραπευτής παρέχει μία δομή ή μία ιδέα για να οδηγήσει τον πελάτη στον αυτοσχεδιασμό και στο να πειραματιστεί με αυτά.
  - ♦ *Κομπαρσισμός (receding)* – ο μουσικοθεραπευτής παίρνει έναν λιγότερο ενεργό ρόλο και επιτρέπει στον πελάτη να κατευθύνει την εμπειρία.
  - ♦ *Κράτημα (holding)* – ο μουσικοθεραπευτής προβάλλει ένα μουσικό θέμα κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού του πελάτη, το οποίο συνηχεί με τη συγκινησιακή κατάσταση του πελάτη καθώς τα εμπεριέχει.
- (Ψαλτοπούλου-Καμίνη, 2015, σελ. 70-72).

- ♦ *Παράδοξο (paradox)* – ο θεραπευτής ενθαρρύνει την συμπτωματική συμπεριφορά του πελάτη, έτσι ώστε ο πελάτης να νιώσει άνευ όρων αποδοχή και να αρχίσει να συνεργάζεται. Η τεχνική του παράδοξου δεν αποτελεί τεχνική μουσικοθεραπείας.

(Carlson & Slavik, 1997).

#### 4. 5. Βαθμολόγηση συνεδριών με την Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής

Session	Date	MES	type
1	10/10/2018	4β	-
2	15/10/2018	3β	-
3	19/10/2018	3β	-
4	22/10/2018	2	-
5	02/11/2018	4β	-
6	05/11/2018	4β	-
7	09/11/2018	3β	-
8	12/11/2018	3β	-
9	26/11/2018	2	-
10	30/11/2018	6	3α και 4β
11	03/12/2018	6	3α και 4β
12	07/12/2018	3α, 3β	-
13	14/12/2018	3α, 3β	-
14	17/12/2018	1	-
15	21/12/2018	1	(ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ)
16	14/01/2019	2	-
17	18/01/2019	4α	-
18	21/01/2019	3α	-
19	25/01/2019	3α	-
20	28/01/2019	2	-
21	01/02/3019	4α	-

22	04/02/2019	3α	-
23	08/02/2019	3α, 3β	-
24	11/02/2019	7	-
25	15/02/2019	6	3α και 4β
26	18/02/2019	2	-
27	22/02/2019	2	-
28	01/03/2019	1	-
29	04/03/2019	2	-
30	18/03/2019	2	-
31	22/03/2019	4α	-
32	01/04/2019	3α	-
33	05/04/2019	5α	-
34	08/04/2019	3α	-
35	12/04/2019	3α	-
36	15/04/2019	2	-
37	19/04/2019	3α	(ΠΑΣΧΑ)
38	06/05/2019	3α	-
39	10/05/2019	3α	-
40	13/05/2019	4α	-
41	17/05/2019	3α	-
42	20/05/2019	3α	-
43	24/05/2019	5α	-
44	27/05/2019	4α	-
45	31/05/2019	3α	-
46	03/06/2019	5α	-
47	07/06/2019	5α	-
48	10/06/2019	6	3β και 4α
49	14/06/2019	5α	-

Πίνακας 8

## Κεφάλαιο 5: Συμπεράσματα – Συζήτηση

### 5. 1. Αρχικοί στόχοι που επιτεύχθηκαν

Με το τέλος των συνεδριών μουσικοθεραπείας με τον Δημήτρη, όλοι οι στόχοι, οι οποίοι είχαν τεθεί αρχικά, πραγματοποιήθηκαν, άλλοι περισσότερο και άλλοι λιγότερο. Ο Δημήτρης φάνηκε πως ένωσε γρήγορα ασφάλεια και αποδοχή μέσα στη συνεδρία κι έτσι, έκανε πολύ γρήγορα επαφή με τη μουσική, τα μουσικά, όργανα κι εμένα. Η βλεμματική επαφή που είχαμε, με τον καιρό αυξανόταν όλο και περισσότερο, και άρχισε να εκφράζεται. Όπως έχει ήδη ειπωθεί, ο Δημήτρης εξέφραζε τις επιθυμίες του, όπως λ. χ. να παίζει στο πιάνο ή όχι κι έπαιρνε πωτοβουλίες, περιμένοντας τον στη σιωπή και σεβόμενη τον χρόνο που χρειαζόταν.

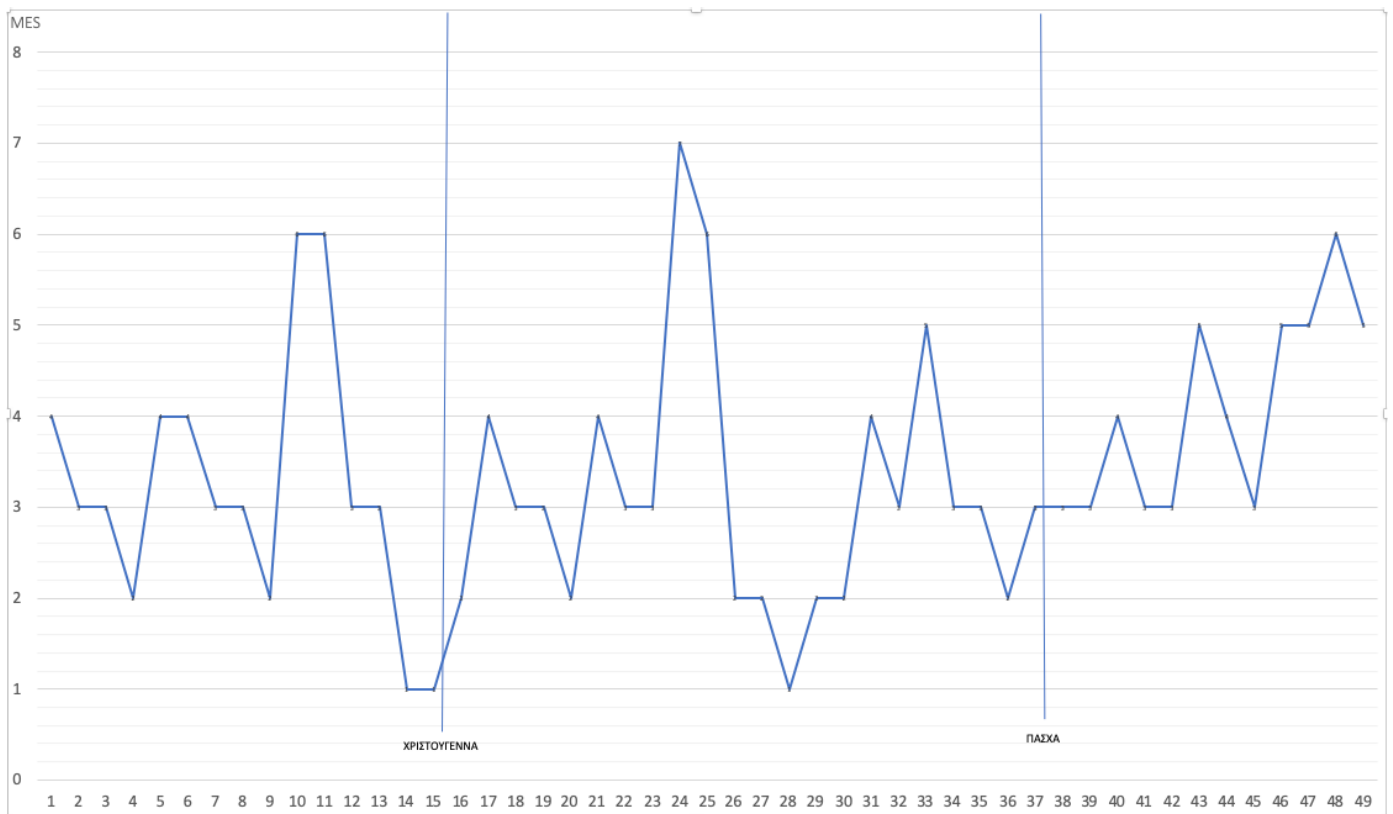
Με τον καιρό, άρχισε να εκφράζει συναισθήματα χαράς, ενθουσιασμού και θυμού. Τα δύο πρώτα ήταν ορατά πολύ συχνά, μέσα από τη διάδραση που είχαμε μαζί στο πιάνο ή με τον Δημήτρη όρθιο να συμμετέχει σε αυτοσχέδιο τραγούδι. Παίζοντας στο τύμπανο, εξέφρασε, εκτός από χαρά και ενθουσιασμό, θυμό. Το τύμπανο έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στην πορεία των συνεδριών μας. Προς το τέλος, ο Δημήτρης, παίζοντας στο πιάνο, εξέφρασε μια πιο μαλακή και ευαίσθητη πλευρά του, την οποία ενθάρρυνα να βγάλει προς τα έξω. Αν είχαμε περισσότερο χρόνο, αυτό ίσως εξελισσόταν.

Ο Δημήτρης διεύρυνε τη λεκτική και μουσική αλληλεπίδραση και επικοινωνία με εμένα. Λεκτικά, με το να λέει στίχους από τα τραγούδια μας, αλλά και να χρησιμοποιεί καινούριες λέξεις, όπως το «αργότερα». Μουσικά, έβρισκε καινούριους τρόπους για επικοινωνία, όπως με το τύμπανο -και με την ποικιλία στο παίξιμο του-, την απόκτηση τονικού ύψους στη φωνή κ.α. Επίσης, υπήρχε δυνατή διάδραση μεταξύ μας, συμμετέχοντας σε δραστηριότητες, όπου παίζαμε μαζί ή ο καθένας έπαιρνε τη σειρά του, με σεβασμό στον χρόνο του άλλου. Η μουσική διάδραση και επικοινωνία είχε ως αποτέλεσμα τη διεύρυνση των στιγμών με νόημα, κατά τις οποίες συγχρονιζόμασταν, καθώς ο Δημήτρης ήταν ανοιχτός να δοκιμάσει καινούρια πράγματα μαζί μου κι έτσι μας δίνονταν περισσότερες ευκαιρίες για ουσιαστική επικοινωνία με νόημα.

Υπήρχαν φορές, κατά τις οποίες ο Δημήτρης έφευγε από τον στερεοτυπικό λόγο και μιλούσε αυθόρμητα. Το πιο τρανταχτό παράδειγμα είναι, όταν ο Δημήτρης εκνευρίστηκε και μου είπε «Σταμάτα!» και αργότερα «Να σταματήσεις!». Επίσης, το λίκνισμα του Δημήτρη δεξιά-αριστερά, μία στερεοτυπική κίνηση, απέκτησε νόημα μέσα από δραστηριότητες, όπως το τραγούδι «ένα-δύο και στοπ», κατά το οποίο ο Δημήτρης έλεγε και μόνος του το «στοπ», σταματούσε και περίμενε να ξεκινήσω να παίζω για να ξεκινήσει να κινείται κι αυτός. Έτσι,

υπάρχαν στιγμές που η κίνηση του γινόταν δημιουργική και κοινωνικά αποδεκτή, αφού ήταν μέρος παιχνιδιού. Όλα αυτά δείχνουν πως υπήρχαν στιγμές, κατά τις οποίες δεν διακρινόταν ο αυτισμός, καθώς ο Δημήτρης αποκτούσε καλύτερη αίσθηση εαυτού.

## 5. 2. Συμπεράσματα ως προς την εμπλοκή και την Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής



Πίνακας 9

Η Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής (MES) είναι ένα μία καινούρια μέθοδος αξιολόγησης, οι δημιουργοί της οποίας (Low, et al., 2017) αυτή τη στιγμή ελέγχουν την εγκυρότητα της. Οποιαδήποτε ανατροφοδότηση είναι πολλή χρησιμη για αυτούς. Για εμένα, η Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής αποδείχθηκε ένα εξαιρετικό εργαλείο. Μέσα από τη βαθμολόγηση της εμπλοκής του Δημήτρη σε κάθε συνεδρία μπορούσα να έχω μια πιο αντικειμενική εικόνα για την ενεργή συμμετοχή του και να ερευνήσω τα αίτια της περιορισμένης εμπλοκής του σε κάποιες συνεδρίες. Παρατήρησα, πως οι διακοπές φέρνουν συνήθως παλινδρόμηση και η συμμετοχή του ήταν πιο περιορισμένη λίγο πριν ή λίγο μετά τις γιορτές.

Αντίθετα, πριν το οριστικό μας κλείσιμο για το καλοκαίρι, παρατήρησα πως η εμπλοκή του Δημήτρη μεγάλωσε και ήταν σταθερή. Το γεγονός αυτό με έκανε να συμπεράνω, πως η προετοιμασία του πελάτη για κλείσιμο του κύκλου των συνεδριών φέρνει στην επιφάνεια την



ανάγκη για μοίρασμα και συσχέτιση. Ο πελάτης θέλει να προλάβει να κάνει όλα όσα δεν πρόλαβε. Παρατήρησα, επίσης, μειωμένη εμπλοκή σε μέρες που, εκ των υστέρων έμαθα πως δεν κοιμήθηκε καλά.

Παράλληλα, εντόπισα κάποια θέματα της κλίμακας, τα οποία με προβλημάτισαν. Κατ' αρχήν, ο όρος «παθητική προσοχή» (passive attention) είναι παράδοξος, καθώς είναι αδύνατον κάποιος να προσέχει παθητικά. Μπορεί να είναι φαινομενικά αδρανής, αλλά δεν γνωρίζουμε, τί μπορεί να δημιουργεί μέσα του εκείνο, στο οποίο έχει στραμμένη την προσοχή του. Θεωρώ πως ο όρος «δεκτική προσοχή» είναι πιο σωστός.

Έπειτα, σε αυτήν τη κλίμακα η εμπλοκή μετριέται ποσοτικά και όχι ποιοτικά. Ο ποσοτικός έλεγχος της εμπλοκής (π.χ. 50% ολόκληρης της συνεδρίας) είναι σημαντικός. Όμως, η εμπλοκή για παράδειγμα στο 25% μιας συνεδρίας μπορεί να είναι πολύ δυνατή ποιοτικά και να έχει μεγαλύτερη σημασία και αξία από την εμπλοκή στο 75% μιας άλλης συνεδρίας. Πολλές φορές, αισθάνθηκα τη δυσκολία να βαθμολογήσω χαμηλά μια συνεδρία, κατά την οποία συνέβησαν πολύ σημαντικά γεγονότα, επειδή ήταν μικρού χρονικού διαστήματος.

Επιπλέον, δεν υπάρχει βαθμολόγηση για το 3α και 3β μαζί, ενώ υπάρχει για το 3α ή 3β και 4α ή 4β (6) και για το 4α και 4β (7), πράγμα το οποίο δυσκολεύει, σε περίπτωση που υπάρχει συνδιασμός εμπλοκής με γνώριμη μουσική και με αυτοσχεδιαστική μουσική στο 25%. Τέλος, είναι παράξενο η εμπλοκή στο 75% της συνεδρίας να βαθμολογείται με 5, ενώ η εμπλοκή σε μικρότερο ποσοστό της συνεδρίας και σε οποιαδήποτε μορφή (λ.χ. 4α και 4β) να βαθμολογείται με 6 ή 7. Υπήρξε συνεδρία κατά την οποία ήμουν σε δίλλημα ως προς το χρόνο εμπλοκής, δηλαδή εάν ήταν 75% ή παραπάνω. Αυτό με έκανε να βρίσκομαι ανάμεσα στο 5 και το 8, πράγμα παράδοξο.

## Επίλογος

Ο Δημήτρης έφτασε σε ένα πολύ καλό επίπεδο και πιστεύω πως έχει το δυναμικό να καταφέρει πολλά. Το γεγονός ότι υπήρξαν κάποιες στιγμές που εκφραζόταν συναισθηματικά και αυθόρμητα αποτελεί έναν αισιόδοξο οριζόντιο για τη μετέπειτα εξέλιξη του Δημήτρη. Οι συνεδρίες μας συνεχίζονται και μετά το καλοκαίρι με νέους κλινικούς στόχους.

Όπως ήδη έχει ειπωθεί, η Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής είναι ένα πολύ χρήσιμο εργαλείο. Πιστεύω πως οι ανατροφοδότηση που θα λάβουν οι ερευνητές της κλίμακας θα τους βοηθήσει να την τροποποιήσουν και τελειοποιήσουν.

Μέσα από τις συνεδρίες με τον Δημήτρη και την ενασχόληση μου με την Κλίμακα Μουσικής Εμπλοκής, κατάλαβα τη σημασία της εμπλοκής του πελάτη στη μουσικοθεραπεία. Η εμπλοκή στη μουσική δεν αποτελεί στόχο, αλλά προϋπόθεση για την επίτευξη κλινικών στόχων. Γι' αυτό τον λόγο, η εμπλοκή του πελάτη στη μουσική είναι απαραίτητη και συνεχής, άσχετα με τον αριθμό των συνεδριών και την πρόοδο του πελάτη.

## Βιβλιογραφία

- Υγείας, Π. Ο. (2008). *ICD-10: Στατιστική Ταξινόμηση των Νόσων και των Σχετικών Προβλημάτων Υγείας* (10 ed.). Αθήνα: Υπουργείο Υγείας και Κοινωνικής Αλληλεγγύης.
- Λάσχος, Α. (2015). Μελέτη Περίπτωσης. In Ν. Ψαλτοπούλου - Καμίνη, *Μουσικοθεραπεία, ο Τρίτος Δρόμος* (pp. 151-154). Αθήνα: Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, [www.kallipos.gr](http://www.kallipos.gr).
- Γιωγιού, Δ. (2012). *Η Μουσικοθεραπεία στην νευρολογική αποκατάσταση: Θεωρία και πράξη*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Φαρμάκων, Γ. Ο. (2019, May 29). *Risperdal*. Retrieved from Γαληνός: Οδηγός φαρμάκων: <https://www.galinos.gr/web/drugs/main/drugs/risperdal>
- Αξιολόγηση. (2018). *Ετήσια Αξιολογήσεις προσωπικού*. Αχτίδα.
- Ψαλτοπούλου, Ν. (2004). *Η Μουσική Δημιουργική Έκφραση ως Θεραπευτικό Μέσο σε Παιδιά με Συναισθηματικές Διαταραχές*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Τριανταφυλλίδης, Μ. (2019, Μάιος 25). *εμπλοκή*. Retrieved from Modern Greek Language: [http://www.greeklanguage.gr/greekLang/modern\\_greek/tools/lexica/search.html?lq=εμπλοκή&sin=all](http://www.greeklanguage.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/search.html?lq=εμπλοκή&sin=all)
- Ψαλτοπούλου-Καμίνη, Ν. (2015). *Μουσικοθεραπεία: ο Τρίτος Δρόμος*. Αθήνα: [www.kallipos.gr](http://www.kallipos.gr).
- Aigen, K. (1995). Principle of Qualitative Research. In B. L. Wheeler, *Music Therapy Research: Quantitative and Qualitative Perspectives*. Phoenixville, USA: Barcelona Publishers.
- Aigen, K. (1996). “The Role of Values in Qualitative Music Therapy Research” Excerpt From: Mechtild Langenberg|Kenneth Aigen|Jörg Frommer. “Qualitative Music Therapy Research.” iBooks. In M. Langenberg, K. Aigen, & J. Frommer, *Qualitative Music Therapy Research: Beginning Dialogues* (pp. 27-73). University Park IL, USA: Barcelona Publishers.
- Aldridge, D. (2005a). *Case Study Designs in Music Therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Aldridge, D. (2005b). Guidelines for Case Study Design Research in Music Therapy. In D. Aldridge, *Case Study Designs in Music Therapy* (pp. 235-256). London: Jessica Kingsley Publishers.
- Aldridge, D., Gustorff, D., & Neugebauer, L. (1995). A Preliminary Study of Creative Music Therapy in a Treatment of Children with Developmental delay. *The Arts in Psychotherapy*, 189-205.

- Aldridge, G., & Aldridge, D. (2008). *Melody in Music Therapy: A Therapeutic Narrative Analysis*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Amir, D. (1993). Research in music therapy: Quantitative or qualitative? *Nordic Journal of Music Therapy*, 2(2), pp. 3-10.
- Andersen, S. S. (1997). *Case-studier og Generaliseringer [Case studies and Generalizations]*. Bergen, Norway: Fagbokforlaget.
- Axline, V. M. (1985). *Ντιπς, ένα παιδί αναζητάει τον εαυτό του* (2η έκδοση ed.). (N. Λιβέρδος, & M. Γαβρήλ, Trans.) Αθήνα: ΤΑΜΑΣΟΣ.
- Bell, A. P., Perry, R., Peng, M., & Miller, A. J. (2014). The Music Therapy Communication and Social Interaction Scale (MTSCI): Developing a New Nordoff - Robbins Scale and Examining Interrater Reliability. *Music Therapy Perspectives*, 61-70.
- Blaikie, N. W. (1980). The Interpretive Alternative to Positivistic Sociology. In S. o. Deakin University, *Reactions to Positivism. Understanding the Human World: the Aims and Methods of the Human Sciences*. Waurm Ponds, Australia: Deakin University Press.
- Blaikie, N. W. (1988). Methodological Perspectives in Sociology. *Extract from "The Use of Triangulation in Sociological Research: Ontological and Epistemological Considerations"* . Paper presented at the International Conference on Social Science Methodology, Dubrovnik, Yugoslavia.
- Bruscia, K. E. (1987). *Improvisational Models of Music Therapy*. Springfield, IL: Charles C. Thomas Publisher.
- Bruscia, K. E. (1995a). The Boundaries of Music Therapy Research. In B. L. Wheeler, *Music Therapy Research: Quantitative and Qualitative Perspectives* (pp. 17-27). Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- Bruscia, K. E. (1995b). Quantitative and Qualitative Research. In B. L. Wheeler, *Music Therapy Research: Quantitative and Qualitative Perspectives*. Phoenixville, PA, USA: Barcelona Publishers.
- Bruscia, K. E. (2005). Research Topics and Questions in Music Therapy. In B. L. Wheeler, *Music Therapy Research* (2nd Edition ed., pp. 81-93). Gilsum, USA: Barcelon Publishers.
- Bruscia, K. E. (2014). *Defining Music Therapy* (3rd Edition ed.). University Park IL, USA: Barcelona Publicers.
- Carlson, J., & Slavik, S. (1997). *Techniques in Adlerian Psychology*. New York: Taylor and Francis Group, LLC.

- Cohen-Mansfield, M. J., Freedman, L. S., Murad, R. H., Thein, K., & Dakheel-Ali, M. (2011). The Comprehensive Model of Engagement. *American Journal of Geriatric Psychiatry, 19*(10), 859-870.
- Coury, S. N. (2013). Activity Leader Facilitation of a Rhythm Activity to Engage Persons with Late Stage Alzheimer's-Type Dementia: a Feasibility Study. University of Kansas.
- Cripps, C., Tsisiris, G., & Spiro, N. (2016). *Outcome Measures in Music Therapy: A Resource Developed by the Nordoff Robbins Research Team*. London: Nordoff-Robbins.
- Edwards, J. (2005). Developments and Issues in Music Therapy Research. In B. L. Wheeler, & B. Publishers (Ed.), *Music Therapy Research* (2nd Edition ed.). Gilsum, USA.
- Forinash, M. (1993). An Exploration into Qualitative Research in Music Therapy. *The Arts of Psychotherapy*(20), 69-73.
- Guerrero, N., & Turry, A. (2013). Nordoff-Robbins Music Therapy: An Expansive and Dynamic Approach for Young Children on the Autistic Spectrum. In P. Kern, & M. Humpal, *Early Childhood Music Therapy and Autism Spectrum Disorders* (pp. 130-144). London: Jessica Kingsley Publishers.
- Guerrero, N., Hummel-Rossi, B., Turry, A., Eisenberg, N., Selim, N., Birnbaum, J., . . . Ritholz, M. (2014). *Music Therapy Communication and Social Interaction Scale - Group*.
- Hanser, S. B. (2016). *Integrative Health through Music Therapy*. London: Macmillan Publishers.
- Loewy, J. (2000). Music Psychotherapy Assessment. *Music Therapy Perspectives, 47-58*.
- Low, M. Y. (2019, Ιούνιος 25). Προσωπική επικοινωνία.
- Low, M. Y., Turry, A., Spellmann, M., Birnbaum, J., & Palumbo, A. (2017). *The Music Engagement Scale*. Steinhardt School, New York University: Unpublished instrument, Nordoff-Robbins Canter for Music Therapy.
- Mahoney, J. (2010). Interrater Agreement on the Nordoff-Robbins Evaluation Scale 1: Client-Therapist Relationship in Musical Activity. *Music and Medicine, 23-38*.
- McDermott, O., Ridder, H. M., & Orrell, M. (2015). The Development of Music in Dementia Assessment Scales (MiDAS). *Nordic Journal of Music Therapy, 232-251*.
- Nordoff, P., & Robbins, C. (1977). *Creative Music Therapy*. New York: Harper & Row.

- Nordoff, P., & Robbins, C. (1985). *Therapy in Music for Handicapped Children*. London: Victor Gollancz, LTD.
- Nordoff, P., & Robbins, C. (2007). *Creative Music Therapy: A Guide to Fostering Clinical Musicianship* (2nd Edition ed.). Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
- O' Callaghan, C. (1996). The Relative Merits of Qualitative and Quantitative Research Approaches in Music Therapy. *The Australian Journal of Music Therapy*, 7, 28-36.
- Oldfield, A. (2006). *Interactive Music Therapy in Child and Family Psychiatry. Clinical Practice, Research and Teaching*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Pervin, L. A., & John, O. P. (2001). *Θεωρίες Προσωπικότητας. Έρευνα και Εφαρμογές*. (Α. Αλεξανδροπούλου, & Ε. Δασκαλοπούλου, Trans.) Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Prickett, C. (2005). Principles of Quantitative Research. In B. L. Wheeler, *Music Therapy Research* (2nd Edition ed.). Gilsum, NH, USA: Barcelona Publishers.
- Robinson, C. (2002). *Real World Research* (2nd Edition ed.). Oxford: Blackwell.
- Smeijsters, H., & Aasgaard, T. (2005). Qualitative Case Study Research. In B. L. Wheeler, *Music Therapy Research* (pp. 440-457). Gilsum NH: Barcelona Publishers.
- Stake, R. E. (1995). *The Art of Case Study Research*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Wheeler, B. L. (2005). Introduction: Overview of Music Therapy Research. In B. L. Wheeler, *Music Therapy Research* (2nd Edition ed.). Gilsum, USA: Barcelona Publishers.
- Wheeler, B. L. (2015). *Music Therapy Handbook*. New York: The Guilford Press.
- Wigram, T., Pedersen, N. I., & Bonde, O. L. (2002). *A Comprehensive Guide to Music Therapy: Theory, Clinical Practice, Research and Training*. London, UK: Jessinca Kingsley Publishers.