ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Χορο-γραφώντας την πρόθεση του ήχου

Προτεινόμενη χορευτική παρτιτούρα που προκύπτει από την κιναισθητική αποκωδικοποίηση στοιχείων της μουσικής παρτιτούρας: έρευνα βασισμένη στο έργο του Toru Takemitsu - «And then I knew 'twas wind».

Φοιτήτρια: Τσομπανούδη Ραφαέλα (msa16037)

Επιβλέποντες καθηγητές: Κωνσταντίνος Ράπτης, Σταμάτης Πασόπουλος

Θεσσαλονίκη 2022

Ευχαριστίες……...3

Πίνακας περιεχομένων

Εισαγωγή……...4

Κεφάλαιο 1: Η σημειογραφία στην τέχνη του χορού

1.1 Η εξέλιξη της σημειογραφίας στο χορό από τον 15ο ως τον 20ο αι……..6

1.2 Χορογραφία και καταγραφή στον 21ο αι……....21

Κεφάλαιο 2: «Κίνηση χρόνου»

2.1 Εισαγωγή……..……..26

2.2 Η αριστοτελική προσέγγιση του χρόνου: Χρόνος και κίνηση……..….27

2.3 Ρυθμός και κίνηση……..29

Κεφάλαιο 3: Η περίπτωση του Toru Takemitsu – «*And then I knew 'twas wind*»

3.1 Η ιαπωνική φιλοσοφία του χρόνου και του ήχου μέσω της οπτικής του Takemitsu……..…….33

3.2 Βασικά χαρακτηριστικά του έργου……...…….....35

Κεφάλαιο 4: Παρτιτούρα χορού

4.1 Προσωπική ανάγκη……39

4.2 Χρόνος, Ρυθμός, Σημειογραφία - Παρτιτούρα……...…...40

4.3 Μεθοδολογία και τεχνολογικά μέσα……..…….…...……42

4.4 Νέα παρτιτούρα χορού……...……48

Συμπεράσματα……...…….…54

Βιβλιογραφία……..55

Ευχαριστίες

Συντελεστές

Σύλληψη/Χορογραφία: Ραφαέλα Τσομπανούδη
Χορός: Σοφία Αποστολίδου, Ιφιγένεια Κανακίδου, Ραφαέλα Τσομπανούδη
Γραφιστική επιμέλεια: Alex Piechowiak
Ηχητική επιμέλεια: Γιώργος Χρυσικός
Βίντεο: Ίρις Μολυβδά

Επιβλέποντες καθηγητές: Κωνσταντίνος Ράπτης, Σταμάτης Πασόπουλος

Υπερευχαριστώ μέσα από την καρδιά μου όλους τους συντελεστές για την πολύτιμη βοήθεια τους, σας θεωρώ συνδημιουργούς και δεν ανήκετε μόνο στο βασικό σας πόστο στο πρόγραμμα αλλά στην ολική δημιουργία

τους επόπτες καθηγητές μου,

τον υπέροχο χώρο του transcendance για τη φιλοξενία,

καθώς και τους αφανείς ήρωες μου, που με στηρίζουν πάντα ώστε να μπορούν τα όνειρα να γίνονται πραγματικότητα,

την οικογένεια μου

Εισαγωγή

Η σημειογραφία (σημείο + γραφή) είναι ένα σύνολο συμβόλων - χαρακτήρων, που χρησιμοποιείται στην καταγραφή όρων ενός γνωστικού πεδίου, όπως η λεκτική ή η μουσική σημειογραφία. Όταν αναφερόμαστε στον όρο μουσική σημειογραφία, αμέσως ανακαλούμε το μουσικό διαδεδομένο σύστημα των νοτών, στη λεκτική σημειογραφία το αλφάβητο και ούτω καθεξής. Η σημειογραφία σε όλες τις μορφές της έχει ως βασικό στόχο την επικοινωνία και τη λειτουργικότητα. Ο κώδικας χρησιμοποιείται ως κοινός τόπος και ως δίαυλος έκφρασης και συνεύρεσης των ανθρώπινων ιδεών. Βασικό στόχο ωστόσο αποτελεί και η καταγραφή αυτών των ιδεών για την μεταλαμπάδευση και την εξέλιξη της γνώσης.

Η παρούσα έρευνα αφορμάται από την έλλειψη της σημειογραφίας στην τέχνη του χορού και στοχεύει στη δημιουργία μιας χορευτικής παρτιτούρας —σε μερική αντιστοιχία με τη μουσική παρτιτούρα— με την ζεύξη των χορευτικών κινήσεων πάνω στο επίπεδο ορισμένου ρυθμού και εν τέλει στη μελέτη αυτού του αποτελέσματος. Χορευτικές κινήσεις-ποιότητες-λειτουργίες βασισμένες στην προσωπική μου κιναισθητική αποκωδικοποίηση-ερμηνεία του μουσικού έργου του T. Takemitsu «*And then I knew 'twas wind*».

Παράλληλα, στόχος είναι και η σύνδεση αυτών των δύο τεχνών, –της μουσικής και του χορού– το ποσοστό αλληλεξάρτησης τους και οι δυνατότητες που μπορούν να προσφέρουν η μία στην άλλη σε ερμηνευτικό επίπεδο. Γι' αυτό το λόγο, η μελέτη ξεκινά με τα ήδη υπάρχοντα συστήματα χορευτικής σημειογραφίας και στη συνέχεια αναλύονται βασικά στοιχεία για τη σύσταση της νέας παρτιτούρας.

Όσον αφορά το πρακτικό μέρος της έρευνας, πρόκειται για ένα «πείραμα», μία αναπαράσταση της νέας παρτιτούρας χορού σε πολλαπλά επίπεδα. Αρχικά παρουσιάζεται η χορευτική απεικόνιση της παρτιτούρας. Δεύτερον, σε αυτό προστίθεται και βίντεο, το οποίο κυλά απεικονίζοντας την παρτιτούρα χορού. Το τρίτο στάδιο περιλαμβάνει το χορό, το βίντεο της χορευτικής παρτιτούρας και τη μουσική του Takemitsu. Το τέταρτο στάδιο περιλαμβάνει το τρίτο συν την απεικόνιση της μουσικής παρτιτούρας σε βίντεο σε σύγκριση με τη χορευτική. Τέλος η πέμπτη φορά ταυτίζεται με την πρώτη (χορός), θέτοντας το ερώτημα για το αν ο χορός μπορεί να σταθεί αυτούσιος ως παραστατική λειτουργία καθώς η μουσική απουσιάζει.

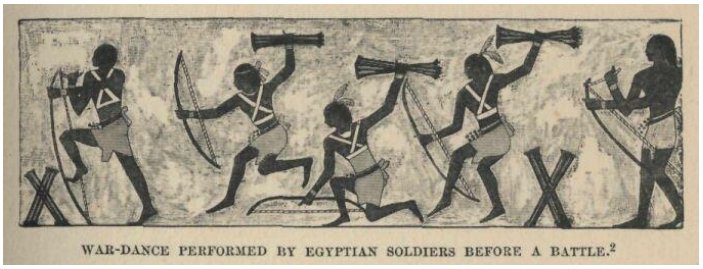
Η έρευνα βρίσκεται σε αρχικό στάδιο και δεν μπορεί να φέρει αποτελέσματα αν δεν εφαρμοστεί-ερμηνευθεί από άλλες ομάδες, ίδιου ή διαφορετικού κλάδου. Πρόκειται για μία νέα ερευνητική προσέγγιση, η οποία έχει ανάγκη την έκθεση σε άλλους καλλιτέχνες, ώστε να υπάρξει επαρκής δειγματοληψία για περαιτέρω στατιστική μελέτη για να επιβεβαιωθεί ή όχι η λειτουργικότητα και η ανάγκη της.

1. Η σημειογραφία στην τέχνη του χορού

1.1 Η χορευτική σημειογραφία από τον 15ο ως τον 20ο αι.

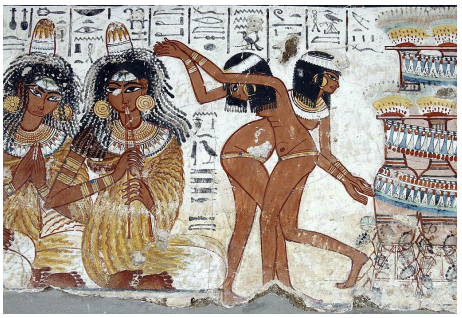
Στον τομέα του χορού, όταν χρησιμοποιούμε την έννοια της σημειογραφίας, εννοούμε την απεικόνιση «των συμβόλων εκείνων που περιγράφουν το αποτύπωμα της κίνησης που επιτελεί το ανθρώπινο σώμα» (Λουτζάκη, 2006). Η H. Blades στο άρθρο της «scoring dance» υποστηρίζει πως σε αντίθεση με τις άλλες παραστατικές τέχνες –μουσική και θέατρο– που χρησιμοποιούν αντίστοιχα τη μουσική και τη λεκτική σημειογραφία για τη σύνθεση τους, ο χορός δε φαίνεται να λειτουργεί με αυτόν τον τρόπο. Η χορογραφία υπάρχει και εξελίσσεται με διάφορους τρόπους, αλλά δε συμβαίνει κάτω από ένα κωδικοποιημένο σημειογραφικό σύστημα. Έτσι ο χορός συνδέεται άρρηκτα και μόνο με το παρόν του και συμβαίνει φυσικά την ώρα της επιτέλεσης.

Αν και η σημειογραφία απέτυχε να διατηρήσει τη θέση της στην τέχνη του χορού, –για τους λόγους που θα μελετήσουμε παρακάτω– στο πέρασμα της ιστορίας υπήρξαν ενεργές προσπάθειες για τη δημιουργία γραπτού κώδικα. Στους αρχαίους πολιτισμούς των Αιγυπτίων και των αρχαίων Ελλήνων, παρατηρούμε απεικονίσεις χορευτών και κινήσεων σε αντικείμενα (αγγεία, πιάτα κτλ.) και σε τοίχους (τοιχογραφίες, ιερογλυφικά). Δεν αποτελούν μάλλον σημειογραφικό κώδικα, ωστόσο αξίζει να αναφερθούν ως πρόγονοι της μετέπειτα χορευτικής σημειογραφίας.



1.1 Η εικονογράφηση αντιγράφει έναν αρχαίο αιγυπτιακό πολεμικό χορό και βρέθηκε σε έναν τάφο που χρονολογείται λίγο μετά την Έκτη Δυναστεία. Βασίζεται σε ένα σχέδιο του Jean-Francois Champollion, του αποκρυπτογραφητή των ιερογλυφικών. Εμφανίστηκε στο Art of Egypt του Gaston Maspero το 1921.

1.2 Παναθηναϊκός χορός, περίπου τον 4ο αιώνα π.Χ. (από: *The Dance (by An Antiquary) Historic Illustrations of Dancing from 3300 B.C. to 1911 A.D.*)



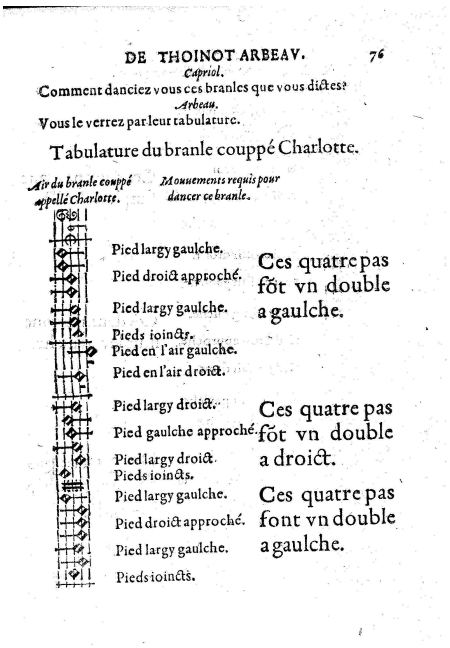
1.3 Γυμνές χορεύτριες σε πίνακα από τον τάφο του Nebamun, περ. 1350 π.Χ., *Νέο Βασίλειο*

1.4 Γυναίκες που χορεύουν. αρχαιοελληνικός μπρούντζος, 8ος αι π. Χ, *Αρχαιολογικό μουσείο της Ολυμπίας*

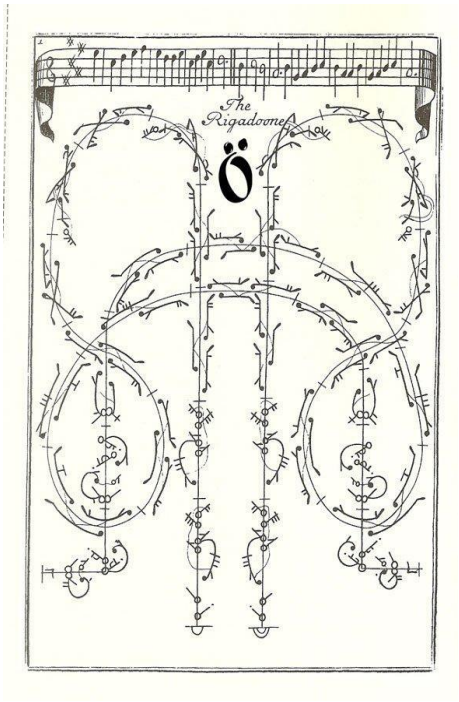
Σύμφωνα με την Ann Hutchinson Guest, –συγγραφέας, ερευνήτρια χορού με εξειδίκευση στην χορευτική σημειογραφία– το πρώτο στοιχείο που μπορεί να θεωρηθεί αρχείο χορευτικής σημειογραφίας είναι δύο χειρόγραφες σελίδες που χρονολογούνται στο 15^{ο} αι. και βρέθηκαν στην Cervera, μία περιοχή της Καταλονίας στην Ισπανία. Απεικονίζουν σειρές από πέντε λατινικούς χαρακτήρες (R,s,d,b,r) οι οποίοι αποτελούν συντομογραφίες για τις λέξεις *révérence* (ευλάβεια – κίνηση υπόκλισης), *simple* (απλό βήμα), *double* (διπλό βήμα), *branle* (τράνταγμα μακριά), *reprise* (επανάληψη) αντίστοιχα. Οι χαρακτήρες αυτοί χρησιμοποιούνταν για να περιγράψουν τους λεγόμενους *basse dances* (αργούς χορούς) στην Ιταλία, τη Γαλλία

και την Ισπανία την περίοδο της αναγέννησης και ανάλογα με τη σειρά τοποθέτησης τους προέκυπτε και μία άλλη χορευτική σύνθεση.

Το 1588 ο Thoinot Arbeau γράφει το βιβλίο του «*Orchesographie*» *(Γραφή της ορχήστρας)*. Δίπλα στη μουσική παρτιτούρα παραθέτει κάθετα τις χορευτικές οδηγίες. Αν και το σύστημα του ήταν πρωτοποριακό δεν μπορεί να αποτελέσει σημειογραφικό χορευτικό σύστημα εφόσον δεν υπάρχουν σύμβολα (Guest A.H, 1989).



1.5



1.6 [1]

1.5 Σελίδα από το βιβλίο *«Orchesographie»* του T. Arbeau

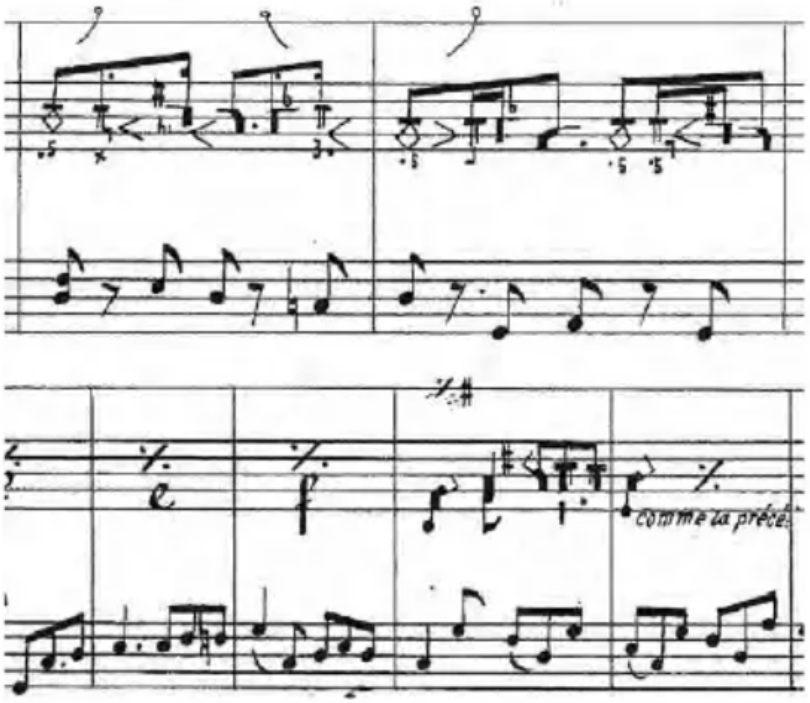
1.6 Σελίδα από το «*Choregraphie; ou, l'art de décrire la danse*» (1700), από Raoul Feuillet, εικονογραφημένο σύστημα χορευτικής σημειογραφίας προερχόμενο από τον Pierre Beauchamp

Το πρώτο επίσημο σημειογραφικό σύστημα για το χορό είχε τις ρίζες του στην εποχή *του* Μπαρόκ (17ος-18ος αι.) στις αυλές του Λουδοβίκου του 14ου. Ο Pierre Beauchamp, βασικός δάσκαλος μπαλέτου της εποχής, κατέγραψε τα βήματα και τη χωροταξία των επίσημων χορών της αυλής και στη συνέχεια εκδόθηκε το βιβλίο «*Chorégraphie; ou, l'art de décrire la danse*» *(«Χορογραφία ή η τέχνη για την καταγραφή του χορού»)* από τον μαθητή του, Raoul- Auger Feuillet (βλ. 1.6). Το σύστημα έγινε γνωστό σε όλη την Ευρώπη και αργότερα προστέθηκαν και ενδείξεις για τα χέρια που συνόδευαν τις πολύπλοκες κινήσεις των ποδιών. Παρ' όλα αυτά το

[1] πηγή: https://imslp.org/wiki/Orch%C3%A9sographie_(Arbeau,_Thoinot)

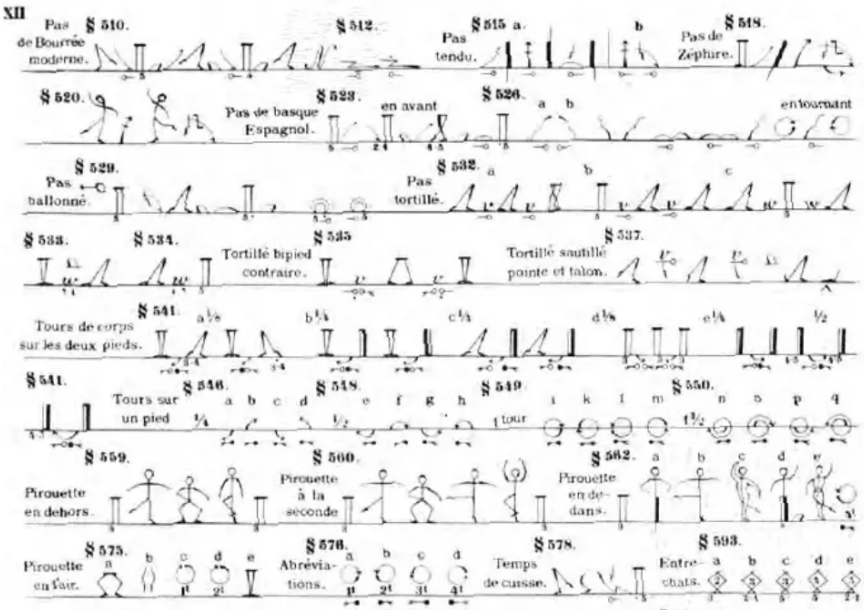
σύστημα τέθηκε σε αχρηστία μετά την παρακμή των βασιλικών αυλών (Guest A.H, 1989).

Στα μέσα του 19ου αι. δημιουργήθηκαν τρία βασικά συστήματα. Τα δύο πρώτα είχαν ως βάση την αναπαράσταση φιγούρων σε σχέση με τη μουσική, ενώ το τρίτο την ίδια τη μουσική σημειογραφία. Το πρώτο ήταν του Arthur Saint- Leon, ενός Γάλλου χορευτή και χορογράφου και εμπεριέχεται στο βιβλίο του «*Sténochorégraphie»* (1852). Το παρακάτω απόσπασμα είναι ένα κομμάτι από το μπαλέτο του *La Vivandiere*, ένα μπαλέτο που χαρακτηρίστηκε ως παράδειγμα «ρομαντικού μπαλέτου» και μελετήθηκε τον 21ο αι.



1.7 Σελίδα από το βιβλίο «*Sténochoréographie*» του Arthur Saint- Leon' - Pas de six

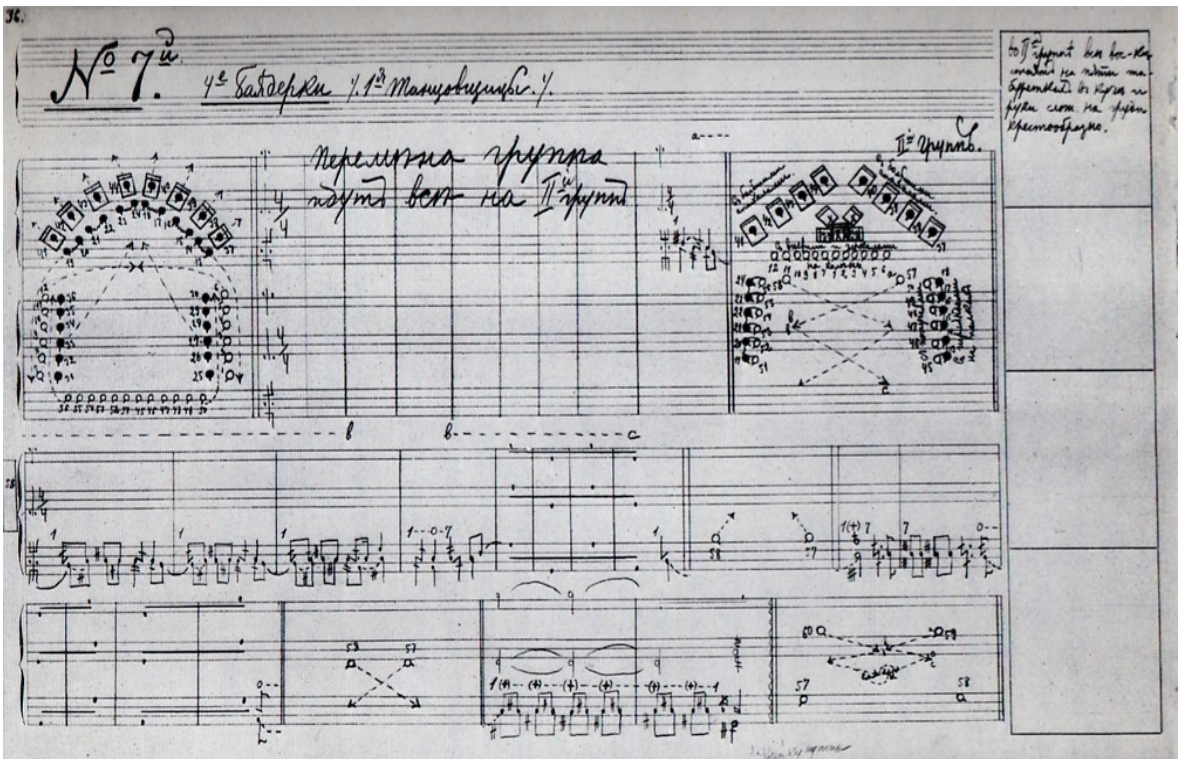
Αμέσως μετά έρχεται ο Γερμανός δάσκαλος χορού Friedrich Albert Zorn ο οποίος στο βιβλίο του «*Grammatik der Tanzkunst» (Γραμματική της τέχνης του χορού)* (*1887*) περιγράφει αρκετά αναλυτικότερα την κίνηση, τα βήματα σε συνδυασμό με τα μουσικά μέτρα (Guest A.H, 1989).



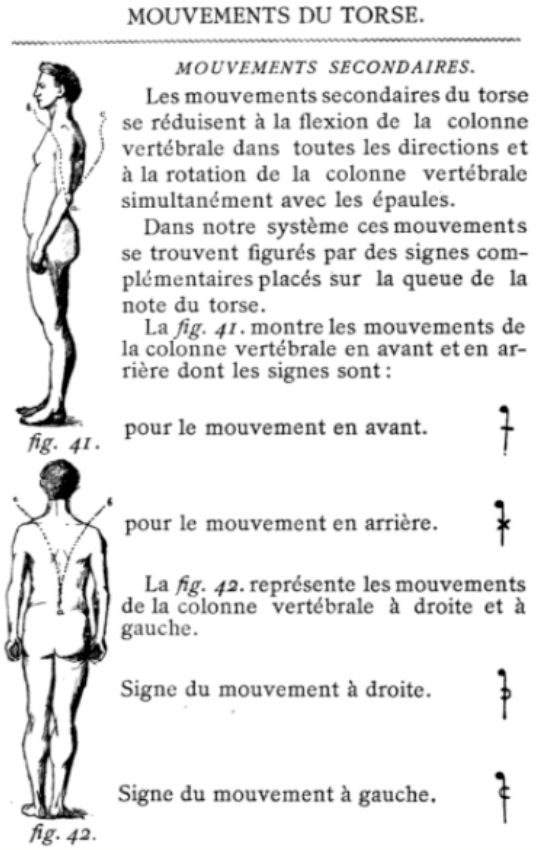
1.8 Σελίδα από το «*Grammatik der Tanzkunst*» του F.A. Zorn

Το τρίτο και πιο γνωστό σημειογραφικό χορευτικό σύστημα του 19ου αι. είναι αυτό του V. I. Stepanov, χορευτή στο Mariinsky Theater στην Αγ. Πετρούπολη. Η χορευτική παρτιτούρα του Stepanov μοιάζει με τη μουσική. Στο βιβλίο του *«L' Alphabet des Mouvements du Corps Humain» («Η Αλφαβήτα των κινήσεων του ανθρώπινου σώματος»)* (Paris, 1892) χρησιμοποιεί σχεδόν μουσικά σύμβολα για την καταγραφή και όχι φιγούρες ή σχήματα όπως οι προγενέστεροι. Επιπλέον, αποφεύγει τις πολύπλοκες κινήσεις και γράφει το βιβλίο του υπό το πρίσμα της ανατομίας του σώματος. Ξεχωρίζει τα μέλη και τις αρθρώσεις του σώματος με βασικούς άξονες την κάμψη, την έκταση, την περιστροφή, την κατεύθυνση και την προσαγωγή. Έναν χρόνο μετά τον θάνατο του Stepanov, ο επίσης Ρώσος χορογράφος Alexander Gorsky πήρε την απόφαση να συνεχίσει τη μέθοδο του (Stepanov) και έτσι καταγράφηκαν πολλές χορογραφίες μπαλέτων της εποχής του M.Petipa[2] (Guest A.H, 1989). Στο παράδειγμα 1.10 φαίνονται κάποια από τα σύμβολα για την κίνηση προς τα μπροστά, προς τα πίσω, δεξιά και αριστερά αντίστοιχα. Στον 20ο αι. ο Vaslav Nijinsky, χορευτής και χορογράφος πολωνικής καταγωγής, εξελίσσει το σύστημα του Stepanov και δημιουργεί το 1915 ένα

[2] Ο Marius Petipa (1818-1910) ήταν Γάλλος χορευτής, χορογράφος και δάσκαλος χορού. Είναι γνωστός για τον μεγάλο αριθμό χορογραφιών του σε κλασικά έργα μπαλέτου, που ανεβαίνουν ακόμη και σήμερα σχεδόν αυτούσιες.



1.9 Παράδειγμα χορογραφίας- καταγραφής του μπαλέτου *La Bayadère* από τον Stepanov



MOUVEMENTS DU TORSE.

MOUVEMENTS SECONDAIRES.

Les mouvements secondaires du torse se réduisent à la flexion de la colonne vertébrale dans toutes les directions et à la rotation de la colonne vertébrale simultanément avec les épaules.

Dans notre système ces mouvements se trouvent figurés par des signes complémentaires placés sur la queue de la note du torse.

La *fig. 41.* montre les mouvements de la colonne vertébrale en avant et en arrière dont les signes sont :

fig. 41.

pour le mouvement en avant.

pour le mouvement en arrière.

La *fig. 42.* représente les mouvements de la colonne vertébrale à droite et à gauche.

Signe du mouvement à droite.

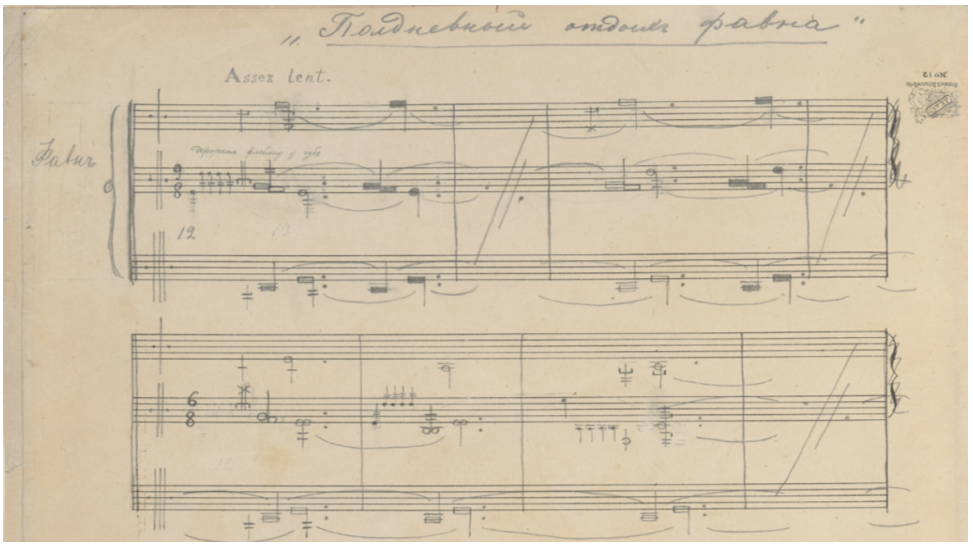
Signe du mouvement à gauche.

fig. 42.

1.10 Σελίδα από το βιβλίο του Stepanov, *«L' Alphabet des Mouvements du Corps Humain»*

δικό του σύστημα, καταγράφοντας το μπαλέτο «*L'apres midi d'un faune*» («*Το απόγευμα ενός φαύνου*») χορεύοντας ο ίδιος τον ρόλο του Φαύνου[3]. Το σύστημα του αποτελείται από τρία πεντάγραμμα τα οποία προσδιορίζουν τα μέλη του σώματος. Το πάνω, αφορά το κεφάλι και τον κορμό, το μεσαίο τα χέρια, και το τρίτο τα πόδια. Το σύστημα μοιάζει ιδιαίτερα –και αυτό– με τη μουσική σημειογραφία όπου οι αξίες των νοτών υποδεικνύουν τη διάρκεια, η κατεύθυνση των μπαστουνιών των νοτών υποδεικνύουν την κίνηση στην δεξιά ή την αριστερή πλευρά του σώματος, η σύζευξη δηλώνει την ακινησία ενώ η παύση την έξοδο του χορευτή από τη σκηνή. Ο ίδιος το 1918 γράφει στον συνθέτη Reynaldo Hayn:

> «Είμαι πολύ χαρούμενος που βρήκα αυτή τη σημειογραφία, την οποία αναζητούσαν αιώνες, γιατί πιστεύω, και είμαι βέβαιος, αγαπητέ μου φίλε, θα συμφωνήσεις, ότι αυτή η σημειογραφία είναι απαραίτητη για την ανάπτυξη της τέχνης του χορού. Είναι ένα απλό και λογικό μέσο για να σημειώσετε τις κινήσεις. Με μια λέξη, αυτό το σύστημα, θα παρέχει την ίδια υπηρεσία για τους καλλιτέχνες του χορού που δίνουν οι μουσικές νότες στους μουσικούς» (Gordon and Breach, 1991).



1.11 Page from V. Nijinsky's ballet *«L'apres midi d'un faune»*

Τον 20ο αι. εκτός από τον V. Nijinsky, σημάδεψε και η Margaret Morris, χορεύτρια, φυσικοθεραπεύτρια, δασκάλα και χορογράφος από τη Βρετανία.

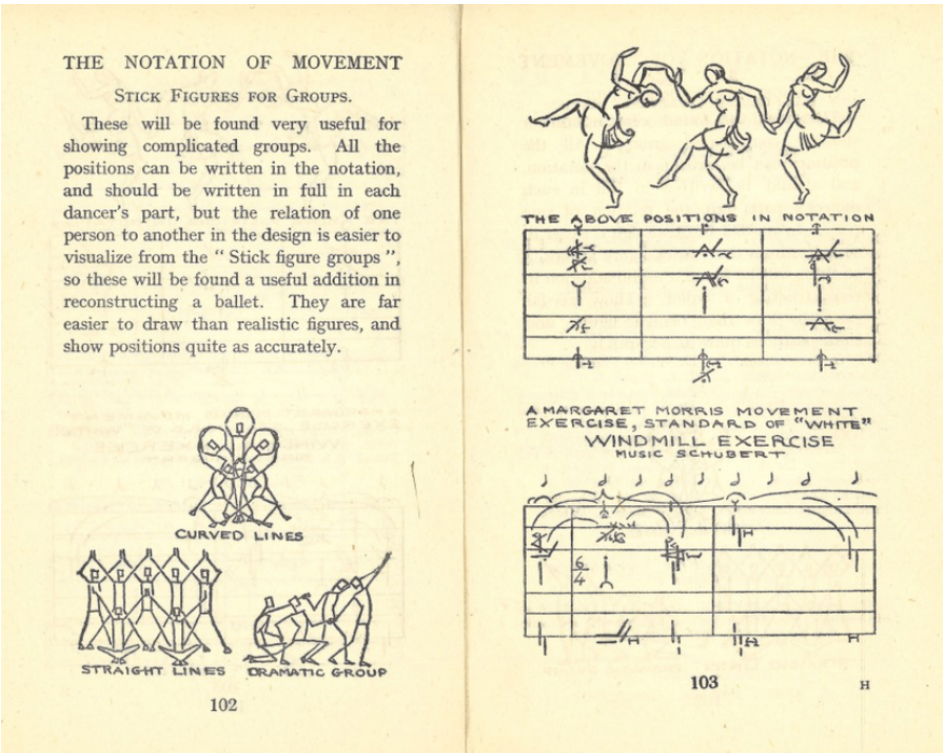
[3] Ο Φαύνος είναι ένα πλάσμα της ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας, που εμφανίζεται μισός άνθρωπος και μισός τράγος. Συχνά αποτυπώνεται παίζοντας αυλό.

Δημιούργησε το δικό της σύστημα διδασκαλίας επηρεασμένη από τις σπουδές της στη ζωγραφική. Το 1913 ίδρυσε το δικό της «σχολείο» όπου πέρα από μαθήματα χορού, το πρόγραμμα σπουδών εμπεριείχε τα εξής μαθήματα:

1. The Margaret Morris method of physical culture and dancing
2. Dance composition (Χορευτική σύνθεση)
3. Theory of movement: Breathing (Θεωρία κίνησης: Αναπνοή)
4. Theory of practice of teaching (Θεωρία της πρακτικής της διδασκαλίας)
5. Painting, design and sculpture (Ζωγραφική, σχέδιο και γλυπτική)
6. Notation of movement (Κινητική σημειογραφία)
7. Property and mask making (Κατασκευή μάσκας)
8. Dressmaking (Ενδυματολογία)
9. Music training (Μουσική- Ρυθμική)
10. Class singing (Τραγούδι)
11. Musical composition (Μουσική σύνθεση)
12. Literature; study of words; writing of plays and poems; essays (Λογοτεχνία)
13. Diction and acting (Απαγγελία και υποκριτική)
14. Lecturing and discussion (Διάλεξη και συζήτηση)
15. Stage management, including lighting (Σκηνική διαχείριση και φωτισμός)
16. Production of play and ballets (Παραγωγή έργων και μπαλέτων)
17. General organisation and business management (Οργάνωση και διοίκηση επιχειρήσεων)
18. Swimming (Κολύμβηση)
19. Ballroom dancing (Χοροί ζευγαριών)

(Simpson, Whitfield, 1936)

Μέσα σε αυτά δημιούργησε και τη δική της ανατομική χορευτική σημειογραφία η οποία εκδόθηκε στο βιβλίο της *«The notation of movement» («Σημειογραφία της κίνησης»)* (1928). Αργότερα την ονόμασε «*Danscript» («Χορογραφία»)*. Η διαφορά στη σημειογραφία της M. Morris έγκειται στο γεγονός ότι πέρα από σύμβολα κατεύθυνσης, χρησιμοποιεί και ξεχωριστά σύμβολα για κάθε μέρος του σώματος, κάτι που σύμφωνα με την A. H. Guest δεν προσφέρει ιδιαίτερα πλεονεκτήματα.



THE NOTATION OF MOVEMENT

STICK FIGURES FOR GROUPS.

These will be found very useful for showing complicated groups. All the positions can be written in the notation, and should be written in full in each dancer's part, but the relation of one person to another in the design is easier to visualize from the " Stick figure groups ", so these will be found a useful addition in reconstructing a ballet. They are far easier to draw than realistic figures, and show positions quite as accurately.

102

103

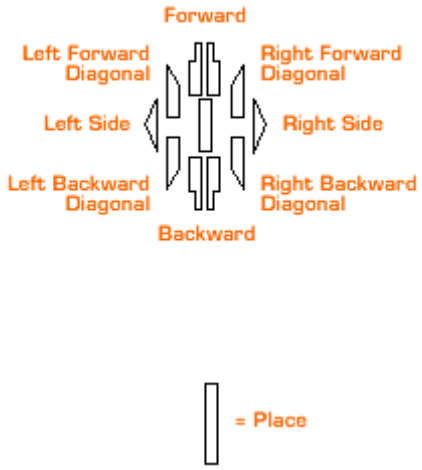
1.12 Page from Margaret Morris' book «*The notation of movement*»

Αμέσως μετά ακολούθησε ο Rudolf Laban (1879-1958) Αυστρο- Ουγγρικής καταγωγής, ίσως η πιο σημαντική φιγούρα του 20^{ου} αι. Η μέθοδος του έμεινε γνωστή ως *Labanotation ή Kinetography Laban*. Πριν την ονομασία αυτή ο R. Laban εξέδωσε το βιβλίο του «*Schrifttanz*» *(«Γραπτός χορός»)* (1928) αρχικά στη Γερμανία (McCAW,2011). Ο ίδιος γοητεύτηκε τόσο από την κίνηση όσο από την αρχιτεκτονική γεγονός που είχε σα συνέπεια η μέθοδος να βασιστεί αρχικά σε μία περισσότερο χωρική παρά ανατομική προσέγγιση (Guest, 1989). Αργότερα ο ίδιος έδωσε την μέθοδο του στο κοινό (McCaw, 2011).

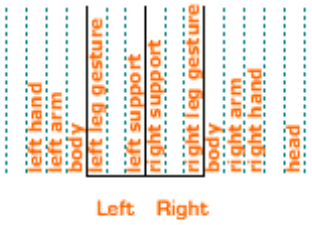
Το 1930 ο A. Knust μαζί με την κόρη του R. Laban, Azra Laban ίδρυσαν το πρώτο «*Dance notation bureau» («Γραφείο χορευτικής σημειογραφίας»)* και ο ίδιος έγινε επίσημα ο πρώτος επαγγελματίας «dance notator» («σημειογράφος χορού») (McCaw, 2011). Ανάμεσα σε άλλους, η A. H Guest στην Αμερική και ο A. Knust στη Γερμανία μελέτησαν και εξέλιξαν την μέθοδο του Laban σε *Labanotation* ή *Kinetography Laban* αντίστοιχα. Οι δύο μέθοδοι διαφέρουν ελάχιστα (περίπου 5%) στην ανάλυση και τη σημειογραφία (Griesbeck, 1996). Σύμφωνα με την A. H Guest η μέθοδος του Laban είναι βασισμένη γενικότερα στην κίνηση του ανθρώπινου σώματος και χρησιμοποιήθηκε όχι μόνο στον χορό αλλά και σε διάφορες κινητικές

πρακτικές, σε αθλήματα ακόμα και σε ζωολογικές μελέτες. Ο ίδιος ο Laban έλεγε ότι θέλει η μέθοδος του να «συνεισφέρει στην ελευθερία των χορευτών, λαμβάνοντας υπ' όψιν τις διαφορετικές παραδόσεις».

Σύμφωνα με την επίσημη ιστοσελίδα του *laban notation bureau* όσον αφορά την ανάγνωση της παρτιτούρας, κάθε σύμβολο εμπεριέχει τέσσερις ιδιότητες: κατεύθυνση της κίνησης, μέρος του σώματος, επίπεδο κίνησης, διάρκεια. Η κατεύθυνση προσδιορίζεται από το σχήμα του συμβόλου (1.13), το πού είναι τοποθετημένο το σύμβολο στην παρτιτούρα δείχνει ποιο σημείο του σώματος εκτελεί την κίνηση (1.14), η σκίαση συμβολίζει το επίπεδο (1.15) και το μήκος του συμβόλου τη διάρκεια (1.16). Η παρτιτούρα διαβάζεται από κάτω προς τα πάνω και χωρίζεται σε μέτρα (βλ. 1.17).



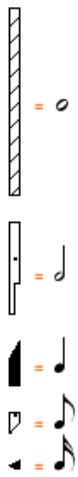
1.13 Πηγή: Laban notation bureau[4]



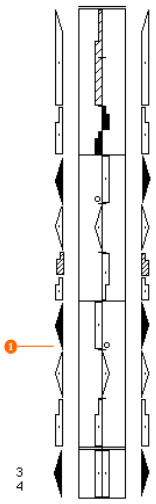
1.14 Πηγή: Laban notation bureau

1.15 Πηγή: Laban notation bureau

[4] http://www.dancenotation.org/lnbasics/frame0.html

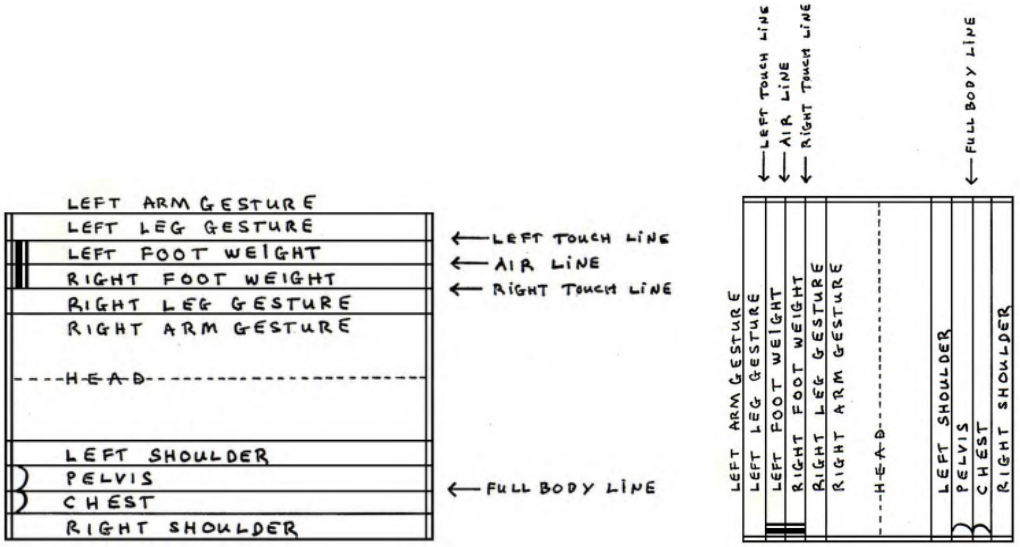


1.16 Πηγή: Laban notation bureau



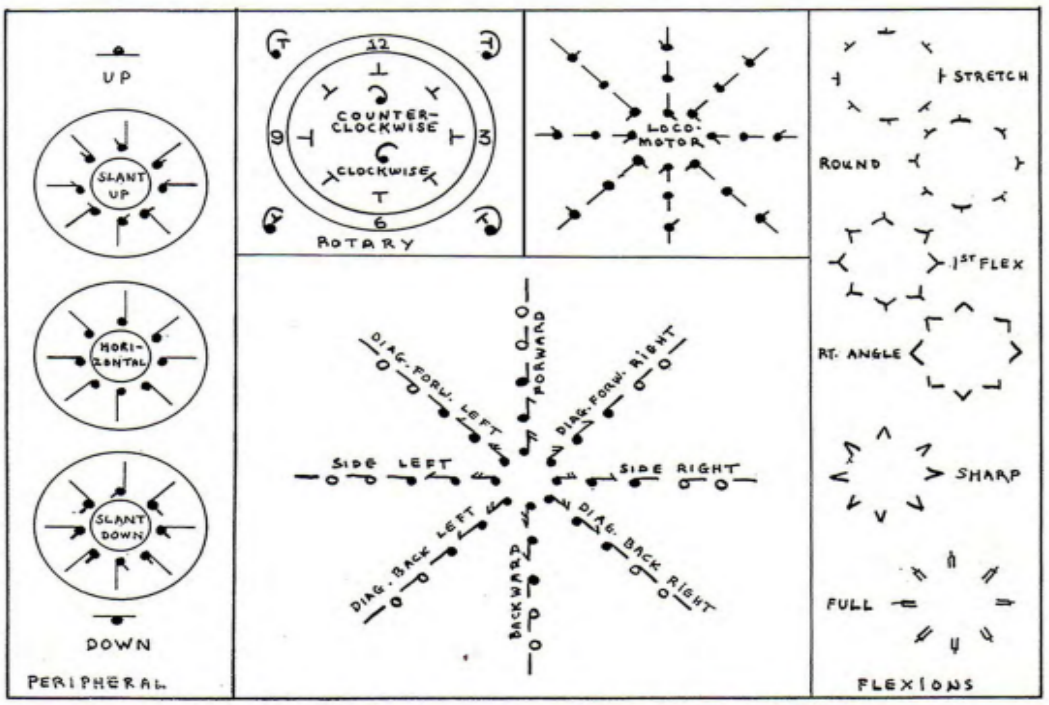
1.17 Πηγή: Laban notation bureau

Επηρεασμένος από τον Laban, ο αμερικανός Alwin Nikolais το 1945 γράφει το βιβλίο του *«Choroscript» («Χορογραφία»)*. Χρησιμοποιεί το κάθετο σύστημα του *labanotation*, αλλά σε δύο στήλες, με οδηγίες των άκρων στα αριστερά και του κορμού στα δεξιά (κεφάλι στη μέση, βλ. 1.18). Οι άξονες κίνησης είναι τρεις: *peripheral* (περιφερειακή), *locomotor* («ρομποτική», δεν υπάρχει ακριβής μετάφραση, αφορά την μονοκόμματη κίνηση χωρίς αλλαγή φοράς στο χώρο), *rotary* (περιστροφική). Υπάρχει και μία τέταρτη κατηγορία: τα σύμβολα «ατυχήματος» (accidental signs) τα οποία προσθέτουν επιπλέον πληροφορία, που δεν κατατάσσεται στα προηγούμενα π.χ: *flexion/extension* (τέντωμα), *isolated movements of smaller body parts* (κινήσεις απομονώνοντας μικρότερα μέλη του σώματος) (Shannon, 2006).



1.18

«The staves», από το «*Choroscript*» του A. Nikolais (1945)



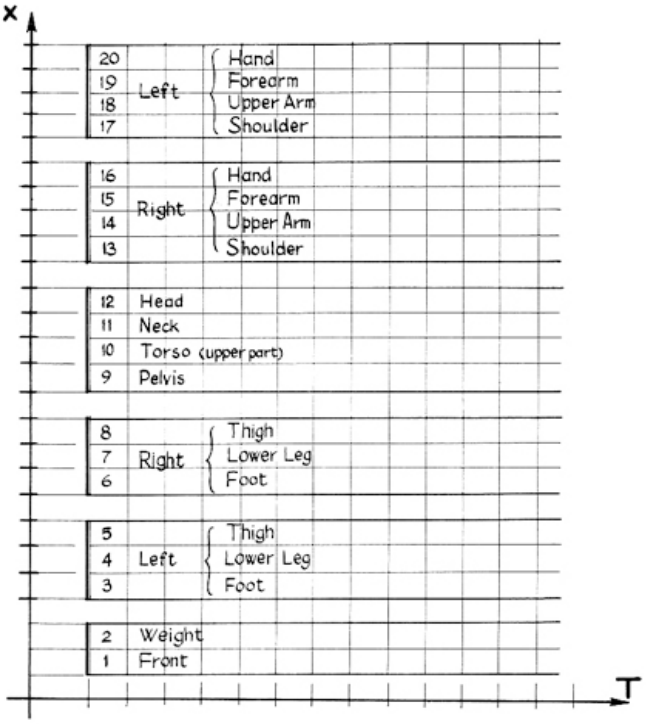
1.19 «Body Graph», από το «*Choroscript*» A. Nikolais (1945)

Σύμφωνα με την A. H. Guest, το 1955 εκδίδεται στην Αμερική το βιβλίο «*Kineseography*» από τον E. Loring και D. J Canna. Πρόκειται για μία διαφορετική προσέγγιση της χορευτικής παρτιτούρας. Χρησιμοποιούν κάθετη απεικόνιση, και με απλά σύμβολα περιγράφουν τέσσερις τύπους κίνησης: *συναισθηματική, κατευθυντική, βαθμιαία και ειδική.*

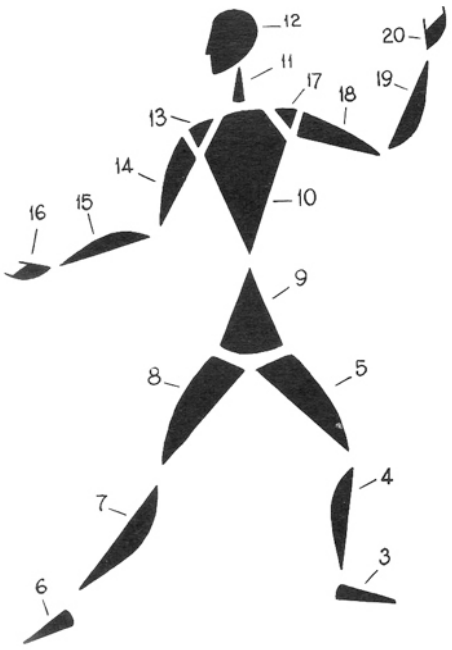
Το 1958, η Noa Eshkol και ο Abraham Wachmann[5] γράφουν στα αγγλικά το βιβλίο τους «*Movement notation*». Η σημειογραφία είναι περισσότερο λεκτική, παρά γραφική. Η παρτιτούρα κινείται οριζόντια και ο κάθετος άξονας χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει τα διαφορετικά σημεία του σώματος. Οι κάθετες γραμμές στη συνέχεια δείχνουν το ρυθμό (βλ. 1.20).

Η βασική ιδέα για το σώμα -για μία μορφή που θα ισχύει για όλα τα σώματα- ήταν να μοιάζει σαν φιγούρα «a man without qualities» («ένας άνθρωπος χωρίς ιδιότητες»). Κάθε άκρο εκτείνεται με μία νοητή γραμμή στον άξονα του. Άκρο για τη μέθοδο Eshkol θεωρείται οποιοδήποτε σημείο του σώματος που βρίσκεται ανάμεσα σε δύο παρακείμενες αρθρώσεις. Κάθε αριθμός αντιστοιχεί σε ένα μέρος του σώματος (βλ. 1.21).

[5] Εβραϊκής καταγωγής με έδρα το Ισραήλ και σπουδές στο εξωτερικό



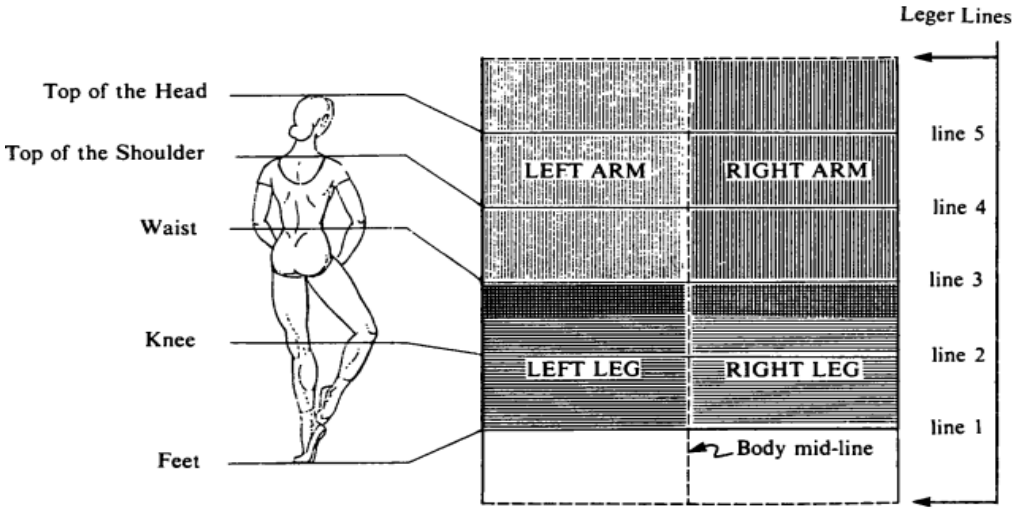
1.20 The Manuscript Page Illustration: John G. Harries 1950s.



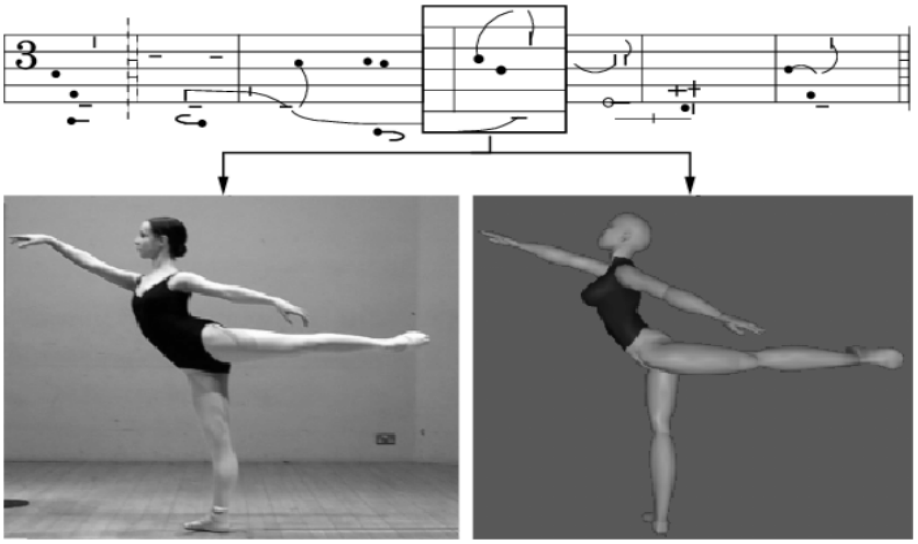
1.21 *The Parts of the Body Illustration: John G. Harries 1950s.*

Χαρακτηριστικά της σημειογραφίας - μεθόδου είναι τα ελαφριά ή βαριά άκρα, οι άξονες και τρεις τύποι κίνησης: *rotatory* (περιστροφική) , *plane* (ευθύγραμμη), *conical* (κωνική).

Ο Rudolf Benesh και η γυναίκα του Joan Benesh, το 1956 δημιούργησαν στη Μ. Βρετανία το πιο πετυχημένο κατά την Α. Η Guest σύστημα χορευτικής σημειογραφίας του 20ου αι. Το σύστημα αυτό συνέβαλε σημαντικά στην καταγραφή κλασικού ρεπερτορίου πολλών ομάδων χορού. Πρόκειται για έναν πίνακα μεγεθών (matrix) που αναπαριστά το ανθρώπινο σώμα (βλ. 1.22). Το σύστημα του Benesh αναπτύσσεται υπό το πρίσμα του ερμηνευτή και οι κινήσεις καταγράφονται όπως παρατηρούνται πίσω από αυτόν. Το σύστημα αφορά βασικές θέσεις προβολής του σώματος στο επίπεδο μέσω των άκρων (χέρια και πόδια) και των κάμψεων (γόνατα, αγκώνες). Για την τρισδιάστατη απεικόνιση αυτό που χρειάζεται είναι η θέση των άκρων σε σχέση με το μετωπικό επίπεδο. Υπάρχουν σύμβολα και για τον κορμό και το κεφάλι και γραμμές, οι οποίες προσδιορίζουν το είδος της κίνησης. Χρησιμοποιούνται ξεχωριστά σύμβολα για τις κατευθύνσεις καθώς και πολλά μουσικά σύμβολα (B. Singh, 1982). Από *το* 1960 και έπειτα, ακολουθώντας το παράδειγμα του *Royal Ballet* στο Λονδίνο, πολλές εταιρείες προσέλαβαν εξειδικευμένο προσωπικό που ήξερε τη μέθοδο καταγραφής και ανάγνωσης του Benesh. Το σύστημα απέκτησε και ηλεκτρονική εφαρμογή καταγραφής (Guest A.H., 1989).



1.22 «The Benesh stave» (πηγή: B. Singh's thesis: A Graphics Editor for Benesh Movement Notation)



1.23 «Developing a Virtual Ballet Dancer to Visualize Choreography» R. Neagle, R. A. Ruddle, πηγή[6]

Παρ΄ όλες τις έντονες προσπάθειες που έγιναν για την καταγραφή της κίνησης όλους τους προηγούμενους αιώνες, κανένα από τα συστήματα δεν κατάφερε να επιβιώσει –με μικρή εξαίρεση του Laban και του Benesh– και να διεκδικήσει μία θέση και έναν αξιοσημείωτο βαθμό χρηστικότητας στη χορευτική κοινότητα του 21ου αι. Ποιά είναι τα μειονεκτήματα των συστημάτων καταγραφής; Είναι αλήθεια πως οι λόγοι για τους οποίους ο χορός δεν έχει καταφέρει ακόμη να αποκτήσει τον δικό του γραπτό κώδικα δεν είναι σαφείς. Σε σχέση με τις άλλες δύο παραστατικές τέχνες, τη μουσική και το θέατρο, η ύπαρξη του χορού δεν ταυτίστηκε-συνδέθηκε ποτέ με την ύπαρξη της σημειογραφίας όσο οι άλλες δύο. Στη μουσική με την πάροδο των χρόνων και τα μουσικά ρεύματα, εξελισσόταν παράλληλα και η μουσική σημειογραφία. Στο θέατρο, το κείμενο αποτελούσε πάντα απαραίτητο εργαλείο. Αργότερα προστέθηκαν σκηνοθετικές οδηγίες ή άλλαξε ακόμα και η ίδια η μορφή του κειμένου, ο τρόπος γραφής, προκειμένου να εξυπηρετούν καλύτερα τις ανάγκες των νέων θεατρικών ρευμάτων. Ωστόσο, υπάρχουν κάποιες πιθανές υποθέσεις σχετικά με την ανυπαρξία της χορευτικής σημειογραφίας που θα αναλυθούν παρακάτω (βλ. Κεφ. 4).

Επιστροφή στο σήμερα.

6 https://www.researchgate.net/publication/242523692_Developing_a_Virtual_Ballet_Dancer_to_Visualise_Choreography

1.2 Χορογραφία και καταγραφή στον 21ο αι.

Ο 21ος αι. συντελείται από ένα κράμα διαφορετικών ρευμάτων τέχνης αναφερόμενα σε διάφορες εποχές της τέχνης του παρελθόντος. Υπάρχει μεγάλη δυσκολία στην προσπάθεια προσδιορισμού ενός έντεχνου ρεύματος. Περισσότερο αποδεκτός όρος είναι ο *μεταμοντερνισμός* (*postmodernism*, που συνεχίζεται από το 1960~'70), η εποχή του *abstract* (αφηρημένο) ενώ έχει εδραιωθεί και ο όρος *conceptual art* (εννοιολογική τέχνη ή αλλιώς τέχνη σχετική με την αντίληψη). Οι προσδιορισμοί των ρευμάτων στην τέχνη συνήθιζαν να λαμβάνουν χώρα μετά το πέρας της εποχής τους. Έτσι και σήμερα είναι σχεδόν αδύνατο να καταλάβουμε σε ποιό ρεύμα ανήκει η τέχνη του 21ου αι, πόσο μάλλον με αυτόν τον πρωτόγνωρο όγκο πληροφορίας, τις αναβιώσεις παλαιότερων ρευμάτων και των συνεχόμενων διαφορετικών ερεθισμάτων.

Όσον αφορά το χορό, σε αντίθεση *με* το ρεύμα του *μοντερνισμού* (ως και τα μέσα του 20ου αι.) όπου ο χορός ήταν άμεσα συνδεδεμένος με το συναίσθημα και την έκφραση, ο *μεταμοντερνισμός* έφερε μία περισσότερο αντικειμενική πρακτική παίρνοντας απόσταση από την προσωπική έκφραση. Δεν χρειάζεται πια η κίνηση να ταυτίζεται με τη σχέση της με τη μουσική, «τα πηδήματα πάνω-κάτω», τη ρυθμικότητα και την επιτηδευμένη πρόκληση συναισθημάτων (Novac, 2022).

Η σχέση σώματος και κίνησης καθώς και οι διαφωνίες μεταξύ καλλιτεχνών και θεωρητικών για την έννοια του όρου του χορού και το μέλλον του, αποτελούν μία προβληματική στον 21ο αι. Το καθεστώς της οργανικής σχέσης του σώματος και της κίνησης έχει σπάσει. «Έχει μειωθεί η τάση για θεαματική κίνηση, ο μεταμοντερνισμός σαφώς αναβιώνεται μέσω κάποιων συνηθισμένων κινήσεων, η σύγχρονη χορογραφία προσπαθεί να κατασκευάσει τεχνητές συνδέσεις μεταξύ σώματος και κίνησης και η τεχνολογία πολλές φορές αποσυνδέει την κίνηση από το σώμα» (Novac, 2022). Έτσι η σχέση κίνησης-σώματος πρέπει να επαναπροσδιοριστεί και να ανακατασκευαστεί. Ο 21ος αι. ενδιαφέρεται περισσότερο για τις άπειρες πιθανές μεταμορφώσεις του σώματος σε σχέση ή όχι με την κίνηση αυτή καθαυτή, την εσωτερική ανάγκη για κίνηση, και την αυθεντικότητα (Novac, 2022).

Το παρόν, αποτελείται από κράματα πολιτισμικών, πολιτικών και κοινωνικών ιδεών. Η τέχνη παίρνει μία υβριδική μορφή. Ο Marten Spangberg στο συνέδριο *Post* -

Dance conference[7] δήλωσε πως «Ο χορός δεν είναι πια αρκετός». Τα τελευταία χρόνια το σώμα σε κίνηση έχει πάρει διάφορες μορφές όπως «*performance art* (τέχνη της επιτέλεσης)*, happening* (συμβάν)*, event* (παρουσίαση), *experimental dance* (πειραματικός χορός)*, new dance* (νέο κύμα)*, multimedia performance* (επιτέλεση με χρήση πολυμέσων)*, site specific* (συγκεκριμένη τοποθεσία), *and installation* (εγκατάσταση)*, physical theatre* (σωματικό θέατρο)*, κ.α* διευρύνοντας τις δυνατότητες του πεδίου, ξεπερνώντας τα όρια μεταξύ των ειδών και διερευνώντας νέες περιοχές» (Novac, 2022). Ο χορός και η χορογραφία λειτουργούν περισσότερο πολυφωνικά και εστιάζουν στην τέχνη του παρόντος. Το σώμα στη σκηνή φέρει ιστορίες, οι καλλιτέχνες έχουν το δικαίωμα να προκαλούν τους χορογραφικούς κώδικες, να προτείνουν αφηρημένες χορογραφίες, να απενοχοποιούνται από την προσωπική εμπλοκή παραμένοντας εκφραστικοί και ρητορικοί, χωρίς αυτό να αναιρεί την έκφραση του σώματος, την προσωπική εμπειρία και την αντανάκλαση της κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας (Novac, 2022).

Για να φτάσουμε ως αυτή την αντίληψη σε σχέση με τον χορό και τη χορογραφία του 21ου αι. υπήρξαν κάποια βασικά συστατικά των νέων χορογραφικών προσεγγίσεων σύμφωνα πάντα με αυτή τη νέα ανάγκη επαναπροσδιορισμού της έννοιας του χορού, του performing και του ρόλου του performer (Πίσιου, 2020). Βασικά συστατικά είναι η χρήση χορευτικής παρτιτούρας, συνηθισμένων-απλουστευμένων κινήσεων, ρηματικών οδηγιών και συγκεκριμένων λειτουργιών (Novac, 2022).

Ωστόσο, το βασικότερο στοιχείο που συνέβαλε στην ελευθερία και κατ' επέκταση στην ανάπτυξη των παραπάνω συστατικών είναι ο αυτοσχεδιασμός. Αυτοσχεδιασμός μπορεί να θεωρηθεί μία μη προσχεδιασμένη ή μερικώς σχεδιασμένη –καλλιτεχνική ή μη– δημιουργία. Από τις αρχές του 20ου αι. η Isadora Duncan, ανέτρεψε τις κλασικές φόρμες του μπαλέτου αναζητώντας τη δική της προσωπική ελευθερία. Καθιέρωσε την ιδέα της αυτοσχεδιαστικής κίνησης, προερχόμενη από την αναπνοή, αντλώντας θεματικές από την ίδια τη ζωή (Wright, 2018). Συνέχισαν οι M. Graham, ο M. Cunningham, ο J. Limon, η P. Bausch, ο W. Forsythe και πολλοί άλλοι.

Στον αυτοσχεδιασμό, ο χρόνος της σκέψης και της επιτέλεσης είναι αρκετά σύντομος ή τείνει προς την ταύτιση. Πιο συγκεκριμένα, είναι περιορισμένος ο χρόνος

[7] Post - Dance was a conference organized between 14 - 16 October 2015 at MDT Stockholm by Danjel Andersson, Andre Lepecki and Gabriel Smeets as an open - source concept, revolving around topics of dance, performance, choreography, philosophy, critical theory. The conference became a book in 2017". (Novac, 2022)

για αναστοχασμό και αυτο-αξιολόγηση της πράξης. Επιδιώκεται να υπάρχει ισορροπία μεταξύ της εγκεφαλικής λειτουργίας και της παρόρμησης της κίνησης του σώματος. Αυτή η ισορροπία «επιτρέπει την παραγωγή δημιουργικής κίνησης που ακόμα έχει ένα σκοπό, και πηγάζει από μια πρωτότυπη σκέψη». Πέρα από την άμεση συμβολή του στη διαδικασία, ο αυτοσχεδιασμός συμβάλλει και μακροπρόθεσμα σε μία «δημιουργική νοοτροπία» (Wright, 2018). Η A. Novac μιλά για το «εκφραστικό σώμα» , το οποίο εξερευνά συνεχώς τη σχέση μεταξύ της «αίσθησης» και της «(δια)νόησης». Το πως δηλαδή αισθανόμαστε για τα πράγματα και το τί γνωρίζουμε ή σκεφτόμαστε για αυτά.

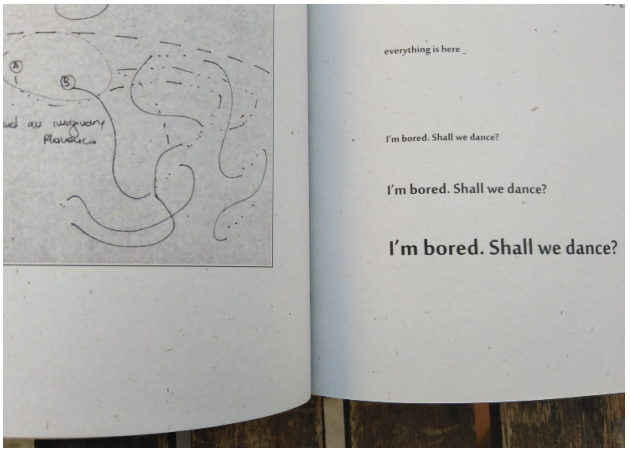
Στην Αμερική του 1970, η ομάδα *Grand Union* έφερε για πρώτη φορά στο προσκήνιο τον όρο «instant composition» («άμεση σύνθεση»), ο οποίος κατατάσσεται στην ευρύτερη έννοια της «improvisational performance» («αυτοσχεδιαζόμενη επιτέλεση») (Πίσιου, 2020). Η S. Lycouris υποστηρίζει πως η αυτοσχεδιαζόμενη επιτέλεση μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο μάθησης. Η συνεχής αυτοκριτική –με την έννοια της αυτοερώτησης– δημιουργεί ένα ανοιχτό πλαίσιο ερωτημάτων όπου τα πιθανά προβλήματα επανεξετάζονται και οδηγούν σε νέα ερωτήματα, θέτοντας έτσι την θεωρητική προσέγγιση και το πρακτικό κομμάτι του αυτοσχεδιασμού σε ανοιχτό διάλογο (Lycouris, 1996).

Η σχέση χορογράφου και χορευτή είναι ισάξια. Στις «άμεσες συνθέσεις» δίνεται ο χώρος στον χορευτή να πάρει πρωτοβουλίες κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης. Επίσης χρησιμοποιούνται συχνά ως εργαλείο οι χορευτικές παρτιτούρες (dance scores), ενισχύοντας ακόμη περισσότερο την αυτονομία του χορευτή αποτρέποντας τον από το να καταλήξει σε «συμπεράσματα» κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης. Αντίθετα, η παράσταση ολοκληρώνεται κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης, παίρνοντας και την τελική της μορφή (Πίσιου, 2020). Οι παρτιτούρες μπορούν να λειτουργήσουν και ως εξωτερικό σημείο αναφοράς, βοηθούν στην αλλαγή των κινητικών συνηθειών του εκάστοτε χορευτή ωθώντας τον σε διαφορετικά μοτίβα κίνησης. Έτσι ισορροπεί ανάμεσα σε τρία στοιχεία: «στα ερεθίσματα του εξωτερικού περιβάλλοντος, στο σώμα του και στην παρτιτούρα» (Πίσιου, 2020). Μέσω του αυτοσχεδιασμού και της ενεργοποίησης των αισθήσεων, λειτουργεί το φαντασιακό και ο συνειδητός νους μετατοπίζεται από τον εαυτό στο εδώ και τώρα. «Αυτή η τελευταία ιδέα, του συνειδητού, το να μπορείς να μετατοπιστείς σε ένα μικρό μέρος αυτού που πρόκειται να γίνει το αναπτυσσόμενο σύνολο, αντιστοιχεί πίσω στη

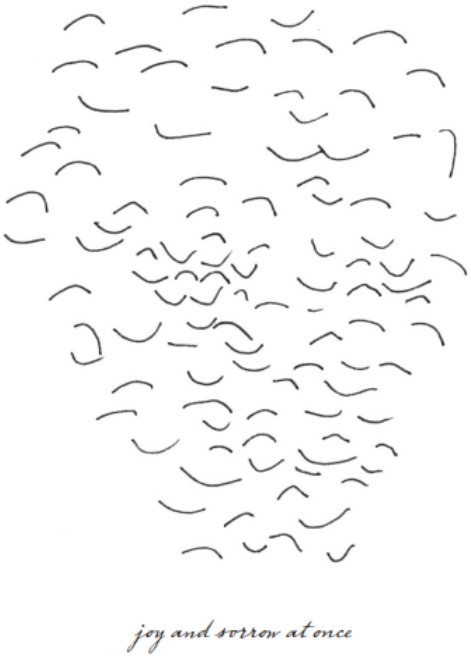
θεμελιώδη ιδέα της Σύνθεσης», (Wright, 2018) ή όπως αναφέρει η Πίσιου, του «compositional mind».

Κατά τη γνώμη μου, στον 21ο αι. δεν κάνουμε λόγο τόσο για χορευτική σημειογραφία, όσο για χορευτικές παρτιτούρες (dance scores). Η χρήση του όρου «παρτιτούρα» εδώ διαφέρει από αυτή της μουσικής. Για μένα η βασική διαφορά μιας χορευτικής από μιας «συμβατικής» μουσικής παρτιτούρας –με την εξαίρεση της γραφικής, της λεκτικής και άλλων νεώτερων μορφών σημειογραφίας– έγκειται στην παρουσία ή την απουσία του ρυθμού. Χορευτική παρτιτούρα τείνει να θεωρείται ένα οποιοδήποτε γραπτό υλικό που διεγείρει τις αισθήσεις του χορευτή, ορίζοντας ένα πλαίσιο για τη δημιουργία μιας νέας σύνθεσης. Μπορεί να είναι σημειώσεις, λέξεις, ένα ποίημα, γραφικές απεικονίσεις, σχήματα κτλ αφηρημένα ή και όχι (βλ. 1.24 , 1.25, 1.26). Ένα γραπτό πλάνο που μπορεί να εξελιχθεί ακόμη και σε παραστάσιμο υλικό.

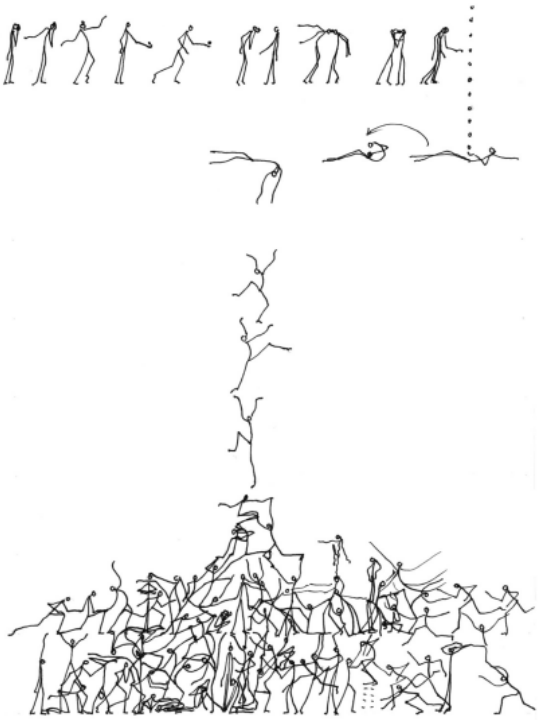
Προσωπικά, μου αρέσει να δουλεύω με αυτού του είδους τις «χορευτικές παρτιτούρες» διότι εμπεριέχουν τεράστια ερμηνευτική ελευθερία και ενεργοποιούν τις αισθήσεις και τη φαντασία με έναν πολύ διαφορετικό και προσωπικό τρόπο. Ενισχύουν μία περισσότερο κιναισθητική παρά κινητική λειτουργία. Διατηρούν τον χορευτή προσηλωμένο σε έναν στόχο, χωρίς να δημιουργούν περιθώρια χάους ή πλήξης, εφόσον κάθε φορά ο τρόπος με τον οποίον συμβαίνουν τα πράγματα είναι διαφορετικός. Ωστόσο, δεν ξέρω κατά πόσο οι συγκεκριμένες συνθέσεις μπορούν να αποτελέσουν ή να εξελιχθούν ως ένα ευρύ σημειογραφικό σύστημα. Επιπλέον, δεν θεωρώ πως ο όρος «χορευτική παρτιτούρα» είναι αντιπροσωπευτικός, εξαιτίας της έλλειψης καταγραφής του ρυθμού όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα.



1.24 Page from «*Movement Poetics*», a score-based approach for instant composition practises by Maria Pisiou



1.25 «J*oy and sorrow at once*», page of «*No time to fly*» a solo dance score written by Deborah Hay , 2010



1.26 Score from Efva Lilja's book «Förstår du vad jag inte säger?» (2012)

2. «Κίνηση» χρόνου

2.1 Εισαγωγή

Η μουσική, όπως και η κίνηση, δικαιολογούν την ύπαρξη τους τοποθετώντας τον εαυτό τους στη ροή του χρόνου. Μέσα σε αυτή τη ροή ορίζουν την αρχή, τη μέση και το τέλος τους και μόνο έτσι καταφέρνουν και γίνονται αντιληπτές από τον ανθρώπινο νου. Κινούμαι σε ορισμένο χρόνο και σταματώ να κινούμαι σε επίσης ορισμένο χρόνο (ανεξάρτητα από το αν θα τον προκαθορίσω). Οι δύο αυτές τέχνες –η μουσική και ο χορός– συνοψίζονται για μένα στη φράση «κίνηση χρόνου», διότι είτε στη μία είτε στην άλλη περίπτωση τα κοινά χαρακτηριστικά και για τις δύο είναι η κινητική ενέργεια και ο ορισμός της στο χρόνο. Τα ηχητικά κύματα που παράγονται από τη μουσική –και τη στιγμή της παραγωγής του ήχου, και κατά τη διάρκεια του– αποτελούν επίσης κινητική ενέργεια. Για να κατανοήσουμε καλύτερα την έννοια της «κίνησης χρόνου», σε αυτό το κεφάλαιο παραθέτω μία μικρή σύνοψη της θεωρίας του Αριστοτέλη περί χρόνου και κίνησης (καθώς πρόκειται για τον πρώτο φιλόσοφο που μιλά για την αντίληψη του χρόνου μέσω της κίνησης). Όσον αφορά το ρυθμό, τη διαίρεση του χρόνου, –στην πραγματικότητα το μέσο με το οποίο μπορεί να μετρηθεί ο χρόνος και άρα να οριστεί και η κίνηση μέσα σε αυτόν– δανείζομαι τη θεωρία του μαθητή του Αριστοτέλη, του Αριστόξενου.

Στη συγκεκριμένη έρευνα γίνεται μία μικρή αναφορά αυτής της θεώρησης περί χρόνου και ρυθμού, ώστε να υπάρχει ένας αρχικός, διακριτός φιλοσοφικός άξονας που θα βοηθήσει να μελετήσουμε παρακάτω την έννοια του «ρυθμού» και της «ησυχίας» –σε σχέση με την κίνηση–, της «χωρικότητας» του χρόνου και εν τέλει τη σχέση της ιαπωνικής κουλτούρας με αυτόν. Έτσι θα οδηγηθούμε στο πως οι έννοιες χρόνος και ρυθμός καταγράφονται εν τέλει στην παρτιτούρα και πως την επηρεάζουν.

2.2 Η αριστοτελική προσέγγιση του χρόνου: Χρόνος και κίνηση

Ο Αριστοτέλης ήταν από τους πρώτους φιλοσόφους που συνέδεσε την έννοια του χρόνου με την κίνηση. Υπάρχουν σαφώς νέες θεωρίες που είτε συμφωνούν είτε απορρίπτουν τη συγκεκριμένη προσέγγιση δηλώνοντας ασάφεια ή μη επαρκή συλλογιστική πορεία.

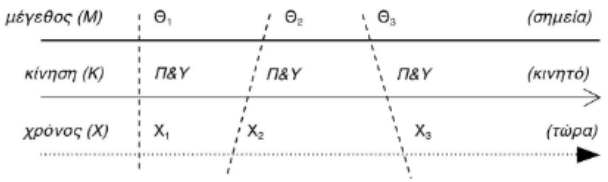
Χρόνος κατά τον Αριστοτέλη είναι «η αρίθμηση της κίνησης σύμφωνα με το πριν και το μετά» (Φυσικά 219bl-2). Σε αντιδιαστολή με τον Πλάτωνα, ο Αριστοτέλης στηρίζει την άποψη πως ο χρόνος συνδέεται άρρηκτα με την κίνηση «κίνησις είναι και μεταβολή της ο χρόνος», αλλά δεν ταυτίζει τις δύο αυτές έννοιες. Ο Πλάτωνας στο έργο *Τίμαιος* λέει πως ο χρόνος είναι «η περιφορά των ουράνιων σωμάτων». Αν η κίνηση των ουράνιων σωμάτων ταυτιζόταν απόλυτα με τον χρόνο, και υπήρχαν έστω δύο κινήσεις δηλαδή δύο διαφορετικά ουράνια σώματα, τότε συνεπάγεται η ύπαρξη πολλών χρόνων ταυτόχρονα. Η κίνηση είναι πάντοτε κίνηση ενός συγκεκριμένου σώματος σε κάποιο τόπο, συμβαίνει στο κινούμενο ή μεταβαλλόμενο πράγμα, ενώ ο χρόνος δεν είναι χρόνος κάποιου συγκεκριμένου σώματος, ούτε υφίσταται σε κάποιο τόπο, αλλά αφορά εξίσου τα πάντα και παντού (Φυσικά, 218b10-13). Ο χρόνος δεν μπορεί να ταυτιστεί με την κίνηση διότι δεν ταυτίζονται όλα τα χαρακτηριστικά τους. Η κίνηση επιδέχεται χαρακτηρισμούς όπως απότομη, αργή, άρρυθμη κ.α και σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε αυτά τα επίθετα για τον προσδιορισμό του χρόνου (Δημητράτος, 2017).

Η σημασία της θεωρίας του Αριστοτέλη έγκειται στο ότι καταφέρνει να παρουσιάσει το χρόνο ως κάτι φυσικό, κι έτσι να μελετηθεί, ως φυσικό φαινόμενο. Αυτό το καταφέρνει μέσω της σχέσης του χρόνου με την κίνηση-μεταβολή, δηλαδή την αντίληψη της αλλαγής (είτε νοητικά είτε ως εξωτερικό ερέθισμα), κάτι που πρακτικά «αισθανόμαστε». Έτσι όταν αντιλαμβανόμαστε το πέρας του χρόνου αισθητικά –άρα και φυσικά- τότε ο χρόνος συμπεριλαμβάνεται κι εκείνος «στο πεδίο έρευνας του φυσικού, εφόσον σχετίζεται με τους νόμους των επίγειων φυσικών μεταβολών» (Ταμπάκης, 2016).

Ο χρόνος λοιπόν κατά τον Αριστοτέλη «ανήκει στην κίνηση», παρόλο που αντιλαμβανόμαστε ταυτόχρονα την κίνηση και τον χρόνο. Κάθε φορά που κάτι αλλάζει, καταλαβαίνουμε το χρονικό πέρας (Δημητράτος, 2017). Ο Αριστοτέλης

υποστηρίζει πως υπάρχουν τέσσερις κατηγορίες αλλαγής «κατά τόπον, κατά το ποσόν, κατά το ποιόν, κατ' ουσίαν». Τις πρώτες τρεις μπορούμε να τις αντιληφθούμε ως κίνηση και έτσι ο χρόνος μεταφράζεται ως μία «απόσταση», ως ένα ευθύγραμμο τμήμα πλέον στον χώρο. Η μεταβολή κατ' ουσίαν αφορά ποιοτικά χαρακτηριστικά και δεν αισθανόμαστε πλέον την κίνηση (αν και υπάρχει) αλλά τη μεταβολή μιας κατάστασης. Παραδείγματος χάριν, σε ένα κερί που σταδιακά λιώνει αντιλαμβανόμαστε τη μεταβολή της ποιότητας, ότι κάτι άλλαξε στην ουσία του-στο περιεχόμενο-στη μορφή του και έτσι καταλαβαίνουμε πως πέρασε ένα χρονικό διάστημα. Αυτό εμπεριέχει κίνηση, αλλά δεν είναι η κίνηση που αρχικά αντιλαμβανόμαστε αισθητικά (Κοντοπόδης, 2006).

Η σχέση χρόνου και κίνησης είναι αλληλεξαρτώμενη. Κατά τον Αριστοτέλη «Ο χρόνος δεν μπορεί να γίνει αντιληπτός χωρίς κίνηση ή μεταβολή αλλά και δεν μπορεί να υπάρξει κίνηση ή μεταβολή χωρίς τον χρόνο» (Δημητράτος, 2017). «Στην κίνηση η μεταβολή δεν ολοκληρώνεται προτού τελειώσει η κίνηση[…] πιο ελεύθερα, η κίνηση είναι ατελής ενέργεια και η ενέργεια τελειωμένη κίνηση» (W.D.Ross, Αριστοτέλης, σ.122). Εδώ προστίθεται και ένα ακόμη στοιχείο, το μέγεθος. Ο Ταμπάκης μέσω του Αριστοτέλη μιλά για τη θεωρία του «δομικού ισομορφισμού», η οποία πραγματεύεται τις σχέσεις ανάμεσα στο μέγεθος, την κίνηση και το χρόνο. Παραθέτει τέσσερα βασικά χαρακτηριστικά σύνδεσης αυτών των στοιχείων: α) Υποστηρίζει πως οι σχέσεις αυτές είναι σχέσεις «προτεραιότητας και εξάρτησης», β) Ότι κάθε μία «θέτει ως θεμελιώδη ιδιότητα της τη συνέχεια» (ΦΑ, Δ' 11. 219a 10-13), γ) Υπάρχει μεταξύ τους «δομική αλληλουχία» και σχέση αναλογίας, δ) Η διάταξη «πρότερο- ύστερο». Η έννοια της «κατεύθυνσης».



2.1: Ο δομικός ισοφορμισμός κατά τον Αριστοτέλη.[8]

[8] *Ταμπάκης Χαράλαμπος (2016 Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων) Η θεωρία του χρόνου και της μνήμης από τον Αριστοτέλη στον Μπερξόν: διάλογος στη βάση της χρονικής συνέχειας.*

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η σχέση της αριστοτελικής θεωρίας με άξονα την «ψυχή». Όταν ο Αριστοτέλης αναφέρεται στην ψυχή, μιλά για έμψυχα όντα και όχι για την υπερφυσική διάσταση της ψυχής όπως την εννοούμε σήμερα. Υποστηρίζει πως η ψυχή κινητοποιείται από την «αίσθηση», δίνοντας έτσι μορφή στο χρόνο (χρονικό είδος) (Ταμπάκης, 2016). Η «αίσθηση» του χρόνου, σχετίζεται με την αντίληψη του παρόντος, ακριβώς όπως στη θεωρία του Αριστοτέλη: «δυνάμει στιγμιαία διαίρεση που συγκροτεί μεσότητα με σαφή προσανατολισμό πρότερου και ύστερου ή παρελθόντος και μέλλοντος». Για να φτάσουμε βέβαια στη «γνώση του χρόνου», χρειάζεται «ο συσχετισμός δύο ή περισσότερων τώρα, δηλαδή η σύλληψη κάποιας χρονικής αναλογίας» (Ταμπάκης, 2016).

2.3 Ρυθμός και κίνηση

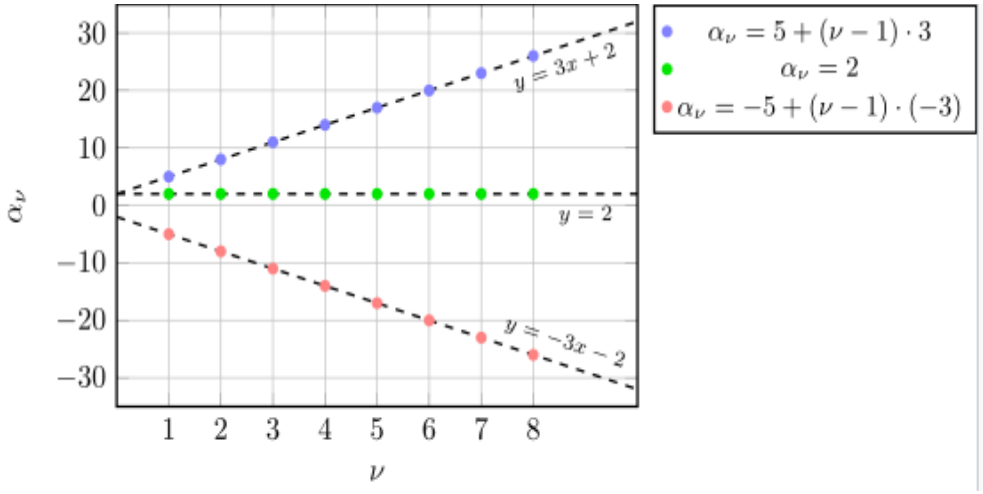
«Ο ρυθμός είναι, όπως λέει ο Αριστόξενος και ο Ηφαιστίωνας, σειρά χρόνων»
ΠΛΑΝΟΥΔ. Εις Ερμογ. Περί ιδεών V 545W.

Ο ρυθμός, ως παράγωγο του χρόνου, αποτελεί δίαυλο αντίληψης-γνώσης αυτού, καθώς εμπεριέχει μέσα του τη «χρονική αναλογία» (που αναφέρθηκε αμέσως νωρίτερα). Ο Αριστόξενος, μαθητής του Αριστοτέλη, μίλησε περισσότερο για την έννοια του ρυθμού υποστηρίζοντας πως ρυθμός είναι ο χρόνος που διαιρείται σε «ρυθμιζόμενα» (σε αυτά που μπορούν να λάβουν ρυθμό). Άλλος ορισμός για τον ρυθμό, είναι η «κανονική κατάταξη διαφόρων χρονικών μονάδων σε έναν ορισμένο χρόνο» έτσι που να μπορεί να τις αντιληφθεί και να τις αισθανθεί πάντα ο άνθρωπος (Κρητού, 1970).

Για να προκύψει η έννοια του ρυθμού χρειαζόμαστε τρεις τομές στο χρόνο. Έστω ότι υπάρχουν δύο τομές ως σημεία τομής του χρόνου Α και Β. Αυτά τα δύο σημεία ενώ μπορούν να σχηματίσουν μία ευθεία δεν μπορούν να προκαλέσουν αυτούσια ρυθμό διότι δεν υπάρχει ακόμη το στοιχείο της περιοδικότητας. Ο ρυθμός ταυτίζεται με τη γραφική παράσταση μιας αριθμητικής προόδου, δηλαδή με ισαπέχοντα διαδοχικά σημεία μιας ευθείας (με κλίση ω). Για να υπάρχουν αυτά τα ισαπέχοντα σημεία, χρειαζόμαστε και ένα τρίτο σημείο Γ ώστε να μελετήσουμε την απόσταση, δηλαδή τουλάχιστον δύο σχέσεις αριθμών. Ο Αριστόξενος λέει πως «ο

ρυθμός δεν προκύπτει από έναν χρόνο αλλά η γέννηση του χρειάζεται κάτι προηγούμενο και κάτι επόμενο» (μετ. Φιλολογική ομάδα Κάκτου).

Σύμφωνα με τον Αριστόξενο, αυτό που προκαλεί αυτή την περιοδικότητα των «ρυθμιζομένων» είναι η εναλλαγή μεταξύ της κίνησης και της ηρεμίας. Μόνο έτσι μπορούμε να αντιληφθούμε το ρυθμό, «σαν μετάβαση από μία στάση στην άλλη» (μετ. Φιλολογική ομάδα Κάκτου). Τα ρυθμικά συστήματα είναι κατανοητά -και κατ' επέκταση διαφορετικά μεταξύ τους- εξαιτίας των άγνωστων και των αναγνωρίσιμων ποσοτικών χρόνων που τα αποτελούν. Αναγνωρίσιμος χρόνος μπορεί να είναι η ηρεμία ή -γραφικά- η απόσταση του ενός σημείου από το άλλο. Το ίδιο το σημείο, λειτουργεί ως μη αναγνωρίσιμος χρόνος, εξαιτίας της ασάφειας της χρονικής του διάρκειας. Λειτουργεί περισσότερο ως «όριο μεταξύ χρόνων που καταλαμβάνονται από περιόδους ηρεμίας».



2.2 Αριθμητική πρόοδος[9]

Στη μουσική, ως ρυθμιζόμενα ορίζονται οι χτύποι ή οι παλμοί-beats και η διάταξη αυτών των ρυθμιζόμενων και η σταθερή (μοτιβική) επανάληψη τους στο χρόνο, λέγεται μέτρο. Ο παλμός αποτελεί «μία συνιστώσα της αντιληπτικής εμπειρίας του ρυθμού» (Judge, 2019). Η αντιληπτική αυτή εμπειρια, είναι εντελώς βιωματική. Ακούγοντας έναν ρυθμό με συγκεκριμένο παλμό, υπάρχει η περίπτωση να κινηθούμε ή να μην κινηθούμε. Ο εγκέφαλος παρ' όλα αυτά αποκωδικοποιεί τον παλμό αυτόν σε κίνηση˙ μεταφράζει ακούσια τον επαναλαμβανόμενο χτύπο σε κίνηση. Έτσι, η

[9] http://users.sch.gr/fergadioti1/Institude_Geogebra/applets/A_alg_5akolouthies/52.html

κίνηση υπάρχει ήδη ως ενδεχόμενο –εν δυνάμει γεγονός– από την πρώτη στιγμή της πρόσληψης του ήχου του παλμού (Judge, 2019). Σύμφωνα με τα παραπάνω, φαίνεται πως το σώμα ξέρει με ποιόν τρόπο θέλει να κινηθεί ακούγοντας έναν ρυθμό, εφόσον τον μεταφράζει ακαριαία και πολύ γρηγορότερα από οποιοδήποτε εγκεφαλική επεξεργασία. Παρ' όλα αυτά ο ρυθμός είναι μία πληροφορία που επιβάλλεται από το εξωτερικό περιβάλλον.

Ο ρυθμός μπορεί να είναι ακούσιος-φυσικός ή εκούσιος-με πρόθεση (natural and intentional rhythm). Φυσικός ρυθμός παράγεται από τους χτύπους της καρδιάς, τη διάρκεια της μέρας και της νύχτας, της αναπνοής κ.α., ό,τι δηλαδή δίνεται ή προκαλείται από τη φύση (Bresnahan, 2019). Αντίθετα όλα τα υπόλοιπα, ανήκουν στον εκούσιο ρυθμό. Η μουσική εκ φύσεως παράγει ρυθμό με πρόθεση. Ακόμη και να προήλθε από έναν φυσικό ρυθμό, μεταμορφώνεται επειδή γίνεται το μέσο για μια συνειδητά ψυχαγωγική εμπειρία. Μια τέτοια μεταμόρφωση σηματοδοτεί κάθε πράξη τέχνης. Ο χορός, ως επί το πλείστον, συνήθιζε να λειτουργεί με βάση τον εκούσιο ρυθμό, ίσως εξαιτίας της σχέσης του με τη μουσική. Εντούτοις, δεν είναι απαραίτητη η ταύτιση του με αυτή, ειδικά μετά το πέρας του μοντερνισμού (Bresnahan, 2019). Υπήρξαν παραστάσεις, όπως στο Judson Dance Theater[10], όπου ένας χορευτής παρήγαγε ρυθμό τρώγοντας ένα σάντουιτς ή περπατώντας στο χώρο –χωρίς πρόθεση–, φέροντας τον φυσικό ρυθμό του σώματός του επί σκηνής. Μια συνηθισμένη εμπειρία που μετατρέπει τις φυσικές λειτουργίες του ανθρώπινου σώματος σε μία νέα μορφή τέχνης (Bresnahan, 2019).

Με τη λέξη ταύτιση, (που αναφέρθηκε νωρίτερα) δεν εννοείται η ακριβής μίμηση της μουσικής από την κίνηση αλλά η χρήση της μουσικής σε κάθε χορευτική λειτουργία. Ένα ερώτημα της έρευνας είναι το κατά πόσο ο θεατής προτιμά μία χορευτική σύνθεση με ή χωρίς μουσική. Είναι εφικτό ο χορός, να σταθεί και μόνος του στο ίδιο επίπεδο με εκείνο το οποίο θα βρισκόταν με τη συνοδεία της μουσικής; Πώς η μουσική μπορεί να αποτελέσει απλώς το έναυσμα για τη δημιουργία μιας χορογραφίας αλλά να μην εμπεριέχεται στο κομμάτι της επιτέλεσης;

Με βάση αυτά τα ερωτήματα, κατέληξα στο συμπέρασμα πως για να «μεταφράσω» ένα μουσικό έργο σε χορευτική παρτιτούρα χρειάζομαι ένα έργο

[10] Το Judson Dance Theater ήταν μία κολεκτίβα χορευτών, συνθετών, και εικαστικών καλλιτεχνών που έκαναν παραστάσεις στην εκκλησία "Judson Memorial Church" στο Greenwich Village, στο Manhattan της Νέας Υόρκης στο διάστημα μεταξύ 1962 και 1964.
πηγή: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3927

ευέλικτο, ένα έργο που όσο γίνεται δεν «επιβάλλει» το ρυθμό του, δίνοντας χώρο για προσωπική ερμηνεία. Φυσικά, ο ρυθμός συνεχίζει να είναι αυτός που κινεί και συντονίζει, ωστόσο πιστεύω πως η έλλειψη της αυστηρότητας του περιορίζει την αναγκαιότητα της χρήσης της μουσικής επί σκηνής. Όταν η ίδια η μουσική είναι φτιαγμένη έτσι ώστε να μη γίνεται εύκολα αντιληπτή η ρυθμική αγωγή του έργου, ο ακροατής μπορεί να επικεντρωθεί περισσότερο σε εξωμουσικά στοιχεία, στη συνολική αφήγηση, σε κάτι που εν δυνάμει μπορεί να ειπωθεί και με κάποιο άλλο μέσο (στην παρούσα έρευνα μέσω του χορού) και σταθεί αυτούσιο ως νέο καλλιτεχνικό δημιούργημα.

3. Η περίπτωση του Toru Takemitsu – «*And then I knew 'twas wind*»

3.1 Η ιαπωνική φιλοσοφία του χρόνου και του ήχου μέσω της οπτικής του Takemitsu

Η ιαπωνική φιλοσοφία, ως μέρος της συνολικής ανατολικής φιλοσοφίας, διαφοροποιείται πολύ από αυτές του δυτικού κόσμου ως προς τις έννοιες του ήχου και του χρόνου (Hall, 1974). Οι Ιάπωνες, πιστεύουν πως η φύση, όπως και ο άνθρωπος, «είναι οντότητες που ζουν και πεθαίνουν μέσα σε έναν κόσμο του χρόνου». Ενώ ο δυτικός κόσμος (με εξαίρεση τις σύγχρονες προσεγγίσεις) ορίζει το χρόνο ως γραμμικό, δηλαδή ως μία σταθερά που διατηρεί την κατάσταση της στην συνέχεια της, στην Ιαπωνία ο χρόνος «εκλαμβάνεται ως κυκλοφορούσα και επαναλαμβανόμενη οντότητα» (Takemitsu, 1987).

> «Ενώ στη Δύση έχει κανείς την αίσθηση ότι υπάρχουν διαφορετικοί χώροι την ίδια εποχή, στην Ιαπωνία, σε μέρη όπως οι αρχαίες πρωτεύουσες Νάρα και Κιότο, αισθάνεται κανείς τη συγχρονισμένη ύπαρξη διαφορετικών ροών του χρόνου. Ενώ οι δυτικοί έχουν κατανοήσει-αισθάνονται καλύτερα την έννοια του διαστήματος, είναι πιο πιθανό οι Ιάπωνες να έχουν επίγνωση του χρόνου» (Takemitsu, 1987).

Για την προσπάθεια κατανόησης του χρόνου οι Ιάπωνες έχουν εφεύρει ένα στοιχείο μη μετρήσιμο το οποίο αφορά τον προσδιορισμό της απουσίας της κίνησης (σε σχέση με την αντίληψη του χρόνου), την ιδέα του του *ma*. Πρόκειται για ένα «διάστημα», ένα κενό, ένα άνοιγμα, έναν χρόνο-χώρο μεταξύ δύο ή περισσότερων συμβάντων. Παραδείγματος χάριν, σε ένα δωμάτιο θα λέγαμε *ma* τον κενό χώρο από τον έναν τοίχο στον άλλον. Στη μουσική *ma* θα μπορούσε να είναι η παύση μεταξύ δύο νοτών (Pilgrim, 1986). Ωστόσο η λέξη παύση δεν αρκεί για να αποτυπώσει τη βαθύτερη έννοια του *ma*.

Το στοιχείο του *ma* μπορεί να γίνει αντιληπτό και μέσα στα έργα του Takemitsu. Ο Kazutomo, υποστηρίζει πως το *ma* για τον Takemitsu, καθορίζεται επίσης ως ήχος και μάλιστα αρκετά πολύπλοκος. Ένας ήχος (π.χ. ένα χτύπημα) εξαιτίας της πληρότητας του, ακολουθείται πάντα από μία μεταφυσική διάρκεια η οποία μπορεί να είναι σιωπηλή αλλά παραμένει ενεργή. «Το σιωπηλό *ma* δεν είναι ούτε η απουσία ήχου ούτε το τίποτα, αλλά η πληρότητα της αμέτρητης σιωπής των ήχων». Ο Takemitsu δεν αντιμετωπίζει τη σιωπή ως έλλειψη ήχου, αλλά ως μία πηγή μέσα από την οποία δίνεται η δυνατότητα να ξεπροβάλλουν άπειροι ήχοι. Το *ma* δεν μπορεί να μετρηθεί, διότι όπως ένας οποιοσδήποτε ήχος στη φύση θα μπορούσε να σταθεί μόνος λόγω της «ποιότητας της πληρότητας, και της πολυπλοκότητας του», έτσι και το *ma* έχει ποιοτική και όχι ποσοτική διάρκεια και αποτελώντας μία «δυναμική ολότητα».

Για τον Takemitsu, –παρότι είναι φορέας της δυτικής κουλτούρας έχοντας σπουδάσει στην Ευρώπη– η ιαπωνική παραδοσιακή μουσική αποτέλεσε την κινητήριο δύναμη των συνθέσεων του. Του υπέδειξε τα προβλήματα της σύγχρονης μουσικής και εντάχθηκε στα έργα του με έναν δικό του τρόπο. Δεν επεδίωξε ποτέ να αναβιώσει αυτή τη μουσική ή να τη διασκευάσει με σκοπό να την προσαρμόσει στα πλαίσια της σύγχρονης μουσικής (Kazutomo, 2014). Θα μπορούσαμε να πούμε πως αυτός είναι και ο λόγος της ιδιαιτερότητας και της ισορροπίας των έργων του.

Στη δυτική μουσική σύνθεση ορίζεται ο συσχετισμός των ήχων, ενώ η μουσική είναι η μετάδοση τους. Τα όρια μεταξύ μουσικού τόνου και θορύβου είναι σαφή και προσδιορίζονται από *το σύστημα της αρμονίας* (Kazutomo, 2014). Οι Ιάπωνες από την άλλη, πιστεύουν πως «η μουσική έγκειται στην εξάλειψη της σχέσης μεταξύ των ήχων». Ένας και μόνο ήχος είναι αρκετός ώστε να συγκεντρώσει μέσα του έναν άπειρο αριθμό θορύβων˙ χωρίς αυτό να είναι αδιάφορο ή χαοτικό.

Σημαντικότερο για την ιαπωνική φιλοσοφία για τη μουσική είναι το ηχόχρωμα (ή η χροιά) που προκαλείται από τις διαφορετικές ηχητικές κατευθύνσεις των παραπάνω θορύβων, όπως και στα μουσικά όργανα (Kazutomo, 2014). Ο Takemitsu λέει πως «η αίσθηση της χροιάς δεν είναι άλλη από την αντίληψη της διαδοχής της κίνησης μέσα στον ήχο». Ο Kazutomo μέσα από αυτήν την οπτική ορίζει τους ήχους της φύσης ως τα ιδανικά για τους ήχους των οργάνων. Η χροιά είναι το άθροισμα των χαρακτηριστικών που βοηθούν στην αντίληψη του ήχου. Το πλάτος, το ύψος, η δυναμική καθώς και στοιχεία του περιβάλλοντος που επηρεάζουν τον ήχο όπως το κλίμα, ο χώρος κτλ. μπορούν να συνοψιστούν κάτω από την έννοια

του ηχοχρώματος. Έτσι, η χροιά αποτελεί ατομικό χαρακτηριστικό (Takemitsu, 1987). Εκτός από χωροταξικό χαρακτήρα, η αντίληψη αυτή για τη χροιά έχει άμεση σχέση και με το χρόνο. Πρόκειται για μία δυναμική κατάσταση όπου «η χροιά προκύπτει κατά τη διάρκεια του χρόνου κατά τον οποίο κάποιος ακούει τη μετατόπιση του ήχου» (Takemitsu, 1987).

Την παραπάνω θεώρηση και αντίληψη του χρόνου και του ήχου ο Takemitsu καταφέρνει να την εντάξει σε μία «συμβατική» μουσική παρτιτούρα, με την έννοια πως πέρα *από* τις διευρυμένες τεχνικές (extended techniques) στα όργανα, το έργο σημειώνεται χρησιμοποιώντας τα βασικά στοιχεία της μουσικής σημειογραφίας (πεντάγραμμο, νότες, ρυθμός). Ο Takemitsu, παρότι δέχθηκε σημαντική επιρροή από τους John Cage και Karlheinz Stockhausen –κύριους εκφραστές της γραφικής μουσικής απεικόνισης (graphic score)– δεν επιλέγει να χρησιμοποιήσει αυτόν τον τρόπο απεικόνισης για τα έργα του, αλλά συνθέτει με όσο το δυνατόν περισσότερα εργαλεία, στο ήδη υπάρχον μουσικό σημειογραφικό σύστημα.

3.2 Βασικά χαρακτηριστικά του έργου

Το έργο «*And then I knew 'twas wind*», γραμμένο το 1992 από τον Toru Takemitsu[11], τέσσερα χρόνια πριν από το θάνατό του, είναι εμπνευσμένο από το ποίημα της E. Dickinson «*Like Rain it sounded till it curved*» καθώς μοιράζεται και στοιχεία –όπως την ενορχήστρωση και βασικά μουσικά θέματα– με τη σονάτα του C. Debussy για φλάουτο, βιόλα και άρπα, γραμμένη το 1915.

Πρόκειται για ένα πολυδιάστατο έργο˙ το εύρος της ανάλυσης του είναι περιορισμένο και χρειάζεται σίγουρα περισσότερη μελέτη ώστε να μπορέσουμε να κατανοήσουμε καλύτερα τα συστατικά του. Αυτό το υποκεφάλαιο έχει ως στόχο μια πρώτη βασική ανάλυση κάποιων χαρακτηριστικών για την εξοικείωση του ακροατή

[11] Ο T. Takemitsu (1930-1996) ήταν Ιάπωνας αρχικά αυτοδίδακτος συνθέτης με μετέπειτα σπουδές στο εξωτερικό. Βρέθηκε διπλα σε δασκάλους όπως ο Toshi Ichiyanagi, ο Messiaen, ο Nono und Stockhausen. κ.α. Επηρεάστηκε ιδιαίτερα από την ιαπωνική κουλτούρα καθώς και από τους Arnold Schoenberg, Alban Berg και C. Debussy. Είναι αρκετά γνωστός και για τη μουσική που συνέθεσε για τον κινηματογράφο δίπλα στον σκηνοθέτη Akira Kurosawa. Πέρα από τη μουσική, του προκαλούσε το ενδιαφέρον η μοντέρνα ζωγραφική, το θέατρο, ο κινηματογράφος και η λογοτεχνία.Το 1951 ίδρυσε το "Experimental Workshop" (Πειραματικό Εργαστήριο) όπου συνυπήρχαν και συνεργάζονταν καλλιτέχνες από διάφορους κλάδους της τέχνης. Πηγή: https://www.schott-music.com/en/person/toru-takemitsu

με το έργο, με βάση την έρευνα του P. Murray και κάποιες δικές μου παρατηρήσεις και ερμηνευτικά σχόλια.

Σε πρώτη ανάγνωση, το έργο θα μπορούσε να μοιάζει με ένα «αυθαίρετο μωσαϊκό», εξαιτίας των πολυάριθμων μικρών φράσεων-μοτίβων που το αποτελούν και την ασυνέπεια με την οποία τα μοτίβα αυτά σχετίζονται μεταξύ τους (επανάληψη, μίμηση, παραλλαγές) (Murray, 2018). Έτσι, σύμφωνα με τον Murray, λόγω αυτής της «αποσπασματικής ποιότητας» του έργου, ο ακροατής καταφέρνει να προσανατολιστεί καλύτερα με τη βοήθεια των αντιθέσεων. Αντιθέσεις μεταξύ των συνεχόμενων μοτίβων και της συνέχειας, των αποσπασμάτων που βρίσκονται σε σταθερό ρυθμό και αυτών που αλλάζουν συνεχώς, του ρόλου της συνοδείας και της πρωταγωνιστικής θέσης των οργάνων καθώς και αντιθέσεις στην υφή και τη χροιά.

Θεωρώ πως αυτές οι αναμείξεις και το παιχνίδι μεταξύ των ηχοχρωμάτων είναι βασικό συστατικό του έργου. Πολλά μοτίβα επαναλαμβάνονται μιμητικά από τα όργανα, σαν μία συνομιλία που λέγεται το ίδιο πράγμα αλλά με έμφαση σε κάτι άλλο. Σύμφωνα με τον Murray, δίνουν μία νέα οπτική του ίδιου πράγματος, και αυτό από μόνο του αποτελεί αμέσως «νέο περιεχόμενο». Πέρα από τη μίμηση των μοτίβων, υπάρχουν σημεία –ιδιαίτερα μεταξύ του φλάουτου και της βιόλας– που το ηχόχρωμά τους μπερδεύεται τόσο, που είναι μη αναγνωρίσιμο. Μοιάζει σαν αυτά τα δύο όργανα να θέλουν να αποκτήσουν το ένα τη χροιά του άλλου. Μέσα από αυτές τις σχέσεις προσδιορίζονται και οι ρόλοι των οργάνων που θα αναλυθούν περισσότερο στο 4ο Κεφάλαιο.

Όσον αφορά την αρμονία του κομματιού, αυτό που μπορούμε να πούμε σίγουρα είναι πως το έργο δεν βρίσκεται σε κάποιο τονικό πλαίσιο αναφοράς, και κατά τη γνώμη μου ο Takemitsu κάνει τα πάντα για να το κρατήσει μακριά από αυτό. Χρησιμοποιεί μελωδικές συλλογές –για παράδειγμα στο πρώτο μέρος της άρπας, πριν μπουν τα άλλα δύο όργανα χρησιμοποιεί την εξατονική συλλογή $Hex_{(0,1)}$– αλλά χωρίς να προσδιορίσει κάποιο τονικό κέντρο. Με αυτή την απροσδιοριστία καταφέρνει να δώσει έμφαση κάθε φορά σε κάποιο διαφορετικό στοιχείο, όπως στην υφή ή στο ρυθμό. Αυτό θυμίζει περισσότερο μία χρωματική παρά λειτουργική προσέγγιση της αρμονίας και αλλοιώνει ακόμα πιο πολύ την πορεία της μουσικής προς έναν καθαρό στόχο (Murray, 2018).

Αυτή η έλλειψη στόχου, τοποθετεί τον ακροατή σε μία θέση διαρκούς προσμονής, σε μία κατάσταση που συνεχώς περιμένει να εκπληρωθεί ή να ματαιωθεί

αυτό που η μουσική έχει ήδη υποσχεθεί˙ κάτι που δεν συμβαίνει ποτέ γιατί δεν έχει εδραιωθεί κανένα πλαίσιο ώστε να το προκαλέσει. Κάποια πιο μελωδικά σημεία παρόλο που υπόσχονται πως οδηγούν κάπου, συμβαίνει κάτι απρόσμενο, κάτι μη προβλέψιμο που αναιρεί την πορεία αυτή και τα επαναφέρει στο σημείο μηδέν. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα μέτρα 8-9 στην άρπα ή τα μέτρα 40-41 στο φλάουτο. Ξεκινά μία έντονη προσμονή για μελωδική κορύφωση, δεν καταφέρνει να συμβεί και η μουσική επανέρχεται στο αρχικό σημείο ώστε να ξαναπροσπαθήσει. Εφόσον λοιπόν δεν υπάρχει καμία προσδοκία από τη μουσική, δίνεται ο χώρος στον ακροατή να γεμίσει τη μουσική με τις δικές του προσδοκίες (Murray, 2018).

Ίσως αυτός να ήταν και ο βασικός στόχος του Takemitsu καθώς ο ίδιος γράφει το εξής για το έργο: «έχει ως θέμα τα σημάδια του ανέμου στον φυσικό κόσμο και της ψυχής, ή του ασυνείδητου νου (ή θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε ακόμη και «όνειρο»), που συνεχίζει να φυσά, όπως ο άνεμος, αόρατα, μέσω της ανθρώπινης συνείδησης». Όταν ο ίδιος ο συνθέτης έχει έναν τόσο έντονο εξωμουσικό στόχο και στρέφει την προσοχή του στη δημιουργία εικόνων και αισθήσεων, στην προκειμένη περίπτωση στην επενέργεια του ανέμου, είναι λογικό να χρειάζεται να φτιάξει έναν μουσικό κόσμο στον οποίο η μουσική να παίζει τον αντίστοιχο ρόλο. Έτσι, η αρμονία μεταβάλλεται και αυτή σύμφωνα με τη ροή του ανέμου, ακαθόριστα, με στάσεις, όπως της επιβάλλει ο άνεμος.

Αν η αρμονία είναι έρμαιο του ανέμου και αποτελεί ένα από τα βασικά θεμέλια του οικοδομήματος του έργου, τότε η δύναμη η οποία την κινεί και επηρεάζει και όλα τα υπόλοιπα στοιχεία δεν είναι άλλη από τον ρυθμό, το βασικότερο θεμελιακό μουσικό στοιχείο. Κύριο χαρακτηριστικό του κομματιού αποτελούν οι συνεχείς ρυθμικές και χρονικές μεταβολές, με τις αλλαγές των ρυθμικών μέτρων και της χρονικής αγωγής (bpm) αντίστοιχα. Επιπλέον, ο τρόπος διάταξης των ρυθμικών αξιών (απουσία ισχυρού μέρους του μέτρου, πολλές υποδιαιρέσεις με τρίηχα, πεντάηχα, εξάηχα κ.ο.κ.) συμβάλλει στη θόλωση της ρυθμικότητας των φράσεων και των μοτίβων.

Η έννοια του *ma* εδραιώνεται ήδη από το δεύτερο μέτρο του κομματιού και φέρει έναν απόηχο που μοιάζει αορίστου χρόνου και η χρήση χαρακτήρων χρονικής αγωγής (*ritenuto, ritardando, accelerando*) δημιουργούν πυκνώσεις ή αραιώσεις στο νήμα του ρυθμού. Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, εφόσον το οικοδόμημα το ίδιο αιωρείται, δίνει την ευκαιρία στα υπόλοιπα μέρη (αρμονία, υφή, μοτίβα, μελωδίες, παύσεις) να λειτουργούν σπονδυλωτά και έτσι να μπορούν «να συναρμολογηθούν

μεταξύ τους ή να χωριστούν κατά βούληση, όπως τα lego, επιτρέποντας μια εξαιρετική ευελιξία στην επίσημη κατασκευή» (Murray, 2018). Η αναγνώριση αυτής της αρχής μάς απαλλάσσει από την ανάγκη αναζήτησης μιας λογικής ή γραμμικής διαδικασίας εξέλιξης σε κάθε επίπεδο της εργασίας. Ταυτόχρονα, αυτό δεν εμποδίζει τον Takemitsu να επιλέγει ένα πλαίσιο –μακροδομικά– το οποίο λειτουργεί με βάση την επιστροφή οικείου υλικού (Murray, 2018).

Συνδυάζοντας την έρευνα με την προσωπική αίσθηση και αντίληψη, θεωρώ πως το συγκεκριμένο έργο έχει ως στόχο τη μετατόπιση της συγκέντρωσης του ακροατή στο παρόν, σε αυτόν τον «έναν ήχο», σε αυτό το μοναδικό μουσικό συμβάν που εκτελείται κάθε φορά στο εδώ και τώρα (βλ. Κεφ. 3.1) και στη σύνδεση του παρόντος με το παρελθόν μέσω του τρόπου διαχείρισης του απόηχου ή κατά τον Takemitsu «των ιχνών που αφήνει ο άνεμος». Για να καταφέρουμε να ακούσουμε αυτόν τον έναν και μοναδικό ήχο χρειαζόμαστε μία διαφορετική ακρόαση, απαλλαγμένη από συμβάσεις. Χρειάζεται να ακούσουμε πέρα από τα όρια της «στεγνής» μνήμης και της γνώσης μας, να «γίνουμε ο ίδιος ο ήχος, τοποθετώντας τον εαυτό μας στο εσωτερικό του» (Westby & Glynn, 2017).

4. Παρτιτούρα χορού

4.1 Προσωπική ανάγκη

Ακούγοντας το «*And then I knew 'twas wind*», καταλαβαίνει κανείς πως δεν πρόκειται για ένα συμβατικό μουσικό έργο, εξαιτίας της ρευστότητας των βασικών μουσικών στοιχείων του –όπως ο ρυθμός, η μελωδία, τα όργανα– και της ησυχίας του, αλλά για ένα έργο που δημιουργεί συνεχώς την αίσθηση του ανοίκειου. Το έργο γεννά αυθόρμητα έναν εσωτερικό παλμό, μία κίνηση, χωρίς ωστόσο να την επιβάλλει. Οι ησυχίες είναι απαραίτητες, ώστε να προλαβαίνουν να αντηχούν μέσα τους οι ήχοι που προηγήθηκαν, δημιουργώντας εικόνες. Η αίσθηση που προκαλείται κατά τη διάρκεια της ακρόασης του έργου μοιάζει περισσότερο με μία αέναη κίνηση σωμάτων, μία συνομιλία, ένα ποίημα, ένα τρισδιάστατο οικοδόμημα, ένα τοπίο παρά με την ίδια τη μουσική. Στην παρούσα έρευνα γεννήθηκε η ανάγκη για τη μετατροπή του «*And then I knew 'twas wind*» σε ένα διαφορετικό έντεχνο υλικό. Η αρχική ιδέα ήταν η σύμπραξη όλων των τεχνών επί σκηνής, αλλά εν τέλει εστίασα στο χορό, αφού η κίνηση ήταν εκείνο το στοιχείο εκείνο που μου γεννήθηκε εξαρχής.

Η συνειδητοποίηση πως είχα τη δυνατότητα να ακούσω το έργο αυτό, επειδή ο συνθέτης κατέγραψε την ιδέα του, με οδήγησε στη σύγκριση της χρήσης της σημειογραφίας στη μουσική και στο χορό. Πώς στη μουσική, η καταγραφή αποτελεί ένα δεδομένο, ενώ στο χορό δεν γίνεται καν λόγος για αυτή; Αυτό αποτέλεσε το ερώτημα το οποίο με οδήγησε στην απόφαση να καταγράψω το υλικό που θα χορογραφούσα. Στόχος της έρευνας δεν είναι η χορογραφία του κομματιού, αλλά μία απεικόνιση-αντιστοιχία του μουσικού έργου «*And then I knew 'twas wind*» σε μία νέα παρτιτούρα χορού, μέσω της δημιουργίας ενός νέου σημειογραφικού κώδικα. Το πώς δηλαδή τα μουσικά στοιχεία μπορούν να αποκωδικοποιηθούν, να μετατραπούν σε κινητικό λεξιλόγιο και να καταγραφούν-σημειογραφηθούν *εκ νέου*, ώστε ένα μουσικό έργο να αποτελεί κάτι παραπάνω από υλικό έμπνευσης, όπως βάση ή σημείο αναφοράς για τη δημιουργία μιας νέας χορευτικής σύνθεσης. Στην έναρξη της έρευνας εντοπίστηκαν τα ήδη υπάρχοντα συστήματα χορευτικής σημειογραφίας, ο τρόπος χρήσης της χορευτικής παρτιτούρας σήμερα, τα βασικά χαρακτηριστικά μιας παρτιτούρας (χρόνος/ρυθμός) και η μελέτη του «σύμπαντος του έργου».

4.2 Χρόνος, Ρυθμός, Σημειογραφία - Παρτιτούρα

Όσον αφορά τα συστήματα σημειογραφίας, όπως προαναφέρθηκε (βλ. Κεφ. 1.1) κανένα δεν κατάφερε να επιβληθεί μέχρι και σήμερα. Ο Don Herbison-Evans παραθέτει κάποια προβλήματα της χορευτικής σημειογραφίας τα οποία θα μπορούσαν να αποτελούν πιθανά αίτια της ανυπαρξίας ενός τέτοιου συστήματος σήμερα. Η χορευτική καταγραφή είναι μη πραγματοποιήσιμη σε πραγματικό χρόνο, ειδικά όταν αναφερόμαστε σε παραπάνω από έναν χορευτή. Τα σύμβολα χρειάζονται ιδιαίτερη προσοχή και καλλιγραφία έτσι ώστε να είναι κατανοητά και αντιπροσωπευτικά της κίνησης, κάτι που είναι ιδιαίτερα χρονοβόρο. Ο χορογράφος μπορεί να πραγματοποιεί συνεχείς αλλαγές στη χορογραφία, κάτι που σημαίνει πως η σημειογραφία πρέπει να αλλάζει κι εκείνη ξανά και ξανά και αυτό προϋποθέτει και χρονική και οικονομική διαθεσιμότητα. Επιπλέον, πολύ λίγοι χορευτές και χορογράφοι ξέρουν να διαβάζουν και να γράφουν αντίστοιχα σε κάποιο σημειογραφικό χορευτικό σύστημα κι έτσι οι ομάδες χορού πρέπει να προσλάβουν έναν εξειδικευμένο «σημειογράφο» (notator) και οι σχολές χορού αντίστοιχα να εντάξουν τη σημειογραφία στο πρόγραμμα σπουδών τους (Herbison, 1988).

Κατά τη γνώμη μου, το σημαντικότερο πρόβλημα που παραθέτει ο Herbison είναι το αν η χορευτική παρτιτούρα αποτελεί πιστή αναπαράσταση του χορού. Αν δηλαδή το κομμάτι της σημειογραφίας αντικατοπτρίζει σε ικανοποιητικό ποσοστό το πρακτικό μέρος της χορογραφίας. Τα περισσότερα από τα προηγούμενα σημειογραφικά χορευτικά συστήματα προσπάθησαν να δημιουργήσουν ένα κινητικό λεξιλόγιο, το οποίο να μπορεί να προσαρμοστεί σε οποιαδήποτε ενδεχόμενη κίνηση-κινητική λειτουργία του σώματος και να την αντιπροσωπεύει όσο πιο πιστά γίνεται. Με αυτόν τον τρόπο οι χορευτές, διαβάζοντας μία τέτοια χορευτική παρτιτούρα, οφείλουν να εκτελέσουν την κίνηση έτσι ακριβώς όπως αναγράφεται, χωρίς περιθώριο παρέκκλισης από την εντολή-σημείο του δημιουργού-χορογράφου.

Στην παρούσα έρευνα, η συγκεκριμένη χορευτική σημειογραφία εστιάζει σε ένα πρώτο κινητικό λεξιλόγιο που βασίζεται-εμπνέεται από την πρόθεση της μουσικής στο «*And then I knew 'twas wind*». Μεταγενέστερα το λεξιλόγιο αυτό μπορεί να αποτελέσει είτε υλικό μιας πιο «γενικής» χορευτικής σημειογραφίας, είτε να ανταποκρίνεται αποκλειστικά για το κομμάτι του Takemitsu αυτό καθαυτό. Η σημειογραφία δεν αντικατοπτρίζει συγκεκριμένες κινήσεις, αλλά περισσότερο

σωματικές λειτουργίες κι έτσι το ενδιαφέρον σε αυτή τη νέα παρτιτούρα προκύπτει από το ποσοστό «παρερμηνείας» των οδηγιών. Εκείνο το λεπτό σημείο όπου ο χορευτής διαβάζοντας την παρτιτούρα (και το υπόμνημα της) αμφιβάλλει ελάχιστα γι' αυτό που πρέπει να εκτελέσει, αποτελεί το βασικό συστατικό που διατηρεί την τέχνη και την επιτέλεση έναν ζωντανό, διαρκώς εξελισσόμενο οργανισμό. Η διαρκής αναζήτηση της ερμηνείας από τον χορευτή μέσα σε ένα οργανωμένο αλλά ταυτόχρονα ανοιχτό πλαίσιο. Η αναζήτηση αυτή, δημιουργεί τον χώρο στον εν προκειμένω ερμηνευτή-χορευτή ώστε να είναι κι εκείνος κομμάτι του έργου και της δημιουργίας, την ώρα της επιτέλεσης, όπως ανέφερε η Πίσιου (βλ. σελ. 22).

Η επιτέλεση συμβαίνει σε πραγματικό χρόνο, στο παρόν, στο εδώ και τώρα. Όπως αναφέρθηκε (βλ. Κεφ. 3.1) το συγκεκριμένο έργο του Takemitsu έχει μία ιδιαίτερη σχέση με το χρόνο λόγω της ιδιαίτερης ιαπωνικής αντίληψης γι' αυτόν αλλά και λόγω της έντονης σύνδεσης του παρόντος με το παρελθόν. Αντίστοιχα με την αριστοτελική αρχή της αντίληψης του χρόνου μέσω της κίνησης, στη χορευτική παρτιτούρα ο χρόνος αποτυπώνεται μέσω του χώρου. Αντιλαμβανόμαστε το πέρας του χρόνου μέσω του πέρατος των κινήσεων και των μετατοπίσεων στο χώρο. Γι' αυτό, πέρα από την παρτιτούρα, δημιουργήθηκε και ένα διάγραμμα που αντικατοπτρίζει τις πορείες των σωμάτων στο χώρο, καθώς θεωρώ πως ο χώρος είναι η προβολή του χρόνου στο επίπεδο.

Πάνω σε αυτόν τον λευκό καμβά του χρόνου, στην παρτιτούρα, συναντάμε το πλέγμα των τομών του χρόνου, το ρυθμό˙ απαραίτητο στοιχείο για τη σύνταξη της μουσικής παρτιτούρας κατά τον οποίο ορίζεται και οριοθετείται ο χρόνος. Μία παρτιτούρα δεν υφίσταται χωρίς ρυθμική αγωγή, καθώς ο ρυθμός είναι το μέσο οργάνωσης, συγχρονισμού και συντονισμού. Στην προκειμένη, ενώ ο ρυθμός στο «*And then I knew 'twas wind*» οργανώνει όλο το οικοδόμημα, δεν είναι «άκαμπτος».

Θα μπορούσε να παρομοιαστεί με ένα χαλασμένο ελατήριο, που το μήκος του αποτελείται από συνεχείς πυκνώσεις και αραιώσεις. Στη νέα χορευτική παρτιτούρα, ο ρυθμός απεικονίζεται ως ένα πλέγμα πάνω στο οποίο συμβαίνουν όλα τα αφηγηματικά γεγονότα. Είναι κοινός και για τα τρία όργανα και δεν επιδέχεται προσωπικής μετάφρασης. Διατηρούνται όλες οι αλλαγές μέτρων, οι αλλαγές της χρονικής αγωγής (bpm) του παλμού, καθώς και οι πυκνώσεις και οι αραιώσεις από τα σύμβολα ρυθμικής άρθρωσης. Τα σώματα των χορευτών κινούνται όταν κινείται και το αντίστοιχο όργανο με το οποίο είναι συνδεδεμένα στη μουσική παρτιτούρα. Όταν ο ήχος σταματάει, ξεκινά το *ma*, ο ήχος του κενού, ο απόηχος˙ δεν πρόκειται για

στιγμή ακινησίας αλλά ο χορευτής είναι ελεύθερος κάθε φορά να συνεχίζει να κινείται μέσα στον απόηχο της προηγούμενης κίνησης του, έστω και σε μικρότερο εύρος, ποσοστό μυϊκής έντασης και ταχύτητας. Ακόμη και αν ο στόχος είναι η «απορρυθμοποίηση» –εννοώντας την πρόθεση να μην είναι εύληπτη η ρυθμική αγωγή– ο ίδιος ο ρυθμός γίνεται το πλαίσιο για την αυτοακύρωση του, με την έννοια ότι μακροδομικά ακόμη και η «απορρυθμοποίηση» συνεχίζει να είναι μέρος ενός μεγαλύτερου ρυθμικού πλαισίου.

Στόχοι που εξυπηρετεί η νέα χορευτική παρτιτούρα αποτέλεσαν: η εύκολη ανάγνωση της από τους χορευτές, η αντιστοιχία της με τη μουσική παρτιτούρα και η δημιουργία μιας νέας χορευτικής σύνθεσης που θα μπορεί να σταθεί σκηνικά ακόμη και χωρίς μουσική ως ισάξια της. Η σημειογραφία, ο χρόνος-χώρος και ο ρυθμός συνυπάρχουν ως τρία αναπόσπαστα για μένα στοιχεία, ως ένα ενιαίο σύστημα, που συνθέτει τη νέα παρτιτούρα.

4.3 Ομάδα, μεθοδολογία και τεχνολογικά μέσα

Η ομάδα με την οποία εργάστηκα από τον Αύγουστο ως τον Οκτώβριο του 2022, συντέθηκε με σκοπό την παρούσα έρευνα και συντελείται από τρεις χορεύτριες, έναν γραφίστα κι έναν ηχολήπτη (Συνολικά πραγματοποιήθηκαν δεκαέξι τρίωρες πρόβες). Προσωπικά έχω αναλάβει τη συνολική επιμέλεια του έργου, τον βασικό σχεδιασμό καθώς συμμετέχω και στο χορευτικό κομμάτι. Προέρχομαι από το χώρο της μουσικής (Πα. Μακ.), του θεάτρου (Κ.Θ.Β.Ε) και του χορού. Μέλη της ομάδας αποτελούν οι χορεύτριες Σοφία Αποστολίδου και Ιφιγένεια Κανακίδου. Είναι απόφοιτες της επαγγελματικής σχολής του Δήμου Θεσσαλονίκης. Διδάσκουν σύγχρονο χορό και μπαλέτο καθώς συμμετέχουν και ως performers σε χορευτικές και θεατρικές παραστάσεις. Μέλος της ομάδας αποτελεί και ο Αλέξανδρος Πιεχόβιακ ως υπεύθυνος της γραφιστικής επιμέλειας, ο οποίος εργάζεται στο χώρο του θεάτρου ως ηθοποιός (Κ.Θ.Β.Ε) και σκηνογράφος καθώς είναι απόφοιτος και της Αρχιτεκτονικής σχολής του Α.Π.Θ. Με την ηχητική επιμέλεια ασχολείται ο Γιώργος Χρυσικός, συνθέτης, μουσικός και απόφοιτος του Μαθηματικού τμήματος του Α.Π.Θ.

Τα περιβάλλοντα από τα οποία προέρχονται οι συντελεστές διαδραματίζουν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην έρευνα καθώς αποτελούν τον πυρήνα μέσω του οποίου εξελίσσονται και διαμορφώνονται νέες ιδέες δημιουργώντας μία μοναδική

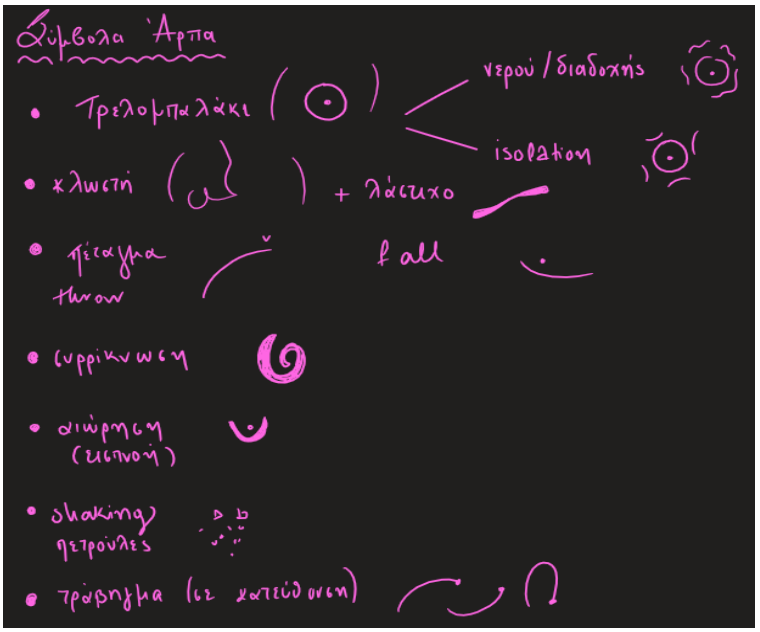
«ταυτότητα» για την έρευνα. Γι' αυτό το λόγο, η παραπάνω παράγραφος δεν πρόκειται για μία βιογραφική ανασκόπηση των συντελεστών, αλλά λειτουργεί ως πηγή στατιστικής μελέτης για τις μετέπειτα προσεγγίσεις άλλων ομάδων για την παρούσα έρευνα ή για έρευνες με παρόμοια θεματική.

Αρχικά, η έρευνα ξεκίνησε με τη μελέτη των ήδη υπαρχόντων σημειογραφικών συστημάτων. Συνειδητοποίησα πως δε με ενδιαφέρει στην παρούσα φάση της έρευνας να κατασκευάσω ένα σύστημα σημειογραφίας το οποίο να μπορεί να μεταφράσει οποιαδήποτε λειτουργία του ανθρώπινου σώματος, αλλά προτίμησα να εστιάσω στην αποκωδικοποίηση της μουσικής παρτιτούρας και σε ένα λεξιλόγιο για το συγκεκριμένο έργο. Σκέφτηκα πως μπαίνοντας βαθύτερα στη μελέτη του έργου, ίσως καταφέρω να ανακαλύψω και κάποιο πιο πρωτόγονο συστατικό της κίνησης, τον «λόγο» (γιατί) για τον οποίο αποφασίζει ή όχι ένα σώμα να κινηθεί, που οδηγεί και στον τρόπο (πώς) που εν τέλει κινείται. Έτσι, κατέληξα στο στοιχείο του ρυθμού –εφόσον πρόκειται για την μετάφραση ενός μουσικού έργου–, του «χωροχρόνου» και φυσικά έναν τρόπο γραφής για τα παραπάνω και τις κινητικές λειτουργίες.

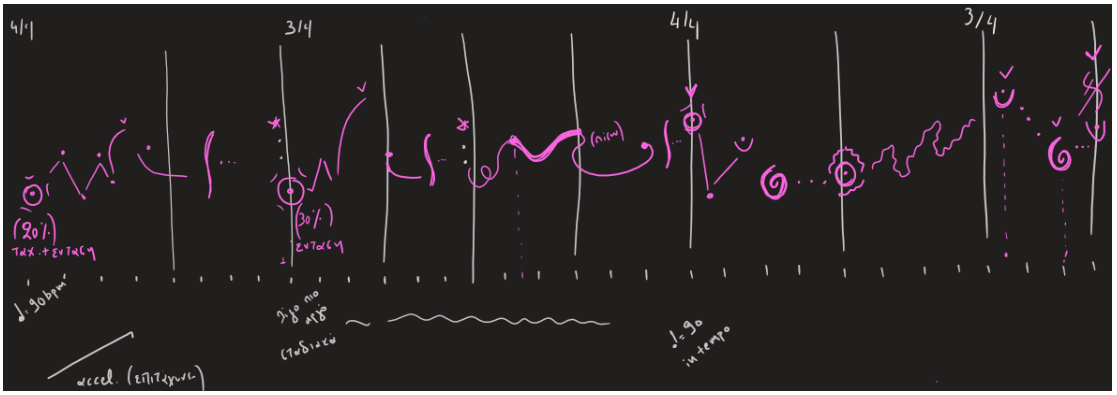
Όσον αφορά το πρακτικό κομμάτι, η έρευνα συνεχίστηκε με «σωματική ενορχήστρωση» από τις χορεύτριες, χρησιμοποιώντας μουσικά έργα από διάφορα στυλ μουσικής. Συγκεκριμένα, κάθε μία επέλεγε επί τόπου ένα όργανο και προσπαθούσε να αφηγηθεί με το σώμα της ακριβώς αυτό που εκτελεί και ερμηνεύει το όργανο, τη σχέση του με τα υπόλοιπα όργανα, τις δυναμικές και την υφή, ως μία άσκηση ενεργητικής ακρόασης λειτουργώντας όχι μόνο ως σωματικό ζέσταμα αλλά και ως άσκηση συγκέντρωσης, απομόνωσης ήχου και ταυτόχρονης ερμηνείας. Ακολούθησαν ασκήσεις εκγύμνασης των αντανακλαστικών για την καλύτερη απόκριση τους και παράλληλα εντάχθηκαν στο ζέσταμα και κάποιες ασκήσεις με κοντάρια με στόχο το ρυθμικό συντονισμό και την κοινή αναπνοή.

Στη συνέχεια η έρευνα προχώρησε μέσω ελεύθερων αυτοσχεδιασμών. Μία από τις χορεύτριες, σωματοποιούσε το μέρος κάποιου οργάνου και οι άλλες δύο γίνονταν παρατηρητές και κατέγραφαν τις ποιότητες κίνησης που επέλεγε να χρησιμοποιεί εκείνη. Σε δεύτερο επίπεδο, αυτή η καταγραφή αφορούσε και σύμβολα που γεννιόταν στην κάθε μία σε σχέση με το αντικείμενο παρατήρησης. Τα σύμβολα ήταν αρχικά προϊόν συλλογικής επεξεργασίας κι έπειτα έγινε η επιλογή ή η κατανομή αυτών σε κατηγορίες από εμένα. Ακολούθησε συζήτηση και επεξήγηση των συμβόλων.

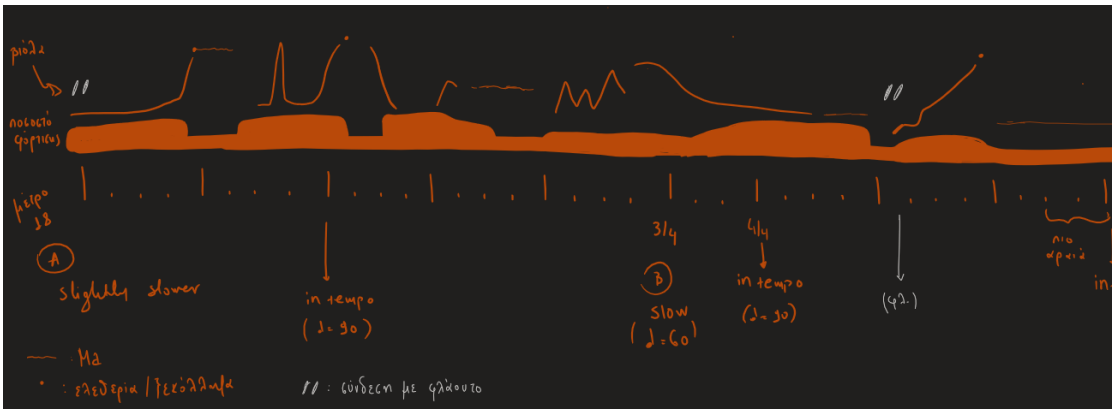
Πολλές φορές οι ποιότητες κίνησης ή τα σύμβολα για την περιγραφή της ίδιας ποιότητας συνέκλιναν μεταξύ των χορευτριών. Έτσι, –αρχικά για την άρπα– επιλέχθηκαν συγκεκριμένα σύμβολα που συμπεριλάμβαναν μέσα τους όσες περισσότερες από τις ποιότητες που χρησιμοποιήθηκαν και ξεκίνησε η τοποθέτηση τους στο ρυθμικό πλέγμα του κομματιού. Για την άρπα τα καταληκτικά σύμβολα φαίνονται στο σχήμα 4.1 και στο σχήμα 4.2 φαίνεται η πρώτη τοποθέτηση σε ρυθμικό πλαίσιο ροής. Η άρπα έχει έναν ξεχωριστό ρόλο στο έργο˙ μοιάζει σαν να κινεί το νήμα της επικοινωνίας μεταξύ των οργάνων. Έτσι, επιδίωξα τη διαφοροποίηση της σε σχέση με τα άλλα δύο όργανα. Η βιόλα και το φλάουτο από τη μία, έχουν ξεχωριστό τρόπο γραφής, αλλά έχουν το κέντρο τους σε μία και μόνο λειτουργία: η βιόλα κινείται συνεχώς σε σχέση με έναν μαγνήτη, ο οποίος την έλκει περισσότερο ή λιγότερο ανάλογα με το επίπεδο φόρτισης του (βλ. σχήμα 4.3) και το φλάουτο εναλλάσσεται μεταξύ δύο χώρων˙ του υγρού στοιχείου (ως ένας χώρος με μεγαλύτερη αντίσταση και πυκνότητα) και του αέρα (βλ. σχήμα 4.4). Τα δύο αυτά όργανα δεν κινούνται τόσο με βάση κάποιο συγκεκριμένο κινητικό λεξιλόγιο, όσο με δοσμένες ποιότητες, κάτι που κάνει την άρπα να φαίνεται ξεχωριστή.



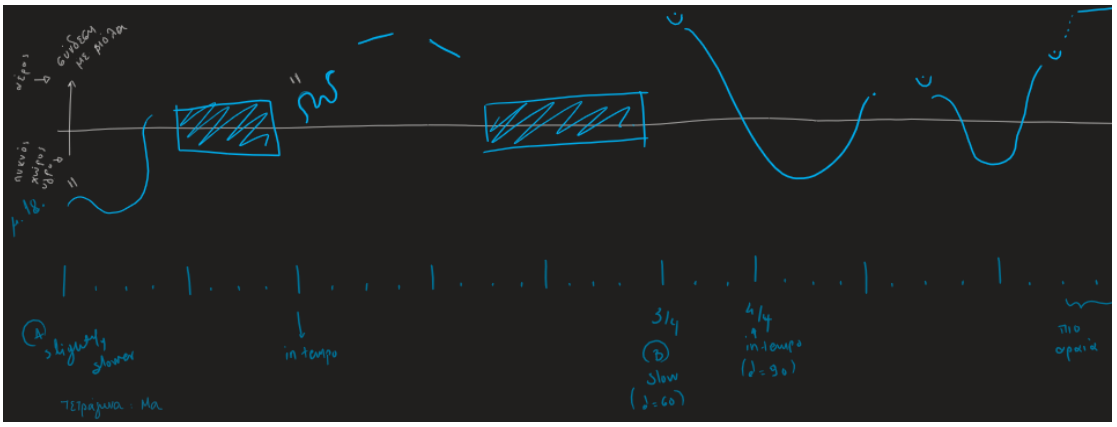
4.1 Σύμβολα άρπας - προσχέδιο



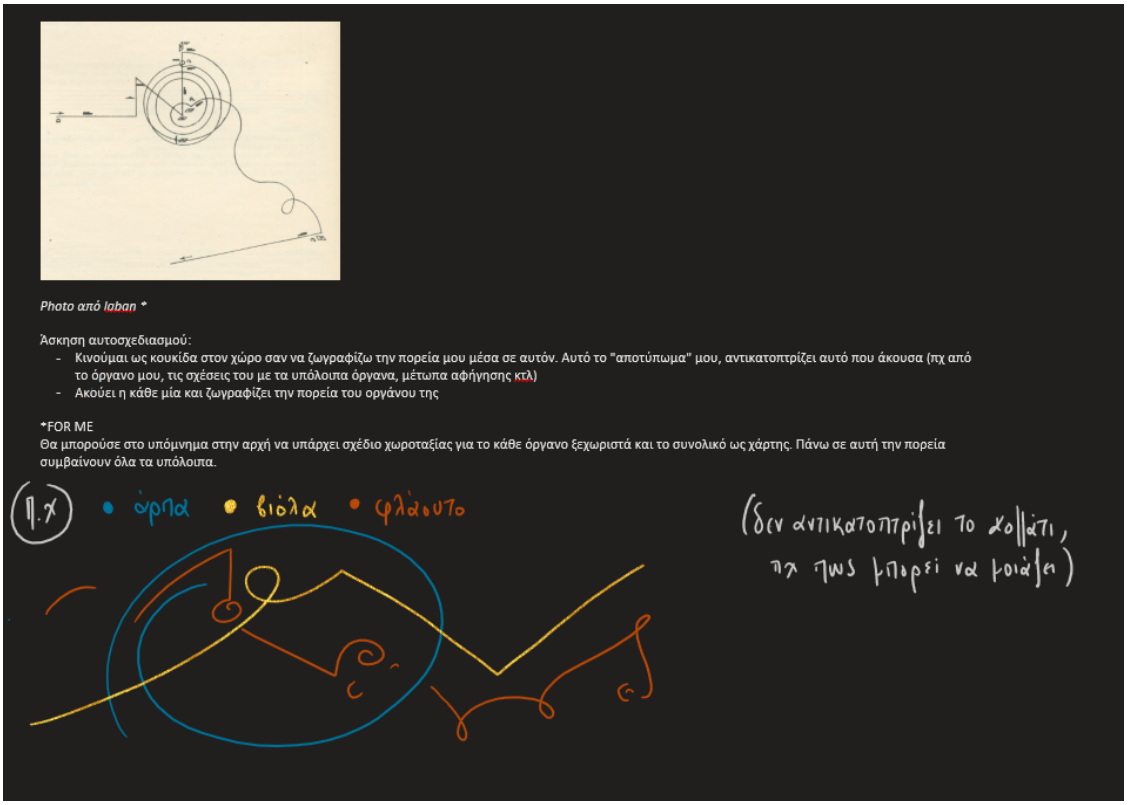
4.2 Κομμάτι από την παρτιτούρα της άρπας - προσχέδιο



4.3 Κομμάτι από την παρτιτούρα της βιόλας - προσχέδιο



4.4 Κομμάτι από την παρτιτούρα του φλάουτου - προσχέδιο

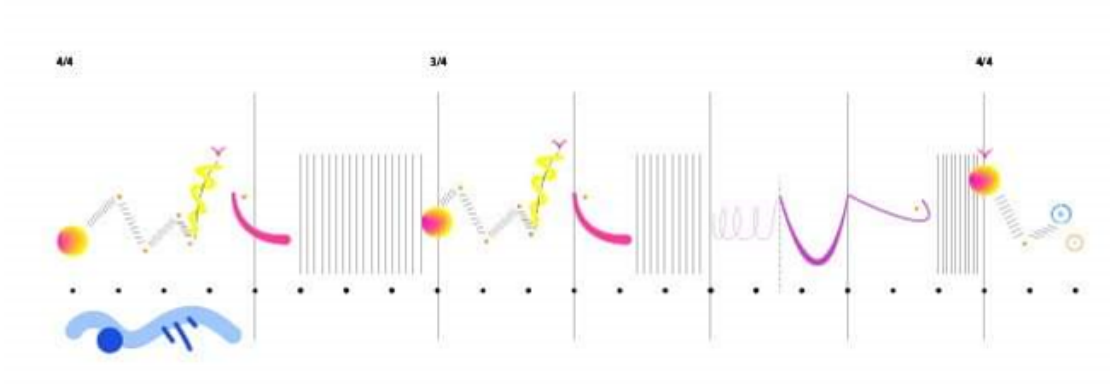


4.5 Προσχέδιο διαδρομών οργάνων - Χωροταξία

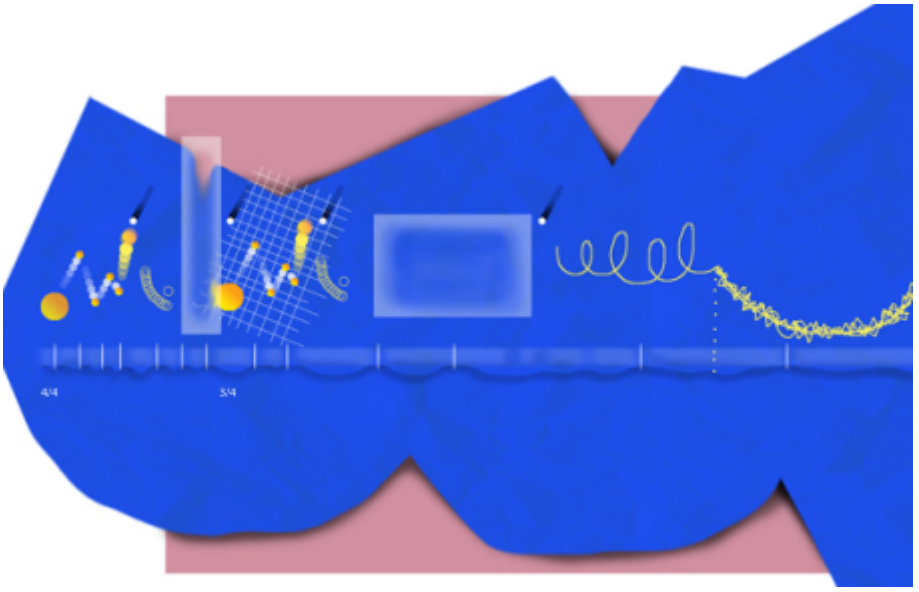
Σκεπτόμενη το ρόλο που διαδραματίζει το κάθε όργανο στη συνολική αφήγηση ξεκίνησε και η χρήση των ρημάτων (όπως φαίνεται στην τελική παρτιτούρα στο Κεφάλαιο 4.3). Ρήματα όχι μόνο ως οδηγίες μέσα στην παρτιτούρα αλλά και ένα προσωπικό ρήμα-φράση για το κάθε κάθε όργανο που αναφέρεται στη συνολική λειτουργία του. Έτσι η άρπα προσδιορίζεται με το *θέλω να επικοινωνήσω*, η βιόλα με το *προσπαθώ* και το φλάουτο με το *ψάχνω*. Τα ρήματα λειτούργησαν ως προσωπικός «τόπος» για τις χορεύτριες, όπου η κάθε μία μέσω του «τόπου» αυτού μπορεί να επαναπροσδιορίζει την ενέργεια της καθ' όλη τη διάρκεια της επιτέλεσης. Στη συνέχεια, αφού η παρτιτούρα πήρε διάφορες μορφές σε συνεννόηση με τον γραφίστα (βλ. σχ. 4.5 και 4.6) κατέληξε σε μία τελική μορφή. Δείχνοντας την παρτιτούρα αυτή στις χορεύτριες και μετά την επεξήγηση των συμβόλων, έγινε η μετάβαση στην πράξη. Αν και η σύνθεση αφορά τα τρία πρώτα λεπτά του συνολικού έργου του Takemitsu «*And then I knew 'twas wind*», υπήρχαν δυσκολίες ως προς την μη ακρίβεια της παρτιτούρας και τη ρυθμική-χρονική αγωγή.

Η δομή του πρακτικού μέρους της έρευνας, συνοψίζεται στην έννοια του «πειράματος». Αποτελείται από πέντε συνεχόμενα μέρη που αφορούν το πρώτο τρίλεπτο του έργου. Την πρώτη φορά, οι ακροατές παρακολουθούν μόνο τη

χορογραφία (χωρίς μουσική ακρόαση). Στην περίπτωση αυτή –της απόδοσης χωρίς τη μουσική του Takemitsu– ο αρχικός στόχος για τον συγχρονισμό των χορευτριών ήταν ένα ρυθμικό στρώμα σύμφωνα με το έργο, που θα ακούγεται σε bluetooth (ασύρματα) ακουστικά που θα φορούν οι ίδιες ώστε να μην ακούγεται η μουσική στο κοινό. Η ιδέα του ρυθμικού στρώματος αποτέλεσε πολύ δύσκολο εγχείρημα, και απορρίφθηκε, καθώς για να συμβεί κάτι τέτοιο χρειάζεται πολύς χρόνος και ειδική μουσική κατάρτιση των χορευτών. Ωστόσο, παρέμεινε η ιδέα των bluetooth ακουστικών με τη μουσική του «*And then I knew 'twas wind*». Τη δεύτερη φορά, υπάρχει χορός και βίντεο-προβολή της χορευτικής παρτιτούρας. Την τρίτη φορά, χορός, μουσική για το κοινό και βίντεο-προβολή της χορευτικής παρτιτούρας. Η τέταρτη φορά είναι ίδια με την τρίτη, αλλά προστίθεται και η βίντεο-προβολή της μουσικής παρτιτούρας. Η πέμπτη και τελευταία φορά είναι ίδια με την πρώτη, δηλαδή αποτελείται από τη χορογραφία χωρίς μουσική για το κοινό.



4.6 Εξέλιξη 1 (άρπα μέτρο 1–7)



4.7 Εξέλιξη 2 (άρπα μέτρο 1-13)

4.4 Νέα παρτιτούρα

Το πρόγραμμα που χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή της παρτιτούρας και των σχεδιαγραμμάτων χώρου είναι το Adobe photoshop. Αφορά τα τρία πρώτα λεπτά του έργου.

link για προβολη παρτιτούρας: dancing score.jpg

link για υπόμνημα παρτιτούρας: υπόμνημα.jpg

<u>Επεξήγηση Υπομνήματος</u>

- Πλέγμα ρυθμού: Δηλώνει ακριβώς τα μέτρα του κομματιού, τις αλλαγές στο μέτρο και στην ταχύτητα καθώς και την πύκνωση ή την αραίωση σύμφωνα με τους χρονικούς προσδιορισμούς της μουσικής παρτιτούρας.

- Μπαλάκι στερεό: Ποιότητα κίνησης όπου ένα μπαλάκι μεταφέρεται σε διαφορετικά σημεία μέσα στο σώμα, προκαλώντας μία ποιότητα απομόνωσης (isolation). Το ποσοστό μυϊκής έντασης με πρωτοβουλία του χορευτή.

- Μπαλάκι νερού: Αντίθετα με το στερεό, το μπαλάκι εδώ κυλάει από το ένα σημείο Α στο Β μέσα στο σώμα, επηρεάζοντας με το κύλισμα του όλα τα

σημεία από το Α στο Β, δίνοντας την αίσθηση μιας "νερένιας" ποιότητας κίνησης. Η ταχύτητα του φαίνεται από την πορεία της μπάλας στην παρτιτούρα.

- Πέταγμα: Οποιουδήποτε σημείου του σώματος. Επιλέγει ο ερμηνευτής. Υπάρχει ένας μικρός τονισμός και στη συνέχεια η απόσβεση.

- Υποδοχή: Σε αντίθεση με το πέταγμα, όπου κάτι πετάω/στέλνω στον έξω χώρο, στην υποδοχή δέχομαι με την ίδια ένταση αυτό που έχω πετάξει και το αποσβένω.

- Τράβηγμα (σε κατεύθυνση): Οποιοδήποτε σημείο του σώματος με τραβάει προς μια κατεύθυνση. Ανάλογα με την κλίση της καμπύλης προσδιορίζεται και το εύρος της κίνησης και η κατεύθυνση στο χώρο.

- Αιώρηση ή arch: Άνοιγμα του στέρνου. Μπορεί να είναι στατικό με τάση προς τα πάνω ή να βγει και εκτός άξονα και να συμβεί και αιώρηση. Εισπνοή.

- Τονισμός: Όπως το μουσικό σύμβολο " >". Τονίζει άμεσα την έναρξη της κίνησης.

- Συρρίκνωση: Contraction/συστολή του κορμού (συγκεκριμένο σημείο και μέγεθος με πρωτοβουλία του ερμηνευτή).

- Κλωστή: Εξωτερικό κινητικό ερέθισμα όπου κλωστές στηρίζουν και κινούν τις αρθρώσεις. Σκελετική κίνηση χωρίς βάρος. Από την πορεία της κλωστής φαίνεται η ροή της κίνησης (συνεχόμενη ή διακοπτόμενη).

- Λάστιχο: Εξωτερικό κινητικό ερέθισμα όπου το σώμα στην κίνηση του είναι συνδεδεμένο με λάστιχα. Αντίσταση.

- Αντίθεση: Αντιθετικό σύμβολο, δηλώνει ότι πρέπει να συμβεί κάτι διαφορετικό από αυτό που έχει προηγηθεί. Αν πηγαίνει μαζί με άλλα σύμβολα

νοείται διαφορετικότητα σε αυτά, ειδάλλως είναι στην επιλογή του ερμηνευτή.

- Αλλαγή μετώπου: Αλλαγή μετώπου όσο διαρκεί το πλέγμα (κατεύθυνση με πρωτοβουλία του ερμηνευτή).

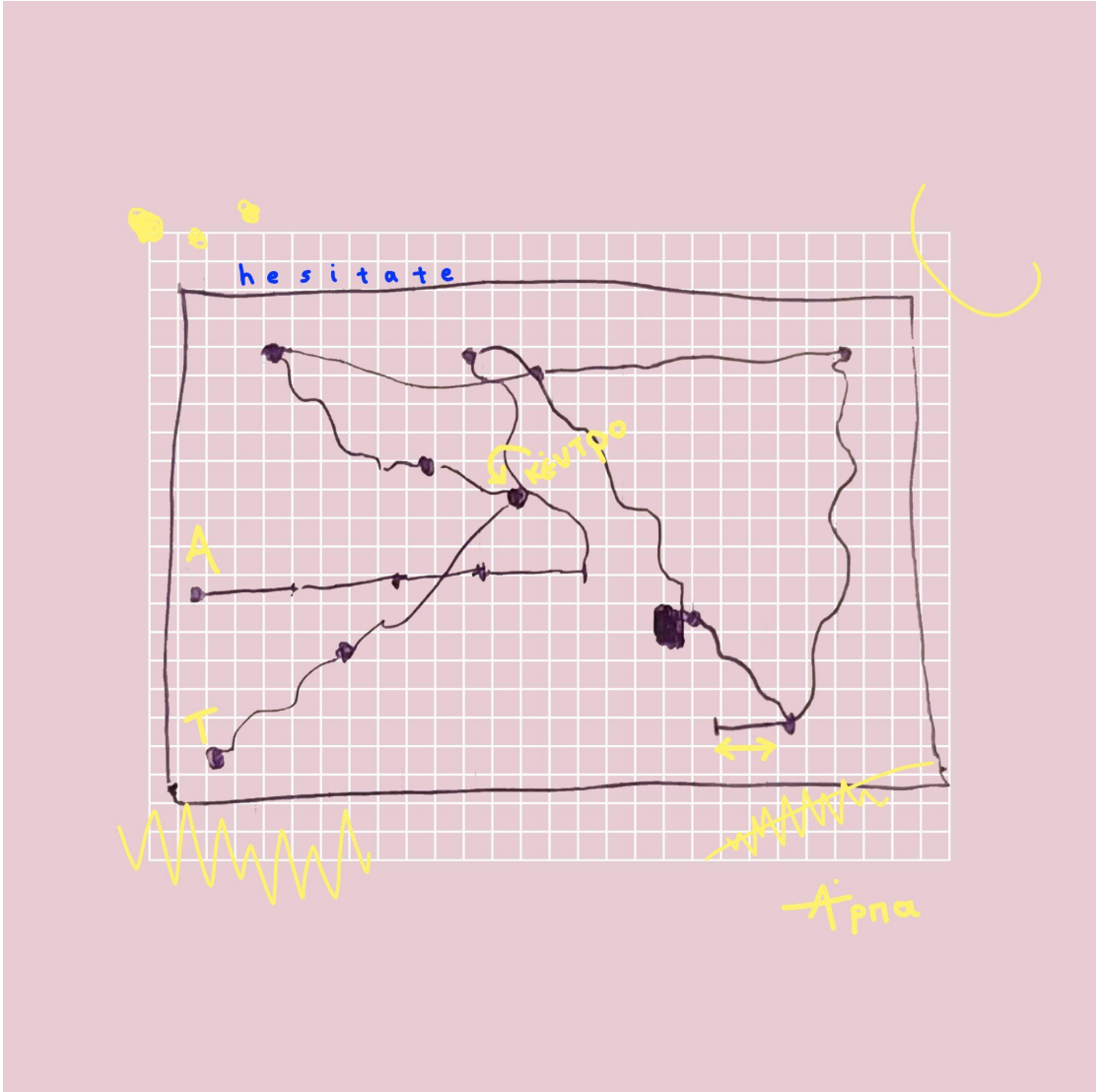
- ΜΑ: Απόηχος της κίνησης.

- Επανάληψη: Όταν συναντήσουμε το σημάδι γυρνάμε στο προηγούμενο σημάδι επανάληψης ή αν δεν υπάρχει, στην αρχή του κομματιού. Αυτό συμβαίνει μόνο για την πρώτη φορά που βλέπουμε το σύμβολο.

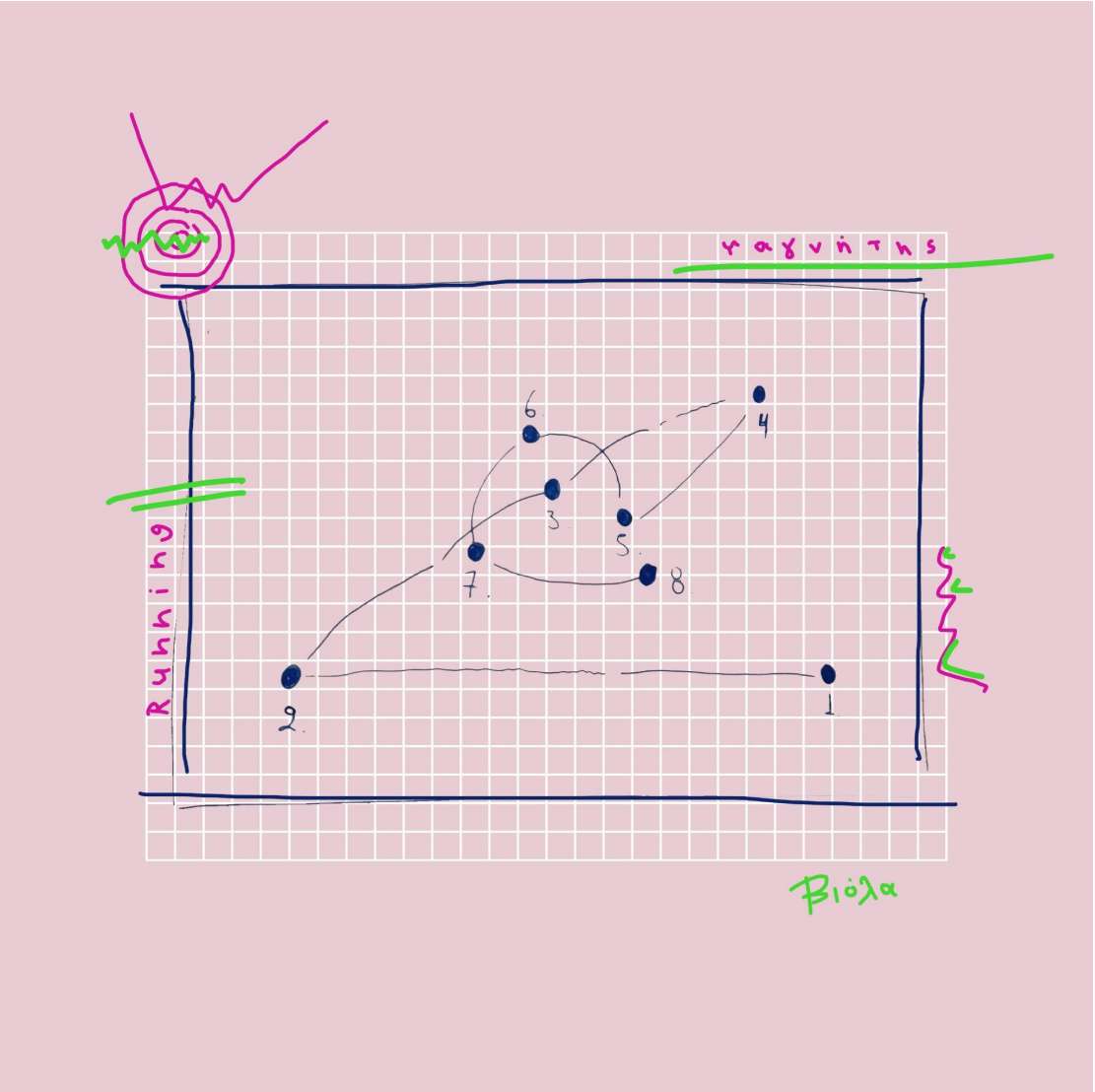
- Κίνηση φλάουτου: Σωλήνες που μπαίνουν και βγαίνουν σε ένα υγρό-συμπαγές στοιχείο και στον αέρα.

- Κίνηση βιόλας: Αντίθετη δύναμη σε σχέση με το φορτίο του μαγνήτη. Απομάκρυνση, Αποφόρτιση, Αντίσταση.

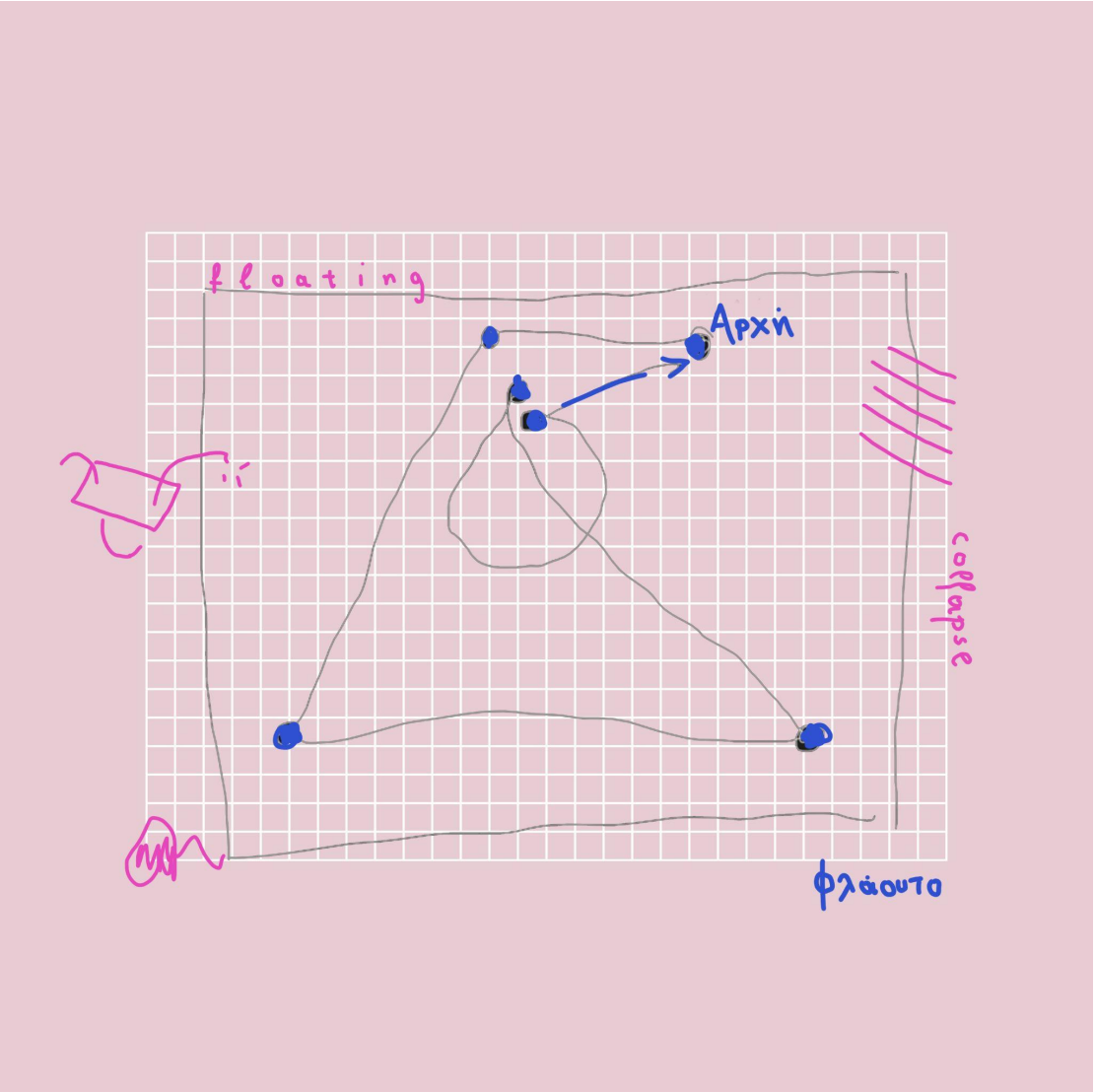
- Μαγνήτης: Το φορτίο του μεγαλώνει ή μικραίνει ανάλογα με το μήκος της διαμέτρου των κύκλων.



4.8 Χωροταξία άρπας (τα μαυρισμένα σημεία δείχνουν τις στάσεις στο χώρο)



4.9 Χωροταξία βιόλας (τα μαυρισμένα σημεία δείχνουν τις στάσεις στο χώρο)



4.10 Χωροταξία φλάουτου (τα μαυρισμένα σημεία δείχνουν τις στάσεις στο χώρο)

Συμπεράσματα

Όπως κάθε σύστημα σημειογραφίας, έτσι και η χορευτική, χρειάζεται τον απαραίτητο χρόνο και την σωστή εκπαίδευση των λειτουργών της για τη χρήση και την εξέλιξή της. Σήμερα, η ανάπτυξη της τεχνολογίας προσφέρει ευκολίες που μπορούν είτε να ενισχύσουν είτε να απορρίψουν εντελώς την όποια ενδεχόμενη προσπάθεια για χορευτική καταγραφή. Από τη μία, προσφέρονται προγράμματα σχεδίασης, τρισδιάστατη απεικόνιση, συστήματα τεχνητής νοημοσύνης κ.α και από την άλλη η χρήση και η εξέλιξη των βίντεο συντελούν στη γρηγορότερη μετάδοση της πληροφορίας και αποτελούν το κυρίαρχο μέσο χορευτικής καταγραφής και εκμάθησης νέου χορογραφικού υλικού (πέρα από το live).

Η σημειογραφία θα μπορούσε να αποτελεί όχι μόνο υλικό προς σύνθεση αλλά και υλικό καταγραφής μιας ήδη υπάρχουσας χορογραφίας. Στην παρούσα έρευνα αυτές οι δύο λειτουργίες συνέβησαν παράλληλα. Σε επόμενη φάση της έρευνας, η νέα παρτιτούρα χρειάζεται να δοκιμαστεί από άλλους χορευτές-ομάδες (ή γενικά από άλλα άτομα ανεξαρτήτως επαγγέλματος) ώστε να καταλήξουμε σε πιο αξιόπιστα αποτελέσματα.

Σε δεύτερο στάδιο, τα στοιχεία που θα μπορούσαν να βελτιωθούν είναι η επιλογή των χρωμάτων της παρτιτούρας (εννοώντας πως η επιλογή έγινε περισσότερο αισθητικά και όχι με κάποιο συγκεκριμένο κριτήριο), η εκμετάλλευση του τρισδιάστατου χώρου, η σχέση χωροταξίας-παρτιτούρας, η σχέση ρυθμού-λειτουργιών και η καθαρότητα και η σαφήνεια των κινήσεων. Ωστόσο, ακόμη και αυτές οι αλλαγές βρίσκονται υπό συζήτηση ανάλογα με τις εμπειρίες που θα καταγραφούν από άλλες ομάδες.

Ερωτήματα που συνεχίζουν να τίθενται είναι το αν μπορεί να υπάρξει κάποιο σύστημα σημειογραφίας το οποίο να μπορεί να περιγράψει ακριβώς μία κινητική οδηγία όπως θα την έδειχνε ένα άλλο σώμα, το κατά πόσο το ανθρώπινο σώμα έχει τη δυνατότητα να εκτελεί με ακρίβεια μία πολύ συγκεκριμένη λειτουργία καθ' επανάληψη, τι σημαίνει εγκυρότητα μιας παρτιτούρας (ακόμη και μουσικής) καθώς και ποια είναι η ανάγκη ενός χορευτή ή γενικά ενός ερμηνευτή στον 21ο αι. και τι περιμένει από μία χορευτική παρτιτούρα.

Βιβλιογραφία

- Abbie, M. (1974). Movement Notation1. *The Australian Journal of Physiotherapy,*Volume 20, Issue 2, pp. 61-69. https://doi.org/10.1016/S0004-9514(14)61177-6.

- Blades, H. (2013). Scoring Dance. *Postgraduate Journal of Aesthetics*, volume 10 (2), pp. 43-57. Ανακτήθηκε από: http://www.pjaesthetics.org/index.php/pjaesthetics/article/view/129

- Bresnahan, A. (2019). Dance Rhythm. In Cheyne P., Hamilton A., Paddison M., (Eds.), *The Philosophy of Rhythm: Aesthetics, Music, Poetics* (pp. 91-100). University Studio Press. https://books.google.gr/books?id=8EK1DwAAQBAJ&pg=PR9&hl=el&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false

- Elliott, S. (2006). *Alwin Nikolais' Choroscript* (M.A. in Dance). York University, Toronto (ON, Canada).

- Eshkol, N. & Harries, J. G. (2001). *EWMN Part I.* Israel: The Movement Notation Society.

- Feuillet, R. (1713) *Chorégraphie, ou L'art de décrire la dance par caracteres, figures et signes desmonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy même toutes sortes de dances.* A Paris: Chez le Sr Dezais. [Image] Retrieved from the Library of Congress, https://www.loc.gov/item/14002127/.

- Fügedi, J. (2016). *Basics of Laban Kinetography for Traditional Dancers.*

- Gorsky, A. (1978) *Two Essays on Stepanov Dance Notation* (Translated from Russian into English by Roland John Wiley). New York: CORD.

- Griesbeck, C. (1996). *Introduction to Labanotation*. <http://user.uni-frankfurt.de/~griesbec/LABANE.HTML>. Frankfurt: Johann Wolfgang Goethe University of Frankfurt am Main

- Guest, A.H & Jeschke, C. (1991). *Nijinsky's Faune Restored: a study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score L'après-midi d'un faune and his dance notation system: revealed, translated into Labanotation and annotated.* Philadelphia: Gordon and Breach.

- Guest, A.H. (2014). *Choreographics: A Comparison of Dance Notation Systems from the 15th century to the present*. London: Routledge.

- Guest, A.H. (2015). *Early Development and Publications in Kinetography Laban/Labanotation.* New York: Dance Notation Bureau Library.

- Guest, A.H. (1983). *Your Move: A New Approach to the Study of Movement and Dance*. New York: Gordon and Breach.

- Hall, R. (1973-1974). *Contemporary Japanese Music and Interview with Toru Takemitsu.* Contact, 7. pp. 8-26. ISSN 0308-5066

- Herbison-Evans, D. (1988). Dance, Video, Notation and Computers. *Leonardo*, *21*(1), 45–50. https://doi.org/10.2307/1578415

- Judge, J. (2019). "Feeling the beat": Multimodal Perception and the Experience of Musical Movement. In Cheyne P., Hamilton A., Paddison M., (Eds.), *The Philosophy of Rhythm: Aesthetics, Music, Poetics* (pp. 76-90). University Studio Press. https://books.google.gr/books?id=8EK1DwAAQBAJ&pg=PR9&hl=el&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false

- Kato Westby, S., Glynn, R. (2018). Fabricating Performance: Reciprocal Constructs of Dance Notation. *Nexus Netw J* 20, 75–94. https://doi.org/10.1007/s00004-017-0353-9

- Laban, R. (1928). *Schrifttanz*. Wein: Universal.

- Lycouris, S. (1996). *Destabilising Dancing: Tensions Between the Theory and Practice of Improvisational Performance* (Doctoral thesis). University of Surrey, Guildford (UK).

- McCaw, D. (2011). *The Laban Sourcebook".* London, New York: Routledge Taylor & Francis.

- Morris, M. (1928). *The notation of movement.* London: K. Paul, Trench, Trubner & co., ltd.

- Murray, P. R. (2018). *French Symbolist affinities in a late work of Toru Takemitsu: an analysis of And then I knew 'twas Wind for flute, viola and harp* (Doctoral Thesis). The University of Western Australia, Perth (Australia).

- Nikolais, A. (1947). *Choroscript: A Method of Movement Analysis and Notation*. Ohio: Ohio University.

- Novac, A. (2022). On Bodies in Motion: New Perspectives in Contemporary Choreography. *Theatrical Colloquia.*18 (12.1) pp. 186-193. doi: 10.35218/tco.2022.12.1.17

- Pappacena, F. (2006). *The Sténochorégraphie in the context of the experimentations of the 18th and 19th centuries. Arthur Saint-Léon, La Sténochorégraphie*, a Cura Di / Edited by Flavia Pappacena, «Chorégraphie», N.s. 4, 2004, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2006, Pp. 61-71.

- Pilgrim, R. (1986). Intervals (Ma) in Space and Time: Foundations for a Religio‑aesthetic Paradigm in Japan. *History of Religion,* (Vol.25, Number 3) https://doi.org/10.1086/463043

- Pisiou, M. (2020). *Instant Composition Practices: The Principles of Instant Composition Practices and a Score-based Approach to Instant Composition Performances* (Master in Theater Practices). ArtEZ University of the Arts, Arnhem, Netherlands.

- Ryman, R., Singh, B., Beatty, J. C., & Booth, K. S. (1984). A Computerized Editor of Benesh Movement Notation. *Dance Research Journal*, *16*(1), 27–34. https://doi.org/10.2307/1478255

- Simpson, B. & Whitfield, F. (1936). *Notes on the Theory of Teaching Margaret Morris Movement*. London: International Institute of Margaret Morris Movement.

- Singh, B. (1982). *A Graphics Editor for Benesh Movement Notation* (Master of Mathematics in Computer Science). University of Waterloo, Waterloo (Ontario).

- Stepanov, V. I. (1958). *Alphabet of Movements of the Human Body* (Translated from French into English by Raymond Lister, 1892). Cambridge: Golden Head Press.

- Takemitsu, T. (1987). My perception of time in traditional Japanese music. *Contemporary Music Review*, 1:2, pp. 9-13, DOI: 10.1080/07494468400640211

- Tanogashira, K. (2014). Imaginative Nature and Music in Cinema : Reconsidering Toru Takemitsu's Views on Film Music. 弁論術から美学へ：美学成立における古典弁論術の 影響, pp.59-69. Ανακτήθηκε από: https://hdl.handle.net/11094/54563.

- van Zile, J. (1985). What Is the Dance? Implications for Dance Notation. *Dance Research Journal*, *17/18*, 41–47. https://doi.org/10.2307/1478079

- van Camp, J.C. (2019). Identity in Dance: What Happened? . *Midwest Stud Philos*, 44: 81-91. https://doi.org/10.1111/misp.12121

- Wright, C. (2018). *What Are The Overall Benefits of Dance Improvisation, and How Do They Affect Cognition and Creativity?* (Honors College Theses). Pace University, New York (USA).

- Zorn, F. A. (1887). *Notenheft zu der Grammatik der Tanzkunst.* Leipzig: Weber.

- Αριστόξενος. *(2005). Άπαντα μουσικά έργα: Αρμονικά στοιχεία, ρυθμικά στοιχεία, αποσπάσματα* (Φιλολογική ομάδα Κάκτου, Μετ.). Αθήνα: Κάκτος.

- Δημητράτος, Μ. (2017). *Ο χρόνος στον Αριστοτέλη* (Διπλωματική εργασία). Σχολή Πολιτικών Μηχανικών Ε.Μ.Π, Αθήνα.

- Κρητού, Γ. (1970) *Στοιχεία αρχαιοελληνικής μετρικής.* Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Μαστορίδη.

- Ταμπάκης , Χ. (2016). *Η θεωρία του χρόνου και της μνήμης από τον Αριστοτέλη στον Μπρεξόν: διάλογος στη βάση της χρονικής συνέχειας* (Διδακτορική διατριβή). Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα.