

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Άννα Παπουτσή

Άτυπες μορφές μάθησης και ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός.

**Επαναπροσδιορίζοντας την έννοια της μουσικής δραστηριότητας στην Ελλάδα μέσα από
περιπτώσεις αυτοσχεδιαστών χωρίς επίσημη μουσική εκπαίδευση.**

Το έργο συγχρηματοδοτείται από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», στο πλαίσιο της Πράξης «Πρόγραμμα Χορήγησης Υποτροφιών για Μεταπτυχιακές Σπουδές Δευτέρου Κύκλου Σπουδών» (MIS-5003404), που υλοποιεί το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ).



Επιχειρησιακό Πρόγραμμα
Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού,
Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



Διδακτορική Διατριβή

2020

ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

Δανάη Στεφάνου (επιβλέπουσα)

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ.

Παναγιώτης Κανελλόπουλος (1^{ος} συνεπιβλέπων)

Αναπληρωτής Καθηγητής, Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης, Παν. Θεσσαλίας

Νικόλας Χρηστάκης (2^{ος} συνεπιβλέπων)

Καθηγητής, Τμήμα Επικοινωνίας & Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, Ε.Κ.Π.Α

Κωνσταντίνος Χάρδας

Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ.

Ιωάννα Ετμεκτσόγλου

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Θεοχάρης Ράπτης

Επίκουρος Καθηγητής, Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Αναστασία Γεωργάκη

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θέλω να ευχαριστήσω κάποιους ανθρώπους που, ο καθένας από τη δική του θέση, διαδραμάτισε έναν πολύ σημαντικό ρόλο κατά τη διαδικασία και ολοκλήρωση της παρούσας διδακτορικής έρευνας.

Θα ξεκινήσω ευχαριστώντας την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Δανάη Στεφάνου, που από την πρώτη στιγμή της συνεργασίας μας μέχρι και το τέλος ήταν πάντα δίπλα μου, με καθοδηγούσε και με βοηθούσε να ξεπεράσω τις δυσκολίες με τις οποίες ερχόμουν αντιμέτωπη.

Ευχαριστώ τους δύο συνεπιβλέποντες καθηγητές μου, τον Παναγιώτη Κανελλόπουλο και τον Νικόλα Χρηστάκη, που μέσα από τη δουλειά τους μου έδειξαν νέους τρόπους σκέψης και ιδέες, οι οποίες έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στις επιλογές που έκανα κατά τη διάρκεια της έρευνας, και που πάντα ήταν διαθέσιμοι να προσφέρουν άμεσα την πολύτιμη βοήθειά τους σε επικείμενους προβληματισμούς.

Ευχαριστώ τους/τις αφηγητές/τριες της έρευνας, τον Αναστάση, τον Γιάννη, τον Νικόλα, την Γεωργία, την Αφροδίτη, τη Μαριλένα, τον Άκη, τον Ευθύμη, τον Γιώργο, τον Σάββα, τον Πάνο και τον Μιχάλη, που με χαρά αποδέχθηκαν άμεσα την πρόσκλησή μου για συνέντευξη, και που με εμπιστεύτηκαν και μοιράστηκαν μαζί μου όλες αυτές τις ιστορίες τους, συμβάλλοντας ουσιαστικά στη διαμόρφωση του περιεχομένου της διατριβής.

Ευχαριστώ την Σταυρούλα, που υπήρξε η δεύτερη ματιά μου στο κείμενο της διατριβής, και που με τις επισημάνσεις, συμβουλές, προτάσεις και διορθώσεις της σε ζητήματα επιμέλειας βοήθησε στη βελτίωσή του.

Επίσης, θέλω να ευχαριστήσω τους φίλους μου, Εύα, Άννα, Δημήτρη, Βασίλη, και ιδιαίτερα την Παναγιώτα, που μέσα από την αγάπη και κατανόησή τους έπαιρνα θάρρος και δύναμη για να συνεχίζω την προσπάθειά μου.

Τέλος, το πιο μεγάλο ευχαριστώ το φύλαξα για τη μητέρα μου, Ευαγγελία, που με την πίστη της σε μένα και την αισιοδοξία της, μου δίνει δύναμη να αντιμετωπίζω τις δυσκολίες στη ζωή μου και να κυνηγάω τα όνειρά μου, και που χωρίς την υποστήριξή της και την αγάπη της η διαδρομή μου μέχρι τώρα δεν θα έφτανε τόσο μακριά.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διατριβή αποτελεί μια διττή απόπειρα ιστορικής αποτύπωσης και κριτικής ερμηνείας μιας αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας που διαμορφώθηκε μέσα σε άτυπα περιβάλλοντα μάθησης ή μέσω άτυπων διεργασιών μάθησης. Το κύριο μέρος της έρευνας εστιάζεται σε επιλεγμένες πειραματικές και ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές που αναπτύχθηκαν στην Αθήνα μεταξύ 2000 και 2015. Προς μεγαλύτερη κατανόηση και εμβάθυνση στα θέματα αυτοσχεδιασμού και μάθησης της περιόδου αυτής, η έρευνα εντοπίζει τις αφετηρίες των παραπάνω πρακτικών και κατά τις δύο προηγούμενες δεκαετίες, του 1980 και 1990, ανιχνεύοντας τις καταβολές τους και σε άλλες πόλεις της Ελλάδας (Θεσσαλονίκη, Βόλος). Αν και η ιστορική μελέτη των ελεύθερα αυτοσχεδιαστικών πρακτικών στην Ευρώπη και τις Η.Π.Α. έχει ήδη αρχίσει να εδραιώνεται στην αγγλόφωνη κυρίως βιβλιογραφία, στην ελληνόφωνη έρευνα ο χώρος αυτός παραμένει εν πολλοίς αχαρτογράφητος. Κατ' επέκταση η διατριβή επικεντρώνεται στον ελλαδικό χώρο, προκειμένου να αποτελέσει μια πρώτη βάση για περαιτέρω έρευνα, αφενός ως προς την ιστορία εγχώριων αυτοσχεδιαστικών πρακτικών, και αφετέρου ως προς τις μαθησιακές διαστάσεις τέτοιων πρακτικών.

Για την επίτευξη του παραπάνω στόχου το κυρίαρχο μεθοδολογικό εργαλείο που χρησιμοποιείται είναι αυτό των αφηγήσεων ζωής. Με βάση τρία κριτήρια (αυτοδίδακτοι, έντονη δραστηριότητα μετά το 2000, βάση δραστηριότητας στην Αθήνα) επιλέχθηκαν δώδεκα αφηγητές/τριες με αυτοσχεδιαστική μουσική δράση, οι οποίοι/οποίες συνέβαλαν με τρόπο καθοριστικό τόσο ως προς το περιεχόμενο της διατριβής, όσο και ως προς τη δομή της. Η διατριβή περιλαμβάνει αποσπάσματα των αφηγήσεων αυτών, σε συνδυασμό με διαδικτυακή αρχειακή έρευνα και θεωρητική τεκμηρίωση από τα πεδία της μουσικής εκπαίδευσης, του αυτοσχεδιασμού, της αισθητικής & κοινωνιολογίας της μουσικής, και της ιστορίας της πειραματικής μουσικής. Μέσα από τον παραπάνω συνδυασμό αφενός σκιαγραφούνται πτυχές μιας μουσικής καθημερινότητας που εκτυλίσσεται στο περιθώριο των κυρίαρχων μουσικών θεσμών και της επίσημης μουσικής εκπαίδευσης. Αφετέρου, συγκροτείται μια συλλογή πρωτότυπων μικροϊστορικών καταγραφών σε ελάχιστα αποτυπωμένους τομείς μουσικών πρακτικών.

Η μελέτη και ερμηνεία των παραπάνω στοιχείων αποσταθεροποιεί το γραμμικό μοντέλο που θέλει τη μάθηση ως ανεπίσημη, ιδιωτική πρωτοβουλία και τη μουσική

δραστηριότητα ως επισημοποίηση και τελικό σκοπό της διαδικασίας μάθησης. Προτείνεται, συνεπώς, ένας επαναπροσδιορισμός της ίδιας της έννοιας της μουσικής δραστηριότητας, ως ένα σύνολο διαδικασιών και σχέσεων που δεν είναι πάντοτε επίσημες ή θεσμοθετημένες.

Η διατριβή φιλοδοξεί να ανοίξει τον δρόμο προς μια τέτοια εναλλακτική εννοιολογική προσέγγιση, και κατ' επέκταση να συμβάλει στην διεπιστημονική έρευνα μιας ιστορίας της μουσικής «από τα κάτω», διευρύνοντας ουσιαστικά το πεδίο της μουσικολογικής έρευνας προς ανεξερευνήτες μέχρι τώρα πτυχές της μουσικής δραστηριότητας στην Ελλάδα.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	9
1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ: ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΕΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	13
1.1 Ερευνητικό υπόβαθρο και ερωτήματα	13
1.2 Βασικές έννοιες και όροι	16
1.2.1 Άτυπες μορφές μάθησης	16
1.2.2 Ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός	22
1.2.3 Αρχικές σκέψεις γύρω από την μάθηση στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό	31
1.2.4 Μουσική δραστηριότητα	34
1.3 Μεθοδολογικά ζητήματα	38
1.3.1 Μικροϊστορικές καταγραφές: Βιβλιογραφική / αρχειακή έρευνα, αφηγήσεις ζωής	40
1.3.2 Επεξηγήσεις σχετικά με την επιλογή των αφηγητών και τη διαδικασία	46
1.4 Χαρτογράφηση δομής	53
2 ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΚΑΤΑΒΟΛΕΣ, ΑΚΟΥΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ	59
2.1 Σκιαγράφηση ενός πλαισίου ακουσμάτων	62
2.1.1 Ακούσματα στα όρια	62
2.1.2 Διαμόρφωση μιας D.I.Y. αισθητικής και προσπάθεια αυτονόμησης	72
2.1.3 Ακούσματα μιας μη εμπορεύσιμης μουσικής δραστηριότητας	76
2.1.4 Διαμορφώσεις και επιρροές μέσω ενός μουσικού «underground»	80
2.1.5 Ηλεκτρονικός ήχος και η επίδραση της τεχνολογίας	82
2.2 Ανίχνευση των μέσων ηχητικού πειραματισμού	87
2.2.1 Συνθεσάιζερ και φορητά κασετόφωνα	87
2.2.2 Αντικείμενα, αυτοσχέδιες ηχητικές πηγές, μη συμβατικό παίξιμο μουσικών οργάνων	89
2.2.3 Ηχογραφήσεις πεδίου (field recordings) ως μέσο παρατήρησης των ήχων	94
2.2.4 Ηλεκτρονικά όργανα, οικιακό στούντιο ηχογραφήσεων και οι πρώτοι H/Y	98
2.2.5 Τεχνολογίες μετά το 2000	99
2.3 Σύνοψη: Αποτυπώνοντας τη συγκρότηση ενός αυτοσχέδιου αισθητικού πλαισίου μάθησης	107

3	ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΣΥΝΕΥΡΕΣΕΙΣ, ΧΩΡΟΙ ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΒΟΥΛΙΕΣ	115
3.1	Η αγωνία της μάθησης: Μουσικές συνευρέσεις κατά τα πρώιμα χρόνια των δεκαετιών του '80 και του '90	116
3.1.1	Ραδιόφωνο, ανταλλαγή κασετών (tape trading), φανζίν, κασετοεταιρείες (cassette labels)	116
3.1.2	Συναντήσεις στα δισκάδικα της πόλης	123
3.1.3	Ηχητικές συνευρέσεις σε στούντιο	127
3.1.4	Οικιακοί χώροι και η περίπτωση ενός μουσικού εργαστηρίου	129
3.2	Ανάγκη για εδραίωση μετά το 2000:	
	Σκηνή, χώροι και προβληματισμοί	133
3.2.1	Η πρώτη επίσημη στέγη αυτοσχεδιαστικών πρακτικών: «Μικρό Μουσικό Θέατρο» (2000-2009)	134
3.2.2	Χώροι πειραματισμού / αυτοσχεδιασμού ως χώροι μάθησης: «Knot Gallery» (2008-2013)	144
3.2.3	Προβληματισμοί γύρω από τη σχέση σκηνής, χώρων και αυτοσχεδιαστικής πρακτικής	150
3.2.4	Μια διεθνής μουσική κοινότητα «από τα κάτω»	162
3.2.5	Μουσικές κυκλοφορίες και labels	167
3.3	Σύνοψη και συμπεράσματα: Επιλεγμένες περιπτώσεις πρωτοβουλιών / πλαισίων μάθησης	172
3.3.1	Μια δραστηριότητα για τον ελεύθερο χρόνο	172
3.3.2	Διαμόρφωση ενός ανοικτού / προσιτού πλαισίου μουσικής έκφρασης	175
3.3.3	Ο ήχος ως μουσική μέσα από την κουλτούρα μιας «φθηνοδοουλειάς»	177
3.3.4	Η μάθηση ως παιχνίδι	179
3.3.5	Από την παρέα στο μοίρασμα: «Αξίζει τον κόπο και για τους άλλους»;	180
3.3.6	Μπάντες και η έννοια των προβών	184
3.3.7	Τυχαίες και εφήμερες συμπράξεις	190
3.3.8	Εργαστήρια και σεμινάρια	192

4	ΠΡΟΣ ΕΝΑΝ ΕΠΑΝΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟ	
	ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ	199
4.1	Μάθηση ως πτυχή της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας	199
4.1.1	Στόχοι μάθησης	199
4.1.1.1	<i>Εξοικείωση με τα μέσα παραγωγής ήχων</i>	200
4.1.1.2	<i>Διαχείριση απρόβλεπτων ηχητικών συμβάντων</i>	201
4.1.1.3	<i>Ανάπτυξη ενός ενεργητικού τρόπου ακρόασης</i>	202
4.1.1.4	<i>Διαχείριση ελευθεριών</i>	205
4.1.1.5	<i>Ανάπτυξη μορφών διαλόγου / επικοινωνίας</i>	207
4.1.2	Πλαίσια / τρόποι μάθησης	209
4.1.2.1	<i>Αυτομάθηση (autodidactism)</i>	209
4.1.2.2	<i>Καθοδήγηση (mentoring)</i>	212
4.1.2.3	<i>Μάθηση μέσα σε κοινωνικά πλαίσια (learning in a social context)</i>	215
4.1.3	Παράγοντες που παίζουν ρόλο στη διαμόρφωση αυτοσχεδιαστικών πρακτικών ως πεδία μάθησης	219
4.1.3.1	<i>Διαθέσιμος χρόνος</i>	219
4.1.3.2	<i>Σταθερότητα / μεταβλητότητα του αυτοσχεδιαστή</i>	221
4.1.3.3	<i>Δημόσια έκθεση</i>	222
4.1.3.4	<i>Περιορισμοί</i>	225
4.1.3.5	<i>Ετερότητα κατά τις μουσικές συμπράξεις</i>	227
4.2	Για μια μη γραμμική θεώρηση της μάθησης στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό: Τρεις προσεγγίσεις	231
4.2.1	Από τη μουσική στη «μουσικοτροπία» (musicking)	231
4.2.2	Προβληματισμοί για το δίπολο επαγγελματισμού / ερασιτεχνισμού	237
4.2.3	Η αυτοσχεδιαστική μουσική δραστηριότητα ως πολυπαραγοντικό δίκτυο (Actor Network)	247
	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΕΠΙΛΟΓΟΣ	253
	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	262
	ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ - Σύνδεσμοι και πληροφορίες για περαιτέρω εξερεύνηση των δράσεων των αφηγητών/τριών	275

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διατριβή είναι απόρροια μια σειράς προσωπικών προβληματισμών, οι οποίοι δημιουργήθηκαν κατά την επί αρκετά χρόνια παράλληλη μουσική ενασχόλησή μου αφενός με ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές, έτσι όπως αυτές άρχισαν να διαμορφώνονται και να εξελίσσονται έξω από τα επίσημα πλαίσια μουσικών δραστηριοτήτων, αφετέρου με επίσημες μουσικές πρακτικές, στο πλαίσιο της θεσμοθετημένης δημόσιας και ιδιωτικής μουσικής εκπαίδευσης. Έναυσμα της αρχικής ενασχόλησης με την παρούσα έρευνα αποτέλεσε η παρατήρηση ότι παράλληλα και κάτω / έξω από ένα δίκτυο επιφανούς μουσικής δραστηριότητας, αποτελούμενο από ανθρώπους, χώρους, μουσικά είδη, εκπαιδευτικά ιδρύματα και μουσικές διαδικασίες, υπήρχε ένα άλλο, αντίστοιχο δίκτυο μιας αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας πολλές φορές μη αναγνωρισμένης, ή ακόμα και μη αποδεκτής ή αποδοκιμαζόμενης, που αφορά πειραματικές και αυτοσχεδιαστικές πρακτικές. Η πορεία αυτής της δραστηριότητας, μάλιστα, διαγράφει πλέον μια ιστορία περισσότερων από σαράντα ετών στον ελλαδικό χώρο και ακόμα περισσότερων σε Αμερική και Ευρώπη.

Η ελλιπής ιστορική διερεύνηση αυτής της δραστηριότητας στον ελλαδικό χώρο θα μπορούσε να δικαιολογηθεί, αν λάβουμε υπόψη την περιορισμένη αξία που της έχει δοθεί. Το γεγονός αυτό οφείλεται σε παράγοντες που έχουν να κάνουν με την έλλειψη θεσμικής υποστήριξης σε ό,τι δεν εμπίπτει στην παράδοση της ευρωπαϊκής λόγιας μουσικής από ιδρύματα, όπως ωδεία και πανεπιστήμια, ή από τη μουσική βιομηχανία, μέσω της οποίας κρίνεται το ποια μουσική δραστηριότητα είναι τελικά αξία λόγου (Στεφάνου, 2011, σελ. 15). Είναι καθαυτά το ύφος και τα χαρακτηριστικά των ελεύθερα αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών που δεν παρακινούν το ενδιαφέρον μεγάλης μερίδας του αγοραστικού κοινού (Saunders, 2009, σελ. 40) και, κατά συνέπεια, δεν έχουν καταλάβει ανάλογο μερίδιο προσοχής στο πεδίο της έρευνας, όπως συμβαίνει με άλλες μουσικές πρακτικές. Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε λίγα περισσότερα σε σχέση με αυτήν τη διαπίστωση, με ένα πρώτο σημείο τη στενή σχέση του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού με την ίσως παρεξηγημένη / παρερμηνευμένη έννοια της πειραματικής μουσικής.

Οι δύο επικρατέστερες και αρκετά προβληματικές σκέψεις σχετικά με την έννοια της πειραματικής μουσικής εκφράζουν ότι, αφενός, «πειραματική τείνει να

χαρακτηρίζεται μια μουσική που φαντάζει πιο “δύσκολη” από άλλες στην πρόσληψή της, και γι’ αυτό συνδέεται με ειδικούς, δυσπρόσιτους χώρους, ειδική παιδεία και εξειδικευμένες, μεμονωμένες τάσεις της λόγιας μουσικής (χαρακτηριστικό παράδειγμα η μουσική του Ιάννη Ξενάκη)» (Στεφάνου, 2011, σελ. 13). Δεύτερον, «το επίθετο “πειραματική” προστίθεται συχνά ως χαρακτηρισμός σε μουσική κάθε είδους η οποία αφορά μια μικρή και μεμονωμένη μερίδα του ακροαματικού και αγοραστικού κοινού, καθώς κρίνεται ακόμη “ανώριμη” από πλευράς προετοιμασίας, έκθεσης στο ευρύ κοινό, πείρας των συμμετεχόντων σε αυτήν, αλλά και μέσων χρηματοδότησης, δημοσιοποίησης, προώθησης κ.λπ.» (ό.π.).

Και οι δύο αυτές απόψεις, με τις οποίες συνδιαλέγονται άμεσα οι διάφορες αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, αποτελούν σημαντικούς παράγοντες αποπροσανατολισμού του ερευνητικού ενδιαφέροντος από αυτές, καθώς, κατά τη διερεύνηση πειραματικών μορφών μουσικών πρακτικών, στρέφουν τη ματιά των ερευνητών προς το πεδίο της λόγιας μουσικής, πολλές φορές με επίκεντρο τη διερεύνηση της ζωής και των έργων «μεγάλων» συνθετών της ιστορίας, αγνοώντας ή παραμερίζοντας κάθε άλλου είδους δραστηριότητα έξω από αυτό, θεωρώντας την πρόχειρη, ανεπίσημη, μη σοβαρή, εφηβική, ανένταχτη σε κάποιο οικονομικό ή θεσμικό πλαίσιο κ.λπ. Αν, ωστόσο, αναλογιστούμε ότι ο όρος «πειραματική» αναφέρεται σε μια ιστορική μουσική πρακτική, που εδώ και τουλάχιστον επτά δεκαετίες αναπτύσσεται τόσο σε τοπικό όσο και σε διεθνές επίπεδο, όχι μόνο στη σύγχρονη λόγια μουσική σύνθεση, αλλά και σε άλλα είδη μουσικής, όπως στην τζαζ, στην ηλεκτροακουστική μουσική, στη sound art, ακόμα και στην ποπ μουσική, τότε οι παραπάνω απόψεις φαίνονται αρκετά προβληματικές.

Με ιστορικές αφετηρίες, ένα αρκετά συγκεκριμένο πλέγμα δημιουργικών και αισθητικών θεωρήσεων Αμερικανών και αργότερα Ευρωπαίων καλλιτεχνών, με επίκεντρο τη σημασία της απροσδιοριστίας και του τυχαίου στις τέχνες και στόχο την προώθηση «ανοιχτών» δημιουργικών διαδικασιών, χωρίς εγγυημένο αποτέλεσμα ή προϊόν, και με πορεία σε ένα ολοένα ευρύτερο φάσμα μουσικών δραστηριοτήτων (Nyman 1999, Saunders 2009, Gottschalk 2016, Sun 2017), η έννοια του πειραματισμού στη μουσική δημιουργία έρχεται να αμφισβητήσει και να επαναδιαπραγματευτεί τα παγιωμένα αισθητικά όρια και να εναντιωθεί στις καπιταλιστικές θεωρήσεις της μουσικής (Ples & Mattin, 2019). Με άλλα λόγια, πρόκειται για κάτι ζωντανό, μεταβαλλόμενο, πολυσχιδές, το οποίο πολλές φορές

προϋποθέτει «τόλμη και ρίσκο προς το άγνωστο» μέσω συνειδητών αποφάσεων (Στεφάνου, 2011, σελ. 14). Αυτός είναι και ο λόγος που πρέπει να εξετάζεται μέσα σε συγκεκριμένα χωρο-χρονικά και αισθητικά πλαίσια και όχι ως απρόσωπο αντικείμενο, διαμορφούμενο αποκλειστικά από την κοινή γνώμη, ή ως παγιωμένο, μουσειακό αντικείμενο (Kanellopoulos and Stefanou, 2015).

Ως προς αυτήν την κατεύθυνση, καθοριστικός είναι ο ρόλος της επίσημης / θεσμοθετημένης μουσικής εκπαίδευσης. Η επίσημη μουσική εκπαίδευση έχει τη δυνατότητα να διαμορφώνει όχι μόνο την αντίληψη του καθενός (που εκτίθεται σε αυτήν) για μουσικά θέματα, όπως τι είναι μουσική και τι δεν είναι, τι σημαίνουν οι διάφοροι μουσικοί όροι και πώς σχετίζονται με τη μουσική δημιουργία, τι σημαίνει ότι κάποιος είναι μουσικός, ποια μουσική έχει αξία και ποια δεν έχει, ποια μουσική είναι ωραία και ποια δεν είναι κ.ο.κ., αλλά και τη γενικότερη αντίληψη που επικρατεί σε μια κοινωνία για τον ήχο, την ακρόαση και τον ακουστικό πολιτισμό, ανεξάρτητα από την συμμετοχή στις εκπαιδευτικές διαδικασίες της (DeNora 2000, Turino 2008). Σε ένα μεγάλο βαθμό, έχει τη δύναμη να διαμορφώσει το γνωστικό και αξιακό πλαίσιο μέσα στο οποίο η μουσική κατανοείται και αξιολογείται. Σε αντιδιαστολή, όμως, με την επίσημη μουσική εκπαίδευση και τα εκπαιδευτικά μουσικά ιδρύματα, τα οποία είναι δομημένα σύμφωνα με τις ιδεολογικές και οικονομικές δυνάμεις του καπιταλισμού, ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός φαντάζει ως μια κατάσταση ουτοπίας (Cobussen & Costa 2015, Graham 2013, Saunders 2009). Για τα μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα (χώρους επίσημης μουσικής εκπαίδευσης), μουσική η οποία δεν έχει γραφτεί από επαγγελματίες συνθέτες, δεν περιλαμβάνει παρτιτούρα, δεν παίζεται με τον αναμενόμενο τρόπο από «κανονικά» μουσικά όργανα σε αντίστοιχους συναυλιακούς χώρους δεν είναι άξια να αποτελέσει αντικείμενο σοβαρής πρακτικής και θεωρητικής ενασχόλησης (Στεφάνου, 2011). Μια ιδεολογία διαφορετική από αυτήν, διαμορφωμένη γύρω από μια μουσική πρακτική χωρίς παρτιτούρα και προκαθορισμένο ή προβλέψιμο αποτέλεσμα, θα απαιτούσε τον επαναπροσδιορισμό της έννοιας της μουσικής δραστηριότητας και τη διεύρυνση των ορίων μέσα στα οποία γίνεται αντιληπτή η μουσική δημιουργία. Σε αυτό θα μπορούσε να συνεισφέρει το πεδίο των άτυπων μορφών μάθησης της μουσικής, σχετικά με τις οποίες έχουν να μας προσφέρουν πολλά οι άνθρωποι που αυτοσχεδιάζουν ελεύθερα, μέσα από την πρακτική τους.

Αυτός είναι και ο βασικός στόχος της παρούσας διατριβής: να διερευνήσει την ιστορία εξωθεσμικών μαθησιακών διεργασιών στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό, η οποία εκφράζεται μέσα από τη μουσική πρακτική των ίδιων των αυτοσχεδιαστών, και να προτείνει έναν επαναπροσδιορισμό της έννοιας της μουσικής δραστηριότητας, συμβάλλοντας ταυτόχρονα στη διεύρυνση των πεδίων της μουσικολογικής έρευνας.

Προς την επίτευξη αυτού του στόχου, ως αρχικό χρονικό όριο του πεδίου μελέτης επιλέχθηκε η δεκαετία του '80. Ο λόγος της επιλογής αυτής δεν ήταν γιατί οι προηγούμενες δεκαετίες δεν θα μπορούσαν να παρουσιάσουν αντίστοιχα ενδιαφέροντα θέματα προς ανάδειξη, αλλά γιατί σε αυτήν τη δεκαετία εντοπίζονται κατά κύριο λόγο οι ιστορικές καταβολές μιας έντονης αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας αυτοδίδακτων αυτοσχεδιαστών/στριών της περιόδου μετά το 2000, τους/τις οποίους/οποίες έχει θέσει στο επίκεντρο της μελέτης της η παρούσα έρευνα. Επικεντρώνοντας, επομένως, την ερευνητική μας ματιά στην περίοδο μετά το 2000 και μελετώντας επιλεγμένα σημεία της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας των δεκαετιών του '80 και του '90, η παρούσα διατριβή επιχειρεί την ανάπτυξη μιας αφήγησης η οποία φτάνει μέχρι και το 2015. Οι άτυπες μορφές μάθησης στις ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές αποτελούν τον κεντρικό ιστοριογραφικό άξονα της έρευνας, έναν άξονα γύρω από τον οποίο περιστρέφονται οι πρακτικές των αυτοδίδακτων αφηγητών/τριών της έρευνας. Με άλλα λόγια, επιχειρείται η συγκρότηση της έννοιας της μάθησης μέσα από την πορεία της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας των αφηγητών/τριών της έρευνας.

1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ: ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΕΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

1.1 Ερευνητικό υπόβαθρο και ερωτήματα

Μπορούμε να εντοπίσουμε πολλές έρευνες, κυρίως Αμερικανών και Βρετανών, τόσο από τον εθνομουσικολογικό χώρο, όπως οι Finnegan (1989), Rice (1995, 2003), Tylor (2003), Nettl (1983) κ.α., οι οποίοι μελέτησαν μορφές μάθησης της μουσικής, μεταξύ των οποίων και άτυπες, μέσα σε τοπικές κοινωνίες, κοινότητες και κουλτούρες, όσο και από τον χώρο της μουσικής παιδαγωγικής, όπου εξετάστηκαν άτυπες μορφές μουσικής μάθησης στην παιδική ηλικία (Harwood 1998, Campbell 1998) καθώς και μεταξύ ενηλίκων, μέσα από τη διερεύνηση συγκεκριμένων μουσικών ειδών (Clark 2005, Cope 2005, Green 2002, Higgins 2007, Kerlin 2004). Επίσης, έχουν εκδοθεί σημαντικές έρευνες ιστορικού χαρακτήρα σχετικά με τις αφετηρίες των ελεύθερα αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών στις Η.Π.Α. και το Ηνωμένο Βασίλειο, οι οποίες αναφέρονται σε άτυπους τρόπους μάθησης μεταξύ ενηλίκων. Οι ενήλικες αυτοί, ωστόσο, είτε προέρχονται από τον χώρο της τζαζ είτε έχουν περάσει μέσα από τους δρόμους της επίσημης μουσικής εκπαίδευσης (Lewis 2008, Prevost 1995, Toop 2016).

Η παρούσα διδακτορική έρευνα, αν και χρησιμοποιεί επιλεκτικά υλικό από τις παραπάνω διερευνήσεις, δεν ανήκει σε καμία από τις παραπάνω περιπτώσεις. Μέσα από τη μελέτη παραδειγματικών περιπτώσεων αυτοδίδακτων αυτοσχεδιαστών/στριών, στοχεύει σε μια ιστορική αποτύπωση των ελεύθερα αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών και της μάθησής τους, κυρίως στην Αθήνα, την περίοδο 2000-2015. Επίσης, προς μια καλύτερη κατανόηση του πώς τα πράγματα πήραν τη μορφή που πήραν την περίοδο αυτή, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση και στα χρόνια που προηγήθηκαν, τα οποία γίνονται αντιληπτά ως ένα ιστορικό πλαίσιο μιας αυτοσχέδιας δραστηριότητας / μάθησης που διαδραμάτισε καίριο ρόλο. Από τη σκοπιά της ιστορικής μουσικολογίας, ενδιαφέρεται να μιλήσει για το πώς άτομα χωρίς επίσημη μουσική εκπαίδευση έμαθαν να παίζουν μουσική, διαμορφώνοντας όχι μόνον ένα πλαίσιο αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών μέσω αυτομάθησης, με ιστορική πορεία και εξέλιξη, αλλά και δημιουργώντας προβληματισμούς σχετικά με καθαυτές τις έννοιες της μουσικής δραστηριότητας και μάθησης, προκαλώντας μας να επαναπροσδιορίσουμε, ή έστω να διευρύνουμε, τις έννοιες αυτές. Η ιστορική αποτύπωση και μελέτη ενός ελάχιστα καταγεγραμμένου πλαισίου αυτοσχεδιαστικών

πρακτικών, συνδεδεμένων με τις έννοιες του πειραματισμού και το D.I.Y. (do it yourself) αποτελεί μία από τις πρωτοτυπίες της παρούσας διατριβής.

Τα δύο κεντρικά ερωτήματα που απασχολούν τη διατριβή είναι τα εξής:

→ Πώς συγκροτείται η έννοια της μάθησης σε πρακτικές ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού που αναπτύχθηκαν στην Αθήνα μετά το 2000 και ποιοι παράγοντες έχουν συμβάλει σε αυτήν;

→ Πως διαρθρώνονται αυτές οι μουσικές πρακτικές και τι μπορούν να μας πουν για την ίδια την έννοια της μουσικής δραστηριότητας;

Για τη διαπραγμάτευση των παραπάνω κεντρικών ερωτημάτων, σε καθένα από τα κεφάλαια αναπτύσσονται κάποια επιμέρους ερωτήματα, γύρω από τα οποία περιστρέφεται η αφήγηση. Αυτά τα επιμέρους ερωτήματα έχουν να κάνουν κυρίως με θέματα αισθητικής, ακούσματα, μέσα ακροάσεων και πρακτικής, χώρους, θεσμούς και κάποιες ενδεικτικές περιπτώσεις δραστηριοτήτων, μέσω των οποίων άρχισε να δημιουργείται αυτός ο πολυσχιδής χαρακτήρας των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών και, κατά συνέπεια, και της μάθησής τους.

Η διατριβή δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα σε θέματα αισθητικής, καθώς διαμορφώνουν πολλά από τα ερωτήματα που θέτει. Το κυρίαρχο ζητούμενο που κάθε φορά βρίσκεται στο επίκεντρο διαμόρφωσης των θεωρήσεων που αφορούν την έννοια της αισθητικής είναι αυτό που σχετίζεται με την έννοια του «ωραίου» στη μουσική. Τα μουσικά ακούσματα / ερεθίσματα που ο καθένας έχει ήδη από την παιδική του ηλικία, από το κοινωνικό του περιβάλλον, καθώς και τα ακούσματα / ερεθίσματα τα οποία αποκτά μετέπειτα, μέσα από προσωπική αναζήτηση, διαμορφώνουν / προσδιορίζουν και επαναπροσδιορίζουν κάθε φορά τον τρόπο με τον οποίο ακούει και κατά συνέπεια αντιλαμβάνεται το «ωραίο» σε αυτό που ακούει. Με αξιολογικά κριτήρια, τα οποία αναπτύσσονται μέσω πολλαπλών και αρκετά πολύπλοκων διαδικασιών στον τρόπο σκέψης των ακροατών, δημιουργούνται μουσικές προτιμήσεις, οι οποίες παίζουν καθοριστικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνουν μετέπειτα τη μουσική τους δραστηριότητα. Αυτές οι μουσικές προτιμήσεις, οι οποίες εξελίσσονται στο πέρασμα του χρόνου, έχουν τις ρίζες τους στην προσωπική ανάγκη του καθενός για αυτοπροσδιορισμό ή και διαφοροποίησή του από τους άλλους (Πουλάκης, 2005). Όπως υποστηρίζει και η DeNora (2000), η

μουσική είναι ένα μέσο με το οποίο οι άνθρωποι ορίζουν τους εαυτούς τους σε αισθητικό ή συναισθηματικό επίπεδο, ένας τρόπος σκέψης ή δράσης στην καθημερινή τους ζωή. Αυτή η παρουσίαση ή προβολή του εαυτού μέσω της μουσικής καλύπτει μια έντονη εσωτερική ανάγκη των ανθρώπων, κυρίως όταν συναναστρέφονται με άλλους ανθρώπους.

Άρα, λοιπόν, μέσα από τις μουσικές ακροάσεις και τις συνειδητές αποφάσεις εστίασης και εμβάθυνσης της προσοχής σε επιλεγμένα είδη μουσικής, σίγουρα αναπτύσσονται συγκεκριμένες αισθητικές, οι οποίες μάλιστα δεν είναι σταθερές, μεταβάλλονται στο πέρασμα του χρόνου, ανάλογα με τις εξελίξεις στη μουσική δημιουργία. Αυτές οι αισθητικές δεν είναι κενές κοινωνικών, πολιτικών, ακόμα και καθαρά μουσικών προεκτάσεων και δεν συμβάλλουν μόνο στη διαμόρφωση των μουσικών προτιμήσεων, αλλά αναπτύσσουν μια ολόκληρη θεώρηση σχετικά με το πώς γίνεται αντιληπτή η έννοια της μουσικής και της μάθησής της, πώς πρέπει να φτιάχνεται και να παίζεται η μουσική (ώστε να είναι ωραία), ακόμα ποια μουσική είναι καλή και ποια κακή, ποιος είναι ο ρόλος, οι σκοποί και τα νοήματα της μουσικής κ.α. Μέσα από αυτήν τη θεώρηση, επιλέγονται και οι τρόποι ενασχόλησης με τη μουσική και τη μάθησή της, ενώ, ταυτόχρονα, οι επιλεγμένοι τρόποι παιξίματος, μέσων παραγωγής ήχου, αλλά και χώρων, προσδιορίζουν την αισθητική αυτοσχεδιαστικών / πειραματικών μουσικών πρακτικών.

Κατά την εξέλιξη της αισθητικής των ελεύθερα αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών, ο ρόλος της τεχνολογίας και του internet φαίνεται να υπήρξε καθοριστικής σημασίας. Η εξέλιξη και διάδοση του ψηφιακού πολιτισμού, και ιδίως του διαδικτύου, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην τροπή που πήρε η μουσική δραστηριότητα γύρω από τις αυτοσχεδιαστικές και πειραματικές πρακτικές κατά τη δεκαετία του 2000. Οι εξελίξεις στην τεχνολογία και τα τεχνολογικά μέσα που χρησιμοποιήθηκαν σε αυτοσχεδιαστικές πρακτικές δημιούργησαν εντελώς διαφορετικές συνθήκες παραγωγής και αναπαραγωγής της μουσικής (Holmes 2002, Manning 2004, Chadabe 1997), επαναπροσδιορίζοντας το αισθητικό πλαίσιο των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών. Το internet και η εύκολη πρόσβαση σε μουσικές πλατφόρμες, όπως το myspace, το Mixcloud κ.α., ή, λίγο αργότερα, σε άλλες πλατφόρμες δικτύωσης, όπως το Facebook, το twitter, τα διάφορα blogs κ.α., δημιούργησαν συνθήκες ευκολότερης και ταχύτερης γνωστοποίησης της μουσικής δημιουργίας και της μουσικής δραστηριότητας της πειραματικής / αυτοσχεδιαστικής

σκηνής, τόσο στην Ελλάδα όσο και παγκοσμίως. Μέσω του internet, αυτή η δραστηριότητα άρχισε σιγά-σιγά να παρουσιάζεται σε ένα ευρύτερο κοινό και σχεδόν με ίσους όρους με τις υπόλοιπες, ιδρυματικά προβεβλημένες μουσικές δραστηριότητες.

1.2 Βασικές έννοιες και όροι

Πριν μιλήσουμε αναλυτικότερα για τα θέματα που θα μας απασχολήσουν, αναγκαίο είναι να γίνει μια διεξοδική διερεύνηση των βασικών εννοιών στις οποίες στηρίζεται η έρευνα, όπως η «άτυπη μάθηση», σε αντιδιαστολή με τη «μη τυπική μάθηση» και την «επίσημη ή θεσμοθετημένη εκπαίδευση», ο «ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός» και η έννοια της «μουσικής δραστηριότητας», της οποίας επιχειρείται επαναπροσδιορισμός ή διεύρυνση. Επιπλέον, πρέπει να διερευνηθεί η σχέση μεταξύ των παραπάνω εννοιών, αποσαφηνίζοντας τους λόγους για τους οποίους, στην παρούσα έρευνα, οι διάφορες αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές γίνονται αντιληπτές στη σφαίρα των άτυπων μορφών μάθησης της μουσικής. Για την επίτευξη αυτού του σκοπού, προκύπτει η ανάγκη ενός συνδυασμού θεωρήσεων και ερμηνευτικών εργαλείων, προερχόμενων τόσο από τον χώρο των θεωριών περί των πειραματικών και αυτοσχεδιαστικών πρακτικών όσο και από τον χώρο των θεωρητικών της εκπαίδευσης, καθώς και της κοινωνιολογίας της μουσικής. Παρακάτω δίνεται το θεωρητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο η παρούσα έρευνα μιλά για μάθηση και πρακτική του αυτοσχεδιασμού.

1.2.1 Άτυπες μορφές μάθησης

Τι είναι οι «άτυπες μορφές μάθησης» ή, καλύτερα, πώς γίνονται κατανοητές; Ο όρος άτυπη μάθηση (informal learning) αναδείχθηκε και έγινε ευρέως γνωστός κυρίως μέσα από τη δουλειά της Green (2002, 2008). Η Green προσπάθησε να προσδιορίσει την έννοια της άτυπης μάθησης αντιδιαστέλλοντάς την με την έννοια της τυπικής εκπαίδευσης (formal learning), υποστηρίζοντας ότι σε κάθε κοινωνία, παράλληλα με την επίσημη εκπαίδευση, υπάρχουν πάντα και άλλες μορφές μάθησης, οι λεγόμενες άτυπες, οι οποίες όμως δεν φέρουν κανένα κοινό χαρακτηριστικό με την επίσημη. Λέγοντας, λοιπόν, άτυπη μάθηση ουσιαστικά εννοούμε όλες εκείνες τις διαδικασίες μάθησης που είναι έξω από το επίσημο ή θεσμικά διαμορφωμένο και προσδιορισμένο, τόσο σε στόχους όσο και σε διαδικασίες, πλαίσιο εκπαίδευσης.

Ένας εύστοχος ορισμός της τυπικής μάθησης είναι αυτός της UNESCO, ο οποίος αναφέρει ότι είναι «το αποτέλεσμα των εμπειριών που συγκεντρώνονται σε ένα εκπαιδευτικό ίδρυμα ή ίδρυμα κατάρτισης, βάσει δομημένων στόχων μάθησης, συγκεκριμένου χρόνου μάθησης και υποστήριξης, και οδηγούν σε πιστοποίηση. Η τυπική μάθηση για τον μαθητευόμενο έχει σκοπιμότητα» (Rogers, 2014, σελ. 15). Αναλυτικότερα, αφορά ένα πλαίσιο εκπαίδευσης που κατά τη διαμόρφωσή του από τη μια καλείται να απαντήσει με πολύ συγκεκριμένο τρόπο στα εξής ερωτήματα: 1) ποιες είναι οι παιδαγωγικές προθέσεις (επιδιώξεις, σκοποί και στόχοι), 2) ποιο είναι το περιεχόμενο διδασκαλίας (γνωστικό αντικείμενο, αναλυτικά προγράμματα κ.λπ.), 3) ποια μέθοδος θα χρησιμοποιηθεί (διδασκτικά μοντέλα, σχεδιασμός και οργάνωση μαθημάτων) και 4) ποια μέσα θα χρησιμοποιηθούν κατά την οργάνωση του μαθήματος και την επίτευξη των επιδιωκόμενων στόχων (Τσιάκαλος 2002, Παπασταύρου 2010). Από την άλλη, καλείται να κατοχυρώσει αυτές τις απαντήσεις μέσω της νομοθεσίας και των υπουργικών αποφάσεων, επισφραγίζοντας με αυτόν τον τρόπο την ισχύ τους (ό.π.). Έτσι, λοιπόν, μιλώντας για τυπική μουσική εκπαίδευση, μιλάμε ουσιαστικά για μια μουσική εκπαίδευση η οποία καθορίζεται από τα αρμόδια διοικητικά όργανα και τους διδάσκοντες και όχι από τους ίδιους τους διδασκόμενους και προορίζεται να λάβει χώρα σε επίσημους και θεσμικούς χώρους, όπως σχολεία, ωδεία, μουσικές σχολές, ακαδημίες, πανεπιστημιακά ιδρύματα. Υπό αυτόν τον ορισμό, μπορούμε να δούμε την έννοια της τυπικής μουσικής εκπαίδευσης ως συνώνυμη της επίσημης μουσικής εκπαίδευσης, οριζόμενης από τους θεσμούς μιας κοινωνίας, δηλαδή από το σύστημα αξιών που διέπει μια συγκεκριμένη κουλτούρα και τη συντήρησή της, ως προς το ποια μουσική πρέπει να διδάσκεται, πώς, πού και από ποιον. Αυτές οι τέσσερις βασικές συνιστώσες που συνθέτουν την έννοια της επίσημης μουσικής εκπαίδευσης στον δυτικό κόσμο (ποια, πώς, πού, από ποιον) έχουν μακρά ιστορική πορεία, με καταβολές κυρίως από το πλαίσιο της δυτικοευρωπαϊκής κλασικής μουσικής και με προϋποθέσεις διαμόρφωσης και εξέλιξης τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες της εκάστοτε κοινωνίας (Σμολ 1983, 2010).

Επομένως, όπως διαπιστώνει και η Παπασταύρου (2010), ο τρόπος που αντιλαμβάνεται η Green την έννοια της άτυπης μάθησης, ουσιαστικά παραπέμπει σε πρακτικές μάθησης οι οποίες δεν βασίζονται σε αναλυτικά προγράμματα και συγκεκριμένες μεθοδολογίες, δεν στηρίζονται σε εκπαιδευτικούς, κατόχους κρατικών

πιστοποιητικών γνώσης της μουσικής, δεν ανήκουν σε κάποιο σύστημα αξιολόγησης και δεν στοχεύουν σε κάποιο πτυχίο ή δίπλωμα. Είναι πρακτικές που έχουν τη βάση τους στην αυτομόρφωση ή στη μόρφωση μέσα σε μια ομάδα, περισσότερο μέσω εμπειρικών τρόπων πρόσληψης γνώσεων και απόκτησης δεξιοτήτων παρά μέσω μελέτης (Παπασταύρου, 2010). Βασικούς τρόπους απόκτησης και διάδοσης αυτών των γνώσεων και δεξιοτήτων αποτελούν κατά κύριο λόγο οι ακροάσεις και η προφορικότητα (Green, 2002).

Ο Folkestad (2006), όπως και η Green, επίσης προσπάθησε να περιγράψει και να προσδιορίσει την έννοια της άτυπης μάθησης διαφοροποιώντας την από την τυπική εκπαίδευση. Περιγράφει την άτυπη μάθηση ως διαδικασίες που δεν είναι προκαθορισμένες από έναν δάσκαλο ο οποίος είναι και ο καθοδηγητής της δραστηριότητας, όπως συμβαίνει στην επίσημη εκπαίδευση, αλλά αναπτύσσονται με τρόπο φυσικό, μέσα από την ίδια τη διαδικασία της μουσικής πρακτικής και μέσω της διάδρασης αυτών που συμμετέχουν. Επίσης, προέκτεινε τη σκέψη του αναπτύσσοντας τέσσερις παράγοντες που πρέπει να λαμβάνονται υπόψη όταν σκεφτόμαστε τη μορφή της μάθησης. Ο πρώτος παράγοντας είναι η «τοποθεσία μάθησης» (the learning situation) και αφορά τον χώρο μέσα στον οποίο πραγματοποιείται η μάθηση, αν πραγματοποιείται μέσα ή έξω από έναν επίσημο χώρο, όπως το σχολείο. Ο δεύτερος παράγοντας είναι το «στιλ της μάθησης» (the learning style) και αφορά τον χαρακτήρα της μάθησης, το πώς γίνεται η μάθηση, για παράδειγμα αν γίνεται μέσα από ακροάσεις ή με χρήση παρτιτούρας. Ο τρίτος παράγοντας είναι ο παράγοντας της «κυριότητας» (ownership) και αφορά το ποιος έχει τον έλεγχο των αποφάσεων σχετικά με το τι και πώς θα γίνει και το πού και πότε θα γίνει. Και τέλος, ο τέταρτος παράγοντας είναι ο παράγοντας της «πρόθεσης» (intentionality) και αφορά την πρόθεση / στόχο αυτών που παίρνουν μέρος σε μια δραστηριότητα (Folkestad, 2006). Επομένως, αν η μάθηση πραγματοποιείται σε ανεπίσημους χώρους, μέσω ανεπίσημων τρόπων, η λήψη αποφάσεων για το πώς, πότε και πού γίνεται από τους ίδιους τους συμμετέχοντες και, τέλος, η πρόθεση / στόχοι των συμμετεχόντων δεν αφορούν την απόκτηση κάποιου επίσημου πιστοποιητικού γνώσης, τότε πρόκειται για άτυπη μάθηση.

Αυτό που πρέπει να γίνει σαφές είναι ότι, για να γίνει αντιληπτή μια εκπαιδευτική διαδικασία ως άτυπη μάθηση, θα πρέπει όλα τα χαρακτηριστικά της να ανήκουν στο πλαίσιο που περιγράφεται παραπάνω (Wright & Kanellopoulos, 2010). Αν μια

μάθηση περιλαμβάνει κάποιο ή κάποια από αυτά τα χαρακτηριστικά μεμονωμένα, δεν θα πρέπει αυτόματα να συνδέεται με την άτυπη μάθηση, επειδή αυτές οι διαδικασίες διαφέρουν από αυτές που ορίζονται από τα επίσημα μοντέλα μάθησης που έχουν καθοριστεί στον δυτικό κόσμο (βλ. Nettl, 2007). Ο τρόπος, ο σκοπός και το γενικότερο πλαίσιο μέσα στο οποίο πραγματοποιούνται τέτοιες διαδικασίες είναι τα στοιχεία που μας κάνουν να τις αντιλαμβανόμαστε ως άτυπες μορφές μάθησης. Για παράδειγμα, δεν μπορούμε να σκεφτούμε τις ακροάσεις κλασικής μουσικής ως πρακτική που μπορεί να συνδέσει την εκπαιδευτική διαδικασία της κλασικής μουσικής με τις άτυπες μορφές μάθησης. Όπως, επίσης, όταν μελετούμε τις άτυπες μορφές μάθησης σε συγκεκριμένα είδη μουσικής, όπως στη δημοφιλή μουσική για την οποία μίλησε η Green, σίγουρα αυτά τα είδη μουσικής δεν θα πρέπει να γίνονται αντιληπτά μόνο ως αποτέλεσμα άτυπων διεργασιών μάθησης ούτε οι άτυπες μορφές μάθησης θα πρέπει να γίνονται ταυτόσημες της μάθησης συγκεκριμένων μουσικών ειδών, όπως της δημοφιλούς μουσικής (Allsup, 2008).

Ο Allsup, συνεχίζοντας την κριτική του στο έργο της Green (2008), το οποίο μελετά τις άτυπες μορφές μάθησης ως εργαλείο παιδαγωγικής της μουσικής σε μια τάξη, κάνει έναν διαχωρισμό μεταξύ ανεπίσημης μάθησης και άτυπων μορφών μέσα στην επίσημη μάθηση (informal learning and informalism), τονίζοντας ότι η ενσωμάτωση άτυπων μορφών μάθησης μέσα σε μια τάξη δεν σημαίνει ότι η τάξη μετατρέπεται αυτόματα σε χώρο άτυπων μορφών μάθησης, με ό,τι αυτό μπορεί να σημαίνει. Παρ' όλα αυτά, ο Folkestad (2006), όπως και η Green, αντιλαμβάνονται την επίσημη και άτυπη μάθηση όχι ως μια διχοτόμηση της μάθησης, αλλά ως δύο πόλους μιας συνεχούς διαδικασίας, οι οποίοι, σε κάθε περίπτωση και σε διαφορετικό βαθμό ανά περίπτωση, συναντιούνται και αλληλεπιδρούν.

Οι ιδέες αυτές της Green και του Folkestad περί άτυπης μάθησης, αλλά και οι περιπτωσιακές μελέτες άλλων ερευνητών οι οποίοι έφεραν στην επιφάνεια τους διαφορετικούς, από τους επίσημους, τρόπους με τους οποίους άνθρωποι μαθαίνουν να παίζουν διάφορα είδη μουσικής, όπως rock, blues κ.α., άσκησαν μεγάλη επιρροή στον τρόπο προσέγγισης της επίσημης μουσικής εκπαιδευτικής διαδικασίας. Σε πολλά μέρη του κόσμου, μεταξύ των οποίων σε Αμερική και Αγγλία, ενσωματώθηκαν στο σχολικό πρόγραμμα σπουδών στοιχεία άτυπης μάθησης, με ιδέες για μια μουσική εκπαίδευση η οποία ανταποκρίνεται περισσότερο στην εκάστοτε κοινωνική πραγματικότητα, μια μουσική εκπαίδευση που είναι πιο κοντά

στις πραγματικές ανάγκες των μαθητών (Wright, 2016). Μια μουσική εκπαίδευση, η οποία, όπως λέει η D' Amore (2008), πρέπει πάντα να είναι όσο το δυνατόν πιο πρακτική και να γίνεται «με» ή «από» τους μαθητές και όχι «στους» ή «για» τους μαθητές. Έτσι, λοιπόν, τέτοιες παιδαγωγικές προσεγγίσεις έφεραν στην επιφάνεια έναν νέο όρο ο οποίος αναφέρεται σε αυτές, τον όρο «μη τυπική διδασκαλία» (non-formal teaching). Η D' Amore (2008) μιλά γι' αυτόν τον όρο και προσπαθεί να βρει κοινά χαρακτηριστικά με την άτυπη μάθηση (informal learning). Η Wright (2016) κάνει αναφορά σε αυτά τα χαρακτηριστικά, διαμορφώνοντας μάλιστα και έναν συγκριτικό πίνακα μεταξύ αυτών των χαρακτηριστικών και των χαρακτηριστικών της άτυπης μάθησης. Παρακάτω παρατίθεται ο εν λόγω πίνακας, ώστε να γίνει σαφέστερος ο τρόπος με τον οποίο η παρούσα έρευνα αντιλαμβάνεται τις άτυπες μορφές μάθησης και να γίνει σαφές ότι, όταν από εδώ και στο εξής γίνεται αναφορά σε άτυπες μορφές μάθησης, δεν μιλάμε για περιπτώσεις μη τυπικής διδασκαλίας, παρόλο που αυτοί οι δύο όροι φέρουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά (Wright, 2016, σελ. 7).

Σύγκριση μεταξύ άτυπης μάθησης και μη τυπικής διδασκαλίας	
Άτυπη μάθηση (informal learning)	Μη τυπική διδασκαλία (non-formal teaching)
Αυτοί που μαθαίνουν επιλέγουν ποια μουσική θα μάθουν, η οποία είναι μουσική μέσα από το περιβάλλον τους.	Μαθητές και δάσκαλοι μαζί διαμορφώνουν το περιεχόμενο του μαθήματος και τους στόχους των συναντήσεών τους.
Η μουσική μαθαίνεται μέσω ακροάσεων και μίμησης ή αντιγραφή ηχογραφήσεων, παρά μέσα από παρτιτούρες.	Η μουσική πράξη είναι ανοιχτή σε όλους, ασχέτως αν κάποιος ξέρει να διαβάζει νότες ή όχι.
Οι δεξιότητες και η γνώση αποκτιούνται μέσω μη γραμμικών διαδικασιών, και συνήθως μέσω διδασκαλίας μεταξύ ομοτίμων.	Δυνατότητα για μια «σιωπηλή» μάθηση. Οι καθοδηγητές παίζουν περισσότερο και εξηγούν λιγότερο. Μια πιο δημοκρατική οπτική της μάθησης. Αξιοποίηση των ικανοτήτων του καθενός μέσα στην ομάδα, μέσα από ισάξια αντιμετώπιση απέναντι στη μάθηση. Οι δάσκαλοι δεν είναι πλέον αυθεντίες.
Η μάθηση μπορεί να είναι μοναχική διαδικασία ή να πραγματοποιείται μέσα σε ομάδες μεταξύ φίλων. Σε κάθε περίπτωση, όμως, τόσο το παίξιμο, η σύνθεση ή ο αυτοσχεδιασμός όσο και οι ακροάσεις συνοδεύονται από μια ιδιαίτερη έμφαση στη δημιουργικότητα.	Διαδικασίες μάθησης βασισμένες σε ομαδικές προσπάθειες. Ομαδικές μουσικές δραστηριότητες.
Αναπτύσσονται επιπλέον και μη γνωσιακές δεξιότητες, όπως υπευθυνότητα, ενσυναίσθηση, υποστήριξη μεταξύ των μελών της ομάδας, δημιουργικότητα, εύρεση λύσεων μέσω του αυτοσχεδιασμού.	
Επικρατεί η λογική της αμεσότητας και της εξερεύνησης.	

Παρατηρώντας τον πίνακα και ανατρέχοντας στη μελέτη του Folkestad, παρόλο που αυτοί οι δύο τύποι μάθησης φαίνονται σχεδόν ταυτόσημοι, δύο είναι τα βασικά στοιχεία που τους διαχωρίζουν: ο τόπος στον οποίο λαμβάνει χώρα η μουσική δραστηριότητα και το ποια / ποιος έχει την ευθύνη, ή καλύτερα, την κυριότητα της

δραστηριότητας. Μια διαδικασία μάθησης, η οποία πραγματοποιείται σε επίσημο χώρο εκπαίδευσης, υπό την πλήρη ή και μερική ευθύνη και καθοδήγηση ενός εκπαιδευτικού, ενσωματώνοντας πολλά στοιχεία άτυπης μάθησης, συνιστά ουσιαστικά μη τυπική διδασκαλία. Για να μπορούμε να μιλάμε για άτυπη μάθηση θα πρέπει αυτή να πραγματοποιείται σε χώρους έξω από τους επίσημους φορείς εκπαίδευσης και οι διαδικασίες / στόχοι της να διαμορφώνονται από τους ίδιους τους συμμετέχοντες. Μεταξύ αυτών των δύο περιπτώσεων, υπάρχει ωστόσο και μια τρίτη, η οποία αφορά τη μάθηση που, ενώ δεν διεξάγεται σε επίσημους χώρους εκπαίδευσης και φέρει στοιχεία της άτυπης μάθησης, ταυτόχρονα διέπεται ως έναν βαθμό και από κάποια στοιχεία της τυπικής μάθησης, όπως συγκεκριμένους στόχους μάθησης, για τους οποίους την ευθύνη έχει ένας εκπαιδευτικός και όχι ο εκπαιδευόμενος. Αυτή η περίπτωση μάθησης αναφέρεται ως μη τυπική μάθηση (non-formal learning). Ο ορισμός της UNESCO σχετικά με τον όρο της μη τυπικής μάθησης αναφέρει πως πρόκειται για μια «μάθηση η οποία δεν παρέχεται από κάποιο εκπαιδευτικό ίδρυμα ή άλλο ίδρυμα κατάρτισης και δεν οδηγεί σε πιστοποίηση. Πραγματοποιείται, ωστόσο, βάσει δομημένων στόχων μάθησης, συγκεκριμένου χρόνου μάθησης και υποστήριξης, και για τον μαθητευόμενο έχει σκοπιμότητα» (Rogers, 2014, σελ. 15). Ένα παράδειγμα αυτού του είδους μάθησης θα μπορούσε να είναι τα ιδιαίτερα μαθήματα μουσικής σε οικιακό χώρο.

Τόσο η μη τυπική διδασκαλία όσο και η μη τυπική μάθηση, παρόλο που εμφανίζουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά με την άτυπη μάθηση, δεν αποτελούν στόχο της παρούσας διατριβής. Είναι σημαντικό να τονίσουμε πως, όταν μιλάμε για άτυπη μάθηση, σε αντίθεση με τη μη τυπική μάθηση, πρόκειται για μάθηση, είτε ατομική είτε ομαδική, η οποία στον πυρήνα της έχει τις έννοιες της εξερεύνησης και του πειραματισμού. Μέσω της εξερεύνησης και του πειραματισμού διαμορφώνεται και αναδιαμορφώνεται τόσο το ίδιο το περιεχόμενο όσο και οι στόχοι της μάθησης, με βασικότερο σκοπό την ενδυνάμωση της δημιουργικότητας του συμμετέχοντα ή των συμμετεχόντων παρά την αντιγραφή. Μάλιστα, αν πρόκειται για ομάδα, όλοι λαμβάνουν μέρος σε αυτές τις διαμορφώσεις, αναπτύσσοντας ο καθένας ένα δικό του τρόπο αντίληψης της προσωπικής του εμπλοκής με τη μουσική και της συνύπαρξής του με τους υπόλοιπους της ομάδας (Kanellopoulos & Wright, 2012).

Για τον λόγο αυτό, όπως διευκρινίζουν οι Wright και Kanellopoulos (2010), θέση η οποία υποστηρίζεται και στην παρούσα έρευνα, όταν μιλάμε για άτυπη μάθηση, αυτή

θα πρέπει να γίνεται κατανοητή ως μια μάθηση που σκόπιμα προσπαθεί να εμβαθύνει σε καταστάσεις ανεπίσημης μάθησης. Επιπλέον, αυτή η επιδίωξη έχει αντίστοιχα ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μη παραδοσιακών κοινωνικών περιβαλλόντων άτυπης μάθησης, στα οποία η μάθηση πραγματοποιείται μέσω αυτο-κατευθυνόμενων, μη γραμμικών και αλληλεπιδραστικών διαδικασιών. Πρόκειται, ουσιαστικά, για διαδικασίες αυτόνομες και εν δυνάμει ικανές από μόνες τους να δώσουν ό,τι χρειάζεται σε κάποιον για την ενασχόλησή του με τη μουσική. Είναι διαδικασίες που στο πέρασμα του χρόνου έχουν δημιουργήσει τον δικό τους χώρο, τον δικό τους κύκλο ανθρώπων, τη δική τους νοοτροπία και αισθητική και, φυσικά, η διαμόρφωση όλου αυτού του κόσμου βρίσκεται σε διαρκή αλληλεπίδραση με κοινωνικούς, πολιτισμικούς, οικονομικούς και άλλους παράγοντες. Με λίγα λόγια, είναι διαδικασίες που έχουν διαμορφώσει, και διαμορφώνουν ακόμα, ένα ολόκληρο δίκτυο ανθρώπων, χώρων, μουσικών πρακτικών: έναν ολόκληρο «μικρόκοσμο», ο οποίος έχει τη δική του ιστορία, και αυτήν την ιστορία έχει ως σκοπό να εξερευνήσει και να αναδειξεί η παρούσα έρευνα. Επομένως, η οπτική που υιοθετείται στη μελέτη σχετικά με την έννοια της άτυπης μάθησης είναι του πώς αυτή συγκροτείται μέσα από τη συμμετοχή σε ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές. Γίνεται μια απόπειρα ανίχνευσης και αφήγησης μιας ιστορίας συσχετίσεων, διαδικασιών και από κοινού διαμορφώσεων, στην οποία οι άτυπες μορφές μάθησης παίζουν έναν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο. Πρόκειται για μια ιστορία χωρίς συνθέτες, σχολές και έργα, και, παρόλο που οι άτυπες μορφές μάθησης δεν είναι απόλυτα ταυτόσημες με τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας θα πρέπει να γίνουν αντιληπτές ως μια καθοριστική πτυχή τους.

1.2.2 Ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός

Όπως υποστηρίζει και ο Nunn (1998), οι ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές δεν εμφανίστηκαν ξαφνικά και από το πουθενά. Πρόκειται για πρακτικές οι οποίες αναπτύχθηκαν και εξελίχθηκαν μέσα από ήδη υπάρχοντα μουσικά πλαίσια, για να εκφράσουν τόσο μουσικές, όσο και κοινωνικοπολιτικές ιδεολογίες. Ένα από τα χαρακτηριστικά των πρακτικών αυτών είναι η ανοιχτότητά τους απέναντι σε κάθε είδους επιρροές, ή με άλλα λόγια, έχουν την ιδιότητα να προέρχονται από πολλές και διαφορετικές μουσικές διαδρομές. Για αυτόν τον λόγο αυτές οι πρακτικές παρουσιάζουν μια ιδιαίτερα μεγάλη ποικιλομορφία, ενώ το γεγονός πως δεν είναι

σταθερές, διαρκώς μεταβάλλονται, καθιστούν την ανάλυση και ακριβής περιγραφή τους σχεδόν ανέφικτη (Bailey, 1992).

Κομβικό σημείο στην ιστορία της δυτικής μουσικής το οποίο έπαιξε έναν σημαντικό ρόλο στη δημιουργία πλαισίων αυτοσχεδιαστικών πρακτικών υπήρξε η περίοδος των δεκαετιών του '50 και του '60, όπου η σχέση μεταξύ συνθέτη, μουσικού έργου και εκτελεστή άρχισε να τίθεται σε επανεξέταση και να επιδιώκεται ο επαναπροσδιορισμός της (Nunn, 1998). Μέχρι τότε ο συνθέτης ήταν αυτός που είχε τον απόλυτο έλεγχο του μουσικού έργου του, δίνοντας ελάχιστη, έως και καθόλου ελευθερία στον μουσικό να συμμετέχει με οποιονδήποτε τρόπο στη διαμόρφωση του περιεχομένου του. Αυτό, με τη χρήση διαφορετικής σημειογραφίας (όπως γραφικές και λεκτικές παρτιτούρες), τη χρήση ηλεκτρονικών μέσων παραγωγής ήχων, τη διεύρυνση του τρόπου παιξίματος των μουσικών οργάνων κ.α. άρχισε να αλλάζει, δίνοντας την ευκαιρία σε διαδικασίες και πρακτικές αυτοσχεδιασμού να αποκτήσουν έναν ουσιαστικό ρόλο στη διαμόρφωση του μουσικού / ηχητικού αποτελέσματος του μουσικού έργου.

Ο διαφορετικός τρόπος σκέψης και οι νέες προοπτικές που άρχισαν να αναπτύσσονται γύρω από τη μουσική δημιουργία εμφανίστηκαν κάπως ταυτόχρονα σε Αμερική και Ευρώπη. Αμερικανοί τζαζίστες αυτοσχεδιαστές άρχισαν να δοκιμάζουν νέες ιδέες στους αυτοσχεδιασμούς τους, οι οποίες περιλάμβαναν πολυπλοκότερα ρυθμικά στοιχεία, πιο αδύναμες / ελεύθερες εναρμονίσεις, διευρυμένες τεχνικές παιξίματος κ.α. (Lewis, 2008). Από την άλλη, συνθέτες όπως ο John Cage, ο Earl Brown, ο Stockhausen, η Oliveros κ.α. άρχισαν να μιλούν για μια μουσική με αβέβαιο αποτέλεσμα (η οποία ερχόταν σε αντίθεση με τη σειραϊκή μουσική των δεκαετιών του '40 και του '50), ενσωματώνοντας στις μουσικές τους συνθέσεις ιδέες περί τυχαιότητας στη μουσική διαδικασία ή περί ελευθερίας επιλογών των μουσικών (Nyman, 1999). Στην Αγγλία, κατά τα μισά της δεκαετίας του '60, έκανε την εμφάνισή του το αυτοσχεδιαστικό σύνολο *AMM* με τους Eddie Prevost, Lou Gare και Keith Rowe, στο οποίο μετέπειτα, μεταξύ άλλων, ενσωματώθηκαν και οι Laurence Sheaff και Cornelius Cardew (Prevost, 1995). Στην Αμερική συνθέτες όπως ο Larry Austin (συνθέτης ηλεκτρονικής μουσικής, *avant garde* και *computer music*) άρχισαν να πειραματίζονται με αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές (Nunn, 1998).

Έτσι λοιπόν, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός παρόλο που δεν έχει σαφή ταυτότητα ούτε σαφή οριοθέτηση και δεν αφορά ούτε ένα στιλ μουσικής ούτε πρακτικές με συγκεκριμένες τεχνικές (Cobussen, 2008), εμφανίζει ισχυρότερες καταβολές κυρίως μέσα από τα πλαίσια της τζαζ μουσικής και της ευρωπαϊκής λόγιας / *avant garde* μουσικής. Για τις ανάγκες της διατριβής, ωστόσο, θα χρειαστούν ορισμένες αποσαφηνίσεις βασικών βιβλιογραφικών όρων, καθώς και ιστορικο-αισθητικών χαρακτηριστικών και εννοιολογικών πλαισίων του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού. Ας ξεκινήσουμε με τον επιθετικό προσδιορισμό «ελεύθερος».

Ο χαρακτηρισμός «ελεύθερος» μπροστά από τις λέξεις «μουσικός αυτοσχεδιασμός» προκαλεί σκέψεις που μπορούν να τοποθετηθούν σε δύο πεδία. Το πρώτο περιλαμβάνει θεωρήσεις που πηγάζουν από την κυριολεκτική έννοια του όρου «ελευθερία». Ελευθερία, όμως, ως προς τι; Ελευθερία έκφρασης, ελευθερία επιλογών, ελευθερία ή, καλύτερα, αποδέσμευση από κάθε είδους συμβάσεις που χαρακτηρίζουν τη μουσική πράξη, ελευθερίες κοινωνικές, οικονομικές, πολιτικές, ελευθερίες με τις οποίες έχει την ευκαιρία να συνδιαλεχθεί και τις οποίες μπορεί να διαχειριστεί με όποιον τρόπο επιθυμεί ο καθένας, ανεξάρτητα από το αν είναι γνώστης των κανόνων της μουσικής ή αν παίζει κάποιο μουσικό όργανο (Nunn 1998, Bailey 1992, Prevost 1995, 2004, Παπουτσή 2012). Ο καθένας έχει την απόλυτη ελευθερία να αναλογιστεί τι είδους ελευθερίες θέλει να έχει μέσα στο πλαίσιο της αυτοσχεδιαστικής του πρακτικής, διαμορφώνοντας με αυτόν τον τρόπο ο ίδιος αυτό το πλαίσιο ελευθερίας και, αντίστοιχα, τις ίδιες τις πρακτικές του αυτοσχεδιασμού. Με άλλα λόγια, οι ελευθερίες δεν είναι ελευθερίες προκαθορισμένες, αλλά διαρκώς διαμορφώσιμες, ανάλογα με τον συμμετέχοντα και τη συνθήκη στην οποία λαμβάνει χώρα ο εκάστοτε αυτοσχεδιασμός, και, κατά συνέπεια, είναι και αυτές που σε μεγάλο βαθμό φέρουν την ευθύνη του εννοιολογικού / μουσικού πλαισίου του αυτοσχεδιασμού (Borgo, 2002).

Ο Bailey (1992, σελ. xi) χαρακτηρίζει τον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό ως ένα σύνολο μη ιδιωματικών (*non-idiomatic*) πρακτικών, δηλαδή πρακτικές που δεν διέπονται από την ταυτότητα ενός συγκεκριμένου μουσικού ιδιώματος, ξεχωρίζοντάς τον από άλλες αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, όπως την τζαζ, το φλαμένκο κ.α., τις οποίες χαρακτηρίζει ως ιδιωματικές πρακτικές (*idiomatic*). Ο Lewis (2002, σελ. 241) αναφέρει ότι ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί την «προσωπική αφήγηση» του καθενός, η

οποία συνδέεται στενά και άμεσα με την προσωπικότητά του. Εξελίσσοντας αυτήν τη σκέψη, ο Bullock (2010, σελ. 142) τροποποιεί μερικώς τον χαρακτηρισμό του Bailey από μη ιδιωματικές πρακτικές σε αυτο-ιδιωματικές (self-idiomatic), υποστηρίζοντας ότι πρόκειται περισσότερο για αυτο-αναφορικές πρακτικές που επικεντρώνονται στην εξερεύνηση των δικών τους δυνατοτήτων και ανακαλύψεων παρά στην αναπαράσταση εξωτερικών στοιχείων. Ωστόσο, αν και η άποψη αυτή φαίνεται ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, δεν θα μπορούσε να γίνει απόλυτα δεκτή χωρίς πρώτα να εξεταστεί με κριτική διάθεση, καθώς, όπως υποστηρίζει και ο Warren (2008, σελ. 96), «τίποτα δεν έρχεται από το πουθενά. Πάντα υπάρχει μία δοσμένη αρχή, με την οποία κάποιος ξεκινάει». Αντίστοιχο σχόλιο έχει διατυπώσει και ο Mingus, ο οποίος κάποια στιγμή αναφώνησε πως «δεν μπορείς να αυτοσχεδιάσεις πάνω στο τίποτα, άνθρωπε. Πρέπει να αυτοσχεδιάσεις πάνω σε κάτι!» (Stefanou, 2015).

Ο κάθε αυτοσχεδιαστής έχει μια ιστορία προσωπικών εμπειριών μέσω των οποίων βλέπει τον κόσμο, τη μουσική και, κατά συνέπεια, και τη μουσική του πρακτική. Ανάλογη άποψη παρουσιάζει και ο Watson (2004), υποστηρίζοντας ότι όλοι έχουν τις αναφορές τους, πολιτικές, γεωγραφικές, κοινωνικές κ.α., αναφορές που αναπόφευκτα διαμορφώνουν ιδιώματα. Σε μια προσπάθεια γεφύρωσης όλων των παραπάνω απόψεων, ο Costa (Cobussen & Costa, 2015, σελ. 160) χαρακτήρισε τον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό ως ένα σύνολο παν-ιδιωματικών πρακτικών (pan-idiomatic). Είναι πρακτικές στο πλαίσιο των οποίων όλα μπορούν να συμβούν, σχεδόν όλα είναι δυνατά. Αυτή η ιδέα είναι μάλλον και η πιο εύστοχη αναφορικά με τον προσδιορισμό «ελεύθερος» στις πρακτικές αυτοσχεδιασμού που μελετώνται στην παρούσα διατριβή.

Το δεύτερο πεδίο στο οποίο μπορεί να τοποθετηθεί ο προσδιορισμός «ελεύθερος» στον μουσικό αυτοσχεδιασμό σχετίζεται με την ανάγκη να αποκτήσουν οι πρακτικές αυτές δική τους οντότητα και ίσως, κάπως ειρωνικά, να διαχωρίσει ένας/μία αυτοσχεδιαστής/στρια τη θέση του/της από κάθε άλλη μορφή αυτοσχεδιασμού. Για παράδειγμα, στην ερώτηση «τι μουσική παίζεις;», η απάντηση «αυτοσχεδιασμό» οδηγεί τις περισσότερες φορές σε μια ακόμα ερώτηση, όπως «δηλαδή τζαζ;». Αν η απάντηση είναι «ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό», συνήθως ακολουθεί η ερώτηση «δηλαδή;». Και σε αυτό το σημείο ο/η αυτοσχεδιαστής/στρια, μέσω της περιγραφής επιμέρους στοιχείων, όπως τα όργανα ή τα υλικά που χρησιμοποιεί ή οι ήχοι τους οποίους παράγει, έχει τη δυνατότητα να προσδιορίσει και την έννοια του ελεύθερου

μουσικού αυτοσχεδιασμού ως αυτόνομες μουσικές πρακτικές. Οι ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές έχουν πλέον να επιδείξουν μια ιδιαίτερα γεμάτη και μακρόχρονη ιστορία, ήδη από τη δεκαετία του '60, όπως ήδη αναφέραμε, και ίσως εύλογα διεκδικούν τη δική τους αυτονομία. Με άλλα λόγια, αρκετά δικαιολογημένα θα μπορούσε να γίνει αντιληπτός και ως ένα είδος μουσικής καθαυτό, με ίσως μεταβλητά ή ασταθή χαρακτηριστικά, ενταγμένο σε προσδιοριζόμενα αισθητικά και κοινωνικά πλαίσια (Sansom, 2001).

Υπό αυτό το πρίσμα, έχουν γίνει πολλές απόπειρες απομόνωσης και ορισμού του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού, καθώς επίσης και διερεύνησης των ποικίλων εκφάνσεών του, τόσο σε μουσικό επίπεδο όσο και σε κοινωνικό και πολιτικό. Ένας αρκετά συνηθισμένος ορισμός είναι αυτός του Hans Haselböck (1966, σελ. 46), ο οποίος αναφέρει ότι αυτοσχεδιασμός είναι η «ταυτόχρονη επινόηση και εκτέλεση» (invention and performance) μουσικής (Stumme, 1973, σελ. 26). Αυτοσχεδιασμός θα πει να πραγματοποιείται το απρόβλεπτο. Αυτό το απρόβλεπτο υπόκειται σε μια διαδικασία στην οποία ο αυθορμητισμός αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση. Άρα, ο αυθορμητισμός είναι ουσιαστικό στοιχείο στη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού και χωρίς αυτόν δεν υπάρχει αυτοσχεδιασμός (Borgo, 2005). Ο Nunn αναφέρει δύο ορισμούς:

«1) Η πράξη της αυθόρμητης δημιουργίας μουσικής σε πραγματικό χρόνο, χωρίς τη βοήθεια κάποιου χειρογράφου, σχεδιαγράμματος ή απομνημόνευσης, και 2) Πολλαπλές αυθόρμητες διαδικασίες δημιουργίας μουσικής σε πραγματικό χρόνο, ως άμεση απόκριση-απάντηση στις επιρροές του ίδιου του περιεχομένου όπως αυτό γίνεται αντιληπτό και ως έμμεση ανταπόκριση στις πάντα υπάρχουσες επιρροές του μουσικού πλαισίου γενικότερα» (Nunn, 1998).

Ο πρώτος ορισμός του Nunn, ο οποίος συμπεριλαμβάνεται και στο *Harvard Dictionary of Music* (Apel, 1972, 1984), είναι αρκετά γενικός και εντάσσει τον αυτοσχεδιασμό σε ένα αρκετά ευρύ φάσμα μουσικών πλαισίων. Ο δεύτερος, όμως, ορισμός παρουσιάζει λίγο πιο συγκεκριμένα και ίσως λίγο πιο εύστοχα την έννοια του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού, έτσι όπως την αντιλαμβανόμαστε στην παρούσα έρευνα. Περιγράφει μια διαδικασία της οποίας το περιεχόμενο (μουσική-ήχος) διαρκώς σχηματίζεται και μορφοποιείται από επιρροές οι οποίες προέρχονται

άμεσα από τα μουσικά / ηχητικά ερεθίσματα της εκάστοτε στιγμής, από τις ανθρώπινες εμπειρίες, αλλά και από το γενικότερο πλαίσιο στο οποίο πραγματοποιείται αυτή η διαδικασία, όπως ο χρόνος, ο χώρος και η κατάσταση.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι τέτοιου είδους παράγοντες μπορούν να επηρεάσουν κάθε είδους μουσική πράξη. Στις ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές, ωστόσο, αυτοί οι παράγοντες δεν επηρεάζουν απλά την ποιότητα της μουσικής δημιουργίας ή εκτέλεσης, αλλά διαμορφώνουν το ίδιο το περιεχόμενό τους. Άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο, το καθετί μέσα και γύρω από τις ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές, από τους ίδιους τους αυτοσχεδιαστές, τις εμπειρίες τους, τις μεταξύ τους σχέσεις και τη γενικότερη ιδιοσυγκρασία τους, από το κοινό και τις μουσικές αναφορές, καθώς και τις προσδοκίες που έχει, μέχρι ό,τι σχετίζεται με τον χώρο, όπως για παράδειγμα την ακουστική του, το μέγεθός του, τη θερμοκρασία, τον φωτισμό κ.α., διαδραματίζουν ενεργό ρόλο τόσο όσον αφορά τη διαδικασία τους όσο και την αξιολόγησή τους (Παπουτσή 2012, Cobussen 2017, Cobussen & Costa 2015).

Ένας άλλος ενδιαφέρων ορισμός είναι αυτός των Horsley, Collins, Badura-Scoda και Libby (1980, σελ. 31) στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, όπου ο αυτοσχεδιασμός αναφέρεται ως «η δημιουργία ενός μουσικού έργου ή της τελικής μορφής ενός μουσικού έργου την ίδια τη στιγμή της εκτέλεσής του. Ο όρος υποδηλώνει την άμεση σύνθεση του έργου από τους εκτελεστές του, την επεξεργασία ή την προσαρμογή ενός υπάρχοντος πλαισίου, αλλά και οτιδήποτε ανάμεσα στους δύο αυτούς πόλους». Με άλλα λόγια, πρόκειται για μια σύνθεση σε πραγματικό χρόνο. Ο ορισμός αυτός προκαλεί μια ενδιαφέρουσα συζήτηση για τη σχέση του αυτοσχεδιασμού ως πρακτικής διαμορφώσιμης με σημείο αναφοράς τη στιγμή, με την έννοια της σύνθεσης, διαδικασίας που εξ ορισμού πραγματοποιείται σε διαφορετικό χρόνο από αυτόν της εκτέλεσης. Για τον Evan Parker, η αντίθεση μεταξύ αυτοσχεδιασμού και σύνθεσης είναι λανθασμένη, καθώς όσο ξεκάθαρος και αν είναι ο διαχωρισμός μεταξύ μουσικής με παρτιτούρα και μουσικής χωρίς παρτιτούρα, έχει να κάνει με το πώς γίνεται τελικά αντιληπτή η έννοια της σύνθεσης, η οποία μπορεί απλώς να αναφέρεται στην πράξη του να βάζεις μαζί (putting together) πράγματα, φτιάχνοντας έτσι μουσική (Parker, 2014, σελ. 1).

Αν η έννοια της σύνθεσης δεν αφορά μόνο διαδικασίες οι οποίες πραγματοποιούνται σε διαφορετική στιγμή από τη μουσική εκτέλεση, και αν από αυτές τις διαδικασίες δεν προκύπτουν απαραίτητως μουσικά έργα τα οποία μπορούν να παιχτούν παραπάνω από μία φορά, τότε θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι σύνθεση σε πραγματικό χρόνο. Σε αυτήν την περίπτωση, η σύνθεση μπορεί να συνίσταται σε στιγμιαίες διαδικασίες, ταυτόχρονες με την μουσική εκτέλεση, οι οποίες δεν αποσκοπούν στη δημιουργία ενός επαναλήψιμου, παγιωμένου μουσικού έργου, Ωστόσο, όπως αναφέρει και ο Borgo (2002, σελ. 167), αν προσπαθήσουμε να ορίσουμε τον αυτοσχεδιασμό με αυστηρούς μουσικούς όρους, πιθανόν τελικά να στερήσουμε από αυτόν το πιο αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό του: τη δυνατότητα να ενσωματώνει και να συνδιαλέγεται με / διαπραγματεύεται διαφορετικές προοπτικές και κοσμοθεωρίες.

Ολοκληρώνοντας, ένα τελευταίο στοιχείο που θα μας βοηθήσει να σχηματίσουμε μια πληρέστερη εικόνα των ελεύθερα αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών, είναι η σαφής σύνδεσή τους με την πειραματική μουσική και την D.I.Y. κουλτούρα. Οι αφηγητές/τριες, που επιλέχθηκαν για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας, έχουν αναπτύξει μια αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα την οποία, ιστορικά και αισθητικά τουλάχιστον, θα μπορούσαμε να τη δούμε μέσα από το πρίσμα της πειραματικής μουσικής και μέσα από τη λογική του D.I.Y. Αυτός είναι και ο λόγος που χρησιμοποιείται ο όρος «αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα», για να εκφράσει τη δραστηριότητά τους, καθώς αυτή δεν αποκρυσταλλώνεται σε ένα είδος μουσικής ή σε μια συγκεκριμένη μουσική πρακτική, ή σε μια επίσημη δραστηριότητα, αλλά αφορά ένα σύνολο αυτοσχεδιαστικών / πειραματικών και ανεπίσημων πρακτικών, συνδεδεμένων με το D.I.Y. Παρακάτω επεξηγούνται αυτοί οι όροι, ούτως ώστε να γίνει κατανοητή αυτή η σύνδεση στα κεφάλαια που ακολουθούν.

Η πειραματική μουσική ως είδος μουσικής, ορίστηκε και διαμορφώθηκε μέσα από ένα αρκετά συγκεκριμένο πλέγμα δημιουργικών και αισθητικών θεωρήσεων Αμερικανών και αργότερα Ευρωπαίων καλλιτεχνών, ήδη από τη δεκαετία του '50 περίπου. Με αφετηρία τις ιδέες του John Cage, ο οποίος ήταν και αυτός που εδραίωσε τη χρήση του όρου κατά τη δεκαετία του '50 (Cage, 1961), ήταν ουσιαστικά μια μουσική που θεματοποιούσε τις έννοιες της απροσδιοριστίας και του τυχαίου, με ιδέες περί μιας μουσικής δημιουργίας χωρίς προβλεπόμενο αποτέλεσμα, μιας μουσικής δημιουργίας κατά την οποία περισσότερη σημασία είχε η διαδικασία

της παρά ένα τελικό προϊόν (Nyman, 1999). Βασική προϋπόθεση ήταν η διάθεση διερεύνησης νέων πρακτικών που προκύπτουν από τον συνδυασμό διαφορετικών καλλιτεχνικών μέσων (ό.π.). Σύμφωνα με τον Γάλλο συγγραφέα, κριτικό και ραδιοτηλεοπτικό παρουσιαστή Daniel Caux, μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, τρία μουσικά γεγονότα έκαναν την εμφάνισή τους στον χώρο του πειραματισμού: η μουσική του John Cage, η αμερικανική μινιμαλιστική μουσική, με συνθέτες όπως ο La Monte Young και ο Terry Riley, και ο πειραματισμός Άγγλων αυτοσχεδιαστών, όπως ο συνθέτης Cornelius Cardew ή ο πιανίστας John Tilbury (Saunders, 2009). Οι τρεις αυτές καινοτομίες, που σύμφωνα με τον Nyman (1999) βρέθηκαν στον αντίποδα της μουσικής πρωτοπορίας (avant-garde) των Boulez, Ξενάκη, Berio, Stockhausen, Bussotti κ.α., αποτέλεσαν τον πυρήνα για τη διαμόρφωση του είδους της πειραματικής μουσικής και δημιούργησαν μια εναλλακτική βάση, την οποία χρησιμοποιούν πολλοί πειραματιστές και αυτοσχεδιαστές μουσικοί μέχρι και σήμερα. Βέβαια, το τι είναι ή το τι δεν είναι πειραματικό στη μουσική πλέον είναι ένα αρκετά πολύπλοκο ερώτημα, καθώς η εξέλιξή της εντοπίζεται σε ένα όλο και ευρύτερο φάσμα μουσικών δραστηριοτήτων (Sun, 2017). Όπως υποστηρίζει και η Gottschalk (2016), ο ορισμός της πειραματικής μουσικής αποτελεί μια πραγματική πρόκληση, καθώς δεν αφορά μια συγκεκριμένη σχολή ούτε μια τάση στη μουσική, ούτε καν μια αισθητική, αλλά αντιθέτως πρόκειται για μια κατάσταση ανοιχτότητας, διερεύνησης, αβεβαιότητας και ανακάλυψης. Σε μετέπειτα εποχές, αυτό που θα διέκρινε ίσως την έννοια της πειραματικής μουσικής από τις ιδρυματικές της εκδοχές δεν είναι τόσο κάποια εγγενή ηχητικά χαρακτηριστικά, αλλά, όπως αναφέρει και η Στεφάνου (2011), το γεγονός ότι πρόκειται για μια οικονομικά επισφαλής και εύκολα περιθωριοποιήσιμη πρακτική, με αμφίβολη θεσμική και ιδρυματική στήριξη, τοποθετούμενη στον αντίποδα θεσμοθετημένων, μοντερνιστικών αντιλήψεων περί καινοτομίας.

Σχετικά με την D.I.Y. (do it yourself) κουλτούρα, με την οποία (στην περίπτωσή μας τουλάχιστον) συνδέονται οι ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές, αρκετά βοηθητικός είναι ο ορισμός των Stacey Kuznetsov και Eric Paulos (2010), οι οποίοι αναφέρουν πως πρόκειται για:

«(...) κάθε δημιουργία, τροποποίηση ή επισκευή αντικειμένων χωρίς τη βοήθεια κάποιας επί πληρωμής επαγγελματικής υποστήριξης. Χρησιμοποιούμε τον όρο «ερασιτέχνης» όχι τόσο με τη λογική των

χαμηλών δεξιοτεχνικών ικανοτήτων που κάποιος χομπίστας θα μπορούσε να έχει, μια που αυτές οι δεξιότητες συχνά είναι αρκετά υψηλού επιπέδου, όσο για να δώσουμε έμφαση στο γεγονός ότι στο μεγαλύτερο μέρος της D.I.Y. κουλτούρας η εμπορικότητα δεν αποτελεί κίνητρο».

Σε γενικές γραμμές, θα μπορούσαμε να πούμε πως το D.I.Y. ως πρακτική προέκυψε ως μια αντίδραση απέναντι στη μαζική παραγωγή των βιομηχανιών, γεγονός που συνδέει την D.I.Y. κουλτούρα με την Βιομηχανική Επανάσταση. Οι εξελίξεις της επιστήμης και της τεχνολογίας, δημιουργώντας ευνοϊκές προϋποθέσεις ενασχόλησης, έπαιξαν έναν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στον σχηματισμό ενός ολόκληρου δικτύου D.I.Y. δραστηριοτήτων. Κατά την περίοδο των μοντερνιστικών χρόνων, δηλαδή τέλη του 19ου και αρχές του 20ού αιώνα, όλη αυτή η άνθιση των D.I.Y. πρακτικών ανέπτυξε ένα πολύ ενδιαφέρον πεδίο χειρωνακτικών δραστηριοτήτων, δίνοντας έναν σημαντικό κοινωνικό ρόλο σε εφευρέτες ή άλλα άτομα που ως χόμπι επιδίωκαν σε διαφόρων ειδών κατασκευές. Ωστόσο όμως, λίγο αργότερα και με την παγκοσμιοποίηση, τα πράγματα άλλαξαν ριζικά. Οι νέες συνθήκες του εμπορίου που προωθούσαν αντίστοιχα και νέα, παγκόσμιου τύπου, καταναλωτικά μοντέλα, μετατόπισαν αυτόν τον σημαντικό κοινωνικό ρόλο των εφευρετών και των άλλων κατασκευαστών προς μια μερίδα ατόμων, επαγγελματιών ή εξειδικευμένων, πλέον, σε αντίστοιχους τομείς παραγωγής, αποδυναμώνοντας με αυτόν τον τρόπο και αυτά τα πεδία χειρωνακτικών εργασιών που είχαν αναπτυχθεί. (Guerra & Moreira, 2015)

Στη μουσική, μια τέτοιου είδους αντίδραση, που μας επιτρέπει να κάνουμε τους αντίστοιχους συσχετισμούς με την D.I.Y. κουλτούρα, εμφανίστηκε μέσω της free jazz, τη δεκαετία του '60, με τους ελεύθερους αυτοσχεδιασμούς και την παραγωγή δίσκων μέσω μικρών και ανεξάρτητων labels (ενδεικτικά παραδείγματα οι AACM, στους οποίους θα αναφερθούμε σε επόμενο κεφάλαιο, και η Candid Records). Τη δεκαετία του '70 έκανε την εμφάνισή της η πανκ μουσική, δηλώνοντας με σαφήνεια την εναντίωση και αποστασιοποίησή της προς τη μαζική κουλτούρα της μουσικής βιομηχανίας. Ομοίως και η Industrial μουσική, για την οποία, μαζί με όλα τα παραπάνω, θα μιλήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο, προσπαθώντας να αναδείξουμε τον ρόλο που έπαιξαν στις διαμορφώσεις αυτοσχεδιαστικών πρακτικών. Φυσικά, αναφερόμενοι στο πεδίο της μουσικής, δεν θα μπορούσαμε να μην αναγνωρίσουμε τον ρόλο που έπαιξε η πειραματική μουσική της δεκαετίας του '50 στην διαμόρφωση της D.I.Y. κουλτούρας. Ενδεικτικοί εκπρόσωποι, όπως ο Alvin Lucier, David Tudor,

John Cage και πολλοί άλλοι, με τις καινοτομίες και τους νεωτερισμούς τους όχι μόνο διεύρυναν τα όρια της μουσικής, αλλά άνοιξαν τον δρόμο πάνω στον οποίο πάτησαν οι D.I.Y. πρακτικές. Και, ως εκ τούτου, δημιούργησαν μια ιδιαίτερα στενή σχέση μεταξύ της πειραματικής μουσικής και της D.I.Y. κουλτούρας (ό.π.).

Ολοκληρώνοντας σε αυτό το σημείο, αν λάβουμε υπόψη όσα ήδη είπαμε, σχετικά δηλαδή με τον ορισμό του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού, καθώς και με τη σύνδεσή του με τις εξωθεσμικές μουσικές πρακτικές της πειραματικής μουσικής και της D.I.Y. κουλτούρας, μια σύνδεση που θα αποσαφηνιστεί πολύ περισσότερο στα επόμενα κεφάλαια, μπορούμε να εντοπίσουμε την ανάπτυξη μιας ιδιαίτερης αλλά, ταυτόχρονα, ενδιαφέρουσας σχέσης μεταξύ του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού και της εκπαιδευτικής διαδικασίας. Οι ικανότητες / δεξιότητες που κάποιος / κάποια χρειάζεται να έχει δεν αναγνωρίζονται και δεν προσδιορίζονται με συγκεκριμένο τρόπο μέσω της θεσμοθετημένης μουσικής εκπαίδευσης. Συνεπώς, ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός ακολουθεί τους δικούς του, ανεπίσημους τρόπους μάθησης. Παρακάτω, ακολουθούν κάποιες αρχικές σκέψεις γύρω από τη σχέση της μάθησης με τον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό, που δίνουν κάποιες γενικές, κατευθυντήριες γραμμές της έρευνας.

1.2.3 Αρχικές σκέψεις γύρω από τη μάθηση στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό

Αναλογιζόμενοι τον ορισμό του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού που δώσαμε παραπάνω, φαίνεται κάπως οξύμωρο να μιλάμε για εκπαιδευτικές διαδικασίες και για μάθηση σε τέτοιου είδους πρακτικές. Πώς μπορούμε να αντιληφθούμε τη μάθηση σε μουσικές πρακτικές, οι οποίες όχι μόνο δεν υπόκεινται στους παραδοσιακούς κανόνες της μουσικής και της παρτιτούρας, αλλά, αντιθέτως, επιδιώκουν την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη αποδέσμευση από προκαθορισμένες ιδέες; Φυσικά αυτό το ερώτημα είναι και ένα μέρος των ζητούμενων της έρευνας και δεν θα μπορούσε να απαντηθεί σε αυτό το σημείο. Χρήσιμο, όμως, κρίνεται να διατυπώσουμε κάποιες αρχικές σκέψεις, οι οποίες θα βοηθήσουν στη δικαιολόγηση και κατανόηση του τρόπου και περιεχομένου της αφήγησης που επιλέχθηκε.

Μέσα από τις πρώτες συνομιλίες που έγιναν με τους/τις αφηγητές/τριες της έρευνας κατά τη διάρκεια του 2015, προέκυψαν πολύ ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις όσον αφορά τον παραπάνω προβληματισμό. Οι ίδιοι μίλησαν για την αναγκαιότητα μιας διαρκούς ενασχόλησης με τον αυτοσχεδιασμό, για «τριβή» με τη μουσική, όπως

χαρακτηριστικά δήλωσαν. Αnéφεραν ότι, ως αυτοσχεδιαστές/στρίες, ένιωθαν σε πολύ καλύτερη φόρμα κατά τις περιόδους που είχαν έντονη ενασχόληση με τη μουσική. Ένιωθαν ότι μπορούσαν να αντεπεξέλθουν καλύτερα στις απαιτήσεις ενός αυτοσχεδιασμού, κάτι που δεν ίσχυε σε αντίθετη περίπτωση, δηλαδή σε περιόδους που, για κάποιον λόγο, η δραστηριότητά τους ήταν περιορισμένη. Έτσι, λοιπόν, ήδη από τις πρώτες αυτές συνομιλίες, φανερώθηκε αναμφίβολα η ύπαρξη διαδικασιών μάθησης (κάτι που δεν είναι αυτονόητο, όπως σε άλλα είδη μουσικής) και μάλιστα διαδικασιών απαραίτητων, έως και αναγκαίων, για την όσο το δυνατόν πιο επιτυχημένη ενασχόληση με τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές.

Αυτή η «τριβή», όπως εκφράστηκε από τους/τις αφηγητές/τριες της έρευνας, θα μελετηθεί ιστορικά μέσα από το πρίσμα δύο μεγάλων πεδίων διερεύνησης, στη διαμόρφωση των οποίων η συμβολή των ίδιων των αφηγητών/τριών ήταν ιδιαίτερα βοηθητική. Το πρώτο πεδίο αφορά διαδικασίες μάθησης των αφηγητών/τριών οι οποίες προέρχονται από διαδικασίες ακρόασης. Και λέγοντας διαδικασίες ακρόασης, κυρίως αναφερόμαστε στη διαμόρφωση των λεγόμενων «ακουσμάτων», μέσω των οποίων αφενός μεν διαμορφώνεται η αισθητική του καθενός, αφετέρου δε τα ίδια τα ακούσματα μπορούν να γίνουν μέσο γνώσεων, εμπειριών και επιρροών. Το δεύτερο πεδίο αφορά τη διερεύνηση ετερογενών δικτύων που αναπτύσσονται στα πλαίσια ελεύθερα αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών και των μεταξύ τους σχέσεων, μέσω των οποίων οι αφηγητές/τριες διαμορφώνουν και εξελίσσουν τον τρόπο με τον οποίο αυτοσχεδιάζουν, τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές τους.

Και τα δύο πεδία μάθησης, τα οποία δεν είναι καθόλου ανεξάρτητα μεταξύ τους, είναι εξίσου σημαντικά όταν ερευνούμε τις άτυπες μορφές μάθησης σε αυτοσχεδιαστικές πρακτικές και σε αυτά εντοπίζονται όχι μόνο μια εξελικτική πορεία στην πρακτική του/της κάθε αυτοσχεδιαστή/στρίας, αλλά και μια πορεία εξέλιξης και αναδιαμόρφωσης και των ίδιων των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών. Αυτό, όμως, που έχει μεγαλύτερο ενδιαφέρον, και πρέπει να τονιστεί στην παρούσα έρευνα, είναι η ιδιαίτερη, αμφοτεροβαρής σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ μάθησης και αυτοσχεδιαστικής πρακτικής. Από τη μία οι άτυπες μορφές μάθησης διαμορφώνουν το πεδίο των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών, αλλά, ταυτόχρονα, το ίδιο το πεδίο, καθώς εξελίσσεται, διαμορφώνει από την πλευρά του τις μορφές μάθησής του. Αυτή η διαπίστωση μας κάνει να μην μπορούμε να δούμε τη μάθηση και τη μουσική πράξη ως δύο διαφορετικά πράγματα, αλλά να τα αντιληφθούμε ως μέρη ενός αδιαίρετου

συνεχούς, που δεν μπορείς ποτέ να έχεις μόνο το ένα χωρίς το άλλο. Υπό αυτό το πρίσμα, οι διαδικασίες μάθησης στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό δεν πρέπει να συγχέονται με διαδικασίες προετοιμασίας ενός τελικού αποτελέσματος ή με την ανάπτυξη δεξιοτήτων απαραίτητων για το μελλοντικό παίξιμο ενός περισσότερο ολοκληρωμένου αποτελέσματος, όπως συμβαίνει σε είδη μουσικής στα οποία χρησιμοποιείται η παρτιτούρα, όπως για παράδειγμα στην κλασική μουσική. Η ίδια η μουσική πράξη κάθε φορά εμφανίζεται ως μια ολοκληρωμένη οντότητα, ως ένα τελικό και μοναδικό προϊόν, το οποίο διαμορφώνεται και εξελίσσεται σε πραγματικό χρόνο. Μέσα από αυτήν, κάποιος μπορεί να πάρει τα εφόδια για να μπορεί να αντεπεξέλθει εκ νέου στις προκλήσεις ενός αυτοσχεδιασμού με τον καλύτερο δυνατό τρόπο.

Και ενώ μουσική πράξη και μάθηση μοιάζουν με δύο έννοιες ταυτόσημες, ή καλύτερα με δύο διαδικασίες που στην ουσία συμβαίνουν ταυτόχρονα, το σημείο που τις διαφοροποιεί έγκειται στον τρόπο με τον οποίο γίνονται αντιληπτές κάθε φορά από τους ανθρώπους που αυτοσχεδιάζουν. Και ο τρόπος αυτός κάθε φορά διαμορφώνει τόσο τις συνθήκες στις οποίες πραγματοποιείται η μάθηση όσο και τη μορφή που αυτή παίρνει. Στην ουσία, μουσική πράξη και μάθηση είναι δύο έννοιες οι οποίες προσεγγίζονται από τον/την κάθε αυτοσχεδιαστή/στρια με διαφορετικό τρόπο. Αν και όπως έχουμε ορίσει τις «άτυπες μορφές μάθησης» στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό, αυτές αφορούν διαδικασίες που σκόπιμα αντιμετωπίζονται ως τέτοιες από τους ίδιους τους/τις αυτοσχεδιαστές/στριες, η παρούσα έρευνα δεν στέκεται μόνο σε αυτό, αλλά κάνει και ένα βήμα παραπέρα. Με βάση την παραπάνω ιδέα, δηλαδή το ότι η μάθηση πάντα υπάρχει μέσα σε μια μουσική πράξη, οποιαδήποτε μορφή και αν αυτή έχει, είτε μιλάμε για παράδειγμα για την ακρόαση ενός δίσκου, είτε για το παίξιμο ενός αυτοσχεδιασμού σε ένα live, συμπεριλαμβάνει στο πεδίο της μάθησης όχι μόνο όσες διαδικασίες οι αυτοσχεδιαστές χαρακτηρίζουν ως τέτοιες, αλλά όλες τις διαδικασίες μιας μουσικής δραστηριότητας, είτε αυτές χαρακτηρίζονται συνειδητά ως διαδικασίες μάθησης είτε όχι. Αντιμετωπίζει την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα ως ταυτόχρονη μάθηση.

Η παραπάνω ιδέα παραπέμπει στην «τυχαία / συμπτωματική μάθηση» (incidental learning) την οποία αναφέρει ο Rogers (2014, σελ. 18) ως μέρος της άτυπης μάθησης. Ο ίδιος δίνει και έναν εναλλακτικό ορισμό της ως «μάθηση μέσω συνειδητής εργασίας» (task-conscious learning), κατά την οποία «η μάθηση δεν αποτελεί σκοπό,

αλλά προκύπτει μέσα από την διαδικασία μιας εργασίας, ενώ αυτός που μαθαίνει δεν αποκτά την ταυτότητα του μαθητή αλλά του εργαζόμενου και η επιτυχία της δεν μετριέται από τα πόσα αυτός έμαθε, αλλά από το πόσο καλά έκανε την εργασία» (Rogers, 2003). Αν και οι παραπάνω όροι δεν αναπτύχθηκαν για να εμπλουτίσουν την έννοια της άτυπης μάθησης μέσα σε πλαίσια μουσικών πρακτικών, και ιδίως μέσα σε πλαίσια αυτοσχεδιαστικών πρακτικών, ωστόσο αν τους προσαρμόσουμε ανάλογα, θα μπορούσαν να φανούν χρήσιμοι στην περίπτωση μας, στηρίζοντας ακόμα περισσότερο την ιδέα πως η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα μπορεί να είναι ταυτόχρονα και μάθηση. Αν ένας αυτοσχεδιασμός αφορά ένα σύνολο μουσικών πράξεων και διαδικασιών μέσω των οποίων κάποιος εμπλουτίζει τις εμπειρίες του και τις ικανότητές του, τότε σημαίνει ότι η μάθηση βρίσκεται μέσα σε αυτές τις πράξεις και διαδικασίες, ανεξάρτητα από το αν αυτό αναγνωρίζεται ή όχι από τον ίδιο τον αυτοσχεδιαστή. Επομένως η συνειδητή εμπλοκή με αυτές τις πράξεις και διαδικασίες, ακόμα και αν αυτή δεν αποσκοπεί σε μάθηση, μπορεί να προσφέρει «τυχαία / συμπτωματική μάθηση». Αν τον επιπλέον ορισμό που δίνει ο Rogers, «μάθηση μέσω συνειδητής εργασίας», τον βλέπαμε ως «μάθηση μέσω συνειδητής εμπλοκής με αυτές τις πράξεις και διαδικασίες», τότε η μάθηση είναι κάτι που προκύπτει (μέσω αυτής της εμπλοκής) χωρίς να επιδιώκεται, και αξιολογείται όχι με το πόσα έμαθε κάποιος, αλλά με το πώς ο ίδιος κρίνει το γενικότερο πλαίσιο ενός αυτοσχεδιασμού, καθώς και τη δική του εμπλοκή ή συμβολή σε αυτό.

Επομένως, προσπαθώντας να μιλήσουμε, με όρους ιστορικούς, για άτυπες μορφές μάθησης στις ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές, ουσιαστικά στοχεύουμε στην ιστορική αποτύπωση ενός συνόλου αυτοσχέδιων μουσικών δραστηριοτήτων. Οι μορφές που παίρνει η μάθηση ουσιαστικά εξαρτώνται από τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζεται αυτή η δραστηριότητα από τους αυτοσχεδιαστές.

1.2.4 Μουσική δραστηριότητα

Αν, όπως αναφέραμε παραπάνω, οι μορφές που παίρνει η μάθηση ουσιαστικά εξαρτώνται από τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζεται η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα, τότε, σε μια προσπάθεια συγκρότησης της έννοιας της μάθησης μέσω της ίδιας της δραστηριότητας, είναι απαραίτητο να διευκρινιστεί ο τρόπος με τον οποίο η παρούσα έρευνα αντιλαμβάνεται την έννοια της μουσικής δραστηριότητας.

Σύμφωνα με τον Σμολ, ένα σημαντικό πρόβλημα που αντιμετωπίζει η προσπάθεια μελέτης και κατανόησης της έννοιας, όχι μόνο της μουσικής, αλλά και όλης της καλλιτεχνικής δραστηριότητας γενικότερα, είναι ότι δίνεται περισσότερη σημασία στο έργο τέχνης, δηλαδή στο αντικείμενο / τελικό προϊόν που παράγεται μέσω της δραστηριότητας και λιγότερη στη διαδικασία της δραστηριότητας (Σμολ, 1983). Υπό αυτήν τη σκοπιά, το μουσικό έργο είναι κάτι το οποίο παράγουν οι συνθέτες, οι οποίοι έχοντας τις απαραίτητες γνώσεις είναι και οι ειδικοί για αυτό, ενώ ο ρόλος του ακροατή εξαντλείται στον θαυμασμό του έργου, μη έχοντας ουσιαστικά συμμετοχή με κανέναν τρόπο στη δημιουργική διαδικασία. Έτσι, λοιπόν, αν θεωρήσουμε δεδομένη αυτήν την παραδοχή, η μουσική δραστηριότητα είναι μια δραστηριότητα η οποία δεν ενθαρρύνει την ανάπτυξη κανενός είδους συλλογικότητας κατά τη διεξαγωγή της, αλλά ουσιαστικά πρόκειται για τη μετάδοση της προσωπικής ιδέας κάποιου συνθέτη, μέσω του εκτελεστή, σε κάθε ακροατή χωριστά. Μέσα σε ειδικά διαμορφωμένους χώρους και μέσω ειδικά καταρτισμένων, επαγγελματιών εκτελεστών της μουσικής, η μουσική μετατρέπεται σε αντικείμενο παρατήρησης και όχι σε κάτι που μπορεί να το βιώσει κανείς με την εμπειρία. Αυτή η αφαίρεση της έννοιας του βιώματος μέσω της εμπειρίας τοποθετεί τη μουσική σε ένα πλαίσιο που τη διαχωρίζει από την καθημερινή ζωή. Σύμφωνα με τα παραπάνω, η μουσική γίνεται αντιληπτή ως ένα αγαθό, όπως όλα τα υπόλοιπα αγαθά, που, όταν κάποιος το χρειάζεται, το αγοράζει, ανάγοντας τη μουσική δραστηριότητα σε μια σχέση μεταξύ παραγωγού, προϊόντος και καταναλωτή (ό.π.).

Το παραπάνω μοντέλο, που εξηγεί με ποιον τρόπο έχει κυριαρχήσει η έννοια της μουσικής δραστηριότητας στις δυτικές κοινωνίες, ως κάτι που υπάρχει έξω και ανεξάρτητα από την ατομική εμπειρία, έχει διαμορφώσει ανάλογα και τον χαρακτήρα της επίσημης μουσικής εκπαίδευσης. Ο μαθητής αντιμετωπίζεται ως καταναλωτής της γνώσης, χωρίς ουσιαστικά να έχει τη δυνατότητα να δημιουργεί μόνος του τις γνώσεις του ή να βοηθά τους υπόλοιπους συμμαθητές του (ό.π., σελ. 266). Η γνώση νοείται ως ένα τελικό προϊόν, που ο κάθε μαθητής καλείται να αφομοιώσει μέσω μιας τυποποιημένης διδασκαλίας και όχι μέσω εμπειρικών τρόπων πρόσληψης, και με σκοπό τη διαιώνιση μιας τυποποιημένης μουσικής πρακτικής. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα μια γνώση απομακρυσμένη από την πραγματική ζωή των μαθητών. Μια γνώση από επαγγελματίες εκπαιδευτικούς προς μελλοντικούς καταναλωτές της μουσικής. Ενώ ο τρόπος με τον οποίο καλλιεργείται η έννοια του επαγγελματισμού

μέσα από την εκπαίδευση, ως μια ιδιότητα που κάποιος μπορεί να φέρει μετά από πολυετή και δύσκολη πορεία προκειμένου να κατακτήσει τα δυσθεώρητα ύψη της τεχνικής ικανότητας για το παίξιμο των μουσικών έργων, διευρύνει ουσιαστικά το χάσμα μεταξύ της επαγγελματικής και της ερασιτεχνικής μουσικής δραστηριότητας.

Για τον Σμολ όλος αυτός ο τρόπος με τον οποίο άρχισε να διαμορφώνεται η έννοια της μουσικής δραστηριότητας στις δυτικές κοινωνίες, ήδη από την εποχή της Αναγέννησης, ο οποίος ναι μεν εξυπηρετούσε την ανάπτυξη μιας επιστημονικής προσέγγισης της έρευνας της μουσικής, αλλά ταυτόχρονα αποσκοπούσε και στην προώθηση οικονομικών συμφερόντων, φαίνεται αρκετά προβληματικός. Και αυτό γιατί η έννοια της μουσικής, όπως αναφέρει, «δεν είναι καθόλου ένα πράγμα, είναι κάτι που οι άνθρωποι κάνουν» (Σμολ, 2010, σελ. 19). Όταν το νόημα της μουσικής μελετάται μόνο υπό το πρίσμα του μουσικού έργου, χάνεται σε αυτό η ολότητα μιας μουσικής πράξης. Αυτή η μουσική πράξη αφορά ένα σύνολο σχέσεων στον χώρο που πραγματοποιείται, οι οποίες δεν έχουν να κάνουν μόνο με τις σχέσεις μεταξύ των ήχων, αλλά και με τις σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους που συμμετέχουν, με οποιαδήποτε ιδιότητα. Ο Σμολ χρησιμοποιεί τον όρο «μουσικοτροπία» (musicicking) για να εκφράσει όλες αυτές τις σχέσεις που συνθέτουν τη μουσική πράξη και, κατά προέκταση, δίνουν ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο γίνεται αντιληπτή η έννοια της μουσικής δραστηριότητας. Αυτές οι σχέσεις είναι αρκετά πολύπλοκες, και πρέπει να διερευνώνται με τρόπο που θα δίνει απάντηση στο ερώτημα: «ποιο είναι το νόημα αυτής της εκτέλεσης, που πραγματοποιείται αυτήν τη στιγμή, σε αυτόν τον χώρο, με αυτούς τους συμμετέχοντες» (ό.π., σελ. 31). Επομένως, ο τρόπος που διαπραγματεύεται η παρούσα έρευνα την έννοια της μουσικής δραστηριότητας έγκειται στον τρόπο συσχέτισης των ηχητικών συμβάντων, των ατόμων, των χώρων, και ό,τι άλλο λαμβάνει χώρα σε μια μουσική πράξη και είναι σε θέση να την επηρεάσει ή και να τη διαμορφώσει, την εκάστοτε στιγμή που συμβαίνει. Με άλλα λόγια, αντιμετωπίζει τη μουσική δραστηριότητα ως ένα δίκτυο συσχετιζόμενων παραγόντων, οι οποίοι βρίσκονται σε μια κατάσταση αλληλεπίδρασης.

Στις ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές, η θεωρία της μουσικοτροπίας φαίνεται να βρίσκει πλήρη εφαρμογή, καθώς ούτως ή άλλως αυτές δεν μπορούν να αφορούν ένα τελικό / παγιωμένο μουσικό έργο. Ο Σμολ χαρακτηρίζει έναν αυτοσχεδιασμό ως «ένα ταξίδι, όπου τα πάντα μπορούν να έχουν την αξία του πρωτόγονου», σε αντίθεση με τη γραμμένη μουσική, η οποία αφορά «την

περιγραφή ενός ταξιδιού που έχει ήδη τελειώσει» (Σμολ, 1983, σελ. 257). Σε αυτό το «ταξίδι» όλοι οι εμπλεκόμενοι και όλα όσα συμβαίνουν κατά τη διάρκειά του έχουν και έναν ανάλογο βαθμό συμμετοχής στην ουσιαστική διαμόρφωσή του. Συνεπώς, για να κατανοήσουμε το τι συμβαίνει σε αυτό το «ταξίδι», δηλαδή σε αυτήν τη μουσική δραστηριότητα, ουσιαστικά πρέπει να κατανοήσουμε όλα όσα παίρνουν μέρος σε αυτό και να ανακαλύψουμε τον τρόπο με τον οποίο συσχετίζονται. Και όταν λέμε «όλα», ουσιαστικά δεν αναφερόμαστε μόνο στον ανθρώπινο παράγοντα, αλλά και σε μη ανθρώπινους παράγοντες, όπως για παράδειγμα, ο χώρος και οι συνθήκες του, τα ηχητικά μέσα που χρησιμοποιούνται σε έναν αυτοσχεδιασμό κ.α. Ως προς αυτήν την κατεύθυνση, χρήσιμο ερμηνευτικό εργαλείο αποδεικνύεται η θεωρία «δράστη-δικτύου» (Actor-Network Theory) του Bruno Latour (1996, 2005). Η θεωρία «δράστη-δικτύου» προτείνει τη ριζοσπαστική αρχή της «γενικευμένης συμμετρίας», σύμφωνα με την οποία η μελέτη / ανάλυση κοινωνικών συμπεριφορών δεν πρέπει να εστιάζει μόνο στις ανθρώπινες, αλλά και στις μη ανθρώπινες οντότητες. Επομένως, το δίκτυο στη θεωρία δράστη-δικτύου αποτελείται από ένα σύνολο ετερογενών δρώντων (ανθρώπινων και μη ανθρώπινων), διαφορετικής βαρύτητας και σημασίας, οι οποίοι βρίσκονται σε μια κατάσταση αλληλεπίδρασης.

Επομένως, αν όπως υποστηρίζει ο Σμολ, η μουσική πράξη αφορά ένα σύνολο κοινωνικών συμπεριφορών και ο Λατούρ αναγνωρίζει αυτές τις κοινωνικές συμπεριφορές ως δίκτυα τόσο ανθρώπινων όσο και μη ανθρώπινων στοιχείων σε αλληλεξάρτηση, τότε στην προσπάθεια ορισμού του πώς συγκροτείται η έννοια της μάθησης μέσα σε ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές, η παρούσα έρευνα εστιάζει στη διερεύνηση τέτοιου είδους δικτύων. Με άλλα λόγια, τόσο άνθρωποι όσο και μη άνθρωποι δράστες δημιουργούν ένα περίεργο πλέγμα αλληλεπιδράσεων, μέσα από το οποίο αναγνωρίζεται η έννοια και η κατανόηση τόσο των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών όσο και των μορφών μάθησής του.

Ο τρόπος με τον οποίο αναγνωρίζεται η έννοια της μουσικής δραστηριότητας συνεπάγεται ένα γεφύρωμα αυτής με την καθημερινή ζωή. Οι συσχετίσεις που αναπτύσσονται μέσα από αυτά τα δίκτυα που αναφέραμε παραπάνω γίνονται το μέσο παραγωγής σκηνών, καταστάσεων και περιστάσεων οι οποίες συνθέτουν την κοινωνική ζωή, όπου οι αισθητικές διαμορφώσεις κατέχουν έναν καίριο ρόλο (DeNora, 2000). Έτσι, λοιπόν, προς μια βαθύτερη κατανόηση του πώς αυτή η κοινωνική ζωή σχετίζεται με τη μουσική δραστηριότητα και, κατά συνέπεια,

μορφοποιεί τη μάθηση, δεν αρκεί η αποκωδικοποίηση του καθαυτού μουσικού γεγονότος, αλλά το πώς αυτοί οι άνθρωποι (οι συμμετέχοντες) έφτασαν στο σημείο να ενεργήσουν με τον τρόπο που ενήργησαν στο μουσικό γεγονός (ό.π.). Και αυτό το «πώς», έχει να κάνει με το πώς τα άτομα σχετίζονται και διαμορφώνονται μέσω της μουσικής στην καθημερινότητά τους, καθιστώντας το βασίλειο της αισθητικής όχι απλά αντικείμενο επεξήγησης, αλλά ενεργό, δυναμικό υλικό στην κοινωνική ζωή (ό.π.). Για τον λόγο αυτό, όταν λέμε μουσική δραστηριότητα, αυτή δεν αφορά μόνο τη στιγμή που κάποια άτομα παίζουν μουσική, έστω και αν μιλάμε με όρους μουσικοτροπίας, αλλά και όλες αυτές τις διαδικασίες που προηγούνται, όπως το άκουσμα δίσκων, η ατομική ή συλλογική επεξεργασία των ακουσμάτων, η ενασχόληση με τεχνικά θέματα και μουσικά όργανα και κάθε είδους συνευρέσεις ή συζητήσεις, μέσω των οποίων εξερευνάται ο κόσμος των ήχων, είτε σε πρακτικό είτε σε θεωρητικό επίπεδο. Ακούσματα, μέσα ακρόασης και πειραματισμού / αυτοσχεδιασμού, επιρροές, συνευρέσεις και συσχετίσεις σε εναλλακτικούς χώρους, μέσα στους οποίους διενεργείται κάθε μορφή μουσικών δραστηριοτήτων (δισκάδικα, στούντιο, σπίτια, ταράτσες, μπαρ, υπόγεια κ.α.), συνθέτουν με έναν ιδιόμορφο τρόπο την έννοια της μουσικής δραστηριότητας, μέσω της οποίας η παρούσα διατριβή επιχειρεί να μιλήσει για μάθηση. Γιατί, όπως υποστηρίζει και η Finnegan (1989, σελ. 340), η μουσική δεν είναι κάτι που υφίσταται μόνο ως μια εξειδικευμένη μορφή τέχνης, κατασκευασμένη από τους «ειδικούς», αλλά, επιπλέον, αποτελεί έναν διακριτό τρόπο μέσω του οποίου τα άτομα εκφράζονται και διατυπώνουν τις εμπειρίες τους.

1.3 Μεθοδολογικά ζητήματα

Το τι είναι μουσική ιστορία, ποιο είναι το περιεχόμενό της, πώς ερευνάται, πώς γράφεται και ποιος είναι ο σκοπός της είναι ερωτήματα που ανά τις εποχές έχουν απασχολήσει τους ιστορικούς της μουσικής και ιδιαίτερα τους μουσικολόγους από τον 18ο αιώνα και μετά στη δυτική Ευρώπη, όταν δηλαδή περίπου εντοπίζονται οι απαρχές της μουσικολογίας ως επιστήμης, μέρος της οποίας είναι και η ιστοριογραφία της μουσικής. Μέσα από αυτήν την προσπάθεια να βρεθούν κάποιες απαντήσεις, αναπτύχθηκαν διάφορων ειδών θεωρίες και μεθοδολογίες γύρω από την επιστημολογία της μουσικής ιστοριογραφίας (Stanley, 2001). Στο ερώτημα ποια είναι η καταλληλότερη μεθοδολογία για μια ιστοριογραφική έρευνα, η απάντηση φαίνεται να είναι λογική: αυτή ή αυτές που μπορούν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο να

αναδεικνύουν τα όσα έχει σαν στόχο να παρουσιάσει ο ιστορικός μέσα από την αφήγησή του. Σε αυτό το πλαίσιο, η ιστοριογραφία βρέθηκε πολλές φορές αντιμέτωπη με σκληρή κριτική και αμφισβήτηση και ενίοτε με απόρριψη και ριζική αναθεώρηση. Η ιστοριογραφία της μουσικής έχει, επομένως, και αυτή τη δική της ιστορία, καθώς τα ενδιαφέροντα των ιστορικών-μουσικολόγων μετατοπίζονταν από εποχή σε εποχή.

Το μουσικό έργο, το οποίο κατείχε πρωταγωνιστικό ρόλο στην ιστορία της μουσικής, φαίνεται ότι άρχισε βαθμιαία να αμφισβητείται ως βασικό στοιχείο της σύγχρονης ιστορικής σκέψης (Iggers, 2006). Το άλλοτε κεντρικό ερώτημα των ιστορικών «τι ακριβώς συνέβη» άρχισε σιγά-σιγά να δίνει τη θέση του στο ερώτημα «γιατί συνέβη αυτό που συνέβη», καθώς αναπτύχθηκε η πεποίθηση ότι η δουλειά του ιστορικού είναι ως έναν βαθμό να ερμηνεύει το παρελθόν (Walsh, 1985). Σε αυτό το πλαίσιο σκέψης αναπτύχθηκε και η βιογραφική μέθοδος, καθώς, προκειμένου να γίνει κατανοητό ένα μουσικό έργο, θα χρειαστεί να μελετηθεί και η ζωή του συνθέτη (Pasler, 2008). Βέβαια, όταν μιλάμε για μουσική τα πράγματα είναι ακόμα πιο σύνθετα, γιατί, όπως εξηγεί ο Dahlhaus (1983), η φύση της μουσικής είναι τέτοια που από τη μια το αντικείμενο μελέτης της εμπεριέχει ζητήματα αισθητικής, τα οποία διαφαίνονται μέσα από το παρόν, και από την άλλη τίθενται φιλοσοφικά ζητήματα περί της έννοιας του έργου, καθώς ένα έργο ενεργοποιεί τη λειτουργία του ή καλύτερα τον στόχο του και την ίδια του την ύπαρξή, όταν παίζεται σε κάποιον χώρο και βρίσκεται σε αλληλεπίδραση με το ακροατήριο.

Κατά συνέπεια, πώς μπορούν τα μουσικά έργα, και μόνον αυτά, να μπουν σε μια ιστορία περί της μουσικής, αποκομμένα από την αισθητική την οποία φέρουν και από την κοινωνική λειτουργία τους; Στο επίπεδο αυτό, που η ιστορία της μουσικής διαφοροποιείται από τη γενική ιστορία, η ιστοριογραφία της μουσικής αποπειράθηκε να ανοίξει τους ορίζοντές της και προς άλλες κατευθύνσεις (Dahlhaus, 1983). Το μουσικό έργο έφυγε από το κέντρο της ιστοριογραφικής μελέτης και νέες ιδέες ήρθαν και από τον χώρο της γενικής ιστορίας, αλλά και από άλλους επιστημονικούς τομείς, όπως της κοινωνιολογίας ή της εθνογραφίας. Αν και σκοπός αυτής της ενότητας δεν είναι η παρουσίαση μιας ενδελεχούς ιστορίας της μουσικής ιστοριογραφίας, αντικείμενο των παραγράφων που ακολουθούν είναι η προσπάθεια εύρεσης και τεκμηρίωσης ενός τρόπου ιστοριογραφικής έρευνας, μέσω ενός συνδυασμού μεθοδολογικών εργαλείων, κατάλληλων για την προσέγγιση των παραπάνω

ερωτημάτων, και η ανάδειξη με τον καλύτερο δυνατό τρόπο του επιδιωκόμενου στόχου της παρούσας έρευνας.

1.3.1 Μικροϊστορικές καταγραφές: Βιβλιογραφική / αρχειακή έρευνα, αφηγήσεις ζωής

Η ελλιπής μέχρι τώρα καταγραφή και μελέτη της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας στην Ελλάδα, τόσο σε επίπεδο πρακτικής όσο και σε επίπεδο μάθησης, ιδιαίτερα σε άτυπα ή μη θεσμοθετημένα πλαίσια, και η ανομοιογενής φύση των διαθέσιμων πηγών άντλησης πληροφοριών, (από επίσημες βιβλιογραφικές πηγές, και μάλιστα όχι αποκλειστικά προερχόμενες από το πεδίο της ιστορικής μουσικολογίας, έως και ανεπίσημες πηγές όπως φανζίν ή προσωπικές ιστοσελίδες του διαδικτύου), καθιστούν απαραίτητο έναν συνδυασμό μεθοδολογικών εργαλείων, τα οποία θα είναι σε θέση να παρέχουν τη δυνατότητα σχηματισμού ενός αξιοποιήσιμου πρωτογενούς υλικού προσέγγισης των υπό διερεύνηση ερωτημάτων. Με βάση την παραπάνω συνθήκη, ως βασικός τρόπος ιστοριογράφησης, ο οποίος αποτελεί και σημαντικό χαρακτηριστικό βάσει του οποίου η διατριβή χαρακτηρίζεται ως πρωτότυπη, προτείνεται μια αφήγηση μέσω μικροϊστορικών καταγραφών. Όσον αφορά τον ορισμό του όρου «μικροϊστορικές καταγραφές», ουσιαστικά αναφερόμαστε στην καταγραφή ανθρώπινων συμπεριφορών, δράσεων και γεγονότων, των οποίων η ύπαρξη βρίσκεται «κάτω και πέρα» από την «κυρίαρχη ιστορία», παραμένουν, ωστόσο, μέρος αυτής (Levi, 1991). Στην περίπτωση μας, ως κυρίαρχη ιστορία αναγνωρίζεται το γενικότερο ιστορικό πλαίσιο μιας επίσημης μουσικής δραστηριότητας / εκπαίδευσης στην Ελλάδα, ενώ οι μικροϊστορικές καταγραφές αφορούν καταγραφές πράξεων της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας / μάθησης, οι οποίες, ενώ πραγματοποιούνται παράλληλα με την επίσημη μουσική δραστηριότητα / εκπαίδευση, ταυτόχρονα δρουν και εξελίσσονται έξω από αυτήν, εξωθεσμικά. Πρόκειται ουσιαστικά για πράξεις οι οποίες δεν είναι ενσωματωμένες στην κυρίαρχη ιστορία, ωστόσο η ύπαρξή τους αναπτύσσει μια σχέση αλληλεπίδρασης με αυτές της κυρίαρχης ιστορίας. Είναι πράξεις οι οποίες επηρεάζουν την κυρίαρχη μουσική δραστηριότητα / μάθηση ή επηρεάζονται από αυτήν και ενδιαφέρον παρουσιάζει τόσο η καθ' αυτή μελέτη τους όσο και το γεγονός ότι η εξέτασή τους μπορεί να αποτελέσει μέρος καλύτερης / βαθύτερης κατανόησης της ιστορίας, ενώ πολλές φορές μπορεί να την εμπλουτίσει ή ακόμα και να τη θέσει υπό επανεξέταση.

Η μεθοδολογία των μικροϊστορικών καταγραφών προσεγγίζεται σε τρία διαφορετικά επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο προσέγγισης αφορά τη βιβλιογραφική έρευνα της διεθνούς ιστοριογραφίας της αυτοσχεδιαστικής μουσικής και των συνδεδεμένων με αυτήν πρακτικών, όπως είναι, για παράδειγμα, η πειραματική μουσική, το D.I.Y. κ.α. Το δεύτερο επίπεδο προσέγγισης αφορά τη μελέτη έντυπου και ψηφιοποιημένου υλικού από ανεξάρτητες εκδόσεις, fanzines και μικρής κυκλοφορίας κείμενα (ένθετα σημειώματα μέσα σε δίσκους περιορισμένης κυκλοφορίας, δελτία τύπου κ.α.), τα οποία κατόπιν επιλογής υποβάλλονται σε επεξεργασία και αναλύονται. Τόσο το πρώτο επίπεδο προσέγγισης όσο και το δεύτερο πλαισιώνονται από εντατική διαδικτυακή αρχειακή αναζήτηση για διαθέσιμες, έστω και ανενεργές, πηγές πληροφόρησης, μέσα από ιστοτόπους συναυλιακών χώρων, ατόμων ή ομάδων, online μουσικών περιοδικών κ.α. Τέλος, το τρίτο επίπεδο προσέγγισης αφορά καταγραφές που προκύπτουν από προφορικές αφηγήσεις ζωής επιλεγμένων πειραματιστών / αυτοσχεδιαστών, μέσω δηλαδή της μεθοδολογίας της προφορικής ιστορίας.

Οι αφηγήσεις ζωής, η καταγραφή των οποίων συνήθως γίνεται μέσω ηχογράφησης, είναι ένα εργαλείο συλλογής πληροφοριών, μέρος της μεθοδολογίας της προφορικής ιστορίας. Η προφορική ιστορία άρχισε να αναπτύσσεται κατά τις δεκαετίες του '70 και του '80, τόσο στον δυτικό όσο και στον ανατολικό κόσμο (Iggers, 2006). Σε ένα πλαίσιο αμφισβήτησης της παραδοσιακής ιστοριογραφίας, κέντρο της οποίας ήταν οι πολιτικές και κοινωνικές ελίτ, η προφορική ιστορία έδωσε τη δυνατότητα ένταξης στην ιστορία τμημάτων του πληθυσμού που είχαν για πολύ καιρό αγνοηθεί (ό.π.). Προσέφερε μια «ιστορία από τα κάτω». Μια ιστορική προσέγγιση που στο επίκεντρο έθετε τη μελέτη της καθημερινής ζωής και εμπειρίας «απλών ανθρώπων», μια ιστορία η οποία ενδιαφερόταν να αναδείξει τις διαφορετικές όψεις της ανθρώπινης ύπαρξης και η οποία συνοδευόταν από την πεποίθηση πως η κουλτούρα μιας ομάδας, ακόμα και η βούληση ενός ατόμου, μπορούν να συνιστούν σημαντικούς αιτιατούς παράγοντες αλλαγής (Stone, 1979). Έτσι λοιπόν, ήδη από τη δεκαετία του '70 και ειδικότερα στον ελληνικό χώρο από τα τέλη της δεκαετίας του '80, η συνεισφορά της προφορικής ιστορίας αποδείχθηκε ιδιαίτερα σημαντική στην ιστοριογραφία, καθώς χάρισε σε αυτήν ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον πρωτογενές υλικό, το οποίο συμπλήρωσε τα κενά και «φώτισε» διαφορετικές πτυχές της ιστορίας (Θανοπούλου και Μπουτζουβή, 2002). Οι ιστορίες που μάς αφηγούνται οι αυτοσχεδιαστές / πειραματιστές της έρευνας σχετικά με την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητά τους

μπορούν να αποτελέσουν ένα τέτοιο πρωτογενές υλικό και, αν και φαινομενικά ασύνδετες και αποσπασματικές, μέσω της σύνθεσης και ερμηνείας τους μπορούν να συνθέσουν μια αφήγηση «ιστορίας από τα κάτω», η οποία να ανταποκρίνεται μεν σε ένα ακαδημαϊκό πλαίσιο έρευνας, αλλά και να αφορά ένα ευρύτερο κοινό, στο οποίο εντάσσονται και οι ίδιοι οι αφηγητές (Χαϊδοπούλου, 2013). Και, αν στην περίπτωση μας, η αφήγηση της παρούσας διατριβής δεν φαίνεται να ανταποκρίνεται εξ ολοκλήρου στον όρο της «ιστορίας από τα κάτω», καθώς αυτή δεν αναπτύσσεται μόνο μέσα από τις ιστορίες των επιλεγμένων αυτοσχεδιαστών / πειραματιστών της έρευνας, αλλά και από άλλες ιστορικές καταγραφές / πηγές, αυτό μπορεί να αποτελέσει πρόκληση για μια μεταγενέστερη ερευνητική προσπάθεια.

Βέβαια, η προσέγγιση μιας επιστημονικής έρευνας μέσω των αφηγήσεων ζωής, πέρα από τα οφέλη που μπορεί να καρπωθεί από αυτήν, όπως για παράδειγμα την εύρεση ενός πολύπλευρου πρωτογενούς υλικού με αποτέλεσμα τη διαμόρφωση μιας πληρέστερης εικόνας του παρελθόντος, καθώς και την εποπτεία αυτού του υλικού, η οποία επιτυγχάνεται μέσω της ιδιαίτερης σχέσης του ερευνητή και του ομιλητή που αναπτύσσεται κατά τη διαδικασία (Σαββάκης, 2003), έρχεται αντιμέτωπη και με δυσκολίες, τις οποίες ο ερευνητής πρέπει να λάβει υπόψη και στις οποίες πρέπει να δείξει τη δέουσα προσοχή. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις δυσκολίες που παρουσιάζονται στον τρόπο εύρεσης των ομιλητών, καθώς και στα κριτήρια επιλογής αυτών, έτσι ώστε να είναι οι κατάλληλοι, (Thompson, 2008, σελ. 40), και επιπλέον στον τρόπο που αυτοί «θυμούνται».

Το πώς θυμάται κάποιος έχει κατά κύριο λόγο να κάνει με τις διαδικασίες ανάκλησης πληροφοριών από τη μνήμη του. Οι διαδικασίες αυτές είναι αρκετά πολύπλοκες, καθώς, όπως αναφέρει και η Μαντόγλου, «η μνήμη δεν είναι μια ενδοατομική διεργασία. Είναι μια ατομική λειτουργία, η οποία γίνεται εντός του ατόμου, αλλά αφορά τα έξω από αυτό δρώμενα» (Μαντόγλου, 2012, σελ. 23). Η μνήμη ουσιαστικά είναι μια κοινωνική δραστηριότητα, και προκύπτει / διαμορφώνεται μέσα από το τρόπο που αλληλεπιδρούν τα άτομα μεταξύ τους και μέσα από τις σχέσεις που αναπτύσσουν (ό.π.). Σύμφωνα με τον Halbwachs (2013), η μνήμη διακρίνεται σε ατομική και συλλογική. Η ατομική μνήμη αφορά τη μνήμη μιας ομάδας ατόμων που έζησαν κάποια πράγματα από κοινού, όπως για παράδειγμα, οικογένεια, σχολείο ή, στην περίπτωση μας, οι μικρο-κοινότητες αυτοσχεδιαστών. Η συλλογική μνήμη, που, όπως διευκρινίζει η Μαντόγλου, με τον τρόπο που την ορίζει ο Halbwachs

παραπέμπει στην κοινωνική μνήμη (Μαντόγλου, 2012, σελ. 25), αφορά μεγαλύτερες ομάδες, όπως έθνη, κοινότητες, γεωγραφικές περιοχές ή, στην περίπτωση μας, το ευρύτερο σύνολο των αυτοσχεδιαστών, οι οποίοι συνθέτουν την αυτοσχεδιαστική σκηνή, μέρος του οποίου είναι και οι αφηγητές/τριες της έρευνας. Η ατομική και η συλλογική μνήμη είναι άμεσα συνδεδεμένες και αυτό γιατί από τη μια η μνήμη δεν μπορεί να είναι ποτέ απόλυτα ατομική, στον βαθμό που συνδέεται με την κοινωνική ζωή, ενώ από την άλλη η συλλογική μνήμη αντλεί τη δύναμη και τη διάρκειά της από το γεγονός ότι τη στηρίζει ένα σύνολο ατόμων (ό.π., σελ. 43). Με άλλα λόγια λοιπόν, τόσο η ατομική όσο και η συλλογική μνήμη είναι δύο διαδικασίες που συνυπάρχουν σε κάθε άτομο, μόνο που η πρώτη αφορά ένα πλαίσιο ατομικών και προσωπικών αναμνήσεων, ενώ η δεύτερη αφορά ένα πλαίσιο απρόσωπων αναμνήσεων του ατόμου που ανήκει σε μια ευρύτερη ομάδα. Και οι δύο αυτές μνήμες, αν και ακολουθούν τον δικό τους δρόμο, συχνά υπεισέρχονται η μία στην άλλη (ό.π.). Η ατομική στηρίζεται στη συλλογική και η συλλογική εσωκλείει τις ατομικές μνήμες. Ο τρόπος που η μία μνήμη επηρεάζει και επηρεάζεται από την άλλη και, αντίστοιχα, διαμορφώνεται ή επανατοποθετείται σε ένα σύνολο είναι και η μεγαλύτερη πρόκληση ενός ιστορικού, στην προσπάθειά του να μελετήσει το παρελθόν. Αν όπως υποστηρίζεται, «η μνήμη είναι σύνθεση, δημιουργία, φαντασία, ανακατασκευή του παρελθόντος και στηρίζεται στην αναδρομική επεξεργασία ενός προσωπικού βιώματος, καθώς επίσης και στον λόγο άλλων μνημών» (ό.π., σελ. 28), τότε τα πράγματα φαίνονται να περιπλέκονται αρκετά. Ο λόγος είναι ότι, σε όλη αυτήν τη διαλεκτική εμπειρία που χαρακτηρίζει τη μνήμη, σημαντικό ρόλο παίζουν οι μηχανισμοί και τα κριτήρια σύστασής της και, κατά συνέπεια, και η επιλεκτική καταγραφή του παρελθόντος.

Ως προς τον παραπάνω προβληματισμό, ο παράγοντας που παίζει τον βασικότερο λόγο είναι αυτός της ηθικής (Αναγνωστάκη, 2011). Όταν αναφερόμαστε στην ηθική, δεν εννοούμε την ηθική ως φαινόμενο το οποίο εκδηλώνεται από το σύνολο της κοινωνίας, αλλά την «προσωπική ηθική», η οποία παραπέμπει στην αυτενέργεια κάθε μεμονωμένου ατόμου ή μιας υποομάδας ανθρώπων ως μέρους της κοινωνίας. Η Αναγνωστάκη (2011) ορίζει την προσωπική ηθική ως «το σύνολο των αξιών και παραδοχών που το άτομο έχει υιοθετήσει μέσα στην κοινωνία στην οποία ζει και είναι αυτό που ενεργοποιείται ως αξιολογικό κριτήριο κατά περιπτώσεις και συνθήκες, μη συστηματικά εντοπισμένες». Το στοιχείο της προσωπικής ηθικής αποτελεί και το κριτήριο με το οποίο τα άτομα αξιολογούν και ταξινομούν στη

συνείδησή τους τα γεγονότα που τους συμβαίνουν κατά τη διάρκεια της ζωής τους (ό.π.). Αυτό συνεπάγεται ότι η προσωπική ηθική, πέρα από τον τρόπο αξιολόγησης των γεγονότων τη στιγμή που αυτά συμβαίνουν, επηρεάζει και τη μελλοντική αφήγησή τους.

Τέλος, κατά την ανάδειξη κάποιων προβληματισμών γύρω από τη μεθοδολογία της προφορικής ιστορίας δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε το κομμάτι της ανάλυσης, ερμηνείας και κριτικής των λεγομένων, καθώς μέσα από αυτές τις διαδικασίες θα πάρει τη μορφή της η ιστορία. Το παρελθόν δεν είναι αποκομμένο από το παρόν. «Το παρόν φιλτράρει την κατασκευή του παρελθόντος, μέχρι να έρθει το μέλλον που θα το αμφισβητήσει ή θα το δικαιώσει» (Μαντόγλου, 2012, σελ. 17). Αυτή η παραδοχή κάνει τη δουλειά του ιστορικού ακόμα πιο δύσκολη, όταν καλείται να ερμηνεύσει τα λεγόμενα των αφηγητών, ώστε και αυτός με τη σειρά του να καταλάβει πώς έγιναν τα πράγματα μέσα από το δικό του παρόν.

Μια τέτοιου τύπου ιστοριογραφία, η οποία δεν στηρίζεται μόνο σε επίσημες και οργανωμένες καταγραφές, αλλά και στην προφορικότητα, καθώς επίσης και σε υλικό που συλλέγουν τα υποκείμενα της έρευνας προκειμένου να καταρτίσουν τη δική τους προσωπική αποτύπωση μιας μουσικής πορείας ελάχιστα καταγεγραμμένης ή αόρατης, αναπτύσσει κοινά μεθοδολογικά στοιχεία με εθνογραφικού / ανθρωπολογικού τύπου μεθοδολογικές προσεγγίσεις των κοινωνικών επιστημών. Αυτά τα κοινά μεθοδολογικά στοιχεία διαμορφώνουν ένα ιδιαίτερο σχεσιακό πλέγμα μεταξύ των ερευνητών και των ερευνωμένων. Ο ερευνητής δεν είναι απλώς παρατηρητής, αλλά είναι και ο ίδιος εμπλεκόμενος στην κοινότητα των ανθρώπων που διερευνά. Το πόσο πρέπει να εμπλέκεται, έτσι ώστε από τη μια να διατηρεί την ταυτότητά του και από την άλλη να διατηρεί μια κριτική ματιά ως φορέας αυτής της διαφορετικής ταυτότητας, προβληματίσε πολλούς ανθρωπολόγους ανά καιρούς. Το βέβαιο είναι ότι κάθε απόπειρα κατανόησης του «άλλου» μέσα από την έρευνα του πεδίου δεν μπορεί να είναι απλή συνέντευξη δύο ανεξάρτητων υποκειμένων, του ερευνητή και του ερευνωμένου. Η γνώση προκύπτει από τη δημιουργία μιας σχέσης. Και η σχέση συνεπάγεται μια «ζύμωση», κατά την οποία ο ερευνητής δεν στοχάζεται μόνο αυτά που συμβαίνουν, αλλά και τον ίδιο τον τρόπο που κατανοεί τους ανθρώπους τους οποίους μελετά και με τους οποίους συνδέεται (Κανελλόπουλος, 2010). Τίθεται, επομένως, το ζήτημα της κατανόησης του εαυτού ως μιας καίριας παραμέτρου της ερευνητικής διεργασίας (ό.π.). Πρέπει, ωστόσο, να γίνει σαφές ότι η

παρούσα έρευνα δεν στοχεύει στην αφήγηση ως μέρος κατασκευής μιας ταυτότητας, αλλά στην αφήγηση μιας ιστορίας γύρω από τον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό, με τις μικροπολιτισμικές και άλλες πρακτικές του.

Παρόλο που ο τομέας της ιστοριογραφίας ψάχνει να βρει απαντήσεις στο ερώτημα «τι έγινε;», ενώ οι κοινωνικές επιστήμες ενδιαφέρονται να ανιχνεύσουν την κοινωνική λειτουργία αυτού που έγινε, με άλλα λόγια, παρόλο που αυτοί οι δύο τομείς ψάχνουν να βρουν απαντήσεις σε διαφορετικά ερωτήματα, οι παραπάνω σκέψεις προβληματίζουν κατά τη διεξαγωγή της παρούσας έρευνας. Μέχρι ποιο σημείο είναι σωστή η εμπλοκή του ερευνητή στη διεξαγωγή της ερευνητικής διαδικασίας; Πόσο είναι απαραίτητη η ενασχόληση του ίδιου του ερευνητή με τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές; Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ακόμα και αναγκαία; Πώς ο ερευνητής θα καταλάβει τι πραγματικά συμβαίνει, αν στέκεται απλά ως παρατηρητής όσων συμβαίνουν, ή, ακόμα και αν αναπτύσσει σχέσεις με τους ερευνωμένους, δεν είναι πραγματικά μέρος όλων αυτών; Μπορεί κάποιος που δεν έχει εμπειρία από αυτοσχεδιαστικές πρακτικές και δεν έχει βρεθεί ποτέ ο ίδιος τόσο μέσα σε περιβάλλοντα άτυπων διεργασιών μάθησης όσο και σε περιβάλλοντα επίσημης μουσικής εκπαίδευσης να εμβαθύνει σε όλα αυτά τα θέματα; Για τον εν λόγω προβληματισμό, η παρούσα έρευνα προτείνει μια λίγο διαφοροποιημένη άποψη από αυτήν των ανθρωπολόγων. Οι σχέσεις και τα όρια μεταξύ του ερευνητή και του ερευνωμένου / πεδίου έρευνας, που τόσο απασχόλησαν και απασχολούν ακόμα τους ανθρωπολόγους, εδώ φαίνεται να γίνονται αντιληπτά με έναν διαφορετικό τρόπο. Δεν επιδιώκεται μια σαφής οριοθέτηση, αλλά περισσότερο η εξάλειψη αυτών των ορίων, ως απαραίτητη προϋπόθεση για την καλύτερη κατανόηση και εμβάθυνση στα επιμέρους ερωτήματα της έρευνας (Thompson, 2008). Με άλλα λόγια, κρίνεται ιδιαίτερης σημασίας η τοποθέτηση του/της ερευνητή/τριας σε μια γκρίζα ζώνη μεταξύ άτυπης και επίσημης μάθησης και, αντίστοιχα, μεταξύ επίσημης και ανεπίσημης ή μη υποστηριζόμενης θεσμικά μουσικής δραστηριότητας.

Το καθένα από τα τρία επίπεδα προσέγγισης μικροϊστορικών καταγραφών, καταγραφές που εντοπίζονται μέσα σε διεθνή βιβλιογραφία, σε έντυπο ή ψηφιοποιημένο υλικό από ανεξάρτητες εκδόσεις και μικρής κυκλοφορίας κείμενα, καθώς και καταγραφές μέσα από αφηγήσεις ζωής, συνοδεύεται από διαφορετικού τύπου / βαθμού δυσκολίες, τόσο όσον αφορά την εύρεση όσο και την αξιολόγησή

τους. Οι δυσκολίες αυτές αποτέλεσαν σημαντικές προκλήσεις κατά τη διεξαγωγή της έρευνας, και στην αντιμετώπισή τους δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα.

1.3.2 Επεξηγήσεις σχετικά με την επιλογή των αφηγητών και τη διαδικασία

Για τις ανάγκες της παρούσας διατριβής, επιλέχθηκαν δώδεκα αφηγητές, αριθμός που κρίθηκε ικανοποιητικός για τη διερεύνηση των ζητούμενων της, μια που αυτά δεν αφορούν ευρήματα ποσοτικών αναλύσεων, αλλά ποιοτικών. Επιπλέον, οι μουσικές πρακτικές αυτών των αφηγητών/τριών, στο σύνολό τους, ήταν αντιπροσωπευτικές των πρακτικών που άρχισαν να διενεργούνται μετά το 2000 στον ελλαδικό χώρο, και κυρίως στην Αθήνα.

Τα κριτήρια επιλογής των συγκεκριμένων δώδεκα αφηγητών ήταν τρία. Το πρώτο κριτήριο ήταν η ενεργή συμμετοχή / παρουσία στον χώρο της πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής σκηνής κατά το διάστημα 2000 έως και το 2015. Το αρχικό χρονικό όριο ορίστηκε με βάση κάποια κομβικά γεγονότα στην πορεία της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας, όπως το άνοιγμα χώρων και την πραγματοποίηση πρωτοβουλιών, ενώ το τελικό όριο δεν διαμορφώθηκε με βάση συγκεκριμένων συμβάντων, αλλά ήταν το σημείο που ολοκληρώθηκε η συλλογή των δεδομένων και ξεκίνησε η συγγραφή της διατριβής. Μεταξύ του 2000 και 2015, οι αφηγητές/τριες που επιλέχθηκαν έδρασαν με τρόπο καθοριστικό αναφορικά με τις αυτοσχεδιαστικές / πειραματικές μουσικές πρακτικές.

Λέγοντας «ενεργή συμμετοχή / παρουσία» εννοούμε το ενδιαφέρον τους για την κοινοποίηση της μουσικής τους, τη συμμετοχή τους σε συναυλίες ή στη διοργάνωση συναυλιών και άλλων μουσικών γεγονότων, καθώς επίσης και τη συμμετοχή τους σε ηχογραφήσεις ή στη δημιουργία ή διατήρηση δισκογραφικών εταιρειών, με σκοπό την υποστήριξη δισκογραφικών δουλειών άλλων αυτοσχεδιαστών / πειραματιστών. Όλοι τους έπρεπε να είναι άτομα που τους ενδιέφερε η πορεία, η διατήρηση και η εξέλιξη της σκηνής τους και τα οποία προσπαθούσαν με κάθε τρόπο να τη στηρίζουν, και ήταν αυτοί που τελικά μέσα από τις δράσεις τους τη διαμόρφωσαν.

Αν και ως αρχικό χρονικό όριο επιλέχθηκε το 2000, η ιστορική αφήγηση περιλαμβάνει στοιχεία / γεγονότα που ανήκουν και σε προηγούμενες δεκαετίες, του '80 και του '90. Η επιλογή αυτή έγινε με στόχο τη βαθύτερη κατανόηση της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας / μάθησης από το 2000 και μετά. Παρόλο που

τα ιστορικά υποκείμενα τοποθετούνται μεταξύ του 2000 με 2015, τα χρόνια που προηγήθηκαν έχουν να μας πουν πολλά για τον τρόπο με τον οποίο άρχισαν να διαμορφώνονται οι αυτοσχεδιαστικές πρακτικές και η μάθησή τους.

Το δεύτερο (ίσως και το βασικότερο) κριτήριο αφορά τη μουσική εκπαίδευση των αφηγητών/τριών. Όλοι οι αφηγητές έπρεπε να είναι αυτοδίδακτοι, δηλαδή να μην έχουν περάσει καθόλου μέσα από διαδικασίες και πλαίσια επίσημης μουσικής εκπαίδευσης, όπως για παράδειγμα ωδειακές σπουδές. Αυτό μας προβλημάτισε ιδιαίτερα κατά την αναζήτηση τέτοιων ανθρώπων, καθώς η δεκαετία του '80, στην οποία οι περισσότεροι αφηγητές έζησαν τα παιδικά τους χρόνια, ήταν μια δεκαετία όπου, μετά την μεταπολίτευση, η ωδειακή εκπαίδευση παρουσίασε μεγάλη άνθιση (Σίμος, 2004). Ήταν μάλιστα αρκετά συνηθισμένο (ιδιαίτερα στα μεγάλα αστικά κέντρα) οι γονείς να δίνουν την ευκαιρία σε ένα παιδί που αγαπά τη μουσική να παρακολουθήσει μαθήματα μουσικής σε ένα ωδείο. Έτσι, λοιπόν, αποφασίστηκε μια μικρή τροποποίηση αυτού του κριτηρίου, δίνοντας τη δυνατότητα της επιλογής αφηγητών/τριών που κατά τα παιδικά τους χρόνια μπορεί και να είχαν κάνει περιορισμένο σε αριθμό μαθήματα μουσικής σε ωδείο ή με δάσκαλο στο σπίτι, αλλά για κάποιους λόγους αποφάσισαν ότι δεν τους αρέσει αυτή η διαδικασία ή δεν τους ταιριάζει αυτού του είδους η εκπαίδευση και τη διέκοψαν σύντομα. Ως εκ τούτου, από τους δώδεκα αφηγητές της έρευνας, οι επτά (Γιάννης, Αφροδίτη, Άκης, Νικόλας, Αναστάσης, Μιχάλης και Γιώργος) ποτέ τους δεν είχαν κάποιου είδους επίσημη μουσική εκπαίδευση και ούτε ποτέ επιδίωξαν να έχουν, και οι πέντε (Σάββας, Πάνος, Ευθύμης, Γεωργία και Μαριλένα) παρακολούθησαν κάποια μαθήματα μουσικής, κατά την παιδική τους ηλικία, με εξαίρεση δύο αφηγητές (τον Σάββα και τη Μαριλένα) οι οποίοι παρακολούθησαν κάποια μαθήματα μουσικής σε μεγαλύτερη ηλικία. Οι λόγοι που αυτά οι πέντε αφηγητές κρίθηκαν κατάλληλοι για τις ανάγκες της έρευνας ήταν η βραχύβια σχέση τους με αυτήν την εκπαίδευση και ότι για κανέναν αυτή η εκπαίδευση δεν οδήγησε σε κάποιου είδους επίσημη πιστοποίηση. Επίσης, τα άτομα αυτά κρίθηκαν κατάλληλα λόγω της μορφής που έχει η σχέση τους με τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές και τη μουσική γενικότερα, ενώ λήφθηκε σοβαρά υπόψη το πώς οι ίδιοι έκριναν και αξιολόγησαν αυτήν τη μουσική εκπαίδευση που έλαβαν, δηλαδή ως ακατάλληλη ή και «μη συνδεόμενη» με κανέναν τρόπο με την όποια ενασχόλησή τους με τη μουσική. Πιο συγκεκριμένα, ο Σάββας στην εφηβεία του έκανε λίγα μαθήματα κιθάρας, τα οποία και σταμάτησε πολύ γρήγορα, με σκοπό

να μάθει να παίζει κάποιες συγχορδίες σε ροκ μουσικά κομμάτια. Ο Πάνος, από οκτώ έως έντεκα χρονών έκανε ιδιαίτερα μαθήματα πιάνου στο σπίτι του, αλλά ποτέ δεν τον ενδιέφερε να ακολουθήσει την πορεία της επίσημης εκπαίδευσης, γι' αυτό τον λόγο και τα σταμάτησε. Ο Ευθύμης, όπως και ο Πάνος, στην παιδική τους ηλικία ξεκίνησαν κάποια μαθήματα πιάνου στο σπίτι τους, τα οποία και διέκοψαν, καθώς δεν αναπτύχθηκε κανένα ενδιαφέρον από πλευράς τους για την εκμάθηση των κανόνων της μουσικής και της παρτιτούρας. Η Γεωργία, κατά την παιδική της ηλικία και για περίπου τρία χρόνια, ξεκίνησε μαθήματα πιάνου σε ωδείο, τα οποία μαζί με τη ζωγραφική ήταν περισσότερο μέρος των παιδικών της δραστηριοτήτων, παρά είχαν σαν στόχο μια πορεία στην επίσημη μουσική εκπαίδευση / δραστηριότητα, γεγονός που προκάλεσε τη διακοπή τους, όταν ήρθε αντιμέτωπη με τις απαιτήσεις της εκμάθησης της θεωρίας της μουσικής και τις ωδειακές διαδικασίες. Τέλος, η Μαριλένα, σε αρκετά μεγαλύτερη ηλικία σε σχέση με τους υπόλοιπους τέσσερις αφηγητές, και με αφορμή τις επιρροές πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής που άρχισε να δέχεται κατά την περίοδο που δούλευε στο «Μικρό Μουσικό Θέατρο», (χώρος στέγασης, μεταξύ άλλων, και πειραματικών / αυτοσχεδιαστικών πρακτικών, για τον οποίο θα μιλήσουμε στο τρίτο κεφάλαιο), ξεκίνησε να παρακολουθεί μαθήματα κρουστών στο ωδείο «Μουσικής Πράξης», το οποίο συστεγάζονταν με το «Μικρό Μουσικό Θέατρο». Σταμάτησε η ίδια τα μαθήματα μετά το δεύτερο έτος, καθώς συνειδητά προσανατόλισε το μουσικό της ενδιαφέρον προς πειραματικές και αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, μέσω άτυπων διεργασιών μάθησης.

Σίγουρα δεν μπορούμε να παραβλέψουμε την όποια επιρροή μπορεί να δέχθηκαν οι αφηγητές της έρευνας από τη σύντομη διαδρομή τους στην επίσημη μουσική εκπαίδευση, ωστόσο οι ίδιοι λένε ότι ο τρόπος με τον οποίο πλέον σκέφτονται τη μουσική τους πρακτική, ο τρόπος σκέψης τους δηλαδή όταν αυτοσχεδιάζουν, είναι τόσο διαφορετικός σε σχέση με αυτόν κατά την ωδειακή τους εκπαίδευση, που νιώθουν ότι κάνουν κάτι εξ ολοκλήρου από την αρχή. Νιώθουν ότι αυτό που κάνουν δεν σχετίζεται καθόλου με όποια γνώση μουσικής μπορεί να έλαβαν από την επίσημη μουσική εκπαίδευσή τους.

Το τρίτο και τελευταίο κριτήριο επιλογής των αφηγητών/τριών αφορά τον τόπο δραστηριοποίησής τους. Η έρευνα εστιάζει κατά κύριο λόγο στην Αθήνα, με κάποιες αναφορές και στη Θεσσαλονίκη σχετιζόμενες με τις αφηγήσεις του Σάββα, ο οποίος είχε τη βάση της δραστηριότητάς του εκεί.

Η επιλογή αυτή έγινε όχι γιατί δεν εντοπίζονται μορφές αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας και σε άλλες επαρχιακές πόλεις (ιδιαίτερο ενδιαφέρον, πέρα από τη Θεσσαλονίκη, έχει ο Βόλος), αλλά γιατί στην Αθήνα ανήκει ο μεγαλύτερος όγκος αυτής της δραστηριότητας. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται όχι μόνο από τους ίδιους τους αφηγητές, αλλά και από προσωπική διερεύνηση πληροφοριών μέσα σε fanzines, ιστοτόπους και άλλες αντίστοιχες πηγές. Βέβαια, δεν πρέπει να αγνοήσουμε το γεγονός ότι, παρόλο που μιλάμε για αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα στην Αθήνα, σε πολλές περιπτώσεις αυτή η δραστηριότητα έχει τις γεωγραφικές της καταβολές στην επαρχία, με όποιες επιρροές μπορεί να προέκυψαν. Κάποιοι από τους αφηγητές γεννήθηκαν και μεγάλωσαν στην Αθήνα, κάποιοι στη Θεσσαλονίκη και κάποιοι σε επαρχιακές πόλεις ή νησιά. Επίσης, πρέπει να επισημάνουμε ότι, όταν μιλάμε για αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα στην Αθήνα, ουσιαστικά μιλάμε για δραστηριότητα που λαμβάνει χώρα σε χώρους της Αθήνας, αλλά δέχεται επιρροές από ένα συνεχώς αναπτυσσόμενο δίκτυο επικοινωνίας τόσο μεταξύ της Ελλάδας και του εξωτερικού όσο και μεταξύ των διαφόρων πόλεων στο εσωτερικό της Ελλάδας. Όταν μιλάμε για αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα στην Αθήνα, αυτή αποτελεί μόνο ένα μέρος (και μάλιστα ένα μικρό μέρος) ενός ευρύτερου δικτύου αυτοσχέδιων δραστηριοτήτων. Σε αυτό το δίκτυο θα αναφερθούμε επιλεκτικά σε επόμενα κεφάλαια, ούτως ώστε να εξετάσουμε το πώς άρχισε να διαμορφώνεται ο τρόπος δραστηριοποίησης των αφηγητών/τριών της έρευνας.

Αυτά ήταν τα τρία κριτήρια με τα οποία έγινε η επιλογή των αφηγητών/τριών. Πρέπει να συμπληρώσουμε και να διευκρινίσουμε ότι, σχετικά με αυτήν την επιλογή, σημαντικό ρόλο έπαιξε και ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται αυτοί μεταξύ τους. Κατά κάποιον τρόπο η μια περίπτωση αφηγητή οδήγησε στην άλλη, με κοινό άξονα τη συσχέτισή τους με συγκεκριμένους χώρους και πρωτοβουλίες που προήγαγαν την αυτοσχεδιαστική / πειραματική μουσική στην Αθήνα κατά τη διάρκεια των χρόνων 2000-2015.

Πέρα, όμως, από αυτά, υπήρχαν κάποια στοιχεία σε κάθε αφηγητή μεμονωμένα, τα οποία παρουσίασαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, δεν αποτέλεσαν όμως ούτε κριτήριο της επιλογής τους ούτε μέρος μιας εκτενούς και σε βάθος μελέτης, απλώς κρίνεται χρήσιμο να αναφερθούν, για το ενδεχόμενο μιας μελλοντικής ερευνητικής προσπάθειας. Για παράδειγμα, τέτοια στοιχεία μπορεί να ήταν οι διαφορετικές διαδρομές σπουδών του καθενός ή η ποικιλομορφία των επαγγελματιών τους, μέσα

από τα οποία αναπτύσσεται και η διαφορετική οπτική τους για τη μουσική. Κάποιοι αφηγητές της έρευνας προέχονται από τον χώρο των εικαστικών σπουδών, άλλος από τον χώρο των θεατρικών σπουδών, κάποιος προέρχεται από τον χώρο του χορού, άλλος από τον χώρο των κοινωνικών επιστημών, άλλος από τον χώρο των οικονομικών, της πληροφορικής, της φιλολογίας, της ηχοληψίας κ.α. Κάποιος δουλεύει σε τράπεζα, άλλος σε ιδιωτικό εκπαιδευτήριο, σε δισκάδικο, στην επιχείρηση των γονιών του, άλλος είναι ελεύθερος επαγγελματίας κ.α. Όλες αυτές οι διαφορετικές κατευθύνσεις φανερώνουν την ύπαρξη μιας ιδιαίτερα ενδιαφέρουσας ποικιλομορφίας στις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, καθώς και τη δυνατότητα να προέχονται αυτές από πολλές και διαφορετικές διαδρομές, με τις οποίες, άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο, συνδιαλέγονται. Ομοίως, άλλα στοιχεία προς την ανάπτυξη ενδιαφέροντων πεδίων διερεύνησης σε μια μελλοντική ερευνητική προσπάθεια θα μπορούσαν να είναι αυτά που αφορούν ζητήματα φύλου ή ταξικά θέματα. Για τις ανάγκες ή τους στόχους της παρούσας έρευνας, τα παραπάνω στοιχεία δεν λήφθηκαν υπόψη. Αντιθέτως, ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός γίνεται αντιληπτός περισσότερο ως ένα σύνολο πρακτικών οι οποίες, πιο πολύ από κάθε άλλου είδους, αφορούν όλους τους ανθρώπους, ανεξάρτητα από την ηλικία τους, το φύλο τους, την οικονομική τους κατάσταση, την κοινωνική τους θέση ή τις πολιτικές πεποιθήσεις τους (Toop 2016, Lewis 2008).

Η άντληση πληροφοριών από τους/τις αφηγητές/τριες έγινε μέσω συνεντεύξεων. Αυτές πραγματοποιήθηκαν μέσα στο 2015, ηχογραφήθηκαν και, στη συνέχεια, ακολούθησε η διαδικασία των απομαγνητοφωνήσεων για τις ανάγκες της ανάλυσής τους. Οι συνεντεύξεις ήταν ατομικές, με εξαίρεση μία κοινή συνέντευξη δύο αφηγητών (του Γιώργου και του Ευθύμη), φίλων μεταξύ τους και μελών ενός αυτοσχεδιαστικού ντουέτου. Η πρώτη συνέντευξη (του Γιάννη), που πραγματοποιήθηκε σε απόσταση αρκετών μηνών από τις υπόλοιπες, οι οποίες έγιναν σχεδόν την ίδια περίοδο, κατά κάποιο τρόπο αποτέλεσε τη συνέντευξη πιλότο. Μέσα από αυτήν την πρώτη συνέντευξη, προέκυψαν κάποιες βασικές θεματικές συζήτησης, οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν ως οδηγοί στις επόμενες συνεντεύξεις, όχι τόσο με σκοπό να κατευθύνουν τη συζήτηση, αλλά περισσότερο για να βοηθήσουν τη ροή της σε στιγμές αμηχανίας.

Ένα αρχικό, βασικό στοιχείο των συνεντεύξεων αποτέλεσε η δημιουργία ενός φιλικού και χαλαρού κλίματος, ενός περιβάλλοντος εμπιστοσύνης και άνεσης, μέσα

στο οποίο οι αφηγητές/τριες θα είχαν την ελευθερία να μιλήσουν για οτιδήποτε ήθελαν και με οποιονδήποτε τρόπο ήθελαν. Για τους ίδιους λόγους, ο τόπος, η ώρα και η διάρκεια των συνεντεύξεων αφέθηκαν στην επιλογή των αφηγητών/τριών. Κάποιες συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν σε ήρεμα καφέ-μπαρ (του Νικόλα, του Άκη, του Σάββα και της Μαριλένας), κάποιες σε σπίτι (του Γιάννη, της Αφροδίτης, του Γιώργου, του Ευθύμη, του Αναστάση και του Πάνου), μία έγινε στο προσωπικό εργαστήριο ενός από τους αφηγητές (του Μιχάλη) και μία έγινε σε αίθουσα διδασκαλίας ενός ΙΕΚ, όπου ήταν και ο εργασιακός χώρος μιας αφηγήτριας (της Γεωργίας). Η επιλογή της ώρας έγινε καθαρά με βάση το πότε οι αφηγητές/τριες είχαν χρόνο να διαθέσουν για την όλη διαδικασία, ενώ η διάρκεια της συνέντευξης διαμορφώθηκε διαφορετικά σε κάθε περίπτωση, καθώς κάποιοι χρειάστηκαν περισσότερο χρόνο μέχρι να χαλαρώσουν και να αρχίσουν να αφηγούνται όσα περισσότερα θυμούνται ή είχαν περισσότερο χρόνο να αφιερώσουν, ενώ κάποιοι άλλοι αφιέρωσαν λιγότερο χρόνο, λόγω έλλειψής του ή λόγω κούρασης. Πάντως, οι περισσότεροι μίλησαν για την αναγκαιότητα μιας τέτοιου είδους καταγραφής και έρευνας, και χάρηκαν ιδιαίτερα, γιατί για πρώτη φορά τους δόθηκε η ευκαιρία να μιλήσουν γι' αυτά που κάνουν και για την πειραματική και αυτοσχεδιαζόμενη σκηνή γενικότερα. Επίσης, βρήκαν τη διαδικασία σαν μια καλή ευκαιρία να εκφράσουν σκέψεις που τους απασχολούν ή τους προβληματίζουν και να θέξουν ζητήματα κοινωνικοπολιτικής ή οικονομικής φύσης που αφορούν τον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό.

Προς ολοκλήρωση αυτού του μέρους της διατριβής, δύο θέματα πρέπει να θίξουμε λίγο περισσότερο. Το πρώτο έχει σχέση με τον αριθμό των αφηγητών που πρέπει μια τέτοιου τύπου ποιοτική έρευνα να περιλαμβάνει, προκειμένου να θεωρείται πλήρης και επιστημονικά έγκυρη. Ως προς αυτό, η άποψη που έχει επικρατήσει είναι αυτή του Bertaux, ο οποίος μιλά για τον «πληροφοριακό κορεσμό», σύμφωνα με τον οποίο έχουμε φτάσει στον σωστό αριθμό όταν δεν μαθαίνουμε πλέον τίποτα καινούργιο, έχοντας μάλιστα συνειδητά προσπαθήσει να διαφοροποιήσουμε όσο περισσότερο γίνεται τους πληροφοριοδότες μας (Χρηστάκης, 1999, σελ. 99).

Στην περίπτωσή μας η επιλογή δώδεκα αφηγητών για τη μελέτη της περιόδου μετά το 2000 κρίθηκε επαρκής, γιατί, παρόλο που ο καθένας από αυτούς έχει τις δικές του εμπειρίες και βιώματα μέσω των οποίων διαμορφώνει την αφήγησή του, όλοι είναι μέρος ενός ευρύτερου δικτύου αλληλοσυσχετίσεων, παρουσιάζοντας κοινά σημεία,

αναφορές, δράσεις, γεγονότα, συμπεριφορές κ.α., μέσω των οποίων μπορούμε συμπερασματικά να μιλήσουμε για το πεδίο του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού και τον τρόπο με τον οποίο συγκροτείται η μάθησή μέσα σε αυτό. Από τη μια έχουμε τον Αναστάση, συνιδρυτή του χώρου «Μικρό Μουσικό Θέατρο» (2000-2009) και από την άλλη τον Γιάννη, συνιδρυτή του χώρου «Knot Gallery» (2008-2013), συντονιστές των δύο σημαντικότερων χώρων στην Αθήνα, γύρω από τους οποίους περιστρεφόταν το μεγαλύτερο μέρος αυτοσχεδιαστικών και πειραματικών πρακτικών. Γύρω από αυτούς τους χώρους και κατέχοντας καίρια θέση, τοποθετούνται και οι υπόλοιποι αφηγητές. Ο Νικόλας ήταν από τους πρώτους που ήρθαν σε επαφή με τον Αναστάση και ξεκίνησαν να δραστηριοποιούνται μουσικά. Η Μαριλένα, έχοντας σημαντικό ρόλο στην οργάνωση των δραστηριοτήτων του «Μικρού Μουσικού Θεάτρου», βρισκόταν σε διαρκή επαφή με τον χώρο και τις δραστηριότητες που φιλοξενούσε. Επίσης, λίγα χρόνια μετά, έγινε η αφορμή για να ξεκινήσει η Αφροδίτη να δραστηριοποιείται μουσικά στην Αθήνα. Ο χώρος «Knot Gallery» ήταν ένας χώρος με τον οποίο οι περισσότεροι είχαν με κάποιον τρόπο σχετιστεί ως συμμετέχοντες, είτε παίζοντας μουσική είτε ως ακροατές. Επίσης, μέσω αυτών των συσχετίσεων προέκυψαν και περαιτέρω συνεργασίες και σε κάποιες περιπτώσεις ακόμα και φιλίες, όπως για παράδειγμα, μεταξύ του Γιάννη, του Πάνου και του Σάββα. Όλοι γνωρίστηκαν μεταξύ τους με αφορμή κάποιους χώρους ή διοργανώσεις, ενώ οι περισσότεροι συνεργάστηκαν μεταξύ τους. Ο Σάββας, αν και το μεγαλύτερο μέρος της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητάς του τοποθετείται στην Θεσσαλονίκη, είχε αναπτύξει επαφές και με την αθηναϊκή μουσική σκηνή, μέσω της εταιρείας παραγωγής δίσκων μικρής κυκλοφορίας “Granny Records”, στην οποία είναι συνιδρυτής. Ο χώρος της δισκογραφίας ήταν επίσης ένας σημαντικός χώρος, μέσα από τον οποίο αναπτύχθηκαν δίκτυα συνεργασιών μεταξύ των αφηγητών της έρευνας. Ο Νικόλας και ο Πάνος είχαν μια ιδιαίτερα ενεργή συμμετοχή στον χώρο της δισκογραφίας, αλλά όλοι, άλλοι λιγότερο και άλλοι περισσότερο, είχαν κινηθεί σε χώρους της ανεξάρτητης μουσικής δισκογραφίας.

Το δεύτερο θέμα που πρέπει να θίξουμε λίγο περισσότερο είναι η δυσκολία εύρεσης κατάλληλων αφηγητών οι οποίοι να ανταποκρίνονται στα τρία κριτήρια που αναφέραμε, και παράλληλα να μπορούν να συνεισφέρουν και στη διερεύνηση της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας των δεκαετιών του '80 και '90. Από τους δώδεκα αφηγητές, μόνο δύο είναι αυτοί που μας μίλησαν για την περίοδο πριν από το

2000. Ως εκ τούτου, μένοντας πιστοί στα αρχικά τρία κριτήρια που θέσαμε, η έρευνα αρκέστηκε σε αυτούς τους δύο αφηγητές (τον Νικόλα και τον Αναστάση) αναφορικά με αυτές τις δεκαετίες. Αυτό δικαιολογεί και το γεγονός ότι, σε κάποια σημεία της διατριβής τα οποία αφορούν αυτές τις δεκαετίες, γίνεται χρήση αποσπασμάτων μόνο αυτών των δύο αφηγητών και όχι των υπολοίπων. Αυτή η άνιση χρονική ταξινόμηση των αφηγητών, πέρα από την ανομοιογένεια που δημιουργεί ως προς τον τρόπο χρήσης των αφηγήσεων, αποτελεί αφορμή για να μιλάμε για μια πρώιμη ιστορία των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών (early history) κατά τις δεκαετίες του '80 και του '90, σε σχέση με αυτό που ακολούθησε μετέπειτα. Με άλλα λόγια, η περίοδος 1980-2000 αποτελεί το ιστορικό υπόβαθρο της υπό διερεύνησης περιόδου.

Κλείνοντας, κάτι τελευταίο που χρειάζεται να αναφέρουμε είναι η χρήση των ονομάτων των αφηγητών μέσα στο κυρίως κείμενο της έρευνας. Σε όλους τους αφηγητές προτάθηκε η χρήση κάποιου ψευδωνύμου, όμως κανένας δεν είχε πρόβλημα με τη χρήση του πραγματικού ονόματός του, με προϋπόθεση βέβαια η όποια αναφορά στο όνομά τους και στα λεγόμενά τους να γίνει με προσοχή, με σεβασμό και χωρίς να γίνονται παρερμηνείες που να θίγουν είτε την προσωπικότητα τους είτε τη μεταξύ τους σχέση. Αυτό θα μπορούσε να συνάδει και με μια ανάγκη για αναγνωρισιμότητα και επίσημη ιστορική καταγραφή, αλλά αυτό είναι απλώς υπόθεση, καθώς κανένας/καμιά αφηγητής/τρια δεν αναφέρθηκε σε κάτι τέτοιο. Έτσι, λοιπόν, έχοντας πάντα στο μυαλό μας την παραπάνω συνθήκη, και εφόσον πρόκειται για μια απόπειρα καταγραφής των ιστοριών αυτών των αφηγητών/τριών, τα ονόματα τα οποία χρησιμοποιούνται στο κείμενο της έρευνας είναι τα πραγματικά ονόματά τους. Επιπλέον, χρησιμοποιούνται μόνο τα μικρά ονόματα και όχι και τα επώνυμα, επιδιώκοντας από τη μια έναν διαχωρισμό από τα άλλα άτομα τα οποία αναφέρονται στο κείμενο και από την άλλη να δημιουργηθεί ένα είδος οικειότητας μεταξύ του αναγνώστη και του κειμένου.

1.4 Χαρτογράφηση δομής

Η διδακτορική διατριβή είναι οργανωμένη σε τέσσερα κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο αναφέρει τη μορφή και τις ιδιαιτερότητες του εγχειρήματος της έρευνας και θέτει το θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο γίνονται κατανοητοί οι βασικοί όροι που χρησιμοποιούνται. Το δεύτερο κεφάλαιο έχει σαν στόχο να θέσει τα πλαίσια αισθητικής των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα το πεδίο

της αισθητικής ως έναν σημαντικό παράγοντα από τον οποίο και εξαρτάται η μάθηση, ως μορφή και περιεχόμενο. Το τρίτο κεφάλαιο σκοπεύει στην ανάδειξη κάποιων κομβικών σημείων αυτοσχέδιων μουσικών δραστηριοτήτων, σχετιζόμενων με χώρους και πρωτοβουλίες, κυρίως στην Αθήνα και παράλληλα έχει σαν στόχο την εξερεύνηση των βασικότερων παραγόντων που έπαιξαν ρόλο στη διαμόρφωση του πολυσχιδούς χαρακτήρα τους, σε μια προσπάθεια να φέρει στην επιφάνεια τους τρόπους μάθησής των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών. Το τέταρτο κεφάλαιο έχει σαν στόχο να αποτελέσει αφορμή για την ανάπτυξη μιας συζήτησης γύρω από την ιδέα ενός επαναπροσδιορισμού της έννοιας της μουσικής δραστηριότητας.

Πιο αναλυτικά, στην εισαγωγή και το πρώτο κεφάλαιο, παρουσιάζεται το αντικείμενο της έρευνας, τα ερευνητικά ερωτήματα και θέτονται οι στόχοι και οι σκοποί της έρευνας. Επίσης, γίνεται αναφορά στις δυσκολίες με τις οποίες αυτή έρχεται αντιμέτωπη, προτείνοντας τρόπους προσέγγισης των ερωτημάτων της και διεξάγοντας μια βιβλιογραφική επισκόπηση των σχετικών όρων της έρευνας και της θεωρητικής πλαισίωσής της, με σκοπό να γίνει ο ορισμός των ερμηνευτικών εργαλείων της. Αυτή η βιβλιογραφική επισκόπηση αφορά τη σκιαγράφηση των όρων «άτυπη μάθηση», «ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός» και «μουσική δραστηριότητα», επιδιώκοντας τη διαμόρφωση ενός μεταξύ τους σχεσιακού πλέγματος, μέσω του οποίου γίνεται η διαπραγμάτευση των ζητούμενων της έρευνας.

Από τη μια η ανεξερεύνητη και ελλιπής καταγραφή των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών στον Ελλαδικό χώρο, από την άλλη η ίδια η φύση του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού, ως διαδικασία η οποία μόνο την εκάστοτε στιγμή που συμβαίνει μπορεί να υπάρξει και η οποία διαμορφώνεται από αλληλεπιδραστικούς / βιωματικούς μηχανισμούς, μη γραμμικούς, δημιουργεί την ανάγκη χρήσης ενός συνδυασμού μεθοδολογικών εργαλείων από διάφορους επιστημονικούς χώρους. Αν και ο στόχος της έρευνας είναι η διαμόρφωση μιας ιστοριογραφίας, η άντληση του υλικού της δεν γίνεται με αμιγώς ιστοριογραφικά εργαλεία. Σε αυτό το εισαγωγικό πρώτο κεφάλαιο εξερευνάται το πώς μπορεί να λειτουργήσουν μεθοδολογικά εργαλεία από τον χώρο της εθνογραφίας ή της κοινωνιολογίας σε μια ιστορικού τύπου έρευνα με αυτά τα χαρακτηριστικά. Αναδεικνύεται η χρησιμότητα των μεθοδολογικών εργαλείων των αφηγήσεων ζωής επιλεγμένων αφηγητών/τριών και της επιτόπιας έρευνας, ως μια πολύ σημαντική πηγή πληροφόρησης και ερμηνείας του παρελθόντος. Πέρα όμως από αυτό, παράλληλα με τη χρήση βιβλιογραφικών

αναφορών και μικροϊστορικών καταγραφών, οι αφηγήσεις ζωής κατέχουν έναν πολύ πιο καίριο ρόλο στη διαμόρφωση του περιεχομένου της έρευνας. Το περιεχόμενο της έρευνας, στο σύνολό του, αλλά και ο τρόπος δόμησής του, σε έναν πολύ μεγάλο βαθμό, ακολουθεί τις αφηγήσεις των αφηγητών/τριών της έρευνας, ενώ σκόπιμα, λόγω της ίδιας της έννοιας του αυτοσχεδιασμού, δεν επιλέγεται η διαμόρφωση μιας ιστοριογραφίας με όρους γενίκευσης.

Η ιδιαίτερη σχέση μεταξύ μάθησης και αυτοσχεδιασμού περικλείει σημαντικά θέματα αισθητικής, ανάγοντάς τα σε σημαντικούς παράγοντες μάθησης / διαμόρφωσης και εξέλιξης των ίδιων των πρακτικών του. Για τον λόγο αυτό, το δεύτερο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο σε αυτά τα θέματα αισθητικής, με σκοπό την εξερεύνηση και ανάδειξη των αισθητικών πλαισίων σε ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές, μέσω των οποίων γίνονται αυτές αντιληπτές, τόσο σε επίπεδο πρακτικής όσο και μάθησης. Παρόλο που η παρούσα διατριβή επικεντρώνεται στη διερεύνηση της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας μετά το 2000, προς μια βαθύτερη κατανόηση των αισθητικών πλαισίων της κρίνονται εξίσου σημαντικά και τα χρόνια που προηγήθηκαν, και συγκεκριμένα τα χρόνια των δεκαετιών του '80 και '90. Οι αισθητικές που άρχισαν να διαμορφώνονται μέσα από τα ακούσματα και τα μέσα πειραματισμού και αυτοσχεδιασμού ήδη από αυτές τις δεκαετίες ενσωματώθηκαν ή και εξελίχθηκαν στις μετέπειτα αυτοσχεδιαστικές πρακτικές.

Έτσι λοιπόν, με τη βοήθεια των αφηγητών/τριών της έρευνας, εξετάζονται τα ακούσματα και τα μέσα ηχητικού αυτοσχεδιασμού / πειραματισμού, μέσω των οποίων διαμορφώθηκαν οι υπό διερεύνηση αυτοσχεδιαστικές πρακτικές και αναδεικνύεται η ποικιλομορφία που αυτές παρουσιάζουν μέσα από τη δυνατότητα που έχουν να προέρχονται από φαινομενικά διαφορετικές μουσικές αφετηρίες και προσεγγίσεις. Το δεύτερο κεφάλαιο ολοκληρώνεται με μια τρίτη ενότητα, η οποία συνοψίζει όλα αυτά τα αισθητικά χαρακτηριστικά τα οποία εμφανίζονται στις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές και έχουν διαμορφώσει έναν τρόπο θεώρησής τους.

Το τρίτο κεφάλαιο, πάλι με τη βοήθεια των αφηγητών/τριών, ξεκινάει εξερευνώντας το πώς αυτοσχεδιαστικές και πειραματικές μουσικές πρακτικές ξεκίνησαν σταδιακά να γνωστοποιούνται, να συζητιούνται και «δειλά» να δοκιμάζονται μέσα σε εναλλακτικούς χώρους κατά τις δεκαετίες του '80 και του '90. Οι μουσικές συνευρέσεις που άρχισαν να πραγματοποιούνται πριν το 2000 σταδιακά οδήγησαν σε

μια περισσότερο εξωστρεφή αντιμετώπιση των αυτοσχεδιαστικών / πειραματικών πρακτικών. Άρχισαν να αναπτύσσονται συνθήκες μάθησης και να καλλιεργείται μια ανάγκη για εδραίωση της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας. Αυτή η ανάγκη, μετά το 2000, εκφράστηκε μέσω της δραστηριότητας κάποιων χώρων, που αποτέλεσαν σημαντικούς πυρήνες δικτύωσης. Από το 2000 έως το 2009, το «Μικρό Μουσικό Θέατρο», ένας χώρος αμιγώς μουσικός, όπου μεταξύ άλλων ειδών μουσικής στεγάστηκαν και αυτοσχεδιαστικές / πειραματικές μουσικές πρακτικές, για πρώτη φορά άρχισε να κοινοποιεί με έναν επίσημο τρόπο την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα. Άρχισε να ανοίγει κανάλια επικοινωνίας και να δημιουργεί επαφές και ωσμώσεις ιδεών τόσο μεταξύ Ελλήνων όσο και μεταξύ Ελλήνων και ξένων αυτοσχεδιαστών / πειραματιστών. Από το 2008 έως το 2013, ο χώρος «Knot Gallery», ένας πολυχώρος τέχνης με ξεκάθαρο προσανατολισμό προς τον πειραματισμό στο κομμάτι της μουσικής, αποτέλεσε την πρώτη στέγη αμιγώς πειραματικών και αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών.

Όπως φάνηκε και μέσα από τις αφηγήσεις ζωής, μετά το 2000 αρχίζει πλέον η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα να διεκδικεί τον χώρο της, τον κόσμο της, τους τρόπους μάθησής της κ.α. Βέβαια, μια τέτοια διεκδίκηση δεν πορεύτηκε ασυνόδευτη από δυσκολίες και προβλήματα που έπρεπε να διαχειριστούν οι εμπλεκόμενοι με αυτήν. Αυτές οι δυσκολίες είχαν να κάνουν με συνθήκες χώρων, με θεσμούς, με νομοθεσίες, με οικονομικούς παράγοντες κ.α. Παρόλο που μπορούμε να διακρίνουμε μια έντονη κινητικότητα σχετική με αυτή τη δραστηριότητα, είτε μέσα σε χώρους είτε ακόμα και μέσα από την έντονη δράση στον τομέα των ηχογραφήσεων και των μικρών και ανεξάρτητων labels, η δραστηριότητα αυτή, λόγω της υφής της και της ταυτότητάς της, δεν κατάφερε ποτέ να υποστηριχθεί θεσμικά.

Έτσι, λοιπόν, το τρίτο κεφάλαιο, με έναν όχι αυστηρά γραμμικό τρόπο, αφηγείται την πορεία της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας, αναγνωρίζοντας τα χρόνια πριν από το 2000 ως τα πρώιμα χρόνια αυτής, στα οποία αυτό που κυριαρχούσε ήταν η αγωνία της μάθησης, ενώ μετά το 2000, αυτό που τη διακρίνει ήταν η ανάγκη για εδραίωση. Επιπλέον, μέσα από τις αφηγήσεις ζωής επιχειρείται η ανάδειξη των τρόπων με τους οποίους άρχισε να συγκροτείται και να νοηματοδοτείται η έννοια της μάθησης και η σχέση της με τις ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές.

Το τέταρτο, και τελευταίο, κεφάλαιο αποτελεί μια απόπειρα υποστήριξης / τεκμηρίωσης της ιδέας περί ενός επαναπροσδιορισμού της έννοιας της μουσικής δραστηριότητας, όπως συμπερασματικά προέκυψε μέσα από την έρευνα. Στην πρώτη από τις δύο ενότητες του κεφαλαίου, αυτός προσεγγίζεται μέσω της σχέσης της αυτοσχεδιαστικής πρακτικής με τη μάθηση. Αν η μάθηση αποτελεί μια σημαντική πτυχή της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας, τότε η ίδια η μάθηση μπορεί να θέσει ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορούμε να μιλάμε για έναν επαναπροσδιορισμό της μουσικής δραστηριότητας. Προς αυτόν τον σκοπό, τίθενται τα ερωτήματα γύρω από τους στόχους μάθησης, τα πλαίσια / τρόπους μάθησης και γύρω από τους παράγοντες που παίζουν ρόλο στη διαμόρφωση των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών και οι οποίοι αναγνωρίζονται ως πεδία μάθησης. Κατά την απάντηση αυτών των ερωτημάτων, η συμβολή των αφηγητών/τριών της έρευνας είναι ιδιαίτερα σημαντική.

Στη δεύτερη ενότητα του κεφαλαίου, μέσω τριών διαφορετικών προσεγγίσεων, προτείνονται επιπλέον τρόποι αντίληψης της έννοιας της μουσικής δραστηριότητας, πέρα από τους κυρίαρχους ή αυτούς που ορίζει η επίσημη μουσική εκπαίδευση. Η πρώτη προσέγγιση στηρίζεται στη θεωρία της «μουσικοτροπίας» (musicking) του Christopher Small, κατά την οποία η έννοια και τα νοήματα της μουσικής δεν μπορούν να αποκοπούν από την ίδια της την πράξη, σε οποιαδήποτε μορφή της. Η μουσική ουσιαστικά είναι μια δραστηριότητα, κάτι το οποίο οι άνθρωποι κάνουν, και δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται ως ένα τελικό έργο αποκομμένο από τη διαδικασία του. Επιπλέον, σε αυτήν τη δραστηριότητα, όλοι όσοι είναι παρόντες την ώρα που συμβαίνει η πράξη φέρουν ανάλογο μερίδιο ευθύνης για τη φύση και την ποιότητά της. Η δεύτερη προσέγγιση γίνεται βασισμένη στους προβληματισμούς που προκύπτουν από το δίπολο επαγγελματισμού / ερασιτεχνισμού, όχι τόσο με σκοπό να εντάξει τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές σε κάποιο από τα δύο μέρη όσο να εξαλείψει τα όρια μεταξύ τους, τονίζοντας τη ρευστότητα των όρων «μουσικός», «ερασιτεχνισμός», «επαγγελματισμός» και τη μεταξύ τους σχέση. Ουσιαστικά, επιδιώκει να αποδυναμώσει τον τρόπο που αυτοί οι όροι έχουν διαμορφωθεί, επικρατήσει και σχετίζεται με την έννοια της μουσικής δραστηριότητας μέσω της επίσημης μουσικής εκπαίδευσης. Τέλος, η τρίτη προσέγγιση, στηριζόμενη στη θεωρία «δράστη δικτύου» (Actor Network Theory) του Bruno Latour, ανάγει την έννοια της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας ως ένα πολυπαραγοντικό δίκτυο, τόσο ανθρώπινων όσο και μη ανθρώπινων δρώντων, οι οποίοι βρίσκονται σε μία

κατάσταση αλληλεπίδρασης. Το κάθε πολυπαραγοντικό δίκτυο αποτελείται από άλλα μικρότερα δίκτυα με αντίστοιχους μηχανισμούς αλληλεπιδράσεων, και, μέσα από τον τρόπο με τον οποίο αυτά τα δίκτυα σχετίζονται μεταξύ τους και αλληλεπιδρούν, η μουσική δραστηριότητα δεν οφείλει μόνο τη διαμόρφωσή και εξέλιξή της, αλλά και την ίδια της την ύπαρξη. Και οι τρεις αυτές προσεγγίσεις, μέσω των οποίων η παρούσα διατριβή προτείνει την επανεξέταση της έννοιας της μουσικής δραστηριότητας, φιλοδοξούν να διευρύνουν το πεδίο της μουσικολογικής έρευνας και αποτελούν προτάσεις για περαιτέρω ερευνητικές προσπάθειες.

2 ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΚΑΤΑΒΟΛΕΣ, ΑΚΟΥΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

Όταν σκεφτόμαστε τις άτυπες μορφές μάθησης μεταξύ αυτοδίδακτων ατόμων στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό, μέσω των οποίων η πρακτική του οφείλει όχι μόνο τη διαμόρφωση και εξέλιξη της αλλά και την ίδια της την ύπαρξη, ένα πολύ σημαντικό κομμάτι τους σχετίζεται με ζητήματα αισθητικής. Αυτό συμβαίνει γιατί ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός διαμορφώνεται εξ ολοκλήρου από τις επιλογές του κάθε συμμετέχοντα, επιλογές που έχουν να κάνουν με την αισθητική του στη μουσική και με τη γενικότερη αντίληψή του για τα μουσικά θέματα.

Τα ζητήματα περί αισθητικής στη μουσική είναι ζητήματα ενταγμένα στο πεδίο της φιλοσοφίας και σχετίζονται με το πώς η εκάστοτε κοινωνία ή το εκάστοτε άτομο την εκάστοτε χρονική στιγμή αντιλαμβάνεται ή κρίνει την έννοια του ωραίου σε κάτι που ακούει. Κάθε εποχή έχει αναπτύξει τις δικές της σκέψεις και, αντίστοιχα, θεωρήσεις περί του ωραίου στη μουσική. Αυτές οι σκέψεις άρχισαν να γίνονται όλο και πιο πολύπλοκες όταν, από τον 19ο αιώνα και στις αρχές του 20ού, εμπλουτίστηκαν με διάφορες κοινωνικές και πολιτικές συσχετίσεις και, ακόμα περισσότερο, όταν άρχισε να κλονίζεται πλέον και η ίδια η έννοια του μουσικού έργου και του νοήματός του, που τις τελευταίες δεκαετίες αποτέλεσαν αντικείμενο αμφισβήτησης, αποδοκιμασίας και επαναπροσδιορισμού (Beardsley, 1989). Στο παρόν κεφάλαιο, εξερευνώντας τα ακούσματα που οι αφηγητές/τριες ανέφεραν ότι άρχισαν να αποκτούν, αλλά και τα μέσα ηχητικού πειραματισμού και αυτοσχεδιασμού που άρχισαν να χρησιμοποιούν, σχηματίζουμε ένα ιδιόμορφο πλέγμα αισθητικών το οποίο συνέβαλε στη διαμόρφωση των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών. Τόσο τα ακούσματα όσο και τα μέσα πρακτικής αναγνωρίζονται ως σημαντικοί παράγοντες διαμορφώσεων, μέσα από τις οποίες η μάθηση μεταξύ των αυτοδίδακτων αυτοσχεδιαστών άρχισε να παίρνει μορφή και να εξελίσσεται.

Οι μουσικές ακροάσεις και η μουσική πράξη αποτελούν δραστηριότητες ιδιαίτερα ελκυστικές, ήδη από την παιδική ηλικία του κάθε ατόμου. Το οικογενειακό, ή το ευρύτερο συγγενικό, περιβάλλον είναι αυτό που συνήθως αναπτύσσει ένα πρώτο πλαίσιο ερεθισμάτων, μέσα στο οποίο τα παιδιά αρχίζουν να αναπτύσσουν μουσικές προτιμήσεις. Τις περισσότερες φορές οι μεγαλύτεροι σε ηλικία είναι αυτοί που προτείνουν συγκεκριμένα ακούσματα και πρακτικές στους μικρότερους (Hallam

2001, Green 2008, Bennett 2015). Μέσα από αυτήν τη διαδικασία αναπτύσσεται μια ιδιαίτερη αγάπη για τη μουσική, η οποία αποτελεί βασική προϋπόθεση για τη μετέπειτα πορεία του καθενός σε σχέση με το αντικείμενο, είτε αυτή παραμένει σε επίπεδο ακροάσεων είτε εξελίσσεται και σε πρακτικό επίπεδο.

Σε αυτές τις πρώτες ηλικίες, οι μουσικές εμπειρίες και επιρροές προέρχονται, κατά κύριο λόγο, από είδη μουσικής τα οποία είναι εύκολα προσβάσιμα χάρη στα υπάρχοντα μέσα ακρόασης της κάθε εποχής. Έτσι λοιπόν, συνομιλώντας με τους αφηγητές της έρευνας, αυτές οι πρώτες μουσικές εμπειρίες τους προήλθαν από είδη μουσικής όπως η ποπ, η ροκ, η hip-hop, σε κάποιες περιπτώσεις η μέταλ και σε κάποιες άλλες η έντεχνη ελληνική μουσική. Μουσικά είδη, δηλαδή, με τα οποία εύκολα κάποιος θα μπορούσε να έρθει σε επαφή μέσω του ραδιοφώνου, της τηλεόρασης ή και μέσω δίσκων ή κασετών που μπορεί να είχαν ήδη τα μεγαλύτερα άτομα του περιβάλλοντός τους, όπως γονείς, αδέρφια, θείοι, ξαδέρφια κ.α. Θα μπορούσαν, όμως, αυτά τα πρώτα μουσικά ερεθίσματα στη ζωή του καθενός να αποτελέσουν έναν πρώτο κρίκο στην αλυσίδα, η οποία συνδέει τις μουσικές ακροάσεις με την αυτοσχεδιαστική πρακτική;

Μέσα από τις αφηγήσεις, αναδεικνύεται με σαφήνεια η ιδιαίτερη σχέση των αφηγητών/τριών με τις μουσικές ακροάσεις, ήδη από την παιδική τους ηλικία. Μπορούμε να εντοπίσουμε τις καταβολές αυτής της ιδιαίτερης σχέσης στην αγάπη για τη μουσική που ανέπτυξαν τα πρώτα μουσικά ερεθίσματα, αλλά αυτό, όπως φαίνεται, σε κανέναν δεν ήταν αρκετό, ώστε να καθορίσει μια μετέπειτα μουσική πορεία στον αυτοσχεδιασμό και τον πειραματισμό. Σε κανέναν αυτές οι πρώτες μουσικές προτιμήσεις, οι οποίες προήλθαν από αυτά τα πρώτα ακούσματα, δεν αποτέλεσαν συνειδητές επιρροές για τη μετέπειτα μουσική τους δραστηριότητα. Αντιθέτως, όλοι/όλες οι αφηγητές/τριες αναφέρουν κάποιες συγκυρίες ή κάποια κομβικά σημεία της ζωής τους, μέσω των οποίων αναγνωρίζουν τη δημιουργία ενός πρόσφορου εδάφους διαμόρφωσης προϋποθέσεων μελλοντικής ενασχόλησης με τον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό, κυρίως πρώτα σε επίπεδο ακροάσεων και έπειτα σε επίπεδο πρακτικής. Αυτές οι συγκυρίες, οι οποίες μπορεί να εμφανίστηκαν σε διαφορετικά χρονικά σημεία και με διαφορετική μορφή παραπάνω από μία φορά στον καθένα, ήταν κυρίως η γνωριμία με κάποιο/α άτομο/α ή η επαφή με κάποιο/α είδος/η μουσικής ή με κάποιο/ους χώρο/ους κ.α., και είχαν ως αποτέλεσμα τη διεύρυνση των μουσικών ακουσμάτων τους, η οποία με τη σειρά της οδήγησε σε έναν

επαναπροσδιορισμό των μουσικών προτιμήσεων και του τρόπου σκέψης σχετικά με τη μουσική δημιουργία και πράξη.

Σύμφωνα με τον Hennion (2001, 2005), οι διαμορφώσεις των μουσικών προτιμήσεων, ή αλλιώς του γούστου, δεν πρέπει να γίνονται κατανοητές μόνο ως ένα «παθητικό παιχνίδι» της κοινωνίας. Τα άτομα δεν είναι απλά αποδέκτες ενός γούστου το οποίο έχει διαμορφωθεί βάσει παραγόντων έξω από αυτά. Το γούστο δεν είναι κάτι σταθερό, που τα άτομα υιοθετούν ως θέσφατο, για να εξυπηρετήσει μόνο ζητήματα ταυτοτήτων και κοινωνικών ρόλων, αλλά έχει τη δική του οντότητα η οποία είναι διαρκώς μεταλλασσόμενη, όσο τα άτομα είναι ενεργά και παραγωγικά. Μάλιστα, η διαμόρφωσή του είναι αποτέλεσμα του τρόπου με τον οποίο το κάθε άτομο σχετίζεται με την ίδια τη μουσική δραστηριότητα, είτε παίζοντας μουσική είτε απλά ως ακροατής. Με άλλα λόγια, κατά κάποιον τρόπο το γούστο είναι αποτέλεσμα βιωματικών διαδικασιών, διαρκώς επαναπροσδιοριζόμενο, και σύμφωνα με τον Hennion και τη «θεωρία των συνδέσεων» (theory of attachments), αυτές οι διαδικασίες δεν αφορούν την απογυμνωμένη σχέση μεταξύ αντικειμένου και υποκειμένου, αλλά τις αλληλεπιδράσεις ενός συνόλου συνδεόμενων παραγόντων (Hennion, 2005). Ο Hennion προτείνει τέσσερις παράγοντες μέσω των οποίων συγκροτείται το γούστο στον καθένα. Ο πρώτος παράγοντας είναι η κοινότητα στην οποία κάποιος ανήκει. Το γούστο αναγνωρίζεται ως μια δραστηριότητα η οποία επιτυγχάνεται μέσω μιας συλλογικής διαδικασίας. Ο δεύτερος παράγοντας αφορά τα μέσα, τις συσκευές που χρησιμοποιούνται, καθώς και τις καταστάσεις μέσα στις οποίες πραγματοποιούνται οι δραστηριότητες. Αφορά τον χρόνο, τον χώρο, τις συνθήκες, τα εργαλεία, τους κανόνες, και, γενικότερα, τους τρόπους με τους οποίους γίνονται τα πράγματα. Ο τρίτος παράγοντας αφορά το σώμα, το οποίο γίνεται φορέας της εμπειρίας της δραστηριότητας. Το πώς λειτουργεί το γούστο απέναντι στο σώμα έχει να κάνει με τη σχέση την οποία αναπτύσσει το σώμα με τη δραστηριότητα. Και αυτή η σχέση εξαρτάται από τον βαθμό εκπαίδευσής του, δηλαδή το πόσο έχει εξασκηθεί το σώμα όταν βρίσκεται σε μια κατάσταση δράσης με το αντικείμενο. Τέλος, ο τέταρτος παράγοντας αφορά την ανατροφοδότηση που παρέχει η συσχέτιση του υποκειμένου με το αντικείμενο. Και λέγοντας αντικείμενο, αυτό δεν αφορά το μουσικό έργο, αλλά ένα γενικότερο πλαίσιο μουσικών δραστηριοτήτων και επιμέρους στοιχείων, από το άκουσμα ενός κομματιού ή ενός δίσκου, μέχρι μια κιθάρα, μια παρτιτούρα κ.α. Έχει να κάνει με την επίδραση αυτής της δραστηριότητας στο άτομο,

η οποία πηγάζει από ένα καθαρά μουσικό πλαίσιο συσχέτισης και όχι από μια παθητική κοινωνική κατασκευή, σύμφωνα με την επικρατούσα κοινωνιολογική θεώρηση.

Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, και στηριζόμενοι στη θεωρία και κοινωνιολογική προσέγγιση του Hennion, η συγκρότηση ενός αισθητικού πλαισίου μάθησης στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό δεν αφορά ένα παιχνίδι εξωγενών διαμορφώσεων, κοινωνικά ετεροπροσδιοριζόμενων, αλλά κατά κύριο λόγο πηγάζει από τους ίδιους τους/τις αυτοσχεδιαστές/στριες και τον τρόπο συσχέτισής τους με τη μουσική τους πρακτική. Μάλιστα, αυτή η συσχέτιση δεν αποτυπώνεται μόνο στην απογυμνωμένη σχέση των ατόμων με τις καθαυτές αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, αλλά σε ένα ευρύτερο σύνολο συσχετίσεων των ατόμων με είδη μουσικής, ακροάσεις, πρακτικές, μέσα, ιδεολογίες κ.α. Και αυτός είναι και ο λόγος που η χρήση της εθνογραφίας ως μεθοδολογικό εργαλείο αναγνωρίζεται ως ιδιαίτερα χρήσιμη.

Η διερεύνηση αυτού του συνόλου συσχετίσεων ξεκινά από αυτές τις συγκυρίες στις οποίες αναφέρθηκαν οι αφηγητές/τριες, οι οποίες διαμόρφωσαν τις επιλογές τους στον τρόπο προσέγγισης της μουσικής τους πρακτικής. Οι συγκυρίες αυτές τοποθετούνται χρονικά στις δεκαετίες του '80 και του '90, διαμορφώνοντας το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο εντοπίζονται οι καταβολές της περιόδου μετά το 2000. Τα γεγονότα και στοιχεία που παρουσιάζονται σε όλο το κεφάλαιο δεν ακολουθούν μια χρονολογική γραμμικότητα, αλλά στοχεύουν να σχηματίσουν μια συνολικότερη εικόνα του αισθητικού πλαισίου μέσα στο οποίο εντοπίζονται οι διαμορφώσεις των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών και, κατά συνέπεια, και η μάθησή τους.

2.1 Σκιαγράφηση ενός πλαισίου ακουσμάτων

2.1.1 Ακούσματα στα όρια

Ο πειραματισμός και ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός έχει μια παράδοση αρκετών δεκαετιών. «Υπάρχει πια παρελθόν» (Αναστάσης). Πρόκειται για πρακτικές εξερευνητικού χαρακτήρα, οι οποίες οφείλουν τη διαμόρφωσή τους στα ακούσματα και στις ιδέες του παρελθόντος, με τα οποία κάθε αφηγητής/τρια της έρευνας ήρθε σε επαφή σε διάφορες στιγμές της ζωής του/της. Κάποια από αυτά τα ακούσματα βρίσκονταν στα όρια, και σε αυτά αναφέρεται αυτή η υποενότητα.

Αν θεωρήσουμε ότι τα όρια, ηχητικά / αισθητικά, προσδιορίζονται από τα mainstream είδη μουσικής της εκάστοτε εποχής, πολλές φορές η μουσική δημιουργία στάθηκε απέναντι σε αυτά, προκαλώντας τα. Είδη μουσικής όπως η industrial music, το ψυχεδελικό ροκ, η πανκ, η μέταλ, η free jazz άρχισαν να αναπτύσσουν ένα πλαίσιο αισθητικής στον αντίποδα της mainstream μουσικής, κινούμενο μουσικά / αισθητικά αλλά και κοινωνικά στα όρια. Όπως αναφέρουν και οι ίδιοι οι αφηγητές, μέσω αυτών των ειδών μουσικής διαμόρφωσαν ακούσματα, τα οποία μετέπειτα οδήγησαν την αυτοσχεδιαστική τους πρακτική προς την εξερεύνηση ακραίων / οριακών πτυχών του ήχου. Παρακάτω ακολουθεί μία σύντομη περιήγηση στα βασικά χαρακτηριστικά αυτών των ειδών, ούτως ώστε να καταλάβουμε αυτήν την σύνδεση.

Η industrial music, η οποία έκανε την εμφάνισή της τη δεκαετία του '70 στην Αγγλία, παίρνοντας το όνομά της και τα χαρακτηριστικά της γνωρίσματα από τη δισκογραφική εταιρεία «Industrial Records» και τους δίσκους τους οποίους κυκλοφόρησε αρχικά, από σχήματα όπως οι Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, The Leather Nun, Surgical Penis Klinik, περιλάμβανε στοιχεία πειραματισμού, στοιχεία ηλεκτρονικής μουσικής, ήχους από συνθεσάιζερ, ηλεκτρικά ενισχυόμενα μουσικά όργανα, όπως κιθάρες και μπάσα, διαφορετική / ανορθόδοξη χρήση των μουσικών οργάνων, μικρόφωνα και ουρλιαχτά, λούπες, δυνατές εντάσεις, ακόμα και θόρυβο, στοιχεία δηλαδή τα οποία τοποθετήθηκαν στον αντίποδα της mainstream μουσικής κουλτούρας της εποχής (Woods, 2007). Πέρα, όμως, από τις ακρότητες στον ήχο, φανέρωνε και μια διάθεση κοινωνικής και πολιτικής τοποθέτησης ως προς τις καταστάσεις της εποχής. Μέσα από τον «άγριο» ή «επιθετικό» χαρακτήρα, τόσο του ήχου όσο και των στίχων, η industrial music δήλωνε τη δυσαρέσκειά της ως προς τις αρνητικές επιπτώσεις της βιομηχανικής επανάστασης μετά τη δεκαετία του '50. Η ξαφνική έκρηξη στη μαζική βιομηχανική παραγωγή, οι ταξικές ανακατατάξεις, το κυνήγι του κέρδους, της επαγγελματικής επιτυχίας και της δύναμης, ακόμα και η οικολογική καταστροφή, όλα έδειχναν ότι κάτι δεν πήγαινε καλά στον κόσμο, και με κάποιο τρόπο αυτό έπρεπε να εκφραστεί. Η industrial music έγινε το μέσο επικοινωνίας μιας τέτοιας εναντίωσης, με αποχρώσεις ειρωνείας, στην άνοδο της αστικής τάξης και στα ανερχόμενα καπιταλιστικά συστήματα. Ήταν ένα είδος μουσικής με ισχυρή ιδεολογική πλαισίωση. Αυτή η εναντίωση αντανακλούσε και στα κατασκευαστικά της χαρακτηριστικά, αφού εσκεμμένα επιδίωκε τη ρήξη με τις αξίες,

τους κανόνες και τις συμβάσεις της μουσικής. Και αυτό εξηγεί το γεγονός ότι πολλοί industrial μουσικοί δεν είχαν επίσημη μουσική εκπαίδευση (Duguid, 1995).

Παρόλο που η industrial music ως είδος έκανε τα πρώτα της βήματα στη δεκαετία του '70, και συγκεκριμένα το 1976 (βέβαια, με ιστορικές καταβολές από την πειραματική και ηλεκτρονική μουσική της δεκαετίας του '50), στην Ελλάδα ήρθε πολύ σύντομα. Ήδη στα περιοδικά «Μουσική»¹ (1977) και «Ήχος»² (1973), τα δύο βασικότερα μουσικά περιοδικά που ήταν διαθέσιμα σε ευρεία κυκλοφορία στην Ελλάδα της δεκαετίας του '80, άρχισαν να γίνονται διάφορα αφιερώματα σε είδη μουσικής, μεταξύ των οποίων και της industrial. Αυτά τα αφιερώματα, οι δισκογραφικές προτάσεις και η πρόσβαση σε ηχητικό υλικό μέσω κάποιων αρθρογράφων και δισκοκριτικών της εποχής άσκησαν πολύ σημαντική επιρροή σε κάποιους αφηγητές και έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη μετέπειτα πορεία τους, κατά την αυτοσχεδιαστική πρακτική τους. «Για μένα ήταν φοβερή εμπειρία. Μιλάμε για τον Αργύρη τον Ζήλο, τον Αντώνη τον Φράγκο, όλη εκείνη τη σκηνή, τέλος πάντων, των ανθρώπων που με εισήγαγε σε αυτό το πράγμα. Με εισήγαγε σε ένα δισκογραφικό κόσμο τον οποίο, αν έπρεπε με τα δικά μου γνωρίσματα και πόρους, που δεν είχα, να μπω, ακόμα θα ήμουν στα μισά του δρόμου. Αυτό ήτανε σταθμός για μένα» (Αναστάσης). Ο Αργύρης Ζήλος, στον οποίο αναφέρθηκε ο Αναστάσης, ξεκίνησε να ασχολείται με τη μουσική κριτική το 1973 στο περιοδικό «Ήχος», σε μια περίοδο δηλαδή που η δραστηριότητα της μουσικοκριτικής ήταν περιορισμένη (Hulot, 2016).

Με μια πληθώρα μουσικών άρθρων και δισκοκριτικών για είδη μουσικής όπως ροκ, new wave, ποπ κ.α., ο Ζήλος δεν συνέβαλε μόνο στη γνωστοποίηση των μουσικών δραστηριοτήτων του εξωτερικού, αλλά και στις διαμορφώσεις των ακουσμάτων των Ελλήνων ακροατών. Ανάλογης σημασίας ήταν και η πορεία του Αντώνη Φράγκου στη μουσική αρθρογραφία και δισκοκριτική, για τον οποίο επίσης μίλησε ο Αναστάσης. Άρθρα και κριτικές του μπορούμε να διαβάσουμε σε πολλά περιοδικά και ένθετα εφημερίδων, όπως ενδεικτικά στη στήλη «Auditorium», η οποία ξεκίνησε

¹ <http://www.mousiki-periodiko.gr/magazine/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 18/10/2018)

² https://arta-mou.blogspot.gr/2013/07/blog-post_6351.html (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 18/10/2018) <https://www.scribd.com/lists/21601315/HiFi> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 18/10/2018)

στα περιοδικά «Το Δίφωνο» και «Jazz & Τζαζ» και πλέον μπορεί κανείς να τη βρει στο περιοδικό «Το Περιοδικό»³.

Τόσο ο Ζήλος όσο και ο Φράγκος, αλλά και πληθώρα άλλων αρθρογράφων / μουσικοκριτικών της εποχής (Αλεξίου, 2018), μέσα από τις μουσικές επιλογές και κριτικές τους αμφισβήτησαν τα όρια της μουσικής, προτείνοντας πολλές φορές την υπέρβασή τους. Ενδιαφέρον έχει το αφιέρωμα του Κώστα Λυμπερόπουλου, του Αργύρη Ζήλου και του Αιμίλιου Κατσούρη στο ψυχεδελικό ροκ που παρουσιάστηκε στο περιοδικό «Ήχος» το 1982, στα τεύχη 107-109.⁴ Η ψυχεδέλεια ήρθε στη ροκ μουσική για να επαναπροσδιορίσει τα όριά της. Αντιπροσωπευτικά συγκροτήματα της εποχής άρχισαν σιγά-σιγά να ξεφεύγουν από την κλασική σύνθεση μιας ροκ μπάντας (κιθάρα, μπάσο, ντραμς και πλήκτρα) και να πειραματίζονται με νέα μουσικά όργανα. Άρχισαν να πειραματίζονται με ανατολίτικα μουσικά στοιχεία, ινδικές κλίμακες και χρήση του σιτάρ ή του τάμπλα. Άρχισαν να δίνουν ακόμα περισσότερη σημασία στα ηχοχρώματα, με τη δημιουργία πρωτάκουστων και παράξενων ήχων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν οι πειραματισμοί των Beatles (Revolution #9) και του Hendrix (A Merman I Should Turn To Be). Παρόλο που στη ροκ μουσική κεντρικό σημείο αναφοράς είναι η κιθάρα, η ψυχεδέλεια ήρθε για να δώσει νέες προεκτάσεις σε αυτήν. Έντονες παραμορφώσεις στον ήχο των οργάνων, χρήση reverb, fuzz και πεταλιών wah-wah, φωνητικά μέσω εφέ, ρωγμές στην αρμονία ήταν στοιχεία που φανέρωναν μια ιδιαίτερη διάθεση πειραματισμού (Rathbone, 2019).

Ο όρος «ψυχεδέλεια» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον γιατρό Humphry Osmond στα μέσα της δεκαετίας του '50, για να περιγράψει την εμπειρία των παραισθησιογόνων ναρκωτικών ουσιών. Περίπου μια δεκαετία αργότερα, το 1966, ο όρος κάνει για πρώτη φορά την εμφάνισή του στη μουσική, στον δίσκο των 13th Floor Elevators, «The Psychedelic Sounds of the 13th Floor Elevators», δημιουργώντας ένα από τα πιο γνωστά μουσικά κινήματα της ροκ, το οποίο συνδέθηκε άρρηκτα με την κατανάλωση αυτών των ουσιών, και κυρίως του LSD. Έτσι, λοιπόν, στη μουσική ο όρος «ψυχεδέλεια» αναφερόταν στην εμπειρία που κάποιος βίωνε μέσω των παραισθησιογόνων ουσιών. Αναλογιζόμενοι, όμως, τον όρο σε ένα δεύτερο επίπεδο,

³ <https://www.toperiodiko.gr/category/istories/#.XqsbDIWp1Rk> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 19/10/2018)

⁴ <http://standinatthecrossroads-blackcatbone.blogspot.com/2018/10/hifi-1982.html> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 19/10/2018)

βλέπουμε ότι αναδύθηκε για να υποδηλώσει και να περάσει πολύ βαθύτερα νοήματα και μηνύματα. Αντανακλούσε ιδέες περί συλλογικής εμπειρίας και απελευθέρωσης, απαλλαγμένης από την πραγματικότητα (Κρεκουκιάς, 2013). Στην Ελλάδα κατά τη δεκαετία του '80, αλλά και αργότερα, η χρήση του LSD ποτέ δεν πήρε τόσο μεγάλη έκταση, όπως έγινε για παράδειγμα στην Αμερική (Πασσίση-Κοκότ, 2014). Παρόλα αυτά, η συμβολή της ψυχεδέλειας (σε οποιοδήποτε είδος μουσικής και όχι μόνο στη rock – όπως για παράδειγμα στη δεκαετία του '90 ή λίγο αργότερα, όταν επηρέασε την ηλεκτρονική, την τέκνο ή τη χάουζ μουσική) ήταν ιδιαίτερα σημαντική στη μουσική δημιουργία, διευρύνοντας τα μουσικά / αισθητικά όριά της όλο και περισσότερο. Και αυτό θα μπορούσε να είναι ένα σημείο σύνδεσής της με τον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό, άποψη που υποστηρίζουν και δύο αφηγητές της έρευνας, ο Αναστάσης και ο Νικόλας.

Ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '60 ο ήχος της ροκ μουσικής, όπως εκφράστηκε από συγκροτήματα όπως οι Rolling Stones, άρχισε να γίνεται όλο και πιο σκληρός. Όλο και πιο ακραία στοιχεία άρχισαν να ενσωματώνονται σε αυτήν, δημιουργώντας πλέον την ανάγκη εύρεσης ενός νέου κώδικα επικοινωνίας. Κάπως έτσι, στη δεκαετία του '70, γεννήθηκαν οι όροι «πανκ» και «μέταλ». Συγκροτήματα νέων ξεπερνούσαν το ένα μετά το άλλο (κυρίως σε Αγγλία και Αμερική), τα οποία μέσω της μουσικής ήθελαν να εκφράσουν την οργή τους, την εναντίωσή τους, την αντίδρασή τους ή τη διαφοροποίησή τους απέναντι σε κοινωνικά ή πολιτικά θέματα ή στην ποπ κουλτούρα της εποχής.

Τα ακούσματα τόσο της πανκ όσο και της μέταλ μουσικής δεν άφησαν ανεπηρέαστους και τους/τις αφηγητές/τριες της έρευνας. Οι περισσότεροι αναφέρθηκαν σε αυτά τα είδη σαν τα βασικά ακούσματά τους. (Για παράδειγμα, ο Πάνος, ήδη από την παιδική του ηλικία στη δεκαετία του '90, ξεκίνησε να ακούει μέταλ και πανκ μουσική, γεγονός που σαν συνέπεια είχε να κατευθύνει τις μουσικές του προτιμήσεις, όπως ο ίδιος περιέγραψε, «προς την ακραία πλευρά του ήχου», διαμορφώνοντας με αυτόν τον τρόπο την αισθητική του.) Ο Πάνος στα χρόνια της εφηβείας του ξεκίνησε να παίζει metal μουσική και, συγκεκριμένα, doom metal, σε μια μάλιστα, δραστηριότητα που διήρκεσε σχεδόν δέκα χρόνια. Το doom metal⁵ είναι

⁵ Ιστορικά, το doom metal συνδέεται περισσότερο με τη μουσική των Black Sabbath. Κατά τη δεκαετία του '70, οι Black Sabbath και οι Pentagram, οι οποίοι θεωρούνται πρωτοπόροι στο είδος της heavy metal, άρχισαν να συνθέτουν μουσική με περισσότερα σκοτεινά και βαριά ηχητικά στοιχεία,

μια υποκατηγορία της heavy metal, με ακραία χαρακτηριστικά, βραδύτερους ρυθμούς και κιθάρες οι οποίες παίζουν σε χαμηλές συχνότητες, δημιουργώντας έναν «βαρύτερο» ήχο σε σχέση με άλλες κατηγορίες της metal. Τόσο ο ήχος της όσο και οι στίχοι έχουν σκοπό να προκαλέσουν συναισθήματα φόβου ή απελπισίας, την αίσθηση κάποιας επικείμενης καταστροφής (Taylor, 2009). Μεγάλο μέρος της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας που εμφανίζει ακραία ηχητικά χαρακτηριστικά, όπως δυνατές εντάσεις μέσω ενισχυόμενων ηλεκτρικών μουσικών οργάνων και ηχητικών πηγών, πολύπλοκα και πυκνά ηχητικά συμπλέγματα, γρήγορες ταχύτητες και άλλα χαρακτηριστικά, τα οποία πολλές φορές δημιουργούν ένα αίσθημα δυσφορίας στους ακροατές, προέρχεται από επιρροές της heavy / doom metal μουσικής.

Μιλώντας για ακούσματα που οδήγησαν τη μουσική δραστηριότητα των αφηγητών της έρευνας προς την κατεύθυνση των ακραίων ηχητικών επιλογών, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε στη μουσική του Ιάννη Ξενάκη (1922-2001). Οι περισσότεροι αφηγητές, αν όχι όλοι, αναφέρθηκαν στη μουσική του Ξενάκη ως μια πολύ σημαντική εμπειρία και επιρροή, όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο άρχισαν αργότερα να αντιλαμβάνονται την έννοια της μουσικής και της μουσικής δημιουργίας. Καθένας από αυτούς ήρθε σε επαφή με τη μουσική του Ξενάκη σε διαφορετική χρονική στιγμή (δεκαετίες του '80, '90 ή και αργότερα) και με διαφορετικές αφορμές (φιλικές συναναστροφές, συναυλίες, μάθημα μουσικής στο Λύκειο κ.α.). Ενδεικτικά αναφέρουμε την περίπτωση του Νικόλα, ο οποίος περιέγραψε την εμπειρία του με τη μουσική του Ξενάκη ως «συγκλονιστική» και «καταλυτική».

Τα στοιχεία της μουσικής του Ξενάκη που θα μπορούσαν να δημιουργήσουν συσχετισμούς με τις ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές, και πιθανόν να δικαιολογούσαν το γεγονός ότι οι περισσότεροι αφηγητές αναφέρθηκαν σε αυτόν ως μια σημαντική επιρροή, μπορούν να συνοψιστούν στα παρακάτω. Μαζικές ολισθήσεις εγχόρδων (γιγαντιαία πεδία glissandi), απόλυτη εξατομίκευση των μουσικών στην ορχήστρα, ιδιαίτερα κράματα ηχοχρωμάτων, ηχητικές μάζες είναι κάποια από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα συνθέσεων του Ξενάκη, όπως οι *Μεταστάσεις* (1953). Συνθέσεις ηλεκτροακουστικών κομματιών στο GRM (Ομάδα

μουσική η οποία στις αρχές της δεκαετίας του '80 άρχισε να γίνεται γνωστή ως doom. Πλέον, υπάρχουν πολλά είδη doom metal μουσικής, τα οποία δημιουργήθηκαν μέσα από τις διάφορες στιλιστικές καινοτομίες των συγκροτημάτων, όμως δεν θα αναφερθούμε σε αυτά, καθώς κάτι τέτοιο δεν αποτελεί στόχο της παρούσας έρευνας.

Μουσικών Ερευνών – στούντιο συγκεκριμένης μουσικής του Schaeffer και του Henri στο Παρίσι) όπως οι *Διαμορφώσεις* (1957), *Orient-Occident* (1960) και *Bohor* (1962), με ηχητικές (για την εποχή) ακρότητες. Συγκεκριμένα ο Schaeffer χαρακτήρισε το *Bohor* αφόρητο, λόγω του συνεχούς *fortississimo* (Σολωμός, 2008). Τα παραπάνω συνιστούν απλώς μερικά, ενδεικτικά στοιχεία της μουσικής διαδρομής του Ξενάκη. Αυτά τα στοιχεία που διαμόρφωναν ακραία ηχητικά αποτελέσματα, φανέρωναν μια διαφορετική αντιμετώπιση και διαχείριση του ήχου, ή καλύτερα του θορύβου, στη μουσική δημιουργία (Harley, 2004). Και αυτή ήταν η μεγαλύτερη συμβολή της μουσικής του Ξενάκη στη διαμόρφωση της αισθητικής των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών: μέσω της εξοικείωσης με το περίεργο, το παράξενο, το ακραίο, τον θόρυβο, που είχε ως αποτέλεσμα τη διεύρυνση τόσο των ακουσμάτων των αυτοσχεδιαστών όσο και του τρόπου αντίληψης της ίδιας της έννοιας της μουσικής και της μουσικής δημιουργίας. Αν και η μουσική του Ξενάκη κάθε άλλο παρά αυτοσχεδιαστική είναι, ηχητικά στοιχεία που περιλαμβάνει εντοπίζονται σε πειραματικές / αυτοσχεδιαστικές πρακτικές και πλαίσια. Όπως αναφέρει και ο Keith Rowe (μέλος των AMM): «Κάποιες συνθέσεις του Ξενάκη για τσέλο μοιάζουν πάρα πολύ με ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό, γεγονός χάρη στο οποίο πιθανόν να αναπτύσσονται αμφίδρομες αλληλεπιδράσεις» (Childs et al., 1982, Aut.-1983, Sum. σελ. 43).

Σε μεταγενέστερες εποχές, όταν ορισμένοι αφηγητές είχαν ήδη κάποια εξοικείωση με ακραίες μορφές ακουσμάτων μέσω διαφορετικών μουσικών διαδρομών, όπως αυτή της *noise music*, η επαφή με τον Ξενάκη φανέρωσε σε αυτούς και κάτι επιπλέον. Αυτό που άκουγαν σαν ακαθόριστο / χαοτικό σύμπλεγμα ήχων / θορύβων με κάποιον τρόπο μπορούσε να συστηματοποιηθεί. Και αυτό επί της ουσίας μπορεί να μην διαφοροποιεί την τελική αίσθηση των ακουσμάτων, αλλά δημιουργεί έναν διαφορετικό τρόπο προσέγγισης της μουσικής δημιουργίας. Όπως αναφέρει και ο Γιάννης: «Εμένα αυτό που με τράβαγε ήταν αυτή η ετερότητα. Αυτό το πράγμα το οποίο δεν είναι φυσιολογικό με έναν τρόπο. Φυσιολογικό εντός εισαγωγικών. Απλά μετά, όταν αρχίζεις και βλέπεις ότι υπάρχει ο Ξενάκης, καταλαβαίνεις ότι αυτό που ακούς και νιώθεις σαν ένα πράγμα το οποίο είναι τελείως εκτός, ναι μεν είναι, αλλά υπάρχει σύστημα. Ε, εντάξει, αυτό δεν είναι ότι με κάποιον τρόπο αλλάζει τον τρόπο που βλέπω τα πράγματα, απλά συνειδητοποιώ ότι αυτό μπορεί να προσεγγιστεί και αλλιώς».

Θα ολοκληρώσουμε την περιήγηση στα ακούσματα που κατά τις δεκαετίες του '80 και του '90 έπαιξαν ρόλο στη διαμόρφωση ακραίων / οριακών σημείων αισθητικής στην αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα με μια σύντομη αναφορά στην τζαζ μουσική. Από τους αφηγητές της έρευνας μόνο ο Αναστάσης αναφέρθηκε στα ακούσματα της τζαζ, ωστόσο δεν μπορούμε να παραβλέψουμε τη συμβολή της στη διαμόρφωση των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών.

Οι δεκαετίες του '80 και '90 υπήρξαν καθοριστικές για το πεδίο της τζαζ στη χώρα μας, με τις εκδόσεις δίσκων να εξαπλάσιάζονται συγκριτικά με τη δεκαετία του '70, με το κλαμπ του Γιώργου Μπαράκου⁶ να αναδεικνύεται σε «κύτταρο» καθοριστικής σημασίας, και με τις πρώτες συναυλίες ξένων ονομάτων του χώρου, όπως Miles Davis, Keith Jarrett, Stan Getz, The Sun Ra Arkestra κ.α., να συμβάλλουν στη διαμόρφωση της ελληνικής τζαζ σκηνής. Ένα αρκετά ενδιαφέρον αφιέρωμα για την πορεία της τζαζ στην Ελλάδα τη δεκαετία του '80 υπάρχει στο περιοδικό *Sonik* (Τρούσας, 2017), όμως εμείς θα εστιάσουμε την προσοχή μας στα φεστιβάλ τζαζ και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής που οργάνωνε τότε ο Φλώρος Φλωρίδης στη Θεσσαλονίκη. Ήταν ένα σημαντικό γεγονός στη Θεσσαλονίκη, το οποίο διαμόρφωσε την τζαζ μουσική σκηνή της πόλης και, κατ' επέκταση, της Ελλάδας στη δεκαετία του '80. Ήταν ένα γεγονός στο οποίο αναφέρθηκε ο Αναστάσης και το οποίο επηρέασε και κάποιους αυτοσχεδιαστές, όπως τον Κωστή Δρυγιαννάκη (στον οποίο θα αναφερθούμε λίγο παρακάτω), από τον οποίο μετέπειτα επηρεάστηκε ο Νικόλας.

Τόσο ο Φλώρος Φλωρίδης όσο και ο Σάκης Παπαδημητρίου, με τον οποίο συνεργάστηκε ο Φλωρίδης σε διάφορες συναυλίες και ηχογραφήσεις, οδήγησαν την ελληνική τζαζ μουσική σε νέα, περισσότερο ελεύθερα, εξερευνητικά ηχητικά μονοπάτια, αισθητικά στοιχεία των οποίων έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των αισθητικών χαρακτηριστικών των ελεύθερα αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών.

⁶ Το κλαμπ του Γιώργου Μπαράκου άνοιξε το 1974 στην πλατεία Ραγκαβά, στην Πλάκα. Το κλαμπ αυτό δεν ήταν απλά ένας χώρος ακρόασης τζαζ μουσικής. Ήταν ένας χώρος που οι θαμώνες του είχαν την ευκαιρία να έρθουν σε επαφή με καινούρια ακούσματα τζαζιστών του εξωτερικού και να μάθουν τι συμβαίνει στον χώρο της τζαζ εκτός Ελλάδας. Ήταν ένας χώρος συζητήσεων, ωσμώσεων ιδεών, επικοινωνίας και συνεργασίας ελληνικών και ξένων μουσικών. Στις 15 Απριλίου του 1979 ηχογραφήθηκε εκεί ο δίσκος *Αυτοσχεδιάζοντας στον Μπαράκου*, ο οποίος ήταν ουσιαστικά η αποτύπωση της βραδιάς εκείνης, από τον Σάκη Παπαδημητρίου και τον Φλώρο Φλωρίδη. Το κλάμπ έκλεισε στις 23 Νοεμβρίου του 1983, σύμφωνα με σχέδιο αναβάθμισης της Πλάκας του Αντώνη Τρίτση και την Μελίνας Μερκούρη (Σολομών, 2019).

Το φεστιβάλ τζαζ και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής του Δήμου Θεσσαλονίκης ξεκίνησε το 1984 και διήρκεσε έως το 1997. Συγκεκριμένα, το πρώτο φεστιβάλ πραγματοποιήθηκε 25 Νοεμβρίου με 9 Δεκεμβρίου του 1984. Στις εννιά από τις δέκα διοργανώσεις του, ειδικός συνεργάτης ήταν ο Φλώρος Φλωρίδης⁷. Αυτά τα φεστιβάλ ήταν μια καλή αφορμή συνεύρεσης Ελλήνων με ξένους μουσικούς της τζαζ σε διάφορους χώρους της Θεσσαλονίκης, όπως το Βαφοπούλειο πνευματικό κέντρο, ο κινηματογράφος «Αλκαζάρ», το περίπτερο 8 της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης (Δ.Ε.Θ.), η Ντίσκο «Κρόνος» κ.α. Επίσης, δεν περιλάμβαναν μόνο συναυλίες, αλλά και ομιλίες / διαλέξεις. Συγκεκριμένα, διαβάζοντας το πρόγραμμα του πρώτου φεστιβάλ, βλέπουμε ομιλίες του Σάκη Παπαδημητρίου με τίτλο «Η Ευρωπαϊκή σκηνή της τζαζ και της αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής», των Μ. Δραγούμη, Α. Ζήλου και Α. Σακκά με τίτλο «Κλασική μουσική-Ροκ-Τζαζ, μια συζήτηση γύρω από τις σχέσεις ανθρώπων και μουσικής και τις κοινωνικές τους προεκτάσεις» κ.α. (Προγράμματα Α΄ και Β΄ Διεθνούς φεστιβάλ τζαζ και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής, 1984, 1985).⁸

Παρόλο που σε αυτά τα φεστιβάλ ο όρος «ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός» χρησιμοποιούνταν κατά κύριο λόγο υπό το πρίσμα της τζαζ και όχι της πειραματικής μουσικής, εντοπίζουμε αρκετούς συμμετέχοντες που γεφύρωναν αυτές τις δύο κατευθύνσεις. Ο Γερμανός Paul Lovens, αυτοδίδακτος μουσικός, ο οποίος έπαιζε με ένα δικό του σετ κρουστών, από συμβατικά μουσικά όργανα μέχρι ασυνήθιστες ηχητικές πηγές όπως τηγάνια, πριόνια κ.α. Ο Άγγλος σαξοφωνίστας Evan Parker, ο οποίος ήταν ιδρυτικό μέλος της London Musicians Co-op και του A.I.M. (Association of Improvising Musicians) και ιδρυτής, μαζί με τον Derek Bailey, της εταιρίας δίσκων Incus. Ο Σάκης Παπαδημητρίου, πιανίστας, ο οποίος είχε ήδη κυκλοφορήσει τον δίσκο *Αυτοσχεδιάζοντας στου Μπαράκου*, μαζί με τον Φλώρο Φλωρίδη, και μιλούσε ήδη για την τζαζ και τον αυτοσχεδιασμό σε δημοσιεύσεις και περιοδικά («TZAZ», «ΣΥΝ ΚΑΙ ΠΛΗΝ»). Οι *A Priori*, Έλληνες μουσικοί, μεταξύ των οποίων και ο Ντάνης Τραγόπουλος, όπου μαζί με τον Θανάση Χονδρό και την Αλεξάνδρα Κατσιάνη διατηρούσαν το Δημοσιοϋπαλληλικό Ρετιρέ (θα αναφερθούμε σε αυτό λίγο παρακάτω). Οι *Νότες*, ελληνικό τζαζ συγκρότημα το οποίο σχηματίστηκε το 1985 από μουσικούς της Αθήνας, ανάμεσά τους και ο Νίκος Τουλιάτος στα κρουστά, με

⁷ <http://www.florosfloridis.com/bio.html> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 14/6/2020)

⁸ Διαθέσιμα στην Κεντρική Βιβλιοθήκη του Δήμου Θεσσαλονίκης

πορεία σε αυτοσχεδιαστικές πρακτικές. Ο αυτοδίδακτος κιθαρίστας Derek Bailey, με δράση γύρω από τον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό και με ιδέες που έγραψε, στη δεκαετία του '80, στο βιβλίο του *Improvisation, its nature and practice in music* (ό.π.).

Τα παραπάνω είναι μόνο μερικά / ενδεικτικά παραδείγματα από το φεστιβάλ. Από αυτά τα φεστιβάλ πέρασαν πάρα πολλοί μουσικοί οι οποίοι, διευρύνοντας τα ηχητικά όρια της τζαζ, δημιούργησαν νέες προοπτικές για την ύπαρξη ενός πεδίου αυτοσχεδιαστικών πρακτικών στην Ελλάδα.

«Κάπως έτσι ξεκίνησαν οι πρώτοι πειραματισμοί» (Νικόλας). Μέσα από ένα ιδιόμορφο πλέγμα ακουσμάτων και μέσω της αναζήτησης και εξερεύνησης νέων ηχοχρωμάτων και τεχνικών, άρχισαν να επαναπροσδιορίζονται τα μουσικά όρια. «Είχαμε έναν μεγαλύτερο φίλο, ο οποίος επειδή άκουγε πειραματικά και ψυχεδελικά και πολλά άλλα πράγματα λόγω ηλικίας, μας έμπασε στο κόλπο με τα πειραματικά και τα industrial. Έτσι, δοκιμάζαμε αυτό ή δοκιμάζαμε εκείνο, ή αντί να παίζουμε συμβατικά την κιθάρα, αρχίσαμε να την παίζουμε με ένα πριόνι ή με ένα χαρτόνι, κάτι, οτιδήποτε, και ανακαλύψαμε ότι, από 'κει που είχαμε ιδέες που κάποτε θα τις έλεγες για πλάκα, αυτές έχουν γίνει και άρχισες να λες ότι δεν είναι τρελό να το κάνω κι εγώ» (Νικόλας).

Θα ολοκληρώσουμε αυτό το μέρος με ένα απόσπασμα της αφήγησης του Πάνου, θέλοντας να δείξουμε ότι τα ακραία / οριακά αισθητικά χαρακτηριστικά του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού ήταν αποτέλεσμα επιρροών μιας μίξης ακραίων ακουσμάτων μη παραδοσιακών στιλ. «Παίζαμε doom, αλλά θέλαμε να πιστεύουμε πως δεν το κάναμε με τον παραδοσιακό τρόπο. Δηλαδή ο καθένας μας είχε πολύ διαφορετικά ακούσματα. Το μικρόβιο όλων ήταν ο πειραματικός ήχος». Ο Πάνος, στην αφήγησή του αυτή, αναφέρεται στη μπάντα που είχε κατά τα εφηβικά του χρόνια. Παρόλο που ήταν μία μέταλ μπάντα, περιγράφοντας τη μουσική του, χρησιμοποίησε τον όρο «πειραματικός ήχος», προβληματίζοντάς μας. Κάτω από ποια έννοια αναφέρθηκε σε αυτόν τον όρο και πώς αυτός συνδέεται με τη γενικότερη δραστηριότητά του; Μέσα από την αφήγησή του, αυτός ο όρος παραπέμπει περισσότερο στον ορισμό της πειραματικής μουσικής της Gottschalk (2016), ο οποίος περιγράφει μία κατάσταση ανοιχτότητας, διερεύνησης, αβεβαιότητας και ανακάλυψης, παρά αφορά συγκεκριμένες τάσεις στη μουσική. Η έννοια της

πειραματικής μουσικής, έχει περισσότερο να κάνει με πρακτικές οι οποίες έχουν σαν στόχο να βγουν έξω από την παράδοση, να κλονίσουν τα όρια μεταξύ των μουσικών ειδών, πολλές φορές σπάζοντάς και ξεπερνώντας τα. Πολλοί/πολλές αυτοσχεδιαστές/στριες περιγράφουν τη δραστηριότητά τους με όρους της πειραματικής μουσικής, κάνοντας αυτού του είδους τη σύνδεση, (με ενδεικτικό παράδειγμα, στην περίπτωση μας, τον Σάββα), υποδηλώνοντας ταυτόχρονα και τον τρόπο που αντιμετωπίζουν την αυτοσχεδιαστική τους πρακτική ή δίνοντας και αυτήν την έκβαση στη δραστηριότητά τους.

2.1.2 Διαμόρφωση μιας D.I.Y. αισθητικής και προσπάθεια αυτονόμησης

Τόσο η πανκ όσο και η μέταλ ήταν μουσική της νεολαίας, είτε σε επίπεδο ακρόασης είτε σε επίπεδο πρακτικής. Παρέες δεκαπεντάχρονων ή δεκαεξάχρονων, παρακινούμενοι περισσότερο από το επαναστατικό τους πνεύμα (κάτι που χαρακτηρίζει άλλωστε την εφηβεία), είδαν τη μουσική ως μέσο σύγκρουσης με την κυρίαρχη κουλτούρα, με την κουλτούρα των γονιών τους. Οι προεκτάσεις αυτής της σύγκρουσης σε πολιτικό επίπεδο και η δημιουργία «εναλλακτικών» θεσμών, όπως για παράδειγμα ο underground⁹ τύπος (fanzine), οι underground χώροι και στέκια, όπου άρχισαν να αναπτύσσονται ιδέες και νοοτροπίες πέρα από τις κυρίαρχες και να οργανώνονται αντίστοιχα μουσικά φεστιβάλ, ο εναλλακτικός τρόπος διαβίωσης, η δημιουργία κοινοβίων κ.α. είχαν σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία αντικουλτούρων. Αυτό ήταν το πανκ και το μέταλ στη δεκαετία του '80, αλλά και του '90. Αντικουλτούρες των νέων, οι οποίες ως τέτοιες δρούσαν στο περιθώριο της κυρίαρχης κουλτούρας της εποχής και σε αντιπαράθεση προς αυτήν (Κολοβός, 2015). Έχουμε περιπτώσεις μεταξύ των αφηγητών, οι οποίοι αναφέρθηκαν σε αυτά τα ακούσματα, με ενδεικτικό παράδειγμα τον Νικόλα, ο οποίος ξεκίνησε να παίζει τέτοιου είδους μουσική μαζί με φίλους του, «για πλάκα», ενώ ταυτόχρονα άρχισε να μαθαίνει όλο και περισσότερα μέσω των φανζίν.

Ως υπόθεση των εφήβων, η πανκ ή η μέταλ σε μουσικό / κατασκευαστικό επίπεδο είχε τη λογική της απλότητας. Ίσως αναγκαστικά κιόλας (λόγω ηλικίας), ήταν μια μουσική για αρχάριους, για πρωτάρηδες. Κάτι που θα μπορούσε οποιοσδήποτε να επιχειρήσει. Το 1976, το αγγλικό φανζίν “Sideburns” δημοσίευσε σκίτσα τριών ακόρντων και κατέληξε λέγοντας: «Αυτό είναι ένα ακόρντο, αυτό είναι ένα άλλο, και

⁹ Ο όρος “underground” εξηγείται σε επόμενη υποενότητα.

αυτό ένα τρίτο. Τώρα φτιάξε ένα συγκρότημα» (Λάσκαρις, 2007, σελ. 10). Αυτή η φράση, όσο κλισέ και να είναι, μετουσιώνει όλη τη φιλοσοφία της πανκ μουσικής την εποχή εκείνη. Και ίσως όχι μόνο της πανκ, αλλά όλης της μουσικής δραστηριότητας του περιθωρίου των νέων, μέσα σε αυτήν και της μέταλ μουσικής. Νέοι της εποχής που επιθυμούσαν να παίξουν μουσική έπαιρναν οποιοδήποτε μέσο παραγωγής ήχων διέθεταν, προσπαθούσαν να καταλάβουν τι έκαναν οι άλλοι και πώς το έκαναν, βλέποντας βίντεο-κλιπ ή ακούγοντας κασέτες, και κατά κάποιον τρόπο υποδύονταν ή μιμούνταν. Κάπως έτσι χτίστηκε όλη αυτή τη λογική του do it yourself (D.I.Y.) στη μουσική δραστηριότητα. «Θέλω να το κάνω, μπορώ να το κάνω και μπορώ να το κάνω μόνος μου» (Guerra & Moreira 2015, Karamoutsiou 2018, 2019).

Άρχισε, λοιπόν, ο καθένας που ήθελε να παίξει μουσική, είτε μόνος είτε μαζί με άλλους, συνήθως φίλους, να προσπαθεί να βρει τρόπους, με όποια μέσα και γνώσεις διέθετε. Άρχισε να οργανώνει μόνος του μικρά live σε χώρους, άλλοτε αυτοσχέδιους και άλλοτε όχι, να ηχογραφεί τη μουσική του μόνος του σε κασέτες κ.α. Τόσο το πανκ όσο και το μέταλ στους εφήβους στηρίχθηκε σχεδόν αποκλειστικά σε αυτήν τη λογική του do it yourself, καθώς ούτε το ένα ούτε το άλλο είδος δεν υποστηριζόταν θεσμικά με κάποιον τρόπο. Βέβαια, το μέταλ λίγο αργότερα πήρε άλλον δρόμο, πλησιάζοντας περισσότερο την ποπ κουλτούρα (με ό,τι συνέπειες και να είχε αυτό), δίνοντας περισσότερη βαρύτητα στην ανάπτυξη μουσικών δεξιοτήτων (Weinstein, 2000, σελ. 277), σε αντίθεση με το πανκ που συνειδητά παρέμεινε στο περιθώριο και στην αρχική του ιδέα, η οποία είχε τη βάση της στη λογική «βγες και παίξε».

Όλη αυτή η εξωθεσμική μουσική δραστηριότητα των «πάνκηδων» και των «μεταλάδων» φανέρωσε στους έφηβους της δεκαετίας του '80 και '90 τη δυνατότητα ύπαρξης μιας αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας πέρα και πάνω από ό,τι θεσμικά αναγνωρίσιμο, οικονομικά εφικτό ή κοινωνικά αποδεκτό. Μιας δραστηριότητας που ο καθένας θα μπορούσε να κάνει μόνος του, με ό,τι διέθετε. Αποτελούσε ένα μέσο επανάστασης και εναντίωσης, το οποίο αισθητικά ερχόταν σε αντίθεση με την ποπ κουλτούρα της εποχής. Και αυτή ήταν ίσως η σημαντικότερη συμβολή / επιρροή της μουσικής δραστηριότητας του πανκ και του μέταλ στις ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές: η διαμόρφωση μιας D.I.Y. αισθητικής.

Προς αυτήν την κατεύθυνση, ανάλογες σκέψεις μπορούν να γίνουν και για τη hip-hop. Μέσα από τις αφηγήσεις της Αφροδίτης και της Γεωργίας, γίνεται σαφής η

σύνδεση της D.I.Y. αισθητικής, η οποία διακρίνει τη μουσική τους πρακτική, με τα ακούσματα hip-hop τα οποία έχουν.

Ήταν αυτά τα ρυθμικά «breaks» (διαλείμματα) τα οποία περίμεναν οι νέοι του Bronx στα disco / funk / soul πάρτι, σε μουσικά κομμάτια όπως το *Apache*, των The Incredible Bongo Band, για να κάνουν τις χορευτικές τους φιγούρες. Λόγω του ότι περίμεναν σε κάθε κομμάτι να ακούσουν αυτά τα breaks, αποκαλούνταν «break boys» ή, εν συντομία, «b-boys». Κάποια από αυτά τα «b-boys» της Νέας Υόρκης, όπως ο Clive Campbell, aka Dj Kool Herc, έγιναν αργότερα οι πρωτοπόροι της hip-hop μουσικής. Στα μέσα της δεκαετίας του '70, ο Dj Kool Herc, αποφάσισε να στήσει ένα dj set με σκοπό να δώσει στον κόσμο αυτό που σε κάθε πάρτι περίμενε να ακούσει, τα breaks. Έτσι, σε δύο πικάπ ξεκίνησε να «μιζάρει» συνεχόμενα το ένα drum break πάνω στο άλλο, από το ίδιο κομμάτι, με αποτέλεσμα το αρχικό drum break, για παράδειγμα, από 30 δευτερόλεπτα να γίνεται δύο λεπτά και να μετατρέπεται σε ένα καινούριο κομμάτι. Κάπως έτσι άρχισε να γεννιέται η hip-hop μουσική, με τη χρήση ενός δείγματος (sample) από ένα κομμάτι, το οποίο γίνεται βάση για τη δημιουργία ενός καινούριου κομματιού και, έπειτα, με την προσθήκη φωνητικών σε rap φόρμα (Williams, 2010).

Μέσα σε καταστάσεις underground, σε υπαίθριους χώρους, σε πάρτι κακόφημων συνοικιών, με σκοπό τη διασκέδαση και τη δημιουργικότητα σε μια εποχή τρομοκρατίας, βίας και εμπορίου ναρκωτικών μεταξύ συμμοριών Λατίνων και Αφροαμερικών, το hip-hop άρχισε να αναπτύσσει τη δική του κουλτούρα. Οι ρίμες, πολλές φορές με αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα (freestyle), πάνω στα drum breaks άρχισαν να γίνονται βασικό συστατικό της hip-hop μουσικής, φτάνοντας πολλές φορές σε επίπεδο «ποίησης» (Λιλή, 2013). Πολύ σύντομα, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '80, η hip-hop άρχισε να διαδίδεται, να αποκτά δημοτικότητα και από underground να αρχίζει να αγγίζει το mainstream (Fogarty, 2010). Το αποκορύφωμα αυτής της πορείας ήταν κάπου στις αρχές της δεκαετίας του '90, όταν μια σειρά νεοϋορκέζικων σχημάτων, όπως για παράδειγμα οι Boogie Down Productions, οι Eric B. & Rakim κ.α., με jazz επιρροές, άρχισαν να ραπάρουν για την αγάπη, τον έρωτα και την σημαντικότητα του να χαίρεσαι τη ζωή. Το MTV, που εκείνη την εποχή είχε τεράστια απήχηση στον κόσμο, αγκάλιασε αυτούς τους καλλιτέχνες και απογείωσε τη δημοτικότητα της hip-hop μουσικής, εξασφαλίζοντας τη διαχρονικότητά της (Λιλή, 2013).

Στην Ελλάδα η hip-hop έκανε τα πρώτα της βήματα το 1987 με το πρώτο σχήμα με όνομα F.F.C., των Ρυθμοδαμαστή και Dj Everlast, και έπειτα μέσω του break dance, το οποίο πρωτοεμφανίστηκε κατά το 1985 και είχε γίνει μόδα την περίοδο εκείνη. Τότε ακόμα δεν ήταν πολύς ο κόσμος που άκουγε τέτοιου είδους μουσική. Στις αρχές της δεκαετίας του '90, άρχισαν να βγαίνουν οι πρώτοι hip-hop δίσκοι μέσω ανεξάρτητων παραγωγών. Μετά τα μέσα του '90, η hip-hop ξεκίνησε να κερδίζει έδαφος στη μουσική ζωή της χώρας (Μαγιόπουλος, 2013). Περίπου εκείνη την περίοδο τοποθετεί η Αφροδίτη την πρώτη της επαφή με τον αυτοσχεδιασμό, στην ηλικία περίπου των δεκαέξι ετών και μέσω της hip-hop μουσικής. Ήταν η εποχή που άκουγε ελληνικό hip-hop και με τις παρέες της «ριμάρανε», πήγαιναν σε χώρους και κλαμπ που έπαιζαν hip-hop μουσική και γνώριζαν άτομα τα οποία ασχολούνταν με αυτήν τη μουσική. «Εκεί γύρω στα δεκάξι, δεκαεπτά άκουγα ελληνική hip-hop, Terror X Crew και δεν συμμαζεύεται. Και πήγαινα με κάτι φίλες μου σε ένα κλαμπ στην Κυψέλη, το Ασανσέρ. Ήτανε '90s με hip-hop, τελείως underground» (Αφροδίτη). Στην αφήγησή της, αναφέρει την εμπειρία που είχε όταν συμμετείχε στο πρώτο *graffiti* φεστιβάλ στην Αθήνα, όπου ανέβηκε στη σκηνή και, μπροστά σε χιλιάδες παρευρισκόμενους, άρχισε να «ριμάρει» και να αυτοσχεδιάζει freestyle hip-hop. Αυτή η κατάσταση αυθόρμητης εύρεσης στίχων στη freestyle hip-hop θα μπορούσε να αναγνωριστεί ως ένα σημαντικό σημείο σύνδεσης της hip-hop με τις ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές. Ο τρόπος που αυτοσχεδιάζει κάποιος με τον λόγο και προσπαθεί να ενταχθεί μέσα σε ένα ρυθμικό πλαίσιο δεν φαίνεται να είναι μακριά από τον τρόπο με τον οποίο κάποιος προσπαθεί να αυτοσχεδιάσει με τον ήχο γενικότερα και να ενταχθεί σε ένα πλαίσιο ηχητικό. Άλλωστε, η ίδια αναγνωρίζει ότι αυτή η περίοδος της ενασχόλησής της με τη hip-hop αποτέλεσε ένα σημαντικό μέρος των επιρροών της για τη μετέπειτα αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητά της.

Ένα δεύτερο σημείο επιρροής και σύνδεσης της hip-hop με τον αυτοσχεδιασμό, το οποίο αναγνωρίζει η παρούσα έρευνα, προέκυψε μέσα από τις αφηγήσεις της Γεωργίας. Η Γεωργία ξεκίνησε να δραστηριοποιείται μουσικά κατά τη δεκαετία του '90, με βασικό μέσο παραγωγής ήχου τη φωνή της. Τα ακούσματα και οι επιρροές της από τη hip-hop προέκυψαν από την ανάγκη εύρεσης ενός τρόπου να συνοδεύει η ίδια τη φωνή της. Η φωνή ως μέσο παραγωγής ήχου, άμεσα και εξ ολοκλήρου συνδεδεμένο με το σώμα, όπως εξηγεί, πέρα από τον τρόπο που κάποιος επιλέγει να

τη διαχειριστεί, από τη φύση της περιλαμβάνει κάποιους περιορισμούς. Σε πειραματικά / αυτοσχεδιαστικά μουσικά πλαίσια, κατά κάποιο τρόπο θα μπορούσαμε να πούμε ότι λειτουργεί έως και καθοδηγητικά. Σε καθοδηγεί ως προς τον τρόπο με τον οποίο θα τη διαχειριστείς ή ως προς τον τρόπο με τον οποίο θα την εντάξεις σε ένα ηχητικό πλαίσιο ή, καλύτερα, ως προς το ίδιο το πλαίσιο που θα δημιουργήσεις για να εντάξεις τη φωνή σου, ανάλογα με τις ποιότητες με τις οποίες θες να πειραματιστείς ή με τις ηχητικές δυνατότητες οι οποίες θέλεις να εμφανιστούν. Για παράδειγμα, μέσα σε ηχητικά πλαίσια στα οποία επικρατούν πολύ δυνατές εντάσεις, αλλοιωμένοι ηλεκτρικοί ήχοι, πολύ δυνατός θόρυβος κ.λπ., η φωνή και οι διάφορες ποιότητές της έχουν περιορισμένη δυνατότητα να ακουστούν σε όλο το φάσμα τους. Ως εκ τούτου, αναγκαστικά, αν κάποιος θέλει να πειραματιστεί με τις ποιότητες της φωνής του, πρέπει να επιλέξει άλλους τρόπους και συγκεκριμένα ηχητικά πλαίσια για να το κάνει. Η Γεωργία, σε μια προσπάθεια αυτονόμησης, επέλεξε το ηχητικό πλαίσιο της hip-hop, το οποίο έχει περιορισμένες ηχητικές διαστρωματώσεις (layers), καθαρότερο ήχο και ελεγχόμενο θόρυβο / εντάσεις, έτσι ώστε να πειραματιστεί με τη χροιά της φωνής της και τις διάφορες ποιότητές της και αυτό είχε ως αποτέλεσμα να αρχίσει να αναπτύσσεται μία αισθητική γύρω από αυτό το πάντρεμα. Όπως η ίδια αναφέρει: «Αν δεν είσαι διατεθειμένος να μελετήσεις κιθάρα, πώς θα συνόδευες τη φωνή σου; Υπάρχουν κάποια μουσικά είδη, όπως το hip-hop, που έχουνε πολύ λιγότερα layers. Οπότε ναι, ακούς περισσότερο, οπότε χτίζεται κάπως στο μυαλό σου περισσότερο μια αισθητική για τη μουσική. Πολλά από αυτά που κάνω σήμερα ριζώνουνε στο γεγονός ότι ήταν πολύ δύσκολο μέσα από ενίσχυση να ακουστούνε οι συχνότητες».

2.1.3 Ακούσματα μιας μη εμπορεύσιμης μουσικής δραστηριότητας

Όπως αναφέρει ο Αναστάσης, αναλογιζόμενος τις μουσικές του εμπειρίες κατά τη σύντομη διαμονή του στη Νέα Υόρκη στα τέλη της δεκαετίας του '90, «εγκυμονούσαν καινούρια πράγματα. Ενθουσιάστηκα. Δεν είναι δυνατόν. Δεν χρειάζεται ούτε πολλά λεφτά, ούτε φοβερές επιχειρήσεις για να κάνεις κάτι». Σε μικρούς χώρους, όπως ο χώρος “Knitting Factory”¹⁰ ή ο χώρος “Tonic”¹¹,

¹⁰ Ο χώρος “Knitting Factory” ήταν ένα κλαμπ όπου έκανε την εμφάνισή του το 1987 στο Μανχάταν της Νέας Υόρκης και στην πορεία του και σε άλλες τοποθεσίες της Αμερικής. Αρχικά άνοιξε ως gallery η οποία φιλοξενούσε ζωντανές καλλιτεχνικές / μουσικές παραστάσεις και μια καφετέρια. Επιπλέον ήταν ένας χώρος πειραματικής μουσικής. Λίγα χρόνια μετά την έναρξή του μεταφέρθηκε σε άλλο σημείο στο Μανχάταν, σε έναν μεγαλύτερο χώρο, προεκτείνοντας τις μουσικές δραστηριότητές

καλλιτέχνες όπως ο John Zorn, ο Philip Glass κ.α. έπαιζαν μουσική για λίγα άτομα (πολλές φορές ούτε για είκοσι άτομα, όπως εξηγεί ο Αναστάσης), δείχνοντας ουσιαστικά μια πλευρά μιας μη εμπορεύσιμης μουσικής δραστηριότητας. Αυτό το γεγονός, όπως θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο, επηρέασε τον Αναστάση, ο οποίος στις αρχές του 2000, επιστρέφοντας στην Αθήνα, ανέλαβε την οργάνωση και τον συντονισμό ενός από τους σημαντικότερους χώρους της Αθήνας της περιόδου εκείνης, στον οποίο η ελληνική αυτοσχεδιαστική σκηνή ουσιαστικά οφείλει τη δημιουργία της, το «Μικρό Μουσικό Θέατρο».

Τόσο στην Αμερική όσο και στην Αγγλία, ήδη από τη δεκαετία του '60, είχε αρχίσει να σχηματίζεται μια σκηνή πειραματικής / αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής, με πολλές διαφορές μεταξύ τους, αλλά και με πολλές γέφυρες επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης, εισάγοντας / προτείνοντας καινοτόμες, για την εποχή, ιδέες και πρακτικές σχετικά με την πειραματική και αυτοσχεδιαστική μουσική. Η επαφή με αυτές τις μουσικές πρακτικές και αυτά τα ακούσματα γίνονταν κατά κύριο λόγο μέσα από περιοδικά όπως το *Musics*, ή μέσω κάποιων ηχογραφήσεων. Ωστόσο σημαντικό ρόλο έπαιζαν και κάποια ταξίδια σε Λονδίνο και Νέα Υόρκη, που κάποιοι/κάποιες αυτοσχεδιαστές/στριες είχαν την ευκαιρία να πραγματοποιήσουν παρόλες τις δυσκολίες της εποχής, λόγω υψηλού κόστους των μετακινήσεων με πτήσεις και της διαμονής. Η επαφή των αφηγητών/τριών της έρευνας με τα ακούσματα αυτά ήταν καθοριστικής σημασίας για τη μετέπειτα αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητά τους.

«Είχαμε μάθει όλοι για το περιοδικό *Musics*» (Νικόλας). Το περιοδικό *Musics*, το οποίο ξεκίνησε να κυκλοφορεί στη Μεγάλη Βρετανία το 1975 και εξέδωσε το τελευταίο και 23ο τεύχος του το 1979, αποτελούσε μια συλλογική προσπάθεια μουσικών και καλλιτεχνών της «δεύτερης γενιάς» της βρετανικής αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής σκηνής, μερικοί από τους οποίους ήταν οι Steve Beresford, David Toop,

του και σε ροκ και ποπ συναυλίες, διατηρώντας όμως δύο μικρότερους χώρους αφιερωμένους στην avant garde μουσική. Ήδη μέχρι το 1990 είχε αποκτήσει αρκετά μεγάλη δημοτικότητα. Υπήρξε χορηγός του “What is Jazz? Festival”, που στη συνέχεια μετονομάστηκε σε “New York Jazz Festival”, ενώ από το 1998 ίδρυσε και το δικό του μουσικό label, το “Knitting Factory Records”. Για περισσότερες πληροφορίες στο <https://knittingfactory.com/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 17/05/2020)

¹¹ Ο χώρος “Tonic” άνοιξε το 1998, στη Νέα Υόρκη, και για εννιά χρόνια (μέχρι το 2007) η δραστηριότητά του περιλάμβανε συναυλίες και ηχογραφήσεις πειραματικής και avant garde μουσικής. Το κλείσιμο του χώρου σχετίστηκε με την αδυναμία του να ανταπεξέλθει στις οικονομικές απαιτήσεις του χώρου. Για περισσότερες πληροφορίες στο <https://www.nytimes.com/2007/03/31/arts/music/31toni.html> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 17/05/2020)

Annabel Nicholson, Evan Parker, David Cunningham, Lindsay Cooper, Eddie Prevost, John Russell, Derek Bailey, Val Wilmer, Hugh Davies και Peter Riley (Moore et al., 2016). Το *Musics* ήταν ένα περιοδικό που στο επίκεντρο των ενδιαφερόντων του είχε τη sound art, τα field recordings, τον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό, τα live electronics, τις συνθέσεις σύγχρονης μουσικής του 20ού αιώνα, την performance art, ενώ παράλληλα κάλυπτε και πεδία εξω-δυτικής μουσικής, όπως για παράδειγμα της ασιατικής παραδοσιακής μουσικής. Με το πρώτο του τεύχος, το οποίο κυκλοφόρησε την άνοιξη του 1975, το *Musics* δήλωσε την ταυτότητά του ως ένα περιοδικό εξειδικευμένο σε θέματα πειραματικής τέχνης («an impromental experivisation arts magazine») και, ταυτόχρονα, παρουσίασε το μανιφέστο του, με το οποίο πρότεινε την κατάργηση των τεχνητών συνόρων μεταξύ της free jazz και του ακαδημαϊσμού, με συνθέτες όπως για παράδειγμα οι John Cage, Cornelius Cardew και Stockhausen, και της εγχώριας και εξω-ευρωπαϊκής / δυτικής μουσικής. Το *Musics* ήταν περισσότερο μια αντίδραση των βρετανών αυτοσχεδιαστών στην έλλειψη ενός δημόσιου λόγου σχετικά με τη δραστηριότητα του αυτοσχεδιασμού και του πειραματισμού. Προσπάθησε να δώσει φωνή σε όλα αυτά που γίνονταν, προκαλώντας την επανεξέταση των μουσικών κανόνων (Toop, 2016, σελ. 132).

Πέρα από το περιοδικό *Musics*, ο Νικόλας ανέφερε και τον δίσκο *New and Rediscovered Musical Instruments*¹², ως έναν δίσκο που άσκησε ιδιαίτερη επιρροή, τουλάχιστον στον ίδιο. Ο δίσκος αυτός, των David Toop και Max Eastley, κυκλοφόρησε το 1975 από την εταιρεία που διατηρούσε τότε ο Brian Eno, την Obscure Records, και περιείχε κομμάτια φτιαγμένα από ήχους που παρήγαγαν αυτοσχέδια μουσικά όργανα, όπως το Hydrophone, το Centriphone ή το Elastic Aerophone. Έναν χρόνο πριν, το 1974, εκδόθηκε ένα βιβλίο με τίτλο *New / Rediscovered Musical Instruments*¹³, το οποίο εξηγούσε τι ήταν αυτά και πώς λειτουργούσαν όλες αυτές οι ιδιοκατασκευές του Max Eastley, οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν λίγο αργότερα στην παραγωγή του ομώνυμου δίσκου.

¹² <http://preparedguitar.blogspot.com/2013/04/new-and-rediscovered-musical-instruments.html>
(τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 15/05/2020)

¹³ https://radar.brookes.ac.uk/radar/file/7e9ace8a-2434-c207-41ac-71bcc5cd0208/1/rediscoveredInstruments_meastley_01_1974_dev.pdf
(τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 15/05/2020)

Στην Αγγλία, η «δεύτερη γενιά» πειραματιστών και αυτοσχεδιαστών, πρωτοβουλία των οποίων ήταν και το περιοδικό *Musics*, ουσιαστικά αποτελούσε την εξέλιξη μιας ομάδας πειραματιστών και αυτοσχεδιαστών, η οποία ξεκίνησε να δραστηριοποιείται στις αρχές της δεκαετίας του '60 και έχει μείνει στην ιστορία ως η «πρώτη γενιά». Οι βασικότεροι εκπρόσωποί της ήταν οι AMM, ομάδα που συστάθηκε το 1965 και αρχικά αποτελούνταν από τον Keith Rowe, ο οποίος έπαιζε κιθάρα, τον Lou Gare, ο οποίος έπαιζε σαξόφωνο, και τον Eddie Prevost, ο οποίος έπαιζε ντραμς, ενώ πολύ σύντομα ενσωματώθηκε στην ομάδα και ο Lawrence Sheaff, ο οποίος έπαιζε μπάσο, και ο Cornelius Cardew, ο οποίος έπαιζε πιάνο και τσέλο, και ηχογράφησαν τον πρώτο τους δίσκο με τίτλο *AMMMUSIC* το 1966, στην Elektra Records UK (Prevost, 1995). Την ίδια περίοδο στην Αμερική (1965), και συγκεκριμένα στο Σικάγο, μια ομάδα Αφροαμερικανών μουσικών / τζαζιστών η οποία συστήθηκε ως AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians), ξεκίνησε μια μουσική δραστηριότητα (πορεία που πλέον διαγράφει περισσότερα από σαράντα χρόνια), με κεντρικό στόχο τον πειραματισμό / αυτοσχεδιασμό σε μια «νέα μουσική», όπως χαρακτηριστικά ανέφεραν, μια μουσική η οποία είχε σαν στόχο να εξερευνήσει και να επεκτείνει, μέσω πρωτότυπης μουσικής δημιουργίας, τα όρια της μουσικής φόρμας, του ήχου / ηχοχρώματος, της πρακτικής / τεχνικής παιξίματος, της ενορχήστρωσης, των δυνατοτήτων των νέων τεχνολογιών κ.α. (Lewis, 2008). Τόσο η αγγλική αυτοσχεδιαστική σκηνή με τους AMM, όσο και η αμερικανική με τους AACM, υπήρξε καθοριστικής σημασίας επιρροή στη διαμόρφωση της αισθητικής των πρακτικών του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού.

Ξεκινώντας από διαφορετικές κατευθύνσεις, οι μεν AACM από την κατεύθυνση της τζαζ, με ισχυρή κοινωνικοπολιτική ιδεολογία λόγω του φυλετικού ρατσισμού, οι δε AMM από την κατεύθυνση της avant-garde και με σημεία αλληλεπιδράσεων από την επαφή που είχαν μεταξύ τους κατά την πορεία τους, ανέπτυξαν μια μουσική δραστηριότητα η οποία ήταν κάθε άλλο παρά εμπορική. Στην Ελλάδα τη δεκαετία του '80 και '90, αλλά και τα πρώτα χρόνια της επόμενης δεκαετίας, που τα πράγματα γύρω από τον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό ήταν αρκετά περιορισμένα, η επαφή με τέτοιου είδους ακούσματα, ιδέες, αλλά και χώρους δραστηριότητας, την οποία είχαν κάποιοι αφηγητές της έρευνας, συνέβαλε με τρόπο καθοριστικό στη διαμόρφωση του τοπίου της ελληνικής αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας.

2.1.4 Διαμορφώσεις και επιρροές μέσω ενός μουσικού «underground»

Σκεφτόμενοι τα όσα έχουμε αναφέρει σχετικά με τα ακούσματα και τις μουσικές αναφορές των αφηγητών/τριών της έρευνας (ήδη από την αρχή αυτού του μέρους), μπορούμε να αναγνωρίσουμε το πεδίο των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών ως μέρος ενός μουσικού «underground». Άλλωστε, το μουσικό underground ως πεδίο ακουσμάτων, σε όλους τους/τις αφηγητές/τριες της έρευνας, έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητάς τους. Ενδεικτικά αναφέρουμε την περίπτωση του Γιάννη, ο οποίος, ήδη από πολύ μικρή ηλικία, άρχισε να αντιλαμβάνεται ότι, πέρα από τη μουσική που κάποιος μπορούσε εύκολα να ακούσει από τα μέσα της εποχής, υπήρχε ένας μουσικός κόσμος πολύ πιο κρυφός. «Από μικρός ένιωθα ότι στη μουσική για να βρεις το καλό πρέπει να το ψάξεις. Δηλαδή υπάρχουν οι μπάντες οι γνωστές, αυτές οι οποίες φτάνουν και τις μαθαίνουμε, αλλά νιώθω συνέχεια ότι υπάρχει κάτι όλο και πιο πέρα από το προφανές, το οποίο θέλει ψάξιμο και ότι αξίζει τον κόπο να το ψάξεις και να το βρεις» (Γιάννης). Μέσα από το grunge και τα ροκ ακούσματα γενικότερα, όπως οι Sonic Youth, Nirvana κ.α., άρχισε να ανακαλύπτει μουσικές / συγκροτήματα όλο και πιο έξω από τα mainstream ακούσματα της εποχής. Άρχισε να προσεγγίζει όλο και περισσότερο ένα «άγνωστο» / «κρυφό» πεδίο μουσικής παραγωγής, έναν underground μουσικό κόσμο, μέσω του οποίου εξεζητημένα στοιχεία γύρω από τον ήχο και τις ποιότητές του, τον θόρυβο και τα ηχοχρώματα άρχισαν να γίνονται μέρος των ενδιαφερόντων του.

Τι είναι, όμως, το μουσικό underground; Ανά περιόδους, το underground έχει συνδεθεί ιστορικά, πολιτικά και αισθητικά με διάφορα είδη μουσικής, για παράδειγμα τη ροκ, τη μέταλ, τη hip-hop, την πανκ, την ηλεκτρονική μουσική ή και είδη μουσικής όπως η πειραματική, ή είδη τα οποία εντάσσονται στη D.I.Y. κουλτούρα κ.α. (Bennett 1999, McLeod 2001, Azerrad 2002, Guerra & Moreira 2014, Dolan 2016). Οι περισσότεροι όταν σκέφτονται το underground στη μουσική, συνήθως έχουν στο μυαλό τους μια μουσική προερχόμενη από τις κουλτούρες της δύσης, μια μουσική αισθητικά προκλητική, με στοιχεία πειραματισμού, μια μουσική με περιορισμένο έως και καθόλου εμπορικό ενδιαφέρον, μια μουσική που δεν υποστηρίζεται θεσμικά ή δεν εντάσσεται σε κανένα πλαίσιο θεσμοθέτησης, αλλά αντιθέτως δρα στο περιθώριο, με ό,τι συνέπειες και αν έχει αυτό στην παραγωγή και προώθησή της (Graham, 2013).

Η παρούσα διατριβή αναγνωρίζει την έννοια του underground περισσότερο ως ιδεολογία, με πολιτική χροιά, και όχι ως ένα πεδίο στο οποίο έχει σκοπό να εντάξει συγκεκριμένα είδη μουσικής ή συγκεκριμένους μουσικούς. Μια δραστηριότητα είναι underground όταν συνειδητά δεν επιδιώκει την εμπορευματοποίησή της και γι' αυτόν τον λόγο και δεν διαφημίζεται ή προωθείται. Είναι μια δραστηριότητα αυτοδιαχειριζόμενη, συνειδητά εξωθεσμική / περιθωριακή, και απαλλαγμένη από στιλιστικά και αισθητικά «πρέπει». Όπως αναφέρει και ο Μουτσόπουλος, «πρόκειται για μια δραστηριότητα που συνειδητά σκοπεύει σε μια αμφισβήτηση της κυρίαρχης αφήγησης και κάθε δεσπόζουσας αισθητικής, και η οποία δεν επιθυμεί να δημιουργήσει ένα κανονιστικό πλαίσιο όσον αφορά την επικοινωνία των νοημάτων της και τους τρόπους πρόσληψης αυτών». Το underground διαμορφώνει την ύπαρξή του γύρω από ένα δικό του κέντρο, μέσω του οποίου άλλοτε συνδιαλέγεται με τα άλλα κέντρα και άλλοτε τα αντιμάχεται (Μουτσόπουλος, 2012, σελ. 94).

Εξερευνώντας τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, διαφαίνεται μια βαθύτατη επιρροή από τέτοιου είδους ιδεολογίες. Δεν είναι μόνο ο Γιάννης που εντοπίζει τις μουσικές καταβολές του στα underground ακούσματα, αλλά οι περισσότεροι από τους αφηγητές έχουν επηρεαστεί από αυτά, μιλώντας άλλοτε ξεκάθαρα για αυτά, ενώ σε άλλες περιπτώσεις αυτό προκύπτει συμπερασματικά, μέσα από την παρατήρηση της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητάς τους. «Το underground είναι θέση, είναι στάση. Το βασικό είναι ότι δεν με νοιάζει τι, πώς, τι όρο θα μου βάλουν, αλλά αυτό το μη χρηματικό, ναι, σαν σκεπτικό είναι ένα σκεπτικό underground, ότι δεν δέχομαι χρηματική συναλλαγή σ' αυτό που κάνω» (Μιχάλης).

Οι βαθιές επιρροές των αφηγητών/τριών από τις ιδεολογίες του underground και η διαμόρφωση μιας αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας μέσα σε αυτό είναι, ωστόσο, μόνο το ένα μέρος. Θα μπορούσαν οι διάφορες αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, τουλάχιστον κατά τις δεκαετίες του '80 και '90, δηλαδή την περίοδο πριν από το internet, να υπάρξουν και εκτός underground; Μπορούμε, όντως, σε αυτήν την περίοδο να μιλάμε για μια underground τοποθέτηση πειραματικών και αυτοσχεδιαστικών πρακτικών, καθαρά από θέση / επιλογή, ή αυτή ήταν εν μέρει αναγκαία για την ίδια την ύπαρξή τους; Και αν παραδεχθούμε τη συνύπαρξη και των δύο περιπτώσεων (επιλογή και αναγκαιότητα) κατά τις δεκαετίες του '80 και του '90, ποιοι προβληματισμοί προκύπτουν λίγο αργότερα, με την ανάπτυξη της τεχνολογίας και του internet, όταν άρχισαν να παρουσιάζονται νέες δυνατότητες στην

επικοινωνία, την προώθηση και τη δικτύωση ατόμων και δραστηριοτήτων; Το αν εξακολουθεί πλέον η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα να ανήκει στο underground ή αν μπορεί μέρος αυτής να ενταχθεί και σε άλλα, περισσότερο mainstream πλαίσια, ανάλογα των περιστάσεων (πραγματοποίηση δραστηριότητας σε θεσμικούς / ιδρυματικούς χώρους, ευρεία δημοσιότητα, επικοινωνία και δικτύωση, πληρωμή μουσικών κ.α.) ή υπό ποιες προϋποθέσεις και με ποια στοιχεία κρίνεται κάτι τέτοιο είναι ένα μεγάλο θέμα συζήτησης. Άλλωστε, πολλά από αυτά που ξεκίνησαν ως underground, με το πέρασμα του χρόνου άρχισαν να αλλάζουν, διατηρώντας μερικά ή όλα τα αισθητικά χαρακτηριστικά τους, αλλά ταυτόχρονα επαναπροσδιορίζοντας τη ματιά μας απέναντι σε αυτά.

2.1.5 Ηλεκτρονικός ήχος και η επίδραση της τεχνολογίας

Στη δεκαετία του 2000, σημαντική ήταν η επιρροή της ηλεκτρονικής μουσικής στη διαμόρφωση της αισθητικής πειραματικών / αυτοσχεδιαστικών πρακτικών. Πολλοί από τους μέχρι τότε «ροκάδες» της εποχής, μεταξύ των οποίων και ο Γιάννης, άρχισαν σιγά-σιγά να μετατοπίζουν τις μουσικές τους προτιμήσεις από τα ροκ ακούσματα σε ακούσματα τα οποία περιλάμβαναν περισσότερα ηλεκτρονικά στοιχεία. Ήταν, άλλωστε, και η εποχή που άρχισαν να αναπτύσσονται με πολύ πιο γρήγορο ρυθμό τα ηλεκτρονικά μέσα παραγωγής και αναπαραγωγής ήχου, που οι Η/Υ άρχισαν να μπαίνουν στην καθημερινότητα, να γίνονται πιο φθηνοί και πολύ πιο εύχρηστοι για τον μέσο χρήστη. Τα νέα τεχνολογικά μέσα έφεραν και νέους τρόπους μουσικής δημιουργίας και, κατά συνέπεια, και νέα ακούσματα. Το σημαντικό, όμως, στοιχείο που παρατηρείται την εποχή εκείνη ήταν ότι, με την ανάπτυξη της τεχνολογίας των Η/Υ και των software και την εύκολη χρήση τους, όλες αυτές οι παραγωγές ηλεκτρονικής μουσικής της δεκαετίας του '90, που έμοιαζαν πολύπλοκες και μη κατανοητές, άρχισαν να αποκωδικοποιούνται σιγά-σιγά. Δηλαδή, άρχισαν να γίνονται γνωστά και κατανοητά τα εργαλεία με τα οποία φτιαχνόταν η ηλεκτρονική μουσική και να παρουσιάζονται τρόποι μουσικής δημιουργίας εφικτοί για όποιον ήθελε να ασχοληθεί, ακόμα και μόνος του, με την παραγωγή αυτής της μουσικής.

Έτσι λοιπόν, μουσικές παραγωγές ηλεκτρονικής μουσικής που κυκλοφόρησαν στη δεκαετία του '90, όπως για παράδειγμα των Aphex Twin, Amon Tobin, ή άλλων παραγωγών των δισκογραφικών εταιρειών Warp και Ninja Tune, άσκησαν σημαντικές επιρροές σε πολλά άτομα που αργότερα ασχολήθηκαν με τις

πειραματικές και αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές. Αυτά τα άτομα, που στη δεκαετία του '90 άρχισαν να έχουν τέτοιου είδους ακούσματα, λίγο αργότερα, στη δεκαετία του 2000, και μαθαίνοντας τον τρόπο παραγωγής, επιχείρησαν να κάνουν τα ίδια κάτι αντίστοιχο και να ενσωματώσουν την αισθητική αυτών των ακουσμάτων σε περισσότερο πειραματικά και αυτοσχεδιαστικά πλαίσια, μετατρέποντας την ηλεκτρονική μουσική / τον ηλεκτρονικό ήχο σε ένα από τα σημεία αναφοράς της διαμόρφωσης της αισθητικής των πειραματικών / αυτοσχεδιαστικών πρακτικών. Όπως αναφέρει και ο Γιάννης, «σε κάθε βήμα, κάπως είναι σαν να συμβάδιζε αυτό που έκανα με αυτό που άκουγα. [...] Όταν άρχισα να βλέπω ή να καταλαβαίνω ότι αυτά τα υπερπολύπλοκα που κάνουν αυτοί οι τύποι γίνονται με αυτά τα εργαλεία και άρχισα και καταλάβαινα πώς λειτουργούν αυτά τα εργαλεία, ήθελα να φτιάξω κάτι τέτοιο. Αυτός ήταν ο σκοπός τότε».

Η παραπάνω διαπίστωση, αν και σημαντική από αισθητικής άποψης, είναι αρκετά γενικευμένη και ουσιαστικά δεν προσφέρει συγκεκριμένες πληροφορίες γύρω από τον τρόπο που άρχισαν να διαμορφώνονται αυτοσχεδιαστικές πρακτικές μέσω αυτών των ακουσμάτων. Κάτι τέτοιο, άλλωστε, θα ήταν μάλλον αρκετά δύσκολο να γίνει, γιατί μπορεί ο ηλεκτρονικός ήχος με την ανάπτυξη της τεχνολογίας να αποτέλεσε βασικό συστατικό των πειραματικών και αυτοσχεδιαστικών πρακτικών, ο τρόπος διαχείρισής του, όμως, από κάθε πειραματιστή / αυτοσχεδιαστή και τα μέσα παραγωγής παρουσίαζαν μεγάλη ποικιλομορφία, διαμορφώνοντας ένα διαφορετικό, σε κάθε πειραματιστή / αυτοσχεδιαστή, αισθητικό αποτέλεσμα. Ο Γιάννης αναφέρει ότι ξεκίνησε να δημιουργεί τη δική του μουσική χρησιμοποιώντας αρχικά το πρόγραμμα «Reason»¹⁴, γεγονός που έπαιξε σημαντικό ρόλο στη μετέπειτα αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητά του, ενώ η Γεωργία μιλά για τον δικό της τρόπο, σύμφωνα με τον οποίο, με αντίστοιχο λογισμικό, απομόνωνε τους ηλεκτρονικούς ήχους που της άρεσαν από τη μουσική που άκουγε και τους χρησιμοποιούσε έπειτα στα live αυτοσχεδιασμού που έκανε. «Τελικά έχω δει ότι προσανατολίζομαι στην ηλεκτρονική μουσική. Έχω λίστες που φτιάχνω μέσα στο YouTube, ανάλογα με το τι ήχο έχω προσέξει στο κάθε πράγμα, και τα κατηγοριοποιώ. Και μετά, όταν κάτι βλέπω ότι μπορώ να το φτιάξω άμεσα, το κόβω και το αποθηκεύω και έχω τους ήχους μετά σε χρήση. Γιατί όταν θέλω να κάνω ένα live, δεν το φτιάχνω εκείνη την

¹⁴ Η πρώτη έκδοση του Reason έγινε το 2000. Αυτό είναι ένα πρόγραμμα που δημιουργεί ένα εικονικό περιβάλλον ενός στούντιο μουσικής, με εικονικά μουσικά όργανα, μέσω του οποίου ο χρήστης μπορεί να δημιουργήσει / επεξεργαστεί τους ήχους και να τους θέσει σε αναπαραγωγή.

ώρα, απλά βλέπω το τι έχω μπροστά μου και παίρνω αυτό που βγαίνει περισσότερο εκείνη τη στιγμή από ηχητικό υλικό» (Γεωργία).

Η χρήση της τεχνολογίας έδωσε επιπλέον δυνατότητες στις πειραματικές / αυτοσχεδιαστικές πρακτικές. Πέρα από τα λάπτοπ και τα μουσικά προγράμματα, άρχισαν να χρησιμοποιούνται και άλλες τεχνολογίες, οι οποίες ήδη υπήρχαν από προηγούμενες δεκαετίες, όπως ηχεία, ενισχυτές, μεγάφωνα, μικρόφωνα κ.α. Ο ήχος ως φυσικό φαινόμενο και τα χαρακτηριστικά του ήταν ανέκαθεν το βασικό υλικό των ελεύθερα αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών και με την χρήση αυτών των τεχνολογιών, άρχισαν να μπαίνουν και άλλες παράμετροι στους πειραματισμούς / αυτοσχεδιασμούς, όπως η παράμετρος της έντασης. Με τη βοήθεια των ηχείων και των ενισχυτών, χαρακτηριστικά όπως οι δυνατές εντάσεις, άρχισαν να γίνονται μέρος της αισθητικής των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών και ειδικότερα, των πρακτικών των αφηγητών της έρευνας. «Είχε φοβερό ενδιαφέρον η περίοδος που πειραματιζόμασταν με τον Νίκο¹⁵ [Βελιώτη] πάνω στο feedback. Στήναμε το βιολοντσέλο του κι εγώ τα δικά μου έγχορδα και δίναμε πολλή ισχύ. Ή μέσα σε αντικριστούς ενισχυτές, γενικά μεγάφωνα, παίζαμε με τα διακροτήματα, παίζαμε με παραμέτρους ενός φυσικού φαινομένου, το οποίο ανά πάσα στιγμή μπορεί να σου ξεφύγει απ' τα χέρια και να γίνει χαμός. Να κουφαθείς» (Αναστάσης).

Ιδιαίτερα σημαντική στη διαμόρφωση της αισθητικής των πειραματικών / αυτοσχεδιαστικών πρακτικών μετά το 2000 ήταν η επιρροή της ambient μουσικής. «Πολλές φορές δημιουργούσαμε ηχοτοπία, ambient. Έπαιζα εγώ με τα διάφορα τσιμπράγκαλά μου και ένας dj, ο LoFi, ο Λάμπρος ο Τσάμης, εξαιρετικός γνώστης της αβανγκαρδίας [sic.], ο οποίος είχε φέρει διάφορα βινύλια με μουσική απ' το Μπαλί, Ινδονησιακά και τα λοιπά, τα έπαιζε πειραγμένα με κάποιο τρόπο σαν ηχητικά πράγματα ambient. Ταίριαζε με τα δικά μου και άρχισε να δημιουργείται ένα μοναδικό πράγμα. Είχαμε κλείσει τα φώτα, ήταν με κεριά μόνο. Και τι έγινε; Κάπως εγώ έστησα την κιθάρα η οποία έπαιζε μόνη της με ένα μοτεράκι, κι αυτός άφησε το βινύλιο, φύγαμε από τη σκηνή και έπαιζε το πράγμα μόνο του όσο κράτησε ο δίσκος,

¹⁵ Ο Νίκος Βελιώτης γεννήθηκε στην Αθήνα το 1970. Είναι συνθέτης και τσελίστας. Από τα τέλη της δεκαετίας του '90 και μετά ξεκίνησε να ασχολείται σχεδόν αποκλειστικά με την πειραματική και αυτοσχεδιαστική μουσική. Έχει συνεργαστεί με τον Γιάννη Αγγελάκα, ενώ το 2009, μαζί με τους Coti K. και Pios ίδρυσαν τους Mohammad. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. <http://www.nikosveliotis.com/live.htm> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 25/05/2019)

γύρω στα 25 λεπτά, χωρίς να ακουστεί κιχ. Σαν installation. Αυτό τώρα ήταν μια ambient» (Αναστάσης).

Παρόλο που μέσα από τις αφηγήσεις του Αναστάση προκύπτει η ανάπτυξη μιας ιδιαίτερης σχέσης μεταξύ της ambient μουσικής και της πειραματικής / αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής, σε καμία περίπτωση δεν θα πρέπει αυτή η σχέση να οδηγήσει σε οποιοδήποτε συμπέρασμα συγκερασμού των δύο. Οι ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές επηρεάστηκαν από την ambient μουσική, δεν ταυτίστηκαν με αυτήν. Δανείστηκαν κάποια στοιχεία, μεταξύ άλλων και ηλεκτρονικά στοιχεία, τα οποία διαμόρφωσαν την αισθητική τους, δεν πήραν ωστόσο τη δική της υπόσταση. Ποια ήταν, όμως, αυτά τα στοιχεία;

Ξεκινώντας την εξερεύνηση των χαρακτηριστικών της ambient μουσικής¹⁶, το πρώτο εντοπίζεται στο ίδιο της το όνομα. Ο όρος «ambient» είναι ένα επίθετο που συνήθως μεταφράζεται σε λεξικά με τη χρήση της μετοχής «περιβάλλουσα» και χρησιμοποιείται για να περιγράψει την άμεση σχέση του ουσιαστικού που συνοδεύει με τον περιβάλλοντα χώρο.¹⁷ Αναφορικά με τη μουσική, η «ambient music» είναι ένα είδος το οποίο σχετίζεται άμεσα με τον περιβάλλοντα χώρο από τον οποίο περικλείεται, αφήνοντας ανοιχτά τα περιθώρια αμοιβαίας επιρροής τους. Επομένως, είναι μουσική η οποία μπορεί να αντλεί στοιχεία από το περιβάλλον ή μπορεί να διαμορφώνει η ίδια τα στοιχεία του περιβάλλοντος στο οποίο ακούγεται. Αυτή η αρχική σκέψη θα μπορούσε να αποτελέσει ένα σημείο αισθητικής αναφοράς της ambient για τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές. Η ambient μουσική, όμως, δεν στοχεύει μόνο σε αμοιβαία επιρροή με το περιβάλλον, αλλά κυρίως στην ενσωμάτωσή της σε αυτό. Ο στόχος της ambient είναι να γίνει μέρος του περιβάλλοντός της και να αρχίσει να αντιμετωπίζεται όπως οποιοδήποτε αισθητηριακό ερέθισμα, όπως για παράδειγμα ένας πίνακας ζωγραφικής, ο ήχος από ομιλίες ή το φως σε έναν χώρο. Σκοπός της είναι να συμπληρώνει έναν χώρο, όπως κάνει και η οπτική διακόσμηση του, χωρίς όμως να προκαλεί την προσοχή του ακροατή και να τον αποσπά από τον πρωταρχικό του στόχο (Marcus, 2000). Αυτός ο σκοπός είναι διαμετρικά αντίθετος από αυτόν μιας αυτοσχεδιαστικής πρακτικής, η οποία προϋποθέτει την εντατική /

¹⁶ Ο όρος ambient εμφανίζεται για πρώτη φορά ως επίσημος προσδιορισμός ενός είδους μουσικής το 1975, σε μια σημείωση του Brian Eno στον δίσκο *Music for Airports*, τον πρώτο από τους τέσσερις δίσκους της σειράς *Ambient Music I-IV*, η οποία αποτέλεσε και το μανιφέστο της μουσικής αυτής (Tamm, 1995).

¹⁷ *New Oxford American Dictionary* και το λεξικό που περιλαμβάνεται στην αρχική σελίδα του *in.gr* στο www.in.gr

ενεργητική ακρόαση και μέσω αυτής διαμορφώνεται με μοναδικό τρόπο στο μυαλό του καθενός.

Για να πετύχει η ambient μουσική τον σκοπό της, να συνυπάρχει δηλαδή αρμονικά με τον χώρο διατηρώντας τις ισορροπίες μεταξύ των διαφόρων επιπέδων προσοχής, φέρει κάποια χαρακτηριστικά, όπως χαμηλές εντάσεις και ήχους χωρίς στίχο, σχεδόν μη αναγνωρίσιμους, ήχους που ιδανικά δεν προκαλούν κανένα συνειρμό στο άκουσμά τους. Τέτοιοι ήχοι μπορεί να είναι οι ηλεκτρονικοί ήχοι. Η ανάπτυξη των ηλεκτρονικών μέσων παραγωγής ήχων έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στη δημιουργία καινούριων ειδών μουσικής, μεταξύ άλλων και της ambient. Τέτοιου είδους χαρακτηριστικά μπορούν να εντοπιστούν και σε αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, γεγονός που φανερώνει την επίδραση της ambient μουσικής στο πεδίο του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού. Παρ' όλα αυτά, η ambient μουσική έχει ένα επιπλέον σημαντικό χαρακτηριστικό, αυτό της μεγάλης διάρκειας και των διαρκών επαναλαμβανόμενων μοτίβων, που έρχεται σε αντίθεση με τη λογική ενός ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού, ο οποίος στηρίζεται στην έννοια της στιγμής και της αυθόρμητης ανταπόκρισης στα ερεθίσματα του περιβάλλοντος, διαδικασία που από τη φύση της δύσκολα επαναλαμβάνεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο πολλές φορές. Το χαρακτηριστικό των μεγάλων σε διάρκεια κομματιών και των διαρκών επαναλήψεών τους, που σαν συνέπεια έχει να χάνεται η αίσθηση της φόρμας, του ρυθμού και της συνοχής μεταξύ των μουσικών ιδεών, ήταν μια δυνατότητα που προσέφερε η ανάπτυξη της τεχνολογίας, ο τρόπος ηχογράφησης και αναπαραγωγής ήχων, που συνοδεύτηκε από την εφεύρεση των δίσκων και αργότερα των compact discs (CD). Η δυνατότητα, όμως, αυτή που προσφέρουν τα επιτεύγματα της τεχνολογίας δεν είναι αξιοποιήσιμη σε έναν αυτοσχεδιασμό, καθώς αυτός ορίζεται μόνο ως μια διαδικασία ζωντανής πρακτικής και όχι ως μια παγιωμένη ηχογράφηση.

Η ambient μουσική εμπεριέχει μια μορφή «easy-listening» (εύκολης ακρόασης), μια μορφή που κατά την ακρόασή της δεν θα προβληματίσει ή κουράσει τον ακροατή με την πολυπλοκότητά της. Απλοί ήχοι, οι οποίοι δεν έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αλλά όλη τους η σπουδαιότητα κρύβεται σε ένα άλλο επίπεδο δράσης, το υποσυνείδητο. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Brian Eno επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τους μινιμαλιστές συνθέτες (Tamm, 1995). Μπορεί στις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές να εντοπίζονται τέτοια στοιχεία μινιμαλισμού, παρ' όλα αυτά κάθε άλλο παρά μια μορφή «easy-listening» είναι. Βέβαια, από την άλλη, όπως αναφέρει και ο Αναστάσης: «Δεν είναι

ότι πάντα ως πειραματιστής και αυτοσχεδιαστής λειτουργείς με όρους όπως τους περιγράφει ο Eddie Prevost. Ότι πρέπει, δηλαδή, να λειτουργείς με τρόπο, ώστε αυτό που κάνεις κάθε φορά να μην σου δίνει χαρά, αλλά να πηγαίνεις ενάντια στην απόλαυση, γιατί όταν το απολαμβάνεις σημαίνει ότι δεν είσαι δημιουργικός με κάποιο τρόπο. Δηλαδή ότι παίζεις τα κλισέ, παίζεις απ' τα έτοιμα. Ναι, εγώ δεν το έκανα αυτό το πράγμα. Δηλαδή είναι ωραίο σαν άσκηση αυτό το πράγμα, αλλά δεν νομίζω ότι κανείς τελικά λειτουργεί έτσι». Αυτός είναι και ο λόγος, για τον οποίο πολλοί/πολλές αυτοσχεδιαστές/στριες έχουν ενσωματώσει στοιχεία της ambient μουσικής στην πρακτική τους, διαμορφώνοντας με αυτόν τον τρόπο και την αισθητική αυτών.

2.2 Ανίχνευση των μέσων ηχητικού πειραματισμού

Αυτό το μέρος έχει σαν στόχο την εξερεύνηση των μέσων ηχητικού πειραματισμού που άρχισαν να ενσωματώνονται σε πειραματικές / αυτοσχεδιαστικές πρακτικές ήδη από τη δεκαετία του '80 και, κατά συνέπεια, συνέβαλαν στη διαμόρφωση της αισθητικής τους. Αναφέρεται επιλεκτικά τόσο στα μέσα πειραματισμού / αυτοσχεδιασμού που εντοπίζονται στην αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα συγκεκριμένων ανθρώπων και ομάδων, εκτός των αφηγητών/τριών της έρευνας (όπως για παράδειγμα του Θανάση Χονδρού, της Αλεξάνδρας Κατσιάνη, και του εγχειρήματος της *Οπτικής Μουσικής*), οι οποίοι έπαιξαν τον δικό τους ρόλο στη διαμόρφωση των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών, επηρεάζοντας κάποιους από τους αφηγητές, όσο και στα μέσα των ίδιων των αφηγητών/τριών της έρευνας.

Πριν όμως γίνει αυτό, αξίζει να αναφερθούμε λίγο στα μέσα μιας αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας μεταξύ παιδιών κατά τη δεκαετία του '80, που, από όσο φάνηκε και μέσα από τις αφηγήσεις ζωής, έπαιξε σημαντικό ρόλο στον τρόπο που άρχισε να διαμορφώνεται η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα μετέπειτα.

2.2.1 Συνθεσάιζερ και φορητά κασετόφωνα

Ένα από τα πιο διαδεδομένα μέσα αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας την εποχή του '80 ήταν τα συνθεσάιζερ. Ήταν αρκετά συνηθισμένο σε παρέες παιδιών κάποιο από αυτά να είχε ένα συνθεσάιζερ και όλα μαζί να έπαιζαν με αυτό, αυτοσχεδιάζοντας, φτιάχνοντας μελωδίες και δοκιμάζοντας τα διάφορα ηχοχρώματα και τους διάφορους ρυθμούς που είχε τη δυνατότητα να αναπαράγει, πατώντας απλά

ένα κουμπί. Όπως αναφέρει και ο Νικόλας: «Παίζαμε φίλοι για πλάκα σε σπίτια μέσα όταν μαζευόμασταν από πιτσιρίκια. Βαράγαμε τα πρώτα σύνθια, γιατί ήταν δεκαετία '80 με τα σύνθια τα φορητά. Είχαμε ψεύτικες κιθαρούλες και υποτίθεται στήναμε συγκροτήματα για πλάκα».

Παρόλο που θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι μεγάλο μέρος της δραστηριότητας αυτής, παρακινούμενης περισσότερο από την παιδική περιέργεια, αφορούσε αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, με ίσως διερευνητικό χαρακτήρα, δεν θα μπορούσαμε αυτόματα να τη συνδέσουμε με τις έννοιες της πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής. Το σημαντικό σε αυτήν την ασχολία, είτε στα πλαίσια μιας παρέας είτε ατομικά, ήταν ότι παρουσίαζε μια μουσική πρακτική εκτός ωδειακών πλαισίων, χωρίς παρτιτούρα και νότες, μια πρακτική που δεν απαιτούσε μουσικές γνώσεις, κάτι που ο καθένας θα μπορούσε να κάνει. Ήταν μια δραστηριότητα που φανέρωνε τη δυνατότητα ενασχόλησης με τη μουσική χωρίς απαραίτητα μουσικές γνώσεις.

Παράλληλα με αυτά τα «παιχνίδια» στα συνθεσάιζερ, ένας άλλος τρόπος ενασχόλησης με τη μουσική που έχει ενδιαφέρον να αναφέρουμε, και που εντοπίστηκε τόσο στις δεκαετίες του '80 και '90 μέσα από τις αφηγήσεις του Νικόλα όσο και λίγο αργότερα μέσα από τις αφηγήσεις του Μιχάλη, ήταν οι ηχογραφήσεις σε διπλά κασετόφωνα σε συνδυασμό με ηχογραφήσεις στο high speed (δυνατότητα που αυτά παρείχαν). «Επειδή υπήρχαν διπλά κασετόφωνα σε ευρεία χρήση εκείνη την εποχή, ένα πολύ κλασικό κόλπο με το οποίο πολύ κόσμος έπαιζε ήταν με ηχογραφήσεις, μέσα στο δωμάτιό του, με κασετόφωνο. Δηλαδή ηχογραφούσες σε ένα κασετόφωνο κάτι, και στο άλλο ηχογραφούσες στο high speed, το ξανάπαιζες πίσω και τα λοιπά. Αυτά ήταν τα πρώτα πειράματα, χωρίς καμιά μουσική παιδεία» (Νικόλας).

Τόσο τα κασετόφωνα όσο και τα συνθεσάιζερ ήταν μια πολύ καλή αφορμή για διασκέδαση μέσω της μουσικής. Λίγο αργότερα, όταν άρχισαν τα πρώτα ακούσματα μέσα από τις τάξεις της εποχής, όπως η μέταλ και η πανκ μουσική, αυτή η δραστηριότητα σε κάποιους άρχισε να παισιώνεται από έναν διαφορετικό τρόπο σκέψης, δηλαδή δεν είχε αποκλειστικό σκοπό τη διασκέδαση, αλλά τη διασκέδαση με συνειδητά πιο μουσικό χαρακτήρα. Πολλοί από τους μουσικούς που ασχολούνται πλέον με τον αυτοσχεδιασμό έχουν τις καταβολές τους σε αυτές τις διαδικασίες, έχουν επηρεαστεί από αυτές και τις έχουν εφαρμόσει και σε μεταγενέστερες μουσικές

πρακτικές τους. Πολλοί, επίσης, ήταν αυτοί που συνειδητά δεν επιδίωξαν να αποκτήσουν μουσικές γνώσεις, όπως για παράδειγμα ο Νικόλας, για να διατηρήσουν την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητά τους όσο το δυνατόν περισσότερο ακατέργαστη.

Από τη μια ο πειραματισμός με τα συνθεσάιζερ και τα κασετόφωνα, από την άλλη η επαφή με ακούσματα όπως της μέταλ και της πανκ κ.α., και τέλος, λίγο αργότερα, η γνωριμία με κάποια άτομα άρχισαν να αναπτύσσουν ένα ιδιόμορφο πλέγμα συγκυριών και επιρροών, μέσω των οποίων άρχισε να διαμορφώνεται και να εξελίσσεται η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα των αφηγητών της έρευνας. Παρακάτω, μέσω της δραστηριότητας επιλεκτικών περιπτώσεων αυτοσχεδιαστών κατά τις δεκαετίες του '80 και '90, θα μιλήσουμε για τα μέσα παραγωγής ήχου που άρχισαν να ενσωματώνονται σε αυτοσχεδιαστικές πρακτικές και που άσκησαν καθοριστικής σημασίας επιρροές στην αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα των αφηγητών/τριών της έρευνας. Πρόκειται για μέσα αυτοσχεδιασμού τα οποία οι περισσότεροι αφηγητές της έρευνας, αν όχι όλοι, έχουν χρησιμοποιήσει, άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο.

2.2.2 Αντικείμενα, αυτοσχέδιες ηχητικές πηγές, μη συμβατικό παίξιμο μουσικών οργάνων

Η εποχή της δεκαετίας του '80 ήταν περισσότερο μια εποχή εξερεύνησης, κατά την οποία ήταν απαραίτητο να εξεταστεί η διαχείριση πρωτόλειων ζητημάτων που αφορούσαν τη μουσική δημιουργία στο πλαίσιο αυτοσχεδιαστικών πρακτικών. Ο Νικόλας στην αφήγησή του ανέφερε το πώς συνθέτες όπως ο Alvin Lucier συνέβαλαν στην προσπάθεια αυτή. Ο Αμερικανός συνθέτης πειραματικής μουσικής και ηχητικών εγκαταστάσεων Alvin Lucier (γεννημένος το 1931) ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την εξερεύνηση του ήχου ως φυσικού φαινομένου και πειραματίστηκε με τον τρόπο που γίνεται αντιληπτός μέσα στον χρόνο, μέσα σε συγκεκριμένα περιβάλλοντα και μέσω διαφόρων μέσων μετάδοσης του ήχου (Holmes, 2002). Όπως εξηγεί ο Νικόλας, άρχιζε τότε να μαθαίνει τι έκανε ο Lucier και προσπαθούσε να κάνει και αυτός αντίστοιχα πράγματα με ό,τι μέσα διέθετε ή μπορούσε να βρει. «Μάθαινες ότι ο Lucier έχει παίξει με ποτήρια και μπουκάλια και μικρόφωνα επαφής για να ενισχύει τους ήχους και έλεγες ας το δοκιμάσω κι εγώ» (Νικόλας). Ο ήχος ως

φυσικό φαινόμενο άρχισε να γίνεται αντιληπτός ως μουσική. Όχι απλά ως υλικό μιας μουσικής διαδικασίας, αλλά ως η ίδια η μουσική.

Ομοίως μπορούμε να μιλήσουμε και για τους αδερφούς Baschet (Grayson, 1975), οι οποίοι έπαιζαν με αυτοσχέδια μουσικά όργανα, και για τον Hugh Davies (Mooney, 2017), ο οποίος πειραματίστηκε με διάφορα ηλεκτρονικά μέσα και αντικείμενα και ο οποίος συμμετείχε και στη βρετανική αυτοσχεδιαστική σκηνή. Ο τρόπος που αυτοί οι συνθέτες άρχιζαν να διαχειρίζονται τον ήχο και τα μέσα έδωσαν ιδέες στους αυτοσχεδιαστές και ανέπτυξαν πεδία επιρροών. «Τα πρώτα μικρόφωνα επαφής που χρησιμοποιηθήκαν ήταν στην ουσία στηθοσκόπια αγορασμένα από λαϊκές, κομμένα και φτιαγμένα για να γίνουν μικρόφωνα επαφής» (Νικόλας). Η ιδέα με τα στηθοσκόπια (τα οποία λειτουργούσαν σαν βεντούζες ήχου), με την οποία άρχιζαν να πειραματίζονται οι αυτοσχεδιαστές, ήταν μια ιδέα που είχε δοκιμαστεί από τους αδερφούς Baschet. Τέτοιου είδους ιδέες αναγνωρίζονται ως σημαντικές επιρροές για τις πειραματικές / αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, έτσι όπως αυτές άρχισαν να διαμορφώνονται στην Ελλάδα, καθώς εντοπίζονται και σε μεταγενέστερες δράσεις. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν η δράση που είχαν κάνει μέλη των Drog A Tek σε εικαστική έκθεση στην Αθήνα, το 2005, σε δωμάτιο του Athens Imperial Hotel, στο πλαίσιο διοργάνωσης της Gallery Karpatos. Σε αυτήν τη δράση, οι Drog A Tek είχαν τοποθετήσει διάφορες ηχογραφήσεις τους πίσω από μία ψευδογυψοσανίδα και ο κόσμος, έχοντας στηθοσκόπια τα οποία ακουμπούσε σε αυτόν τον ψεύτικο τοίχο, περιπλανιόταν στον χώρο και άκουγε.¹⁸

Ένα άλλο παράδειγμα που έδωσε ο Νικόλας στην αφήγησή του ήταν οι πειραματισμοί / αυτοσχεδιασμοί που έκαναν με ελατήρια. Η ιδέα αυτή προήλθε από τον Hugh Davies, ο οποίος και αυτός πειραματίστηκε με αυτοσχέδια ηλεκτρονικά μέσα παραγωγής ήχων, χρησιμοποιώντας τα όμως σε αυτοσχεδιαστικές πρακτικές (σε αντίθεση με άλλους συνθέτες της εποχής του, οι οποίοι χρησιμοποιούσαν παρόμοια μέσα παραγωγής ήχων). «Ψάχναμε σε μηχανουργεία. Όσα ελατήρια βγαίνανε ελαττωματικά δεν τα πετάγανε, τα πουλάγανε. Είχε και ένα στην Αχιλλέως που μπορούσες να παραγγείλεις τα ελατήρια που ήθελες, αναλόγως τι ήθελες να κάνεις. Είχες πρωτόλεια εργαλεία, έτοιμα ανά πάσα στιγμή να δουλέψεις και να αυτοσχεδιάσεις» (Νικόλας).

¹⁸ <http://www.marinagioti.net/breathing-walls/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 20/12/2018)

Όλες αυτές οι ηχητικές εξερευνήσεις με χρήση διαφόρων αντικειμένων δεν ήταν μόνο αποτέλεσμα επιρροών από συνθέτες του '50 ή του '60. Ο Νικόλας ανέφερε πως στα τέλη της δεκαετίας του '80 και μέσα από τα φανζίν, ήρθε σε επαφή με άτομα, όπως τον Κωστή Δρυγιανάκη, μέσω των οποίων άρχισε να καταλαβαίνει όλο και περισσότερα πράγματα για την έννοια του πειραματισμού στη μουσική, κάτι που άλλαξε όλη τη μετέπειτα μουσική πορεία του. Ο ίδιος χαρακτήρισε αυτήν του την επαφή ως ένα «πραγματικό σχολείο», σε μια εποχή που τα πράγματα γύρω από τις πειραματικές και αυτοσχεδιαστικές πρακτικές στην Ελλάδα ήταν πολύ περιορισμένα, έως και μηδαμινά. Ο Κωστής Δρυγιανάκης ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '80 είχε αρχίσει να δραστηριοποιείται μουσικά με διαφόρων ειδών αυτοσχεδίων ηχητικών μέσων και πρακτικών. Ο ίδιος περιέγραψε αυτήν την περίοδο της δραστηριότητάς του και του εγχειρήματός του *Οπτική Μουσική* ως «μια εποχή ανάπτυξης δεξιοτήτων γύρω από τη διαχείριση του ήχου ως μουσική και, κυρίως, μια εποχή γεφυρώματος του χάσματος ανάμεσα στο φανταστικό και το πραγματικό, ανάμεσα στο ονειρεύομαι και στο φτιάχνω» (Οπτική Μουσική, 2017).

Η *Οπτική Μουσική*¹⁹ σχηματίστηκε μέσα σε ένα αρκετά ασαφές πλαίσιο κατά τα τέλη του '84. Ουσιαστικά, ήταν το επόμενο βήμα του Κωστή Δρυγιανάκη, κατά διαστήματα σε συνεργασία με διάφορα άτομα, μετά τη διάλυση των *ΤγκοΠήγκο*, σχήμα που είχε από τα τέλη της δεκαετίας του '70 έως και τα μέσα του '84 μαζί με τον Κώστα Παντόπουλο. Το project της *Οπτικής Μουσικής* ξεκίνησε τα πρώτα του δημιουργικά βήματα με αναφορές και επιρροές από το έντεχνο ροκ, την πανκ, την τζαζ, τη μουσική του Ξενάκη, του Stockhausen, του Χρήστου, του δωδεκαφθογγισμού, από ιδέες της γαλλικής *musique concrete*. Επίσης, σημαντικές ήταν οι επιρροές από την ανακάλυψη των *Einstürzende Neubauten* με την απίστευτη ποικιλία νέων ήχων και θορύβων, η προσωπική γνωριμία του Δρυγιανάκη με τον Σάκη Παπαδημητρίου και το Φεστιβάλ Τζαζ και Αυτοσχεδιασμού του Φλώρου Φλωρίδη, η μινιμαλιστική μουσική, ο Brian Eno, οι *Tangerine Dream* και φυσικά η γνωριμία με τις δράσεις, μουσικές / ηχητικές, του *Δημοσιούπαλληλικού Ρετιρέ*. Όπως αναφέρει και ο Δρυγιανάκης: «Ήταν περισσότερο μια διαδικασία μάθησης ή έρευνας. Ήταν μία κατάσταση αυτοσχεδιαστική, με κάποιους κανόνες, σαν παιχνίδι εξερεύνησης του τυχαίου, με εκ των υστέρων επεμβάσεις ανασύνθεσης του

¹⁹ Όνομα που δόθηκε από τον Κωστή Δρυγιανάκη σε μια αναφορά στις ποικίλες μορφές ζωγραφικών απεικονίσεων ηχητικών μορφών, αλλά και στη δυνατότητα του ήχου να ανακαλεί ή να δημιουργεί στο μυαλό εικόνες.

μαγνητοφωνημένου υλικού. Ήταν μια διαδικασία αυθορμητισμού, και μια καθαρά βιωματική σχέση με τη μουσική» (ό.π.).

Ως αποτέλεσμα αυτών των ιδεών και επιρροών, τα μέσα που χρησιμοποιήθηκαν κατά τα παιξίματα και τις ηχογραφήσεις παρουσίαζαν ιδιαίτερη ποικιλομορφία και ακόμα και σήμερα διαβάζονται και ακούγονται με ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Πρώτο ενδιαφέρον σημείο ήταν η χρήση παιδικών παιχνιδιών, παιδικών μουσικών οργάνων και άλλων αντικειμένων. Με αυτοσχεδιαστικό / εξερευνητικό τρόπο σε πολλές ηχογραφήσεις του, ο Δρυγιανάκης επιδίωκε ηχοχρωματική ποικιλία μέσα από τη χρήση παιχνιδιών και άλλων αντικειμένων με εντελώς ευρηματικό τρόπο. Ενδεικτικά αναφέρουμε ελεφαντάκια στο *Επί τας πηγάς των υδάτων*, γραφείο στο *Ψέματα από λεμόνι*, κρεββάτι, γείωση, παιδικά πνευστά στο *Η εποχή των κερασιών*, μπουκάλια στο *Αντί για εξηγήσεις* και *Το φως*, μεταλλόφωνο, φλογέρα στο *Ως χρόνος*, πλαστική κιθάρα στο *Νηκτικό τοπίο*, σπίρτα στο *Στα χρόνια της σιωπής*, καπάκι, κλαδευτήρι στο *Ένα γράμμα που δεν έφυγε ποτέ*, μπαλόνι, σταχτοδοχείο, φωτιστικό στο *Έρωτος, ανίκατε μάχαν*, τσαγιέρα στο *Αποχαιρετισμοί*, χωνί στο *Βροχή* κ.α. (ό.π.).

Οι επιρροές των περισσότερων αφηγητών/τριών της έρευνας από αυτοσχεδιαστικές πρακτικές με χρήση τέτοιου είδους αντικειμένων ήταν ιδιαίτερα σημαντικές, όπως προέκυψε είτε μέσα από τις αφηγήσεις τους είτε από την επιτόπια παρακολούθηση της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητάς τους. Ο Νικόλας αναφέρθηκε σε διάφορες δράσεις που έκανε με χρήση αντικειμένων όπως ηλεκτρικές σκούπες, καρέκλες, μπουκάλια, κ.α., ο Αναστάσης, με αφορμή μια ηχογράφησή του, περιέγραψε έναν αυτοσχεδιασμό με χρήση μιας βίδας, ο Μιχάλης αναφέρθηκε στα διάφορα παιχνίδια που έχει χρησιμοποιήσει στις διάφορες ηχητικές του δράσεις, ενώ, από παρακολούθηση συναυλιών του Γιάννη, παρατηρήθηκε η χρήση μικροαντικειμένων και μικροπαιχνιδιών. Ακόμα και σε πειραματιστές / αυτοσχεδιαστές που στην εξέλιξή τους έπαψαν να χρησιμοποιούν τέτοιου είδους αντικείμενα, υπήρξε ένα μικρό μέρος της δραστηριότητάς τους, κυρίως στην αρχή της, που χρησιμοποιήθηκαν παιδικά μουσικά όργανα, όπως η χρήση παιδικών αρμονίων που χαρακτηριστικά ανέφερε ο Πάνος.

Ο Χρήστος Καλτής, μπασίστας ο οποίος συμμετείχε σε πολλές ηχογραφήσεις της *Οπτικής Μουσικής*, θυμάται τη φράση «όλοι μπορούν να παίξουν απλή μουσική»

γραμμένη πάνω σε ένα φέιγ-βολάν με φωτογραφίες αυτοσχέδιων μουσικών οργάνων του Κωστή Δρυγιαννάκη (ό.π.).

Ήδη με την εφευρετικότητα και την ευρηματικότητα του Δρυγιαννάκη και των συνεργατών του, που χαρακτήριζε και τη γενικότερη αισθητική της *Οπτικής Μουσικής*, άρχισαν να μπαίνουν τα θεμέλια ανάπτυξης ενός πλαισίου μουσικών πρακτικών, απλών, για όλους, ανεξάρτητες μουσικών γνώσεων, κατοχής συμβατικών μουσικών οργάνων ή ακριβού εξοπλισμού. Οι ιδιοκατασκευές αυτοσχέδιων μουσικών οργάνων ήταν μέρος αυτών των ιδεών. Με καταβολές ήδη από τη δεκαετία του '20 στην Αμερική, με τη λεγόμενη skiffle music, μουσική με χρήση και αυτοσχέδιων οργάνων παράλληλα με τα συμβατικά μουσικά όργανα, σε jazz, blues, folk και american folk μουσικά πλαίσια, και από τη δεκαετία του '50 και στη Μεγάλη Βρετανία, σε ένα ευρύτερο φάσμα μουσικών ειδών, όπως ποπ και ροκ, με παραδείγματα σε συγκροτήματα όπως οι The Beatles, οι The Rolling Stones, οι Cream και οι The Who (Fontenot 2017, Pinch and Trocco 2002), οι ιδιοκατασκευές μουσικών οργάνων, όπως φάνηκε στην πορεία, μαζί με τα υπόλοιπα μέσα, αποτέλεσαν σημαντικό σημείο αισθητικών διαμορφώσεων αυτοσχεδιαστικών πρακτικών. Ιδιοκατασκευές μέσα σε πειραματικά / αυτοσχεδιαστικά πλαίσια εντοπίζονται ήδη από τη δεκαετία του '50, με ενδεικτικό παράδειγμα τη μουσική δραστηριότητα του John Stevens στο Λονδίνο (Toop, 2016), αλλά και στην Ελλάδα υπάρχουν αντίστοιχες αναφορές. Ο Δρυγιαννάκης αναφέρει κάποια τέτοια αυτοσχέδια όργανα, όπως το «συρτάρι», το οποίο ήταν ένα συρτάρι με πολλές χορδές τοποθετημένες από τη μια μεριά του συρταριού ως την άλλη, και το «τηγανόχορδο», ένα τηγάνι στο οποίο είχε ενσωματώσει μια ξύλινη επιφάνεια και πάνω εκεί είχε τοποθετήσει χορδές. Ανάλογες αναφορές αυτοσχέδιων μουσικών οργάνων έχουμε και από κάποιους/κάποιες αφηγητές/τριες της έρευνας, όπως για παράδειγμα το «ταψοκίθαρο» του Αναστάση ή τα «ηλεκτρονικά κεντήματα» της Αφροδίτης.

Βέβαια, πέρα από τα αντικείμενα και τις ιδιοκατασκευές, στα παιχνίδια και στις ηχογραφήσεις δεν έλειπαν και τα συμβατικά μουσικά όργανα, που όμως πολλές φορές ήταν περισσότερο μέσα ηχητικών αναζητήσεων παρά μέσα ενός συμβατικού παιχνιδιού. Πολλά τύμπανα και κρουστά γενικότερα, μπάσο, σαξόφωνο, πιάνο, κιθάρα ήταν όργανα που άλλοτε δήλωναν συνειδητά την εναντίωσή τους προς κάθε συμβατικότητα και άλλοτε δημιουργούσαν γέφυρες μεταξύ της μελωδικής και της πιο πειραματικής πλευράς της μουσικής. Ο Κώστας Ανέστης ανέφερε: «Τότε δεν

μπορούσα να καταλήξω αν πρόκειται για μουσική ή θόρυβο ή ήχους γενικότερα. Μετά ο προβληματισμός δεν είχε σημασία. [...] Κανονική μουσική τελικά δεν κατάφερα να παίξω ούτε με το σαξόφωνο, ούτε με κάτι άλλο. Αλλά κάποιοι ήχοι βρήκαν τη θέση τους στην *Οπτική Μουσική*. Περίεργο, αλλά πολύ καλό» (Οπτική Μουσική, 2017). Ανάλογες αναφορές εντοπίζονται και μεταξύ των αφηγητών/τριών της έρευνας, με ενδεικτικό παράδειγμα τις αφηγήσεις του Μιχάλη, ο οποίος σε πολλές από τις δράσεις του χρησιμοποιούσε ηλεκτρικό μπάσο ή ακόμα και τσέλο, καθώς και στις αφηγήσεις της Μαριλένας, όσον αφορά τους αυτοσχεδιασμούς της με τα ντραμς. Αν και αυτοσχεδιαστές/στριες με περιορισμένη έως και καθόλου επίσημη μουσική εκπαίδευση, χρησιμοποιούσαν συμβατικά μουσικά όργανα, που, όπως ανέφεραν, τα προσέγγιζαν με εντελώς διαφορετικό τρόπο από τον συμβατικό.

Η δεκαετία του '80 ήταν μια περίοδος εξερεύνησης των ορίων μεταξύ μουσικής και θορύβου. Πού σταματά το ένα και πού αρχίζει το άλλο; Μπορεί να υπάρχει ταύτιση; Η μάθηση δεν αντανakλούσε μόνο την απόκτηση ικανοτήτων κατά τη μουσική πράξη ή την εξερεύνηση των δυνατοτήτων των μουσικών οργάνων, αλλά ήταν κυρίως μια διαδικασία αποδοχής ενός νέου τρόπου αντίληψης της ίδιας της έννοιας της μουσικής. Και λέγοντας «νέο τρόπο», ουσιαστικά εννοούμε τη διεύρυνση του πεδίου μέσα στο οποίο κάτι γίνεται αντιληπτό ως μουσική. Τι σημαίνει «κανονική» μουσική; Θα μπορούσαμε, δηλαδή, να πούμε ότι υπάρχει και «μη κανονική» μουσική; Αυτό ήταν ένα σημαντικό / κεντρικό στοιχείο της μάθησης κατά τη δεκαετία του '80. Η ευκολία με την οποία, στον καιρό μας, αντιλαμβανόμαστε έναν θόρυβο ως μουσική είναι αποτέλεσμα μιας πορείας πολλών χρόνων. Αυτή η πορεία περιλάμβανε, πέρα από διαδικασίες ακρόασης και πρακτικής, φαινομενικά ασύνδετες μεταξύ τους, αμφισβητήσεις, εναντιώσεις, προβληματισμούς κ.α. Τα μουσικά όργανα ήταν απλώς ένα μέσο σε όλη αυτήν την πορεία, με αισθητικές προεκτάσεις μιας υπό διαμόρφωση αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας.

2.2.3 Ηχογραφήσεις πεδίου (field recordings) ως μέσο παρατήρησης των ήχων

Η ιδέα πως «ό,τι χρειάζονται για να αυτοσχεδιάσεις ήταν γύρω σου», που κάπως προέκυψε συμπερασματικά μέσα από τις αφηγήσεις ζωής, είχε σημαντικές επιπτώσεις στη διαμόρφωση της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας. Αν ό,τι χρειάζονται ήταν γύρω σου, τότε απλά έπρεπε να αρχίσεις να παρατηρείς τι υπήρχε γύρω σου, και πώς αυτό που υπήρχε θα μπορούσες να το αξιοποιήσεις με έναν

διαφορετικό τρόπο, έναν μουσικό τρόπο. Τα αντικείμενα άρχισαν να αποκτούν επιπλέον νοήματα. Οι ήχοι του οικείου περιβάλλοντος άρχισαν να μετατρέπονται σε αντικείμενα παρατήρησης. Όλα οδήγησαν στην ανάπτυξη ενός διαφορετικού τρόπου αντίληψης και ακρόασης του περιβάλλοντος της καθημερινότητας. Ο Νικόλας αναφέρθηκε στις ηχογραφήσεις πεδίου / επιτόπιες ηχογραφήσεις (field recordings) που πραγματοποιούνταν κατά τη δεκαετία του '80, και κυρίως στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '90, με φθηνά μέσα ηχογράφησης, περισσότερο όμως σαν διαδικασία παρατήρησης των ήχων του περιβάλλοντος και όχι με τον τρόπο που άρχισαν να γίνονται αντιληπτά λίγο αργότερα, όπως για παράδειγμα αναφέρει η Demers (2010, σελ. 124), ως αυτόνομα μουσικά έργα, όπως ενδεικτικά έργα των Toshiya Tsunoda (*Scenery of Decalcomania* 2003, *Ridge of Undilation* 2005) και Francisco Lopez (*La Selva* 1998, *Buldigings* 2001, *Wind* 2007). «Με ένα μικροφωνάκι κρυμμένο κάπου, ηχογραφούσες και τ' άκουγες πίσω και έλεγες όπα, ή παρατηρούσες την ώρα που ηχογραφούσες κάτι, πιο πολύ τους ήχους της πόλης» (Νικόλας).

Με αναφορές από το πεδίο της ηλεκτροακουστικής μουσικής (βλ. John Cage και το έργο «Williams Mix» και τα ηχοτοπία του R. Murray Schafer) και με παρουσία ήδη από το 1889, με τις πρώτες ηχογραφήσεις πουλιών του Ludwig Koch στην ηλικία των οκτώ στη Φρανκφούρτη, οι ηχογραφήσεις πεδίου / επιτόπιες ηχογραφήσεις (field recordings) έχουν μια ιστορία πολλών δεκαετιών (Parmar, 2016). Στον χώρο της πειραματικής μουσικής, κατά τις δεκαετίες του '80 και του '90, ένα μεγάλο μέρος των ηχογραφήσεων πεδίου αφορούσε τη δημιουργία samples και τη χρήση αυτών μέσα σε συνθέσεις ηλεκτροακουστικής μουσικής ή σε συνθέσεις ηχοτοπίων (soundscape compositions). Όπως αναφέρει και ο Toshiya Tsunoda, όταν το 1994 αποφάσισε να κυκλοφορήσει κάποια έργα του που περιλάμβαναν ηχογραφήσεις πεδίων, ψάχνοντας στα δισκάδικα πειραματικής μουσικής, στον αντίστοιχο τομέα για ανάλογους δίσκους, διαπίστωσε ότι οι περισσότεροι πειραματικοί δίσκοι ήταν ουσιαστικά δίσκοι ηλεκτρονικής μουσικής με χρήση samples από ήχους και θορύβους του περιβάλλοντος και της φύσης, όπως ήχους εντόμων ή πουλιών, παρά δίσκοι με αναφορά σε συγκεκριμένα και πραγματικά ηχητικά περιβάλλοντα. Με άλλα λόγια, η ηχογράφηση του κάθε περιβάλλοντος δεν αντιμετωπιζόταν ως ένα ολοκληρωμένο και αυτούσιο μουσικό έργο, με όποιους ήχους και αν αυτό περιλάμβανε, αλλά περισσότερο γινόταν με σκοπό την άντληση ηχητικού υλικού προς επεξεργασία για τη μετέπειτα διαδικασία μουσικής σύνθεσης. Αυτό άλλαξε λίγο

αργότερα, και μέσα από πληθώρα ανάλογων δίσκων, όπως ο ίδιος υποστηρίζει, οι ηχογραφήσεις πεδίου μετατράπηκαν σε είδος μουσικής (Tsunoda, 2009).

Στον ελληνικό χώρο, αντίστοιχες καταβολές των ηχογραφήσεων πεδίου εντοπίζονται ήδη από την δεκαετία του '50 και του '60, από τον χώρο της ηλεκτροακουστικής, ηλεκτρονικής και συγκεκριμένης μουσικής (*musique concrète*), με αντιπροσωπευτικότερους Έλληνες συνθέτες τον Ιάννη Ξενάκη (βλ. «Concret P.H.» 1958, «Bohor» 1962, «Persepolis» 1972, «La Légende d'Eer» 1977-8), τον Ανέστη Λογοθέτη (βλ. «Fantasmata» 1960), τον Μιχάλη Αδάμη (βλ. «Προσχήματα» 1964, «Αποκάλυψις» 1967), και τον Γιάννη Χρήστου (βλ. «Μυστήριο» 1965, «Αναπαράσταση III» 1968, «Οιδίπους Τύραννος» 1969) (Παπαδημητρίου, 2017, σελ. 221). Ωστόσο, παρόλη τη δραστηριότητα των ηχογραφήσεων στην πειραματική μουσική το διάστημα μεταξύ 1950 και 1970, οι ηχογραφήσεις πεδίου τις επόμενες δεκαετίες (του '80 και του '90) δεν αποτέλεσαν αυτόνομο είδος μουσικής. Από τη διερεύνηση της αυτοσχέδιας δραστηριότητας των αφηγητών της έρευνας, με ενδεικτικές αναφορές στις αφηγήσεις του Γιάννη, του Μιχάλη ή του Σάββα, προκύπτουν ανάλογα συμπεράσματα για τον ρόλο των ηχογραφήσεων πεδίου στην ελληνική πειραματική μουσική με αυτά του Tsunoda. Την περίοδο του '80 και του '90, οι ηχογραφήσεις πεδίου άρχισαν να μετατρέπουν τους ήχους της πόλης, τους θορύβους, τη φασαρία, τους ήχους μηχανών και γενικά οποιονδήποτε ήχο προερχόταν από το περιβάλλον σε ακούσματα μιας συνειδητής διαδικασίας ακροάσεων. Αυτά τα ακούσματα δεν παρουσίαζαν ενδιαφέρον μόνο ως τέτοια, αλλά άσκησαν σημαντική επιρροή στη μετέπειτα αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα. Ο ήχος ως φυσικό φαινόμενο άρχισε να γίνεται υλικό πειραματισμού και αυτοσχεδιασμού, και ως τέτοιο, το μέσο παραγωγής του είχε δευτερεύουσα σημασία. Ο ήχος θα μπορούσε να παραχθεί από οτιδήποτε, ενώ ο οποιοσδήποτε τυχαίος ήχος του περιβάλλοντος θα μπορούσε να ενταχθεί σε ένα πλαίσιο μουσικό και αυτό ήταν σημαντικό σημείο διαμόρφωσης της αισθητικής των ελεύθερα αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών. Αυτή η διαπίστωση παραπέμπει σε ιδέες του Cage, σύμφωνα με τις οποίες «Δεν είναι ανάγκη να ψάξουμε την τέχνη, γιατί η τέχνη είναι γύρω μας, αρκεί να είμαστε ανοιχτοί να την αντιλαμβανόμαστε» (Cage, 1961). Μέσω αυτής της σκέψης του, ο Cage, δίνει στους ήχους του περιβάλλοντος ενεργό ρόλο, ανάγοντας το ίδιο το περιβάλλον σε μουσική (Williams, 2002).

Αυτό που είναι σημαντικό να αναφέρουμε σε αυτό το σημείο είναι ότι η αντιμετώπιση του περιβάλλοντος ως πεδίου ακροάσεων, και ως μουσικής, μετέτρεψε το ίδιο το περιβάλλον σε πεδίο / χώρο μάθησης, και ταυτόχρονα (όταν μιλάμε για αυτοσχεδιασμό) σε περιεχόμενο μάθησης. «Το βουητό της ίδιας της καθημερινότητας είναι αυτοσχεδιασμός. Ακούγοντάς το, αυτοσχεδιάζεις: Κοσκινίζοντας, φιλτράροντας, ιεραρχώντας, τοποθετώντας, συγκρίνοντας, αξιολογώντας, απορρίπτοντας ή απολαμβάνοντας τους ήχους ή την απουσία των ήχων» (Toop, 2008). Όλα όσα συμβαίνουν στο περιβάλλον αποτελούν περιεχόμενο ενός αυτοσχεδιασμού. Ο τρόπος με τον οποίο κάποιος ακούει και αντιλαμβάνεται τα όσα συμβαίνουν γύρω του και ανάλογα αντιδρά είναι η ίδια η διαδικασία του αυτοσχεδιασμού και, κατά προέκταση, σημαντικό σημείο μάθησης.

Σε μεταγενέστερες εποχές, οι ηχογραφήσεις πεδίου άρχισαν να διαδραματίζουν έναν όλο και πιο ουσιαστικό ή ενεργό ρόλο στις πρακτικές του πειραματισμού / αυτοσχεδιασμού. Δεν παρέμειναν απλό μέσο παρατήρησης των ήχων του περιβάλλοντος, ή απλώς μια τεχνική σύνθεσης κομματιών, όπως για παράδειγμα στη μουσική του Francisco Lopez ή του Toshiya Tsunoda, αλλά άρχισαν να γίνονται μέρος αυτοσχεδιαστικών πρακτικών με ποικίλους τρόπους χρήσης, ανάγοντας τους ίδιους τους χώρους, τα διάφορα επιλεγμένα περιβάλλοντα, σε σημαντικό παράγοντα αισθητικών διαμορφώσεων. «Τα field recordings είναι κάτι που παίζει μεγάλο ρόλο. Και παίζει μεγάλο ρόλο σε πολύ κόσμο που ξέρω, η ενασχόληση με τις ηχογραφήσεις χώρου» (Γιάννης).

Με τη χρήση αυτούσιων ηχογραφήσεων χώρων ή μέρους αυτών, επεξεργασμένων και μη, το περιβάλλον μετατράπηκε από ένα πεδίο μη σκόπιμων ηχητικών συμβάντων σε μια μουσική διαδικασία. Πολλοί αυτοσχεδιαστές χρησιμοποιούσαν προηχογραφημένους ήχους περιβάλλοντος ως βασικό υλικό σε μια αυτοσχεδιαστική διαδικασία, ενώ άλλοι, όπως για παράδειγμα ο Μιχάλης, χρησιμοποιούσαν τις ηχογραφήσεις χώρου ως ένα «ηχητικό χαλί», πάνω στο οποίο, και μέσω διαδραστικών διαδικασιών, αυτοσχεδίαζαν. Τα διάφορα επιλεγμένα περιβάλλοντα, επομένως, αποτελούσαν άλλοτε πηγή άντλησης ήχων, άλλοτε μέσο συμπλήρωσης μιας ηχητικής δράσης και άλλοτε ένα μέσο διάδρασης με τους συμμετέχοντες σε έναν αυτοσχεδιασμό. Σε όλες τις περιπτώσεις, οι ηχογραφήσεις πεδίου έπαιζαν καθοριστικό ρόλο στο ηχητικό / αισθητικό αποτέλεσμα της αυτοσχεδιαστικής διαδικασίας.

2.2.4 Ηλεκτρονικά όργανα, οικιακό στούντιο ηχογραφήσεων και οι πρώτοι Η/Υ

Ο εξοπλισμός με ηλεκτρονικά μέσα παραγωγής ήχων και μέσα ηχογραφήσεων τη δεκαετία του '80 ήταν μια δύσκολη υπόθεση. Ενώ ήδη είχαν αρχίσει να γνωστοποιούνται, μέσω περιοδικών / βιβλίων και ηχογραφήσεων, πειραματισμοί που ήδη γίνονταν από τις δεκαετίες του '60 και του '70, ήταν αρκετά δύσκολο κάποιος να αποκτήσει αντίστοιχα μηχανήματα για να δοκιμάσει ανάλογες πρακτικές. Όχι μόνο ήταν πολύ ακριβά, αλλά και δυσεύρετα και σχεδόν αδύνατον να τα αποκτήσει κάποιο άτομο μικρής ηλικίας. Αυτό άρχισε να αλλάζει σιγά-σιγά σε μεταγενέστερες δεκαετίες, αλλά τότε ακόμα ήταν κάτι πραγματικά σπάνιο. «Ο περισσότερος κόσμος, για παράδειγμα, δεν είχε ακόμα πρόσβαση σε τετρακάναλα, γιατί μιλάμε για εποχές που δεν ήταν και τόσο εύκολο να αγοράσεις εξοπλισμό» (Νικόλας).

Παρά τις δυσκολίες της εποχής, κάποιοι αυτοσχεδιαστές, όπως ο Κωστής Δρυγιανάκης, άρχισαν να οργανώνουν τα δικά τους στούντιο με ηλεκτρονικό εξοπλισμό και δυνατότητα ηχογραφήσεων, με κάποια βασικά μηχανήματα, μέσα σε οικιακό χώρο, κάτι που όπως αποδείχθηκε και στο μέλλον (μέσα από την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα άλλων αυτοσχεδιαστών/στριών και όλων των αφηγητών/τριών της έρευνας), θα επηρέαζε, πέρα από τις ίδιες τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, και τον χώρο της δισκογραφίας και παραγωγής ανάλογων δίσκων συνολικά.

Ο Δρυγιανάκης ξεκίνησε το φθινόπωρο του 1985 να διαμορφώνει σιγά-σιγά το δικό του μικρό στούντιο στο σπίτι του, το οποίο αρχικά περιλάμβανε ένα συνθεσάιζερ, Yamaha DX7, έναν μικρό μίκτη, που αργότερα αντικαταστάθηκε από κονσόλα και, στη συνέχεια, από ένα μαγνητόφωνο Revox A77 και, τέλος, δύο μικρόφωνα (ενώ στο μεγαλύτερο διάστημα λειτουργούσε με δανεικά μικρόφωνα). Ο εξοπλισμός αυτός, και κυρίως το συνθεσάιζερ, χρησιμοποιήθηκαν σχεδόν σε κάθε ηχογράφιση της *Οπτικής Μουσικής*. Σχετικά με το συνθεσάιζερ, ενδιαφέρον έχει, όπως αναφέρει ο ίδιος, ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιήθηκε, κάτι που δημιουργεί πολλά ερωτήματα σχετικά με τη χρησιμότητά του στα πιο πειραματικά ιδιώματα, σε αντίθεση με τα πιο ποπ. Περισσότερο είχε να κάνει με τη λογική της ψηφιακής μνήμης στα πλήκτρα, τα οποία χρησίμευαν περισσότερο στην επεξεργασία του ηχοχρώματος και όχι στην ερμηνεία (χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Με διάθεση σύμπτωσης* 1985). Το μαγνητόφωνο, επίσης, ήταν κάτι που χρησιμοποιήθηκε αρκετά.

Αυτό ήταν αναγκαίο κυρίως για να μπορέσουν να συνυπάρξουν μερικοί ήχοι που δεν μπορούσαν να παραχθούν ταυτόχρονα (Οπτική Μουσική, 2017).

Προς τα τέλη της δεκαετίας του '80, έκαναν την εμφάνισή τους στην Ελλάδα και οι πρώτοι ηλεκτρονικοί υπολογιστές. Αν και προσιτοί, όπως αναφέρει ο Δρυγιαννάκης, ήταν αρκετά σπάνιοι. Ακόμα πιο σπάνια ήταν η ιδέα της χρήσης τους με μουσικό τρόπο. Ο Δρυγιαννάκης πειραματίστηκε με τις δυνατότητες των πρώτων αυτών Η/Υ όσον αφορά την επεξεργασία ρυθμικών και μελωδικών στοιχείων στις μουσικές του δημιουργίες, παρ' όλα αυτά η χρήση Η/Υ στη μουσική αποτελούσε ακόμα ένα άγνωστο πεδίο προς εξερεύνηση. Άρχισαν, ωστόσο, να φανερώνονται κάποιες δυνατότητες, που όμως θα έπαιρναν την πραγματική τους διάσταση, μορφή και σημασία αρκετά αργότερα και με την ανάπτυξη της τεχνολογίας, μέσω της οποίας οι Η/Υ άρχισαν να γίνονται πολύ πιο οικονομικοί, πολύ πιο φιλικόι στη χρήση και με πολύ περισσότερες δυνατότητες. Ως εκ τούτου, σχετικά με τους Η/Υ ως μέσα διαμόρφωσης αισθητικής του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού θα μιλήσουμε στο επόμενο μέρος.

2.2.5 Τεχνολογίες μετά το 2000

Οι τεχνολογικές εξελίξεις των Η/Υ και των software ήχου αποτέλεσαν για πολλούς αυτοσχεδιαστές μια από τις βασικότερες αφορμές ενασχόλησής τους με τις αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές μετά το 2000. Τα εύκολα σε πρόσβαση και χρήση software ήχου που άρχισαν να γίνονται διαθέσιμα υποδείκνυαν έναν διαφορετικό τρόπο μουσικής δημιουργίας, πολύ πιο φιλικό προς οποιονδήποτε, καθώς αυτός ο τρόπος δεν απαιτούσε ιδιαίτερες μουσικές γνώσεις, παρά μόνο την εξοικείωση με το εκάστοτε υπολογιστικό πρόγραμμα. Τόσο ο Άκης με το πρόγραμμα Fruity Loops όσο και ο Γιάννης με το Reason, μιλούν για το πώς ξεκίνησαν να κάνουν τη δική τους μουσική, με αφορμή τα ακούσματα ηλεκτρονικής μουσικής που είχαν, η οποία βέβαια μπορεί να μην ήταν αυτοσχεδιαστική, αλλά σίγουρα φανέρωσε νέα μονοπάτια μουσικής εξερεύνησης, τα οποία μέχρι τότε δεν υπήρχαν. «Νομίζω ότι όταν έρχεσαι σε επαφή με την ηλεκτρονική μουσική καταλαβαίνεις ότι είναι πολύ εύκολο να το κάνεις κι εσύ ο ίδιος. Οπότε λες, εντάξει, μπορώ άνετα να το κάνω κι εγώ αυτό. Και είναι επίσης πάρα πολύ εύκολο να βρεις software γι' αυτά τα πράγματα» (Άκης). Επομένως, το σημαντικό δεν ήταν καθαυτή η μουσική πρακτική τους, αλλά το ότι άρχισαν να καταλαβαίνουν ότι μπορούσαν και οι ίδιοι να κάνουν

κάτι αντίστοιχο με αυτά που άκουγαν, χωρίς απαραίτητα να παίζουν κάποιο μουσικό όργανο. «Όταν φτάνω και ανακαλύπτω τον υπολογιστή και αυτό το πρόγραμμα τότε, άρχισα να νιώθω μια φοβερή απελευθέρωση ξαφνικά, γιατί δεν χρειάζεται να πιάσω κιθάρα στα χέρια μου. Άρχισα μέσα σε ένα virtual περιβάλλον να χτίζω κάτι, όχι σε πραγματικό χρόνο, τότε σε πρώτη φάση. Άρχισα να συνειδητοποιώ ότι μπορείς να κάνεις πράγματα και απομυθοποιείται, σε μεγάλο βαθμό, το ότι οι μουσικοί είναι αυτοί οι άνθρωποι που είναι υπεράνθρωποι και είναι σε μια άλλη σφαίρα από μένα. Άσχετα με το αν το κάνω τόσο καλά, μπορώ να το κάνω κι εγώ» (Γιάννης).

Τα software ήχου άνοιξαν έναν τεράστιο νέο κόσμο μουσικής δημιουργίας. Αυτή η αρχική μουσική ενασχόληση των αυτοσχεδιαστών, η οποία ξεκίνησε δειλά και στο πλαίσιο του ελεύθερου χρόνου, ή, όπως αναφέρει ο Γιάννης, «για να σκοτώνω τον χρόνο μου», είχε πολύ μεγάλη εξέλιξη στην πορεία της. Αλλά το κυριότερο, και αυτό που μας ενδιαφέρει περισσότερο στην παρούσα έρευνα, ήταν ότι τα μέσα αυτά, τα οποία χρησιμοποιούνταν αρχικά για τη σύνθεση ηλεκτρονικής μουσικής, στην εξέλιξή τους προσέφεραν επιπλέον δυνατότητες για επεξεργασία ήχου σε πραγματικό χρόνο, κατά τη διάρκεια μιας παράστασης, κάτι που άσκησε ιδιαίτερα μεγάλη επίδραση στις μέχρι τότε αυτοσχεδιαστικές πρακτικές. Ο Γιάννης αναφέρει το Audiomulch²⁰, το οποίο χρησιμοποιούσε στα live του, και ως έναν βαθμό, αυτοσχεδίαζε και με αυτό. Το Audiomulch έχει διαφορετική λογική από το Reason, το οποίο είναι καθαρά ένα λογισμικό μουσικής σύνθεσης. Είναι φτιαγμένο για να μπορεί κάποιος να παίζει με αυτό σε πραγματικό χρόνο, χειριζόμενος τις διάφορες παραμέτρους του ήχου μέσα σε ένα πλαίσιο αοριστίας.

Με τη δημιουργία και την ανάπτυξη των λογισμικών ήχου, το μόνο που χρειαζόταν κανείς να έχει για να αρχίσει να φτιάχνει ή να παίζει μουσική ήταν ένα laptop. Με ένα laptop ο καθένας εύκολα και άμεσα μπορούσε να δοκιμάσει διάφορες μουσικές ιδέες. Ο Γιάννης, για παράδειγμα, θυμάται την ευκολία με την οποία αυθόρμητα έπαιξε για πρώτη φορά μουσική με laptop κατόπιν παρότρυνσης των συγκατοίκων του ή ο Μιχάλης περιγράφει πώς δοκίμαζε άμεσα διάφορες δυνατότητες επεξεργασίας των ήχων που ηχογραφούσε από το περιβάλλον. Το laptop άρχισε να διαμορφώνει έναν τρόπο μουσικής δημιουργίας και πρακτικής εύκολο και άμεσο, ανάγοντάς το σε ένα από τα πλέον δημοφιλή μέσα πειραματισμού / αυτοσχεδιασμού.

²⁰ <http://www.audiomulch.com/info/what-is-audiomulch>
(τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 03/05/2020)

Η ραγδαία εξέλιξη των laptop και των λογισμικών ήχου, η οποία είχε άμεση αποδοχή από τους χρήστες, συνοδεύτηκε παράλληλα από την ανάπτυξη μιας τεράστιας βιομηχανίας παραγωγής μηχανημάτων σχετικών με την παραγωγή και αναπαραγωγή των ήχων. Στα μικρόφωνα, μηχανήματα ήχου και ηχογράφησης, πετάλια, πολυεφέ κ.α. το ένα μοντέλο διαδεχόταν το άλλο, δίνοντας κάθε φορά όλο και πιο πολλές δυνατότητες στη δημιουργία μουσικής. Laptop και τεχνολογία ήχου άρχισαν να γίνονται όλο και πιο ελκυστικά και να ενσωματώνονται, με ποικίλο τρόπο, από τους πειραματιστές / αυτοσχεδιαστές στη μουσική τους πρακτική. Ως ενδεικτικό παράδειγμα δανειζόμαστε την περίπτωση της Γεωργίας. Όπως η ίδια περιγράφει, χρησιμοποιούσε προηχογραφημένους ήχους, επεξεργασμένους στο λογισμικό Cubase, τους οποίους χειριζόταν κατά τη διάρκεια της παράστασης και, πάνω σε αυτούς τους ήχους και μέσω ενός μικροφώνου, έβαζε ήχους από τη φωνή της, οι οποίοι άλλοτε ήταν καθαροί και άλλοτε ήταν αλλαγμένοι μέσω μηχανημάτων πολυεφέ. Η ίδια συνεχίζει, λέγοντας: «Τώρα έχω ένα Korg Kaoss Pad²¹ που δουλεύω με αυτό σε αρκετές performances, που έχει πολλές επιλογές στη φωνή. Ακούω απλά ό,τι μου κάνει συχνοτικά».

Μια άλλη σημαντική κατηγορία μέσων, πέρα από τα laptop και τα διάφορα μηχανήματα ήχου τα οποία άρχισαν να επικρατούν στις επιλογές πολλών αυτοσχεδιαστών, ήταν τα συνθεσάιζερ. Τα συνθεσάιζερ, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, άρχισαν να αποκτούν δημοτικότητα και να γίνονται δημοφιλή κυρίως κατά τις δεκαετίες του '80 και του '90, διαμορφώνοντας τεχνικά και αισθητικά, πέρα από την ηλεκτρονική μουσική, και μια ευρεία γκάμα μουσικών ειδών, περισσότερο ποπ ακουσμάτων. Το ενδιαφέρον στην περίπτωση μας είναι ότι μπορεί τα συνθεσάιζερ να ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή κατά τις δεκαετίες του '80 και του '90, μεταξύ των αφηγητών/τριών της έρευνας όμως, αυτά άρχισαν να χρησιμοποιούνται αρκετά κυρίως μετά το 2006-7, ίσως και αργότερα, παραπέμποντας κάπως σε μια αναβίωση τεχνικών του παρελθόντος, συνδυασμένων βέβαια με τις νέες τεχνολογικές εξελίξεις των μηχανημάτων. Ο Σάββας αναφέρει ότι το 2008 αποφάσισε να πουλήσει όλες του τις κιθάρες, με τις οποίες έπαιζε μέχρι τότε, και να ξεκινήσει να ασχολείται με τα συνθεσάιζερ. «Είχα στο μυαλό μου ότι ήθελα να παίξω με ηχογραφήσεις από τον δρόμο, με samples από δίσκους, από κασέτες, από ταινίες. Είχα φύγει από το κομμάτι

²¹ https://www.korg.com/us/products/dj/kaoss_pad_kp3_plus/index.php
(τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 03/05/2020)

του παίζω κιθάρα, οπότε πούλησα τις κιθάρες μου, εκεί γύρω στο '08, και άρχισα να αγοράζω συνθεσάιζερ. Να παίζω, να δίνω, να αγοράζω, να αλλάζω στα χέρια μου πολλά όργανα» (Σάββας). Κάπως αντίστοιχη ήταν και η πορεία του Πάνου. «Από το 2009 και μετά, άρχισα να ασχολούμαι πολύ πιο έντονα με τα συνθεσάιζερ, τελείως εμμονικά. Τότε ξεκίνησα το project “Lunar Miasma”²² όπου βασίζομαι αποκλειστικά στη χρήση τους» (Πάνος). Λίγο αργότερα, βέβαια, ο Πάνος άρχισε να μετατοπίζει το ενδιαφέρον του προς τα modular, περισσότερο παρακινημένος από μια ανάγκη εξέλιξης και κυρίως αποφυγής καθετί που μπορεί να είχε πλήκτρα και νότες. «Κάποια στιγμή αποφάσισα οτιδήποτε “ασπρόμαυρο” να φύγει απ’ τον εξοπλισμό μου. Με λίγα λόγια είχα την ανάγκη να αφαιρέσω το κλαβιέ. Να φύγει εντελώς απ’ την καθημερινότητα μου, απ’ το περιβάλλον μου. Ήθελα για κάποιο διάστημα να απελευθερωθώ από αρμονικούς κανόνες. Οπότε πούλησα τα πάντα και άρχισα να ασχολούμαι με το modular. Απ’ το μηδέν. Όσο και τριβή να έχεις με τα πιο παραδοσιακά συνθεσάιζερ, είναι ένας πολύ διαφορετικός κόσμος όπου το στοιχείο του αγνώστου είναι πραγματικά έντονο. Για ένα πολύ μεγάλο διάστημα απλά “πάτσαρα” ασταμάτητα» (Πάνος).

Τα modular, έχουν αρκετά μεγάλη ιστορία, με την ανάπτυξη των πρώτων εμπορικών μηχανημάτων να χρονολογείται ήδη από τη δεκαετία του '60, παράλληλα με τα Moog και Buchla συνθεσάιζερ (Holmes, 2002, σελ. 161). Το modular που χρησιμοποιεί ο Πάνος έχει το φορμάτ Eurorack²³ και δημιουργήθηκε το 1996 από την Doepfer Musikelektronik. Από τότε και μέχρι τώρα, η εξέλιξη των modular είναι πάρα πολύ μεγάλη και μαζί με τα υπόλοιπα συνθεσάιζερ αποτελούν βασικά μέσα διαμόρφωσης πειραματικών και αυτοσχεδιαστικών πρακτικών²⁴.

Εξερευνώντας τα μέσα αυτοσχεδιασμού μετά τη δεκαετία του 2010 στην Ελλάδα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν αυτά που άρχισε να χρησιμοποιεί η Αφροδίτη. Η Αφροδίτη ξεκίνησε να αυτοσχεδιάζει το 2011 με μέσα παραγωγής ήχων που κατασκεύαζε η ίδια και κατά κάποιον τρόπο αποτελούσαν μια καινοτομία μεταξύ των μέσων που ήδη υπήρχαν στο πεδίο των μέχρι τότε αυτοσχεδιαστικών πρακτικών στην

²² <https://www.last.fm/music/Lunar+Miasma/+wiki> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 03/05/2020)

²³ Για περισσότερες πληροφορίες <https://intellijel.com/support/euro-rack-101/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 06/03/2020)

²⁴ Βλ. Electric Nights Festival <https://www.allaboutfestivals.gr/en/festivals/electric-nights-festival-2/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 06/03/2019)

Ελλάδα. Αυτές οι ιδιοκατασκευές ήταν τα λεγόμενα «κεντητά συνθεσάιζερ»²⁵, τα οποία ήταν αποτέλεσμα μιας ιδιόμορφης μείξης εικαστικών δημιουργιών, τεχνολογίας, προγραμματισμού και D.I.Y. λογικής.

Με ακούσματα πανκ και ηλεκτρονικής μουσικής και με επιρροές από την D.I.Y. κουλτούρα και αισθητική, μέρος των οποίων ήταν και η έντονη ενασχόλησή της με τα φανζίν και η έκδοση του δικού της φανζίν με τίτλο «No Idea», όλη η ενασχόλησή της με τη μουσική ήταν καθαρά μια κατάσταση D.I.Y. Όπως περιγράφει και η ίδια την πρώτη της πανκ μπάντα με το όνομα «Action-Reaction», στην οποία έγραφε τα κομμάτια, έπαιζε ηλεκτρικό μπάσο και έκανε φωνητικά, «ήμασταν τρεις κοπέλες και ένα αγόρι στην μπάντα, τύπου “Bikini Kill”²⁶ κατάσταση, είχε και λίγο spoken word, και λίγο ουρλιαχτά. Τραγουδάγαμε με ισπανικό στίχο. Εγώ έγραφα και τον στίχο και τη μουσική. Δηλαδή δεν έγραφα νότες, αλλά συνέθετα εγώ το κομμάτι. Ερχότανε ο άλλος που έπαιζε κιθάρα και καθόμασταν μαζί και το φτιάχναμε και το τραγουδάγα εγώ στην τραγουδίστρια και το τραγουδούσε η τραγουδίστρια. Δεν μπορούσα να τραγουδήσω και να παίζω εννοείται ταυτόχρονα».

Σε αυτό το πλαίσιο D.I.Y. λογικής στην καλλιτεχνική της δραστηριότητα, για την ιδέα των κεντητών συνθεσάιζερ καθοριστικό ρόλο έπαιξε η επαφή της με την τεχνολογία και τον προγραμματισμό, η οποία έγινε ακόμα πιο έντονη χάρη στην εξέλιξη των σπουδών της στη sound / media art. Όπως η ίδια εξηγεί για το διδακτορικό της: «Είχε να κάνει πάλι με το cyber punk, τη media art, αλλά αυτή τη φορά περισσότερο από τη σκοπιά της performance και το πώς η τεχνολογία μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να επεκτείνει το σώμα και την αντίληψη του χώρου και όσων το περιβάλλουν». Από την ανάγκη της να ενσωματώσει στις καλλιτεχνικές της δραστηριότητες ένα περισσότερο πρακτικό κομμάτι, άρχισε να ασχολείται με το κέντημα, με τεχνολογικές θεματολογίες. Έτσι λοιπόν, συνδυάζοντας τον προγραμματισμό, το κέντημα, την τεχνολογία, μέσα σε ένα D.I.Y. πλαίσιο, ξεκίνησε να πειραματίζεται με την ιδέα ενός ηλεκτρονικού κεντήματος, μέσω της οποίας, το 2011, γεννήθηκε το πρώτο κεντητό ηλεκτρονικό συνθεσάιζερ. «Το πρώτο πράγμα

²⁵ <http://afroditisarra.com/index.php?/on-going/lily/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 03/05/2020)

²⁶ Αμερικανική πανκ-ροκ μπάντα της δεκαετίας του '90 αποτελούμενη από τρεις γυναίκες και έναν άντρα. Μέσω των στίχων που χρησιμοποιούσαν και τον τρόπο που έπαιζαν μουσική, εξέφραζαν μια ισχυρή πολιτική / φεμινιστική ιδεολογία. Η μπάντα Bikini Kill θεωρείται πρωτοπόρα του φεμινιστικού κινήματος «riot grrrl» που αναπτύχθηκε στην Ουάσιγκτον στις αρχές της δεκαετίας του '90 (Hunt, 2019). Για περισσότερα βλ. <https://bikinikill.com/about/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 16/03/2020)

που υποτίθεται ότι κάνεις όταν αρχίζεις να ασχολείσαι με physical computing είναι να ανάψεις ένα λεντάκι²⁷. Εγώ, αντί να ανάψω ένα λεντάκι, έβγαλα έναν ήχο. Και αυτό το πράγμα το έκανα φτιάχνοντας ένα κέντημα με αγωγή κλωστή και φτιάχνοντας στην ουσία έναν αισθητήρα, που όταν τον πάταγες έβγαине ένας ήχος. Ε, εκείνη τη στιγμή πραγματικά ένιωσα σαν τον Αρχιμήδη» (Αφροδίτη). Αυτή ήταν η αρχή για την κατασκευή μιας σειράς από κεντητά ηλεκτρονικά συνθεσάιζερ, τα οποία ουσιαστικά ήταν εργόχειρα που απεικόνιζαν κάποια μοντέλα συνθεσάιζερ, όπως για παράδειγμα της Korg ή της Roland, με τη διαφορά ότι είχαν ενσωματωμένη τέτοιου είδους τεχνολογία η οποία επέτρεπε την παραγωγή και παραμετροποίηση ήχων, αγγίζοντας αισθητήρες. Αυτό για την Αφροδίτη, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, ήταν «εμπειρία ζωής».

Ο ήχος που έβγαζαν αυτά τα κεντητά συνθεσάιζερ δεν ήταν κάτι το ιδιαίτερο. Ουσιαστικά, έβγαζαν θόρυβο ή βόμβο, μέσω ενός μικροεπεξεργαστή Arduino. «Τώρα μιλάμε για πολύ low tech ήχο. Οκτάμπιτο, ηλεκτρονικά Arduino. Τέτοια φάση. Μόνο τετράγωνα κύματα δηλαδή, όχι sign waves. Πολύ basic. Πιπ-πιπ-πιπ-πιπ κατάσταση, αλλά τέλος πάντων βρήκα πώς μπορώ να αλλάξω τη συχνότητα, πώς μπορώ να αλλάξω τέλος πάντων το delay ανάμεσα σε κάθε μιπι, σε κάθε τόνο και στην ουσία αυτό ήταν μια αρχή» (Αφροδίτη).

Αρχικά, αυτά τα πρώτα ηλεκτρονικά εργόχειρα, παρόλο που είχαν τη δυνατότητα παραγωγής ήχων και θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως μέσα πειραματισμού / αυτοσχεδιασμού στα πλαίσια μιας performance ή ενός live, είχαν καθαρά τη λογική της εικαστικής δημιουργίας. Αυτή η λογική, χωρίς βέβαια να αλλάξει η εικαστική τους υπόσταση, διαφοροποιήθηκε από το 2012 και μετά, όταν η Αφροδίτη επέστρεψε στην Αθήνα (μετά από τις σπουδές της στη Μαδρίτη) και ήρθε σε επαφή με τους The Callas²⁸, μέλος των οποίων ήταν και είναι και η Μαριλένα, τους οποίους ήδη γνώριζε, καθώς όσο ήταν στην Μαδρίτη ακόμα έγραφε στο περιοδικό που εξέδιδαν με το όνομα «Velvet». Από αυτήν την επαφή, προέκυψε η ιδέα του σχηματισμού ενός ντουέτου μεταξύ της Αφροδίτης και του Δημήτρη Κοτσέλη, το οποίο, παράλληλα με άλλα μέσα πειραματισμού / αυτοσχεδιασμού, θα χρησιμοποιούσε και τα κεντητά συνθεσάιζερ. «Τους λέω (στους Callas), κοιτάζτε τι έχω φτιάξει και μπορούμε να τα

²⁷ LED (light-emitting diode) αποκαλείται ένας ημιαγωγός ο οποίος εκπέμπει φωτεινή ακτινοβολία στενού φάσματος όταν του παρέχεται μία ηλεκτρική τάση.

²⁸ <https://inner-ear.gr/el/artists/the-callas/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 03/05/2020)

βάλουμε μέσα στις performances που κάνετε και είναι αυτοί και μου λένε, δεν θα τα βάλεις στη δικιά μας την performance, θα κάνεις μια μπάντα και θα αρχίσεις να παίζεις με αυτά. Και την επόμενη εβδομάδα, αφού μου το είπαν αυτό, μου λένε ΟΚ, έχουμε κανονίσει live στο No Central και παίζουμε εμείς και παίζεις support εσύ. Και είμαι σε φάση ΟΚ, εγώ δεν έχω παίξει ποτέ μ' αυτά μουσική, δεν ξέρω τι να κάνω και μου λένε, θα σου γνωρίσουμε ένα παιδί, τον Δημήτρη τον Κοτσέλη, ο οποίος είναι λίγο πασπαρτού. Παίζει και λίγο τύμπανα, παίζει και λίγο κιθάρα, τραγουδάει και κάνει απ' όλα και πιστεύουμε ότι θα κάνετε καλή μπάντα μαζί» (Αφροδίτη). Μέσα σε ένα μήνα, από την γνωριμία τους, πραγματοποιήθηκε και το πρώτο τους live. «Κάναμε αυτοσχεδιασμό όσο παίζαμε. Παίζαμε ένα πράγμα το οποίο ήτανε πολύ μίνιμαλ, new wave φάση, στο οποίο βέβαια η σύνθεση ήταν ψιλό ίδια στα κομμάτια, επειδή ήμασταν δύο άτομα και είχαμε πολλά πράγματα με τα οποία έπρεπε να παίζουμε, και κάπως έπρεπε να τα οργανώσουμε. Ξεκινούσα, έπαιζα κάτι με τα κεντητά συνθεσάιζερ, το έγγραφα σε λουπιέρα, λούπαρε αυτό το πράγμα και μετά ξεκινάγαμε να παίζουμε από πάνω και σταμάταγα το εφέ της κιθάρας και έμπαινε πάλι. Κάπως έτσι ήτανε. Με αγγλικό στίχο, και οι στίχοι είχανε πάρα πολύ να κάνουνε επίσης με το cyber punk και την επιστημονική φαντασία» (Αφροδίτη).

Αυτή ήταν η αρχή μιας σειράς πολλών σε αριθμό μουσικών παραστάσεων με αυτά τα συνθεσάιζερ, σε διάφορους χώρους στην Αθήνα, αλλά και στο εξωτερικό. Ο νεωτερισμός αυτών των κεντητών συνθεσάιζερ δεν αφορούσε τόσο καθαυτό τον ήχο που παρήγαγαν όσο τον τρόπο παραγωγής των ήχων ή, ακόμα καλύτερα, τη χρήση αυτού του τρόπου παραγωγής ήχων στο πλαίσιο των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών. Η χρήση του προγραμματισμού σε ένα πλαίσιο καλλιτεχνικής / μουσικής δημιουργίας και πρακτικής, συνδυασμένου με D.I.Y. (εικαστικές) κατασκευές ήταν που άνοιξε νέους ορίζοντες εξερεύνησης και διαμόρφωσης νέων μέσων μουσικής και καλλιτεχνικής, γενικότερα, δραστηριότητας. Αυτοί οι νέοι ορίζοντες εξερεύνησης οδήγησαν λίγο αργότερα την Αφροδίτη στο πεδίο των wearables²⁹. Άρχισε να

²⁹ Τα wearables είναι ηλεκτρονικές συσκευές ειδικά κατασκευασμένες, με έναν αρκετά σύνθετο ηλεκτρονικό μηχανισμό και αισθητήρες που έχουν προσαρμοστεί έτσι, ώστε οι κινήσεις του σώματος πάνω στο οποίο είναι τοποθετημένες να λειτουργούν ουσιαστικά ως χειριστήριο (controller) για αυτό που είναι προγραμματισμένες να κάνουν. Τα wearables έχουν αρκετά μεγάλη ιστορία, η οποία, σύμφωνα με τον Desjardins, ξεκινά από το 1286 με την κατασκευή των πρώτων γυαλίων, που είχαν τη δυνατότητα να αλλάζουν σχήμα ούτως ώστε να προσαρμόζονται καλύτερα στο κεφάλι, και η εξέλιξή τους συμπορεύεται με τις εξελίξεις της τεχνολογίας (Desjardins, 2015). Το 2002, τα wearables, μέσω του οίκου μόδας Cute Circuit, εμφανίστηκαν πρώτη φορά με τη μορφή ρούχου, με το όνομα The HugShirt, το οποίο είχε τη δυνατότητα να στέλνει αγκαλιές σε ανθρώπους που βρίσκονταν σε οποιαδήποτε απόσταση, προσομοιώνοντας μάλιστα και την αίσθηση που προκαλεί μια αγκαλιά. Για

φτιάχνει τα δικά της αυτοσχέδια wearables³⁰ με τη μορφή ρούχων, τα οποία ήταν προγραμματισμένα μέσω του λογισμικού SuperCollider να παράγουν ηλεκτρονικούς ήχους σε πραγματικό χρόνο, ελεγχόμενους από τις κινήσεις αυτού που τα φορούσε, με σκοπό να χρησιμοποιηθούν σε performance. Φορώντας κάποιος αυτά τα ρούχα και κάνοντας κάποιες κινήσεις με το σώμα του, ουσιαστικά είχε τη δυνατότητα να παίζει μουσική.

Η χρήση των wearables ως μέσων παραγωγής μουσικής δεν συναντάται συχνά, καθώς δεν είναι μέσα ευρέως διαδεδομένα ακόμα στην αγορά και η κατασκευή τους απαιτεί ιδιαίτερη τεχνογνωσία. Παρ' όλα αυτά, άνοιξαν ένα νέο κόσμο εξερευνήσεων και πειραματισμού σε αυτοσχεδιαστικές πρακτικές. Είναι ακόμα μέσα εν εξελίξει, με υπό διερεύνηση εφαρμογές στην τέχνη. Έχουν δημιουργήσει ένα πεδίο συνεύρεσης των θετικών επιστημών, της τεχνολογίας, των εικαστικών τεχνών και της μουσικής, και διαμορφώνουν με πολύ ενδιαφέροντα τρόπο την αυτοσχεδιαστική πρακτική, αλλά και την ίδια την έννοια της μουσικής και της καλλιτεχνικής δραστηριότητας γενικότερα. Από τους δώδεκα αφηγητές της έρευνας, μόνο η Αφροδίτη έχει ασχοληθεί με τα wearables. Παρακάτω, ακολουθεί ένα απόσπασμα από την αφήγησή της, με σκοπό να δημιουργήσει προβληματισμούς σχετικά με την έννοια της μουσικής δραστηριότητας, την οποία η παρούσα διατριβή επιχειρεί να διαπραγματευτεί και να επανεξετάσει. «Είχα φτιάξει το '14 το καλοκαίρι ένα ρούχο το οποίο ήτανε ανιχνευτής ηλεκτρομαγνητικών πεδίων, το οποίο μετά το παρουσίασα και σαν ηχητική performance, που στην ουσία έχει δύο πηνία στα χέρια, οπότε όταν πηγαίνεις κοντά σε συσκευές που εκπέμπουν ηλεκτρομαγνητικά πεδία, όπως πρίζες, υπολογιστές, κινητά, ραδιόφωνα, τηλεοράσεις κ.λπ., οτιδήποτε είναι στο ρεύμα, κάνουν ήχους. [...] Με ενδιαφέρει πάρα πολύ η ιδέα της τέχνης και της επιστήμης και πώς μπορείς να συνδυάσεις τη φυσική για να δημιουργήσεις ένα επαυξημένο περιβάλλον, το οποίο μπορείς να νιώσεις πάνω στο σώμα σου και να ακούσεις ή να δεις».

περισσότερες πληροφορίες <http://cutecircuit.com/the-hug-shirt/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 13/03/2019)

³⁰ <http://afroditipsarra.com/index.php?on-going/the-culture-series/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 03/05/2020)

2.3 Σύνοψη: Αποτυπώνοντας τη συγκρότηση ενός αυτοσχέδιου αισθητικού πλαισίου μάθησης

Μιλώντας για μάθηση στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό, ένα από τα πρώτα συμπεράσματα που προέκυψαν κατά τη διάρκεια της διερεύνησης ήταν οι σχέσεις αλληλεξάρτησης που αυτή αναπτύσσει με ζητήματα αισθητικής της μουσικής. Με άλλα λόγια, η διαμόρφωση, η πορεία και η εξέλιξη της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας / μάθησης σχετίζεται άμεσα με τη διαμόρφωση, την πορεία και την εξέλιξη της αισθητικής του κάθε ατόμου που ασχολείται με αυτοσχεδιαστικές πρακτικές.

Βασική διαδικασία διαμόρφωσης συγκεκριμένων αισθητικών και, κατά συνέπεια, άτυπης μάθησης είναι η διαδικασία των μουσικών ακροάσεων. Μέσω των ακροάσεων, διαμορφώνονται στον καθένα αυτό που ονομάζουμε «ακούσματα». Αυτά τα ακούσματα προσανατολίζουν τις μουσικές προτιμήσεις και αναπτύσσουν τρόπους σκέψης για τη μουσική. Δηλαδή, μέσω των ακροάσεων οι αυτοσχεδιαστές διαμορφώνουν απόψεις για το τι τους αρέσει ή τι δεν τους αρέσει, καθώς και για την έννοια της μουσικής και τα νοήματά της, αναπτύσσουν μια μουσική ταυτότητα, μέσω της οποίας προσεγγίζουν μουσικά θέματα. «Νομίζω ότι οποιοσδήποτε εκτίθεται στην τέχνη του άλλου, παίρνει τελικά κάτι και αυτό το κάτι κάποιες φορές είναι δυνατό. Το αισθάνεσαι, τέλος πάντων, το κουβαλάς μαζί σου, το θυμάσαι, ανατρέχεις σε αυτό. Ακόμα και αν δεν μπορείς να εκφράσεις το τι είναι αυτό ακριβώς, είναι ένα συναίσθημα το οποίο μένει νομίζω ανεξίτηλο ως ένα σημείο πάνω σου» (Πάνος). Σε επίπεδο πρακτικής, όλος αυτός ο κόσμος που αναπτύσσεται μέσω των ακουσμάτων, με έναν σχεδόν μη συνειδητό τρόπο, έχει τη δύναμη να διαμορφώσει τις επιλογές που θα κληθεί αργότερα να κάνει ο καθένας. Διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο θα ασχοληθεί με την πρακτική της μουσικής, καθώς και τις διαδικασίες μάθησης που θα ακολουθήσει. Διαμορφώνει επιλογές σχετικά με τους ήχους και τα μέσα παραγωγής ήχων, διαμορφώνει τρόπους διαχείρισής τους και συγκεκριμένες πρακτικές αυτοσχεδιασμού. «Έχω ακούσει πάρα πολύ στη ζωή μου και ξέρω κατά κάποιο τρόπο ποιοι είναι οι ήχοι με τους οποίους έχω μια εξοικείωση. Ξέρω τι με ενδιαφέρει και τι δεν με ενδιαφέρει. Σαν ηχητικός κόσμος» (Αναστάσης).

Παρακάτω, παραθέτουμε έναν αρκετά γενικό πίνακα ακουσμάτων, έτσι όπως προέκυψαν μέσα από τις αφηγήσεις ζωής, τα οποία έπαιξαν ρόλο στη διαμόρφωση

των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών. Ο πίνακας αποτελείται από τρεις στήλες. Η πρώτη στήλη είναι η στήλη των ακουσμάτων, τα οποία αναφέρονται σε είδη μουσικής, σε συνθέτες και ένα αναφέρεται σε δίκτυα ατόμων που αποτελούν μέρος της σκηνης αυτοσχεδιαστικής μουσικής της Βρετανίας και της Αμερικής. Η δεύτερη στήλη παραθέτει κάποια γενικά μουσικά χαρακτηριστικά κάθε ακούσματος, τα οποία φαίνεται να χρησιμοποιήθηκαν / ενσωματώθηκαν στις ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές από τους/τις αφηγητές/τριες της έρευνας. Και τέλος, η τρίτη στήλη αναγράφει το γενικό ιδεολογικό πλαίσιο κάθε ακούσματος, τα οποία στο σύνολό τους άρχισαν να διαμορφώνουν τον τρόπο σκέψης των αφηγητών/τριών για τη μουσική τους δραστηριότητα. Τόσο τα μουσικά χαρακτηριστικά όσο και τα ιδεολογικά στοιχεία του κάθε ακούσματος έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη του πλαισίου αισθητικής των ελεύθερα αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών των αφηγητών, μέσω του οποίου άρχισαν να προσδιορίζονται και τα πλαίσια μάθησής αυτών, για τα οποία θα μιλήσουμε λίγο αργότερα. Όπως υποστηρίζει και ο Eric Clarke, τα ακούσματα στους ακροατές δεν προσφέρουν μόνο την επαφή, την εξοικείωση και γνώση των μουσικών χαρακτηριστικών από τα οποία είναι κατασκευασμένα, αλλά καλλιεργούν μια κουλτούρα, αποτελούν κοινωνικές πρακτικές, δημιουργούν συναισθηματικές καταστάσεις και αναπτύσσουν ιδεολογίες, διαμορφώνοντας τον τρόπο με τον οποίο κάποιος εμπλέκεται και σχετίζεται με τη μουσική γενικότερα (Atton, 2012).

Ακούσματα – αισθητικές διαμορφώσεις / επιρροές		
Ακούσματα:	Ηχητικά στοιχεία	Ιδεολογικά συμφοραζόμενα
industrial	Πειραματισμός με τον ήχο, ηλεκτρονικά στοιχεία, δυνατές εντάσεις, θόρυβος, ανορθόδοξη χρήση μουσικών οργάνων	Δυσaréσκεια ως προς τις αρνητικές επιπτώσεις της βιομηχανικής επανάστασης: μαζική παραγωγή, ταξικές ανακατατάξεις, κινήγι κέρδους, επαγγελματικής επιτυχίας, δύναμης, οικολογική καταστροφή
Ψυχεδέλεια	Διεύρυνση ηχητικών ορίων, πειραματισμός με νέα μουσικά όργανα (ανατολής), ηχητικές παραμορφώσεις, εφέ στον ήχο, ηχοχρωματικός εμπλουτισμός, ρωγμές στην αρμονία	Απελευθέρωση (πνεύματος, ψυχής) από ταμπού, δομές, δόγματα, ιεραρχίες, συλλογική εμπειρία, βίωμα
Punk / metal	(ως δραστηριότητα αυτομάθησης μεταξύ νέων) Απλότητα σε κατασκευαστικό / δομικό επίπεδο, ακραία ηχητικά στοιχεία (εντάσεις, ταχύτητα, ηχώχρωμα κ.α.)	Οργή, εναντίωση, αντίδραση σε κοινωνικοπολιτικά θέματα, σύγκρουση με την κυρίαρχη κουλτούρα και τους θεσμούς, DIY
Ευρωπαϊκή avant-garde (Ιάννης Ξενάκης κ.α.)	Ηχητικές μάζες, χαοτικό σύμπλεγμα ήχων / θορύβων, περίεργα κράματα ηχοχρωμάτων, συνθέσεις ηλεκτροακουστικών κομματιών, ηχητικές ακρότητες, εξατομίκευση των μουσικών στην	Συστηματοποίηση του χάους και αποδοχή του

	ορχήστρα, μουσική μέσω μαθηματικών υπολογισμών και H/Y	
Free jazz	Ηχοχρωματικές εξερευνήσεις (μέσω οργάνων και αντικειμένων), ηχητικές διευρύνσεις μέσα σε αυτοσχεδιαστικές πρακτικές	Απελευθέρωση από παγιωμένες αντιλήψεις, προσωπικές επιλογές
Hip-hop	Αυτοσχεδιασμός (λόγου) πάνω σε ένα ρυθμικό πλαίσιο με χρήση samples, περιορισμένες ηχητικές διαστρωματώσεις, καθαρότερος ήχος, περιορισμένες και ελεγχόμενες εντάσεις / θόρυβοι	Μέσο έκφρασης κοινωνικοπολιτικών μηνυμάτων σχετικά με τη βία, την τρομοκρατία, τα ναρκωτικά κ.α.
Βρετανική / αμερικάνικη σκηνή μουσικού αυτοσχεδιασμού	Αυτοσχεδιασμός / πειραματισμός: οι μεν μέσω της avant-garde και οι δε μέσω της τζαζ	Οι μεν περισσότερο ιδεολογίες για την έννοια της μουσικής δραστηριότητας και τη διεύρυνση, τον επαναπροσδιορισμό ή την άρνηση / αποποίηση των κανόνων της μουσικής, και οι δε περισσότερο κοινωνικοπολιτικές ιδεολογίες, «παίρνω τη μοίρα στα χέρια μου» και κάνω κάτι νέο, δικό μου, προερχόμενες από τη ρατσιστική αντιμετώπιση των λευκών
Ηλεκτρονική μουσική	Ηλεκτρονικά μέσα παραγωγής, H/Y, software, εξερευνήση του ήχου ως φυσικό φαινόμενο, δυνατός εντάσεις, feedback, πειραματισμός με διάφορες παραμέτρους του ήχου κ.α.	Δυνατότητα ενασχόλησης με τη μουσική ανεξάρτητα από μουσικές γνώσεις
Πειραματική μουσική (John Cage κ.α.)	Ήχοι περιβάλλοντος / ηχητικά περιβάλλοντα, σιωπές	Μουσική ως διαδικασία και όχι ως αποτέλεσμα
Ambient	Ηλεκτρονικοί ήχοι, ηχητικές ισορροπίες με το περιβάλλον, επαναλαμβανόμενα μοτίβα, μεγάλη διάρκεια, ελλιπής αίσθηση φόρμας - ρυθμού - συνοχής, απλότητα, μινιμαλισμός	Ιδιαίτερη σχέση της μουσικής με το περιβάλλον

Η διαμόρφωση ενός συγκεκριμένου πλαισίου αισθητικής στις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές είναι μια δύσκολη υπόθεση, αν αναλογιστούμε τις πολλές και ανομοιογενείς επιρροές που έχουν δεχθεί και διαρκώς δέχονται, καθιστώντας τες διαρκώς εξελισσόμενες. Είναι η ίδια η φύση του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού που γεννά μια σειρά εύλογων προβληματισμών για την ανάπτυξη αισθητικών θεωρήσεών του.

Η βασικότερη έννοια, η οποία αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της αυτοσχεδιαστικής πρακτικής και η οποία θέτει το ζήτημα της ύπαρξής της και, κατά συνέπεια, της αισθητικής θεώρησής της, είναι η έννοια της στιγμής. Ένας ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός³¹ δεν υπάρχει μέχρι να αρχίσει η πρώτη στιγμή του, η οποία χάνεται μόλις έρθει η επόμενη και στο τέλος, όταν ολοκληρωθεί όλη η αλληλουχία των

³¹ Μιλώντας για τη στιγμή που διεξάγεται και όχι για τις ηχογραφήσεις.

στιγμών, απλά τελειώνει, χάνεται, και δεν μπορεί να επαναληφθεί. Μπορούμε λοιπόν να μιλάμε για ένα υπαρκτό μουσικό έργο; Αν δεν μπορούμε, τότε σημαίνει ότι δεν έχουμε αντικείμενο αισθητικής διερεύνησης. Θα ήταν άτοπο, όμως, να πούμε κάτι τέτοιο, καθώς η πράξη του αυτοσχεδιασμού, παρ' όλο που δεν μπορεί να επαναληφθεί με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, την ώρα που συμβαίνει έχει τη δυνατότητα να αφήνει κάτι στους συμμετέχοντες (κοινό και αυτοσχεδιαστές). Άρα, δεν μπορούμε παρά να μιλάμε για μουσικά έργα, αλλά σίγουρα δεν μπορούμε να αναφερόμαστε σε αυτά με τους ίδιους όρους που αναφέρονταν φιλόσοφοι μελετητές του παρελθόντος. Και αυτός είναι ένας βασικός λόγος που δεν μπορούμε να βρούμε εφαρμογή των ήδη υπάρχουσών αισθητικών θεωριών προγενέστερων μελετητών στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό, αλλά θα ήταν ορθότερο να αντλήσουμε από αυτούς μερικές μόνο σκέψεις.

Εξ ορισμού, ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός αφορά πρακτική που έρχεται ενάντια σε κάθε είδους προκαθορισμένο κανόνα και νόμο, υπακούοντας στη στιγμιαία και αυθόρμητη ανταπόκριση στα εκάστοτε ερεθίσματα, που είναι ένα από τα βασικά στοιχεία που τον χαρακτηρίζουν (Nunn 1998, Prevost 2004, Toop 2016). Έτσι λοιπόν, η έλλειψη τέτοιων σταθερών σε μια πρακτική δημιουργεί ένα εύλογο ερώτημα, το οποίο αφορά το πώς διαμορφώνεται η έννοια του ωραίου σε αυτήν. Αυτή η σκέψη μάς πηγαίνει λίγο πίσω στον χρόνο, συγκεκριμένα στην περίοδο του ρομαντισμού, κατά την οποία άρχισε να δίνεται λιγότερη σημασία στα μέχρι τότε «ωραία» έργα τέχνης και να αναζητούνται διαφορετικές ποιότητες στην τέχνη. Το ωραίο δεν σχετίζεται τόσο με τους κανόνες, όσο με τη συγκινησιακή αντίληψη αυτού που εκτίθεται στην τέχνη (Lippman, 1992). Με άλλα λόγια, το «ωραίο» προκύπτει μέσω μιας βιωματικής κατάστασης ακόμα και αν κλονίσει την έννοια της μορφής, της ισορροπίας, της τάξης ή της ηρεμίας. Κατά την ιδέα αυτή, ένας αυτοσχεδιασμός δεν θα μπορούσε να είναι παρά μια βιωματική διαδικασία, είτε για το κοινό είτε για τους ίδιους τους αυτοσχεδιαστές. Οτιδήποτε ή οποιαδήποτε άλλη σκέψη και αν ακολουθήσει μετά το πέρασμά του θα είναι απλώς η εντύπωση που αφήνει αυτό το βίωμα ή ο αναστοχασμός αυτού του βιώματος, καθώς αυτό το βίωμα δεν θα μπορούσε να επαναληφθεί. Αυτή η σκέψη φαίνεται να συνιστά μια καλή αρχή, από την οποία μπορούμε να ξεκινήσουμε να αναπτύσσουμε τις σκέψεις μας για τις αισθητικές προεκτάσεις του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού. Είναι κάτι που χαρακτηρίζει αυτήν την πρακτική και για πολλούς/πολλές αυτοσχεδιαστές/στριες

αποτελεί βασικό στοιχείο αισθητικών διαμορφώσεων. Όπως αναφέρει και η Αφροδίτη: «Στην ουσία ακολουθώ μια συναισθηματική κατάσταση που μου προκαλεί εμένα και θέλω να μεταδώσω».

Πώς, όμως, διαμορφώνονται ή, καλύτερα, από τι εξαρτώνται αυτές οι διαδικασίες βιωματικών και συγκινησιακών³² διεργασιών, μέσω των οποίων αναπτύσσεται το αισθητικό πλαίσιο του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού; Ο βασικότερος παράγοντας διαμόρφωσης είναι τα ακούσματα που αποκτά κάθε αυτοσχεδιαστής/στρια ακούγοντας μουσική. Όσο περισσότερη μουσική ακούει κανείς, τόσο περισσότερο διαφοροποιείται / διαμορφώνεται όχι μόνο το εύρος των ακουσμάτων, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο βιώνει ή αντιλαμβάνεται το περιεχόμενο μιας ακρόασης. «Όταν δεν είσαι εκπαιδευμένος σε κάτι, την πρώτη φορά που το ακούς εννοείται ότι σε ξενίζει. Και μπορεί να το ακούσεις πέντε φορές και μετά τις πέντε φορές να λες εντάξει» (Αφροδίτη). Η ιδέα αυτή αποτελεί ένα βασικό στοιχείο διαμόρφωσης του περιεχομένου ενός αυτοσχεδιασμού κατά την πρακτική του, μιας και αυτός προκύπτει μέσω της άμεσης ανταπόκρισης σε κάτι που οι αυτοσχεδιαστές βιώνουν (ακούγοντας) ενώ παίζουν.

Σε αυτήν τη βιωματική διαδικασία, μέσω της οποίας διαμορφώνεται το περιεχόμενο ενός αυτοσχεδιασμού, σημαντικό ρόλο παίζουν δύο παράγοντες. Ο πρώτος παράγοντας αφορά την ψυχολογική κατάσταση στην οποία βρίσκεται κάποιος την ώρα που αυτοσχεδιάζει (και αναφερόμαστε κυρίως στον αυτοσχεδιαστή, αλλά αφορά και στο κοινό). «Είναι ανάλογα πώς θα είμαι εκείνη τη στιγμή. Σε τι διάθεση. Πολλά από αυτά τα πράγματα έχουνε σχέση με την ψυχική κατάσταση που είναι ο καθένας. Εκφράζεις έναν ψυχισμό» (Νικόλας). Ο δεύτερος παράγοντας σχετίζεται με το κοινό που είναι παρόν κατά τη διάρκεια ενός αυτοσχεδιασμού, το οποίο εν μέρει διαμορφώνεται από τον χώρο στον οποίο λαμβάνει χώρα η αυτοσχεδιαστική πράξη, καθώς κάθε χώρος φέρει μια ταυτότητα. Δηλαδή, έχει να κάνει με το πόσο εκπαιδευμένο είναι το κοινό ή, όπως αναφέρει ο Νικόλας, «πόσο διατεθειμένο είναι να συναινέσει» σε κάθε πιθανή εκδοχή ενός αυτοσχεδιασμού, όσο ακραία και αν μπορεί να γίνει. Όσο πιο εκπαιδευμένο είναι το κοινό, τόσο περισσότερες συνθήκες ελευθερίας αναπτύσσει, μέσα στις οποίες οι αυτοσχεδιαστές έχουν τη δυνατότητα να εξερευνήσουν το ηχητικό φάσμα των επιλογών τους.

³² Συγκίνηση: ψυχική, συναισθηματική ένταση, ταραχή, που εκδηλώνεται ως αντίδραση σε ισχυρά (ευχάριστα ή δυσάρεστα) αισθητικά ερεθίσματα (Dictionary of Standard Modern Greek)

Σε μια διαδικασία τόσο ζωντανή, η οποία έχει τη βάση της στη στιγμή και στο τυχαίο και όχι σε κανόνες και νόμους με τον τρόπο που εφαρμόζονται σε άλλου είδους πρακτικές, όλα τα ενδεχόμενα είναι πιθανά να συμβούν και, κατά κάποιο τρόπο, να γίνουν αποδεκτά, ακόμα και αν σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί να έχουν και αρνητικές επιπτώσεις / συνέπειες. «Όταν παίζεις με αντικείμενα τα οποία είναι αντικείμενα καθημερινής χρήσης, ενίοτε ελλοχεύει και ο κίνδυνος να σπάσει ένα ποτήρι και να σου φύγει κάνα κομμάτι και να χτυπήσει άτομα απ' το κοινό. Άνθρωποι οι οποίοι είμαστε μαθημένοι και ξέρουμε από τέτοια πράγματα αποδεχόμαστε ότι αυτό είναι μες στο πρόγραμμα» (Νικόλας). Αυτή είναι μία από τις έννοιες της ελευθερίας που περικλείονται στον ορισμό του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού και μπορούν να αποτελέσουν σημαντική πηγή των αισθητικών θεωρήσεών του. Οι στιγμές που γίνονται αστοχίες ή λάθη κατά τη διάρκεια ενός αυτοσχεδιασμού, δηλαδή απρόβλεπτα, μη επιλεγμένα συμβάντα που προκύπτουν κατά την εξέλιξη ενός αυτοσχεδιασμού, όπως το να φύγει μία μπαγκέτα από τα χέρια, να σπάσει ένα αντικείμενο, να φύγει ένα καλώδιο, να πέσει ένα μουσικό όργανο κάτω χωρίς να είναι επιθυμητή κίνηση κ.α., και τα οποία όμως καλείται να διαχειριστεί ο αυτοσχεδιαστής, είναι στιγμές που οι αυτοσχεδιαστές αποδέχονται, ενώ πολλές φορές τις επιθυμούν ή τις επιδιώκουν (Toop 2016, Cobussen 2008b). «Ο αυτοσχεδιασμός βασίζεται και στο λάθος. Χωρίς το λάθος δεν αξίζει τον κόπο. Δηλαδή, προϋποθέτεις το λάθος» (Νικόλας). Ιδίως για εκείνους που χρησιμοποιούν αυτοσχέδια ηλεκτρονικά μέσα παραγωγής ήχων, όπως η Αφροδίτη για παράδειγμα, τέτοιου είδους αστοχίες είναι πολύ πιο συχνές και, όπως αναφέρει και η ίδια, «πρέπει να το κάνεις embrace (να το αγκαλιάσεις). Να το δεχτείς και να πεις ότι το λάθος είναι κομμάτι από αυτό που κάνω».

Με βάση τις παραπάνω απόψεις, μπορούμε τελικά να μιλάμε για σωστό ή λάθος σε έναν αυτοσχεδιασμό; Έχει νόημα ένας τέτοιος διαχωρισμός; Και αν όχι, τότε πώς κρίνεται τελικά αν ένας αυτοσχεδιασμός είναι ωραίος ή όχι; Πρέπει να ξαναγυρίσουμε στην αρχική ιδέα του προσωπικού βιώματος, η οποία παραπέμπει σε μια ανέφικτη αντικειμενοποίηση της έννοιας του ωραίου. Ο καθένας, βάσει των ακουσμάτων του και του πόσο είναι εξοικειωμένος με κάποια συγκεκριμένα ακούσματα, διαμορφώνει τη δική του αισθητική, με την οποία κρίνει αν ένας αυτοσχεδιασμός είναι ωραίος ή όχι. «Είχα ακούσει όλα αυτά τα πράγματα, οπότε οτιδήποτε ήταν φυσιολογικό για μένα. Δεν μπήκα ποτέ στη διαδικασία να πω ότι

αυτό δεν πρέπει να είναι έτσι και πρέπει να 'ναι αλλιώς. Δεν είναι ότι κάτι είναι σωστό ή λάθος. Άμα μου ακούγεται καλά, είναι σωστό» (Άκης). Σωστό, όμως, με ποια έννοια; Ίσως θα ήταν προτιμότερο να πούμε αποδεκτό. Άρα, δεν έχει να κάνει τόσο με το σωστό ή το λάθος, το ωραίο ή το άσχημο, όσο με την έγκριση / αποδοχή ή μη συγκεκριμένων επιλογών κατά τη διάρκεια ενός αυτοσχεδιασμού. Και έχει ενδιαφέρον να σκεφτούμε ότι αυτό το πλαίσιο αισθητικής σε ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές, το οποίο μελετώντας το φαίνεται να έχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, έχει διαμορφωθεί από τις κοινές αισθητικές που άρχισαν να μοιράζονται και να εδραιώνουν οι αυτοσχεδιαστές μέσω της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητάς τους. Και μιλώντας για κοινές αισθητικές περισσότερο αναφερόμαστε στις ηχητικές επιλογές και στους τρόπους διαχείρισης του ήχου μέσω των πρακτικών και όχι στην εμμονική ταύτιση με συγκεκριμένες αισθητικές τάσεις. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο οι αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, με το πέρασμα των χρόνων, παρουσιάζουν τέτοια πολυμορφία. Ο πειραματισμός / αυτοσχεδιασμός δανείζεται αισθητικά χαρακτηριστικά από άλλες μουσικές πρακτικές, όχι τόσο με σκοπό να παγιώσει τα δικά του όσο να τα εμπλουτίσει και να τα εξελίξει. Η διαμόρφωση της αισθητικής του στηρίζεται περισσότερο στην εναντίωση ή αποστασιοποίηση από τη λογική της παγίωσης, μέσω της ελευθερίας των επιλογών. Ο Πάνος χαρακτηρίζει σαν «ιό» τα διαρκώς επαναλαμβανόμενα αισθητικά χαρακτηριστικά που εμφανίζονται σε είδη μουσικής όπως η ηλεκτρονική, η χάουζ ή η τέκνο μουσική. «Το βλέπω σαν μόλυνση και προσπαθώ να αποστασιοποιούμαι από αυτό όσο μπορώ» (Πάνος). Βέβαια, και στις ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές εντοπίζονται επαναλαμβανόμενα αισθητικά χαρακτηριστικά, όμως ακόμα και με αυτά, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, είναι σχεδόν αδύνατη η πιστή αναπαραγωγή του κάθε αυτοσχεδιασμού. Ένας ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός διαμορφώνεται μέσα από αλληλεπιδραστικούς μηχανισμούς μεταξύ των σχετιζόμενων με αυτόν παραγόντων, την εκάστοτε στιγμή που συμβαίνει, και για αυτόν τον λόγο δεν μπορεί ποτέ να επαναληφθεί με τον ίδιο ακριβώς τρόπο και να έχει ακριβώς το ίδιο ηχητικό αποτέλεσμα. Ανάλογα με το πώς κάποιος αλληλεπιδρά (ή αποφασίζει ακόμα και να μην αλληλεπιδράσει) με ό,τι λαμβάνει μέρος σε έναν αυτοσχεδιασμό παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωσή του και στον βαθμό δυναμικής του απρόβλεπτου ή του αυθόρμητου στοιχείου.

Αν ο αυτοσχεδιασμός μάχεται να παραμένει έξω από καλούπια αισθητικών τάσεων, τότε υπάρχει όντως λόγος να μιλάμε για αισθητική; Ο Αναστάσης θέτει έναν ιδιαίτερα εύστοχο προβληματισμό: αν εκ των υστέρων μπορούμε στη διαδικασία να αναστοχαστούμε έναν αυτοσχεδιασμό που μόλις παίζαμε ή ακούσαμε με όρους αισθητικούς, τότε αυτό δεν προϋποθέτει την ύπαρξη προσδοκιών βάσει των οποίων θα αναπτυχθούν αυτές οι σκέψεις; Και αν ισχύει αυτό, δεν έρχεται η ύπαρξη προσδοκιών σε αντίθεση με τη φύση / τον ορισμό του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού; Δηλαδή, πόσο ελεύθερος μπορεί να είναι ένας ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός, όταν γίνεται υπό προϋποθέσεις και με σκοπό να ανταποκριθεί σε συγκεκριμένες προσδοκίες; Αυτό, όπως λέει και ο ίδιος, «είναι ένα μεγάλο θέμα». Στη συνέχεια εξηγεί: «Μπορεί να μην έχεις διαμορφωμένη μια συγκεκριμένη αισθητική εκείνη τη στιγμή, αλλά με κάποιον τρόπο, αισθητικό, ξέρεις τι δεν σου αρέσει». Ίσως αυτό που αναφέρει ο Αναστάσης στη συνέντευξη να είναι τελικά πιο εύστοχο όταν μιλάμε για αισθητική και αυτοσχεδιασμό. «Δηλαδή ότι κατά κάποιο αισθητικό τρόπο δεν ξέρω τι μου αρέσει, αλλά ξέρω τι ΔΕΝ μου αρέσει. Όταν ξεκινάω να ακούω ή να παίζω έναν αυτοσχεδιασμό, ξεκινάω σαν ένα λευκό χαρτί, αφήνοντας όλα τα ενδεχόμενα ελεύθερα να συμβούν, χωρίς να έχω κάποιες συγκεκριμένες προσδοκίες, αλλά ταυτόχρονα επειδή ξέρω τι δεν μου αρέσει, εξ αρχής ή κατά τη διάρκεια, δεν κάνω κάποιες επιλογές» (Αναστάσης). Βέβαια, ακόμα και αυτή η σκέψη, που φαίνεται αρκετά λογική, προϋποθέτει να ξέρει κάποιος τι δεν του αρέσει και αυτό σημαίνει ότι πρέπει να έχει διαμορφωμένο έναν κόσμο αισθητικής μέσα του, να έχει μια τριβή με αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, είτε ακούγοντας είτε παίζοντας. Πρέπει να έχει δοκιμάσει διάφορα πράγματα, προκειμένου αργότερα να είναι σε θέση να απορρίψει αυτά που δεν του αρέσουν. Πρέπει να έχει διαμορφώσει μέσα του μια άποψη περί του τι δεν του αρέσει, άποψη που φυσικά μεταβάλλεται όσο συνεχίζει να ακούει και να δοκιμάζει πράγματα, σε βάθος χρόνου.

Με βάση όλα τα παραπάνω, αρχίζει να διαφαίνεται με σαφήνεια ο τρόπος με τον οποίο η παρούσα διατριβή εξετάζει τα θέματα αισθητικής σε αυτοσχεδιαστικές πρακτικές. Ουσιαστικά, εξερευνώντας τα αισθητικά χαρακτηριστικά αυτών των πρακτικών, στοχεύει στην ανάδειξη των τρόπων που άρχισαν αυτές να διαμορφώνονται και των παραγόντων που έπαιξαν ρόλο σε αυτές τις διαμορφώσεις.

3 ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΣΥΝΕΥΡΕΣΕΙΣ, ΧΩΡΟΙ ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΒΟΥΛΙΕΣ

Σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι να αναπτύξει μια αφήγηση των βασικότερων χαρακτηριστικών της πορείας της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας / μάθησης των αφηγητών/τριών της έρευνας, μέσω κάποιων σημαντικών σημείων αναφοράς. Παρόλο που η μελέτη εστιάζει στα χρόνια μετά το 2000, κρίθηκε απαραίτητο η εξερεύνηση / ανίχνευση τέτοιων κομβικών σημείων να ξεκινήσει από τις δεκαετίες του '80 και του '90. Ο λόγος είναι γιατί κάποιες τάσεις που εντοπίζονται μετά το 2000 έχουν τις αφετηρίες τους σε αυτές τις δεκαετίες ή κατανοούνται καλύτερα αν τις εξετάσουμε ως μέρος μιας πορείας που ξεκινάει από αυτές τις δεκαετίες.

Αυτή η πορεία, στο σύνολό της, δεν συνιστά σταθερή και γραμμική εξέλιξη της δραστηριότητας, καθώς επίσης δεν χαρακτηρίζεται από ομοιογένεια στον τρόπο που οι ίδιοι οι πειραματιστές / αυτοσχεδιαστές σκέφτονταν ή αντιμετώπιζαν την ίδια τους την πρακτική. Για τους/τις αφηγητές/τριες της έρευνας, η περίοδος των δεκαετιών του '80 και του '90, ήταν μία περίοδος ανακάλυψης και εξερεύνησης. Πολλά πράγματα (ακούσματα, πρακτικές, μέσα κ.α.) ήταν ακόμα καινούρια και δημιουργούσαν περισσότερο μια αγωνία για μάθηση και όχι τόσο μια ανάγκη για μια εξωστρεφή αντιμετώπιση της αυτοσχεδιαστικής μουσικής πρακτικής. Αυτή η παρατήρηση είναι που μας κάνει να δούμε τα χρόνια αυτά σαν τα πρώιμα χρόνια της πορείας της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας. Τα πράγματα άρχισαν να αλλάζουν μετά το 2000 με τη δημιουργία χώρων, οι οποίοι στέγασαν τη μέχρι τότε αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα, δημιουργώντας δυναμικούς / ενεργούς πυρήνες διαμορφώσεων και εξελίξεων, και ταυτόχρονα άνοιξαν τον δρόμο σε νέους ανθρώπους, προσφέροντάς τους νέες δυνατότητες δραστηριοποίησης. Για πρώτη φορά, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε το σχηματισμό μιας σκηνής πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής, κυρίως στην τοπική κοινωνία της Αθήνας και, σε μικρότερη κλίμακα, και της Θεσσαλονίκης. Και μιλώντας για μουσική σκηνή, αναφερόμαστε σε αυτήν κυρίως με τον τρόπο που περιγράφει ο Straw, δηλαδή ως συνεύρεση, συσχέτιση και δραστηριοποίηση τοπικού χαρακτήρα, αλλά και ατόμων, η σύνδεση των οποίων είτε περιστρέφεται γύρω από ένα μουσικό στιλ είτε/και γύρω από κάποιον/ους χώρους (Straw, 1991). Ως εκ τούτου, άτομα τα οποία ξεκίνησαν τους πρώτους πειραματισμούς και αυτοσχεδιασμούς κατά τη δεκαετία του '80, άτομα τα οποία ξεκίνησαν να αναπτύσσουν τις προϋποθέσεις δραστηριοποίησής τους κατά τη δεκαετία του '90 μαζί με νέα άτομα που έκαναν την εμφάνισή τους μετά το 2000

άρχισαν να δημιουργούν ένα ιδιόμορφο πλέγμα συσχετίσεων. Ήδη από τη δεκαετία του '80, άρχισαν να αναπτύσσονται πλαίσια μουσικών δραστηριοτήτων, με πορεία και εξέλιξη, όπου η συνύπαρξη παλαιότερων και νέων ακουσμάτων, παλαιότερων και νέων μέσων μουσικής πρακτικής, παλαιότερων και νέων ιδεών και αντιλήψεων δεν έπαψε να διαμορφώνει και να αναδιαμορφώνει διαρκώς τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, επιτρέποντάς μας, εκ των υστέρων, να αντιμετωπίζουμε αυτά τα κομβικά σημεία που συνθέτουν αυτήν την πορεία και εξέλιξη ως σημαντικά της συγκρότησης της μάθησης.

3.1 Η αγωνία της μάθησης: Μουσικές συνενυρέσεις κατά τα πρώιμα χρόνια των δεκαετιών του '80 και του '90

Η έλλειψη επίσημων χώρων πρακτικής / μάθησης, κατά τα πρώιμα χρόνια της πορείας της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας, και η ανάγκη για μάθηση είχαν σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία εναλλακτικών τρόπων, μέσω των οποίων τα άτομα είχαν την ευκαιρία να μάθουν / εξερευνήσουν τη μουσική. Αυτή η ενότητα είναι αφιερωμένη σε αυτούς τους εναλλακτικούς τρόπους ακρόασης και στους εναλλακτικούς / ανεπίσημους χώρους δραστηριότητας / μάθησης, μέσω των οποίων άρχισαν να αναπτύσσονται νέες προϋποθέσεις ανάπτυξης των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών.

3.1.1 Ραδιόφωνο, ανταλλαγή κασετών (tape trading), φανζίν, κασετοεταιρείες (cassette labels)

Η δεκαετία του '80, παρουσίαζε αρκετές δυσκολίες για όσους ήθελαν να ακούσουν κάτι παραπάνω από αυτά που υπήρχαν στα μέσα ακρόασης. Ειδικά σε μικρότερες πόλεις, χωριά και νησιά, τα ακούσματα που αυτά, όπως το ραδιόφωνο, προσέφεραν ήταν ιδιαίτερα περιορισμένα. «Ιθάκη και δεκαετία του '80. Τι δυνατότητες είχε κάποιος να βρει και να ακούσει μουσική;» (Αναστάσης). Το ραδιόφωνο ήταν ένα μέσο ακρόασης το οποίο απευθύνονταν στον μέσο ακροατή και γι' αυτόν τον λόγο αντιπροσώπευε την ποπ κουλτούρα της χώρας, τη mainstream μουσική της εποχής, είτε ελληνική είτε ξένη.

Τη δεκαετία του '80, το ραδιόφωνο ήταν ακόμα υπό τον αυστηρό κρατικό έλεγχο, εξυπηρετώντας πολιτικά θέματα και προωθώντας πολύ συγκεκριμένα και ελεγχόμενα μουσικά ακούσματα. Απέναντι σε αυτές τις συνθήκες, μια πληθώρα παράνομων

(«πειρατικών») αυτοδιαχειριζόμενων ραδιοφωνικών σταθμών της εποχής, όχι μόνο στην Αθήνα, αλλά και στη Θεσσαλονίκη και στην επαρχία, με εκπομπές συχνά στα όρια μεταξύ κοινωνικού, πολιτικού και πολιτιστικού χαρακτήρα, ανέπτυξαν κριτική στάση και αποτέλεσαν παράγοντα καθοριστικής σημασίας για τη μετέπειτα εξέλιξη της ραδιοφωνίας στην Ελλάδα. Από μουσικής άποψης, δόθηκε έμφαση στην ανεξάρτητη μουσική σκηνή, με εκπομπές αφιερωμένες στο πανκ, στο hardcore, στο ska, στο εγχώριο D.I.Y. κ.α. Αυτές οι εκπομπές με συχνά σαρκαστικό χιούμορ, ειρωνεία και σάτιρα, που δήλωναν το ιδιαίτερο ύφος τους και η μουσική τους κατεύθυνση, αποτελούσαν μία αντίσταση και εναντίωση απέναντι στον κρατικό έλεγχο και στα κυρίαρχα εμπορικά ρεύματα της μουσικής (Σούζας, 2015, σελ. 223). Με άλλα λόγια, μέσω αυτών των σταθμών άρχισε να αναπτύσσεται ένας χώρος ακροάσεων και έκφρασης ιδεών απέναντι στην κυρίαρχη κουλτούρα, με συνέπεια την ανάπτυξη ενός δικτύου ακροατών με τις αντίστοιχες μουσικές και ιδεολογικές αναζητήσεις και απόψεις.

Στην Ιθάκη, όπως περιγράφει ο Αναστάσης, αυτοί οι πειρατικοί σταθμοί μικρής εμβέλειας, έπαιζαν κυρίως λαϊκή μουσική, όπως Καζαντζίδη, Διονυσίου κ.α. Παράλληλα με αυτούς τους σταθμούς, το ραδιόφωνο έπιανε στα βραχέα κύματα (sw) σταθμούς και από την Αλβανία, που μαζί με τη μουσική έβγαζαν και θόρυβο. Αυτό το συνονθύλευμα μουσικής και θορύβου ήταν κάτι που κέντρاره το ενδιαφέρον του Αναστάση, ο οποίος ανέφερε πως το κατέγραφε σε κασέτες. Αυτό είχε ως συνέπεια να αρχίσει να εξοικειώνεται με τα ακούσματα του θορύβου, κάτι που αργότερα, όπως φάνηκε, θα έπαιζε τον ρόλο του στις μουσικές του δράσεις.

Τη δεκαετία του '90 τα πράγματα στην ελληνική ραδιοφωνία και στα ακούσματα που προβάλλονταν, περισσότερο στα μεγάλα αστικά κέντρα και λιγότερο στην επαρχία, δείχνουν να εξελίσσονται. Τότε ήταν που ο Αναστάσης άρχισε να αναπτύσσει ιδιαίτερα στενή σχέση με τις ακροάσεις, αλλά και με τις καταγραφές αυτών των ακουσμάτων. Όπως ο ίδιος αναφέρει σχετικά με τη δεκαετία του '90: «Τότε έρχεται η σοβαρή ενασχόλησή μου με τις ακροάσεις. Πάνω τη μουσική κινηματικά, δηλαδή μέσα από τα ρεπερτόρια και τη δισκογραφία». Και, λέγοντας «κινηματικά», ουσιαστικά αναφέρεται στα διάφορα μουσικά κινήματα, που, όπως προκύπτει από σύντομη αρχειακή διερεύνηση, συνυπήρχαν σε ιδιαίτερη ποικιλία στις εκάστοτε ραδιοφωνικές εκπομπές. Ελληνικά ποπ ακούσματα στον *Antenna 97.2*, έντεχνο ελληνικό τραγούδι στον *Μελωδία FM*, ξένα ποπ ακούσματα στον *Jeronimo Groovy*

στους 88.9 και στον *Κλικ FM*, τζαζ μουσική στον *Jazz FM*, καθώς και πιο ιδιαίτερα ακούσματα όπως garage, punk, post punk και new wave στον *Ρόδο 94.4* και άλλα περισσότερο underground ακούσματα στον *Atlantis* αποτελούν απλώς ενδεικτικά παραδείγματα αθηναϊκών ραδιοφωνικών σταθμών (Γεωργιακώδη, 2013).

Πέρα από το ραδιόφωνο, άλλα μέσα ακρόασης ήταν οι δίσκοι που κυκλοφορούσαν στο εμπόριο, και συγκεκριμένα στα δισκάδικα. Στα δισκάδικα όμως δεν έβρισκε κάποιος εύκολα πιο εξεζητημένες μουσικές, δίσκους με πιο ιδιαίτερα ακούσματα. Υπήρχαν ελάχιστα δισκάδικα τα οποία έφερναν δίσκους πειραματικής μουσικής και δεν αντιπροσώπευαν τη γενική εικόνα των δισκάδικων, παρά μόνο τις προσωπικές επιλογές κάποιων ιδιοκτητών. «Στη χώρα δεν υπήρχε σχεδόν τίποτα. Πολύ σπάνια εμφανιζόντουσαν πράγματα και όσες φορές τύχαινε να εμφανιστούνε ήταν συγκεκριμένες εποχές που τύχαινε να περάσουν κάποιοι άνθρωποι από δισκάδικα όπου μπορούσαν να παραγγείλουν κάτι ξεχωριστό» (Νικόλας). Επομένως, αν κάποιος ήθελε να ακούσει κάτι πιο περίεργο ή πιο εξεζητημένο, θα έπρεπε να το βρει από το εξωτερικό. Πόσο εύκολο ήταν αυτό, όμως; Ακόμα και να γνώριζε την κυκλοφορία κάποιων δίσκων, πόσο εύκολο ήταν να τους αποκτήσει; Έπρεπε να τους παραγγείλει μέσω ταχυδρομικής παραγγελίας (mail order), αλλά και αυτό ήταν διαδικασία αρκετά δύσκολη και, κυρίως, αρκετά δαπανηρή. «Δεν υπήρχαν ούτε κάρτες όπως υπάρχουν σήμερα, δεν υπήρχε το paypal, η ευρωπαϊκή ένωση ήταν ακόμα ΕΟΚ. Μέχρι το '93, ένα δέμα πάνω από δύο κιλά, ακόμα και από την Ιταλία ή τη Γερμανία, που σήμερα σου 'ρχεται άνετα, έπρεπε να πληρώσεις τελωνείο ή δασμούς κανονικά. Ή, για να βγάλεις λεφτά στο εξωτερικό για μια μεγάλη παραγγελία, έπρεπε να πας στην τράπεζα με προτιμολόγιο, να στο εγκρίνει η τράπεζα, να σου βγάλει επιταγή ή ανάλογα το έμβασμα. Ώρες-ώρες τα εμβάσματα είχαν κάτι έξοδα που φτάνανε τη μισή αξία του τιμολογίου. Δηλαδή έπαιρνες έναν δίσκο, μια παραγγελία είκοσι χιλιάδες, και πλήρωνες σχεδόν τριάντα με τριανταπέντε» (Νικόλας).

Παρόλο που οι δυσκολίες της εποχής ήταν πολλές, η αγάπη / ανάγκη κάποιων ανθρώπων για μουσική ακρόαση άρχισε να γεννά τρόπους εύρεσης ηχητικού υλικού, τρόπους πέρα από τους κυρίαρχους. Το κείμενο που ακολουθεί προέρχεται από αφηγήσεις του Νικόλα και αναφέρεται σε αυτούς τους τρόπους, προσπαθώντας να

δώσει στοιχεία και πληροφορίες για τις διαδικασίες ακρόασης, οι οποίες βοήθησαν στην ανάπτυξη αυτού του πεδίου πειραματικών και αυτοσχεδιαστικών πρακτικών.³³

Παρόλο που στον τίτλο αυτής της υποενότητας η ανταλλαγή κασετών, τα φανζίν και οι κασετοεταιρείες φαίνονται σαν τρία διαφορετικά πράγματα, αυτά μεταξύ τους, τελικά δεν ήταν τόσο μακριά το ένα από το άλλο. Πρόκειται για τρεις αυτοσχέδιες δραστηριότητες, οι οποίες ήταν αποτέλεσμα μιας κοινής ανάγκης αναζήτησης, επικοινωνίας, μάθησης και προώθησης μουσικής, αλλά και μέρος μιας κοινής κουλτούρας κατά τις δεκαετίες του '80 και του '90.

Για τον Νικόλα, η ενασχόλησή του με τα φανζίν και τις κασετοανταλλαγές ξεκίνησε κατά τα τέλη της δεκαετίας του '80 (Μάρτιος του '88), όταν κάποια στιγμή διάβασε ένα άρθρο του Ανδρέα Βενέρη³⁴ στο τότε περιοδικό Heavy Metal / Metal Hammer (το οποίο ήταν δύο περιοδικά σε ένα). Μέσα από αυτό το άρθρο, άρχισε να καταλαβαίνει ότι τα φανζίν ήταν έντυπα που τα δημιουργούσαν λάτρεις συγκεκριμένων ήχων ή καλλιτεχνών, μουσικόφιλοι ή άνθρωποι με οποιαδήποτε άλλη ιδιότητα, φίλοι της τέχνης, της ποίησης, του θεάτρου κ.α. και μέσα σε αυτά έγραφαν οτιδήποτε τους άρεσε και ήθελαν να το μοιραστούν με όποιον ενδιαφερόταν. Ήταν μία αυτοχρηματοδοτούμενη / αυτοσχέδια έκδοση, που τότε είχε τη μορφή φωτοτυπίας, ενώ τώρα πλέον, με την εξέλιξη της τεχνολογίας, μπορεί να έχει ακόμα και ηλεκτρονική μορφή³⁵. Τα φανζίν τη δεκαετία του '80 ήταν ένα σημαντικό μέσο επικοινωνίας, δικτύωσης ατόμων και μοιράσματος γνώσεων (Κολοβός 2015, Σούζας 2015). «Ήταν σαν ένα μπουκάλι το οποίο μέσα περιείχε ένα μήνυμα και, καθώς το πέταγες στη θάλασσα, μετά αναρωτιόσουν αν θα το έβλεπε ποτέ κανείς» (Νικόλας).

Μέσω αυτής της τυχαίας ανακάλυψης αυτού του «υπόγειου» κόσμου των φανζίν το '88, ο Νικόλας ήρθε σε επαφή με μια διαδικασία μοιράσματος της μουσικής η οποία ήταν πέρα από τα γνώριμα σε όλους, δηλαδή μέσω των δισκογραφικών εταιρειών και της αγοράς δίσκων από δισκάδικα. Αυτή η διαδικασία ήταν το λεγόμενο tape trading. Ο καθένας μπορούσε να ηχογραφήσει μόνος του ένα ντέμο σε μια κασέτα και, χέρι με χέρι, να το μοιραστεί με κόσμο που ενδιαφερόταν να ακούσει τη μουσική του. Μέσω του tape trading, ο καθένας μπορούσε να δημιουργήσει τον δικό του κύκλο

³³ <http://lesyperyper.com/cmhcabinet-of-curiosities/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 10/06/2019)

³⁴ Αρθρογράφος και μουσικοκριτικός, με σταθερή συνεργασία με το περιοδικό Heavy Metal ήδη από το 1987. Για περισσότερα βλ. <https://www.forgotten-scroll.gr/forum/viewtopic.php?t=1008> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 10/06/2019)

³⁵ <https://www.fanzines.gr/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 05/10/2019)

ανθρώπων για να μοιραστεί και να εκφράσει / γνωστοποιήσει τη μουσική του δραστηριότητα, με βασικό κίνητρό του κυρίως τη διασκέδασή του και όχι τη δημοσιότητα. Έτσι κάπως ξεκίνησε η όλη διαδικασία των ντέμο. Συγκροτήματα άρχισαν να ηχογραφούν τη μουσική τους και να τη μοιράζουν, άλλοτε δωρεάν, άλλοτε με ένα μικρό αντίτιμο, κυρίως για να βγάλουν τα έξοδα της ηχογράφησης και της αποστολής, σε όποιον ήθελε να τα αποκτήσει. Σημαντικός τρόπος μοιράσματος αυτών των ντέμο την εποχή εκείνη ήταν οι αγγελίες που υπήρχαν σε περιοδικά, στις οποίες κάποιος έγραφε τα συγκροτήματα που του άρεσαν και αναζητούσε να ακούσει κάτι από αυτά, ενώ άλλοι αναφέρονταν στη μουσική που είχαν διαθέσιμη για να μοιραστούν με όποιον το επιθυμούσε. Κάπως έτσι άρχισε, μέσω της ανάγκης εύρεσης νέων μουσικών ακουσμάτων, η αλληλογραφία μεταξύ των μουσικόφιλων, τόσο εντός Ελλάδας, μέσα από εφηβικά περιοδικά της εποχής όπως *Το αγόρι* και άλλα αντίστοιχα, όσο και με κόσμο του εξωτερικού, μέσω περιοδικών όπως το βρετανικό *Metal Forces*. Και αυτό είναι ένα αρκετά ενδιαφέρον σημείο. Παρά τις δυσκολίες της εποχής όσον αφορά την επικοινωνία και τη δικτύωση, «άρχισε να σχηματίζεται ένα μεγάλο κύκλωμα ανθρώπων, σχεδόν σε όλον τον πλανήτη, οι οποίοι αντάλλαζαν μουσική» (Νικόλας). Τα περιοδικά αυτά έδιναν τη δυνατότητα δωρεάν καταχώρισης αγγελίας μέχρι εκατό λέξεις (οι επιπλέον λέξεις χρεώνονταν), κάτι που για έναν έφηβο την εποχή εκείνη, με ελάχιστο χαρτζιλίκι, ήταν σημαντικό. Τα ντέμο αυτά δεν είχαν αρχικά τη λογική της κανονικής κασέτας, δηλαδή μιας ολοκληρωμένης κασέτας με ηχογραφημένη μουσική και στις δύο πλευρές. «Είχαν τέσσερα, πέντε κομμάτια και με διάρκειες από πέντε μέχρι δεκαπέντε ή είκοσι λεπτά» (Νικόλας). Μέσα, όμως, από αυτήν τη διαδικασία άρχισαν σιγά-σιγά οι μουσικόφιλοι να συγκεντρώνουν λίστες με ντέμο διαφόρων συγκροτημάτων, τις οποίες και πρότειναν σε άλλους και, κατόπιν παραγγελίας, άρχισαν να γράφουν τις πρώτες ενενηντάρες κασέτες με επιλογές από αυτά τα διάφορα ντέμο και να τις στέλνουν μέσω ταχυδρομείου.

Κάπως έτσι γίνονταν οι επαφές και οι γνωριμίες μεταξύ των μουσικόφιλων. Στη συνέχεια, και μέσα από αυτές τις διαδικασίες, ο Νικόλας μαζί με έναν φίλο του από το σχολείο αποφάσισαν να κάνουν ένα δικό τους φανζίν, στο οποίο θα έγραφαν πράγματα για την τέχνη και τη μουσική που είχαν πρωτογνωρίσει τότε, χωρίς ακόμα να ξέρουν ακριβώς τι ήταν όλα αυτά, όπως για παράδειγμα το «underground». Η ουσιαστική επαφή με τον χώρο των φανζίν ήρθε μέσα από τη γνωριμία τους με μια ομάδα ατόμων που είχαν ένα συγκρότημα μέταλ μουσικής και το φανζίν *Thrash*

Metal, τους οποίους έμαθαν μέσω της στήλης του Αλέξανδρου Ριχάρδου³⁶, στο περιοδικό *Ποπ & Ροκ*, και τους οποίους συνάντησαν με σκοπό να τους πάρουν συνέντευξη, η οποία θα έμπαινε στο φανζίν που ήθελαν να ξεκινήσουν. Μέσα από αυτήν την επαφή, άρχισε να δημιουργείται μια παρέα ατόμων, μέσα σε αυτά και μέλη από τα μέταλ συγκροτήματα Rotting Christ και Varathron, με τα οποία έγιναν οι πρώτες προσπάθειες που έληξαν άδοξα. Στη συνέχεια, όμως, εκδόθηκε το πρώτο τους φανζίν με τίτλο *Genital Grinder*, με περιεχόμενο πολύ πιο ακραίο και περίεργο, μέσω της πολύτιμης βοήθειας του Σπύρου Παπαναστασάτου³⁷, του μεγαλύτερου σε ηλικία της παρέας, με μεγαλύτερη εμπειρία και ακόμα πιο ακραία ακούσματα, μέσω της πανκ αλλά και της μέταλ μουσικής.

Κάπου εκεί, μέσα από τα φανζίν, το tape trading, την αλληλογραφία και τους φίλους, ο Νικόλας άρχισε να μαθαίνει για μια μουσική που ονομάζεται «πειραματική». Δεν είχε ιδέα τι ήταν αυτή η μουσική, όπως ο ίδιος αναφέρει. Με τους φίλους έκαναν εικασίες για το τι θα μπορούσε να είναι, αλλά το γεγονός ότι θα μπορούσε να υπάρχει μουσική με ήχους από χτυπήματα κατσαρόλας ή ξυσίματα γυαλόχαρτου στο πάτωμα, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «μόνο στα όνειρά μας θα μπορούσε να συμβεί». Σιγά-σιγά, άρχισαν να μαθαίνουν ότι κάτι τέτοιο έχει ήδη γίνει στο παρελθόν. Έτσι λοιπόν, μέσα από το κύκλωμα των αλληλογραφιών, των γνωριμιών και των ακροάσεων, εκεί που μιλούσαν για μέταλ μουσική, άρχισαν σιγά-σιγά να έρχονται σε επαφή με ακούσματα ηλεκτρονικής μουσικής, όπως για παράδειγμα το συγκρότημα Cluster. Και εκεί που έγραφαν και αντάλλαζαν κασέτες μέταλ μουσικής, άρχισαν να αντιγράφουν και να ανταλλάσσουν κασέτες ηλεκτρονικής μουσικής ή μουσικής με περισσότερα πειραματικά στοιχεία. Βέβαια, ακόμα δεν γνώριζαν κόσμο σχετικό με αυτά τα είδη μουσικής. Μέσα από τα φανζίν προσπαθούσαν να μάθουν και να δημιουργήσουν επαφές, φανζίν όπως το *Σκιάς του B-23* στην Αθήνα ή το *Rollin Under* στη Θεσσαλονίκη. Κάποια στιγμή, έμαθε για κάτι παιδιά που μόλις τότε περίπου είχαν έρθει από το εξωτερικό, τον Θανάση Χονδρό και την Αλεξάνδρα Κατσιάνη, που είχαν μια ομάδα καλλιτεχνικής δραστηριότητας στη Θεσσαλονίκη με το όνομα *Δημοσιούπαλληλικό Ρετιρέ*. Και λίγο αργότερα, πάλι μέσω φανζίν, έμαθε για

³⁶ Μουσικός / ραδιοφωνικός παραγωγός, δημοσιογράφος και αρθρογράφος. Για περισσότερα βλ. <https://www.rocknrollmonuments.gr/magazine/interviews/item/1087-interview.html> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 11/06/2019)

³⁷ Μουσικός (τραγουδιστής, ντράμερ), φανζινάς (μεταξύ άλλων και του Thrash metal fanzine), αρθρογράφος. Για περισσότερα βλ. <https://www.fanzines.gr/thrash-metal> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 15/06/2019)

μια άλλη ομάδα στον Βόλο, την *Οπτική Μουσική*, και για τον Κωστή Δρυγιαννάκη, οι οποίοι συνεργάστηκαν με το *Δημοσιοϋπαλληλικό Ρετιρέ* και, φυσικά, επηρεάστηκαν από τις δράσεις του τότε στον χώρο *Άλλη Πόλη* (για τον οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω). Κάπως έτσι άρχισε να διαφαίνεται ένα δίκτυο ανθρώπων / δραστηριοτήτων, μέσα από το οποίο άρχισε να ανακαλύπτει όλο και περισσότερα πράγματα για τον πειραματισμό / αυτοσχεδιασμό στη μουσική. Άρχισε να καταλαβαίνει ότι υπήρχαν άτομα τα οποία δρούσαν μουσικά / καλλιτεχνικά μέσω μιας συλλογικότητας, που στο επίκεντρό της είχε σαν στόχο περισσότερο μια διαδικασία αναζήτησης και εξερεύνησης και όχι ένα καλαίσθητο αποτέλεσμα. Στη συνέχεια της συνέντευξής του, ο Νικόλας αναφέρει ότι αυτό που λέμε σήμερα πειραματική μουσική μπορεί να είναι ένας όρος αρκετά κοινότυπος πλέον, (δηλαδή κάποιος μπορεί να παίζει με μια γεννήτρια, όπως χαρακτηριστικά περιέγραψε, και μπορεί εύκολα να λέει ότι αυτό είναι πειραματικό), εκείνη την εποχή, ωστόσο, ήταν κάτι πολύ διαφορετικό. Ήταν μια μουσική πολύ δύσκολη στο άκουσμά της, που δεν χαροποιούσε, που «την άκουγες και αναρωτιόσουν αν αυτός που έπαιζε είχε κάποιο “πρόβλημα”, είχε κάποιο “ελάττωμα”, ήταν “ψυχασθενής”, ήθελε να πει κάτι που δεν το καταλάβαινα εγώ, αλλά και αν τελικά, αυτό είναι μουσική» (Νικόλας). Η πειραματική μουσική ήταν ένα μέσο αναζήτησης. Διαβάζοντας περιοδικά και βιβλία, κάποιος άρχιζε να αναπτύσσει μια λογική προσωπικής αναζήτησης των διαφόρων πειραματικών πρακτικών της μουσικής, τις οποίες μάθαινε ότι κάποιοι εφαρμόζαν.

Πολλοί από αυτούς που ασχολούνταν με τα φανζίν και τις κασετοανταλλαγές, σε μια προσπάθεια να επεκτείνουν τις δραστηριότητές τους, δημιούργησαν τις δικές τους κασετοεταιρείες. Αυτές οι κασετοεταιρείες δεν ήταν εταιρείες με τη νομική / οικονομική έννοια του όρου, αλλά ουσιαστικά labels³⁸ κασετών τα οποία δεν αποσκοπούσαν στο κέρδος, αλλά στο μοίρασμα / στη διανομή ηχητικού υλικού. Λειτουργούσαν μέσω mail order, μέσω ταχυδρομικών καταλόγων δηλαδή, οι οποίοι ήταν ουσιαστικά λίστες με τις διαθέσιμες προς πώληση κασέτες και δίσκους, που δεν μπορούσαν να ενταχθούν σε ένα πιο επίσημο κύκλωμα κυκλοφορίας ή διανομής, όπως επίσημες δισκογραφικές εταιρείες και δισκάδικα (Childs et al. 1982 Aut.-1983

³⁸ Ελλιπής ακριβής μετάφραση στα ελληνικά. Η αντίστοιχη μετάφραση που έχει δοθεί για τον όρο “label” είναι «δισκογραφική εταιρεία» (βλ. <https://www.wordreference.com/engr/label> [τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 20/06/2019]), η οποία όμως, αν και δεν ανταποκρίνεται στην μορφή αυτή των κασετοεταιρειών, είναι και αυτή που έχει επικρατήσει.

Sum, Gordon 2005). Αυτές οι κασετοεταιρείες ήταν προσωποκεντρικές και, για τον Νικόλα, η προσωπικότητα αυτού που είχε μια τέτοια εταιρεία αποτελούσε αρκετά σημαντικό στοιχείο. Δηλαδή, όπως ο ίδιος εξηγεί, έπαιζε σημαντικό ρόλο ο χαρακτήρας αυτού που είχε την κασετοεταιρεία, «τι άνθρωπος ήταν, τι σχέσεις θα δημιουργούσε, θα επηρέαζε τους ενδιαφερόμενους, θα πήγαινε τη μουσική παραπέρα, θα το έκανε με σεβασμό προς τον καλλιτέχνη ή θα ήταν απλά μια ενέργεια εγωιστική για να λείι ότι κάνει κάτι ξεχωριστό;».

Έτσι λοιπόν, όταν ο Νικόλας άρχισε να μαθαίνει για αυτές τις εταιρείες και να καταλαβαίνει ότι δεν ήταν τόσο δύσκολο για κάποιον να φτιάξει μια τέτοια εταιρεία, αποφάσισε να κάνει τη δική του, με πρώτη διανομή το πρώτο δικό του ντέμο. Αυτή η εταιρεία ονομάστηκε, με τη βοήθεια του Σπύρου Παπαναστασάτου, *Necrocannibalistic of Necrocannibalismo* και το ντέμο είχε τίτλο *repulsive noise*. Αυτή η κασετοεταιρεία ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του '80, αλλά δραστηριοποιήθηκε κυρίως στη δεκαετία του '90. Το σημαντικό για αυτές τις κασετοεταιρείες ήταν ότι δημιουργούσαν κανάλια επικοινωνίας μεταξύ των μουσικών, μεταξύ των χωρών, μεταξύ των ειδών μουσικής. Ο ένας μάθαινε για τον άλλον, άκουγε τη μουσική του άλλου και ο ένας επηρεαζόταν από τον άλλο, δημιουργώντας τελικά ένα πολύ ενδιαφέρον ηχητικό κράμα, πηγαίνοντας την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα, όπως αναφέρει ο Νικόλας, «ακόμα πιο παραπέρα».³⁹

Η δεκαετία του '80 και τα μέσα επικοινωνίας και ακρόασης τα οποία αναφέραμε, για κάποιους από τους αφηγητές της έρευνας, όπως ο Νικόλας, ήταν μόνο η αρχή μιας μακράς πορείας. Η πραγματική επιρροή σε αυτούς και η αυτοσχέδια δραστηριότητά τους διαφαίνεται στην επόμενη δεκαετία, του '90. Αυτό που πρέπει να επισημάνουμε είναι ότι πρόκειται για δίκτυα και δράσεις κυρίως στα δύο μεγάλα αστικά κέντρα της Ελλάδας, στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη.

3.1.2 Συναντήσεις στα δισκάδικα της πόλης

Πολύ σημαντικός παράγοντας για την ύπαρξη μιας αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας, πέρα από τα ίδια τα άτομα τα οποία άρχισαν να δείχνουν ενδιαφέρον για τέτοιου είδους πειραματικές και αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, ήταν η

³⁹ Φανζίν *Εμβοές*, 8/6/2016 https://issuu.com/emvoes/docs/emvoes_presque_rien (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 15/02/2018)

ύπαρξη χώρων στους οποίους η δραστηριότητα αυτή θα μπορούσε να βρει στέγη και να αρχίσει να αναπτύσσεται. Χώρος ως τόπος δικτύωσης, γνωριμιών, ανταλλαγής απόψεων / ιδεών / γνώσεων, χώρος ως τόπος ακροάσεων, δοκιμών, πειραματισμού, έκφρασης, γνωστοποίησης, κοινοποίησης, επικοινωνίας, χώρος ως τόπος αλληλεπιδράσεων, επιρροών και διαμόρφωσης ακουσμάτων και αισθητικής: ο χώρος είναι πολλά περισσότερα από τόπος πραγματοποίησης μιας μουσικής δραστηριότητας.

Τόσο στη δεκαετία του '80, όσο και στη δεκαετία του '90, οι χώροι ακρόασης / πρακτικής πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής ήταν αρκετά περιορισμένοι. Ο ανεπίσημος χαρακτήρας της και τα άγνωστα ακόμα πεδία σε επίπεδο πρακτικής / μάθησης δεν είχαν ακόμα αρχίσει να δημιουργούν ευνοϊκές συνθήκες για τη δημιουργία ανάλογων χώρων. Κάποιοι είχαν διαβάσει / ακούσει κάποια πράγματα που είχαν γίνει στο εξωτερικό, αλλά το θέμα ήταν ότι η ίδια η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα κάποιων λίγων ανθρώπων ήταν σε τόσο αρχικό στάδιο, που ούτε καν οι ίδιοι δεν ήξεραν καλά-καλά τι έκαναν και αν αυτό που έκαναν θα μπορούσε να ενδιαφέρει και ένα κοινό πέρα από τους ίδιους. Η περίοδος του '80 και του '90 ήταν κυρίως περίοδος ανακάλυψης, αναζήτησης, γνωριμίας, αβεβαιότητας. Ωστόσο, υπήρχαν χώροι μέσα στους οποίους τα άτομα είχαν ευκαιρίες να ακούσουν καινούρια πράγματα, να μάθουν για νέες πρακτικές. Υπήρχαν χώροι μέσα στους οποίους άρχισαν να σχηματίζονται οι πρώτοι πυρήνες ανθρώπων με κοινά ενδιαφέροντα και κοινές αναζητήσεις, οι οποίοι έδιναν την ευκαιρία σε άτομα να δοκιμάσουν διάφορες πειραματικές πρακτικές.

Μια κατηγορία χώρων, που στις δεκαετίες του '80 και του '90 έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη δημιουργία προϋποθέσεων για την ανάπτυξη μιας αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας ήταν τα δισκοπωλεία, ή «δισκάδικα». Τα δισκάδικα δεν ήταν μόνο χώροι που κάποιος θα πήγαινε απλώς για να αγοράσει έναν δίσκο. Ήταν χώροι συνεύρεσης ανθρώπων, αναζήτησης νέων ακουσμάτων, επικοινωνίας και σύναψης σχέσεων, ανταλλαγής απόψεων και γνώσεων. Underground, μικρά δισκάδικα στο κέντρο της Αθήνας, σε περιοχές όπως τα Εξάρχεια, το Κολωνάκι, το Μοναστηράκι, η Ομόνοια κ.α., άρχισαν να μετατρέπονται σε στέκια μουσικόφιλων. Σε μια περίοδο που τα μέσα ακροάσεων, όπως για παράδειγμα το ραδιόφωνο, καθώς και τα μέσα επικοινωνίας, ήταν αρκετά περιορισμένα, τα δισκάδικα προσέφεραν όχι μόνο μουσική ενημέρωση, αλλά αποτελούσαν και σημείο αναφοράς μεταξύ ατόμων. Όπως

περιγράφει ο Νικόλας: «Κάθε Σάββατο στην Αθήνα βρισκόμασταν σε συγκεκριμένα δισκάδικα που ήταν τα στέκια μας. Ήξερες ότι όταν θα κατέβω έντεκα, δώδεκα η ώρα στα τάδε δισκάδικα, σίγουρα θα περνάει κάποιος για βόλτα, είτε για να χαζέψει είτε για να πιει καφέ».

Μια σύντομη και ίσως ενδεικτική περιήγηση στα δισκάδικα της Αθήνας, που αποτελούσαν στέκια νέων ήδη από τη δεκαετία του '70, θα μπορούσε να ξεκινήσει από το δισκάδικο «Pop 11». Το «Pop 11», το οποίο άνοιξε στα μέσα της δεκαετίας του '70 στην οδό Σκουφά στο Κολωνάκι, είχε έντονη δραστηριότητα (μέχρι και τη δεκαετία του '90), με ιδιαίτερα σημαντική συμβολή τόσο στο πεδίο της διακίνησης δίσκων, με εισαγωγές εξεζητημένων δίσκων τζαζ, μπλουζ, ρέγκε, ροκ, ακόμα και πανκ μουσικής, όσο και στο πεδίο των εκδόσεων, με διακίνηση εναλλακτικού τύπου και φανζίν (Νένης, 2018). Στην περιοχή των Εξαρχείων, υπήρχε το δισκάδικο «Στροφή Μανάκου», με μια ιδιαίτερα μεγάλη ποικιλία δίσκων ροκ μουσικής (Κολοβός, 2001), και όχι μόνο, το δισκάδικο «Τζίνα», από το 1973 στην Πανεπιστημίου, που διέθετε δίσκους από ανεξάρτητα label και έκανε εισαγωγές δίσκων freestyle, trip-hop, techno, house κ.α. (Παππά, 2013), ενώ στο Μοναστηράκι λειτουργούσε το δισκάδικο «7+7», με ιστορία ήδη από τη δεκαετία του '60, και με μουσικό προσανατολισμό περισσότερο προς το κλασικό ροκ, το μέταλ και την τζαζ (ό.π.).

Από τη δεκαετία του '80 και μετά, τα μικρά / εναλλακτικά δισκάδικα αυξήθηκαν σε αριθμό, καθώς είδη μουσικής όπως η πανκ, το «new wave», η ψυχεδέλεια κ.α. άρχισαν να εισχωρούν όλο και πιο πολύ στις μουσικές προτιμήσεις των νέων (Κολοβός, 2001). Στην ευρύτερη περιοχή Εξαρχείων / Κολωνακίου, underground μικρά δισκάδικα άρχισαν να προσφέρουν πληθώρα μουσικών επιλογών, τόσο φέρνοντας σπάνιους δίσκους από το εξωτερικό όσο στηρίζοντας και την εγχώρια μουσική παραγωγή. Το 1982, άνοιξε το δισκάδικο «Music Machine», με κατεύθυνση προς όλα τα είδη της ροκ μουσικής, της τζαζ, της λάτιν και μπλουζ μουσικής και με σπάνιους δίσκους από soundtrack ταινιών (Μποζώνη, 2017). Το 1983, το «Art Nouveau», εστιάζοντας στην πανκ, είχε σε αποκλειστικότητα τους δίσκους των «Crass» (Μηλάτος, 2017), ενώ εξίσου σημαντικό στέκι αποτελούσε το δισκάδικο «Happening», όπου το 1984 μάλιστα είχαν έρθει ο Bruce Dickinson και ο Steve Harris των Iron Maiden για την προώθηση δίσκου τους (Κολοβός, 2001). Το «Vinylust» άνοιξε το 1983 με κατεύθυνση προς τη ψυχεδελική μουσική (ό.π.), ενώ το

1984 το «Discobole», ήταν το πρώτο δισκάδικο αφιερωμένο στην ηλεκτρονική μουσική (Μποζώνη, 2017). «Το υπόγειο» άνοιξε το 1989, με ιδιαίτερα μεγάλη συλλογή ροκ, κλασικής και τζαζ μουσικής (ό.π.). Λίγο αργότερα, το 1990, άνοιξε το «Vinyl city», που έφερνε δίσκους τζαζ, σόουλ, φανκ, ροκ, ποπ και κλασικής μουσικής, σπάνιους δίσκους ψυχεδελικής μουσικής και μια μεγάλη συλλογή από μεταχειρισμένους δίσκους των δεκαετιών του '50, του '60, του '70 και του '80 (Παππά, 2013). Το 1992, άνοιξε το «Art Rat», με ανεξάρτητους δίσκους κατά κύριο λόγο από τις δεκαετίες του '60 και του '90, το 1995 το «Metal Era», με δίσκους heavy metal μουσικής (ό.π.), το 1996 το «Action Records», με μια ποικιλία δίσκων new-folk, folk-rock, ψυχεδέλειας, garage κ.α., ενώ ήταν αρκετά ενημερωμένο σε φανζίν και ξένο μουσικό τύπο, το 1998 το «Dark Side», με προσανατολισμό στη μέταλ και ροκ μουσική, και το 1999 το «Rhythm records», με punk, post-punk, garage rock, alternative δίσκους (Μηλάτος, 2017).

Αυτά ήταν κάποια από τα πολλά μικρά δισκάδικα των Εξαρχείων / Κολωνακίου. Αντίστοιχα στέκια υπήρχαν και σε άλλες περιοχές της Αθήνας και ενδεικτικά αναφέρουμε το Μοναστηράκι, με παραδείγματα το δισκάδικο «Ζαχαρίας», το οποίο άνοιξε το 1989 με δίσκους από όλα τα είδη μουσικής, το δισκάδικο «Mr. Vinyls», το οποίο άνοιξε το 1993 με μουσικό προσανατολισμό γύρω από την τζαζ, τη ροκ και την r'n'b, καθώς και όλα σχεδόν τα δισκάδικα της οδού Ηφαίστου (ό.π.).

Η επαφή ατόμων με εξεζητημένους δίσκους και ακούσματα που, μέσα από προσωπικές πρωτοβουλίες κάποιων ιδιοκτητών, προσέφεραν αυτά τα δισκάδικά, αποτελούν έναν από τους βασικότερους παράγοντες για τους οποίους αυτά μπορούν να αναγνωριστούν ως σημαντικοί χώροι αισθητικών διαμορφώσεων. Σαφώς ο σημαντικός ρόλος των δισκάδικων δεν περιορίστηκε μόνο στις δεκαετίες του '80 και του '90. Αντίστοιχες αναφορές δισκάδικων, τα οποία βοήθησαν στις αισθητικές διαμορφώσεις πειραματικών και ελεύθερα αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών, μπορούν να γίνουν και για την περίοδο μετά το 2000. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα είναι το «Vinyl Microstore», στο οποίο θα αναφερθούμε σε επόμενη ενότητα. Μέσα από το παρόν κείμενο αυτό που επιδιώκουμε να αναδείξουμε είναι πως κατά τα πρώιμα χρόνια των δεκαετιών του '80 και του '90 αυτή η κοινή διαδικασία μάθησης / αναζήτησης νέων μουσικών που άτομα μοιράζονταν μέσα στα δισκάδικα είχε σαν αποτέλεσμα την ανάπτυξη ενός δικτύου ανθρώπων, ενός μικρού πυρήνα ατόμων,

μέσω του οποίου δεν άργησαν να πάρουν σάρκα και οστά οι πρώτες ιδέες για μουσικές συμπράξεις.

3.1.3 Ηχητικές συνευρέσεις σε στούντιο

Κάποιοι αρκετά διαδεδομένοι χώροι μουσικών συνευρέσεων κατά τις δεκαετίες του '80 και '90 ήταν τα στούντιο.⁴⁰ Ήταν αρκετά συνηθισμένο παρέες νέων / εφήβων να κλείνουν κάποιες ώρες σε στούντιο⁴¹ με σκοπό να παίξουν μουσική, καθώς κάποια από αυτά, όπως αυτό στο οποίο αναφέρθηκε ο Νικόλας στην περιοχή Βικτώρια με «underground» χαρακτήρα, ήταν πολύ οικονομικά. Κάποιες ιδέες για μουσικές συμπράξεις που ξεκίνησαν από τα δισκάδικα της πόλης άρχισαν να γίνονται πραγματικότητα μέσα σε αυτά τα στούντιο. Ένα ενδιαφέρον στοιχείο για αυτά τα underground στούντιο ήταν ότι προσέφεραν, πέρα από τη δυνατότητα ενός χώρου για παίξιμο μουσικής, και τη δυνατότητα γνωριμίας μεταξύ των μουσικών. Ήταν χώροι μέσα στους οποίους γνωρίζονταν άνθρωποι μεταξύ τους. Η μια παρέα ενωνόταν σιγά-σιγά με την άλλη. Η μια παρέα άκουγε την άλλη, αντάλλασσαν ιδέες και γνώσεις. Η μια παρέα ανακάλυπτε τον μουσικό κόσμο της άλλης παρέας. Και μάλιστα, πολλές φορές ο ένας δοκίμαζε να παίξει μουσική με την παρέα του άλλου. «Μαζευόμασταν παρέες. Έκλεινε ένα συγκρότημα φίλων 10:00-12:00 το πρωί, πηγαίναν άλλοι στο καπάκι, κλείνανε 12:00-2:00, πηγαίναν άλλοι φίλοι κλείνανε το 2:00-4:00 ή 2:00-3:00, οπότε μέχρι τις 2:00 είχε μαζευτεί μια παρέα πέντε-δέκα άτομα για τζαμάρισμα. Ήταν τρομερή εμπειρία» (Νικόλας).

Κάπως έτσι άρχισαν να ενώνονται αυτοί οι μουσικοί κόσμοι των παρεών. Ενώνονταν οι ιδέες / γνώσεις του ενός με του άλλου και αυτή η ένωση, πολλές φορές, δημιουργούσε πολύ ενδιαφέρουσες ηχητικές ωσμώσεις. Μέσα από αυτές τις ηχητικές ωσμώσεις άρχισαν σιγά-σιγά να γίνονται πράξη κάποιες ιδέες που υπήρχαν μόνο στη φαντασία ή δεν υπήρχαν καν. Ιδέες για ηχητικούς πειραματισμούς με διάφορα αντικείμενα καθημερινής χρήσης, που αναφέραμε σε προηγούμενη ενότητα, άρχισαν να δοκιμάζονται σε αυτά τα στούντιο, αναπτύσσοντας συνθήκες αναθεώρησης και επαναπροσδιορισμού της έννοιας της μουσικής και της μουσικής δημιουργίας.

⁴⁰ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα αυτοσχέδια μουσικά στούντιο της Θεσσαλονίκης βλ. Καραμούτσου, Α. *Μουσικές ιστορίες πόλης: Η ιστορία των αυτοσχέδιων μουσικών στούντιο της Θεσσαλονίκης*. Διδακτορική διατριβή (σε εξέλιξη). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.

⁴¹ Χώροι ειδικά διαμορφωμένοι και με τον κατάλληλο εξοπλισμό ούτως ώστε να παρέχουν τη δυνατότητα διεξαγωγής μουσικών προβών και ηχογραφήσεων.

Οποιοσδήποτε, γνώστης ή μη της μουσικής, μπορούσε να έχει έναν χώρο, πέρα από το σπίτι του, για να παίζει μουσική. Για τον Γιάννη, το παίξιμο μέσα σε στούντιο, όπως ο ίδιος αναφέρει, «ήταν μια πολύ σημαντική εμπειρία», γιατί φανέρωσε τη δυνατότητα ενασχόλησής του με την πρακτική της μουσικής που μέχρι τότε πίστευε ότι δεν θα μπορούσε να έχει, καθώς, όπως πίστευε «οι μουσικοί κάνουν κάτι υπεράνθρωπο, κάτι πέρα από τα δικά του μέτρα».

Σε μια εποχή που οι χώροι μουσικής πράξης / ακρόασης πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής ήταν πολύ περιορισμένοι, έως και ανύπαρκτοι, τα στούντιο ήταν ένας φωτεινός φάρος για τη διαμόρφωση της αυτοσχέδιας αυτής δραστηριότητας. Ήταν σημαντικοί χώροι μάθησης και αισθητικών διαμορφώσεων.

Μιλώντας για στούντιο ως χώρους μάθησης, διαμόρφωσης και επιρροών, ενδιαφέρον έχει η αφήγηση της Γεωργίας. Η Γεωργία αναφέρθηκε σε ένα τέτοιο στούντιο, μέσα στο οποίο άρχισε να έχει τις πρώτες της επαφές με πειραματικές και αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, γεγονός που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην μετέπειτα μουσική της δραστηριότητα. Αυτό το στούντιο ήταν ουσιαστικά ένα δώμα στην ταράτσα του Πολύμνιου Ωδείου, στην Πάτρα. Το στούντιο αυτό του ωδείου, του οποίου το ενοίκιο ήταν πολύ φθηνό, αποτελούσε τον βασικό χώρο προβών του συγκροτήματος στο οποίο συμμετείχε η Γεωργία τότε, στα φοιτητικά της χρόνια. Σε αυτόν τον χώρο περνούσαν πολλές ώρες ακούγοντας μουσική, ψάχνοντας μουσική, συνθέτοντας και παίζοντας μουσική. Σε αυτόν τον χώρο η Γεωργία άρχισε να ανακαλύπτει τη φωνή της, τις δυνατότητές της, τα όριά της, τον ήχο της και να μαθαίνει πώς να τη διαχειρίζεται μέσα σε ένα μουσικό σύνολο και να πειραματίζεται με αυτήν.

Το ενδιαφέρον με αυτό το στούντιο ήταν ότι σε ένα πλαίσιο θεσμοθετημένης μουσικής εκπαίδευσης, σε ένα πλαίσιο ωδειακής εκπαίδευσης, ήταν ταυτόχρονα και χώρος άτυπης μάθησης για τα μέλη του συγκροτήματος. Άτομα που δεν είχαν καμία σχέση με το ωδείο και τις ωδειακές σπουδές μοιράζονταν κοινούς χώρους με τα άτομα του ωδείου ή, αντίστοιχα, το ωδείο ήταν θετικό στη στέγαση εξω-ωδειακών μορφών μουσικής δραστηριότητας με περισσότερο πειραματικό χαρακτήρα.

3.1.4 Οικιακοί χώροι και η περίπτωση ενός μουσικού εργαστηρίου

Σε αυτήν την πρώιμη περίοδο των δεκαετιών του '80 και του '90, όπου οι χώροι αυτοσχέδιων μουσικών δραστηριοτήτων, πέραν του ότι ήταν περιορισμένοι, δεν προσέφεραν ένα δυναμικό πλαίσιο εξελίξεων, η δραστηριοποίηση σε οικιακούς χώρους αποτελούσε μία επιλογή. Άρχισε να καλλιεργείται η ιδέα του «αν θες να κάνεις κάτι και δεν έχεις χώρο να το κάνεις, φτιάξε τον δικό σου χώρο, άνοιξε το σπίτι σου σε κόσμο, κάνε αυτό που θέλεις και φώναξε μόνος σου ανθρώπους να έρθουν να το παρακολουθήσουν». Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν η δραστηριότητα του Θανάση Χονδρού και της Αλεξάνδρας Κατσιάνη.⁴² Ο Νικόλας και ο Αναστάσης, αναφέρθηκαν σε αυτό το καλλιτεχνικό δίδυμο, ως μια σημαντική επιρροή στη διαμόρφωση της μετέπειτα αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητάς τους. «Φτάσαμε με μια άλλη παρέα μεταγενέστερα επηρεασμένοι από αυτούς [Χονδρός / Κατσιάνη], πήραμε το ρίσκο και την ιδέα και ανοίξαμε τα σπίτια μας» (Νικόλας). Ανάλογες αναφορές έχουμε και στις αφηγήσεις του Μιχάλη για τα live που οργάνωνε στην ταράτσα του σπιτιού του.

Οι αφηγήσεις των δράσεων των αφηγητών/τριών της έρευνας που ακολουθούν στις επόμενες ενότητες δεν αποτελούν γραμμική συνέχεια των δράσεων αυτού του καλλιτεχνικού διδύμου ή του *Δημοσιοῦπαλληλικού Ρετιρέ*. Ωστόσο, πολλά πράγματα που ξεκίνησαν να συμβαίνουν ήδη από τη δεκαετία του '80 μέσα από τις δράσεις

⁴² Ο Θανάσης Χονδρός σπούδασε Φιλοσοφία και η Αλεξάνδρα Κατσιάνη Αρχαιολογία και Ιστορία της Τέχνης στο Α.Π.Θ. Και οι δύο ήταν αυτοδίδακτοι σε κάθε έκφανση της καλλιτεχνικής τους δραστηριότητας, γεγονός που έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο προσέγγιζαν την έννοια της τέχνης και της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Για αυτούς η τέχνη ήταν περισσότερο ένα μέσο επικοινωνίας και έκφρασης, με αφορμή διάφορα κοινωνικά ερεθίσματα της καθημερινότητας, και όχι αυτοσκοπός, με στόχο την καλλιτεχνική καταξίωση και επαγγελματική αποκατάσταση, με οικονομικό όφελος. Οι ίδιοι αντλούσαν έμπνευση από τις πρωτοποριακές ιδέες του 20ού αιώνα, όπως για παράδειγμα τα fluxus, τα happenings και τις performances. Το καλοκαίρι του 1983, ο Χονδρός και η Κατσιάνη έφτιαξαν έναν χώρο στη Θεσσαλονίκη, τον οποίο ονόμασαν «Σχεδία», με σκοπό να παρουσιάζουν εκεί, τόσο οι ίδιοι όσο και άλλοι καλλιτέχνες, ως καλεσμένοι τους, μια σειρά από καλλιτεχνικές δράσεις. Αυτός ο χώρος, ο οποίος παρέμεινε ανοιχτός μέχρι τον Οκτώβριο του ίδιου έτους, ήταν ουσιαστικά ένα διαμέρισμα σε όροφο στον αριθμό 54 της οδού Εγνατίας, το οποίο λειτούργησε ως αίθουσα τέχνης μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα. Το 1992, έφτιαξαν έναν άλλο χώρο, με το όνομα «Άλλη Πόλη». Η «Άλλη Πόλη», στην οδό Μελενίκου 34, ήταν ουσιαστικά το διαμέρισμα στο οποίο έμεναν. Ήταν ένα κανονικό σπίτι, με έπιπλα και οικιακό εξοπλισμό, και δεν είχε τον χαρακτήρα αίθουσας τέχνης όπως η «Σχεδία». Παρ' όλα αυτά χρησιμοποιούνταν για να στεγάσει καλλιτεχνικές δράσεις και ήταν ανοιχτό για το κοινό. Τόσο η «Σχεδία» όσο και η «Άλλη Πόλη» ήταν χώροι αυτοδιαχειριζόμενοι από τον Χονδρό και την Κατσιάνη. Από το 1984 έως το 2006, μαζί με τον Ντάνη Τραγόπουλο, σχημάτισαν το *Δημοσιοῦπαλληλικό Ρετιρέ*, μία ομάδα, αυτοχρηματοδοτούμενη, με βασική κατεύθυνση δραστηριότητας τη μουσική. Αυτή η ομάδα μιλούσε για την ύπαρξη μιας μουσικής χωρίς γνώσεις και δεξιότητες, (που ο καθένας θα μπορούσε να δημιουργήσει), με περισσότερη αξία τη διαδικασία της παρά το τελικό αποτέλεσμά της (με επιρροές από τις ιδέες του John Cage). (Λεοπούλου, 2014).

τους, παρουσιάζουν ομοιότητες με μεταγενέστερες δράσεις, συμβάλλοντας καθοριστικά στη διαμόρφωση της αισθητικής των ελεύθερα αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών στην Ελλάδα. Με κοινό σημείο αναφοράς την αυτοδιαχείριση, οι ιδιωτικοί και οικιακοί χώροι ήταν χώροι που χρησιμοποιήθηκαν και από τους/τις αφηγητές/τριες της έρευνας, διαμορφώνοντας σε μεγάλο βαθμό τη μορφή και την αισθητική της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητάς τους.

Οι νέες προοπτικές, που άρχισαν να αναπτύσσονται τόσο μέσα από τα ακούσματα όσο και μέσα από τον ευρηματικό τρόπο χρήσης των χώρων για τις πειραματικές και αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, άρχισαν να δημιουργούν την ανάγκη ανάπτυξης ενός πλαισίου δραστηριότητας πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής, με περισσότερο στοχευμένο εκπαιδευτικό χαρακτήρα. Η πρώτη αναφορά των αφηγητών/τριών σε κάποιο workshop αυτοσχεδιασμού στην Αθήνα χρονολογείται κάπου στα τέλη της δεκαετίας του '90. Αυτή η πρωτοβουλία του Δημήτρη Δημητριάδη⁴³ πρόκειται για μια από τις πιο συνειδητές και στοχευμένες διαδικασίες μάθησης στο πλαίσιο ελεύθερα αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών που περιλαμβάνονται στην μέχρι τώρα ιστορική διερεύνησή μας. Το workshop αυτό, με το όνομα «Μισή ώρα», στο οποίο αναφέρθηκαν ο Ευθύμης και ο Γιώργος, ήταν μια κυριακάτικη συνέντευξη ατόμων στο σπίτι του Δημητριάδη, με σκοπό να παίζουν έναν μισάωρο αυτοσχεδιασμό και έπειτα να συζητήσουν για αυτόν και για τη μουσική γενικότερα.

Αρχικά ήταν ο Ευθύμης ο οποίος μέσα από παρέες ήρθε σε επαφή με τον Δημητριάδη, έμαθε για το workshop και ξεκίνησε να συμμετέχει σε αυτό και έπειτα ακολούθησε ο Γιώργος, κάποιες φορές, κατόπιν παρότρυνσης του Ευθύμη. Τόσο για τον Ευθύμη όσο και για τον Γιώργο αποτέλεσε την αρχική αφορμή ενασχόλησης με αυτοσχεδιαστικές πρακτικές ή, όπως ονόμαζαν τη διαδικασία, «αυτοσχεδιασμό ελεύθερων συνειρμών».

Ο Ευθύμης, ήδη από μικρή ηλικία, είχε αναπτύξει μια ιδιαίτερη σχέση με τις μουσικές ακροάσεις. Άκουγε πολλή μουσική στο πικάπ που είχε σπίτι του και, με κάθε ευκαιρία που του παρουσιαζόταν, όπως πάρτι φίλων, έπαιρνε τον ρόλο του dj.

⁴³ Ηχολήπτης και μουσικός. Ασχολείται από το 1980 με τη μουσική και επαγγελματικά με τον ήχο από το 1991. https://entuoia.gr/project/dimitrios_dimitriadis/ (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 22/07/2019) Επίσης είναι μέλος του μουσικού group EOS, μαζί με τους Γιώργο Κατσάνο, Τάσο Φωτίου, Σπύρο Μοσχούτη και Γιάννη Πετρόλια, το οποίο δημιουργήθηκε 2000. <https://eosmusic.wordpress.com/bio/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 22/07/2019)

Για τον Ευθύμη, μέχρι τη στιγμή που συμμετείχε σε αυτό το workshop αυτοσχεδιασμού, το πικάπ ήταν απλώς ένα μέσο για να βάζει μουσική σε πάρτι. Στο workshop άρχισε σιγά-σιγά να καταλαβαίνει ότι ένα πικάπ μπορεί να γίνει κάτι περισσότερο από ένα μέσο αναπαραγωγής της μουσικής. Θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως μέσο παραγωγής ήχου, ως μουσικό όργανο. Μέσα από αυτήν την πρόταση του Δημητριάδη, λοιπόν, άρχισε να αυτοσχεδιάζει με το πικάπ. Στη συνέχεια, βλέποντας και αντλώντας ιδέες και από τους άλλους συμμετέχοντες, ξεκίνησε να δοκιμάζει και άλλα πράγματα. Άρχισε να έρχεται σε επαφή με μηχανήματα, να εξοικειώνεται με αυτά και να προσανατολίζει τις προτιμήσεις του στους ήχους και στα μέσα παραγωγής ήχων. Αυτό ήταν το πρώτο σημαντικό επίπεδο μάθησης που προσέφερε το εν λόγω workshop σε όσους συμμετείχαν: αρχικά φανέρωσε τη δυνατότητα παιξίματος μουσικής χωρίς απαραίτητες μουσικές γνώσεις και, έπειτα, τη δυνατότητα παιξίματος μουσικής με διάφορα μέσα, τα οποία οι συμμετέχοντες είτε δεν ήξεραν ότι μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν ως μουσικά όργανα είτε απλά δεν είχαν δοκιμάσει άλλη φορά. Με άλλα λόγια, η χρήση αντικειμένων του οικείου περιβάλλοντος για την παραγωγή μουσικής και η εξερεύνηση διευρυμένων τεχνικών παιξίματος, άρχισαν να γίνονται μέρος συνειδητών διαδικασιών μάθησης και μέσα σε ένα αναγνωρισμένο πλαίσιο μάθησης. «Θυμάμαι το πρώτο πράγμα που μου είπε ήταν “δες το πικάπ σαν σολιστικό όργανο”. Βέβαια, δεν έπαιζα μόνο με πικάπ. Μετά έπαιζα και με άλλα πράγματα. Από 'κεί και πέρα, σιγά-σιγά, άρχισα να έρχομαι σε επαφή με τα μηχανήματα, με τα όργανα και να αρχίζω να τα αγαπάω αυτά και να τα θεωρώ πολύ οικεία» (Ευθύμης).

Ενδιαφέρον έχει πώς χαρακτήρισε ο Ευθύμης στην αφήγησή του το workshop αυτό. Αναφέρθηκε σε αυτό περισσότερο ως μια διαδικασία διαπροσωπικής συσχέτισης και επικοινωνίας μεταξύ των συμμετεχόντων παρά ως μια διαδικασία καθαρά μουσικοεκπαιδευτικού χαρακτήρα. Η διαφορετική σύσταση των συμμετεχόντων (οι οποίοι μπορεί να ήταν διαφορετικοί κάθε φορά και πολλές φορές και εντελώς άγνωστοι μεταξύ τους) και ο τρόπος με τον οποίο συσχετίζονταν μεταξύ τους, τόσο σε φιλικό όσο και σε μουσικό επίπεδο, διαμόρφωναν κάθε φορά ένα διαφορετικό ηχητικό αποτέλεσμα, κάνοντας την προσπάθεια συσχέτισης και επικοινωνίας ουσιαστικής σημασίας, κατά τη διάρκεια τόσο της μισής ώρας παιξίματος όσο και κατά τις συζητήσεις που ακολουθούσαν. Και αυτό ήταν το δεύτερο σημαντικό επίπεδο μάθησης που προσέφερε το workshop αυτοσχεδιασμού: η ανάπτυξη

δεξιοτήτων επικοινωνίας και συσχέτισης μεταξύ των συμμετεχόντων μέσω της μουσικής πράξης και της συζήτησης, με σκοπό την εξοικείωση με τον αυτοσχεδιασμό και την καλύτερη διαχείριση του ήχου. «Ήταν μια διαδικασία περισσότερο διαπροσωπική. Περισσότερο το 'χα δει σαν εργαλείο επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων εκείνη την περίοδο» (Ευθύμης).

Ένα τρίτο επίπεδο μάθησης που προσέφερε το workshop αυτοσχεδιασμού αφορά τη διαμόρφωση ενός διαφορετικού τρόπου σκέψης γύρω από την πράξη της μουσικής. Αυτός ο διαφορετικός τρόπος σκέψης αντανakλούσε σε ιδέες περί ισότητας μεταξύ των συμμετεχόντων, περί ελευθερίας επιλογών, περί έλλειψης σωστού και λάθους κατά τη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού κ.α. Ο Ευθύμης θυμάται χαρακτηριστικά τα λόγια του Δημητριάδη, με τα οποία παρότρυνε τους συμμετέχοντες να αρχίζουν να αυτοσχεδιάζουν ελεύθεροι και χωρίς όρια: «Τα μόνα εμπόδια στον αυτοσχεδιασμό είναι το σώμα και το μυαλό του εκτελεστή». Αυτή η έκφραση υποδηλώνει την δυνατότητα ύπαρξης μουσικών πρακτικών κατά τις οποίες όλα μπορούν να συμβούν και όλα μπορούν να είναι αποδεκτά. Πρακτικές οι οποίες εξαρτούνται από επιλογές των ίδιων των συμμετεχόντων. Το σώμα και το μυαλό είναι παράγοντες που παίζουν έναν ενεργό ρόλο σε αυτές τις επιλογές, άλλοτε βάζοντας εμπόδια και άλλοτε απελευθερώνοντας τον αυτοσχεδιαστή. Το σώμα βιώνει την εμπειρία του ήχου, ενώ το μυαλό είναι αυτό που δημιουργεί αυτά τα πλαίσια της εμπειρίας, τα μεταφράζει, τα αξιολογεί. Η μάθηση, με σκοπό να διευρύνει αυτές τις επιλογές του αυτοσχεδιαστή κατά την πράξη του αυτοσχεδιασμού, έχει τον σημαντικό ρόλο της εξοικείωσης του σώματος και του μυαλού απέναντι στην εμπειρία.

Ο Γιώργος, ο οποίος πήγε για πρώτη φορά στο workshop μέσω του Ευθύμη, διαμόρφωσε μια πολύ διαφορετική άποψη. Όλη αυτή η διαδικασία παιχνιδιού και συζήτησης μεταξύ αγνώστων ήταν μια διαδικασία που μάλλον τον έφερνε σε δύσκολη θέση παρά δημιουργούσε κίνητρα για ενασχόληση με την αυτοσχεδιαστική πράξη. Και αυτό γιατί κάθε φορά, ενώ η διαδικασία ήταν κοινή για όλους, ταυτόχρονα ήταν και μοναδική στον τρόπο που εξελισσόταν στο μυαλό του καθενός, και οι συζητήσεις μετά τα παιχνίδια αποκτούσαν έναν χαρακτήρα περισσότερο προσωπικής «εξομολόγησης» ή «group therapy», όπως αναφέρει ο Γιώργος, διαδικασία όχι εξίσου εύκολη για όλους. Αυτό είναι ένα πολύ ενδιαφέρον στοιχείο του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού. Ο τρόπος αντίληψης ενός αυτοσχεδιασμού δεν είναι κοινός σε όλους τους συμμετέχοντες. Ο καθένας αντιλαμβάνεται και

διαμορφώνει αντίστοιχα στο μυαλό του τη διαδικασία της αυτοσχεδιαστικής πράξης με μοναδικό τρόπο. Ίσως γι' αυτό δεν θα πρέπει να μιλάμε για σωστό και λάθος κατά την αξιολόγηση ενός αυτοσχεδιασμού, γιατί τα κριτήρια για μια τέτοιου είδους αξιολόγηση δεν μπορούν να είναι ανεξάρτητα από αυτήν την προσωπική εμπειρία.

Ενώ λοιπόν, ο Ευθύμης έβρισκε το workshop χρήσιμο και δημιουργικό, ο Γιώργος αντίθετα πίστευε ότι δεν είχε πολλά να αποκομίσει, παρά μόνο την εμπειρία της μουσικής συνύπαρξης με άγνωστους αυτοσχεδιαστές. Το workshop ήταν μια καλή ευκαιρία συνύπαρξης πολλών και διαφορετικής αισθητικής ατόμων, άγνωστων μεταξύ τους. Και αυτό ήταν ένα τέταρτο επίπεδο μάθησης. Φαίνεται παρόμοιο με το δεύτερο επίπεδο, αλλά εδώ η μάθηση εστιάζει στη συνύπαρξη πολλών, άγνωστων και ετερόκλητων ατόμων μέσα σε μια συνθήκη αυτοσχεδιασμού και όχι απαραίτητα στην επικοινωνία μεταξύ τους. Όπως εξηγεί και ο Γιώργος: «Μου έδωσε λίγο την εμπειρία του να πρέπει να συνυπάρξω σε έναν χώρο με μουσικούς που δεν ξέρω, δεν γνωρίζω, δεν ξέρω καν πώς θα παίζουνε, δεν ξέρω καν ποια είναι η αισθητική τους απέναντι στον ήχο, στη μουσική».

Τόσο για τον Ευθύμη όσο και για τον Γιώργο, αυτό το workshop αυτοσχεδιασμού ήταν μια θετική συγκυρία, χάρη στην οποία άρχισαν να αυτοσχεδιάζουν. Ανεξάρτητα από τα στοιχεία που κράτησαν ή απέριψαν, έπαιξε τον ρόλο του στη διαμόρφωση της μετέπειτα αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητάς τους.

3.2 Ανάγκη για εδραίωση μετά το 2000: Σκηνή, χώροι και προβληματισμοί

Σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση μιας αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας κατά τις δεκαετίες του '80 και του '90, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από τη μέχρι τώρα διερεύνηση, έπαιξε ο τρόπος που άρχισαν κάποια άτομα να συσχετίζονται, να αλληλεπιδρούν και να έρχονται σε επαφή με νέα ακούσματα, ιδέες και πρακτικές. Σε αυτό το μέρος θα δούμε το πώς κάποιοι χώροι μετά το 2000 αποτέλεσαν σημαντικούς πυλώνες τροφοδότησης και εξέλιξης αυτής της δραστηριότητας, σηματοδοτώντας το πέρασμα από την αγωνία της μάθησης, στην ανάγκη για εδραίωση. Επίσης, είναι η πρώτη φορά που ακούμε από τους/τις αφηγητές/τριες της έρευνας να μιλούν για μια σκηνή πειραματικής και αυτοσχεδιαστικής μουσικής, η οποία, πέρα από οφέλη για την ίδια την εξέλιξη αυτής της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας, συνοδεύτηκε και από προκλήσεις που οι αυτοσχεδιαστές/στριες χρειάστηκαν να αντιμετωπίσουν, ιδίως από το 2013 και μετά.

3.2.1 Η πρώτη επίσημη στέγη αυτοσχεδιαστικών πρακτικών: «Μικρό Μουσικό Θέατρο» (2000-2009)

Το «Μικρό Μουσικό Θέατρο» ήταν ένας χώρος στην Αθήνα, ο οποίος, από το 2000 έως και το 2009 και υπό τη διεύθυνση του Αναστάση Γρίβα, αποτελούσε σημαντική εστία πειραματικών και αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών. Ήταν ένα κοινό σημείο αναφοράς ατόμων, αλλά και ένας χώρος φιλοξενίας πολλών καλλιτεχνών του εξωτερικού. Ήταν ένας χώρος επικοινωνίας και διαλόγου, συνεργασιών και αλληλεπιδράσεων, καθώς και καλλιτεχνικών ωσμώνσεων, στις οποίες οι ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές οφείλουν την πορεία και εξέλιξή τους.

Ο χώρος στην οδό Βεΐκου 33 στο Κουκάκι, που αργότερα θα ονομαζόταν «Μικρό Μουσικό Θέατρο» (Μ.Μ.Θ.), στέγαζε μια μουσική σχολή, τη σχολή «Κρουστών και Μουσικής Τεχνολογίας», που μετονομάστηκε αργότερα σε «Σχολείο Μουσικής Πράξης», την οποία είχε ανοίξει ο Νίκος Τουλιάτος το 1995 και η οποία λειτουργεί υπό άλλη διεύθυνση έως και σήμερα. Η σχολή στο σύνολό της είχε έναν προσανατολισμό προς περισσότερο πειραματικά μουσικά ιδιώματα και αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, και αυτό λόγω του τρόπου που ο ίδιος ο Νίκος Τουλιάτος, ως κρουστός, αντιμετώπιζε την πρακτική του και κυρίως τη διδασκαλία των κρουστών. Ο ίδιος ανέφερε τα εξής: «Η μουσική διδασκαλία δεν θα έπρεπε να στοχεύει μόνο στην ανάπτυξη της τεχνικής και της δεξιοτεχνίας. Ο μουσικός δεν είναι ένα “μηχανάκι” τεχνικής. Είναι ένας άνθρωπος δημιουργικός, με θέση, ανησυχίες και ευαισθησίες, και αυτό πρέπει να φέρνει στην επιφάνεια και να διανθίζει, πάνω από όλα, η μουσική διδασκαλία» (Τουλιάτος, 2006, σελ. 24-25). Μέσα από τις ιδέες περί δημιουργικότητας και προσωπικής έκφρασης, η πρακτική του αυτοσχεδιασμού ήταν μια πρακτική, που αν και μέσα σε ωδειακά πλαίσια, έβρισκε πρόσφορο έδαφος. Ο ίδιος ο Τουλιάτος υποστήριζε τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, θεωρώντας τες σημαντικές στο παίξιμο της μουσικής, αναφέροντας πως «το να ξεκινάς μια πορεία [στο παίξιμο μουσικής] χωρίς να ξέρεις που θα σε βγάλει, να μπορείς σε αυτήν την πορεία να αντιμετωπίζεις κάθε φορά όποιον κίνδυνο εμφανίζεται μπροστά σου, να βρίσκεις λύσεις, τρόπους, αποκτάς καινούργιες γνώσεις, καινούργια εργαλεία» (Τουλιάτος, 2015).

Ο Αναστάσης γνώρισε τον Νίκο Τουλιάτο από έναν φίλο του, τον Σπύρο Καραμήτσο, μαθητή του Τουλιάτου και μελλοντικό διευθυντή της σχολής, στα τέλη της δεκαετίας

του '90. Διαβάζοντας για τον αυτοσχεδιασμό, έπεσε στα χέρια του ένα cd με καθαρά αυτοσχεδιαστική μουσική που είχε ηχογραφήσει ο Τουλιάτος με τη Σαβίνα Γιαννάτου το '93, με τίτλο *Masko*. Την εποχή εκείνη, στη δισκογραφία αυτοσχεδιαστικών πρακτικών δεν υπήρχε κάτι άλλο, όπως ανέφερε ο Αναστάσης, κάτι που του προκάλεσε μεγάλο ενθουσιασμό. Και η αφορμή για τη γνωριμία μεταξύ τους εμφανίστηκε στο πρώτο φεστιβάλ κρουστών και αυτοσχεδιασμού στο θέατρο ΚΝΩΣΟΣ στην Αθήνα που οργάνωσε ο Τουλιάτος (ό.π.). Σε εκείνο το φεστιβάλ, πήραν μέρος πολλοί καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων ο Gunter Sommer⁴⁴ και ο Fredy Studer⁴⁵, οι οποίοι θα έπαιζαν μαζί με τον Τουλιάτο, ο Ανδρέας Συμβουλόπουλος, που θα έπαιζε πιάνο μαζί με τον Φλώρο Φλωρίδη στο σαξόφωνο, ο Terry Bozzio, ντράμερ του Frank Zappa, η Σαβίνα Γιαννάτου κ.α. (ό.π.).

Όταν το 1995 ο Τουλιάτος άνοιξε τη σχολή μουσικής στο Κουκάκι, είχε ήδη μακρά μουσική πορεία στον αυτοσχεδιασμό και τόσο η πορεία του αυτή όσο και οι ιδέες περί μουσικής διδασκαλίας που είχε αναπτύξει έπαιζαν ρόλο στη διαμόρφωση των δράσεων της σχολής και ιδιαίτερα στις δράσεις του χώρου που αργότερα πήρε το όνομα «Μικρό Μουσικό Θέατρο». Όταν ο Αναστάσης πήγε για πρώτη φορά σε αυτόν τον χώρο, συνάντησε ένα μέρος, όπως το περιέγραψε, «κόζι», ένα μέρος που του θύμιζε χώρους που είχε δει στην Αμερική και είχε ενθουσιαστεί. «Είχε ένα δωμάτιο που γινόταν τα μαθήματα και είχε και μία αίθουσα, σαν μεγάλο μπαρ-καφέ, καλοφτιαγμένο. Πολύ όμορφο ξύλο, με πολύ industrial κατασκευές επίπλων. Ήταν ιδιαίτερο» (Αναστάσης).

Οι πρώτες συζητήσεις μεταξύ του Νίκου Τουλιάτου, ο οποίος ήταν μέχρι τότε διευθυντής του ωδείου και ήθελε να αποποιηθεί αυτήν την ιδιότητα, και του Αναστάση Γρίβα, ο οποίος μετά θα αναλάμβανε τη διεύθυνση του μικρού αυτού χώρου, έγιναν το 2000. Τότε, ο Αναστάσης είχε πει τα εξής: «Θέλω να γίνει αυτό το πράγμα ένα στέκι αυτοσχεδιασμού και πειραματισμού, ανοιχτό προς τους μουσικούς». Μαζί, λοιπόν, ξεκίνησαν να συζητούν για τη μορφή του χώρου, τη μουσική δραστηριότητα που θα στέγαζε, ακόμα και το όνομα που θα έπαιρνε. Τελικά, ο χώρος αυτός αποφασίστηκε να ονομαστεί «Μικρό Μουσικό Θέατρο», ένα όνομα που, εκτός από τη σημασία που θα αποκτούσε σιγά-σιγά μέσα από την πορεία του,

⁴⁴ Γερμανός ντράμερ τζαζ μουσικής. Γεννήθηκε το 1943 στη Δρέσδη.

⁴⁵ Ελβετός κρουστός τζαζ και σύγχρονης μουσικής του 20ου αιώνα. Γεννήθηκε το 1948 στην Λουκέρνη.

είχε και μια ίσως συμβολική χροιά. “Little Theatre Club” ήταν το όνομα ενός χώρου αυτοσχεδιαζόμενης και πειραματικής μουσικής στο Λονδίνο, ο οποίος άνοιξε το 1966 από τον John Stevens (Watson, 2004). Ο χώρος αυτός έπαιξε έναν καθοριστικό ρόλο στην αυτοσχεδιαζόμενη και πειραματική μουσική σκηνή του Λονδίνου, φιλοξενώντας μουσικούς όπως οι Derek Bailey, Trevor Watts, Evan Parker κ.α. (ό.π.).

Η πορεία του Μ.Μ.Θ., όπως διαφαίνεται από τις αφηγήσεις του Αναστάση, ήταν αποτέλεσμα πολλών συγκυριών ανά περιόδους. Υπήρχαν άτομα, κατά τη διάρκεια λειτουργίας του, που με την πολύτιμη συμμετοχή τους βοήθησαν στο να γίνει αυτός ο χώρος μια εστία πειραματικών και αυτοσχεδιαστικών πρακτικών. Ήδη από τα πρώτα βήματα του Μ.Μ.Θ., πολύ σημαντική ήταν η συμβολή του Νίκου Βελιώτη⁴⁶, ο οποίος μόλις είχε έρθει τότε στην Αθήνα, μετά από τις σπουδές του στην Αγγλία. Όπως αναφέρει ο Αναστάσης: «Συναντιόμαστε στο καφέ του πνευματικού κέντρου του Δήμου Αθηναίων, του λέω τι έχω στα χέρια μου, τι θέλω να κάνω μ’ αυτό και μου λέει και εκείνος τι στόχους έχει. Δηλαδή τι θέλει να κάνει στην Ελλάδα. Και δένουμε αμέσως». Η συνεργασία μεταξύ Αναστάση και Νίκου, η οποία άρχισε αμέσως μετά τη γνωριμία τους, ήταν καταλυτική για την πορεία και την εξέλιξη του χώρου.

Οι δράσεις στο Μ.Μ.Θ. ξεκίνησαν σχεδόν ταυτόχρονα με το άνοιγμά του. Τον Νοέμβριο του 2000 πραγματοποιήθηκαν μια σειρά από συναυλίες αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής στα πλαίσια του club 2:13 και, λίγο αργότερα, 13-15 Δεκεμβρίου, οργανώθηκε και το πρώτο τριήμερο φεστιβάλ, πάλι στα πλαίσια του club 2:13. Το club 2:13 ήταν ουσιαστικά ένα δίκτυο νέων αυτοσχεδιαστών, οι οποίοι κινούνταν, κατά κύριο λόγο, σε λιγότερο τζαζ φόρμες, ενσωματώνοντας στην αυτοσχεδιαστική τους πρακτική περισσότερα μινιμαλιστικά στοιχεία, στοιχεία της *Musique Concrete*, *live electronics* κ.α., διαφοροποιώντας με αυτόν τον τρόπο τη θέση τους από τους παλιούς αυτοσχεδιαστές της αγγλικής, κυρίως, μουσικής σκηνής⁴⁷. Ένα μέρος του δελτίου τύπου για αυτές τις δράσεις ανέφερε το εξής:

⁴⁶ Βλέπε υποσημείωση 15

⁴⁷ Το 1992 ο κιθαρίστας John Bisset και ο σαξοφωνίστας Lester Moses ξεκίνησαν το 2:13 club στο Λονδίνο οργανώνοντας συναυλίες ελεύθερου αυτοσχεδιασμού και πειραματικής μουσικής σε μία γκαλερί τέχνης στο Stoke Newington. Ένα παλιό ρολόι στον τοίχο της αίθουσας ήταν σταματημένο στις 2:13 και αποτέλεσε αφορμή για την ονομασία ενός θεσμού που καθόρισε την αυτοσχεδιαστική σκηνή του Λονδίνου. Τον ίδιο χρόνο διοργανώθηκε το πρώτο φεστιβάλ 2:13 RELAY (ετήσιο φεστιβάλ έκτοτε), ένα είδος μουσικής σκυταλοδρομίας, το οποίο συμβαίνει σε τρία διαφορετικά μέρη ταυτόχρονα με την συμμετοχή 16 μουσικών.

Το *improvisation club* 2:13 συνεχίζει τις *συναυλίες ελεύθερου αυτοσχεδιασμού* παρουσιάζοντας τη Σαβίνα Γιαννάτου (φωνή), τον Γιώργο Αδάμη⁴⁸ (φωνή, *morinhuur*, *berimbau*) και τον Νίκο Βελιώτη (τσέλο) την Πέμπτη 16 Νοεμβρίου 2000 στο *Μικρό Μουσικό Θέατρο* (Βεΐκου 33 Κουκάκι). Οι μηνιαίες συναυλίες του *club* 2:13 θα κορυφωθούν με τη πραγματοποίηση του πρώτου ΦΕΣΤΙΒΑΛ 2:13 στις 14, 15 & 16 Δεκεμβρίου (Μικρό Μουσικό Θέατρο) με προσκεκλημένους καταξιωμένους αυτοσχεδιαστές από Λονδίνο (John Bisset - κιθάρα, Rhodri Davies - άρπα, Mark Wastell - τσέλο) και Βερολίνο (Burkhard Beins - κρουστά, Angharad Davies - βιολί). Το *club* 2:13 Αθήνας θα συνεχίσει τις δραστηριότητες του μέσα στο 2001 διατηρώντας ζωντανό το ενδιαφέρον του κοινού, με μηνιαίες συναυλίες και ετήσιο Φεστιβάλ με συμμετοχές από την Ευρωπαϊκή αυτοσχεδιαστική σκηνή. [...] Με τη φροντίδα του τσελίστα Νίκου Βελιώτη, προερχόμενου από τον Λονδρέζικο πυρήνα αυτοσχεδιαστών, έχει δημιουργηθεί το νεοσύστατο Αθηναϊκό 2:13⁴⁹.

Κάπως έτσι ξεκίνησαν τα πράγματα, αρκετά δυναμικά και φιλόδοξα, απέναντι σε ένα κοινό με ελάχιστη, έως και καθόλου εξοικείωση με τέτοιου είδους ακούσματα και πρακτικές. Ήταν μια καθαρά προσωπική πρωτοβουλία του Αναστάση και του Νίκου, παρακινούμενη περισσότερο από το δικό τους, προσωπικό ενδιαφέρον για τη μουσική αυτή. «Έγινε τελείως εγωιστικά από τη δική μου τη μεριά. Κάπως είχα την πεποίθηση ότι το δικό μου προσωπικό γούστο και τις δικές μου αναζητήσεις τις είχαν και άλλοι πολλοί, τους οποίους για κάποιο λόγο δεν ήξερα. Πίστευα πως επειδή εκεί εστίαζε ό,τι πιο ουσιαστικό στη μουσική, δεν μπορεί παρά να 'ρθει και ο κόσμος. Είχα την εντύπωση ότι έκανα τον ενδιάμεσο» (Αναστάσης). Πρέπει να

⁴⁷ Ένα δεύτερο 2:13 γεννήθηκε στο Βερολίνο το 1996 από τον περκασιονίστα Burkhard Beins και τον κιθαρίστα Michael Renkel. Στο Βερολίνο, εκτός από τις τακτικές εμφανίσεις του 2:13 ensemble διοργανώνονται το φεστιβάλ BERLIN RELAY και 2:13 Festival συγκεντρώνοντας την αφρόκρεμα της Βερολινέζικης αυτοσχεδιαστικής σκηνής. Το 1996 ξεκίνησε και η Αγγλογερμανική δισκογραφική 2:13 MUSIC η οποία έχει μέχρι σήμερα 10 κυκλοφορίες.

Για περισσότερα βλ. http://www.burkhardbeins.de/groups/activity_center.html (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 25/05/2019)

⁴⁸ Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1974. Έκανε σπουδές στη σύνθεση, στην εθνομουσικολογία και τη μουσική εκτέλεση στο Πανεπιστήμιο του York στην Αγγλία. Έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στις σύγχρονες παραστατικές τέχνες στο Πανεπιστήμιο του Leeds – Bretton Hall. Έκανε επιπλέον μεταπτυχιακές σπουδές στη σύνθεση στο California Institute of the Arts. Ως συνθέτης-εκτελεστής χρησιμοποιεί διευρυμένες φωνητικές τεχνικές. Επίσης ασχολείται με τη σύνθεση έργων ηλεκτρο-ακουστικής μουσικής καθώς και με τον αυτοσχεδιασμό. Ο Γιώργος Αδάμης είναι γιος του συνθέτη ηλεκτροακουστικής μουσικής Μιχάλη Αδάμη (1929-2013).

⁴⁹ <http://www.atraktos.net/article.asp?cat=2&article=1362&index=9> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 25/05/2019)

επισημάνουμε, ωστόσο, ότι είναι από τις πρώτες φορές που εντοπίζονται τέτοιου είδους πειραματικές και αυτοσχεδιαστικές πρακτικές στο πλαίσιο ενός οργανωμένου φεστιβάλ, με συμπράξεις τόσο Ελλήνων όσο και ξένων μουσικών, το οποίο αποσκοπούσε σε μια συνέχεια.

Παράλληλα και πέρα από αυτήν τη σειρά μηνιαίων μουσικών events στο Μ.Μ.Θ., που διοργανώνονταν από το club 2:13, άρχισαν να πραγματοποιούνται συνεργασίες με διάφορους αυτοσχεδιαστές του εξωτερικού και μουσικές συμπράξεις αυτών με Έλληνες αυτοσχεδιαστές. Αυτοσχεδιαστές, για παράδειγμα, της βρετανικής αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής σκηνής, που έπαιζαν σημαντικό ρόλο ήδη από τη δεκαετία του '60, όπως ο John Butcher, άρχισαν να δείχνουν ενδιαφέρον για συνεργασία με τον χώρο. Τα πράγματα, όμως, στο θέμα της επικοινωνίας και της διοργάνωσης τέτοιων γεγονότων ήταν ακόμα άγουρα, δημιουργώντας στιγμές αμηχανίας και δυσκολίες, κυρίως οικονομικής φύσης. «Είπα του John Butcher, δεν είναι δυνατόν, ήρθε ο Νίκος εδώ, πρέπει να έρθεις να παίζεις. Και χωρίς να του πούμε του τύπου πού και πώς είναι ο χώρος και τα λοιπά, θυμάμαι του είπα πόσα θέλεις; Και μας είπε ένα ποσό τότε, το θυμάμαι ακόμα, το οποίο ήταν αρκετά μεγάλο. Και κανείς δεν του 'φερε αντίρρηση. Ντρεπόμουν να του φέρω αντίρρηση. John Butcher είναι. Έπρεπε να δουλεύω έξι μήνες για να βγάλω την αμοιβή του Butcher. Ο οποίος όταν ήρθε, εκ των υστέρων μου λέει, καλά, γιατί δεν το λέγατε;» (Αναστάσης).

Αρκετά γρήγορα τα πράγματα στο Μ.Μ.Θ. άρχισαν να εξελίσσονται ολοένα περισσότερο. Σε αυτήν την προσπάθεια, σημαντικό ρόλο έπαιξε ο έντυπος τύπος και η εμπιστοσύνη που έδειξαν κάποια άτομα σε αυτό το εγχείρημα του Αναστάση και του Νίκου. Άρχισαν να τυπώνονται δελτία τύπου στο Αθηνόραμα για τις δράσεις του χώρου και, για πρώτη φορά, όροι όπως «live electronics» ή «collective improvisation» κ.α. άρχισαν να δημοσιοποιούνται, προβληματίζοντας τον κόσμο για τη σημασία τους. Όπως αναφέρει ο Αναστάσης: «Ήταν λες και εγώ τα 'γραφα για τον Νίκο και ο Νίκος για μένα. Τα γράφαμε σαν να 'ναι αυτονόητα. Και είχε ενδιαφέρον γιατί μας ρωτούσαν πράγματα. Το πρώτο που μας ρωτούσαν, τι είναι αυτές οι καινούριες έννοιες. Και δεύτερον, ποια ήταν όλα αυτά τα ονόματα. Πού ήταν όλοι αυτοί οι καλλιτέχνες που ξαφνικά, δεν τους ήξερε κανένας, και άρχισαν να παρελαύνουν στο Μικρό Μουσικό Θέατρο; Δεν ήξεραν αν έπρεπε να ασχοληθούν μ' αυτό. Αν είναι δηλαδή το καπρίτσιο μιας ομάδας ανθρώπων που έπρεπε να την

πάρουν στα σοβαρά ή ότι ήταν πραγματικά κάτι καινούριο». Επίσης, τον ρόλο τους έπαιξαν και τα αφιερώματα που έγραφε τότε ο Αναστάσης στο μουσικό περιοδικό *Δίφωνο*. Αφιερώματα στην avant-garde μουσική, στην πειραματική μουσική και σε μουσικούς όπως ο John Zorn και ο Harry Partch, όχι μόνο άρχισαν να κοινοποιούνται, να γνωστοποιούνται και να συζητιούνται, αλλά απευθύνονταν και σε ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό, το κοινό του *Δίφωνου*. Άνθρωποι και καταστάσεις άρχισαν σιγά-σιγά να διαμορφώνουν ένα διαρκώς εξελισσόμενο δίκτυο μιας αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας.

Το Μ.Μ.Θ. άρχισε να γίνεται ένα σημείο συνάντησης πολλών ανθρώπων από ετερόκλητους μουσικούς χώρους. Αυτό οφειλόταν κυρίως στην προσπάθεια του Αναστάση από τη μια να συνδυάσει ενδιαφέρουσες μουσικές προτάσεις στις εκδηλώσεις που οργάνωνε και από την άλλη να κάνει αυτόν τον χώρο βιώσιμο, κάνοντας αυτά τα live ελκυστικά για ένα ευρύτερο κοινό. Αυτές οι ιδιόμορφες μουσικές συμπράξεις, όμως, που εκ πρώτης όψεως γεφύρωναν πολύ διαφορετικούς μουσικούς κόσμους, πολλές φορές είχαν ιδιαίτερα ενδιαφέροντα ηχητικά αποτελέσματα και οδήγησαν σε περαιτέρω συνεργασίες μεταξύ των μουσικών, ακόμα και σε ηχογραφήσεις δίσκων. «Κάναμε τότε 240 εναλλασσόμενα event τη σεζόν. Με ξένους, αεροδρόμια κ.α. Το είχαμε πάρει πολύ σοβαρά. Δεν ήμουν ασκληροπυρηνικός, avant-garde, τζαζ, electronica. Προσπαθούσα να βρω ενδιαφέρουσες προτάσεις απ' όλα τα είδη μουσικής και επίσης να προτείνω παραγωγές. Μερικές από τις παραγωγές που είχε προτείνει το Μικρό Μουσικό Θέατρο έχουν μείνει μέχρι σήμερα και αποδίδουν. Δηλαδή, θα φέρναμε τον Barry Guy. Και λέμε τώρα, ποιος τον ξέρει τον Barry Guy; Γιατί είχαμε βάλει μυαλό μετά από τον πρώτο χρόνο και σκεφτόμαστε και λίγο βιοποριστικά. Βιοποριστικά όχι με την έννοια να βγάλουμε λεφτά, αλλά να είναι βιώσιμο. Πρέπει να παίζει με τη Σαβίνα [Γιαννάτου]. Άμα έρθει και η Σαβίνα, θα έρθουν και οι Χατζιδακικοί και κάπως θα βγει το event. Οπότε φέραμε τον Barry Guy, και βάλαμε μαζί και τη Σαβίνα, οι οποίοι βγάζουν τώρα δίσκο στην ECM. Έχει γνωριστεί πολύ κόσμος μέσα εκεί» (Αναστάσης).

Το Μ.Μ.Θ. άρχισε, όπως λέει και ο Αναστάσης, «να γίνεται ένα κομβικό σημείο». Άρχισε να αναπτύσσεται ένας κοινός τρόπος συνεύρεσης ατόμων τόσο μέσα από ανεπίσημα πλαίσια μουσικής δραστηριότητας όσο και μέσα από επίσημα. «Υπήρξε εμπιστοσύνη κάποιων θεσμικών πραγμάτων, όπως με το Ιόνιο Πανεπιστήμιο, το

οποίο έκανε τις εκδηλώσεις του εκεί. Δηλαδή πολλά παιδιά βγήκαν μετά και έκαναν συγκροτήματα, όπως ο Κωστής Ζουλιάτης που έκανε τους Night on Earth και το ντοκιμαντέρ για τον [Γιάννη] Χρήστου, το οποίο για πρώτη φορά ήρθε στο Μ.Μ.Θ., πριν πάει στα φεστιβάλ. Άνθρωποι οι οποίοι είχαν έρθει από τη σύγχρονη ακαδημαϊκή μουσική, ας πούμε το “υγρό πυρ [sic.]”⁵⁰ του Βασιλειάδη» (Αναστάσης). Για τη γεφύρωση και συνύπαρξη όλων αυτών των προσώπων και σκηνών, από τις οποίες πολλές φορές προέκυπταν καινούργια πράγματα, «ξεπεράστηκαν σχολές και προκαταλήψεις και πανεπιστημιακές προκαταλήψεις» (Αναστάσης). Αρχίζει η ίδια η έννοια της μουσικής δραστηριότητας να επαναπροσδιορίζεται πλέον και συνειδητά.

Το κατά πόσο το κοινό ήταν έτοιμο να αγκαλιάσει τις δράσεις του Μ.Μ.Θ. ήταν κάτι που απασχόλησε τον Αναστάση και τους συνεργάτες του. Για τον λόγο αυτό, οργανώθηκε μια καθημερινότητα στον χώρο αυτόν με δράσεις συνειδητά εκπαιδευτικού χαρακτήρα. Αυτές οι δράσεις στόχευαν τόσο στην ανάπτυξη ενός θεωρητικού πλαισίου, με διάφορα μουσικά αφιερώματα, προβολές και ομιλίες, όσο και στην ανάπτυξη πρακτικών, πειραματικών και αυτοσχεδιαστικών δεξιοτήτων, με εβδομαδιαία μουσικά workshop, με μαθήματα υπολογιστικών προγραμμάτων για χρήση στη μουσική πράξη. Επιπλέον, δημιουργήθηκε ένα label, μέσω του οποίου θα υπήρχε η ευκολία ηχογράφησης και κυκλοφορίας της δουλειάς των ενδιαφερομένων. Κατά κάποιο τρόπο, όλες αυτές οι δράσεις ουσιαστικά δημιουργούσαν ένα πλαίσιο άτυπης μάθησης πειραματικών και αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών. «Κάθε Δευτέρα είχαμε μουσικά αφιερώματα, και προβολές. Ξεκινώντας από πιο mainstream πράγματα, όπως αφιέρωμα στον συμφωνικό Zappa, μέχρι τη minimal σκηνή, Michael Nyman, Greenaway κ.λπ., μέχρι πολύ avant-garde πράγματα, ας πούμε fluxus. Είχαν την πρόθεση να παρουσιάσουν. Δηλαδή πέρασαν όλες οι μεγάλες στιγμές της πειραματικής μουσικής. Και μιλώ από τη musique concrete μέχρι τον Sun Ra. Κάθε Τρίτη, δε, κάναμε τις λεγόμενες “απόπειρες”. Ήτανε νέα σχήματα ή παλιοί μουσικοί σε νέους συνδυασμούς και συνάφειες, το οποίο δεν ξέραμε τι θα βγει. Και το λέγαμε απόπειρες γιατί πραγματικά δεν ξέραμε τι θα βγει. Ας πούμε η Σαβίνα Γιαννάτου μαζί με τύπους νοϊζάδες, να κάνει βοκαλισμούς η Σαβίνα και να της το παίρνει ο τύπος το μικρόφωνο βίαια και να το βάζει κάτω με τον τρίφτη. Ή στον τοίχο κομπρεσέρ. Και

⁵⁰ Το «Εν πυρί» (1973), του Στέφανου Βασιλειάδη, είναι ένα έργο για τσέλο ή κοντραμπάσο και μαγνητοταινία. Η φράση «Εν πυρί» προέρχεται από χωρίο τής προς Κορινθίους Α΄ Επιστολής του Αποστόλου Παύλου. Το έργο είναι αφιερωμένο στον Γιάννη Χρήστου, κάνοντας αναφορές στο έργο του «Μυστήριον» (ορατόριο πάνω σε αρχαίες αιγυπτιακές νεκρολογίες).

επίσης κάναμε ακόμα και μαθήματα. Είχαμε στην αρχή τον Νίκο Βαλσαμάκη, ο οποίος μετά ήταν στο ΤΕΙ της Κρήτης, και μετά τον Coti K., οι οποίοι παρουσίαζαν ένα μουσικό software. Και το άλλο ήταν ότι ξεκινήσαμε να κάνουμε και label. Το lab for electroacoustic media, στο οποίο προλάβουμε να βγάλουμε κάποιους δίσκους, όπως για παράδειγμα έναν δίσκο του Γιώργου Σακελλαρίου ως Mecha Orga» (Αναστάσης).

Η πορεία του Μ.Μ.Θ. δεν θα είχε αυτήν την εξέλιξη αν δεν υπήρχε η βοήθεια, η όρεξη και οι ιδέες κάποιων ατόμων. Ενώ τα πρώτα δύο χρόνια λειτουργίας του είχε έναν αρκετά εσωστρεφή χαρακτήρα, αυτά τα άτομα ήρθαν και βοήθησαν στο να ανοίξουν περισσότεροι διάυλοι επικοινωνίας. Ο λόγος για τη Μαριλένα, η οποία βοήθησε στο κομμάτι της επικοινωνίας, τον Θοδωρή Ζιούτο, ο οποίος βοήθησε στο τεχνικό μέρος των συναυλιών, τον Κωστή Ζουλιάτη, ο οποίος βοήθησε στο γραφιστικό μέρος κάνοντας όλα τα δελτία τύπου, και φυσικά τον Νίκο Βελιώτη, ο οποίος ήταν συνέχεια εκεί και βοηθούσε σε οτιδήποτε χρειαζόταν. Δεν ήταν όμως μόνο η βοήθειά τους που ήταν σημαντική για τον χώρο, αλλά και οι ιδέες που έφερναν για νέες δράσεις, όπως το φεστιβάλ Burnt που αναφέρει ο Αναστάσης, το οποίο ήταν ιδέα του Ζουλιάτη και του Ζιούτου. «Ο Κωστής Ζουλιάτης με τον Θοδωρή συνέστησαν με δική τους πρωτοβουλία ένα φεστιβάλ, το λεγόμενο Burnt φέστιβαλ. “Καμένο”. Το οποίο ήδη από το 2002, νομίζω, ήτανε μία απόπειρα ανάδειξης του cult στον πειραματισμό. Χωρίς καμία διάθεση γελοιοποίησης και εξευτελισμού, έβρισκαν ανθρώπους οι οποίοι αναδείκνυαν κάτι το οποίο ήταν τότε μοναδικό, που άγγιζε τα όρια του να είναι το εναλλακτικό. Και ακούστηκαν φοβερά πράγματα, που οφείλω να πω ότι από εκείνο το φεστιβάλ είχε ξεκινήσει η Μόνικα⁵¹. Ή ο Λόλεκ⁵², ο Γιάννης. Ως Μπόλεκ και Λόλεκ».

«Αυτό το Μικρό Μουσικό Θέατρο! Το πολύ μικρό αλλά το πολύ μεγάλο!»: έτσι ξεκίνησε η Μαριλένα την κουβέντα για το Μ.Μ.Θ., φανερώνοντας τη νοσταλγία της για την περίοδο που είχε αναλάβει τα διάφορα θέματα οργάνωσης τότε στον χώρο.

⁵¹ Η Μόνικα γεννήθηκε στην Αθήνα το 1985. Το 1999 ξεκίνησε τα πρώτα της βήματα στη μουσική, παίζοντας κιθάρα και σαξόφωνο στην μπάντα του αδερφού της (Serpentine). Από το 2004 και μετά ξεκίνησε τη σόλο πορεία της στη μουσική ως συνθέτρια και ερμηνεύτρια τραγουδιών. Το 2008 κυκλοφόρησε τον πρώτο της δίσκο με τίτλο “Avatar”, ο οποίος έγινε πλατινένιος. Το 2010 κυκλοφόρησε τον δεύτερο δίσκο της με τίτλο “Exit” και το 2014, ηχογράφησε τον τρίτο της δίσκο, εξ ολοκλήρου στην Νέα Υόρκη, με τίτλο “Sectret in the Dark”.

⁵² Γιάννης Αναγνωστάτος ως Lolek, έπαιζε ντραμς στο ντουέτο Bolek & Lolek. Στη μουσική του εντοπίζονται στοιχεία ατμοσφαιρικότητας, ηλεκτρονικοί ήχοι, αλλά και στοιχεία περισσότερο δυναμικά, αποτελούμενα από έναν συνδυασμό ελληνικών και ροκ επιρροών.

Για τη Μαριλένα, η ενασχόλησή της με την οργάνωση του χώρου ήταν τότε ένας τρόπος για να βγάζει ένα μικρό εισόδημα, γιατί όπως αναφέρει, «δεν μπορείς να ζήσεις από τον χορό γενικά ή από την τέχνη πάντα αυτούσια». Πέρα, όμως, από αυτό ήταν και ένας σημαντικός παράγοντας επιρροών, που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην μετέπειτα μουσική πορεία της. Μέσα εκεί, παρακολουθώντας τις δράσεις του χώρου, γνώρισε για πρώτη φορά την πειραματική και αυτοσχεδιαζόμενη μουσική. Μέσα από την επαφή που είχε με το ωδείο, με το οποίο συστεγαζόταν ο χώρος, και βλέποντας και άλλα άτομα του ωδείου να παίζουν στον χώρο του Μ.Μ.Θ., όπως ενδεικτικά αναφέρει τους Modrec, για πρώτη φορά σκέφτηκε να ασχοληθεί και η ίδια με τη μουσική, ξεκινώντας μαθήματα ντραμς. Και μέσα σε όλο αυτό το κλίμα δραστηριοτήτων, μετά από έναν χρόνο, άρχισε να παίζει και η ίδια στην πρώτη της πειραματική μπάντα. Το Μ.Μ.Θ. δεν ήταν απλά ένας χώρος συναυλιών και άλλων μουσικών δράσεων. Ήταν ένας χώρος επιρροών και αλληλεπιδράσεων, ένας χώρος μουσικών ευκαιριών και δυνατοτήτων και πολλοί ξεκίνησαν τη μουσική τους δραστηριότητα από εκεί ή τη διαμόρφωσαν / επαναπροσδιόρισαν μέσω των επιρροών που δέχθηκαν εκεί (Stefanou 2018, 2019).

Μετά από οκτώ-εννέα χρόνια λειτουργίας του Μ.Μ.Θ., τα πράγματα άρχισαν να δυσκολεύουν αρκετά και έπρεπε να ληφθεί μια απόφαση, είτε να κλείσει ο χώρος είτε να μεταφερθεί σε έναν άλλο, μεγαλύτερο χώρο. Διάφοροι ήταν οι λόγοι που έφεραν τον Αναστάση αντιμέτωπο με μια τέτοια απόφαση, αλλά κυρίως ήταν το γεγονός ότι «το ίδιο το πράγμα», όπως ο ίδιος αναφέρει, «καλούσε για κάτι μεγαλύτερο». Η ανάπτυξή του ήταν τέτοια, που από τη μια απαιτούσε έναν μεγαλύτερο χώρο και από την άλλη άρχισε πλέον να δημιουργεί ένα κλίμα δυσaráεσκείας με διάφορες μουσικές σκηνές. «Κάποια στιγμή από την πολύ εξωστρέφεια πήγαμε και σε πιο ποπ εκδοχές. Ας πούμε, κάναμε ένα φεστιβάλ στο θέατρο Δημήτρης Χορν, όπου είχε έρθει τότε όλη η φορκ, η βρετανική φορκ σκηνή, η νεοφόρκ σκηνή τότε. Ε, και δεν ξέρω τι στο καλό έγινε από τότε και ξαφνικά άρχισε ένας πόλεμος άνευ προηγουμένου. Έκανα και μια συναυλία μετά στο Gagarin, φέραμε τους Dirty Three. Ο βιολονίστας ήταν ο βιολονίστας του Nick Cave, ο Warren Ellis. Και κάπως λέω τώρα, υποθέτω, μπήκα σε αλλωνών χωράφια και άρχισε ένας πόλεμος απίστευτος. Δηλαδή μου την έπεσε η ΑΕΠ, ήρθε το ΣΔΟΕ τρεις φορές σε ένα εξάμηνο» (Αναστάσης). Πέρα, όμως, από αυτά τα προβλήματα που άρχισαν να εμφανίζονται, ο χώρος άρχισε να έχει και προβλήματα στη συνύπαρξή του με το ωδείο με το οποίο συστεγάζονταν. Άρχισε το

είδος της δραστηριότητάς του, ο τρόπος που λειτουργούσε και ο κόσμος που μάζευε να δυσχεραίνουν την αρμονική συμβίωση αυτών των δύο. «Ο ένας έκανε ωδειακή παιδεία και εμείς φέρναμε ανθρώπους οι οποίοι ήταν εναντίον της ωδειακής παιδείας. Κάπως δεν πήγαινε όλο αυτό το πράγμα. Όσο αναπτύσσονταν ο ένας, ήθελε χώρο εις βάρος του άλλου. Και το ωδείο και εμείς. Εκεί κάποια στιγμή νομίζω ότι άρχισαν να γίνονται δυσάρεστα τα πράγματα. Καταγγελίες στο ωδείο επειδή κάτω υπάρχει ένας χώρος που σερβίρει ποτό και δε συνάδει με το ωδείο, οπότε όλα τα ωδεία της γειτονιάς πάλι καταγγελίες» (Αναστάσης). Τα διάφορα προβλήματα που με τον καιρό εμφανίζονταν, αλλά και προσωπικοί λόγοι, όπως κούραση, τελικά οδήγησαν στο οριστικό κλείσιμο του χώρου.

Ποια ήταν η σημασία / συμβολή του Μ.Μ.Θ. στην όλη πορεία της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας; Αυτό ήταν το ερώτημα που μας απασχόλησε κατά τη διάρκεια των όσων μαθαίναμε για αυτόν τον χώρο. Το Μ.Μ.Θ. δεν ήταν απλά ένας χώρος μουσικής δραστηριότητας. Ήταν πολλά παραπάνω από αυτό. Ήταν ένας τόπος επανασύνδεσης ατόμων που είχαν παλαιότερα αρχίσει να δραστηριοποιούνται μουσικά και οι οποίοι είχαν χαθεί μεταξύ τους. «Επειδή δισκάδικα δεν πολύ-υπήρχαν τότε για να βρισκόμαστε, ήταν καλή ευκαιρία να βρεθούμε πάλι κόσμος που είχαμε χαθεί από τα διάφορα κυκλώματα της Αθήνας» (Νικόλας). Ήταν ένας χώρος μάθησης και μοιράσματος εμπειριών, διεύρυνσης ακουσμάτων, επιρροών, αλλά πάνω από όλα ήταν ένας χώρος ο οποίος δημιουργούσε συνθήκες μουσικών πράξεων και συμπράξεων, παρότρυνε και έδινε ευκαιρίες στον καθένα που ήθελε να παίζει, να πειραματιστεί, να παρουσιάσει, να δοκιμάσει ιδέες. «Κάποια στιγμή, λίγο πριν κάνω την πρώτη μου συναυλία, Δεκέμβρη του 2000, συζητάμε πώς θα γίνει να ανεβούμε να παίξουμε και εμείς και λέμε να μην παίξουμε, δεν είμαστε για κοινό και λέει κάτι πραγματικά απελευθερωτικό ο Βελιώτης. Λέει, δε θα βγαίνω μόνο εγώ να κάνω το ρεντίκολο, θα βγείτε και σεις. Λέμε εντάξει Νίκο, έκλεισε. Χώροι σαν το Μικρό Μουσικό Θέατρο, ή η Knot αργότερα για παράδειγμα, είχαν ένα πολύ μεγάλο καλό, ότι έδιναν ευκαιρίες σε κόσμο» (Νικόλας).

Το Μ.Μ.Θ. ήταν ένας χώρος ανάπτυξης σχέσεων μεταξύ των μουσικών, μεταξύ του κοινού, αλλά και των μουσικών και του κοινού μεταξύ τους. Ήταν ένας χώρος, όπως αναφέρει ο Νικόλας, ανοιχτός στη δημιουργία καταστάσεων, μέσα στις οποίες ο πειραματισμός και ο αυτοσχεδιασμός πολλές φορές γινόταν το μέσο μιας διαδραστικής διαδικασίας μεταξύ των παρευρισκόμενων, με καθοριστική επίδραση

στην ίδια την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα και στην εξέλιξη των αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών. Μουσικοί, μη μουσικοί, ή, όπως, τους αναφέρει ο Νικόλας, «καταστασιακοί» και κοινό άρχισαν να αναπτύσσουν και να διαμορφώνουν ένα δίκτυο, αποτέλεσμα του οποίου ήταν ο σχηματισμός μιας σκηνής πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής. Επρόκειτο για μια σκηνή (όρος που επεξηγείται παρακάτω) η οποία θα πορεύονταν στον χρόνο, προσπαθώντας να αντιμετωπίσει και να ξεπεράσει τις δυσκολίες που θα συναντούσε, ξεκινώντας πρώτα με το κλείσιμο του Μ.Μ.Θ.

3.2.2 Χώροι πειραματισμού / αυτοσχεδιασμού ως χώροι μάθησης: «Knot Gallery» (2008-2013)

Ήδη από τη δεκαετία του '80, οι διάφοροι χώροι που άρχισαν να στεγάζουν πειραματικές και αυτοσχεδιαστικές πρακτικές δεν ήταν απλώς χώροι παρουσίασης μιας ήδη διαμορφωμένης δραστηριότητας. Ήταν χώροι ενεργοί, οι οποίοι παράλληλα με την παρουσίαση, βοηθούσαν στην ίδια τη διαμόρφωση μιας αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας. Μέσα σε αυτούς τους χώρους η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα έψαχνε να βρει την ταυτότητά της και προσπαθούσε να αποκτήσει την υπόστασή της. Και αυτό είναι που μας κάνει να τους θεωρούμε σημαντικούς χώρους άτυπης μάθησης. Στις δεκαετίες του '80 και του '90, οι περισσότεροι χώροι άτυπης μάθησης ήταν κυρίως ιδιωτικοί / οικιακοί χώροι. Καθώς τα πράγματα γύρω από την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα εξελίσσονταν, άρχισε και η μάθηση να επαναπροσδιορίζεται, κάνοντας σταδιακά βήματα και έξω από τα στενά όρια ενός μεμονωμένου ατόμου ή μιας μικρής ομάδας. Άρχισε να παίρνει μια μορφή ως διαδικασία και περιεχόμενο και να ανοίγει την πόρτα της προς κάθε ενδιαφερόμενο, δηλώνοντας πλέον την αναγκαιότητά της. Έτσι, λοιπόν, χώροι που άνοιξαν ήδη από το 2000, οι οποίοι συνέβαλαν καθοριστικά στην εξωστρέφεια της δραστηριότητας, όπως το Μικρό Μουσικό Θέατρο, άρχισαν να ενσωματώνουν στις δραστηριότητες τους συνειδητές διαδικασίες μάθησης.

Τη στιγμή που η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα / μάθηση άρχισε να διευρύνεται, να γίνεται εξωστρεφής, το κλείσιμο του Μ.Μ.Θ. το 2009 ήταν ένα πλήγμα για την αθηναϊκή μουσική σκηνή της. Το κενό αυτό ήρθε να αναπληρώσει ένας άλλος χώρος, ο χώρος «Knot Gallery», στην οδό Μιχαλακοπούλου 206 και Πύρρου, στους Αμπελόκηπους. Αυτός ο χώρος έχει καθιερωθεί στη συνείδηση της

προαναφερθείσας μουσικής σκηνής ως η επόμενη κίνηση, μετά το κλείσιμο του Μ.Μ.Θ. Όλος αυτός ο κόσμος που άρχισε να δημιουργεί και να διαμορφώνει τη μουσική σκηνή μετατοπίστηκε προς τον χώρο Knot Gallery και άρχισε να περιστρέφεται πλέον γύρω από αυτόν. Ωστόσο, πρέπει να αναφέρουμε πως ενώ τα επίσημα εγκαίνια του χώρου έγιναν στις 21/12/2009, με πρώτη μουσική δράση στον χώρο τη συναυλία των acte vide (Stefanou, 2018), η Knot ως εταιρεία υπήρχε ήδη από το 2008, με δράσεις κατά κύριο λόγο στο πεδίο του θεάτρου κατά τη διάρκεια του 2009 σε διάφορους χώρους της Αθήνας, όπως για παράδειγμα στον χώρο K44, στην οδό Κωνσταντινουπόλεως 44 στο Γκάζι. Επομένως, για ένα διάστημα οι δράσεις του Μ.Μ.Θ. και της ομάδας της Knot συνυπήρχαν στην Αθήνα, χωρίς όμως οι εμπλεκόμενοι σε αυτές να έχουν κάποιου είδους συνεργασία.

Η Knot Gallery, λοιπόν, άνοιξε το 2008, ως αστική μη κερδοσκοπική εταιρεία από τους Θέμελη Γλυνάτση (σκηνοθέτη), Γιάννη Κοτσώνη (μουσικό) και Βαγγέλη Μουσικά (interior designer), οι δράσεις της σταμάτησαν στα τέλη του 2013, ενώ σαν εταιρεία και χώρος έκλεισε το 2014. Οι δύο βασικοί τομείς καλλιτεχνικής δραστηριότητας με τους οποίους ασχολήθηκε ήταν το θέατρο και η μουσική. Στόχος του χώρου ήταν η παραγωγή και παρουσίαση πειραματικών project που είχαν προκύψει από τη συνεργασία των μελών της, χρησιμοποιώντας ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνικών μέσων. Περισσότερες πληροφορίες, καθώς και όλη η δράση του χώρου, η οποία περιλαμβάνει πάνω από διακόσιες συναυλίες πειραματικής / αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής Ελλήνων αλλά και καλεσμένων από το εξωτερικό μουσικών και πενήντα θεατρικές παραστάσεις / performances, όπως και τα δελτία τύπου των συναυλιών / παραστάσεων, υπάρχουν σαν αρχείο στο ανενεργό blogspot⁵³ της ομάδας. Το μέρος αυτό έχει σαν στόχο να εστιάσει στο Εργαστήριο Ελεύθερου Μουσικού Αυτοσχεδιασμού. Ο λόγος που εστιάζουμε μόνο σε αυτό είναι γιατί αναγνωρίζεται ως μια δράση η οποία, περισσότερο από κάθε άλλη του χώρου, αποτελούσε με έναν συνειδητά στοχευμένο τρόπο διαδικασία άτυπης μάθησης, ενώ ένας από τους διοργανωτές της, ο Γιάννης Κοτσώνης, ο οποίος είναι ταυτόχρονα και ένας από τους αφηγητές της έρευνας, μας μίλησε για αυτήν και την επίδραση της στον ίδιο.

⁵³ <http://knotarts.blogspot.com/2009/01/first-post-test.html> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 03/05/2020) Βλ. επίσης στο Stefanou, D. (2018). 'Sharing what we lack': Contextualizing live experimental music-making in post-2009 Athens. In D. Tragaki (Ed.), *Made in Greece: Studies in greek popular music*. London & New York: Routledge.

Το εργαστήριο ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού, το οποίο διοργάνωσαν οι acte vide⁵⁴ (Δανάη Στεφάνου και Γιάννης Κοτσώνης) και το οποίο άρχισε να διεξάγεται στον χώρο Knot Gallery, σχεδόν αμέσως μετά τα εγκαίνιά του μέχρι και το κλείσιμό του, ήταν ένα εγχείρημα που είχε ήδη ξεκινήσει από τον Μάιο του 2009, πριν από το άνοιγμα της Knot Gallery, και πραγματοποιούνταν σε εβδομαδιαία βάση σε έναν άλλον χώρο, στην περιοχή του Ψυρρή, στην οδό Αγίου Δημητρίου 19 (κοντά στη συμβολή Ευριπίδου και Αθηνάς). Ήταν ένας χώρος στον τρίτο όροφο του κτηρίου, το ενοίκιο του οποίου μοιράζονταν 4-5 άτομα (μεταξύ των οποίων και οι acte vide), για να κάνουν τις πρόβες τους. Όπως έγραφε και το ενημερωτικό κείμενο το οποίο είχαν συντάξει οι διοργανωτές του μουσικού εργαστηρίου:

«Είναι μια εντελώς προσωπική πρωτοβουλία που προέκυψε απλά από το ενδιαφέρον μας για τον ελεύθερο ηχητικό αυτοσχεδιασμό και πειραματισμό, χωρίς να εντάσσεται σε κάποιου είδους “θεσμικό πλαίσιο”. Το εργαστήρι είναι ανοιχτό σε όλους και (εννοείται!) δωρεάν. Ευπρόσδεκτοι είναι και όσοι δεν έχουν μουσική εμπειρία καθώς μοναδική προϋπόθεση είναι η επιθυμία για συλλογική ηχητική διερεύνηση και πειραματισμό. Κάθε είδους ηχητική πηγή (ακουστική, ηλεκτρική, ηλεκτρονική) είναι ευπρόσδεκτη».

Μέσα στο ενημερωτικό κείμενο αναγράφονταν αρκετά ξεκάθαρα οι όροι και οι στόχοι του εργαστηρίου, θέτοντας με αυτόν τον τρόπο τα μουσικά / αισθητικά πλαίσια της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας, αλλά και τα πλαίσια μιας άτυπης μάθησης σε πειραματικές / αυτοσχεδιαστικές πρακτικές. Οι συμμετέχοντες θα μπορούσαν να φέρουν οποιαδήποτε ηχητική πηγή, είτε μουσικό όργανο είτε αντικείμενα ή οποιοδήποτε ηλεκτρικό / ηλεκτρονικό μέσο. Τα μέσα παραγωγής ήχων δεν είχαν καμία σημασία, γεγονός που έδινε τη δυνατότητα συμμετοχής στο εργαστήριο στον οποιονδήποτε (μουσικό / μη μουσικό, με μουσική εμπειρία ή όχι), αρκεί ο τρόπος χρήσης τους να ανταποκρινόταν σε κάποιους περιορισμούς. Ένας βασικός περιορισμός ήταν οι χαμηλές εντάσεις. Αυτός ο περιορισμός είχε να κάνει περισσότερο με τις ιδιαιτερότητες του χώρου, παρ' όλα αυτά διαμόρφωνε σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο παιξίματος και τη μορφή των ηχητικών συμβάντων. Ένας άλλος περιοριστικός όρος αφορούσε τη λογική που είχαν αυτές οι συναντήσεις. Οι

⁵⁴ <http://acte-vide.blogspot.com> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 15/07/2019)

συναντήσεις δεν είχαν τη λογική jamming, αλλά τη μορφή ασκήσεων. Αυτές οι ασκήσεις, οι οποίες συναποφασίζονταν από τους συμμετέχοντες με τρόπο κατανοητό από όλους, ήταν ουσιαστικά παιχνίδια με κάποιους περιορισμούς σε σχέση με τον ήχο και τις ποιότητές του, τη μουσική φόρμα / υφή κ.α. Αυτός ο όρος περισσότερο ήθελε να διαχωρίσει τις μουσικές πρακτικές του εργαστηρίου από άλλες αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, οι οποίες μπορεί να προέρχονται από τζαζ, ροκ ή πανκ διαδρομές. Το ζητούμενο του εργαστηρίου ήταν, μέσω μιας μορφής συλλογικής διαδικασίας / προσπάθειας σε πλαίσια αυτοσχεδιαστικής πρακτικής, η διαρκής διερεύνηση ηχητικών δομών και σχέσεων. Ήταν μια συνθήκη «ηχητικών εξερευνήσεων και διερευνήσεων, η οποία δημιουργούσε ένα πλαίσιο άτυπης μάθησης, μη αποσκοπώντας στη δημιουργία κομματιών ή συγκροτήματος και μη αποτελώντας πρόβες για κάποια μελλοντική συναυλία, αν και συνεργασίες ή/και project μεμονωμένων μελών, ήταν αυτονόητες, έως και επιθυμητές».⁵⁵

Από τα τέλη του 2009, το εργαστήριο γινόταν στον χώρο της Knot Gallery κάθε Κυριακή, 17:00-19:00, με τις ίδιες περίπου συνθήκες, όρους και στόχους. Το εργαστήριο συνήθως ξεκινούσε με μια άσκηση σε κύκλο, κατά την οποία ξεκινούσε να παίζει το πρώτο άτομο στον κύκλο εντελώς ελεύθερα, με μόνο περιορισμό τον χρόνο (περίπου ένα με δύο λεπτά), λίγο αργότερα ξεκινούσε ο αμέσως επόμενος να παίζει και τότε σταματούσε ο πρώτος και ούτω καθεξής, μέχρι να παίξουν όλοι στον κύκλο. Αυτό το πρώτο παίξιμο ήταν περισσότερο προθέρμανση ή, καλύτερα, μια μικρή εισαγωγή, για να μουν τα άτομα στη λογική του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού. Μετά από αυτήν την εισαγωγή, ακολουθούσαν κάποια ομαδικά παιχνίδια, ανάλογα με τον αριθμό των ατόμων, θέτοντας κάθε φορά από κοινού κάποιους περιορισμούς σε σχέση με τη φόρμα, την υφή, την ταχύτητα, τις δυναμικές κ.α. Μετά από κάθε παίξιμο, ακολουθούσε πάντα μια συζήτηση των όσων προηγήθηκαν, κατά την οποία κάποιος είχε την ευκαιρία να σκεφτεί τη συμμετοχή του στο παίξιμο, να εκφράσει τη γνώμη του και τους προβληματισμούς του, να μοιραστεί με τους υπόλοιπους αυτήν την εμπειρία του και φυσικά να προτείνει

⁵⁵ Η ιδέα των *acte vide* για το εργαστήριο στον Ψυρρή προήλθε ένα μήνα πριν την πραγματοποίησή της, μέσα από την γνωριμία τους με τον Eddie Prevost (ντράμερ και ιδρυτικό μέλος των AMM), παίζοντας μαζί του στο Café Oto στο Λονδίνο και συμμετέχοντας σε αντίστοιχο εργαστήριό του. Η πρωτοβουλία είχε ομοιότητες με αυτήν του Prevost, με σημαντική διαφορά ότι δεν περιστρεφόταν γύρω από μια κεντρική μορφή, όπως αυτή του Prevost στο αντίστοιχο εργαστήριό του, αλλά όλοι είχαν έναν ισότιμο ρόλο (μέσα από προσωπική συνομιλία με τους *acte vide*). Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το εργαστήριο του Prevost βλ. στο Prevost, E. (2011). *The first concert: An adaptive appraisal of a meta music*. London: Copula.

διάφορες ιδέες. Παρόλο που σε κάθε εργαστήριο, η Δανάη και ο Γιάννης είχαν συντονιστικό ρόλο, οι ασκήσεις συναποφασίζονταν από όλους τους συμμετέχοντες του εργαστηρίου. Επομένως, αν κάποιος είχε μια ιδέα και ήθελε να τη δοκιμάσει με τους υπόλοιπους, είχε την ευκαιρία να το κάνει.⁵⁶

Το βασικό ερώτημα που μας απασχολεί σε σχέση με αυτό το εργαστήριο είναι το πώς μπορεί να γίνει κατανοητή η έννοια της μάθησης μέσα από αυτές τις ηχητικές συνεντεύξεις. Με ποιον τρόπο γινόταν η μάθηση και τι περιλάμβανε αυτή; Παρακάτω, ακολουθούν κάποιες σκέψεις, οι οποίες θα προσπαθήσουν να απαντήσουν σε αυτό το ερώτημα, κατά κύριο λόγο μέσα από αφηγήσεις του Γιάννη, αλλά και μέσα από την προσωπική μου παρατήρηση και εμπειρία, ενίοτε ως συμμετέχουσα στα εργαστήρια.

Το πλαίσιο άτυπης μάθησης που δημιουργούσε το εργαστήριο θα μπορούσαμε να πούμε ότι περιστρεφόταν γύρω από τέσσερις βασικές διεργασίες: «ακούω-παίζω-σκέφτομαι-συζητάω». Αυτές οι τέσσερις βασικές διεργασίες, σε διάφορους συνδυασμούς, όπως για παράδειγμα ακούω τι συμβαίνει γύρω μου και ανάλογα διαμορφώνω το παίξιμό μου, σκέφτομαι αυτό που ακούω και πώς παίζουν οι άλλοι και αναπτύσσω τον δικό μου τρόπο παιχνιδιού ή τις δικές μου ιδέες, σκέφτομαι όσα έχουν προηγηθεί και αναπτύσσω μια συζήτηση, ακούω τις απόψεις των άλλων συμμετεχόντων κ.α., ήταν το ζητούμενο σε όλη τη διάρκεια του εργαστηρίου. Ένα πολύ σημαντικό μέρος των εργαστηρίων, όπως αναφέρει και ο Γιάννης, ήταν «ότι άρχιζες να σχηματίζεις μέσα στο μυαλό σου μία σειρά από σχήματα τα οποία μπορούσες ιδανικά να ανακαλέσεις ενώ παίζεις και να ξεφύγεις από τα πολύ προφανή», δηλαδή το γεγονός ότι ο καθένας έψαχνε να βρει τρόπους συμμετοχής περισσότερο πολύπλοκους, ίσως και πιο ενδιαφέροντες, πέρα από την ιδέα περί «ερωταπάντησης» ή «συγχρονισμού», με την οποία συνήθως κάποιος ξεκινά να αυτοσχεδιάζει. Ένα άλλο, όμως, πολύ σημαντικό στοιχείο αυτού του εργαστηρίου ήταν ότι άρχιζε η αυτοσχεδιαστική πρακτική να γίνεται μέρος μιας αναστοχαστικής διαδικασίας, ή, όπως αναφέρει ο Γιάννης, «μία φιλοσοφική σχεδόν πρακτική», μέσω της οποίας ο καθένας προσδιόριζε, διαμόρφωνε, επεξεργαζόταν ή και αμφισβητούσε τις σκέψεις του για τον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό. Οι συζητήσεις που ακολουθούσαν μετά τα παιχνίδια ήταν μια ευκαιρία έκφρασης και μοιράσματος όλων αυτών των σκέψεων, από τις οποίες ο καθένας θα μπορούσε να επωφεληθεί και

⁵⁶ Περιγραφή από δική μου εμπειρία

τις οποίες θα μπορούσε να αξιοποιήσει σε έναν μελλοντικό αυτοσχεδιασμό, καθώς ισχύει για πολλούς αυτό που αναφέρει ο Γιάννης: «Δεν έχω κάποιου άλλου είδους output. Αυτά είναι πράγματα τα οποία τα σκέφτομαι μόνος μου και μέσα απ' τη συζήτηση τα πάω και παρακάτω».

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι το εργαστήριο αυτό δεν είχε εκπαιδευτικό χαρακτήρα με γραμμικό τρόπο. Κάθε κυριακάτικη συνάντηση δεν αποτελούσε τη συνέχεια της προηγούμενης. Κάθε συνάντηση ήταν αυτόνομη και συνήθως απαρτιζόταν από διαφορετικό συνδυασμό ατόμων. Και αυτό είχε ιδιαίτερα μεγάλο ενδιαφέρον, καθώς κάθε φορά αναπτύσσονταν καινούριες / διαφορετικές προκλήσεις και προβληματισμοί και απαιτούνταν εκ νέου προσπάθεια εύρεσης ενός τρόπου συνύπαρξης ή επικοινωνίας. Το σημαντικό ήταν ότι δινόταν σε όλους η δυνατότητα να εκφράσουν την άποψή τους και ενδεχομένως τη διαφωνία τους ή την απορία τους, καθώς, όπως αναφέρει ο Γιάννης, «υπήρχε και κόσμος που δεν είχε επαφή με όλο αυτό και έπρεπε να του δώσεις τη δυνατότητα να εκφραστεί». Οι διαφορετικές απόψεις, που κάποιες φορές μπορεί να προκαλούσαν δυσaráσκεια στους συμμετέχοντες, ήταν μια καλή αφορμή επανεξέτασης και αναστοχασμού αισθητικών ζητημάτων. «Και αυτό ήταν χρήσιμο. Δηλαδή, εκεί που έλεγες για τον ήχο και την ελευθερία και όλα αυτά, να σου λέει ο άλλος, μουσικούλα. Εντάξει, από τη μία ξενερώνεις και λες πω πω, τι είναι αυτός, δεν έχει καμία σχέση, αλλά από την άλλη σε βάζει και λίγο στη θέση σου. Καλό είναι να έχεις επαφή και με αυτό, το πιο ξεκάθαρα παραδοσιακό αν θες» (Γιάννης).

Στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, κάθε είδους συνθήκη στην οποία πραγματοποιείται η πρακτική μπορεί να αναγνωριστεί ως διαδικασία μάθησης. Αυτό, όμως, που κατά κύριο λόγο ξεχώριζε το εν λόγω εργαστήριο σε σχέση με άλλου είδους διαδικασίες ήταν το γεγονός ότι ήταν απαλλαγμένο από τον ψυχολογικό παράγοντα του άγχους ενός live ή της προετοιμασίας ενός μελλοντικού live ή ηχογράφησης. Ήταν μια διαδικασία χωρίς κανέναν στόχο να παρουσιάσει κάτι. «Εκεί είναι πραγματικά το εκπαιδευτικό κομμάτι. Όταν πια βγάζεις τελείως απ' το μυαλό σου κάθε έννοια υπερεγώ, κοινού, τέτοια, ψυχολογικά. Η συνθήκη είναι η ίδια με το live. Αλλά όταν βρεθείς σε μια κατάσταση που φεύγουνε τελείως οτιδήποτε ψυχολογικά και ό,τι σε περιορίζει, εκεί είναι που πραγματικά μπορείς να ανακαλύψεις πράγματα καινούργια ή να ακονίσεις ακόμα τις δεξιότητές σου κ.λπ.» (Γιάννης).

Μετά το κλείσιμο του χώρου Knot Gallery και τη διακοπή του εργαστηρίου στα τέλη του 2013 (Stefanou, 2018), τέτοιου είδους εβδομαδιαίες μουσικές συναντήσεις έλειψαν από τον χώρο της πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής. Οι περισσότερες μουσικές συμπράξεις, εκτός των live, είχαν τη μορφή προβών για μια επικείμενη δραστηριότητα. Λόγω έλλειψης χρόνου, όπως αναφέρει ο Γιάννης, «δύσκολα θα το βάλει κάποιος σε προτεραιότητα». Για τον Γιάννη, όσο υπήρχε το εργαστήριο και συμμετείχε σε αυτό ήταν «καλύτερος αυτοσχεδιαστής». «Ήμουν sharp. Είχα τις αισθήσεις μου και τις ικανότητές μου σε πολύ πιο καλή κατάσταση. Τώρα που δεν αυτοσχεδιάζω τόσο συχνά, μου παίρνει καιρό. Δηλαδή, είχα πολύ καιρό και πήγα πριν κάνα δίμηνο με κάτι παιδιά και παίζαμε. Εντάξει, δεν ένιωσα ότι ήμουνα όσο θα 'πρεπε να 'μαι εκεί. Δεν έγινε και τόσο αυτοσχεδιαστικό. Δηλαδή συνειδητοποίησα πολύ σύντομα, εννοώ στο πρώτο πεντάλεπτο, ότι έχουμε πάρει μία φόρμα πολύ γραμμική, ξέρεις, κρατημένοι ήχοι και που πάνε έτσι κι αυτά, ενώ θα μπορούσαμε να είχαμε κάνει και κάτι πιο περίπλοκο και πιο παιχνιδιάρικο» (Γιάννης). Παρόλο, επομένως, που λέμε ότι στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό κάθε είδους πρακτική ανταποκρίνεται σε ένα πεδίο μάθησης, από τα παραπάνω λεγόμενα του Γιάννη αρχίζει να διακρίνεται έως και αναγκαία η ύπαρξη τέτοιου είδους πλαισίου πρακτικής / μάθησης, όπως αυτό του εργαστηρίου, για την ίδια τη διατήρηση της έννοιας του «ελεύθερου αυτοσχεδιασμού» σε μια αυτοσχεδιαστική πρακτική.

3.2.3 Προβληματισμοί γύρω από τη σχέση σκηνής, χώρων και αυτοσχεδιαστικής πρακτικής

Μιλώντας για σκηνή πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής στην παρούσα έρευνα, ουσιαστικά γίνεται λόγος για τη σκηνή της Αθήνας. Ωστόσο να αναφέρουμε πως και η Θεσσαλονίκη ανέπτυξε τη δική της σκηνή, μικρότερη σε μέγεθος, ενώ σε άλλες πόλεις παρόλο που εντοπίστηκαν ανάλογες μουσικές δράσεις, αυτές αποτελούν μεμονωμένες περιπτώσεις, που δεν στάθηκαν ικανές να δημιουργήσουν πυρήνες αποτελούμενους από χώρους και άτομα, έτσι ώστε να μιλάμε για μουσική σκηνή σε αυτές. Βέβαια, όταν σκεφτόμαστε την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα στην Ελλάδα γενικότερα, εκ των προτέρων δεν γίνεται αντιληπτή με όρους ποσοτικούς, γιατί όπως αναφέρει ο Σάββας, «ούτως ή άλλως είναι πολύ περιορισμένος ο κόσμος που ασχολείται και ο κόσμος που ακούει». Αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι το τι εξέλιξη αυτή παρουσιάζει. Και σε αυτόν τον χώρο / σκηνή, σε αντίθεση με

άλλους χώρους / σκηνές, όπως για παράδειγμα της ροκ μουσικής, «υπάρχει πολύ ωραία η έννοια της εξέλιξης» (Μαριλένα). «Κινούνται τα πράγματα. Ξεφυτρώνουνε συνέχεια καινούρια ονόματα και πιο νεαροί σε ηλικία, παιδιά δηλαδή, που είναι πολύ ενθουσιασμένοι και προσβλέπουνε και σε κάποιον που είναι πιο παλιός για γνώση και εμπειρίες» (Σάββας).

Πριν αρχίσουμε να εξετάζουμε / προβληματιζόμαστε για τη σχέση σκηνής, χώρων και αυτοσχεδιαστικής πρακτικής, απαραίτητο είναι να θέσουμε, έστω και συνοπτικά, ένα θεωρητικό πλαίσιο γύρω από την έννοια της «σκηνής» στην πειραματική και αυτοσχεδιαζόμενη μουσική. Ένας αρκετά εύστοχος ορισμός της «σκηνής» που εξετάζουμε αναφέρει πως πρόκειται για:

«Μια κοινή στέγη, κάτω από την οποία συσπειρώνονται οι μουσικοί και το κοινό στο οποίο απευθύνονται, αλλά και η μεταξύ τους αλληλεπίδραση, οι τόποι στους οποίους συγκεντρώνονται, οι υποδομές που χρησιμοποιούν (χώροι για συναυλίες, φανζίν, δισκογραφικές εταιρείες) και οι αναβαθμοί του ελέγχου που ασκούν τα ίδια τα μέλη της σκηνής σε αυτές. Στην σκηνή επίσης τοποθετούνται τα νοήματα που δίνονται στα αντικείμενα, οι πρακτικές, οι χειρονομίες, οι τελετουργίες, τα οποία, ως ομολογία, καθορίζουν την ταυτότητα των μελών της. Επιπλέον, νοείται η «κοινωνία», δηλαδή η διάχυση και η πρόσληψη αυτών των νοημάτων εντός και εκτός σκηνής, και, συνεπώς, ο τρόπος με τον οποίο βιώνουν τα μέλη την ταυτότητα τους ως κοινότητα αλλά και ατομικά» (Bennett & Paterson 2004, Anderson 1993, Shank 1994, Laughley 2006)

Ο παραπάνω ορισμός έχει χρησιμοποιηθεί ήδη από τον Κολοβό για την θεωρητική πλαισίωση της πανκ μουσικής σκηνής (Κολοβός, 2015, σελ. 144), ωστόσο, πρέπει να διευκρινίσουμε πως χρησιμοποιώντας τον ίδιο ορισμό δεν σημαίνει την ταύτιση του πανκ με τις ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές. Η χρήση του ορισμού αυτού κρίνεται εύστοχη, καθώς, όπως αναφέραμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, ένα μεγάλο μέρος της αυτοσχεδιαστικής πρακτικής προέρχεται μέσα από πανκ ακούσματα και, συνεπώς, αναπτύσσει κοινά χαρακτηριστικά με αυτό.

Αναλογιζόμενοι τον παραπάνω ορισμό για τη σκηνή της πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η αφήγηση του Σάββα, κατά

την οποία φαίνεται ότι αυτό που έχει μεγάλη σημασία στη διαμόρφωσή της είναι το «πώς ο καθένας τη βιώνει. Πόσο δραστήριος είναι, πόσο είναι μέσα σ' αυτό και πόσο αφήνει άλλους να έρθουν και να γίνουν κομμάτι από αυτό το πράγμα». Είναι η ίδια η υφή της δραστηριότητας, όπως εξηγεί, η οποία αναπτύσσει και αναπτύσσεται μέσω προσωπικών σχέσεων και βιωματικών διαδικασιών, η οποία δημιουργεί αντίστοιχες συνθήκες προσδιορισμού και διαμορφώσεων της σκηνής. Με άλλα λόγια, η σκηνή είναι ένας ζωντανός οργανισμός, σε μια διαρκή διαδικασία διαμόρφωσης, η εξέλιξη της οποίας εξαρτάται από τους ίδιους τους εμπλεκόμενους με τη σκηνή. Οι ίδιοι οι πειραματιστές / αυτοσχεδιαστές, ανάλογα με το πώς σχετίζονται / συνδιαλέγονται μεταξύ τους, είναι αυτοί που προσδιορίζουν κάθε φορά τη μορφή της σκηνής.

Είναι γεγονός ότι, όταν μιλάμε για αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα, ουσιαστικά μιλάμε για μια δραστηριότητα από λίγους για λίγους. Ανέκαθεν ήταν και εξακολουθεί να είναι μια δραστηριότητα που συμβαίνει, διαμορφώνεται και εξελίσσεται στο περιθώριο της ελληνικής κοινωνίας, ανάγοντας αντίστοιχα τη σκηνή στην οποία ανήκει σε μια περιθωριακή σκηνή. Η κατάσταση αυτή ήταν κάπως δεδομένη και, στις συνειδήσεις των συμμετεχόντων, αυτονόητη, και όπως αναφέρει και ο Σάββας, σε αντίθετη περίπτωση, «δεν νομίζω ότι θα μπορούσαμε να το διαχειριστούμε. Δε θα μπορούσαμε να το κάνουμε κάτι». Επομένως, τόσο ο χαρακτήρας της δραστηριότητας όσο και ο χαρακτήρας της ίδιας της σκηνής άρχισε να διαμορφώνεται βασισμένος σε μια λογική εξέλιξης «από τα κάτω». Μια λογική που θεμελιωνόταν στο καινούργιο, το άγνωστο, το άσημο. «Μπορεί εγώ τώρα που 'μαι 35 να παίζω δέκα χρόνια μουσική, αλλά ψοφάω για κάτι καινούριο που θα 'ρθει από κάτω και όχι από πάνω» (Σάββας).

Το 2013 ήταν μια καθοριστική χρονιά για την πορεία και εξέλιξη της μουσικής σκηνής του πειραματισμού και αυτοσχεδιασμού της Αθήνας, αλλά και γενικότερα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας σε όλη την Ελλάδα, καθώς, λόγω ενός συνδυασμού νομοθετικών μέτρων που τέθηκαν σε ισχύ⁵⁷, πολλοί χώροι τέχνης και θέατρα αναγκάστηκαν να κλείσουν. Μέσα σε αυτούς ήταν και ο χώρος Knot Gallery, με την αιτιολογία ότι ως πολυχώρος τέχνης δεν πληρούσε όλες τις προϋποθέσεις, έτσι ώστε να μπορεί να έχει άδεια λειτουργίας. Οι περισσότεροι χώροι πειραματικών μορφών τέχνης που αναγκάστηκαν να κλείσουν, πέρα από το γεγονός ότι βάσει νόμου δεν

⁵⁷ Οι νόμοι που τέθηκαν σε ισχύ ήταν νόμοι που ψηφίστηκαν το 1937 (Ν. 446/37, 25 Ιανουαρίου του 1937) υπό την δικτατορία του Μεταξά και αναθεωρήθηκαν το 1957 (Stefanou, 2018).

πληρούσαν τις προδιαγραφές τους ως χώροι, δεν μπορούσαν να αντεπεξέλθουν και στις οικονομικές απαιτήσεις. Βρέθηκαν αντιμέτωποι με την απειλή πολύ μεγάλων χρηματικών προστίμων στην προσπάθειά τους να αντεπεξέλθουν οικονομικά διατηρώντας μικρά μπαρ χωρίς άδεια ή χρεώνοντας μικρά ποσά για τις παροχές τους. Αυτό συνέβαινε γιατί οι συναυλίες πειραματικής και αυτοσχεδιαστικής μουσικής που φιλοξενούσαν ήταν συναυλίες που δεν στόχευαν στο κέρδος, αλλά στην προαγωγή της αυτοσχέδιας μουσικής δημιουργικότητας. Συνήθως είχαν εισιτήριο έναντι ενός πολύ μικρού χρηματικού ποσού σε όποιον ήθελε να την παρακολουθήσει, ενώ πολλές φορές ήταν ακόμα και δωρεάν, δίνοντας στον καθένα τη δυνατότητα να συμμετέχει (Stefanou, 2018).

Μετά το κλείσιμο της Knot Gallery το 2013, οι χώροι της Αθήνας που φιλοξενούσαν την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα θα μπορούσαν να ταξινομηθούν σε τέσσερις μεγάλες κατηγορίες, με διαφορετικά προβλήματα η καθεμιά. Η μία κατηγορία ήταν ιδρυματικοί χώροι όπως αυτός της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση. Η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, η οποία άρχισε να λειτουργεί από το 2010, μέχρι και σήμερα, είναι μία από τις δράσεις του κοινωφελούς Ιδρύματος Ωνάση, η σύσταση του οποίου έγινε τον Δεκέμβριο του 1975, με σκοπό την δραστηριοποίησή του σε διάφορους τομείς όπως τον πολιτισμό, την παιδεία, το περιβάλλον, την υγεία και την κοινωνική αλληλεγγύη. Σκοπός της ήταν να γίνει ένας τόπος συνάντησης πολιτισμού για το θέατρο, το χορό, τη μουσική, τα εικαστικά και τα γράμματα. Μεταξύ άλλων, έχει αποτελέσει πόλο έλξης πολλών πειραματιστών / αυτοσχεδιαστών, από την Ελλάδα και το εξωτερικό, και αντίστοιχων δραστηριοτήτων, όπως φεστιβάλ, μουσικά αφιερώματα, συνέδρια, στους διάφορους χώρους του κτηρίου, όπως σε αίθουσες, στους διαδρόμους, ακόμα και στην ταράτσα. Ίσως ήταν από τους ελάχιστους χώρους που είχαν την οικονομική δυνατότητα να χρηματοδοτήσουν τέτοιου είδους εκδηλώσεις και συναυλίες και να παρέχουν τον απαραίτητο εξοπλισμό για την καλύτερη διεξαγωγή τους. Βέβαια, παρόλο που οι συνθήκες φαίνονται πολύ καλές για την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα, αυτός ο χώρος είχε σημαντικά μειονεκτήματα. Πέρα από το ότι ερχόταν σε αντίθεση με τον χαρακτήρα της δραστηριότητας και της σκηνης, που, όπως είπαμε παραπάνω, αποσκοπούσε σε μια πορεία «από τα κάτω», οι διοργανώσεις τέτοιου είδους μουσικών δράσεων και συναυλιών δεν ήταν συχνές, ούτε και ανοιχτές προς τον οποιονδήποτε ήθελε να πάρει μέρος σε αυτές. Όπως υποστηρίζει και η Μαριλένα,

ήταν, και είναι, πολύ δύσκολο κάποιος να συμμετέχει σε δράσεις του χώρου, αν δεν έχει μεγάλη εμπειρία, πλούσιο βιογραφικό ή αν δεν είναι γνωστός στον χώρο ή δεν γνωρίζει κάποιον που θα μπορούσε να τον βοηθήσει ως προς αυτό.

Αυτά τα προβλήματα κάπως αντιμετωπίστηκαν από μια άλλη κατηγορία χώρων στους οποίους γίνονταν πειραματικές και αυτοσχεδιαστικές δράσεις, τους οποίους θα μπορούσαμε να τους ονομάσουμε «αυτοσχέδιους». Οι αυτοσχέδιοι χώροι ήταν χώροι που οι ίδιοι οι αυτοσχεδιαστές διαμόρφωναν κατάλληλα έτσι ώστε να κάνουν το live τους, όπως για παράδειγμα διάφορες καταλήψεις και αυτοδιαχειριζόμενοι χώροι. Σε αυτούς τους χώρους οποιοσδήποτε θα μπορούσε πολύ πιο εύκολα να οργανώσει και να κάνει ένα live, άμεσα, γρήγορα και χωρίς καμία οικονομική επιβάρυνση, αλλά αντιμετώπιζε άλλους είδους δυσκολίες. Αυτοί οι χώροι δεν παρείχαν εξοπλισμό, για παράδειγμα ηχεία ή οτιδήποτε άλλο χρειαζόταν για τις ανάγκες του live.

Αυτού του είδους τα προβλήματα ξεπεράστηκαν φαινομενικά με μία τρίτη κατηγορία χώρων. Αυτή η κατηγορία περιλάμβανε χώρους όπως το six d.o.g.s, το Ρομάντσο και, γενικότερα, μπαρ ή club - πολυχώρους τέχνης, οι οποίοι, σε αντίθεση με άλλους πολυχώρους τέχνης, κατάφεραν να μείνουν ανοιχτοί και να ξεπεράσουν τις οικονομικές δυσκολίες λόγω του ότι πέρα από τη διεξαγωγή μουσικών δράσεων, λειτουργούσαν και ως μπαρ. Σε αυτούς τους χώρους υπήρχε σχετική ευκολία κάποιος να προτείνει και να κάνει ένα live, και είχε τη δυνατότητα να του παρέχουν εξοπλισμό και ασφάλεια, αλλά σε αυτούς τους χώρους είχε να αντιμετωπίσει άλλου είδους προβλήματα, κυρίως οικονομικού επιπέδου. Πολλές φορές για τη διεξαγωγή κάποιου live, έπρεπε να νοικιάσει τον χώρο και να βάλει εισιτήριο στην είσοδο, για να καλύψει τα έξοδά του, τα οποία υπήρχε το ενδεχόμενο να μην καλύπτονταν. Δηλαδή, για να παίξει κάποιος σε τέτοιου είδους χώρους, τις περισσότερες φορές έπρεπε να πληρώσει και επιπλέον να υποχρεώσει και το κοινό να πληρώσει για να τον ακούσει, γιατί ο χώρος, πέρα από τα έξοδα συντήρησής του, αποσκοπούσε στο να βγάλει και κέρδος από τη συναυλία. Μια τέτοιου είδους οικονομική επιβάρυνση, ιδίως αν δεν υπήρχε η εξασφάλιση της κάλυψης των εξόδων από τα εισιτήρια, για τους περισσότερους αυτοσχεδιαστές/στριες ήταν και είναι ένας αποτρεπτικός παράγοντας. Επιπλέον, τίθενται ζητήματα ιδεολογίας. Πολλοί/πολλές από τους/τις αφηγητές/τριες της έρευνας έχουν σταματήσει να κάνουν πλέον live σε τέτοιου είδους χώρους, οι οποίοι, εκτός των άλλων, έχουν ως προϋπόθεση λειτουργίας τους το κέρδος. Αυτό εν μέρει οφείλεται και στον χαρακτήρα που άρχισε η ίδια η

αυτοσχέδια δραστηριότητα να διαμορφώνει ήδη από τη δεκαετία του '80, που, όπως είπαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, δεν προσέβλεπε σε / δεν ενσωμάτωνε πάντα κάποιου είδους οικονομική συναλλαγή.

Μια ενδιάμεση περίπτωση χώρων, οι οποίοι φιλοξενούσαν πειραματικά και αυτοσχεδιαστικά live, η τέταρτη κατηγορία, η οποία κάπως προσπάθησε να ισορροπήσει μεταξύ των άλλων και να μειώσει τα προβλήματα που οι άλλες κατηγορίες χώρων δημιουργούσαν, ήταν κάποιοι χώροι «project space» / γραφεία (συνήθως εικαστικών, designers, αρχιτεκτόνων κ.α.) όπως το Frown Tails, ο χώρος E.Δ.Ω., ο χώρος Velvet Room κ.α. Σε χώρους τέτοιου είδους ήταν ευκολότερο να οργανώσει και να κάνει κανείς ένα live, υπήρχε ένας κάποιος εξοπλισμός και δεν απαιτούνταν ενοίκιο. Κάποιες φορές, υπήρχε εισιτήριο έναντι μικρού αντιτίμου, για τη συντήρηση του χώρου, αλλά τις περισσότερες φορές υπήρχε ένα κουτί ελεύθερης συνεισφοράς και φθηνά ποτά, τα έσοδα των οποίων προορίζονταν και πάλι για τη συντήρηση του χώρου και την ομαλή διεξαγωγή των συναυλιών και όχι για το κέρδος είτε των μουσικών είτε των ιδιοκτητών του χώρου. Ωστόσο και σε αυτούς τους χώρους υπήρχαν σημαντικά προβλήματα, κυρίως οικονομικής φύσης. Πολλές φορές, χώροι, οργανωτές και μουσικοί βρέθηκαν σε πολύ δύσκολη οικονομική θέση και άλλες φορές ακόμα και σε αδιέξοδο, λόγω του ότι δεν είχαν την ανάλογη οικονομική υποστήριξη από το κοινό, καθώς λίγοι ήταν αυτοί που έβαζαν λεφτά στο κουτί ή πλήρωναν το ποτό που έπαιρναν. Η κατάσταση αυτή οδήγησε πολλούς χώρους σε κλείσιμο, άλλους χώρους σε υπολειτουργία ή σε λειτουργία με ζημία, και άλλους χώρους σε διεύρυνση του φάσματος των καλλιτεχνικών τους δραστηριοτήτων, συμπεριλαμβάνοντας κάποιες που αποφέρουν περισσότερα έσοδα.

Μεταξύ των τεσσάρων κατηγοριών των χώρων που περιγράψαμε παραπάνω, δεν θα μπορούσαμε να πούμε με βεβαιότητα ότι κάποια από αυτές επικράτησε των υπολοίπων. Ήταν η συνύπαρξη όλων αυτών που, μεταξύ άλλων παραγόντων, άρχισε να διαμορφώνει αυτόν τον πολυσχιδή χαρακτήρα αυτής της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας. Ήταν περισσότερο στην ιδιοσυγκρασία του/της κάθε αυτοσχεδιαστή/στριας ο τρόπος που έβλεπε και αντιμετώπιζε τις συνθήκες του κάθε χώρου. Για παράδειγμα, κάποιοι/κάποιες αυτοσχεδιαστές/στριες ακόμα και σήμερα, για ιδεολογικούς λόγους, αρνούνται να συμμετάσχουν σε δράσεις κοινωφελών ιδρυμάτων, όπως η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, ή σε χώρους που αποσκοπούν στο κέρδος. Για κάποιους άλλους/άλλες αυτοσχεδιαστές/στριες, ο κάθε χώρος έχει

προκλήσεις, και είναι χρήσιμο, έως και επιθυμητό πολλές φορές, να έρχονται αντιμέτωποι με αυτές. Όπως αναφέρει ο Άκης: «Απ' τη στιγμή που ξέρεις τι κάνεις και ξέρεις ποιος είσαι, δεν νομίζω ότι έχεις να φοβηθείς κάτι. Άσχετα αν οι άλλοι θα το καταλάβουν ή όχι, θα το αποδεχθούν ή θα πούνε τι μαλακία ήταν αυτή. Προσωπικά, εγώ δεν έχω αναστολές γι' αυτό το θέμα. Νομίζω ότι χρειάζεται να έρχεσαι αντιμέτωπος με κοινό που δεν ξέρει τι είναι αυτό που κάνεις ή δεν το έχουν ακούσει ή είναι παράταιρο σε αυτό που κάνουν τέλος πάντων οι υπόλοιποι».

Σε αντίθεση με τον Άκη, ο Μιχάλης στη συνέντευξή του ανέφερε πως συνειδητά αρνείται κάθε είδους οικονομική συναλλαγή στις καλλιτεχνικές του δραστηριότητες, θεωρώντας το χρήμα / κέρδος έναν πολύ κακό παράγοντα στις σχέσεις τόσο των μουσικών μεταξύ τους όσο και των μουσικών με την ίδια την τέχνη. «Πολλές φορές πιστεύω ότι όταν τα χρήματα γίνονται αυτοσκοπός στην τέχνη, κάπου εκεί χάνεις τον εαυτό σου. Αυτός είναι ο βασικός λόγος που τα κάνω όλα τζάμπα. Όπως και στις ανθρώπινες σχέσεις υπάρχει αυτό. Αυτό που θέλω να πω είναι ότι άμα υπήρχε οικονομικό όφελος νομίζω ότι θα άλλαζε και η σχέση μεταξύ μας. Τα χρήματα δημιουργούν προβλήματα. Και αυτό είναι που προσπαθώ απλά να βγάλω απ' την τέχνη μου γενικά» (Μιχάλης).

Ο Μιχάλης είναι συνιδρυτής ενός χώρου στην Αθήνα και συνδιοργανωτής live αυτού του χώρου. Αυτός ο χώρος ουσιαστικά αφορά την προσπάθεια μιας ομάδας για διοργάνωση ανεξάρτητων και αυτο-οργανωμένων συναυλιών, τόσο Ελλήνων όσο και ξένων μουσικών, πολλές φορές ακόμα και με προσωπική οικονομική συνεισφορά, προκειμένου να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις των συναυλιών, διατηρώντας ταυτόχρονα και τον ιδεολογικό του χαρακτήρα. Το πρόβλημα βιωσιμότητας τέτοιου είδους χώρων, οι οποίοι λειτουργούν με αυτή τη λογική, είναι αρκετά συνηθισμένο, γιατί, όπως αναφέρει ο Μιχάλης, «πολλές φορές δεν βρίσκεις την οικονομική υποστήριξη που χρειάζεσαι από τον κόσμο. Θυμάμαι να 'ναι live που να πρέπει να κάνω μια performance, να 'χω έξοδα και το κουτί (συνεισφοράς) δεν το προσέχουνε».

Πολλές φορές, κάποιοι χώροι διοργάνωναν πάρτι με σκοπό τα έσοδα να χρησιμοποιηθούν για τη συντήρησή τους. Ο Μιχάλης αναφέρει το πάρτι «εξαερισμού» που έγινε στον χώρο αυτόν, δηλαδή το πάρτι που είχαν διοργανώσει με σκοπό τα έσοδα από αυτό να καλύψουν τις δαπάνες για τον καινούριο εξαερισμό του

χώρου, και συνεχίζει μιλώντας για τα Yuria⁵⁸, ένα φεστιβάλ το οποίο διοργάνωνε το δισκάδικο Vinyl Microstore, με σκοπό την οικονομική του ενίσχυση. Δυστυχώς, όμως, αυτός ο χώρος του δισκάδικου, ο οποίος ήταν ένας τόπος συνάντησης πειραματιστών και αυτοσχεδιαστών, ένας τόπος ακροάσεων, ενημέρωσης, επικοινωνίας, αλλά και μουσικών δραστηριοτήτων, έκλεισε το 2015, μετά από σχεδόν δεκαπέντε χρόνια λειτουργίας, καθώς δεν βρήκε την ανάλογη οικονομική υποστήριξη του κόσμου του (Αλεξόπουλος, 2017). Όπως αναφέρει ο Μιχάλης: «Τελικά κατέληξε το δισκοπωλείο να υποστηρίζει τα Yuria. Στα τελευταία φεστιβάλ είχανε μπίρες, πήγαινε ο καθένας έπαιρνε μπίρες, δεν έδινε καν λεφτά στο κουτί για την μπίρα που έπαιρνε και μετά κόψανε και τις μπίρες, μετά βάλανε μόνο κρασί και μετά στο τέλος δεν βάζαν καν λεφτά για τα μηχανήματα και φυσικά το μαγαζί έκλεισε. Ε, πώς; Άμα δεν το στηρίζεις; Δηλαδή να 'ναι γεμάτο κόσμο έξω, να 'χει 300-400 άτομα έξω και το κουτί να μπαίνει μέσα».

Όλη αυτή η κατάσταση που άρχισε να δημιουργείται με το κλείσιμο των χώρων προβληματίσε αρκετά τον κόσμο της πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής. Οι αφηγητές/τριες της έρευνας μίλησαν για αυτήν, προσπαθώντας να δώσουν κάποιες εξηγήσεις.

Ένα σημαντικό ερώτημα είναι το κατά πόσο ο πειραματισμός και ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός μπορεί να υπάρξει και να εξελίσσεται ελεύθερα, διατηρώντας την ταυτότητά του και την αυθεντικότητά του μέσα σε ένα πολιτειακό πλαίσιο ελεγχόμενο από τη νομοθεσία. Ο Μιχάλης σχολιάζει: «Θέλουν να φτιάξουν πολιτιστικούς χώρους τύπου mall. Δεν πιστεύω ότι έτσι γίνονται πράγματα». Και αν μπορεί να υπάρξει, τότε μήπως υπάρχει και η ανάγκη επαναπροσδιορισμού της ίδιας της ταυτότητας αυτής της δραστηριότητας; Υπήρξαν χώροι, όπως το six d.o.g.s, που ακολούθησαν την νομοθεσία με όποιες συνέπειες και αν είχε κάτι τέτοιο στην ίδια τη δραστηριότητα. Κάποιοι πειραματιστές / αυτοσχεδιαστές ακολούθησαν και

⁵⁸ Τα Yuria ήταν ένα μικρό φεστιβάλ που πραγματοποιούνταν μια φορά το χρόνο (κάθε φθινόπωρο) στον χώρο του δισκοπωλείου Vinyl Microstore, από το 2004 μέχρι και το κλείσιμο του χώρου. Ήταν μια πρωτοβουλία του Νεκτάριου Παππά (του προηγούμενου ιδιοκτήτη του δισκοπωλείου). Οι δράσεις του προσανατολιζόνταν γύρω από πειραματικές και αυτοσχεδιαστικές πρακτικές και στόχος του ήταν η αλληλεπίδραση μεταξύ καλλιτεχνών και κοινού. Επιπλέον, η πρωτοβουλία αυτή αποσκοπούσε στην οικονομική υποστήριξη του δισκοπωλείου και κατά προέκταση και της σκηνής πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής. Σε αυτό το φεστιβάλ έχουν συμμετάσχει και κάποιοι από τους αφηγητές της έρευνας, όπως για παράδειγμα η Αφροδίτη, ο Πάνος και η Μαριλένα (με τους The Callas). Για περισσότερες πληροφορίες <https://www.vice.com/gr/article/wneva9/ena-diy-festival-pou-egine-themos> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 07/06/2020)

ενσωμάτωσαν αυτές τις συνέπειες και κάποιοι όχι, παραμένοντας όσο το δυνατόν πιο πιστοί στην ταυτότητα και αυθεντικότητα της τέχνης τους.

Σύμφωνα με τη νομοθεσία, ένας χώρος για να μπορέσει να διεξάγει συναυλίες, πρέπει πρώτα να κάνει επίσημη πρόσληψη στον κάθε μουσικό και να του παρέχει ασφάλιση κόστους 20 ευρώ. Σε αντίθετη περίπτωση, σε πιθανό έλεγχο κινδύνευε να πληρώσει πρόστιμο ύψους μέχρι και 10.000 ευρώ (Stefanou, 2018). Φυσικά το ζήτημα δεν είναι μόνο τα 20 ευρώ της ασφάλισης, αλλά το ίδιο το καθεστώς εργοδοσίας / σύμβασης που απαιτείται, σε μια δραστηριότητα που όχι μόνο ιδεολογικά δεν θα μπορούσε να στηρίξει κάτι τέτοιο, αλλά και καθαρά πρακτικά. Ως μια δραστηριότητα του περιθωρίου, ο πειραματισμός / ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός δεν θα μπορούσε να λειτουργήσει μέσα σε συνθήκες αγοράς εργασίας.

Οι οικονομικές δυσκολίες και οι δυσκολίες με τους χώρους που αντιμετώπιζε και αντιμετώπιζε γενικά η σκηνή της πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής πολλές φορές οδηγούσαν στην εύρεση εναλλακτικών και αυτοσχεδίων λύσεων, προκειμένου να υπάρχει μουσική δραστηριότητα και να εξελίσσεται. Αυτό δεν άρχισε να γίνεται μόνο μετά το κλείσιμο των χώρων το 2013. Αυτό συνέβαινε ανέκαθεν. Μια τέτοια πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση ήταν τα άτυπα live που οργάνωνε ο Μιχάλης στην ταράτσα του σπιτιού του. Όπως αναφέρει: «Συνήθως, όποτε ήθελα να κάνω κάτι και δεν είχα κάποιον χώρο, τα 'κανα (τα live) εκεί πέρα». Αυτά τα live, τα οποία ήταν μέρος ενός πάρτι μεταξύ των παρευρισκόμενων, πραγματοποιούνταν από το 2010, δύο με τρεις φορές τον χρόνο, και μάζευαν συνήθως σαράντα με πενήντα άτομα. Σε κάποιο από αυτά, όπου θα έπαιζαν, μεταξύ άλλων, και οι Bazooka, One Jam, Bruce Lee και ο Otomo Hava, το κοινό έφτασε μέχρι και τα εκατόν πενήντα άτομα. «Μόλις που χωρούσαν όλοι. Ήταν ο περισσότερος κόσμος που έχει έρθει» (Μιχάλης). Σε αυτήν την ταράτσα έχουν παίζει διάφοροι αυτοσχεδιαστές ανά καιρούς, μεταξύ των οποίων, όπως αναφέρει και ο Μιχάλης, ο Παναγιώτης Σπούλος⁵⁹, ο Νικόλας Μαλεβίτσης, ο Τάσος Στάμου⁶⁰, ο Phill Niblock⁶¹ κ.α.

⁵⁹ Ο Παναγιώτης Σπούλος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1981 και ασχολείται ενεργά με τη μουσική από την εφηβεία του. Αποφοίτησε από τον ΑΚΤΟ με άριστα ως Graphic Designer το 2002 και μέχρι σήμερα η γραφιστική αποτελεί ένα αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής του. Η μουσική του δράση απαριθμεί δεκάδες κυκλοφορίες και περιοδείες σε Ευρώπη και Αμερική είτε solo (ως Dead Gum) είτε σε μουσικά σχήματα στα οποία ανήκει (Reverse Mouth, Wham Jah). Εδώ και 15 χρόνια δραστηριοποιείται, επίσης, με το μουσικό του label, Phase!, το οποίο έχει εκδώσει πάνω από 120

Παρόλες τις δυσκολίες που αντιμετώπιζαν αυτά τα πάρτι στην ταράτσα, στα οποία, όπως αναφέρει ο Μιχάλης, «πάντα σκάγανε και μηνύσεις» ή «το σπίτι γινόταν χάλια», αποτελούσαν έναν τόπο συνάντησης πειραματιστών και αυτοσχεδιαστών, όχι μόνο Ελλήνων, αλλά και του εξωτερικού, και μια πολύ καλή αφορμή για ώσμωση ιδεών, αλλά και για γέννηση νέων.

Συνομιλώντας με τους/τις αφηγητές/τριες της έρευνας, ήταν αναμφίβολη η αναπόληση και η νοσταλγία για την περίοδο που υπήρχε το Μικρό Μουσικό Θέατρο και, λίγο αργότερα, η Knot Gallery. Οι περισσότεροι, αν όχι όλοι, διαπιστώνουν τον σημαντικό ρόλο που έπαιξαν αυτοί οι δύο χώροι στην αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα και επισημαίνουν την αναγκαιότητα δημιουργίας αντίστοιχων χώρων. Γιατί, όμως, μετά το κλείσιμο της Knot Gallery δεν άνοιξε κάποιος άλλος, αντίστοιχος, χώρος; Πέρα από τα προβλήματα που ήδη αναφέραμε σχετικά με τη νομοθεσία και τα προβλήματα βιωσιμότητας, ο Νικόλας εντοπίζει ένα ακόμα βασικό πρόβλημα, το οποίο αποτελεί ανασταλτικό / αποθαρρυντικό παράγοντα σε όποια απόφαση δημιουργίας νέων χώρων, και αυτό είναι το πρόβλημα της πολιτικής / φορολογικής αστάθειας της χώρας. «Είναι αυτό που λέγεται στην Ελλάδα Γολγοθάς της γραφειοκρατίας και της φορολογίας. Δηλαδή στο εξωτερικό, μπορεί να ανοίξεις έναν χώρο και να ξέρεις από την αρχή ότι θα πληρώνω κάθε χρόνο για παράδειγμα

κυκλοφορίες Ελλήνων και ξένων καλλιτεχνών σε βινύλιο, κασέτα και CD ενώ παράλληλα έχει διοργανώσει συναυλίες σημαντικών ξένων καλλιτεχνών (Big Blood, Talibam!, Phil Minton, Blood Stereo, SewnLeather, AngelsinAmerica, El-g, FranceSauvage, CakesofLight, DonnaParker, κ.α.) σε Αθήνα, Θεσσαλονίκη και Ξάνθη.

⁶⁰ Ηλεκτροακουστικός συνθέτης και μουσικός, κατασκευαστής εναλλακτικών ηλεκτρικών μουσικών οργάνων, καθηγητής μουσικής και τεχνικός ήχου. Μέσα σε μια δεκαετία live και ηχογραφήσεων, ο Τάσος Στάμου έχει αναπτύξει ένα μοναδικό στυλ ζωντανής ηλεκτροακουστικής σύνθεσης. Μεγάλης διάρκειας και συνεχή κομμάτια δημιουργούνται επί σκηνής ή στο στούντιο με τη χρήση ενός «φορητού στούντιο ηλεκτροακουστικής μουσικής». Ο εξοπλισμός του αποτελείται από ακουστικά όργανα (σαντούρι, reeds, records και αντικείμενα) και ηλεκτρονικά (χειροποίητα ηλεκτρονικά, συνθεσάιζερ και samplers). Με βάση τις παρατεταμένες τονικότητες και τα ελεύθερα αυτοσχεδιαστικά οργανικά σόλο, οι ζωντανές συνθέσεις του δημιουργούν μια ατμόσφαιρα τελετουργικού θορύβου. Παρόλο που δουλεύει κυρίως μόνος, συνεργάζεται συχνά με άλλους καλλιτέχνες ήχου, αυτοσχεδιαστές και πειραματιστές (όπως ο Adam Bohman, ο Alan Wilkinson, London Improvisers Orchestra, ο Mike Cooper, ο Andrea Parkins, ο Kuupuu & Lau Nau, Ilan Manouach, Ignaz Schick, Magda Mayas, Arma Agharta, Thodoris Ziarkas κ.α.) σε διάφορους χώρους και φεστιβάλ πρωτοποριακής μουσικής. Επίσης, διοργανώνει μιας σειράς εργαστηρίων που ερευνούν την ελαστικότητα των κυκλωμάτων και τη χρήση hardware στην πειραματική παραγωγή ήχου. Περισσότερα βλ. <https://www.tasosstamou.com/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 12/07/2019)

⁶¹ Αμερικάνος καλλιτέχνης γεννηθείς το 1933, έχει πλέον μια πορεία πάνω από πενήντα χρόνων στην πειραματική και μινιμαλιστική μουσική, καθώς επίσης και στον τομέα των φιλμ και της φωτογραφίας. Το 1985 έγινε διευθυντής του ιδρύματος Experimental Intermedia, ενός ιδρύματος για την avant-garde μουσική, το οποίο έχει τη βάση του στη Νέα Υόρκη. Το 2013 συνεργάστηκε με το Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης της Λωζάνης (Contemporary Art Centre Lausanne) και το Musée de l'Elysée. Την επόμενη χρονιά τιμήθηκε με το διάσημο βραβείο του Ιδρύματος Σύγχρονων Τεχνών John Cage. Περισσότερα βλ. <https://phillniblock.com/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 13/07/2019)

εκατό λίρες, στην Αγγλία. Στην Ελλάδα, μπορεί να ξεκινήσεις πληρώνοντας εκατό ευρώ ας πούμε, και μες στο επόμενο τρίμηνο να έχουν γίνει πεντακόσια, μετά να έχουν γίνει πενήντα και μετά, μέχρι την ώρα που θα πληρώσεις, να έχουν γίνει πέντε χιλιάδες. Δεν το ξέρεις» (Νικόλας). Μέσα σε ένα περιβάλλον αστάθειας και αβεβαιότητας, απαιτείται ιδιαίτερα μεγάλο ρίσκο, προσωπική προσπάθεια, υπομονή και επιμονή, αλλά επιπλέον και πολύ καλή συνεργασία μεταξύ των ατόμων.

Η καλή συνεργασία και η ανάπτυξη και διατήρηση καλών σχέσεων μεταξύ των αυτοσχεδιαστών και των σχετιζομένων με την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα γενικότερα ήταν και είναι ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες για την ίδια την ύπαρξη της σκηνής. Είναι ο χαρακτήρας της δραστηριότητας τέτοιος, που μπορεί να υπάρξει, να αναπτυχθεί και να εξελιχθεί μόνο μέσα από μια συλλογική προσπάθεια, η οποία διέπεται από όρους δημοκρατίας. Σε αντίθετες περιπτώσεις, χώροι μπορεί να γίνουν αφιλόξενοι και άτομα μπορεί να έρθουν σε δύσκολη θέση μη βρίσκοντας την αναγκαία βοήθεια από τους υπόλοιπους, με αποτέλεσμα είτε να σταματήσουν την προσπάθεια είτε να την περιορίσουν, σταματώντας ή περιορίζοντας με αυτόν τον τρόπο μέρος και της γενικής δραστηριότητας της σκηνής. Ο Μιχάλης αναφέρει την εμπειρία του με έναν αυτοδιαχειριζόμενο χώρο, ο οποίος στο παρελθόν φιλοξενούσε πειραματικά / αυτοσχεδιαστικά live, όπου, παρόλο που ουσιαστικά ξεκίνησε ως κατάληψη, και εν μέρη ακόμα είναι, κάποιοι προσπάθησαν να εκμεταλλευτούν τις ελευθερίες και δυνατότητες του χώρου με μη δημοκρατικές διαδικασίες και απομάκρυναν κάποια άτομα.

Όπως ήδη έχει προκύψει μέχρι τώρα, η καλή συνεννόηση και συνεργασία μεταξύ των πειραματιστών / αυτοσχεδιαστών αποτέλεσαν σημαντικούς παράγοντες ανάπτυξης της πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής σκηνής και χώροι όπως το Μικρό Μουσικό Θέατρο και ο χώρος Knot Gallery, οι οποίοι αποτελούσαν έναν κοινό τόπο μιας αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας, λειτουργούσαν ιδιαίτερα βοηθητικά ως προς αυτήν την κατεύθυνση. Όπως αναφέρει ο Γιώργος: «Τότε που υπήρχε η Knot, υπήρχε έντονη κίνηση, γιατί όλοι βρισκόντουσαν εκεί και όλοι θα μιλάγανε και όλοι θα κουβεντιάζανε και όλοι θα διοργάνωνανε πράγματα». Μετά το κλείσιμο της Knot Gallery, η έλλειψη ενός κοινού τόπου συνάντησης είχε σαν αποτέλεσμα τη διάσπαση του πυρήνα της μουσικής δραστηριότητας σε πολλούς και μικρότερους. Αυτοί οι μικρότεροι πυρήνες πολλές φορές δρούσαν αυτόνομα, κατόπιν προσωπικών πρωτοβουλιών και σε ασυνεννοησία μεταξύ τους, οργανώνοντας ταυτόχρονα live την

ίδια μέρα, διχάζοντας έτσι τον κόσμο που ήθελε να τα παρακολουθήσει. «Μπορεί μία μέρα να παίζουν τρία διαφορετικά πράγματα, το οποίο δε βγάζει κανένα νόημα γιατί είναι οι ίδιοι εκατό άνθρωποι που θέλουν να πάνε και στα τρία. Οπότε πας σε ένα και χάνεις το άλλο. Που δεν υπάρχει λόγος γι' αυτό» (Αφροδίτη). Πέρα όμως από το πρόβλημα της ασυνεννοησίας μεταξύ των ομάδων, δυσκολίες αντιμετώπιζαν και όσοι επιθυμούσαν να συμμετάσχουν σε κάποιο μουσικό event και οι οποίοι δεν ήταν μέρος μιας ομάδας ή δεν είχαν κάποια γνωριμία. Ένα τέτοιο παράδειγμα ήταν η Αφροδίτη, η οποία πολλές φορές συνάντησε δυσκολίες λόγω του ότι δεν ανήκε σε καμία ομάδα, καθώς έλειπε αρκετά στο εξωτερικό. «Αυτή η διάσπαση έχει οδηγήσει στο να γίνουνε πιο μικρά γκρουπάκια, γκρουπάκια, γκρουπάκια, γκρουπάκια και κακά τα ψέματα, αν δεν είσαι σε κάποιο από αυτά τα γκρουπάκια, κανένας δε θα σου πει να έρθεις να παίξεις κιόλας» (Αφροδίτη).

Η σκηνή, όπως φάνηκε, δεν είχε μόνο μία μορφή, σταθερή. Ανά περιόδους, και λόγω διαφόρων κοινωνικών, οικονομικών και πολιτικών παραγόντων, είχε πάρει πολλές μορφές, επηρεάζοντας έτσι και την ίδια τη μορφή και πορεία της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας. Η σκηνή ήταν και εξακολουθεί να είναι ένας οργανισμός εν εξελίξει και διαρκώς διαμορφούμενος από τις εκάστοτε συνθήκες ύπαρξής του. Κάποιοι χώροι έκλεισαν, κάποιοι άλλοι άνοιξαν, ενώ σημαντική επίδραση στη διαμόρφωση της σκηνής της Αθήνας, ήταν όταν από το 2011 και έπειτα άρχισαν κάποιες αεροπορικές εταιρείες, όπως η Ryanair, να προσφέρουν πολύ οικονομικές πτήσεις, εντός και εκτός Ελλάδας. Άρχισε να αναπτύσσεται, όπως λέει ο Νικόλας, «μία νομαδική αντίληψη του καλλιτέχνη». Άρχισε η σκηνή να μετατοπίζεται και πέρα από τα σύνορα του τόπου της, να γίνεται εξωστρεφής και, αναπόφευκτα, να δέχεται επιρροές, οι οποίες και συνέβαλαν στη διαμόρφωσή της. Τόσο το internet που προϋπήρχε όσο και οι φθηνές πτήσεις έφεραν κοντά τις σκηνές μεταξύ τους και δημιούργησαν συνθήκες για ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες καλλιτεχνικές ωσμώσεις και διαμορφώσεις.

Στην Αθήνα, και γενικότερα στην Ελλάδα, τα πράγματα γύρω από την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα, μέχρι και το 2015 που μελετάμε, ήταν αρκετά δύσκολα. Με σχεδόν μηδαμινή χρηματοδότηση ή υποστήριξη από το κράτος ή από κάποιον άλλον φορέα, οι συνθήκες γίνονταν όλο και πιο αποθαρρυντικές και η δραστηριότητα όλο και λιγότερο βιώσιμη. Πολλοί θα ήταν αυτοί που θα ήθελαν να πληρώνονται από την καλλιτεχνική τους δραστηριότητα, ίσως όχι τόσο για να βιοπορίζονται όσο για να

είναι βιώσιμη η τέχνη τους. «Αλλά από ποιον;» είναι η ερώτηση του Γιώργου. Ούτε επιδοτήσεις δίνονται, ούτε μεγάλο κοινό υπάρχει, ούτε θα μπορούσαν τα live να έχουν ακριβό εισιτήριο. Ο μόνος τρόπος είναι η ίδια η σκηνή να υποστηρίζει και να ενισχύει οικονομικά τον εαυτό της. Να υπάρχει ένα είδος αυτοχρηματοδότησης μεταξύ των αυτοσχεδιαστών/στριών που απαρτίζουν τη σκηνή, είτε αγοράζοντας τις δισκογραφικές δουλειές του καθενός είτε συνεισφέροντας στο κουτί που υπάρχει σε κάθε live είτε με όποιον τρόπο ο καθένας μπορεί. «Αν δεν υποστηρίξει η ίδια η σκηνή τον εαυτό της, αυτό το πράγμα σταματάει να υπάρχει» (Γιώργος).

Πολλοί ήταν αυτοί που είχαν κακές εμπειρίες από ομάδες και συνεργασίες, είχαν βιώσει στιγμές απογοήτευσης, ένιωσαν προβληματισμένοι για την πορεία της σκηνής, ειδικά μετά το κλείσιμο της Knot Gallery, αλλά ας ολοκληρώσουμε αυτό το μέρος με την αισιόδοξη σκέψη του Άκη, ο οποίος αναφέρει ότι, παρ' όλες τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει η σκηνή, «πάντα στο τέλος κάτι γίνεται». «Πάντα υπάρχει κάποιο κενό που κάποιος το αναπληρώνει κάποια στιγμή. Παλιά ήτανε το Μικρό Μουσικό Θέατρο, έκλεισε, έγινε η Knot Gallery, έκλεισε, και τώρα γίνονται λίγο διάσπαρτα πράγματα, οπότε κάποια στιγμή αναγκαστικά, εκ των πραγμάτων κάτι θα γίνει. Γιατί έτσι είναι η ροή των πραγμάτων» (Άκης).

3.2.4 Μια διεθνής μουσική κοινότητα «από τα κάτω»

Οι ακροάσεις, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, θεωρούνται μία από τις βασικές διαδικασίες άτυπης μάθησης στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό. Είναι αυτές που διαμορφώνουν την πρακτική, αλλά ταυτόχρονα η ίδια η πρακτική διαμορφώνει τον τρόπο που κάποιος ακούει κάτι, αλλά και τα ακούσματά του, καθώς κάθε αυτοσχεδιαστής είναι παράλληλα και ακροατής, όχι μόνο των άλλων αυτοσχεδιαστών, αλλά και της ίδιας του της πρακτικής. Έτσι, λοιπόν, δημιουργείται ένα ιδιόμορφο και περίπλοκο πλέγμα αυτοσχεδιαστών, ακουσμάτων και πρακτικών, το οποίο δεν μας επιτρέπει να κάνουμε εύκολα τον διαχωρισμό ακουσμάτων και πρακτικής και μας οδηγεί να τα μελετάμε ως διαδικασίες οι οποίες συνυπάρχουν και συνδέονται στενά. Ως προς αυτό, το internet έπαιξε έναν καθοριστικό ρόλο. Αυτός ο ρόλος, στην παρούσα διατριβή, είναι προσανατολισμένος προς δύο κατευθύνσεις, οι οποίες, όμως, δεν είναι εντελώς ανεξάρτητες: στη δημιουργία μιας διεθνούς μουσικής κοινότητας ακροάσεων και στην εξέλιξη παραγωγής και διακίνησης δίσκων από

μικρά και ανεξάρτητα labels (στην οποία θα αναφερθούμε περισσότερο στο επόμενο μέρος).

Ο όρος «κοινότητα» είναι ένας όρος ιστορικά φορτισμένος από ποικίλες θεωρητικές επεξεργασίες, ενώ ταυτόχρονα χρησιμοποιείται για μια πληθώρα καταστάσεων και με πολλαπλές σημασίες (Graham, 1999, σελ. 209). Αυτή η ενότητα, αφού αναφέρει τα βασικά χαρακτηριστικά του όρου, έχει σαν σκοπό να μιλήσει για το πώς άρχισε να δημιουργείται μια διεθνής κοινότητα γύρω από τον μουσικό αυτοσχεδιασμό και πειραματισμό με τη χρήση / διάδοση του internet, γεγονός που έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των ακουσμάτων / των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών, και κατά συνέπεια συνέβαλε στο πεδίο της μάθησης.

Μια κοινότητα συνίσταται από μια ομάδα ατόμων, ανεξαρτήτως αριθμού, στην οποία αισθάνονται ότι ανήκουν τα μέλη της, αναγνωρίζοντας ότι μοιράζονται ένα ή περισσότερα κοινά στοιχεία που τα διαφοροποιούν από τα μη μέλη. Αυτή η ομάδα μπορεί να έχει τοπικό χαρακτήρα και ο όρος μπορεί να αναφέρεται στο πώς τα άτομα τοποθετούνται μέσα σε έναν τόπο, αλλά μπορεί να αφορά και μια ευρύτερη σύνθεση ατόμων, μη τοπικού χαρακτήρα, η οποία, με έναν ρομαντικό ή νοσταλγικό τρόπο, συνίσταται από αυτήν ακριβώς την έλλειψη τοπικότητας (Bennett, 2004). Αυτή η γενική παραδοχή αποτελεί βασική προϋπόθεση για τη συγκρότηση μιας κοινότητας, φανερώνοντας την σύνδεσή της με την έννοια της «σκηνης» που διατυπώσαμε σε προηγούμενη ενότητα, σύμφωνα με την οποία σημαντικός είναι ο τρόπος με τον οποίο συσχετίζονται τα μέλη της και ταυτόχρονα βιώνουν την ταυτότητά τους ως κοινότητα αλλά και ατομικά. Παρακάτω ακολουθεί επεξήγηση του όρου «κοινότητα» ούτως ώστε να καταλάβουμε λίγο καλύτερα την έννοιά της και την σύνδεσή της με την σκηνή.

Για να μπορούμε να μιλάμε για κοινότητα και όχι για κάτι άλλο, όπως συνεταιρισμό ή άλλη συνένωση ατόμων, πρέπει κάθε μέλος, πέρα από την αναγκαστική συμμετοχή του στην ομάδα, να αναγνωρίζει τη διακριτή υπόσταση και αξία αυτής, επιθυμώντας τη συνέχειά της και τη διατήρηση των ιδιαίτερων γνωρισμάτων της. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της κοινότητας είναι η αισθητή παρουσία ενός συλλογικού αγαθού, το οποίο και αποτελεί συνισταμένη των κοινών συμφερόντων των μελών της (Caffentzis & Federici, 2014). Βέβαια, αυτό δεν σημαίνει αναγκαστικά την ακύρωση των ατομικών συμφερόντων των μελών της ή την απόλυτη ταύτισή τους με το

συλλογικό αγαθό, όμως η αντίληψη περί κοινών συμφερόντων, στόχων και επιδιώξεων φαίνεται να είναι αλληλένδετη με την έννοια της κοινότητας. Σε άλλη περίπτωση, στην οποία κάθε μέλος επιδιώκει την προώθηση των ατομικών του συμφερόντων και μόνο, δεν μπορούμε να μιλάμε για κοινότητα, αλλά για μια κατάσταση η οποία διέπεται περισσότερο από τους όρους της αγοράς και του καπιταλισμού (ό.π.). Επομένως, το συλλογικό αγαθό καταλαμβάνει κεντρική θέση στην έννοια της κοινότητας και έχει ιδιαίτερη σημασία για την ευημερία κάθε μέλους. Είναι προφανές ότι μια ομάδα δεν μπορεί να θεωρηθεί κοινότητα, αν τα μέλη της αδιαφορούν για το συλλογικό αγαθό και την τύχη του, πιστεύοντας ότι δεν επηρεάζει με κανέναν τρόπο τη ζωή τους. Προς όφελος του συλλογικού αγαθού και με σκοπό την προώθηση των κοινών συμφερόντων, πολλές φορές η κοινοτική ζωή περιλαμβάνει συνεργασίες μεταξύ των μελών της σε διάφορων ειδών δράσεις. Οι δράσεις, λοιπόν, που αποσκοπούν στην επίτευξη κοινών στόχων αποτελούν αναπόσπαστο χαρακτηριστικό του κοινοτικού τρόπου ζωής. Βέβαια, αυτές οι δράσεις με τη σειρά τους δεν συνεπάγονται την απόρριψη των ατομικών συμφερόντων των μελών ή των συμφερόντων άλλων ομάδων, απλά είναι απαραίτητες για την ίδια την ύπαρξη της κοινότητας (Taylor, 1982).

Σύμφωνα με τις παραπάνω σκέψεις για την έννοια της κοινότητας και αναλογιζόμενοι την πορεία της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας στην Αθήνα τη δεκαετία του '80 και του '90, είναι σχεδόν άτοπο να μιλάμε για τέτοιου είδους κοινοτικούς σχηματισμούς αυτοσχεδιαστών / πειραματιστών πριν από το 2000. Παρόλο που εντοπίστηκαν διάφοροι πυρήνες και δίκτυα ανθρώπων, δεν θα μπορούσαν να αναγνωριστούν ως κοινότητα, με τα χαρακτηριστικά που αναφέραμε παραπάνω. Πρώτη φορά άρχισε να διαφαίνεται η έννοια μιας κοινότητας ακροάσεων / αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας μετά το 2000, με το άνοιγμα κάποιων χώρων και τη δημιουργία μιας σκηνής πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής. Βέβαια ο όρος «σκηνή» στα διάφορα είδη μουσικής είναι ένας όρος που σχετίζεται άμεσα με την έννοια του καπιταλισμού, καθώς ακολουθεί τη βιομηχανία της μουσικής, με συνέπεια, όπως αναφέρουν οι Caffentzis και Federici (2014), την καταστροφή της έννοιας του κοινού αγαθού και των συσχετίσεων μεταξύ των ατόμων της κοινότητας προς ένα κοινό όφελος. Στην πειραματική και αυτοσχεδιαζόμενη μουσική, ωστόσο, ο όρος «σκηνή» δεν θα μπορούσε εκ των πραγμάτων να γίνει μέρος ενός καπιταλιστικού συστήματος, όχι μόνο λόγω της ίδιας της φύσης της, αλλά

και της τάσης που οι ίδιοι οι πειραματιστές / αυτοσχεδιαστές έχουν να τοποθετούν τον εαυτό τους έξω από αυτό (Stefanou, 2018). Συνεπώς, θα μπορούσαμε να συσχετίσουμε την δημιουργία μιας κοινότητας αυτοσχεδιαστών με την δημιουργία μιας σκηνής πειραματικής και αυτοσχεδιαστικής μουσικής.

Αυτή η κοινότητα τοπικού χαρακτήρα μεταξύ των μελών της μουσικής σκηνής άρχισε να παίρνει διεθνείς διαστάσεις, μεταξύ ατόμων με κοινές μουσικές αναζητήσεις και ενδιαφέροντα, με τη διάδοση του internet. Το 2003 έκανε την εμφάνισή του το MySpace. Το MySpace ήταν ένας ιστότοπος κοινωνικής δικτύωσης (social networking website), ο οποίος προσέφερε τη δυνατότητα στους χρήστες να έχουν δωρεάν έναν δικό τους χώρο στο internet, στον οποίο θα μπορούσαν να παρουσιάζουν τον εαυτό τους και τη δραστηριότητά τους και, επιπλέον, να επικοινωνούν με άλλα άτομα, μέσα από το προσωπικό τους blog, στο οποίο αυτά τα άτομα θα είχαν πρόσβαση. Σε αυτόν τον προσωπικό χώρο, όλοι μπορούσαν να κοινοποιούν μουσική (δική τους ή και άλλων), βίντεο και φωτογραφίες, σχηματίζοντας με αυτόν τον τρόπο ένα μεγάλο δίκτυο αλληλεπιδράσεων και επικοινωνίας. Επομένως, το internet μέσω του MySpace άρχισε να γίνεται ένα μέσο ίσων ευκαιριών όσον αφορά την αυτοπροβολή και προώθηση, την ένταξη σε ένα δίκτυο ανθρώπων, την επικοινωνία και επίσης τη μάθηση, καθώς εύκολα και δωρεάν ο καθένας μπορούσε να έχει πρόσβαση σε έναν ολόκληρο κόσμο καινούριων ερεθισμάτων.

«Εκεί γύρω στο 2003, όταν ξεκινάει το broadband δηλαδή, εγώ πέφτω σε μια τεράστια τρύπα που ξαφνικά μπορώ να βρω, να ακούσω τα πάντα και γίνομαι σχεδόν βουλιμικός με τη μουσική. Μπαίνω σε μια τέτοια φάση που θέλω να ακούσω τα πάντα. Ό,τι πιο κρυφό και περίεργο, τα πιο underground πράγματα που υπάρχουν. Με το internet ταυτόχρονα δημιουργείται μια κοινότητα και εκεί. Μια διεθνής κοινότητα ανθρώπων οι οποίοι ασχολούνται με τα ίδια πράγματα και ενδιαφέρονται για τα ίδια πράγματα. Και υπάρχει διαρκώς καινούριο input» (Γιάννης). Αυτή η διαπίστωση έρχεται σε αντίθεση με την άποψη των Caffentzis και Federici (2014) σχετικά με την αδυναμία ύπαρξης «παγκόσμιων κοινών» ως συνέπεια της αδυναμίας ύπαρξης μιας παγκόσμιας συλλογικότητας. Μεταξύ των πειραματιστών / αυτοσχεδιαστών εντοπίζεται μια διεθνής κοινότητα, με παραγόμενα κοινά αγαθά τα οποία δεν αποσκοπούν στο κέρδος, αλλά στην προαγωγή της μουσικής δημιουργικότητας και έκφρασης.

Μέσω αυτής της διεθνούς κοινότητας άρχισε ο καθένας να ανακαλύπτει διαρκώς καινούριες μουσικές δημιουργίες, αλλά και παλαιότερες τις οποίες άκουγε για πρώτη φορά, εμπλουτίζοντας έτσι τα ακούσματά του και μαθαίνοντας για τις μουσικές πρακτικές διαφόρων αυτοσχεδιαστών και πειραματιστών. Επομένως, ο ρόλος που έπαιξε αυτή η διεθνής κοινότητα στη διαμόρφωση των ακουσμάτων / της πρακτικής ήταν καθοριστικός για τη μετέπειτα μουσική του δραστηριοποίηση, και φυσικά το internet έγινε ένα κυρίαρχο μέσο όχι μόνο για τη δημιουργία της κοινότητας, αλλά και για την υποστήριξη, τη διαμόρφωση και τη διατήρησή της. Μέσω του internet άρχισαν να δημιουργούνται διαφορετικές συνθήκες προώθησης μουσικών δραστηριοτήτων από αυτές που μέχρι στιγμής επικρατούσαν. Δεν ήταν απαραίτητο να αγοράζει κανείς δίσκους για να ακούσει μουσική. Ή δεν ήταν απαραίτητο να ακολουθεί τη μουσική βιομηχανία και τις δισκογραφικές εταιρείες για να παρουσιάζει τη δουλειά του. «Έχει μεταβληθεί πάρα πολύ το στοιχείο της επικοινωνίας μέσω του διαδικτύου. Αυτή η δημοκρατικότητα που έχει το internet και αυτή η πρόσβαση που έχει ο κόσμος, σαν να έβγαλε πάρα πολύ υλικό. Δηλαδή, αυτή τη στιγμή νιώθω ότι όλος ο κόσμος ασχολείται με τη μουσική. Ο καθένας μπορεί να κάνει κάτι ισάξια» (Ευθύμης).

Οι δικαιότερες συνθήκες γνωστοποίησης και προώθησης της μουσικής δραστηριότητας που το internet δημιούργησε μας προκαλεί να μιλάμε για τη δημιουργία μιας μουσικής κοινότητας «από τα κάτω». Μιας κοινότητας καλλιτεχνικών δημιουργών, δηλαδή, άγνωστων ή άσημων, σε αντιδιαστολή με τους διάσημους καλλιτέχνες της μουσικής βιομηχανίας. Οι άγνωστοι και άσημοι δημιουργοί απέκτησαν τον δικό τους χώρο, σχημάτισαν το δικό τους δίκτυο επικοινωνίας και απέκτησαν το δικό τους κοινό. Όπως αναφέρει και ο Πάνος: «Άρχισα να ψάχνω ενδεχομένως τους αντίστοιχους. Δηλαδή, σταμάτησα λίγο να κοιτάζω την κορυφή και άρχισα να κοιτάζω τον πάτο». Και αν η ύπαρξη κορυφής / πάτου, μέσα από τα λεγόμενα του Πάνου, παραπέμπει σε μια διάκριση της μουσικής δημιουργίας μεταξύ επαγγελματικής και ερασιτεχνικής, η κοινότητα αυτή που άρχισε να αναπτύσσεται μέσω του διαδικτύου άρχισε να θολώνει αυτά τα διακριτά όρια. Η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα εντάχθηκε αμέσως σε αυτόν τον νέο χώρο, δημιουργώντας μια διεθνή κοινότητα αυτοσχεδιαστών και πειραματιστών «από τα κάτω», η οποία όχι μόνο διαμόρφωσε, σε μεγάλο βαθμό, την ίδια τη δραστηριότητα

και καθόρισε την πορεία και εξέλιξή της, αλλά και επαναπροσδιόρισε τα όρια μεταξύ επαγγελματισμού και ερασιτεχνισμού στην έννοια της μουσικής δραστηριότητας.

3.2.5 Μουσικές κυκλοφορίες και labels

Από τα τέλη της δεκαετίας του 2000 και μετά, παρατηρείται μια αύξηση της παραγωγής δίσκων πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής. Παρόλο που τα δισκάδικα άρχισαν να κλείνουν ή να υπολειτουργούν, καθώς με τη διάδοση του internet ο κόσμος περιόρισε κατά πολύ τις αγορές δίσκων, ψάχνοντας μπορούμε να ανακαλύψουμε έναν μεγάλο αριθμό δισκογραφικών εταιρειών και labels στον χώρο της πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής. Όπως αναφέρει ο Άκης: «Γίνονται πάρα πολλά πράγματα, σε σύγκριση και με άλλες χώρες και άλλες πόλεις. Η παραγωγή στην Αθήνα είναι τεράστια, αλλά δε φαίνεται πουθενά. Υπάρχουν 25 labels, ας πούμε, που βγάζουν με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο ψιλοκοντινές μεταξύ τους μουσικές, αλλά εντάξει, δεν υπάρχει μια γενική καταγραφή αυτού του πράγματος, δεν έχει και καμιά προβολή και χάνεται όλο αυτό. Νομίζω ότι παλιότερα δεν ήταν και τόσο μεγάλη η παραγωγή, δεν ήταν και τόσο εύκολο να βγάλεις ένα δίσκο. Εκτός κάποιων συγκεκριμένων παραδειγμάτων στην Ελλάδα, δεν υπήρχαν πολλές εταιρείες που να βγάζουνε τέτοιου είδους μουσική. Για παράδειγμα, παλιότερα ήταν ο [Νικόλας] Μαλεβίτσης, που είχε το label “absurd”⁶², ή ο Θέμης [Παντελόπουλος] που είχε την “Triple Bath”⁶³. Νομίζω τα τελευταία 6-7 χρόνια είναι που έχουνε πολλαπλασιαστεί». Αυτό θα μπορούσε να δικαιολογηθεί με διάφορους τρόπους.

Μια αρχική σκέψη, η οποία θα μπορούσε να δικαιολογήσει αυτήν την αύξηση της μουσικής παραγωγής στην Ελλάδα, προκύπτει από την παρατήρηση της γενικής πορείας της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας, ειδικά μετά το 2000. Από το 2000 και έπειτα, το άνοιγμα κάποιων χώρων όπως το Μ.Μ.Θ. και η Knot Gallery, η αύξηση των συμμετεχόντων στις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές και η συγκρότηση σκηνής, φανερώνουν μια όλο και ταχύτερα εξελισσόμενη πορεία της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας, μέρος της οποίας φαίνεται να αποτελεί και το κομμάτι της δισκογραφίας. Έτσι, λοιπόν, συμπερασματικά μπορεί να προκύψει ότι όσο μεγαλύτερη ήταν η εξέλιξη της δραστηριότητας τόσο μεγαλύτερη ήταν και η

⁶² <https://diskoryxeion.blogspot.com/2010/09/absurd.html>

(τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 03/05/2020)

⁶³ <http://triplebath.gr/about.html> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 03/05/2020)

παραγωγή δίσκων. Κάπως αυτά τα δύο δείχνουν να συμπορεύονται και να αναπτύσσουν μια ιδιαίτερη σχέση επικοινωνίας και, ενδεχομένως, εξάρτησης. Πολλοί δίσκοι προέκυψαν από ηχογραφήσεις των live, πολλά live έγιναν με σκοπό την παρουσίαση και προώθηση ενός δίσκου ή, καλύτερα, πολλοί δίσκοι έγιναν γιατί υπήρχαν οι συνθήκες να προκύψουν αργότερα διάφορα live κ.ο.κ. Άρχισε η δισκογραφία να γίνεται μέρος της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας, πράγμα που φαίνεται κάπως οξύμωρο, ειδικά όταν μιλάμε για καθαρά αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, καθώς αυτό που χαρακτηρίζει έναν αυτοσχεδιασμό περισσότερο είναι το αναπάντεχο, το στιγμιαίο και το μη επαναλήψιμο.

Στην ανάπτυξη αυτής της ιδιάζουσας σχέσης, σημαντικό ρόλο έπαιξαν οι εξελίξεις στην τεχνολογία και το internet. Οι εξελίξεις στην τεχνολογία έφεραν νέα μέσα παραγωγής και αναπαραγωγής της μουσικής, χαμηλού κόστους, εύχρηστα και με υψηλή απόδοση ποιότητας ήχου, δημιουργώντας νέες δυνατότητες στην παραγωγή δίσκων για οποιονδήποτε επιθυμούσε να κυκλοφορήσει τον δικό του δίσκο, και το internet διαμόρφωσε νέους τρόπους για γρήγορη και δωρεάν κοινοποίηση και προώθηση των δίσκων. Αντίθετα με την πειραματική / αυτοσχεδιαστική μουσική, σε άλλα είδη μουσικής μέρος της βιομηχανίας παραγωγής δίσκων, οι εξελίξεις στην τεχνολογία και το internet ήταν οι λόγοι που οδήγησαν στη συρρίκνωση των δισκογραφικών εταιρειών. Στον χώρο, όμως, της πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης δισκογραφικής παραγωγής, αυτές οι εξελίξεις ανέπτυξαν συνθήκες ιδιαίτερα βοηθητικές (Mattin, 2019b). Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι, ούτως ή άλλως, η δισκογραφία στην πειραματική και αυτοσχεδιαζόμενη μουσική ποτέ δεν στηρίχθηκε στην παραγωγή και προώθηση μέσω μεγάλων δισκογραφικών εταιρειών ή στην προώθηση μέσω των δισκάδικων. Πάντα ήταν αποτέλεσμα προσωπικών πρωτοβουλιών και επαφών, προσωπικής ανάγκης, με προσωπική, τις περισσότερες φορές, οικονομική επιβάρυνση.

Ο Άκης στην αφήγησή του θέτει ένα αρκετά ενδιαφέρον ερώτημα: «Για ποιον λόγο κάποιος να βγάλει έναν δίσκο;». Από τη στιγμή που η κυκλοφορία ενός δίσκου δεν αποφέρει κάποιο οικονομικό όφελος, δεν αποσκοπεί στο κέρδος, το αντίθετο θα λέγαμε, πολλές φορές, πέρα από τον δημιουργό, επιβαρύνονται με προσωπικά έξοδα και αυτοί που αναλαμβάνουν μια κυκλοφορία, το ίδιο το label δηλαδή· από τη στιγμή που με το internet οποιοσδήποτε μπορεί δωρεάν και γρήγορα να κοινοποιήσει τη δουλειά του, από τη στιγμή που η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα πάντα ήταν

αποτέλεσμα προσωπικών επαφών και γνωριμιών και, τέλος, από τη στιγμή που ένας δίσκος δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να ταυτιστεί με τις έννοιες του αυτοσχεδιασμού, ούτε, όπως αναγνωρίζει η Μαριλένα, «μπορεί να αναδείξει την πειραματική διάθεση του live», τότε ποιος ο λόγος να υπάρχουν τόσα πολλά labels και κυκλοφορίες;

Η διερεύνηση αυτού του ερωτήματος μπορεί να οδηγήσει σε διάφορες σκέψεις. Η κυκλοφορία ενός δίσκου, είτε σε μορφή CD-R είτε σε CD, βινύλιο ή κασέτα, είναι ένας τρόπος κάποιος να μοιραστεί τη δουλειά του με κάποιους ανθρώπους. Αυτό σίγουρα πλέον μπορεί να γίνει και μέσω του internet, και μάλιστα πολύ πιο εύκολα και σε μεγαλύτερη κλίμακα, η διαφορά όμως μεταξύ των δύο τρόπων είναι ότι ο πρώτος τρόπος δίνει την αίσθηση μιας περισσότερο προσωπικής επαφής. Κάποιος έχει στα χέρια του κάτι που έχει δημιουργήσει κάποιος άλλος, το οποίο μπορεί άμεσα να ακούσει, να πιάσει, να δει. Δεν είναι απλά ένα αρχείο μεταξύ δεκάδων αρχείων σε έναν υπολογιστή, το οποίο εύκολα μπορεί να χαθεί, ή ένα μουσικό κομμάτι ανάμεσα στα χιλιάδες που είναι διαθέσιμα στο internet. Και, παρόλο που ένας δίσκος σίγουρα δεν μπορεί να καταγράψει τη live εκδοχή μιας πειραματικής ή αυτοσχεδιαστικής μουσικής, όπως αναφέρει η Μαριλένα «αν έχει ένα υλικό ο άλλος να ακούσει σπίτι του ή στο αυτοκίνητό του, γιατί όχι;». Πέρα, όμως, από αυτό, μια ιδιαίτερα σημαντική λειτουργία του δίσκου είναι η καταγραφή ενός γεγονότος, μιας μουσικής πράξης, μιας ηχητικής δράσης ή ιδέας. Ιδίως σε πρακτικές μουσικής όπως οι πειραματικές και αυτοσχεδιαστικές, που βασίζονται στην έννοια της στιγμής, ένας δίσκος είναι ένας τρόπος διατήρησης, στη μνήμη των ανθρώπων, στιγμιότυπων αυτών των πρακτικών, οι οποίες με το πέρασμα του χρόνου και χωρίς κάποιου είδους καταγραφή θα χάνονταν. «Κάπως βάζεις κάτι που έφτιαξες στη συλλογή που υπάρχει» (Μαριλένα). Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να πούμε ότι ένας δίσκος μπορεί να λειτουργήσει με τον τρόπο που λειτουργεί ένα οποιοδήποτε αρχείο.

Στην εποχή που ζούμε, την εποχή κυριαρχίας της τεχνολογίας και του internet, που όλα πλέον μπορεί να είναι on-line, η κυκλοφορία ενός δίσκου έχει χάσει την αρχική της σπουδαιότητα, αυτή του μοιράσματος και της γνωστοποίησης. Οι μουσικές κυκλοφορίες (ως αντικείμενα) αντανakλούν πλέον περισσότερο συναισθηματικές αξίες. Ένας δίσκος (ως αντικείμενο) έχει προσωπική αξία, τόσο για τον ίδιο τον καλλιτέχνη όσο και για αυτόν που τον αγοράζει. Ένας δίσκος αντικατοπτρίζει την προσωπική προσπάθεια και δημιουργικότητα κάποιου. Είναι ένα αντικείμενο που έχει

μια δική του ιστορία και αποκτά τη δική του αξία όταν ανατρέχεις σε αυτόν έπειτα από καιρό. «Είναι ένα πράγμα το οποίο είναι χειροπιαστό, για κάποιους που τους αρέσει να μαζεύουν πράγματα, που ψωνίζουν, ας πούμε, βινύλια, που είναι συλλέκτες. Όταν είσαι συλλέκτης, θέλεις να μαζεύεις και χειροπιαστά πράγματα. Όταν έχεις κάτι χειροπιαστό, έχει μια αξία, δε θα πω μεγαλύτερη, απλά διαφορετική. Όπως βλέπουμε τώρα έναν δίσκο που είναι για παράδειγμα εξαντλημένος. Μετά από χρόνια, μπορεί να λες, κοίτα, είναι μια κασέτα που τότε έκανα αυτό» (Μαριλένα).

Πέρα από ιστορικούς ή συναισθηματικούς λόγους, ένας δίσκος πειραματικής / αυτοσχεδιαστικής μουσικής μπορεί να έχει και εκπαιδευτική αξία. Ακούγοντας κανείς τέτοιους δίσκους, πέρα του ότι μαθαίνει τι έχει ήδη γίνει, από ποιον, πώς και πότε, εξοικειώνεται με αυτή τη μουσική, διαμορφώνει τα ακούσματά του. Επομένως, οι ηχογραφήσεις μπορούν να συνεισφέρουν με τρόπο ιδιαίτερα βοηθητικό στο πεδίο της μάθησης και, κατά συνέπεια, στη συνέχεια και εξέλιξη της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας (Savage, 2011).

Στην Ελλάδα υπάρχουν περισσότερα από εικοσιπέντε διαφορετικά labels με κυκλοφορίες δίσκων πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής, αριθμός αρκετά μεγάλος σε σχέση με το μέγεθος της σκηνής γενικότερα. Ένας από τους βασικούς λόγους δημιουργίας αυτής της κατάστασης, πέρα από το γεγονός ότι σε κάποιους απλά άρεσε το να ακούν, να επιλέγουν και να κυκλοφορούν δουλειές άλλων μουσικών, ήταν η ανάγκη των ίδιων των αυτοσχεδιαστών να κυκλοφορήσουν / δημοσιοποιήσουν τη δουλειά τους, ανεξάρτητα και αυτόνομα. Κάποιοι, δηλαδή, έφτιαξαν τη δική τους δισκογραφική εταιρεία με σκοπό να κυκλοφορούν, αποκλειστικά ή σχεδόν αποκλειστικά, τους δικούς τους δίσκους. Μια τέτοια περίπτωση ήταν και του Πάνου. «Έχω ένα label μαζί με ένα φίλο μου, όπου κυκλοφορούμε κασέτες. Ένας από τους λόγους που το έστησα εκείνη την εποχή ήταν για να απομονωθώ και να κυκλοφορώ αποκλειστικά μόνος μου τα πάντα. Απ' το '07 μέχρι το '12, έβγαλα περίπου σαράντα κυκλοφορίες. Από το '12 μέχρι και σήμερα, έβγαλα τρεις. Πιστεύω πως, αν και λιγότερα, κάνω ουσιαστικότερα πράγματα» (Πάνος). Κάπως έτσι, το 2006-7 ξεκίνησε και η εταιρεία Granny Records⁶⁴ στη Θεσσαλονίκη, ως μια πρωτοβουλία της μπάντας Good Luck Mr. Gorsky, ιδρυτικό μέλος της οποίας ήταν και ο Σάββας.

⁶⁴ <http://www.grannyrecords.org/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 03/05/2020)

«Υπάρχουν κάποιοι που λένε ότι εγώ τη μουσική μου θέλω να την κυκλοφορήσω σε ένα label στην Αγγλία ή κάπου για να 'χει διανομή, για να γίνω διάσημος, να έχω manager. Εντάξει, καλό είναι κι αυτό, αλλά εμείς δεν το θέλαμε τότε, και λέμε, δεν κάνουμε κάτι δικό μας;» (Σάββας). Η αρχή έγινε με ένα πρώτο cd-r, που κυκλοφόρησε σε εκατόν πενήντα αντίτυπα, με εξώφυλλο που σχεδίασε κάποιος φίλος τους και με εντελώς D.I.Y. αισθητική, το οποίο, εκτός από κάποια κομμάτια των Good Luck Mr. Gorsky, περιλάμβανε και κομμάτια από άλλες μπάντες της Θεσσαλονίκης και της Αθήνας. Η διανομή αυτού του πρώτου cd-r αρχικά γινόταν δωρεάν, από χέρι σε χέρι, ενώ λίγο αργότερα τοποθετήθηκε σε μια γωνιά του δισκάδικου «Λωτός» στη Θεσσαλονίκη, έναντι δύο ευρώ. Η απήχηση που είχε στον κόσμο ήταν τόσο μεγάλη, που αποτέλεσε έναυσμα για τη δημιουργία της Granny Records. «Όταν είδαμε ότι αυτό το cd-r εξαντλήθηκε σε χρόνο ντετέ, σκεφτήκαμε ότι όπα, τι φάση, ξέρω 'γω; Ωραίο. Ωραία ο κόσμος να παίρνει τη μουσική σου. Δηλαδή, μας άρεσε και είπαμε να το κάνουμε αυτό το πράγμα λίγο πιο σοβαρά» (Σάββας).

Έτσι ξεκίνησε τις δράσεις της η Granny Records. Στην πορεία της, έχει βοηθήσει πολλούς καλλιτέχνες στην κυκλοφορία του δίσκου τους, στηρίζοντας με αυτόν τον τρόπο και την πειραματική και αυτοσχεδιαζόμενη μουσική σκηνή, όχι μόνο της Θεσσαλονίκης, αλλά ενίοτε και της Αθήνας, κυκλοφορώντας δίσκους Αθηναίων πειραματιστών / αυτοσχεδιαστών ή συμμετέχοντας σε live σε αθηναϊκούς χώρους. Ενδεικτικά παραδείγματα είναι ο Γιάννης, με το προσωπικό Sister Overdrive και ο Ευθύμης μαζί με τον Γιώργο, με το προσωπικό Free Piece of Tape, οι οποίοι έχουν κυκλοφορήσει δίσκο τους στην Granny Records.

Στο κομμάτι της επικοινωνίας και προώθησης / διακίνησης των δίσκων της Granny Records, η συμβολή του internet ήταν ιδιαίτερα σημαντική. Ωστόσο ιδιαίτερη αξία είχε και η ανάπτυξη διαπροσωπικών σχέσεων μεταξύ της Granny Records, των αυτοσχεδιαστών/στριών και του κοινού. «Πιστεύω ότι όσο είμαστε σε φάση ενεργή και κάνουμε συναυλίες και παίζουμε, εκεί είναι ο κατάλληλος χώρος για να πουλήσεις τη δουλειά σου. Εκεί που υπάρχει και το προσωπικό με τον άνθρωπο που θα το πάρει και μπορείς να κουβεντιάσεις. Είναι το καλύτερο. Να έρθει να σε ρωτήσει αυτό τι είναι, να του εξηγήσεις τι είναι» (Σάββας). Αυτός ήταν ένας σημαντικός ρόλος αυτών των δισκογραφικών εταιρειών γενικότερα, και όχι μόνο της Granny Records. Σε πολλές περιπτώσεις οι δράσεις των δισκογραφικών εταιρειών αποτελούσαν αφορμή για συνέντευξη ατόμων και δημιουργούσαν ευκαιρίες

αλληλεπίδρασης, ανταλλαγής απόψεων και κατά συνέπεια συνθήκες μάθησης. Επιπλέον, πολλές φορές άνοιγαν διαύλους επικοινωνίας μεταξύ ατόμων από διαφορετικές πόλεις ή και χώρες, αυξάνοντας το ενδεχόμενο δημιουργίας ενδιαφέροντων μουσικών ωσμώσεων, και αναπτύσσοντας ένα πρόσφορο έδαφος για εξελίξεις στο πεδίο των πειραματικών και αυτοσχεδιαστικών πρακτικών.

Θα κλείσουμε αυτό το μέρος με έναν προβληματισμό που προέκυψε από την αφήγηση του Γιώργου σχετικά με τον τρόπο που βλέπει και αντιλαμβάνεται ο ίδιος τα πράγματα στην ανεξάρτητη μουσική δισκογραφία. Οι ανεξάρτητες, μικρές δισκογραφικές εταιρείες και τα αντίστοιχα labels άρχισαν να αυξάνονται σε αριθμό, όταν η διάδοση του internet προκάλεσε την κατάρρευση των μεγάλων δισκογραφικών εταιρειών. Το θέμα είναι αν τελικά παρέμειναν ανεξάρτητες ή αν άρχισαν, στο σύνολό τους, να γίνονται μέρος μιας μαζικής βιομηχανίας παραγωγής δίσκων. Και αυτό το ασαφές πεδίο που έχουν σχηματίσει και στο οποίο δρουν, τι επιπτώσεις μπορεί να έχει στη γενικότερη αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα της σκηνής; «Είναι αρκετά ασαφές και χρειάζεται προσοχή κιόλας. Σαν σκηνή. Έτσι; Σαν κάτι το οποίο είναι εκεί και δεν είναι εκεί κιόλας. Το ότι δεν είναι εκεί αφορά κυρίως το πώς δείχνεται και το πόσο δείχνεται» (Γιώργος). Ο τρόπος με τον οποίο προβάλλονται και η έκταση που έχουν πάρει τείνει να αγγίζει τα όρια της μουσικής βιομηχανίας, από την οποία ήθελαν οι αυτοσχεδιαστές αρχικά να αποκοπούν, παρατήρηση που εφιστά την προσοχή και απαιτεί κριτική ματιά όσον αφορά τη διατήρηση της ταυτότητας και την πορεία της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας.

3.3 Σύνοψη και συμπεράσματα: Επιλεγμένες περιπτώσεις πρωτοβουλιών / πλαισίων μάθησης

3.3.1 Μια δραστηριότητα για τον ελεύθερο χρόνο

Η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα που άρχισε να αναπτύσσεται στα πρώιμα χρόνια της πορείας της, είτε μέσα σε παρέες είτε ως μοναχική ενασχόληση με τη μουσική, πήγαζε σαφώς από την αγάπη κάποιου για τη μουσική. Ήταν μια δραστηριότητα η οποία λάμβανε χώρα στο πλαίσιο του ελεύθερου χρόνου. Τι σημαίνει, όμως, αυτό και πώς κρίνεται μια τέτοιου είδους ενασχόληση, η οποία, αν

και δεν παρουσίαζε κανένα εμπορικό ενδιαφέρον, άρχισε να συμβαίνει σε μια κοινωνία με καπιταλιστικές αξίες⁶⁵;

Ο ελεύθερος χρόνος και η ψυχαγωγία αποτελούν βασικές ανάγκες των ανθρώπων και η διεκδίκησή τους αφορά ένα σημαντικό μέρος της καθημερινότητάς τους. Προς αυτήν την κατεύθυνση (της κάλυψης αυτών των αναγκών), οι σύγχρονες, καπιταλιστικές κοινωνίες έχουν αναπτύξει μια ολόκληρη αγορά δραστηριοτήτων και προϊόντων. Μια αγορά, η οποία στο όνομα του κέρδους στοχεύει στη χειραγώγηση των ατόμων σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο θα διαχειριστούν τον ελεύθερο χρόνο τους, προσφέροντάς τους ήδη έτοιμα πακέτα επιλογών. Αυτή η χειραγώγηση της λεγόμενης «Πολιτιστικής Βιομηχανίας» (Culture Industry), η οποία επηρεάζει και καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την ποσότητα χρημάτων και χρόνου που κάποιος θα δαπανήσει στον ελεύθερο χρόνο του, προκαλεί πολλά ερωτήματα σχετικά με την πραγματική έννοια του «ελεύθερου χρόνου». Ο ελεύθερος χρόνος δεν αφορά δραστηριότητες ελεύθερων επιλογών των ατόμων, αλλά δραστηριότητες τις οποίες κάποιος επιλέγει από μια γκάμα συγκεκριμένων επιλογών της Πολιτιστικής Βιομηχανίας. Με άλλα λόγια, η Πολιτιστική Βιομηχανία χειραγωγεί τα άτομα, ώστε να επιθυμούν ό,τι αυτή τους παρέχει και, αντίστοιχα, να διαμορφώνουν τις δραστηριότητες του ελεύθερου χρόνου τους, μετατρέποντας την έννοια του ελεύθερου χρόνου σε χρόνο κατευθυνόμενης κατανάλωσης, μέσα σε ένα ετεροπροσδιορισμένο πεδίο επιλογών (Bennett 2005, Inglis 2005).

Σε μια καπιταλιστική κοινωνία, ακόμα και ο ελεύθερος χρόνος διαμορφώνεται βάσει των κυρίαρχων κοινωνικών και οικονομικών κριτηρίων. Και φυσικά οι δραστηριότητες γύρω από τη μουσική δεν θα μπορούσαν να μείνουν ανεπηρέαστες από αυτό το σύστημα της καπιταλιστικής αγοράς. Τόσο οι μουσικές ακροάσεις, είτε σε συναυλιακούς χώρους είτε μέσω δίσκων, όσο και η ίδια η μουσική πρακτική, η οποία σχετίζεται με τη βιομηχανία των μουσικών οργάνων, την οργάνωση συναυλιών σε χώρους, ακόμα και τη μάθηση, γίνονται μέρος οικονομικών συναλλαγών. Οι περισσότεροι άνθρωποι δεν βλέπουν τίποτα ασυνήθιστο ή λάθος στην ιδέα αυτής της συναλλαγής, το αντίθετο μάλιστα, την ανάγουν ως ένα σημαντικό κριτήριο κατά την

⁶⁵ Ας μην ξεχνάμε όλη αυτήν την οικονομική ανάπτυξη της δεκαετίας του '80 και '90 και την άνθηση των μεγάλων κέντρων διασκέδασης που χαρακτήριζαν τη νυχτερινή ζωή, όχι μόνο των μεγάλων αστικών κέντρων της Ελλάδας, αλλά και της επαρχίας. Βλ. Close, D. (2006). *Ελλάδα 1945-2004. Πολιτική, κοινωνία, οικονομία*. Θεσσαλονίκη: Θύραθεν.

αξιολόγηση της ποιότητας της ίδιας της μουσικής (Prevost, 2009). Αντίστοιχα, η ποιότητα της μάθησης της μουσικής σε ένα ωδείο πολυδιαφημιζόμενο, με επώνυμους καθηγητές της μουσικής και ακριβά δίδακτρα θεωρείται πολύ ανώτερη από την ποιότητα της μάθησης σε ένα μικρό, συνοικιακό ωδείο, με λιγότερο έως και καθόλου φημισμένους καθηγητές και με χαμηλότερα δίδακτρα. Και φυσικά, πολλές φορές, η οποιαδήποτε τυπική μάθηση επί πληρωμή, αν και λανθασμένα, θεωρείται πολύ πιο σημαντική ή ανώτερη από την άτυπη μάθηση, τη μάθηση που διενεργείται σε άτυπα περιβάλλοντα και μέσω άτυπων διαδικασιών.

Υπό αυτές τις συνθήκες της καπιταλιστικής αγοράς, όπως σχολιάζει και ο Prevost (2009, σελ. 41), είναι «εκπληκτικό το πώς κάποια είδη και πρακτικές μουσικής έχουν υπάρξει και συνεχίζουν να υπάρχουν». Ένα παράδειγμα είναι η πανκ μουσική ή κάποια μορφώματα της ροκ, τα οποία, παρ' όλη την απήχηση που είχαν στους νέους και τη δισκογραφική παραγωγή που παρουσίασαν μέσω μικρών και ανεξάρτητων δισκογραφικών εταιρειών κατά τη δεκαετία του '80, παρέμειναν στο περιθώριο της αγοράς και του εμπορίου. Είτε λόγω ιδεολογίας και αντίστασης προς το καπιταλιστικό σύστημα από τη μεριά των πανκ και ροκ μουσικών είτε λόγω των αισθητικών τους χαρακτηριστικών, που ο ίδιος ο κόσμος του εμπορίου απέρριπτε, αυτές οι πτυχές της μουσικής δημιουργίας δεν ενσωματώθηκαν στη Πολιτιστική Βιομηχανία (Κολοβός, 2015, σελ. 421). Παρομοίως, και ίσως σε ακόμα μεγαλύτερο βαθμό εναλλακτικότητας απέναντι στην κυρίαρχη κουλτούρα, θα μπορούσαμε να δούμε και τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές. Παρόλο που η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα πολλών αυτοσχεδιαστών δεν χαρακτηρίζεται από πολιτική ιδεολογία, μέσω της ίδιας της πρακτικής τους προτείνουν έναν εναλλακτικό τρόπο συσχέτισης με τη μουσική από αυτόν που προτείνει η καπιταλιστική αγορά (Prevost, 2009). Και αυτός ο διαφορετικός τρόπος πηγάει από την ίδια τη φύση του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού, που στον πυρήνα των πρακτικών του έχει την εξερεύνηση ενός άγνωστου πεδίου ήχων και αλληλοσυσχετίσεων τη στιγμή που συμβαίνουν, και οι πρακτικές του βασίζονται στον αυθορμητισμό και στο αναπάντεχο.

Έτσι λοιπόν, η αυτοσχεδιαζόμενη μουσική ως μια μουσική με σαφώς αντιεμπορικό χαρακτήρα, άρχισε να δημιουργεί τις προϋποθέσεις ύπαρξής της έξω από αυτό το σύστημα κατανάλωσης, διεκδικώντας μέρος του ελεύθερου χρόνου και, ταυτόχρονα, προτείνοντας / διαμορφώνοντας ένα είδος ελεύθερου χρόνου έξω από αυτό της Πολιτιστικής Βιομηχανίας. Σε ένα πλαίσιο απελευθέρωσης, αποτελούσε μια σαφώς

προσωπική επιλογή ενός τρόπου διασκέδασης / ψυχαγωγίας και επικοινωνίας / συσχέτισης. Πρόκειται, λοιπόν, για τη διαμόρφωση μιας δραστηριότητας η οποία γινόταν κατόπιν προσωπικής επιλογής, τόσο σε σχέση με τη χρονική στιγμή πραγματοποίησής της όσο και σε σχέση με τον τρόπο διεξαγωγής της. Τα παιχνίδια, οι δοκιμές, οι πειραματισμοί είχαν στόχο την απόλαυση και τη διατήρηση του μουσικού ενδιαφέροντος και όχι την απόκτηση δεξιοτεχνικών ικανοτήτων για μια πιθανή, μελλοντική απολαυστική μουσική στιγμή, γεγονός που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στο πώς άρχισε να διαμορφώνεται και η μάθηση σε τέτοιου είδους πρακτικές. Η μάθηση άρχισε να παίρνει περισσότερο τη μορφή της εξερεύνησης και ανακάλυψης παρά της επίπονης διαδικασίας της μελέτης, η οποία θα έπρεπε να χαρακτηρίζεται από πειθαρχία, υπομονή, επιμονή, μεθοδικότητα, συστηματικότητα κ.α. Η ίδια η διαδικασία της μάθησης ήταν ενταγμένη στον ελεύθερο χρόνο και ως τέτοια έπαιρνε τη μορφή που ο καθένας επιθυμούσε, έτσι ώστε να ανταποκρίνεται στον τρόπο που ο ίδιος ήθελε να περάσει τον ελεύθερο χρόνο του. Επίσης, άρχισε να διαμορφώνεται ως μια δραστηριότητα ελεύθερη, χωρίς κανένα περαιτέρω οικονομικό ή άλλο όφελος. Με άλλα λόγια, ως μια αυτοσχέδια δραστηριότητα, η οποία, λόγω του ότι δεν μπορούσε να φέρει οικονομικά οφέλη για την κάλυψη αναγκών, έπρεπε να συμπορεύεται παράλληλα με άλλου είδους επαγγελματικές ενασχολήσεις, πολλές φορές εις βάρος της, συρρικνώνοντάς τον χρόνο της ή δυσκολεύοντας τις απαιτούμενες συνεργασίες για την διεξαγωγή της.

3.3.2 Διαμόρφωση ενός ανοικτού / προσιτού πλαισίου μουσικής έκφρασης

Μελετώντας τις αναφορές / επιρροές των αφηγητών/τριών της έρευνας προκειμένου να κατανοήσουμε πώς διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητά τους, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η διαπίστωση ότι δεν ήταν όλες αποκλειστικά μουσικές. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Ευθύμη.

Ο Ευθύμης πέρασε μεγάλο μέρος της παιδικής του ηλικίας στον εργασιακό χώρο της μητέρας του, στο ειδικό σχολείο Πεντέλης, με αποτέλεσμα να εξοικειωθεί με το περιβάλλον και να αναπτύξει στενές, φιλικές σχέσεις με τους ανθρώπους που δούλευαν εκεί, με τα παιδιά τους και με τα παιδιά που παρακολουθούσαν τα μαθήματα. Σε αυτό το σχολείο, υπήρχαν διάφορα τμήματα και εργαστήρια για τα παιδιά με ειδικές δυνατότητες, όπως κηπουρική, πλέξιμο, μαγειρική κ.α. Η μητέρα του εκεί δίδασκε αργαλειό. Το στοιχείο της τέχνης, σε διάφορες μορφές της, ήταν

επομένως κυρίαρχο στις ασχολίες των παιδιών. Κάποια στιγμή ο Ευθύμης ανέλαβε να βοηθήσει και στο θεατρικό εργαστήριο του σχολείου. Μέσα από όλη αυτή την τριβή που είχε με τα παιδιά και με τα εργαστήρια, έβλεπε ότι τελικά το δικαίωμα στην καλλιτεχνική δραστηριότητα ήταν ανεξάρτητο από τις γνώσεις, τις εμπειρίες ή τις ικανότητες του καθενός. Όλοι ήταν ίσοι απέναντι στην τέχνη και είχαν την ίδια δυνατότητα ενασχόλησης με αυτήν. Αυτές οι ιδέες αποτέλεσαν σημαντική επιρροή, την οποία ο Ευθύμης αναγνωρίζει στη μετέπειτα ενασχόλησή του με τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές. Όπως και ο ίδιος αναφέρει «αυτή ήταν η κοσμοθεωρία μου». Και, παρόλο που σκέφτεται ότι αν είχε περισσότερες μουσικές γνώσεις ίσως θα μπορούσε να κάνει περισσότερα πράγματα στη μουσική, ταυτόχρονα νιώθει και περισσότερο ελεύθερος ως προς τον τρόπο που επιθυμεί να εκφραστεί μέσω της μουσικής.

Το δικαίωμα ελεύθερης καλλιτεχνικής έκφρασης και ίσων ευκαιριών στην ενασχόληση με την τέχνη εγείρει σημαντικά πολιτικά ζητήματα, για τα οποία ανά καιρούς έχουν πάρει καίρια θέση διάφορες πειραματικές και αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, διαμορφώνοντας το πεδίο της νόησής τους. Ενδεικτικά αναφέρουμε την περίπτωση του Muhal Richard Abrams. Ο Muhal Richard Abrams, ιδρυτικό μέλος της κολεκτίβας AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians), στην οποία αναφερθήκαμε προηγουμένως, σε αφήγησή του ανέφερε ότι μία από τις επιρροές του, μέσω της οποίας διαμόρφωσε τον τρόπο προσέγγισης της μουσικής του πρακτικής και, αντίστοιχα, διαμορφώθηκαν και οι στόχοι της ομάδας AACM, ήταν ο τρόπος που ο πατέρας του, ως Αφροαμερικανός, αντιμετώπιζε τον ρατσισμό στον επαγγελματικό του χώρο, λέγοντας χαρακτηριστικά: «Εντάξει, απλά θα κάνω τα δικά μου πράγματα» (Well, I'll just make my own stuff). Στην κοινωνία των δεκαετιών του '60 και του '70, όπου οι Αφροαμερικανοί μουσικοί δέχονταν τόσο έντονο ρατσισμό, ή θα σταματούσαν να παίζουν μουσική ή θα έκαναν τα «δικά τους πράγματα» (Lewis, 2008, σελ. 5).

Ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός, με αναφορές σε ιδεολογίες είτε πολιτικής είτε κοινωνικής φύσης, αντιπροσωπεύει ένα πεδίο μουσικής μέσω του οποίου εκφράζονται τέτοιου είδους αξίες, με σημαντικές επιπτώσεις στην ίδια τη διαμόρφωσή του. Το ηχητικό αποτέλεσμα ενός αυτοσχεδιασμού, το οποίο οφείλεται στις προσωπικές επιλογές του κάθε αυτοσχεδιαστή, που έχουν να κάνουν κατά κύριο λόγο με την αισθητική του, τη διάθεσή του τη στιγμή που παίζει, την εμπειρία του και

άλλους τέτοιους παράγοντες, μπορεί να είναι αποτέλεσμα υψηλής μουσικής δεξιότητας, αλλά και μια πολύ απλή μουσική έκφραση. Σε κάθε περίπτωση, η ιδέα για μια μουσική πρακτική ανοιχτή και προσιτή σε όλους χαρακτηρίζει το πεδίο του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού και συνεπώς διαμορφώνει ανάλογα τη λογική από την οποία διέπεται και η μάθηση. «Όλοι μπορούν, έχουν το δικαίωμα και τη δυνατότητα, να συμμετέχουν στη δημιουργική διαδικασία της μουσικής δίχως καμία νομιμοποίηση, δίχως καμία φυσική ή κοινωνική ιδιότητα που να τους καθιστά εξορισμού “κατάλληλους” και δίχως προδιαγεγραμμένους στόχους που τίθενται από αυτούς που “ξέρουν” προς γνώση αυτών που “δεν ξέρουν”» (Κανελλόπουλος, 2016).

3.3.3 Ο ήχος ως μουσική μέσα από την κουλτούρα μιας «φθηνοδοουλειάς»

Ο βασικός τρόπος μέσω του οποίου γινόταν η διακίνηση νέου και περισσότερο εξεζητημένου ηχητικού υλικού, όπως αναφέραμε στην υποενότητα 3.1.1, ήταν οι ανταλλαγές κασετών. Άρχισε, λοιπόν, σιγά-σιγά, να αναπτύσσεται μια κουλτούρα⁶⁶ γύρω από αυτήν τη διαδικασία των ανταλλαγών, μια «κασετοκουλτούρα», όπως τη χαρακτηρίζει ο Νικόλας. Και λέγοντας «κασετοκουλτούρα» δεν αναφέρεται στη λογική της κασετοεταιρείας, αλλά στην έννοια της κασέτας ως φθηνού μέσου παραγωγής και διανομής. Η κασέτα έγινε ένα μέσο μοιράσματος της μουσικής, συνειδητά ενάντια στη μουσική βιομηχανία. Λόγω της ευρείας χρήσης των κασετόφωνων αντιγραφής, η λογική του να στείλει κάποιος σε κάποιον μια κενή κασέτα και το αντίστοιχο αντίτιμο για να καλυφθούν τα ταχυδρομικά έξοδα, έτσι ώστε να του στείλει ο άλλος τις κασετοκυκλοφορίες του αντεγγραμμένες, ήταν διαδικασία αρκετά διαδεδομένη. Η δυνατότητα εύκολης επανεγγραφής που είχε η κασέτα στην περίπτωση που δεν του άρεσε αυτό που θα παραλάμβανε μετά, καθώς και το μικρό της κόστος που διευκόλυνε την προώθησή της σε κάποιον άλλον, ήταν κάτι που έδινε μεγάλη ελευθερία στον τρόπο διακίνησης της μουσικής και έκανε την κασέτα ένα από τα πιο δημοκρατικά μέσα ακρόασης της εποχής. Όλοι μπορούσαν να έχουν κασέτες και να τις διαμορφώνουν ξανά και ξανά, με τον τρόπο που ήθελαν, και όλοι είχαν τη δυνατότητα να προωθήσουν τη μουσική τους με ελάχιστα χρήματα και εύκολα.

⁶⁶ Ο Inglis, στο *Culture and everyday life*, δίνει κάποιους εύστοχους ορισμούς για την έννοια της «κουλτούρας».

Δυστυχώς, αυτό δεν κατάφερε να διατηρηθεί πλήρως με τα cd-r λίγο αργότερα, ωστόσο είχε ήδη δημιουργηθεί μια κουλτούρα φθηνής και εύκολης διακίνησης της μουσικής, κουλτούρα που φαίνεται, τουλάχιστον κατά τη δεκαετία του '90, ότι επηρέασε και διαμόρφωσε εν μέρει και τον τρόπο αντίληψης της ίδιας της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας. Μέσα από τη λογική αυτή, η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα, η μάθηση / πρακτική φαίνεται να ανέπτυξαν τους δικούς τους όρους πραγμάτωσης, έξω από το επίσημο πλαίσιο μουσικής δραστηριότητας / μάθησης, έξω από τις διαδικασίες που όριζαν οι εταιρείες, η μουσική βιομηχανία, το εμπόριο, οι χρηματικές συναλλαγές και τα ωδεία. Η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα, κατά τη δεκαετία του '90, στο μεγαλύτερο μέρος της τουλάχιστον, φαίνεται συνειδητά πλέον να διαμόρφωσε τις προϋποθέσεις της μέσα σε αυτό το πλαίσιο. Η πρακτική / μάθηση άρχισε να γίνεται συνειδητά πλέον μια υπόθεση «φθηνοδοουλειάς». Φθηνά μέσα παραγωγής και αναπαραγωγής ήχων, φθηνά μέσα ηχογράφησης, όλα οδηγούσαν σε μια δραστηριότητα για την οποία δεν χρειαζόταν να δαπανήσεις χρήματα. Ό,τι χρειαζόσουν ήταν γύρω σου και μπορούσε να γίνει με απλά μέσα, εσύ έπρεπε απλώς να τα ανακαλύψεις και να τα δοκιμάσεις.⁶⁷

Η χρήση αντικειμένων και αυτοσχέδιων μέσων παραγωγής ήχων / μουσικών οργάνων, σε μια προσπάθεια αναζήτησης νέων / περίεργων ηχοχρωμάτων, είναι ένας από τους κυριότερους παράγοντες σύνδεσης του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού με την D.I.Y. κουλτούρα. Στην ανάπτυξη αυτής της σχέσης, βέβαια, σημαντικό ρόλο έπαιζαν και οι δυσκολίες που κάποιοι είχαν, μέσα στο πλαίσιο της ανεπίσημης και εξωθεσμικής μουσικής δραστηριότητας, να αγοράσουν μουσικά όργανα, είτε γιατί ήταν πολύ ακριβά είτε γιατί δεν υπήρχαν καν στην Ελλάδα και ήταν δύσκολο να τα βρεις ή να τα αγοράσεις από το εξωτερικό (μιλώντας κυρίως για ηλεκτρικά όργανα). Και η ανάγκη για ευρηματικότητα έγινε ακόμα πιο έντονη, όταν στη δεκαετία του '90 άρχισαν να γνωστοποιούνται πειράματα που έκαναν συνθέτες ήδη από τις δεκαετίες του '50 ή του '60 με διάφορα ηλεκτρονικά μέσα. «Δεν υπήρχαν τότε τα διάφορα sites, όπως το ebay ή το Thomann, που είναι πολύ φτηνό να πάρεις πράγματα. Έπρεπε να κοιτάς σε μαγαζιά με μεταχειρισμένα, να ψάχνεις στο εξωτερικό αντίστοιχα μαγαζιά, αν ήξερες ή είχες φίλους από το εξωτερικό. Οπότε αναγκαστικά, από ένα σημείο και μετά, αυτοσχεδιάζες μόνος σου, με πράγματα που έψαχνες» (Νικόλας). Σε αυτό το πλαίσιο ευρηματικότητας, μικρόφωνα επαφής

⁶⁷ Φανζίν *Εμβοές*, https://issuu.com/emvoes/docs/emvoes_presque_rien

(κάψες) από τηλέφωνα, μαγνήτες από κιθάρες κ.α. άρχισαν να μετατρέπονται σε μέσα πειραματισμού και αυτοσχεδιασμού.

Η χρήση φθηνών, αυτοσχέδιων φυσικών και κυρίως ηλεκτρονικών μέσων παραγωγής ήχων είχε ως αποτέλεσμα την παραγωγή κακής ποιότητας ήχου. Αυτή η κακή ποιότητα ήχου φαίνεται ότι άρχισε να ενσωματώνεται στην αισθητική του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού ή ακόμα και να τη διαμορφώνει. «Οι άθλιες οι ηλεκτρικές ενώσεις και καλώδια, σου έβγαζαν μια βρωμιά μέσα στον ήχο που ώρες-ώρες ήταν πολύ ωραία» (Νικόλας). Όχι μόνον η καλή ποιότητα ήχου δεν είχε καμία σημασία, αλλά πολλές φορές η «βρωμιά» που προέκυπτε από αυτά τα μέσα ήταν ωραία / επιθυμητή. Ο ήχος, ακόμα και στην πιο ακατέργαστη μορφή του, άρχισε να γίνεται αντιληπτός ως μουσική, αποτελώντας σημαντικό στοιχείο διαμόρφωσης της αισθητικής των ελεύθερα αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών.

3.3.4 Η μάθηση ως παιχνίδι

Η χρήση αντικειμένων κατά τη διάρκεια ενός αυτοσχεδιασμού άρχισε να αντανακλά την ιδέα αξιοποίησης του περιβάλλοντος, του οτιδήποτε υπήρχε γύρω σου την εκάστοτε στιγμή. Οποιοσδήποτε ήχος θα μπορούσε να είναι μέρος ενός αυτοσχεδιασμού. Ήχοι εκούσιοι ή ακούσιοι, ήχοι προκαθορισμένοι από επιλεγμένα αντικείμενα, αλλά και ήχοι τυχαίοι, μέσα από τυχαίες / αυθόρμητες επιλογές αντικειμένων από το περιβάλλον κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού, άρχισαν να γίνονται αρκετά διαδεδομένα μέσα μιας συνειδητής διαδικασίας, πιο πολύ εξερευνητικού χαρακτήρα, με τη χροιά / μορφή «παιχνιδιού», που όμως έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της αισθητικής των ελεύθερα αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών, την οποία ασπάζονται ακόμα και στην εποχή μας πολλοί/πολλές αυτοσχεδιαστές/στριες. Έχει ενδιαφέρον το πώς ο Νικόλας αναφέρεται στη δραστηριότητά του εκείνης της εποχής. Την περιγράφει ως ένα παιχνίδι, σαν μια προσπάθεια να ξαναγίνει παιδί. Περιγράφει τη διαδικασία σαν μια διαδικασία μάθησης και μάλιστα μάθησης με τον τρόπο που ένα παιδί μάθαινε από την αρχή τον κόσμο, σπάζοντας ή χτυπώντας πράγματα. Αυτή η περιγραφή μας παραπέμπει στις ιδέες του Cage περί «άσκοπου παιχνίματος», ενός παιχνίματος που δεν έχει σκοπό να βάλει σε μια τάξη το χάος των ήχων ούτε να προτείνει βελτιώσεις στη μουσική δημιουργία, παρά μόνο να αφυπνίσει τα άτομα, επαναφέροντάς τα στην πραγματικότητα της ζωής (Cage, 1961, σελ. 12). Ήταν μια διαδικασία παρακινημένη

από την ίδια περιέργεια και τον αυθορμητισμό ενός παιδιού, που αναρωτιέται τι ήχος θα προκύψει αν κάνει «αυτό» ή «εκείνο» ή το «άλλο». «Ένιωθες σαν ένα μικρό παιδί που ανακάλυπτε πράγματα. Σαν ένα μικρό παιδί που ξαφνικά πετάει ένα ποτήρι και σπάει και λέει ουάου, τι ωραίο είναι, ας το ξανακάνω. Έπαιζες με χαρτιά, αναπτήρες, ποτήρια, πιάτα, πιρούνια, με δοξάρια σε μέταλλα, σε κάδους, σε καρέκλες, με ποτήρια, αυξομειώνοντας το νερό, με μπουκάλια κ.α.» (Νικόλας).

Οι διάφορες διαμορφώσεις που αναφέραμε, όπως η κουλτούρα του «φθηνού» ή η αισθητική του «βρώμικου», άρχισαν να χαρακτηρίζουν τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές των αφηγητών/τριών της έρευνας και να φανερώνουν την ύπαρξη μουσικών πρακτικών, για τις οποίες οι γνώσεις της επίσημης / ωδειακής μουσικής εκπαίδευσης ή οι μουσικές δεξιότητες που απέρρεαν από τους μουσικούς κανόνες, δεν ήταν απαραίτητες. Και μάλιστα όχι μόνο δεν ήταν απαραίτητες, αλλά πολλές φορές συνειδητά δεν ήταν επιθυμητές, γεγονός που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωσή της αισθητικής των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών και αντίστοιχα στους τρόπους με τους οποίους μάθαιναν πράγματα. «Παρατηρούσες ότι οι εικαστικοί είχαν πιο ενδιαφέρουσα ματιά και προσέγγιση από τους κανονικούς μουσικούς. Άνθρωποι που είχαν περάσει από ωδεία είχαν το πολύ θετικό ότι ξέραν από ηχοχρώματα και μπορούσαν να παίξουν έναν τόνο και να φτιάξουνε ένα πολύ ωραίο κομμάτι, αλλά στο τέλος βαριόσουν. [Σκεφτόσουν] “Φέρε ένα sleeping bag τώρα να τελειώνουμε, γιατί καλά τα λέει, αλλά μας τα ’παν κι άλλοι” ή “εντάξει, δεν είναι αυτό που θέλω να δω”. Αλλά σε μη μουσικούς [...] έβλεπες πράγματα του στιλ αυτό με τα ελατήρια» (Νικόλας).

3.3.5 Από την παρέα στο μοίρασμα: «Αξίζει τον κόπο και για τους άλλους;»

Ένα ερώτημα με το οποίο ήρθαν αντιμέτωποι και προβληματίστηκαν οι περισσότεροι αυτοσχεδιαστές, άλλοι λιγότερο, άλλοι περισσότερο, άλλοι στο ξεκίνημά τους και άλλοι εν όψει διαφόρων μουσικών καταστάσεων, ήταν το αν η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητά τους είχε νόημα και αξία για κάποιον άλλον πέρα από τους ίδιους, ώστε να έρθει να την ακούσει κάποιο κοινό.

Η αξία μιας μουσικής είναι ένα αρκετά πολύπλοκο ζήτημα, η προσέγγιση του οποίου απαιτεί ένα συνδυασμό ιστορικών, κοινωνικών και φιλοσοφικών διερευνήσεων. Ειδικά στη μουσική του 20ού και 21ου αιώνα, που οι παγιωμένες, πολλών αιώνων, έννοιες του μουσικού έργου και του νοήματος / ρόλου της μουσικής άρχισαν να

καταρρέουν. Μια συζήτηση περί της αξίας μιας μουσικής προϋποθέτει την ύπαρξη μιας μουσικής χωρίς αξία. Πώς κρίνεται, όμως, το αν μια μουσική έχει ή δεν έχει αξία; Και ιδίως όταν αναφερόμαστε στις ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές, που στον πυρήνα των αισθητικών τους διαμορφώσεων δεν έχουν το οργανωμένο με την έννοια του ρυθμού και της μελωδίας, το αρμονικό, το οικείο, αλλά τον αυθορμητισμό, την παρέκκλιση, το συνειδητά άβολο πολλές φορές, τον θόρυβο κ.α., χαρακτηριστικά τα οποία κινούνται οριακά στην έννοια της μουσικής και, πολύ συχνά, προκαλούν αμφιταλαντεύσεις και ενστάσεις για το αν πραγματικά πρόκειται για μουσική. Τι σημαίνει ότι μια μουσική έχει αξία; Έχει αξία για ποιον / ποιους και ποιος το ορίζει αυτό;

Μια σημαντική σκέψη σχετικά με την έννοια της αξίας της μουσικής πηγάζει από την ίδια τη δύναμή της να αντανakλά, αλλά και να διαμορφώνει, την κοινωνική πραγματικότητα, καθώς, όπως αναφέρει και ο Wolff (1987), η μουσική δεν είναι κοινωνικά αυτόνομη. Η μουσική έχει τη δύναμη να είναι φορέας των ιδανικών μιας κοινωνίας, αλλά και να γίνει το μέσο επαναπροσδιορισμού τους. Επιπλέον, σύμφωνα με την Higgins (2011), η μουσική συμβάλλει στην καλύτερη κατανόηση της ύπαρξης του κάθε ακροατή στο πλαίσιο της εκάστοτε κοινωνίας και στον κόσμο γενικότερα, βοηθώντας τον να αναπτύξει μια βαθύτερη επίγνωση της σύνδεσής του με τους άλλους. Στο επίπεδο, λοιπόν, που η μουσική κατέχει τέτοια δύναμη, αλλά ταυτόχρονα και ευθύνη, έχει κινήσει το ενδιαφέρον προς την ανάπτυξη ενός πεδίου φιλοσοφικής διερεύνησης της ιδιαίτερης σχέσης της με την ηθική (Σωκράτης, Πλάτωνας). Δηλαδή, το αν μια μουσική αξίζει ή όχι να εκτεθεί σε κάποιο κοινό είναι ένα ερώτημα που εγείρει ζητήματα ηθικής. Ομοίως, λαμβάνοντας υπόψη τη μουσική πράξη ως μια διαδραστική διαδικασία, μπορεί να αναπτύξει προβληματισμούς ως προς αυτήν την κατεύθυνση (Cobussen & Nielsen, 2012). Έτσι λοιπόν, ποια είναι η σχέση μεταξύ ηθικής και ελεύθερα αυτοσχεδιαστικής μουσικής πράξης;

Η ηθική είναι ένα φίλτρο μέσω του οποίου μια συμπεριφορά, μια πράξη αναγνωρίζεται ως καλή ή κακή, σωστή ή λανθασμένη μέσα σε μια κοινωνία. Σε πολλά σημεία της η ηθική ταυτίζεται με ή ρυθμίζεται ή επιβάλλεται από την κρατική νομοθεσία, δημιουργώντας συσχετίσεις με την πολιτική, με επιπτώσεις και στην τέχνη. Παρ' όλα αυτά, η ηθική είναι κάτι πέρα και πάνω από τους ήδη προσυμφωνημένους νόμους μιας κοινωνίας. Στη μουσική, θέτει κριτήρια αξιολόγησης, μέσω των οποίων κρίνεται το κατά πόσο η λειτουργία μιας μουσικής

και οι επιδράσεις / επιρροές της σε αυτούς που εκτίθενται σε αυτήν είναι καλές ή όχι. Πολλές φορές, αυτά τα κριτήρια συγχέονται με αισθητικά κριτήρια, με αποτέλεσμα η καλή μουσική να ταυτίζεται με την ωραία μουσική (Στεφάνου, 2019) και να δημιουργούνται συνδέσεις της ηθικής με την αισθητική, αλλά αυτό φαίνεται να είναι μόνο ένα μέρος, καθώς η μουσική μέσα σε μια κοινωνία υπηρετεί πολύ περισσότερους ρόλους από αυτούς της διασκέδασης και της αναπαράστασης του ωραίου. Σύμφωνα, λοιπόν, με αυτές τις σκέψεις, ποια μουσική είναι «καλή» και ποια «κακή» για αυτούς που εκτίθενται σε αυτήν;

Στις εικαστικές τέχνες, σε αντίθεση με τη μουσική, οι απαντήσεις σε αυτήν την ερώτηση είναι αρκετά πιο προφανείς. Για παράδειγμα, μια εικαστική καλλιτεχνική δραστηριότητα η οποία συμπεριλαμβάνει κακοποίηση ζώων μπορεί εύκολα να κριθεί ως ανήθικη από το κοινό που θα εκτεθεί σε αυτήν, εφόσον, στην κοινωνία που λαμβάνει χώρα, μια τέτοιου είδους πράξη κρίνεται ως ανήθικη. Σκεφτόμενοι τη μουσική, και συγκεκριμένα την αυτοσχεδιαστική μουσική, ως φορέα ηθικών ιδεωδών, μπορούμε να βρούμε αντίστοιχες αναλογίες με τις εικαστικές τέχνες; Κάτι τέτοιο εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το πλαίσιο μέσα στο οποίο πραγματοποιείται, από τις αναφορές της και από το είδος του ακροατηρίου (ό.π.).

Στην αφήγησή του, ο Αναστάσης αναφέρει την εμπειρία του όταν πήγε να αυτοσχεδιάσει στο Πανεπιστήμιο της Κέρκυρας. «Παίξαμε με παραμέτρους ενός φυσικού φαινομένου, το οποίο ανά πάσα στιγμή μπορεί να σου ξεφύγει απ' τα χέρια και να γίνει χαμός. Να κουφαθείς. Να φύγει ο κόσμος. Και αντιμετωπίσαμε και την κοινωνική του διάσταση. Αυτό το παίξαμε στην Κέρκυρα που ήταν διάφοροι πανεπιστημιακοί εκεί από το πανεπιστήμιο και ένας άρχισε να ουρλιάζει. Βασανιστήρια! Φώναζε. Οι Ναζί τα κάνουν αυτά! Οι Ναζί! Είναι και έγκυες γυναίκες. Ρε πώς τους ανέχεστε; Να ξεσηκώνουν τον κόσμο. Μας σταμάτησε ο τύπος. Ήταν στα όρια αυτό το πράγμα» (Αναστάσης). Η παραπάνω αυτοσχεδιαστική πράξη, λόγω των δυνατών εντάσεων και του θορύβου, μεταμορφώθηκε σε πράξη βίας, παραβιάζοντας όχι μόνο αισθητικά, αλλά και σωματικά, τις ηθικές νόρμες και τα όρια μέρους του ακροατηρίου. Το ακροατήριο ξεσηκώθηκε, φωνάζοντας και παρομοιάζοντας αυτήν τη βίαιη έκφραση της μουσικής με τη βιαιότητα των Ναζί. Σε αντίθεση με μορφές μουσικής αντίστασης, πολιτικού χαρακτήρα, όπως το πανκ ή το μέταλ, όπου αναφέρονται στην αλήθεια της κατάστασης στην οποία βρίσκεται το κοινό τους, ο θόρυβος (noise) επιδιώκει τη «ριζική αποδόμηση του στάτους του

καλλιτέχνη, του κοινού και της μουσικής» (Toth, 2019, σελ. 31). Με έναν βίαιο τρόπο, ο θόρυβος αποτελεί μια διαμαρτυρία για την κανονικότητα των σχέσεων μεταξύ του καλλιτέχνη και του κοινού και την τάξη των πραγμάτων, αρνούμενος να διοχετεύσει τη μουσική απόλαυση διαμέσου αυτής (ό.π.).

Στον βαθμό, λοιπόν, που μια μουσική συμβάλλει στην αρμονικότητα μιας κοινωνίας, ενός πολιτισμού και αποτρέπει το χάος και την αταξία (Ατταλί, 1991, σελ. 54), ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός, κινούμενος οριακά μεταξύ θορύβου και μουσικής, έθεσε σε επανεξέταση την ηθικότητα της μουσικής. Η μικρή του ιστορία στην Ελλάδα και οι ανεξερεύνητες επιδράσεις των προκλητικών αισθητικών διαμορφώσεων του προβλημάτισε τους/τις αυτοσχεδιαστές/στριες, κατά το ξεκίνημά τους κυρίως, γεγονός που, όπως αναφέρει ο Γιάννης, «ήταν ένα πολύ μεγάλο βήμα για τον οποιοδήποτε αυτοσχεδιαστή».

Πολλοί ήταν αυτοί που κάνοντας το πρώτο τους live άρχισαν να διαμορφώνουν άποψη για το νόημα της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητάς τους. Άρχισαν να παρατηρούν ότι αυτό το οποίο έκαναν δεν ενδιέφερε μόνο τους ίδιους, αλλά και ένα κοινό. Ένα κοινό που δεν είχε σημασία αν ήταν μεγάλο ή μικρό ή αν έβρισκε τα ίδια νοήματα ή όχι, αυτό που είχε σημασία ήταν ότι και κάποιος άλλος άρχιζε να ενδιαφέρεται για αυτού του είδους τις μουσικές πρακτικές και να σχηματίζει το δικό του νόημα ακούγοντάς τες. Ο Γιάννης αναφέρει ότι αυτή η στιγμή για τον ίδιο ήρθε το 2008, με το πρώτο του live, μέσω του οποίου πλέον άρχισε να γίνεται ξεκάθαρο ότι η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητά του μπορούσε να ενταχθεί στο πλαίσιο των μουσικών δραστηριοτήτων της Αθήνας. «Κανονικό live γίνεται το '08 που γυρνάω από Αγγλία και είναι διπλό το live. Είναι La Situation Conga⁶⁸, που είναι αυτό το σχήμα, το πολύ μεγάλο, και acte vide⁶⁹. Δηλαδή παίζουμε πρώτα εμείς, οι δυο μας, και μετά όλοι μαζί. Ε, εντάξει. Από κει και πέρα αρχίζει το πράγμα και γίνεται πιο ξεκάθαρο» (Γιάννης). Για τη Μαριλένα, αυτή η στιγμή ήρθε το 2009, με το πρώτο live της μπάντας της στην έκθεση της Μπιενάλε, μέσω του οποίου πλέον αποφάσισαν συνειδητά να συνεχίσουν τη μουσική τους δραστηριότητα. «Λέγαμε, θα κάνουμε κάνα live; Κάτσε, εντάξει, όχι δεν είμαστε έτοιμοι, ξέρεις, δε νιώθαμε ότι μπορούμε

⁶⁸ Αυτοσχεδιαστικό πείραμα που ξεκίνησε στα τέλη του 2007, με μια σειρά από ανοιχτές πρόβες, ηχογραφήσεις και συζητήσεις μεταξύ τριών και δέκα ατόμων. Για περισσότερα βλ. https://www.artandlife.gr/athens/events/la_situation_conga (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 18/03/2018)

⁶⁹ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. <https://www.avopolis.gr/interviews/interviews-greek/56354-acte-vide-technology-aixmes> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 18/03/2018)

να κάνουμε αυτό το πράγμα μπροστά σε κόσμο. Δεν είσαι στο δωμάτιό σου πια, είσαι σε έναν χώρο που θα έρθει κάποιος και θα κάτσει εκεί και θα ακούσει αυτό που κάνεις. Και κάπως αυτό προέκυψε μέσα από μια πρόταση για live στην Μπιενάλε της Αθήνας, το 2009. Ήταν σε εξωτερικό χώρο. Ήταν πολύ δύσκολο το πρώτο live, γιατί εγώ δεν είχα παίξει ποτέ live μουσική. Δηλαδή ήμουν σε απόλυτη τρομοκρατία [sic.], αλλά κάπως δούλεψε καλά. Αυτό ήτανε το πρώτο βάπτισμα. Μας άρεσε και είπαμε ότι εντάξει, θα συνεχίσουμε» (Μαριλένα).

Η ηθική αξία μιας μουσικής δεν αποτιμάται με βάση προσυμφωνημένες ηθικές αρχές, αλλά αναδύεται τη στιγμή της μουσικής εμπειρίας μιας συγκεκριμένης μουσικής πράξης και έχει τη δύναμη να επαναπροσδιορίσει τον χώρο που θα αφήνει για το Άλλο. Μια μουσική διαδικασία δεν αφορά μόνο την ικανότητα του σώματος να παράγει, να καταναλώνει και να αναπτύσσει σχέσεις με τους άλλους, ούτως ώστε να εξυπηρετεί τη διατήρηση της τάξης και τη Πολιτιστική Βιομηχανία, αλλά και να βιώνει αυτόνομη απόλαυση (Ατταλί, 1991). Στην περίπτωση αυτή, η αξία της μουσικής παύει να ταυτίζεται με την κοινωνικότητα ή όπως αναφέρει ο Ατταλί, με την ‘αποθήκευση του «ωραίου» για φερέγγυους καταναλωτές’, και γίνεται το μέσο διάρθρωσης μιας νέας τάξης των πραγμάτων (ό.π., σελ.65). Αυτή η νέα τάξη, η οποία έρχεται σε ρήξη με την ήδη υπάρχουσα, επαναπροσδιορίζει το πλαίσιο των αξιών και αφήνει τα περιθώρια ανακατασκευής νέων νοημάτων της μουσικής πράξης. Και αυτό είναι ένα σημαντικό σημείο, βάσει του οποίου μπορούμε να μιλάμε για επαναπροσδιορισμό της έννοιας της μουσικής δραστηριότητας και, κατά συνέπεια, και της μάθησης.

3.3.6 Μπάντες και η έννοια των προβών

Όπως ήδη προέκυψε, οι αφηγητές/τριες της έρευνας πάντα προσπαθούσαν, μέσω προσωπικών πρωτοβουλιών, να αναπτύξουν τις δικές τους συνθήκες μέσα στις οποίες θα έπαιζαν μουσική. Μία από αυτές τις συνθήκες, που εντοπίστηκαν στη δεκαετία του 2000 περισσότερο από τις προηγούμενες δεκαετίες, ήταν η συνθήκη της «μπάντας» (από το αγγλικό «band»). Λέγοντας «μπάντα» ουσιαστικά εννοούμε ένα συγκρότημα, μια ολιγομελή κλειστή ομάδα ατόμων, η οποία οργάνωνε, άλλοτε με μια περιοδικότητα και άλλοτε λίγο πιο ελεύθερα, συναντήσεις, που ενίοτε τις ονόμαζε και πρόβες, κατά κύριο λόγο σε οικιακούς χώρους, αλλά όχι μόνο, με σκοπό τον μουσικό πειραματισμό.

Ο όρος «μπάντα» είναι ένας όρος που χρησιμοποιείται κυρίως σε είδη μουσικής όπως η ροκ, η μέταλ, η πανκ κ.α., γι' αυτό και δεν ήταν τυχαίο ότι πολλοί από τους αφηγητές/τριες που είχαν τις αναφορές τους σε αυτά τα ακούσματα χρησιμοποιούσαν τη λέξη «μπάντα» ή «συγκρότημα» για να χαρακτηρίσουν την ομάδα που είχαν με άλλα άτομα. Άλλοι πάλι αφηγητές αναφέρθηκαν σε ίδιου τύπου ομάδες με τη λέξη «σχήμα» ή «ντουέτο» / «τρίο», αν επρόκειτο για δύο ή τρία άτομα αντίστοιχα, παρόλο που αυτοί οι όροι χρησιμοποιούνταν ταυτόχρονα και σε περιπτώσεις εφήμερων μορφών σύμπραξης. Όποια και αν ήταν η λέξη αναφοράς, ένα από τα βασικότερα στοιχεία που χαρακτήριζε αυτές τις ομάδες, στις οποίες έχουμε σκοπό να αναφερθούμε σε αυτό το σημείο, ήταν η κατά κάποιον τρόπο δέσμευση και συνέπεια των μελών της ως προς τις δράσεις της, είτε πρόκειται για πρόβες είτε για live ή για τους γενικότερους στόχους της. Το ερώτημα είναι τι ρόλο έπαιξε αυτή η λογική των μπαντών και των προβών, η οποία χαρακτηρίζει άλλα είδη μουσικής, όπως είπαμε παραπάνω τη ροκ για παράδειγμα, στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό. Η λογική της δέσμευσης και της πρόβας δύναται να έρθει σε αντίθεση με τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, στις οποίες εμπεριέχονται οι έννοιες της ελευθερίας και του αυθορμητισμού. Δηλαδή, ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός δεν αφορά μια πρακτική παγίωσης, αλλά αντίθετα, ρευστότητας. Ρευστότητας όχι μόνο στον τρόπο συσχέτισης με την ίδια τη μουσική, σε αισθητικό επίπεδο, αλλά πολλές φορές και στον τρόπο συσχέτισης μεταξύ των μουσικών κατά τη διάρκεια ενός αυτοσχεδιασμού. Η ίδια η πρακτική στηρίζεται στην αυθόρμητη ανταπόκριση στιγμιαίων ηχητικών συμβάντων και όχι στην επανάληψη και αναπαραγωγή.

Εξετάζοντας τον ρόλο που παίζει ο σχηματισμός «μπάντας» για τα μέλη της και την αυτοσχεδιαστική τους πρακτική, σκέψεις μπορούν να γίνουν προς τρεις κατευθύνσεις. Η πρώτη αφορά την προσωπική απόλαυση και δραστηριοποίηση των μελών της μέσω της συνεργασίας / επικοινωνίας, η δεύτερη αφορά τη μάθηση και εξέλιξή τους ως αυτοσχεδιαστές/στριες και η τρίτη αφορά την αλληλοβοήθεια στο κομμάτι της αυτο-οργάνωσης μουσικών δραστηριοτήτων, της αυτο-προβολής και της διεκδίκησης χώρων και συμμετοχών σε μουσικές διοργανώσεις.

Σχετικά με την πρώτη σκέψη, η ένταξη σε μια μπάντα έχει να κάνει περισσότερο με την ιδιοσυγκρασία κάθε αυτοσχεδιαστή/στριας. Δηλαδή, το κατά πόσο κάποιος μέσω της μπάντας, δημιουργεί κίνητρα της δικής του/της δραστηριοποίησης και απόλαυσης. «Μου είναι πολύ πιο δύσκολο να πάω να παίξω μόνος μου κάτι, να

κάτω να δουλέψω μόνος μου, και το γεγονός ότι είμαι με δυο-τρία άτομα με τα οποία μπορώ να συνεργάζομαι και να με σπρώχνουνε στο να κάνω κάτι είναι σημαντικό. Το απολαμβάνω πολύ περισσότερο το να παίζω με άλλους, απ' το να είμαι μόνος μου» (Άκης). Σχετικά με τη δεύτερη και τρίτη σκέψη, στις οποίες εστιάζει το υπόλοιπο της υποενότητας, η ένταξη σε μια μπάντα μπορεί να φανεί ιδιαίτερα χρήσιμη στην ίδια την πορεία και εξέλιξη των μελών της και των πρακτικών τους, δημιουργώντας πλαίσια άτυπης μάθησης.

Όταν μιλάμε για τέτοιου είδους ομαδικές συμπράξεις στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό, ουσιαστικά αναφερόμαστε σε παρέες αυτοσχεδιαστών ή ομάδες μεταξύ φίλων που αυτοσχεδιάζουν ελεύθερα, μέσα στις οποίες να μην αναπτύσσονται ρόλοι μεταξύ των μελών, με τον ίδιο τρόπο που αναπτύσσονται ρόλοι και σε οποιαδήποτε ομάδα / παρέα, όμως αυτοί οι ρόλοι δεν αφορούν κάποια ήδη προσυμφωνημένη ιεραρχία. Είναι ρόλοι που προκύπτουν από την προσωπικότητα και τον χαρακτήρα κάθε αυτοσχεδιαστή/στριας. Κάποιος έχει έναν περισσότερο ηγετικό ρόλο, παίρνοντας αποφάσεις ή καθοδηγώντας τους υπόλοιπους, με την ίδια λογική που κάποιος είναι το επίκεντρο της παρέας, και προτείνει ή επιβάλλει ιδέες, κάποιος άλλος ακολουθεί την ομάδα και συναινεί στις επιλογές των υπολοίπων, κάποιος άλλος φροντίζει για την ισορροπία και τη σταθερότητα της ομάδας / παρέας, αναλαμβάνοντας περισσότερο τον ρόλο του μεσάζοντα σε τυχόν διαφορές μεταξύ των μελών, κάποιος φροντίζει για την πραγματοποίηση των προσυμφωνημένων δράσεων της ομάδας / παρέας κ.α. (Prevost 1995, Toop 2016, Παπουτσή 2012). Το σημαντικό είναι ότι αυτές οι μπάντες, μέσα από τις αξίες της ελευθερίας και της ισότητας, από τις οποίες και διέπονται, αναπτύσσουν ένα πεδίο στο οποίο ο καθένας έχει ευκαιρίες να μάθει, να δοκιμάσει τις ιδέες του και να διαμορφώσει τη μουσική του πρακτική.

Για τον Σάββα, ο σχηματισμός της πρώτης του μπάντας με το όνομα Good Luck Mr. Gorsky, πέρα από μια καλή αφορμή για να ξεκινήσει ξανά να παίζει μουσική, διαμόρφωσε και ένα πεδίο μουσικής εξερεύνησης, εξέλιξης και επαναπροσδιορισμού της μουσικής πρακτικής του. Μέσα από τους Good Luck Mr. Gorsky, άρχισε να χρησιμοποιεί για πρώτη φορά τα μουσικά όργανα με διαφορετικό τρόπο, «ανορθόδοξο» όπως τον περιγράφει, και να διαμορφώνει μια μουσική πρακτική με όλο και περισσότερα πειραματικά και αυτοσχεδιαστικά στοιχεία. «Πέρα από την πρώτη περίοδο που απλά βρίσκαμε πώς θα παίζουμε, μετά ποτέ δεν είχαμε ένα

φυσιολογικό κομμάτι με την έννοια της ροκ σύνθεσης. Ήταν ένα χαοτικό πράγμα, που ήτανε πολύ ωραίο και δεν μπορούσαμε ποτέ να το επαναλάβουμε, γιατί ήταν πολύ αυτοσχεδιαστικό, είχε πολλά στοιχεία της στιγμής. Και ουσιαστικά, από 'κει και πέρα ήτανε σαν να μην υπήρχε δρόμος επιστροφής» (Σάββας).

Αντίστοιχες αναφορές μπορούμε να εντοπίσουμε και στις αφηγήσεις της Μαριλένας, η οποία μίλησε για τις πρόβες που έκαναν με την πρώτη της μπάντα, στις οποίες ο καθένας με τον τρόπο του και την εμπειρία του συνέβαλε στη μάθηση των υπολοίπων μελών της ομάδας. Ο ένας έδειχνε στον άλλον και όλοι μαζί προσπαθούσαν να συνυπάρχουν σε κάτι κοινό. Ενδεικτικά μιλάει για τον Γιώργο, μέλος της μπάντας, ο οποίος είχε μεγαλύτερη εμπειρία στις πειραματικές / αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, καθώς, στο στούντιο που είχε, ήδη πειραματιζόταν με διάφορα φυσικά αλλά και ηλεκτρονικά μέσα παραγωγής ήχων. «Κάπως έχτιζε ο ένας πάνω σε κάτι που έκανε ο άλλος. Δηλαδή δεν είχαμε μέθοδο. Ήταν αρκετά ανοιχτό πάντα» (Μαριλένα). Και αυτό ήταν ουσιαστικά οι πρόβες, ένα πεδίο ανταλλαγής γνώσεων και ένα πεδίο μουσικών / αισθητικών ωσμώσεων, μέσα στο οποίο ο καθένας προσπαθούσε να βρει έναν τρόπο να συμβάλει στην επίτευξη ενός ομαδικού στόχου. Ιδιαίτερα σημαντική προς αυτήν την κατεύθυνση ήταν η διαδικασία των ηχογραφήσεων, για την οποία μίλησε η Μαριλένα. Πολλές φορές, ηχογραφούσαν όσα έπαιζαν στις πρόβες και, έπειτα, κατά την ακρόασή τους, τα συζητούσαν. Ήταν ένας τρόπος ο καθένας να εκφράσει τη γνώμη του για το παίξιμο που προηγήθηκε και να σχολιάσει κάτι που πιθανόν να του άρεσε ή όχι, αλλά ταυτόχρονα να ακούσει τις γνώμες και τα σχόλια των άλλων. Αυτές οι συζητήσεις δεν στόχευαν στο να κρίνει ο ένας τον άλλον, αλλά περισσότερο, «είχαν την έννοια του να δεις τι είναι αυτό που έφτιαξες και πως μπορείς να το εξελίξεις. Είχαν την έννοια του ψαξίματος και του πειραματισμού» (Μαριλένα). Επομένως, σημαντικό μέρος των μαθησιακών διαδικασιών μέσα στις μπάντες δεν προερχόταν μόνο από καθαυτό το παίξιμο, αλλά και από τις σκέψεις που γίνονταν μετά από αυτό, μέσω των συζητήσεων. Αυτή η διαπίστωση ενισχύεται και από τις αφηγήσεις του Αναστάση, ο οποίος αναφέρει ότι όσο περισσότερο σχετιζόταν με τα ίδια άτομα και σε επίπεδο πρακτικής, αλλά και σε επίπεδο συζητήσεων για τη μουσική, τόσο περισσότερο ένιωθε ότι εξελισσόταν ως αυτοσχεδιαστής. «Όσο περισσότερο χρόνο δαπανούσα με τον άλλον, τόσο περισσότερο ουσιαστικό γινόταν. Από ένα σημείο και μετά, με τον άνθρωπο με τον οποίο έχεις γνωριστεί σε βάθος, όχι μόνο παίζοντας, αλλά και συνεννοούμενος και σκεπτόμενος για τα θέματα της

μουσικής, τα πράγματα είναι πολύ εύκολα. Δηλαδή δεν χρειάζεται να ξανασυστηθείς κάθε φορά. Πας απ' το σημείο που το άφησες και προχωράς» (Αναστάσης).

Σχετικά με την τρίτη σκέψη, η ένταξη μέσα σε μπάντα, όπως ήδη έχουμε αναφέρει παραπάνω, αφορά την αλληλοβοήθεια στο κομμάτι της αυτο-οργάνωσης, της αυτο-προβολής και της διεκδίκησης χώρων και συμμετοχών σε μουσικές διοργανώσεις. Η ελλιπής, έως και μηδαμινή, θεσμική αναγνώριση και υποστήριξη της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας ώθησε πολλούς αυτοσχεδιαστές στον σχηματισμό ομάδων / μπαντών με σκοπό την αυτο-οργάνωση, αυτο-προβολή και διεκδίκηση. Ενδεικτικό είναι το παράδειγμα της Αφροδίτης. Η μπάντα, όπως η ίδια χαρακτήρισε, που σχημάτισε με τον Δημήτρη Κοτσέλη⁷⁰ επιστρέφοντας στην Αθήνα είχε τέτοιου είδους στόχους. Μέσα από τη συνεργασία τους, κατάφεραν να διεκδικήσουν χώρους και να οργανώσουν, με τον τρόπο που οι ίδιοι επιθυμούσαν, μια σειρά πολλών, σε αριθμό, συναυλιών. Και σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναγνωρίσουμε το κομμάτι της αυτο-οργάνωσης, αυτο-προβολής και διεκδίκησης ως ένα σημαντικό μέρος της μάθησης κατά την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα. Η ίδια η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα, ως μια εξωθεσμική δραστηριότητα, απαιτεί την ανάπτυξη δεξιοτήτων αυτο-οργάνωσης, οι οποίες σε μεγάλο βαθμό τρέφονται από τις συνεργασίες και την αλληλοβοήθεια μεταξύ των μελών της ομάδας.

Θα ολοκληρώσουμε αυτό το μέρος με έναν προβληματισμό ο οποίος προέκυψε από την αφήγηση του Ευθύμη. Στη συζήτηση για τον ρόλο των προβών σε μια μπάντα, ο Ευθύμης αναφέρθηκε στην μπάντα που έχει με τον Γιώργο ήδη από το 2001, με το όνομα Free Piece of Tape, λέγοντας ότι ένας βασικός λόγος που κάνουν πρόβα είναι για να οργανώσουν τον τρόπο με τον οποίο θα παίζουν και τους ήχους τους οποίους θα χρησιμοποιήσουν. Συγκεκριμένα, χρησιμοποίησε τη λέξη «σετάρισμα», δηλαδή ρύθμιση. Πόσο, όμως, αυτοσχεδιαστική ή ακόμα και πειραματική μπορεί να είναι μια

⁷⁰ Ο Δημήτρης Κοτσέλης σπούδασε Θεωρία του Κινηματογράφου και Αγγλική Φιλολογία στο University of the West of England, Bristol. Στη συνέχεια έκανε μεταπτυχιακό πάνω στη σκηνοθεσία και τη συγγραφή σεναρίου στο Sheffield Hallam University. Έπειτα, παρακολούθησε το τμήμα Δημιουργικής Γραφής (Κατεύθυνση Σενάριο/Μυθιστόρημα) στο Πανεπιστήμιο της Γλασκώβης. Ενδεικτικές δουλειές του είναι η μικρού μήκους ταινία “Ferryman” (2008), η οποία κέρδισε το βραβείο πρωτότυπης μουσικής στο Φεστιβάλ Φανταστικού Κινηματογράφου 2009, και το ντοκιμαντέρ “20.000 Miles Ahead: A Last Drive Story” με θέμα τους Last Drive και τη μουσική σκηνή γύρω από την μπάντα. Παράλληλα, ξεκίνησε τη συνεργασία του με τους The Callas, αναλαμβάνοντας τη φωτογραφία και το μοντάζ στις δύο ταινίες τους: Lustlands” και “The Great Eastern”. Η σχέση του με τη μουσική είναι εξίσου στενή καθώς έχει οργανώσει συναυλίες και φεστιβάλ και είναι επιμελητής του μουσικού τμήματος του Φεστιβάλ Κόμικς της Αθήνας. Επίσης, σε συνεργασία με διάφορους μουσικούς έχει συμμετάσχει σε πολλές συναυλίες. Για περισσότερες πληροφορίες <https://dimitriskotselis.tumblr.com/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 09/06/2020)

πρακτική η οποία είναι ήδη «σεταρισμένη» μέσα από πολύωρες πρόβες; Όσο περισσότερο βέβαιος είναι κάποιος για τις προσεγγίσεις του, τόσο ο πειραματισμός / αυτοσχεδιασμός, όπως αναφέρει και ο Mattin, «κινδυνεύει να μετατραπεί σε μανιέρα» (Mattin, 2019a, σελ. 23). Χρειάζεται, ίσως, λίγη προσοχή όσον αφορά τον ρόλο των προβών σε μια μπάντα και την ποσότητα των προβών σε βάθος χρόνου, καθώς ελλοχεύει ο κίνδυνος, μέσα από τις πρόβες που κάποιος κάνει, να αρχίσει να συγκεκριμενοποιεί το παίξιμό του σε τέτοιο βαθμό, ώστε πλέον η έννοια του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού να χάνει την υπόστασή της, να επέρχεται κορεσμός και να γεννιέται η ανάγκη διαφοροποίησης της μουσικής δραστηριότητας της μπάντας. «Τα τελευταία χρόνια έχουμε αρχίσει λίγο να φεύγουμε από αυτό το εγωκεντρικό που έχει ο αυτοσχεδιασμός. Αρκετά χρόνια κάναμε αυτό το πειραματικό, το οποίο είναι κάτι πολύ προσωπικό. Κάποια στιγμή, άρχισα να θέλω να κάνω κάτι πιο εμπορικό. Δηλαδή κάτι πιο εξωστρεφές. Και υπάρχει, νομίζω, και αυτή η τάση γενικότερα και στην ανεξάρτητη μουσική, του πιο ρυθμικού και του πιο απλού πράγματος γενικότερα» (Ευθύμης).

Ένα από τα χαρακτηριστικά πειραματικών και αυτοσχεδιαστικών πρακτικών έγκειται στην πολύ μεγάλη τους ανοιχτότητα (Saladin, 2019). Αυτή η ανοιχτότητα όμως, η οποία διαπιστώνεται και μέσα από τη διερεύνησή μας, δεν αφορά τον τρόπο προσέγγισης της μουσικής πράξης με το κοινό της, με σκοπό τη συμφιλίωση, αλλά είναι μια ανοιχτότητα που αφορά την ίδια τη μουσική πράξη, ως προς τον εαυτό της. Είναι μια ανοιχτότητα η οποία αφήνει όλο το πεδίο ελεύθερο για ανάπτυξη και εξέλιξη μιας προσωπικής μουσικής. Αυτή η ανάγκη ανάπτυξης μιας προσωπικής μουσικής σε πολλές περιπτώσεις είχε ως αποτέλεσμα την αμφισβήτηση των μουσικών κανόνων και της νόρμας. Και αν αυτοί οι κανόνες και οι νόρμες εντοπίζονται στον ρυθμό, στη μελωδία, ή ενδεχομένως στην απλότητα, που περισσότερο γίνεται αντιληπτή στον τρόπο που συλλαμβάνεται μια μουσική και όχι στον τρόπο που είναι κατασκευασμένη, τότε οι πρακτικές του αυτοσχεδιασμού διαμόρφωσαν ένα πλαίσιο αισθητικής έξω από αυτές. Μια τέτοιου είδους εναντίωση, που ουσιαστικά αφορούσε μια αντίδραση στα υπάρχοντα μουσικά κριτήρια, μια απόρριψη των κυρίαρχων μορφών, οριζόμενων μέσω του καπιταλισμού, σαν συνεπακόλουθο είχε τη σθεναρή αντίσταση στην εμπορευματοποίηση ή, αλλιώς, «την άρνηση ενός συγκεκριμένου είδους κοινωνίας και του τρόπου που αυτή καθιστά τη μουσική απλό εμπόρευμα» (ό.π., σελ. 149).

Στην πορεία και εξέλιξη της μουσική πρακτικής κάποιων πειραματικών / αυτοσχεδιαστικών ομάδων, όπως διαφαίνεται και μέσα από την αφήγηση του Ευθύμη, άρχισε να επαναπροσδιορίζεται αυτή η ανάγκη ανάπτυξης μιας προσωπικής μουσικής, η οποία ήταν βέβαια ανοιχτή ως προς τον εαυτό της, εσωστρεφής ωστόσο ως προς την εμπορευματοποίησή της. Οι διαφορετικές μουσικές προσεγγίσεις και ωσμώσεις, μέσω της πολυετούς συσχέτισης των μελών της μπάντας, άρχισαν να αλλάζουν τις μουσικές τους προτιμήσεις και κατά συνέπεια, και την κατεύθυνση των μουσικών τους πρακτικών, αποδυναμώνοντας τη σχέση αυτών (των πρακτικών) με την έννοια του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού. Ως εκ τούτου, η μουσική τους δραστηριότητα άρχισε να πλησιάζει περισσότερο προς την κυρίαρχη Πολιτιστική Βιομηχανία.

3.3.7 Τυχαίες και εφήμερες συμπράξεις

Μια άλλη συνθήκη μουσικής πρακτικής, με αφορμή την οποία μπορούμε να θίξουμε θέματα μάθησης στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό, ήταν η συνθήκη των τυχαίων και εφήμερων μουσικών συμπράξεων. Ουσιαστικά πρόκειται για μεμονωμένες διοργανώσεις, στις οποίες οι συμμετέχοντες δεν γνώριζαν από πριν με ποιον / ποιους θα αυτοσχεδίαζαν και το πιο πιθανόν ήταν να μην είχαν ξαναπαίξει ποτέ μαζί του / τους.

Τέτοιες εφήμερες μουσικές συναντήσεις εντοπίζονται ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 2000. Μια χαρακτηριστική περίπτωση ήταν το σχήμα “fits no more”⁷¹. Το εν λόγω σχήμα δημιουργήθηκε από Βολιώτες (Θ. Ζιούτος, Κ. Δρυγιανάκης, Δ. Τίγκας) και Αθηναίους (Α. Γρίβας, Σ. Καραμήτσος, Κ. Ανδρέου) μουσικούς, με δράσεις τόσο στον Βόλο όσο και στην Αθήνα, στον χώρο του «Μικρού Μουσικού Θεάτρου».⁷² Πρόκειται για μια «ανοιχτή» ομάδα ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού, η οποία επιδίωκε να πραγματοποιεί συναυλίες στις οποίες μουσικοί και μη θα συναντιόντουσαν για πρώτη φορά, με σκοπό, όπως αναφέρεται σε ένα από τα δελτία τύπου της 20/03/2001, «το απρόοπτο και η έκπληξη να κατέχουν τη πρώτη θέση».⁷³ Αντίστοιχα παραδείγματα εντοπίζονται και λίγο αργότερα στον χώρο «Knot Galley», με χαρακτηριστικό παράδειγμα το εργαστήριο ελεύθερου μουσικού

⁷¹ «Δεν χωράει άλλους / δεν κάνει πια»

⁷² <http://www.atraktos.net/article.asp?cat=2&article=1514>
(τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 12/02/2018)

⁷³ <http://www.atraktos.net/article.asp?cat=2&article=1439>
(τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 12/02/2018)

αυτοσχεδιασμού, στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί σε προηγούμενη ενότητα. Και αυτό το εργαστήριο αποτελούσε μια ευκαιρία τυχαίων και εφήμερων μουσικών συμπράξεων, ατόμων πολλές φορές άγνωστων μεταξύ τους.

Η Μαριλένα στην αφήγησή της αναφέρθηκε σε μια ενδιαφέρουσα περίπτωση τέτοιου είδους τυχαίων και εφήμερων μουσικών συνενυρέσεων. Ουσιαστικά πρόκειται για ένα live στο Camp, το οποίο διοργανώθηκε από τον Νίκο Βελιώτη, τον Coti K. και τον Γιώργο Κωνσταντινίδη στις 12 Φεβρουαρίου του 2012. Αυτό το εγχείρημα είχε τον τίτλο «Koulohertz»⁷⁴, γιατί μέσω μιας ειδικά διαμορφωμένης μηχανής τυχερού παιχνιδιού τύπου κουλοχέρη, με τυχαίο τρόπο, προέκυπταν παιξίματα σόλο, ντουέτα ή τρίο μεταξύ των αυτοσχεδιαστών που συμμετείχαν. Σε αυτήν τη δράση οι περισσότεροι από τους αυτοσχεδιαστές/στριες γνώριζονταν ήδη μεταξύ τους, σε προσωπικό ή φιλικό επίπεδο, αλλά δεν είχαν συμπράξει ποτέ. Επομένως, ήταν μια πολύ καλή ευκαιρία για τον καθένα να δοκιμάσει πώς μπορεί να αντεπεξέλθει σε έναν αυτοσχεδιασμό με κάποιον που δεν είχε ξαναπαίξει. Και αυτό ήταν το σημαντικότερο στοιχείο μάθησης που αναγνωρίζεται σε αυτήν τη δράση, αλλά και σε τέτοιου είδους πρωτοβουλίες γενικότερα. Το πώς, δηλαδή, όλοι αυτοί οι διαφορετικοί τρόποι παιξίματος του καθενός, οι διαφορετικές αισθητικές προσεγγίσεις αυτοσχεδιαστικών πρακτικών, θα μπορούσαν να λειτουργήσουν μεταξύ τους, μέσα σε ένα άγνωστο μουσικό περιβάλλον και μέσα στον περιορισμένο χρόνο των πέντε λεπτών κάθε φορά. Όπως το περιγράφει η Μαριλένα: «Ήταν μια διαδικασία πολύ ωραία, αλλά ταυτόχρονα και αρκετά δύσκολη και απαιτητική. Ήταν πολύ ανοιχτό στο να κάνεις οτιδήποτε και αυτό ήταν πολύ ενδιαφέρον, γιατί δεν ήταν καθόλου αναμενόμενο αυτό που θα συμβεί».

Θα ολοκληρώσουμε αυτό το μέρος με μια αναφορά στον Derek Bailey και στην ιδιαίτερη προτίμησή του στις τυχαίες και εφήμερες συναντήσεις ατόμων από διάφορους ετερόκλητους χώρους, με σκοπό τον αυτοσχεδιασμό (Saladin, 2019). Για τον Bailey, τέτοιου είδους συναντήσεις ήταν ζωτικής σημασίας για την ίδια την έννοια του αυτοσχεδιασμού. Ήταν ίσως ένας τρόπος να κρατήσει όσο το δυνατόν πιο μακριά την πρακτική του αυτοσχεδιασμού από κάθε είδους τυποποίηση ή πανομοιότυπη αναπαραγωγή του, μέσω μιας πιθανής ιδιοματικής εγγραφής ως αποτέλεσμα της πολυετούς «τριβής» ατόμων μεταξύ τους. Πέρα, όμως, από αυτό,

⁷⁴ <https://www.culturenow.gr/koulohertz-ena-live-alliwtiko-apo-t-alla-sto-camp/>
(τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 23/06/2018)

σημαντικό είναι να αναφέρουμε ότι τέτοιου είδους «ανοιχτές» συναντήσεις ευνοούσαν και τη συνύφανση δικτύων αυτοσχεδιαστών (ό.π.). Αναλογιζόμενοι την τροπή που πήραν τα πράγματα στην Ελλάδα μετά το 2013, στη σκηνή πειραματικής και αυτοσχεδιαστικής μουσικής, λόγω κλεισίματος των χώρων, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, τέτοιου είδους πρωτοβουλίες και δράσεις δεν ήταν μόνο ζωτικής σημασίας για την διατήρηση της ταυτότητας του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού, αλλά και για την ίδια τη συνέχεια και πορεία της σκηνής. Αυτές οι μουσικές συνενυρέσεις αποτελούσαν μια καλή αφορμή για γνωριμίες μεταξύ των αυτοσχεδιαστών, αναπτύσσοντας, με αυτόν τον τρόπο, δίκτυα επικοινωνίας, ανταλλαγής απόψεων / ιδεών και πιθανών μελλοντικών συνεργασιών.

3.3.8 Εργαστήρια και σεμινάρια

Τελειώνοντας αυτό το μέρος, θα αναφερθούμε σε μία ακόμα περίπτωση πρωτοβουλιών, μέσω των οποίων πολλοί από τους αυτοσχεδιαστές δημιουργούσαν συνθήκες πρακτικής / μάθησης πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής, και αυτή ήταν τα μουσικά εργαστήρια και τα σεμινάρια. Έχουμε ξαναμιλήσει για τέτοιου είδους πρωτοβουλίες, όπως για παράδειγμα το μουσικό εργαστήριο με τίτλο «μισή ώρα» που οργάνωνε ο Δημήτρης Δημητριάδης στο σπίτι του ή το Εργαστήριο Ελεύθερου Μουσικού Αυτοσχεδιασμού υπό τη διοργάνωση των *acte vide*, στον χώρο της Knot Gallery. Σε αυτό το μέρος θα προχωρήσουμε λίγο παραπέρα τις σκέψεις μας, αναφορικά με τη σημασία αυτών των εργαστηρίων / σεμιναρίων για την πορεία της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας, δίνοντας κάποια επιπλέον παραδείγματα.

Ανεξάρτητα από τη διάρκεια που είχαν αυτά τα εργαστήρια / σεμινάρια, είτε πρόκειται για μεμονωμένες ημερίδες, με χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτό της Αφροδίτης όπως θα δούμε παρακάτω, είτε για ένα ετήσιο σεμινάριο με διάρκεια αρκετών εβδομάδων, όπως αυτό στο ΚΣΥΜΕ, για το οποίο θα μιλήσουμε λίγο περισσότερο στη συνέχεια, αποτελούσαν πάντοτε μια καλή ευκαιρία συνενύρεσης ατόμων από διαφορετικά μουσικά περιβάλλοντα κάτω από την ομπρέλα ενός κοινού πλαισίου μάθησης.

Η Αφροδίτη, περισσότερο από κάθε άλλον αφηγητή της έρευνας, έχει συμμετάσχει σε διαφόρων ειδών διοργανώσεις εργαστηρίων, από επίσημες διοργανώσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό μέχρι ανεπίσημες στο σπίτι της, όπου μιλά για τη δουλειά της και αυτοσχεδιάζει, είτε μόνη είτε μαζί με τους συμμετέχοντες. Τα εργαστήρια

αυτά, ανεξαρτήτως τόπου, χώρου και συμμετεχόντων, δημιουργούσαν ένα περιβάλλον ή μια συνθήκη όπου η μάθηση είχε να κάνει αφενός μεν με την ανταλλαγή πληροφοριών και γνώσεων μεταξύ των συμμετεχόντων, μέσω των παρουσιάσεων, συζητήσεων και κατασκευών μέσω παραγωγής ήχων (ηλεκτρονικά κεντητά συνθεσάιζερ), αφετέρου δε με την εμπειρία της μουσικής πρακτικής μεταξύ ατόμων από, πολλές φορές, ετερόκλητους χώρους και μουσικά περιβάλλοντα, μέσω των ομαδικών παιξιμάτων. Η Αφροδίτη στην αφήγησή της αναφέρει την ημερίδα η οποία είχε διοργανωθεί το καλοκαίρι του 2012 από μία ομάδα γυναικών αρχιτεκτόνων, στην Αθήνα, στον χώρο «Βυρσοδεψείο», με τίτλο «υπό κατασκευή»⁷⁵. Σε αυτήν την ημερίδα, συμμετείχε με μια διάλεξη με τίτλο «Σώμα και τεχνολογία», στην οποία μιλούσε για την εμπειρία της και την έρευνά της για σχετικά θέματα και παρουσίασε τα κεντητά συνθεσάιζερ που έφτιαχνε. Μετά το τέλος της διάλεξης, ακολούθησε ένα πρακτικό μέρος, στο οποίο αυτοσχεδίασε με αυτά τα συνθεσάιζερ, πιο πολύ με σκοπό να παρουσιάσει τον τρόπο με τον οποίο παίζονται και τον ήχο που βγάζουν. Παρόλο που αυτό το πρακτικό μέρος δεν περιλάμβανε ομαδικά παιχνίδια, είχε τη δυνατότητα να αναπτύξει ιδιαίτερα ενδιαφέροντα πεδία μάθησης, σε επίπεδο ακρόασης. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, στον βαθμό που τα ακούσματα είναι ικανά να διαμορφώσουν την αισθητική, οι μουσικές ακροάσεις μπορούν να αναγνωριστούν ως ένα σημαντικό μέρος της μάθησης και ιδιαίτερα της μάθησης στην αυτοσχεδιαστική πρακτική, η οποία εξ ορισμού στηρίζει τη διαμόρφωσή της στον τρόπο που ο καθένας την αντιλαμβάνεται (μέσω της ακοής) και αντιδρά. Οι ακροάσεις, επομένως, αποτελούν από τη μια σημαντική διαδικασία, μέσω της οποίας διαμορφώνεται η αισθητική και η νόηση γύρω από τη μουσική, και από την άλλη, μέσω της ενεργητικής ακρόασης, διευρύνονται τα επίπεδα πρόσληψης της μουσικής (Oliveros, 1998).

Για την Αφροδίτη, η εμπειρία της από αυτόν τον αυτοσχεδιασμό στο εν λόγω εργαστήριο είχε ένα επιπλέον σημαντικό στοιχείο που την έκανε ξεχωριστή και ιδιαίτερα χρήσιμη για τη μετέπειτα πορεία της δραστηριότητάς της, και αυτό ήταν το γεγονός ότι ήταν η πρώτη φορά που έπαιζε μόνη της μπροστά σε κοινό. «Βασικά

⁷⁵ Πρόκειται για μία πρωτοβουλία της ομάδας ahylo!lab, υπό την αιγίδα του Παντείου Πανεπιστημίου και τη μερική χρηματοδότηση της Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς. Το πρόγραμμα «Υπό Κατασκευή» είχε διάρκεια τριών εβδομάδων, από τις 28/05/2012 έως τις 17/06/2012 και περιλάμβανε διαλέξεις, παρουσιάσεις, συζητήσεις, εκθέσεις, παραστάσεις, προβολές, καθώς και εργαστήρια φωτογραφίας, μόδας και τεχνολογίας, video, αφίσας, κινητικού αυτοσχεδιασμού, Residency Εγκαταστάσεων Τέχνης. Για περισσότερες πληροφορίες <https://www.clickatlife.gr/culture/story/9535> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 06/06/2020)

ενθουσιάστηκα. Δεν το 'χα προετοιμάσει καν. Μου άρεσε πάρα πολύ αυτό που βγήκε και μου άρεσε και σαν διαδικασία. Μου φάνηκε πολύ πιο liberating [απελευθερωτικό], γενικά το να μην έχεις να κάνεις με άλλους. Όταν παίζεις μόνος σου, δεν χρειάζεται να συμβιβαστείς» (Αφροδίτη). Η μάθηση στα ατομικά παιχνίδια σε σχέση με τα ομαδικά διαφέρει στο επίπεδο της συνεργασίας. Σε ένα ατομικό παιχνίδι, ο αυτοσχεδιαστής καλείται να αντεπεξέλθει μόνος του στις απαιτήσεις ενός αυτοσχεδιασμού, μη έχοντας την υποστήριξη των άλλων μουσικών, αλλά και τους περιορισμούς που αυτοί θέτουν. Αυτό για κάποιους αυτοσχεδιαστές, όπως η Αφροδίτη, μπορεί να αναπτύσσει επιπλέον ελευθερίες και να προτιμάται, για κάποιους άλλους, όμως, εμφανίζει δυσκολίες και αποφεύγεται.

Συνεχίζοντας την εξέταση του ζητήματος της μάθησης σε πλαίσια εργαστηρίων και σεμιναρίων, θα αναφερθούμε στο ΚΣΥΜΕ⁷⁶ (Κέντρο Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας). Μία από τις πρώτες του επιδιώξεις ήταν να φέρει στην Ελλάδα νεωτεριστική για την εποχή τεχνολογία, με σκοπό τον πειραματισμό και τη δημιουργία ηλεκτροακουστικής μουσικής. Έτσι λοιπόν, το 1986 εγκαταστάθηκε και άρχισε να λειτουργεί το υπολογιστικό σύστημα UPIC (Unite Polyagogique Informatique CEMAMu), το οποίο είχε δημιουργηθεί υπό την καθοδήγηση του Ξενάκη. Το σύστημα αυτό πολύ γρήγορα έγινε πόλος έλξης πολλών μουσικών, καλλιτεχνών, ερευνητών, που το χρησιμοποίησαν τόσο για τη σύνθεση μουσικής όσο και για έρευνα και εκπαίδευση. Το ΚΣΥΜΕ, πέρα από το σύστημα UPIC, άρχισε να εμπλουτίζεται και με συστήματα ηχογράφησης και επεξεργασίας ήχου, ηλεκτρονικούς υπολογιστές με μουσικά προγράμματα, διάφορα είδη συνθεσάιζερ, αλλά και συστήματα δημιουργίας «συγκεκριμένης» (concrete) μουσικής με χρήση μαγνητοφώνων, αναλογικών συνθεσάιζερ και μηχανημάτων για εφέ στους ήχους.

Εξίσου σημαντικό κομμάτι των δραστηριοτήτων του ΚΣΥΜΕ, παράλληλα με τη σύνθεση μουσικής και τον πειραματισμό, ήταν το εκπαιδευτικό. Άρχισαν να

⁷⁶ Το ΚΣΥΜΕ, το οποίο ιδρύθηκε το 1979 και υποστηρίχθηκε από πολλούς καλλιτέχνες και επιστήμονες, αποτελεί μια πρωτοβουλία των Ιάννη Ξενάκη, Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου, Στέφανου Βασιλειάδη και Σταμάτη Χρυσολούρη. Βασικός του στόχος ήταν η έρευνα και η διάδοση κυρίως της πρωτοποριακής μουσικής. Προς αυτήν την κατεύθυνση, από τα πρώτα του χρόνια μέχρι και σήμερα, το ΚΣΥΜΕ έχει παρουσιάσει πληθώρα δραστηριοτήτων, οι οποίες περιλάμβαναν τη σύνθεση σύγχρονης μουσικής, ερευνητικά προγράμματα, εκπαιδευτικά προγράμματα, σεμινάρια, εργαστήρια, εκδηλώσεις, συναυλίες, αφιερώματα, διοργάνωση συνεδρίων, καθώς και τη διατήρηση ενός αρχείου σπάνιων ηχογραφήσεων από τη δεκαετία του '50 και έπειτα, κυρίως σύγχρονης, ηλεκτροακουστικής, αλλά και παραδοσιακής μουσικής.

Για περισσότερα <https://www.ksyme.org/iotasigmatauomicronrhoiotakappaomicron.html>
(τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 11/08/2019)

οργανώνονται ετήσια σεμινάρια, τα οποία, πέρα από τα μαθήματα τεχνολογικών θεμάτων, περιλάμβαναν και μαθήματα αισθητικής και ιστορίας. Μέσα από έργα συνθετών όπως του Γιάννη Χρήστου, του Ανέστη Λογοθέτη, του Ιάννη Ξενάκη κ.α., θίγονταν διάφορα αισθητικά ζητήματα, τα οποία οδηγούσαν σε μουσικές δημιουργίες, στις οποίες εντάσσονταν, πέρα των ήχων, και οπτικά στοιχεία, όπως εικαστικά στοιχεία, εικόνα και χορός (Μουτσόπουλος, 2017). Οι παραπάνω δράσεις, αν και ενδιαφέρουσες, δεν σχετίζονται με διαδικασίες άτυπης μάθησης τις οποίες μελετάμε, ούτε με κάποιον από τους/τις αφηγητές/τριες της έρευνας, επομένως δεν θα αναφερθούμε εκτενέστερα σε αυτές. Θα εστιάσουμε όμως λίγο περισσότερο στο ετήσιο εργαστήριο Σύνθεσης Ήχου και Ηλεκτρονικής Μουσικής, το οποίο ξεκίνησε να λειτουργεί το 2011, υπό τη διεύθυνση του Μαρίνου Κουτσομιχάλη, καθώς σε αυτό αναφέρθηκαν, από την εμπειρία τους ως συμμετέχοντες τη χρονιά 2014-15, ο Άκης και η Αφροδίτη.⁷⁷

Ένα από τα πρώτα στοιχεία που πρέπει να αναφέρουμε για αυτό το εργαστήριο είναι το γεγονός ότι ήταν ανοιχτό σε κάθε είδους συμμετέχοντες. Το εργαστήριο δεχόταν άτομα κάθε ηλικίας, οποιουδήποτε μουσικού υπόβαθρου και γνωσιακού επιπέδου, καθώς στόχευε σε μια μάθηση η οποία δεν προϋπέθετε μουσικές γνώσεις ή οποιαδήποτε μορφή μουσικής εμπειρίας. «Το τμήμα ήταν μεικτό, δηλαδή ήτανε κόσμος από διαφορετικά backgrounds. Ήτανε πιτσιρίκια που απλά γουστάρανε software και ήθελαν να μάθουνε, άλλοι είχανε έρθει από κλασικό ωδείο, εγώ ήμουνα ξεκάρφωτος» (Άκης). Επομένως, το εργαστήριο αποτελούσε έναν τόπο συνάντησης ετερόκλητων ατόμων μέσα σε ένα κοινό πεδίο μάθησης, στο οποίο ο καθένας είχε την ευκαιρία να συμμετέχει ενεργά.

Ο στόχος του εργαστηρίου ήταν η προσέγγιση της ηλεκτρονικής μουσικής με έναν όσο το δυνατόν πιο πολύπλευρο τρόπο, γι' αυτόν τον λόγο το πρόγραμμα σπουδών είχε δύο βασικές κατευθύνσεις. Η πρώτη είχε να κάνει με την ψηφιακή σύνθεση ήχου και την εκμάθηση προγραμματισμού μέσω του λογισμικού SuperCollider και η άλλη με μια περισσότερο θεωρητική προσέγγιση της ηλεκτρονικής μουσικής, αγγίζοντας ζητήματα αισθητικής, φιλοσοφίας, φαινομενολογίας, ψυχοακουστικής κ.α., μέσω επιλεγμένων μουσικών ακροάσεων. Τόσο για την Αφροδίτη όσο και για τον Άκη, το εργαστήριο αυτό αποδείχθηκε αρκετά χρήσιμο και, ως ένα σημείο, καθοριστικό για

⁷⁷ <https://ksymeclassdotcom.wordpress.com/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 11/08/2019)

τη μετέπειτα καλλιτεχνική / μουσική τους δραστηριότητα και πορεία. Η Αφροδίτη το χαρακτήρισε ως «μια ευχάριστη και εποικοδομητική εμπειρία», καθώς πέρα από τις βασικές τεχνικές σύνθεσης και τον προγραμματισμό, ο καθένας μπορούσε να πάρει μέρος ή να διαμορφώσει διάλογο για τη μουσική που επέλεγε. «Φέρναμε σε κάθε session πράγματα είτε που μας αρέσουν είτε που έχουμε συνθέσει ή παίζει εμείς και τα ακούγαμε όλοι μαζί και τα συζητούσαμε. Ήτανε κάπως μια φωλιά, που πήγαινες εκεί πέρα και μπορούσες να πεις ό,τι ήθελες και να κάνεις ό,τι ήθελες και να έβαζες τον άλλον να ακούσει ό,τι ήθελες και θα έπαιρνες feedback» (Αφροδίτη). Για τον Άκη, το σεμινάριο αυτό ήταν η αφορμή να ξεκινήσει να κάνει τη δική του μουσική. «Το σημαντικό για μένα σε όλη αυτήν τη φάση ήταν ότι με έσπρωξε στο να κάνω κάτι κι εγώ για μένα. Καλά τα έχεις ακούσει όλα ή τα έχεις διαβάσει όλα ή οτιδήποτε, αλλά κάποια στιγμή, αν θες να περάσεις σε ένα άλλο επίπεδο, πρέπει να κάνεις κάτι κι εσύ» (Άκης).

Οποιαδήποτε και αν ήταν τα οφέλη αυτού του σεμιναρίου για τον καθένα, αυτό που διαφαίνεται από τις αφηγήσεις και του Άκη και της Αφροδίτης και είναι σημαντικό να αναδείξουμε είναι ότι ένα μεγάλο μέρος της μάθησης διαμορφωνόταν από τους ίδιους τους συμμετέχοντες. Ο καθένας, μέσα από τις επιλογές του, τόσο στο δημιουργικό κομμάτι όσο και στο κομμάτι των ακροάσεων και των συζητήσεων, είχε τη δυνατότητα να διαμορφώσει και να κατευθύνει τη μάθηση της ομάδας, ανάγοντας τη μάθηση, και κατά συνέπεια και την ίδια τη διεξαγωγή του εργαστηρίου, σε μια συλλογική διαδικασία. Η έννοια της συλλογικότητας είναι μια έννοια άρρηκτα συνδεδεμένη με πειραματικές και αυτοσχεδιαστικές πρακτικές και η μάθηση μέσα σε αυτές ως συλλογική διαδικασία δεν είναι κάτι που ξενίζει.

Αυτό που έχει ενδιαφέρον να σκεφτούμε λίγο παραπάνω είναι ο ιδιαίτερα αυξημένος αριθμός εργαστηρίων και σεμιναρίων που παρατηρείται στην Ελλάδα από το 2010 και έπειτα (Koutsomichalis & Rodousakis, 2015). Τι συζητήσεις μπορεί να αναπτύξει μια τέτοιου είδους παρατήρηση; Τι μπορεί να προκάλεσε αυτόν τον μεγάλο αριθμό εργαστηρίων και τι επιπτώσεις είχε αυτό στη γενικότερη αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα;

Σύμφωνα με τους Κουτσομιχάλη & Ροδουσάκη, αυτός ο μεγάλος αριθμός εργαστηρίων που παρατηρείται από το 2010 και μετά, σε διάφορους χώρους⁷⁸ και πλαίσια δραστηριοτήτων⁷⁹, θεσμικά και εξωθεσμικά, της Αθήνας αλλά και όχι μόνο, είναι άμεσα συνδεδεμένος με τις οικονομικές δυσκολίες των καλλιτεχνών, οι οποίες έγιναν ακόμα πιο έντονες με την οικονομική κρίση και τη μνημονιακή πολιτική στην οποία βυθίστηκε η Ελλάδα από το 2010 και μετά (ό.π.). Τα εργαστήρια αυτά σε πολλές περιπτώσεις αποτελούσαν μια λύση έκτακτης ανάγκης λόγω της ελλιπούς θεσμικής υποστήριξης πειραματικών / αυτοσχεδιαστικών πρακτικών, οι οποίες έδειχναν να οδηγούνται στην αφάνεια. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, κατά κάποιον τρόπο, απέβλεπαν στη συνένωση δυνάμεων καλλιτεχνών, χώρων και ακροατηρίου, με στόχο τη διεξαγωγή μουσικών δραστηριοτήτων, αλλά και στην εύρεση απαραίτητου τεχνολογικού εξοπλισμού, που οι καινοτομίες στο πεδίο της τεχνολογίας πρότειναν και σχεδόν απαιτούσαν για τη συνέχεια και την εξέλιξη της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας. Ο μεγάλος αριθμός εργαστηρίων, που σαν αποτέλεσμα είχε την έντονη κινητικότητα της πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης σκηνης, προκάλεσε μια διαφορετική προσέγγιση της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας, ως μέρος μιας συνεργατικής διαδικασίας, μέσω της οποίας θα μπορούσαμε να πούμε ότι αναπτύχθηκε το D.I.W.O. (do-it-with-others) κίνημα στην Ελλάδα (ό.π.). Η D.I.W.O. λογική των καλλιτεχνών, η οποία άρχισε να γίνεται αναγκαία και να καλλιεργείται / αναπτύσσεται μέσω των εργαστηρίων, δεν είχε μόνο αντίκτυπο στη διαδικασία και διεξαγωγή της μουσικής δραστηριότητας, αλλά και στο είδος συσχέτισης μεταξύ των καλλιτεχνών και του ακροατηρίου τους όσον αφορά τη μάθηση και, κατά συνέπεια, στην αναδιαμόρφωση της ίδιας της μουσικής σκηνης. Μέσω των εργαστηρίων, άρχισε να διαμορφώνεται ένα είδος εκπαίδευσης, φθινό και προσιτό, ένα πεδίο διαδραστικής μάθησης, ένα περισσότερο συμμετοχικό ακροατήριο στη διαδικασία της μουσικής δραστηριότητας / παραγωγής, επαναπροσδιορίζοντας με αυτόν τον τρόπο τα όρια μεταξύ καλλιτεχνών και ακροατηρίου ή, καλύτερα, σχετικοποιώντας και αποδυναμώνοντάς τα (ό.π.). Μέσω της λογικής D.I.W.O. και των εργαστηρίων, δόθηκε μεγαλύτερη έμφαση στη διαδικασία της μουσικής δραστηριότητας μέσω μιας συλλογικής προσπάθειας, στην οποία ο καθένας ήταν

⁷⁸ Ενδεικτικά αναφέρουμε τους χώρους Frown (Tails), Space Under, Knot Gallery, TwixtLab, 3 137, E.Δ.Ω., Romantso, 6 D.O.G.S., Beton7, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Goethe-Institut Athen, που φιλοξένησαν εργαστήρια πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής.

⁷⁹ Ενδεικτικά αναφέρουμε κάποια πλαίσια δραστηριότητας όπως το Syros Sound Meetings, Circuits and Currents, Athens Digital Art Festival, Music Village, Medea Electronique και Koumaria Residency, Athens Plaython.

ταυτόχρονα καλλιτέχνης, επιμορφωτής και ακροατήριο, παραγκωνίζοντας την ιδέα μιας μουσικής δραστηριότητας και διδασκαλίας που βασιζόταν στην αυθεντία ενός καλλιτέχνη.

Οι οικονομικοί και κοινωνικοπολιτικοί παράγοντες στην Ελλάδα, σε συνδυασμό με τη μηδαμινή θεσμική αναγνώριση και την ανάγκη των καλλιτεχνών για οικονομική υποστήριξη και βιωσιμότητα, οδήγησαν στην ανάπτυξη μιας ολόκληρης κουλτούρας του εργαστηρίου (workshop culture) (ό.π.), η οποία μας κάνει να μιλάμε για έναν επαναπροσδιορισμό τόσο της έννοιας της μουσικής δραστηριότητας, όσο και της μάθησης.

4 ΠΡΟΣ ΕΝΑΝ ΕΠΑΝΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ

Μετά το δεύτερο και τρίτο κεφάλαιο, στα οποία, με την πολύτιμη βοήθεια των αφηγητών/τριών της έρευνας, σκιαγραφήθηκε η μορφή της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας και ο τρόπος με τον οποίο αυτή άρχισε να αναπτύσσεται και να εξελίσσεται, ήδη από τη δεκαετία του '80, το τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο έχει ως στόχο να αναπτύξει μια θεωρητική βάση πάνω στην οποία θα μπορούσε να στηριχθεί η ιδέα περί επαναπροσδιορισμού της έννοιας της μουσικής δραστηριότητας.

4.1 Μάθηση ως πτυχή της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας

Σε μια διερεύνηση της έννοιας της μάθησης στα πλαίσια της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας, η οποία δεν ακολουθεί τα παραδοσιακά μοντέλα της επίσημης μουσικής εκπαίδευσης ως συνέπεια της ίδιας της μορφής της αυτοσχεδιαστικής πρακτικής, βασικά ερωτήματα που είναι απαραίτητο να τεθούν αφορούν τους στόχους της, τα πλαίσια / τρόπους μέσω των οποίων αυτή πραγματοποιείται και, επιπλέον, πρέπει να δοθεί σημασία στους παράγοντες που παίζουν ρόλο στη διαμόρφωση της δραστηριότητας, οι οποίοι μπορούν να αναγνωριστούν ως πεδία μάθησης.

4.1.1 Στόχοι μάθησης

Ο David Toop το 2005 οργάνωσε ένα εργαστήριο μουσικού αυτοσχεδιασμού στο LCC (London College of Communication). Με αφορμή αυτό το εργαστήριο και προς όφελος των συμμετεχόντων, διαμόρφωσε ένα πλαίσιο στόχων μάθησης, το οποίο αποτελούνταν από μια λίστα τριανταοκτώ ποιοτήτων, απαραίτητων σε έναν αυτοσχεδιασμό (Toop, 2008). Με άλλα λόγια, επρόκειτο για τριανταοκτώ ποιότητες που η μάθηση έχει σαν στόχο να αναπτύξει ή ενδυναμώσει, ως απαραίτητες κατά την αυτοσχεδιαστική πρακτική. Κάποιες από αυτές είναι οι εξής: η παρόρμηση για παίξιμο, η ικανότητα γρήγορης αντίδρασης στο αναπάντεχο, η ικανότητα παραγωγής ιδεών και τεχνικών οι οποίες να επιτρέπουν μια ποικιλία αποκρίσεων, η αντίληψη της φόρμας, η ακριβής επίγνωση του χρόνου, η αντίληψη της ταυτότητας των ήχων και η παραγωγή ενδιαφέροντων αποκρίσεων, η σιωπή ή ακινησία, η γνώση του μουσικού οργάνου και η ενδυνάμωση της αυτοπεποίθησης κατά τη χρήση του, η υπομονή, η ικανότητα σκέψης και πράξης σε μικροσκοπικό και μακροσκοπικό επίπεδο

ταυτόχρονα, η ικανότητα αξιολόγησης πολύπλοκων καταστάσεων από στιγμή σε στιγμή και ταυτόχρονα η διατήρηση της συγκέντρωσης, η ανεκτικότητα, η ικανότητα διεκδίκησης χώρου κ.α. (ό.π.). Εμείς στο μέρος αυτό, μιλώντας για στόχους μάθησης, εσκεμμένα δεν επιδιώξαμε τον σχηματισμό μιας τέτοιου είδους λίστας, αλλά επιλέξαμε την κατασκευή πέντε πλαισίων, μέσα στα οποία διαμορφώνονται τα διάφορα επίπεδα μάθησης.

4.1.1.1 Εξοικείωση με τα μέσα παραγωγής ήχων

Ένα μεγάλο μέρος της μάθησης αφορά την εξοικείωση του αυτοσχεδιαστή με τα μέσα παραγωγής ήχων τα οποία έχει στη διάθεσή του για να αυτοσχεδιάσει και, κατά συνέπεια, με το ηχητικό υλικό που έχουν τη δυνατότητα να προσφέρουν. Όπως αναφέρει και ο Μιχάλης: «Σταντάρω απλά τους ήχους μου. Βρίσκω ποιους ήχους θέλω να χρησιμοποιήσω, τι ήχο θέλω να βγάλω, τι ήχο θα χρησιμοποιήσω». Όσο περισσότερο είναι κάποιος εξοικειωμένος με τα μέσα και το ηχητικό υλικό με το οποίο αυτοσχεδιάζει τόσο περισσότερο η έννοια της μάθησης ως προς αυτό το κομμάτι χάνει τη δυναμική του. «Πολλές φορές δεν προβάρω καν πράγματα. Απλά θα πάω και θα παίζω. Αναλόγως και τι θα παίζω. Δηλαδή άμα παίζω μπάσο, drones, επειδή έχω μεγάλη σιγουριά με το μπάσο, μπορώ να το κάνω και χωρίς πρόβα» (Μιχάλης).

Τα διαφορετικά μέσα παραγωγής ήχων δημιουργούν διαφορετικές ανάγκες εξοικείωσης. Για παράδειγμα, τα μηχανήματα, όπως συνθεσάιζερ, λάπτοπ και άλλα τεχνολογικά μέσα, σε αντίθεση με ηχητικές πηγές και αντικείμενα τα οποία παράγουν φυσικούς ήχους, έχουν περισσότερες απαιτήσεις ως προς την εκμάθηση της λειτουργίας τους. Όπως, επίσης, και η εξοικείωση με «παραδοσιακά» μουσικά όργανα, σε αντίθεση με οποιοδήποτε άλλα αντικείμενα καθημερινής, και μη, χρήσης είναι περισσότερο απαιτητική, στον βαθμό που τα «παραδοσιακά» μουσικά όργανα απαιτούν γνώση του πώς παίζονται και ανάπτυξη αντίστοιχων δεξιοτήτων χειρισμού (Nunn, 1998).

Όσο περισσότερη εξοικείωση αποκτά κάποιος μέσω της ενασχόλησής του με τα μέσα παραγωγής ήχων τόσο περισσότερο εμπλουτίζει την γκάμα των επιλογών του κατά την αυτοσχεδιαστική πρακτική, γεγονός που πολλές φορές τον διευκολύνει να αντιμετωπίσει τις απαιτήσεις / προκλήσεις που προκύπτουν. Με άλλα λόγια, η μάθηση ως προς αυτό το επίπεδο λειτουργεί ως μια κατάσταση εξερεύνησης και

εύρεσης νέων τεχνικών παιξίματος, ανακάλυψης νέων δυνατοτήτων των ηχητικών πηγών, με σκοπό την επέκταση, διάνθιση ή εξέλιξη της δημιουργικής διαδικασίας κατά την πρακτική (Nunn 1998, Prevost 1995).

Η διαδικασία της εξοικείωσης, ωστόσο, η οποία φαίνεται πολύ χρήσιμη έως και απαραίτητη, προκαλεί και τον εξής προβληματισμό: μέχρι ποιον βαθμό αφήνει η εξοικείωση περιθώρια ελευθερίας σε έναν αυτοσχεδιασμό; Μήπως η εξοικείωση σε υπερβολικό βαθμό στερεί από έναν αυτοσχεδιασμό το στοιχείο του απρόβλεπτου και του αναπάντεχου; Μήπως μεταμορφώνει την αυθόρμητη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού σε μια διαδικασία ανάκλησης συγκεκριμένων επιλογών και κινήσεων, κατά τον ίδιο τρόπο που συμβαίνει και σε άλλα είδη μουσικής; Σίγουρα, τα μέσα παραγωγής ήχων, ιδίως τα μέσα τεχνολογίας, θέτουν τα δικά τους πλαίσια στα οποία κάποιος μπορεί να κινηθεί ηχητικά. Τα ίδια τα μέσα έχουν τους δικούς τους περιορισμούς και, ως ένα σημείο, κατευθύνουν τις επιλογές των αυτοσχεδιαστών και καθορίζουν το ηχητικό πλαίσιο ενός αυτοσχεδιασμού. Το θέμα είναι με ποιον τρόπο ο κάθε αυτοσχεδιαστής/στρια διαχειρίζεται αυτήν την, κατά κάποιο τρόπο, αρνητική πλευρά της εξοικείωσης. Κάποιες ιδέες είναι είτε διαφοροποιώντας διαρκώς τα μέσα παραγωγής ήχων (Nunn, 1998) είτε αυτή η εξοικείωση να μην αποσκοπεί στην ανακάλυψη κάτι «νέου», αλλά κάτι «εύπλαστου», όπως προτιμάται από τον Bailey (Lash, 2011), ή συνειδητά, ενσωματώνοντας στην πρακτική ηχητικά μέσα τα οποία φέρουν μη ελεγχόμενα στοιχεία, ιδέα η οποία υποστηρίζεται από τους AMM (Prevost, 1995). Όποια ιδέα και αν κάποιος ενσωματώσει στην πρακτική του, το στοιχείο του απρόβλεπτου είναι ζωτικής σημασίας σε έναν αυτοσχεδιασμό, και η έννοια της εξοικείωσης με τις ηχητικές πηγές πρέπει να αντιμετωπίζεται με ιδιαίτερη προσοχή.

4.1.1.2 Διαχείριση απρόβλεπτων ηχητικών συμβάντων

Η έννοια του τυχαίου και του αναπάντεχου, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, είναι στοιχεία ζωτικής σημασίας κατά την αυτοσχεδιαστική πρακτική. Πολλές φορές αυτά τα στοιχεία προκύπτουν εκούσια, ως αποτέλεσμα των επιλογών των αυτοσχεδιαστών, ενώ άλλες φορές προκύπτουν ακούσια, μέσα από τη διαδικασία και χωρίς να αφορούν ενέργειες των αυτοσχεδιαστών. Όπως περιγράφει ο Ευθύμης: «Με τα μηχανήματα έχει πλάκα, γιατί πάντα δημιουργούνται πράγματα που μερικές φορές ξεφεύγουν από τον έλεγχό σου». Και εδώ μπορεί να αναδειχθεί ένα σημαντικό

σημείο της έννοιας της μάθησης: η εξοικείωση με την έννοια του αναπάντεχου, και κατά συνέπεια, η ανάπτυξη ικανοτήτων διαχείρισης των τυχαίων / απρόβλεπτων ηχητικών συμβάντων που προκύπτουν ή η συνειδητή μη ανταπόκριση σε αυτά, γιατί, όπως λέει και ο Γιώργος, «υπάρχει επιλογή εκεί πέρα».

Ένας αυτοσχεδιασμός (από τη μεριά του αυτοσχεδιαστή) είναι το αποτέλεσμα της σχέσης μεταξύ του αυτοσχεδιαστή και του ήχου. Η σχέση αυτή αφορά αποδοχή ή συναίνεση, απόρριψη ή αγνόηση. Κάθε στιγμή ο αυτοσχεδιαστής καλείται να επιλέξει τον τρόπο με τον οποίο θα ανταποκριθεί στα ηχητικά ερεθίσματα που λαμβάνει και αυτές οι επιλογές είναι καθοριστικής σημασίας για την πορεία της διαδικασίας τους αυτοσχεδιασμού (Cobussen, 2008b). Στη διαμόρφωση αυτής της σχεσιακής κατάστασης, τα μέσα παραγωγής ήχων δεν έχουν τον ρόλο ενός απλού μεσάζοντα. Δεν ανταποκρίνονται παθητικά στις επιθυμίες των αυτοσχεδιαστών, αλλά συμβάλλουν με έναν δημιουργικό τρόπο στη διαδικασία, είτε αναπτύσσοντας μη ελεγχόμενα πλαίσια είτε προβάλλοντας αντίσταση στις επιθυμίες του αυτοσχεδιαστή, ως συνέπεια του υλικού από το οποίο είναι κατασκευασμένα (ό.π., σελ. 8). Ο/Η κάθε αυτοσχεδιαστής/στρια διαμορφώνει τον τρόπο της επαφής του/της με τα μέσα παραγωγής ήχων, λαμβάνοντας υπόψη τα υλικά με τα οποία αυτά είναι κατασκευασμένα. Για παράδειγμα, το πόσο δυνατά κάποιος θα παίζει με μια χορδή κιθάρας επηρεάζεται από την απόφασή του να μην σπάσει τη χορδή ή να μην πονέσει το δάχτυλό του. Σε περίπτωση που κάτι από τα δύο συμβεί, τότε αυτό επηρεάζει εκ νέου τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιεί την κιθάρα. Με άλλα λόγια, η σχέση του/της αυτοσχεδιαστή/στριας και του μέσου (οργάνου) είναι μια σχέση διαδραστική, κατά την οποία, μέσω αυτής της διάδρασης, μεταβάλλονται και οι δύο οι συμβαλλόμενοι (ό.π.). Και μάλιστα αυτή η μεταβολή αναπτύσσει ένα άγνωστο πεδίο ηχητικών δυνατοτήτων ή προοπτικών, το οποίο κάθε αυτοσχεδιαστής/στρια καλείται, μέσω των αποφάσεών του, να διαχειριστεί.

4.1.1.3 Ανάπτυξη ενός ενεργητικού τρόπου ακρόασης

Η έννοια και ο ρόλος της ακρόασης φαίνεται να κατέχει καίρια θέση στον τρόπο που έχει αναπτύξει κάθε αυτοσχεδιαστής τη θεώρησή του γύρω από την πρακτική του (Oliveros 1998, Prevost 2004, Nunn 1998, Cobussen 2017, Toop 2016).

Η συνθέτρια και αυτοσχεδιάστρια Pauline Oliveros έχει δώσει ιδιαίτερη προσοχή σε αυτό το θέμα, αναδεικνύοντας τις πολλαπλές διαστάσεις της ακρόασης και τη

σημασία τους κατά τη μουσική πρακτική. Η ακρόαση είναι μια πολυδιάστατη δυναμική διαδικασία με διάφορες πτυχές, οι οποίες έχουν τη βάση τους στην εμπειρία, στη συνήθεια και στην εξάσκηση. Οι δύο θεμελιώδεις τρόποι ακρόασης είναι οι εξής: πρώτον η ενεργητική ακρόαση, κατά την οποία ο ακροατής ερμηνεύει αυτό που ακούει και συμμετέχει-αντιδρά, παρακινημένος από μια αισθητηριακή, συναισθηματική, πνευματική ή ενστικτώδη ενέργεια, και δεύτερον, η παθητική ακρόαση, κατά την οποία ο ακροατής απλά καταγράφει αυτό που ακούει στη μνήμη του. Καθημερινά, ο καθένας μπορεί να βιώνει και τις δύο καταστάσεις ακρόασης πολλές φορές, αλλά η συνήθεια και η εξάσκηση είναι αυτές που διαμορφώνουν το πώς κάθε ακροατής ακούει (Oliveros, 1998, σελ. 24).

Σύμφωνα με την Oliveros, η ελεύθερα αυτοσχεδιαστική μουσική πρακτική συνδέεται άμεσα με την ενεργητική ακρόαση, γιατί μέσω αυτής οι αυτοσχεδιαστές αντιδρούν στα διάφορα ερεθίσματα και, σιγά-σιγά, χτίζουν τη μουσική τους. Άρα, εξασκώντας και διευρύνοντας αυτόν τον τρόπο ακρόασης, εξασκείται και διευρύνεται και η ικανότητα αντίληψης των διαφόρων ηχητικών συμβάντων κατά την αυτοσχεδιαστική πρακτική και, κατά συνέπεια, και οι τρόποι αντίδρασης σε αυτούς. Το πέρασμα από την επιφανειακή ακρόαση σε όλο και βαθύτερα αντιληπτικά επίπεδα είναι μια διαδικασία που απαιτεί διαρκή εξάσκηση, η οποία μπορεί να κρατήσει μια ολόκληρη ζωή. Όπως έχει αναφέρει η Oliveros: «Όσο περισσότερο ακούω προσεκτικά τόσο περισσότερο μαθαίνω να διευρύνω την ακρόασή μου σε ολόκληρο το πεδίο των ήχων. [...] Η ακρόαση σε βάθος είναι μια διαδικασία που σε πάει κάτω από την επιφάνεια αυτού που ακούγεται και αυτός είναι ένας τρόπος να συνδέσαι με το ηχητικό περιβάλλον και ό,τι υπάρχει σε αυτό» (ό.π., σελ. 114-115).

Η Oliveros μιλώντας για ενεργητική ακρόαση χρησιμοποιεί τους όρους «συμπεριληπτική ακρόαση» (inclusive listening) και «αποκλειστική ακρόαση» (exclusive listening) (Oliveros, 2005). Το πόσο βαθιά φτάνει μια ακρόαση σχετίζεται με τον βαθμό διεύρυνσης της συνείδησης που προκαλείται από την «συμπεριληπτική ακρόαση». Με αυτόν τον όρο η Oliveros αναφέρεται σε μια διαδικασία ακρόασης κατά την οποία ο ακροατής είναι ανοιχτός να δεχθεί, χωρίς να μεροληπτεί, και να συμπεριλάβει στην ακρόασή του καθετί που συμβαίνει γύρω του. Από την άλλη, ο όρος «αποκλειστική ακρόαση» αναφέρεται σε διαδικασίες ακρόασης κατά τις οποίες η προσοχή του ακροατή περιορίζεται ή εστιάζεται σε συγκεκριμένα σημεία και λεπτομέρειες με στόχο την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη αποσαφήνισή τους (ό.π.).

Οι περισσότεροι αφηγητές της έρευνας, αν όχι όλοι, ανέδειξαν μέσω της αφήγησής τους τη σπουδαιότητα της ενεργητικής ακρόασης, ανάγοντάς τη μάλιστα σε απαραίτητη προϋπόθεση κατά τη διάρκεια της πρακτικής τους. Ενδεικτικά αναφέρουμε ένα απόσπασμα από την αφήγηση του Άκη, ο οποίος εξηγεί πως «αναγκαστικά πρέπει ο ένας να ακούει τον άλλον, γιατί αλλιώς γίνεται σούπα. Πρέπει να 'σαι εκεί και πρέπει συνέχεια να ακούς τον άλλον για να μπορείς να τον ακολουθήσεις και αυτός να ακολουθήσει εσένα και να βγει κάτι όχι ό,τι να 'ναι».

Η ενεργητική ακρόαση αποτελεί για πολλούς/πολλές αυτοσχεδιαστές/στριες ένα σημαντικό εργαλείο λήψης αποφάσεων κατά τη διάρκεια του παιξίματος τους, ούτως ώστε η συμβολή τους στο ηχητικό περιβάλλον του αυτοσχεδιασμού να αναπτύσσει περισσότερα δημιουργικά ή ενδιαφέροντα, τουλάχιστον για τους ίδιους, στοιχεία. Για την επίτευξη αυτού του στόχου, απαραίτητη προϋπόθεση είναι να δίνεται ο κατάλληλος χρόνος, προκειμένου κάποιος να ακούσει προσεκτικά το τι συμβαίνει κατά τη διάρκεια ενός αυτοσχεδιασμού και να αντιδράσει αντίστοιχα. Αυτή η προϋπόθεση δεν είναι καθόλου δεδομένη στον τρόπο που ο καθένας διαχειρίζεται τη συμμετοχή του σε έναν αυτοσχεδιασμό, για αυτόν τον λόγο θα μπορούσε να αναγνωριστεί ως ένα επιπλέον επίπεδο μάθησης.

Η ενεργητική ακρόαση σημαίνει συμμετοχή (Cobussen, 2008b, σελ.10). Αφορά μια συνειδητή διαδικασία κατά την οποία κάποιος λαμβάνει υπόψη τους ήχους γύρω του και επιτρέπει σε αυτούς να γίνουν πηγή διάδρασης, άλλοτε καθοδηγώντας τον σε μια συναίνεση και άλλοτε σε μια απόρριψη (Prevost, 2004, σελ. 91). Για πολλούς/πολλές αυτοσχεδιαστές/στριες είναι μέρος της ίδιας της αυτοσχεδιαστικής πρακτικής, προσδίδοντας σε αυτήν μια κοινωνική διάσταση. Δεν δίνουν, ωστόσο, όλοι οι αυτοσχεδιαστές/στριες την ίδια βαρύτητα, σημασία ή αξία στην ενεργητική ακρόαση. Και αυτό είναι κάτι που πρέπει να θίξουμε ολοκληρώνοντας αυτό το μέρος. Ο Keith Rowe (μέλος των AMM) υποστηρίζει πως η διαδικασία της ενεργητικής ακρόασης δεν είναι μέρος της αυτοσχεδιαστικής πρακτικής, αλλά αποτελεί επιλογή του κάθε αυτοσχεδιαστή στον τρόπο με τον οποίο θα αποφασίσει να προσεγγίσει την πρακτική του (ό.π.). Ο ίδιος δεν δίνει ιδιαίτερη προσοχή στο τι γίνεται γύρω του, αλλά παραμένει αφοσιωμένος στο τι κάνει ο ίδιος. Και αυτή η ιδέα δεν αναφέρεται στην επιλογή κάποιου να μην ανταποκρίνεται σε κάτι που ακούει, αναπτύσσοντας μια μορφή αντι-διαλόγου, αλλά στην ιδέα του να μην ακούει καν το τι γίνεται γύρω του, ως συνειδητή απόφαση μιας αντι-κοινωνικής προσέγγισης της πρακτικής του. Ο

Rowe περιγράφει αυτήν την ιδέα του ως μια πράξη αντιπαράθεσης στην έννοια της συνομιλίας, παρεμπόδισης της συμφωνίας και αποφυγής ανακλαστικών διαδικασιών, εκφράζοντας ουσιαστικά τις αμφιβολίες του για τη φύση του διαλόγου και του αυτοσχεδιασμού γενικότερα (ό.π.).

4.1.1.4 Διαχείριση ελευθεριών

Ένα από τα κεντρικά στοιχεία της έννοιας του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού είναι το στοιχείο των «ελευθεριών». Πρόκειται για ελευθερίες που συχνά σχετίζονται με συγκεκριμένες προσωπικές, κοινωνικές και πολιτισμικές εμπειρίες (Borgo, 2002, σελ. 187). Όπως προκύπτει και μέσα από τη σχετική βιβλιογραφία, αλλά και μέσα από τους/τις αφηγητές/τριες της έρευνας, είναι ελευθερίες που αφορούν μια διαρκή εξερεύνηση δράσεων που σχετίζονται με τον αυθορμητισμό, τη μοναδικότητα, την αυθεντικότητα, την αυτονομία κ.α.

Σύμφωνα με τον Lewis (2002, 2008), υπάρχουν κοινά πεδία ελευθεριών σε όλους τους αυτοσχεδιαστές, ενώ ουσιαστικό σημείο διαφοροποίησης αποτελεί ο λόγος που ο καθένας αποφασίζει να διαμορφώσει την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητά του με βάση αυτές τις ελευθερίες. Ο Lewis κάνει έναν διαχωρισμό μεταξύ Αφροαμερικανών και Ευρωπαίων αυτοσχεδιαστών. Για τους μεν πρώτους, οι ελευθερίες πηγάζουν από μια ανάγκη προσωπικής έκφρασης και εύρεσης τρόπων ύπαρξης σε μια κοινωνία «λευκών», ενώ για τους δε, αποδέσμευσης από κάθε είδους συμβάσεις, επιδιώκοντας την αυτονομία του αισθητικού αντικειμένου και τον έλεγχο πάνω σε αυτό (Borgo, 2002, σελ. 171). Για τον Bailey (1992), η ενσωμάτωση ελευθεριών στη μουσική πρακτική του πηγάζει από την ιδέα του για την ύπαρξη μιας «μη ιδιωματικής» μουσικής, μιας μουσικής αποδεσμευμένης / ελεύθερης από συγκεκριμένα στιλιστικά χαρακτηριστικά. Στο μέρος αυτό, μας ενδιαφέρει να αναδείξουμε ότι το πώς διαχειρίζεται ο/η κάθε αυτοσχεδιαστής/στρια την έννοια της ελευθερίας είναι αποτέλεσμα μιας διαδικασίας, αποτελεί μάθηση, η οποία πραγματοποιείται μέσω της τριβής του με αυτοσχεδιαστικές πρακτικές.

Για πολλούς/πολλές αυτοσχεδιαστές/στριες, όσα περισσότερα επίπεδα ελευθεριών καλούνται να διαχειριστούν κατά τη διάρκεια ενός αυτοσχεδιασμού τόσο η διαδικασία του αυτοσχεδιασμού φαίνεται περισσότερο πολύπλοκη και δύσκολη, αντί για απελευθερωτική (Toop, 2016). Η διαχείριση των ελευθεριών προϋποθέτει τη λήψη αποφάσεων, και η λήψη αποφάσεων προϋποθέτει την ανάπτυξη μιας γκάμας

δεξιοτήτων. Όπως υποστηρίζει και η Μαριλένα: «Δεν είναι χύμα αυτό το πράγμα. Από κάπου, κάπως δημιουργείς κάποιες δομές. Δηλαδή, υπάρχει μια σκέψη πίσω από αυτό. Αναπτύσσεις μια μουσική προσέγγιση στο μυαλό σου. Δεν πας και απλά κοπανάς διάφορα πράγματα και αυτό που προκύπτει είναι τέχνη». Και αυτό είναι το πιο σημαντικό επίπεδο μάθησης ως προς τη διαχείριση των ελευθεριών: η ανάπτυξη μιας μουσικής προσέγγισης.

Οι ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές, αν και δεν διέπονται από τους ίδιους κανόνες και θεωρία που εφαρμόζονται σε άλλες μουσικές πρακτικές και είδη μουσικής, περιλαμβάνουν κανόνες. Υπάρχουν κανόνες που αφορούν συγκεκριμένες επιλογές και ορίζονται εκούσια και πριν αρχίσει ένας αυτοσχεδιασμός, όπως υπάρχουν και κανόνες που προκύπτουν κατά τη διάρκεια της αυτοσχεδιαστικής διαδικασίας, και όχι πάντα με έναν εκούσιο τρόπο. Αυτοί οι κανόνες συμβάλλουν στη διαχείριση των ελευθεριών κατά τη διάρκεια ενός αυτοσχεδιασμού. Τέτοιοι κανόνες μπορούν να αφορούν τη δομή και τη φόρμα, τις δυναμικές, μπορεί να έχουν να κάνουν με ηχοχρωματικές επιλογές, επιλογές συγκεκριμένων ηχητικών πηγών και τρόπους παιξίματος, ακόμα και επιλογές στον τρόπο συσχέτισης με το ηχητικό περιβάλλον, σε αποφάσεις συναίνεσης ή εναντίωσης κ.α. Ο Borgo αναφέρει κάποια παραδείγματα κανόνων, όπως το παίξιμο μίας και μόνο συγκεκριμένης νότας για πολλή ώρα και με όσους περισσότερους τρόπους γίνεται ή το παίξιμο των ντραμς μόνο με αγκώνες (Borgo, 2002, σελ. 174).

Η Μαριλένα αναφέρει αυτούς τους κανόνες ως «τεχνική». Κάθε αυτοσχεδιαστής/στρια, μέσα από την τριβή του με την πρακτική, αναπτύσσει τη δική του «τεχνική», έτσι ώστε να μπορεί να διαχειριστεί την ελευθερία του μέσα σε έναν αυτοσχεδιασμό. Αυτή η τεχνική δεν στοχεύει στην ανάπτυξη δεξιοτεχνίας για ένα μελλοντικό παίξιμο «δύσκολων» μουσικών έργων, όπως συμβαίνει σε άλλες πρακτικές και είδη μουσικής (για παράδειγμα στην κλασική μουσική), αλλά αφορά την ανάπτυξη δεξιοτήτων απαραίτητων για τη στιγμιαία ανταπόκριση στα απρόβλεπτα ηχητικά συμβάντα ενός αυτοσχεδιασμού, τα οποία προκύπτουν μέσα από τις ελευθερίες. Και είναι ιδιαίτερα βοηθητικές στην ανάπτυξη εφευρετικότητας και δημιουργικότητας, εμπλουτίζοντας / διευρύνοντας την αυτοσχεδιαστική εμπειρία.

4.1.1.5 Ανάπτυξη μορφών διαλόγου / επικοινωνίας

Το θέμα της επικοινωνίας και του διαλόγου, σε μουσικό επίπεδο, είναι ένα αρκετά αμφιλεγόμενο θέμα. Αναπτύσσει πολλά ερωτηματικά, συζητήσεις και ενστάσεις, και αυτό γιατί η επικοινωνία σχετίζεται με τη συνεκτική ανταλλαγή πληροφοριών μεταξύ ατόμων (Nunn, 1998). Μπορεί να υπάρξει διάλογος και επικοινωνία μεταξύ των συμμετεχόντων σε έναν αυτοσχεδιασμό, από τη στιγμή που η μουσική δεν είναι αυτοαναφορική; Και αν μπορούμε να ισχυριστούμε κάτι τέτοιο, τότε υπό ποιες προϋποθέσεις θα το κάναμε;

Όπως αναφέρει ο Toop (2016, σελ. 234), όλη αυτή η πολυμορφία, η διαφορετικότητα και η πολυπλοκότητα που μπορεί να χαρακτηρίζει έναν αυτοσχεδιασμό πιο πολύ θυμίζει μια κατάσταση σαν αυτή του μύθου του «πύργου της Βαβέλ» παρά μπορεί να συγκριθεί με έναν διάλογο. Παρ' όλα αυτά, οι λέξεις «διάλογος» και «επικοινωνία» είναι λέξεις που συχνά χρησιμοποιούνται από τους αυτοσχεδιαστές, καθώς όπως υποστηρίζει και ο Cobussen (2008a), ο αυτοσχεδιασμός αφορά τη διάδραση. Οι μουσικοί δεν αυτοσχεδιάζουν στην «απομόνωση» (ό.π.). Σε έναν αυτοσχεδιασμό η δράση γίνεται αντιληπτή ως ανταπόκριση σε ερεθίσματα (άμεσα ή έμμεσα) και η διάδραση γίνεται αντιληπτή ως ανταπόκριση στη δράση (επιβεβαίωση, συνέχιση ή και αλλαγή της ροής), και όλα αυτά γίνονται σε πραγματικό χρόνο, διαδικασία όχι και τόσο διαφορετική από τη διαδραστική διαδικασία των ομαδικών συνομιλιών (Nunn, 1998). Άλλωστε, όπως υποστηρίζει και ο Nunn, πώς μπορεί να υπάρχει διάδραση, αν δεν υπάρχει κάποιου είδους επικοινωνία; Σαφώς το είδος και η δομή του διαλόγου στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό διαφέρει από αυτόν στις ομαδικές συνομιλίες, καθώς λείπει η αυτο-αναφορικότητα του λόγου και της γλώσσας, αλλά αν όπως έχουμε ισχυριστεί, ένας αυτοσχεδιασμός διαμορφώνεται στο μυαλό του καθενός με τρόπο μοναδικό (ό.π.), τότε ο διάλογος στον αυτοσχεδιασμό δεν αποσκοπεί σε μια κοινή κατανόηση, αλλά σε μια ατομική, αναπτύσσοντας μη γραμμικές αντιδράσεις μέσω ενεργητικής ακρόασης. Άλλωστε και η έννοια της μη κατανόησης είναι μέρος της επικοινωνίας. Ως εκ τούτου, υπό αυτές τις συνθήκες μπορούμε να μιλάμε για την ύπαρξη διαλόγου και επικοινωνίας κατά την αυτοσχεδιαστική πρακτική, που όμως, εμφανίζουν διαφορετικά χαρακτηριστικά και επιδιώξεις. Και αυτές οι επιδιώξεις, για τις οποίες θα μιλήσουμε λίγο παρακάτω, σκιαγραφούν ένα σημαντικό κομμάτι της μάθησης.

Όπως λέει χαρακτηριστικά ο Νικόλας, «ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός είναι μια μορφή διαλόγου». Είναι μια μορφή διαλόγου των αυτοσχεδιαστών μεταξύ τους και των αυτοσχεδιαστών με το κοινό τους, που, σύμφωνα με την αφήγησή του, «άλλοτε είναι αυθόρμητος, καθώς γίνεται για πρώτη φορά σε κάποιο live, και άλλοτε είναι ένας μόνιμος διάλογος, μέσα από πρόβες, για να δέσουνε». Αυτός ο διάλογος μπορεί να αφορά τη μετάδοση ή ανταλλαγή συναισθημάτων, όπως αναφέρει η Αφροδίτη, ή μπορεί να έχει να κάνει με την ανάπτυξη και μετάδοση ενός εσωτερικού ρυθμού / παλμού ή ενέργειας, όπως υποστηρίζει η Γεωργία. Σύμφωνα με τον Cobussen (2008b, σελ. 6), κάθε αυτοσχεδιαστής, κατά τη διάρκεια παραγωγής ενός αυτοσχεδιασμού, αναπτύσσει συναισθηματικούς δεσμούς με τους άλλους μουσικούς, μέσω των ρίσκων που παίρνει ή της ευάλωτης κατάστασης στην οποία βρίσκεται ή μέσω της εμπιστοσύνης που δείχνει προς τους άλλους, και αυτός είναι και ο λόγος που πολλές φορές αυτή η διαδραστική / διαλογική διαδικασία του αυτοσχεδιασμού εκφράζεται με διαπροσωπικούς όρους (συναισθήματα, ενέργεια, εσωτερικός παλμός κ.α.), παρά με μουσικούς. Η ανάπτυξη αυτών των «εσωμουσικών» σχέσεων, ή αυτού του «δεσίματος», σε μουσικό επίπεδο, όπως αναφέρει ο Νικόλας, είναι και αυτή που δημιουργεί πολλαπλά κανάλια επικοινωνίας, μέσω των οποίων η διαδικασία του αυτοσχεδιασμού διανθίζει τις προοπτικές της. Αυτό είναι κάτι που εξασκείται. «Όταν κάποιος παίζει μόνος του είναι πιο εύκολο το να διατηρήσει αυτόν τον εσωτερικό ρυθμό και να μεταδώσει αυτήν την ενέργεια προς τα έξω. Όταν παίζει παρέα με άλλους, επειδή όλοι ευθύνονται για αυτήν τη μετάδοση της ενέργειας, είναι πιο εύκολο να πέσει στο κενό» (Γεωργία). Επομένως, αυτή η ανάπτυξη διαύλων επικοινωνίας αφορά ικανότητα, η οποία, μέσα από την τριβή με αυτοσχεδιαστικές πρακτικές και τη διαρκή εξερεύνηση ανάλογων μηχανισμών, καλλιεργείται και βελτιώνεται.

Αυτό είναι το ένα μέρος της μάθησης. Το άλλο αφορά την ανάπτυξη της δημιουργικότητας που απορρέει από αυτήν τη διαλογική συνθήκη του αυτοσχεδιασμού. Ο Borgo (2006) κάνει έναν διαχωρισμό μεταξύ θετικής και αρνητικής ανατροφοδότησης (positive and negative feedback), μέσα από τη διαδραστική διαδικασία κατά την αυτοσχεδιαστική πρακτική. Η θετική ανατροφοδότηση αναφέρεται στην ευκαιρία που έχουν οι αυτοσχεδιαστές να αναπτύξουν τις ιδέες τους ή να συνεργαστούν για να υποστηρίξουν τις ιδέες των άλλων, ενώ η αρνητική ανατροφοδότηση είναι αυτή που ωθεί έναν αυτοσχεδιαστή

στην εξερεύνηση νέων ιδεών και προοπτικών, είτε γιατί νιώθει ότι έχει εξαντλήσει την προηγούμενη ιδέα του είτε γιατί θέλει να «σαμποτάρει» τις ιδέες των άλλων και να προβάλλει μια νέα, δικιά του. Σε κάθε περίπτωση, μέσω αυτού του διαλόγου, η έννοια της εξέλιξης, είτε προσωπικής είτε ομαδικής, είναι ένα κεντρικό σημείο της μάθησης.

4.1.2 Πλαίσια / τρόποι μάθησης

Οι McGlone και McDonald (2017), εξερευνώντας το πεδίο της άτυπης μάθησης σε αυτοσχεδιαστικές πρακτικές βασιζόμενοι στις θεωρητικές προσεγγίσεις αυτοσχεδιαστών όπως του Derek Bailey, ο οποίος μιλάει για μη ιδιωματικές πρακτικές οι οποίες εξαρτούνται από τη μουσική ταυτότητα του ίδιου του αυτοσχεδιαστή, του Eddie Prevost, ο οποίος δίνει έμφαση στον ρόλο της ομάδας για τη διαμόρφωση των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών και του George Lewis, ο οποίος αναγνωρίζει την στενή σχέση των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών με κοινωνικούς παράγοντες, εντοπίζουν τρία πλαίσια μάθησης. Αυτά τα τρία πλαίσια στα οποία εντάσσονται οι τρόποι μάθησης / ανάπτυξης δεξιοτήτων σε αυτοσχεδιαστικές πρακτικές είναι τα εξής: η αυτομάθηση (autodidactism), η καθοδήγηση (mentoring) και η μάθηση μέσα σε κοινωνικό πλαίσιο (learning in a social context) (McGlone & McDonald, 2017). Το μέρος αυτό είναι οργανωμένο με βάση αυτόν τον διαχωρισμό, σε μια προσπάθεια να αναδείξει τα σημαντικότερα σημεία του πώς γίνεται η μάθηση σε καθένα από αυτά τα πλαίσια.

4.1.2.1 Αυτομάθηση (autodidactism)

Ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός, ως πρακτική η οποία εντάσσεται στη σφαίρα των άτυπων μορφών μάθησης, δίνει τη δυνατότητα στον καθένα να κρίνει ποια σημεία είναι σημαντικά και να βρίσκει τα δικά του μονοπάτια μάθησης (ό.π.). Είναι μια πρακτική που δεν έχει ήδη διαμορφωμένες μεθοδολογίες και τρόπους μάθησης, όπως συμβαίνει στην επίσημη μουσική εκπαίδευση, γι' αυτό και, όπως αναφέρει και ο Γιάννης: «Πρέπει να φτιάξεις από μόνος σου τη συνθήκη στην οποία θα κάτσεις και θα τριφτείς με αυτό». Σε αυτό το πλαίσιο της αυτομάθησης, τρεις βασικοί τρόποι μπορούν να αναγνωριστούν: η μάθηση μέσω ανάγνωσης σχετικών κειμένων για τον πειραματισμό / αυτοσχεδιασμό, η μάθηση μέσω ακροάσεων και η μάθηση μέσω προσωπικής ενασχόλησης σε πρακτικό επίπεδο.

Ο πρώτος τρόπος μάθησης φαίνεται αρκετά προφανής. Υπάρχουν πάρα πολλά κείμενα σχετικά με τον πειραματισμό / αυτοσχεδιασμό που μπορούν να αναπτύξουν μια νόηση γύρω από αυτές τις πρακτικές και να δώσουν ιδέες, γνωστοποιώντας τι έχουν κάνει άλλοι αυτοσχεδιαστές. «Μπορεί να μην υπάρχει η νότα και το πεντάγραμμο, αλλά υπάρχει σχετική βιβλιογραφία γύρω από την πειραματική μουσική και τον αυτοσχεδιασμό. Υπάρχουν πάρα πολλά θεωρητικά κείμενα, όχι αναγκαστικά ακαδημαϊκού τύπου. Έχουν γραφτεί πολλά πράγματα, πολλές ιδέες, πολλές και διαφορετικές προσεγγίσεις στο τι είναι, για παράδειγμα, “θόρυβος”, “ηχογραφήσεις πεδίου”, ηχογραφώ σε μία πόλη και ηχογραφώ στη φύση και γιατί το κάνω. Πρέπει να έχεις ανοιχτές τις κεραίες σου, γιατί εκεί υπάρχει μία άτυπη μάθηση» (Σάββας).

Σχετικά με τον δεύτερο τρόπο μάθησης, τις μουσικές ακροάσεις, ήδη έχει αναδειχθεί η σπουδαιότητά του μέσα από την πορεία της διατριβής. Οι μουσικές ακροάσεις αποτελούν μια σημαντική πηγή ιδεών, μέσω των οποίων κάθε αυτοσχεδιαστής/στρια διαμορφώνει και εξελίσσει την πρακτική του/της και, παράλληλα, τοποθετεί τη μουσική του/της δραστηριότητα σε ένα γενικότερο μουσικό / αισθητικό πλαίσιο (ό.π.). Όπως σχολιάζει ο Γιάννης: «Δεν μπορείς να λες, μ'αρέσει ο αυτοσχεδιασμός, και να μην ακούς αυτοσχεδιαστική μουσική. Οπότε, αυτό είναι μια εκπαίδευση σίγουρα. Δηλαδή, το να πηγαίνεις και να ακούς και ζωντανά και μέσα στο σπίτι σου τι γίνεται σε αυτό που λέγεται αυτοσχεδιασμός».

Η μάθηση μέσω μουσικών ακροάσεων απαιτεί από τους ακροατές έναν ιδιαίτερα υψηλό βαθμό συγκέντρωσης, έτσι ώστε να μπορούν να γίνουν αντιληπτές οι διάφορες ποιότητες και πολυπλοκότητες των ήχων, της δομής κ.α. Σύμφωνα με τον Adorno (1997), τέτοιου είδους συγκεντρωμένη / συμπτυκνωμένη ακρόαση είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την κατανόηση και εκτίμηση της «υψηλής» μουσικής τέχνης της avant-garde, ενώ αντιθέτως, σε περισσότερο δημοφιλή είδη μουσικής, τέτοιου είδους ακρόαση είναι αδύνατη, καθώς ο ακροατής, στοχεύοντας στη διασκέδαση / απόλαυσή του, εστιάζει την προσοχή του σε περισσότερο επιφανειακά σημεία, τα οποία δεν απαιτούν ιδιαίτερο κόπο και προσπάθεια κατά την ακρόασή τους. Τέτοιου είδους ακρόαση μπορεί κάποιος να κάνει μόνο κατά τη διάρκεια ζωντανής μουσικής παράστασης και μέσα σε ειδικά διαμορφωμένους συναυλιακούς χώρους, όπως για παράδειγμα το «Μέγαρο Μουσικής», όπου ο ακροατής έχει τη δυνατότητα να ακούσει ένα μουσικό έργο στην ολότητά του και η επικρατούσα ησυχία αποτρέπει τη

διάσπαση της προσοχής του (Atton, 2012). Αντιθέτως, ακούγοντας μουσική μέσω ηχογραφήσεων, αποσπασματικά και με διάφορες αλλοιώσεις στις ποιότητες του ήχου από τα διάφορα μέσα αναπαραγωγής της μουσικής, ή ακούγοντας μουσική σε άλλου τύπου χώρους (συναυλιακούς χώρους, δημόσιους χώρους, μπαρ κ.α.) ή και σε οικιακούς χώρους, στους οποίους θόρυβοι και άλλα συμβάντα μπορούν εύκολα να διασπάσουν την προσοχή του ακροατή, αυτό το είδος συγκεντρωμένης / συμπεκνωμένης ακρόασης είναι ανέφικτο (ό.π.).

Οι παραπάνω απόψεις αμφισβητήθηκαν σε μετέπειτα έρευνες, οι οποίες κατέδειξαν ότι η συγκεντρωμένη / συμπεκνωμένη ακρόαση μπορεί να επιτευχθεί και στις ακροάσεις δίσκων, καθώς επίσης ότι δεν αποτελεί προνόμιο μόνο της υψηλής μουσικής τέχνης και των επίσημων και θεσμοθετημένων χώρων μουσικής δραστηριότητας. Η δυνατότητα διαρκών επαναλήψεων στην ακρόαση δίσκων που προσφέρουν τα μέσα αναπαραγωγής της μουσικής δίνουν την ευκαιρία και τον χρόνο στους ακροατές να εμβαθύνουν την ακρόασή τους. Επίσης, οι ακροάσεις είτε δίσκων είτε ζωντανής μουσικής μέσα σε περιβάλλοντα ησυχίας (οικιακούς χώρους, μουσικές σκηνές, μπαρ κ.α.) μπορούν να αναπτύξουν ένα πλαίσιο συγκεντρωμένης / συμπεκνωμένης ακρόασης (ό.π.). Ιδίως όταν πρόκειται για την ακρόαση αυτοσχεδιαστικής μουσικής, η συγκεντρωμένη / συμπεκνωμένη ακρόαση, όπως αναφέρει και ο Γιώργος, «είναι σχεδόν απαραίτητη», γεγονός που προϋποθέτει την ανάπτυξη του απαραίτητου περιβάλλοντος ησυχίας. Αυτή η στάση των ακροατών, όπως συνεχίζει στην αφήγησή του ο Γιώργος, «φλερτάρει πάρα πολύ με την ακαδημία, χωρίς όμως να είναι ακαδημία. Στον χώρο Ε.Δ.Ω.⁸⁰ κάπως έτσι ήταν τα πράγματα. Έπρεπε να είσαι κάπως συγκεντρωμένος, για να ακούσεις αυτό που γινότανε. Έμοιαζε με μια ακαδημαϊκή συνθήκη». Και έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η παρατήρηση αυτής της ιδιαίτερης σχέσης μεταξύ των εξωθεσμικών αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών με τη θεσμοθετημένη / ακαδημαϊκή μουσική δραστηριότητα, η οποία, όταν σε άλλες περιπτώσεις δεν μπορεί να επιτευχθεί, δημιουργεί πρόβλημα στους συμμετέχοντες. «Στο Boiler⁸¹ μπαينوβγαίνει κόσμος,

⁸⁰ Το live στον χώρο Ε.Δ.Ω. (Προφήτου Δανιήλ 18, Αθήνα) έγινε στις 15/01/2016 με αφορμή τη νέα κυκλοφορία ενός προσωπικού δίσκου του Σάββα, με τίτλο 'Scenes'. Περιλάμβανε τρεις μόνο αυτοσχεδιασμούς, του Σάββα, του Γιάννη και του Πάνου, και έναν ομαδικό μεταξύ των τριών.

Για περισσότερες πληροφορίες

<https://allevents.in/events/live-savvas-metaxas-|yiannis-kotsonis-|panos-alexiadis/1944901842401739?ref=past-event-page> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 11/06/2020)

⁸¹ Ο χώρος Boiler άνοιξε το 2014 στην οδό Βλαχάβα 9 στο Μοναστηράκι. Πέρα από μπαρ, είναι και ένας πολυχώρος τέχνης, στον οποίο διοργανώνονται συναυλίες, εκθέσεις, προβολές ταινιών κ.α. Για

υπάρχει φασαρία, υπάρχει περισσότερη ελευθερία και, άμα παίζεις χαμηλά, είναι πρόβλημα» (Ευθύμης).

Πέρα από το διάβασμα κειμένων και τις μουσικές ακροάσεις, στην εξέλιξη και πορεία κάποιου/κάποιας αυτοσχεδιαστή/στριας πολύ σημαντικό ρόλο παίζει καθ'αυτή τριβή με την αυτοσχεδιαστική πράξη. «Όταν θεωρείς τον εαυτό σου ενεργό αυτοσχεδιαστή, πιο σημαντικό απ' όλα είναι να παίζεις. Δηλαδή, άμα δεν παίζεις, δεν είσαι αυτοσχεδιαστής. Πρέπει να βάζεις τον εαυτό σου σε συνθήκες όπου θα παίζεις» (Γιάννης). Σε επίπεδο πρακτικής, ο καθένας έχει την ελευθερία, αλλά και την ευθύνη, της επιλογής του πώς, του πού, αλλά και του πότε θα αυτοσχεδιάσει. Αφορά τον προσωπικό χρόνο που ο καθένας διαθέτει για να δοκιμάσει μόνος του διάφορα μουσικά όργανα ή ηχογόνες πηγές γενικότερα, διάφορες ιδέες, τεχνικές και τρόπους προσέγγισης της αυτοσχεδιαστικής του πρακτικής. Για πολλούς, μάλιστα, είναι και μια καλή ευκαιρία να κρατήσουν κάποιες σημειώσεις, όπως χαρακτηριστικά ανέφερε ο Σάββας, με σκοπό να διατηρήσουν στη μνήμη τους κάποιες ιδέες που προέκυψαν μέσα από αυτές τις δοκιμές.

4.1.2.2 Καθοδήγηση (*mentoring*)

Στη δημιουργία ενός πλαισίου μάθησης, μέσω του οποίου αναπτύσσονται τρόποι μάθησης, σημαντική είναι η συμβολή ενός μέντορα. Η έννοια του «μέντορα» στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό έχει περισσότερο τη μορφή του καθοδηγητή ή του συμβούλου. Και όταν λέμε «καθοδηγητής» ή «σύμβουλος», πρέπει να διευκρινίσουμε ότι δεν αναφερόμαστε στην ανάπτυξη μιας ιεραρχικής σχέσης μεταξύ των αυτοσχεδιαστών κατά τη διάρκεια ενός ομαδικού αυτοσχεδιασμού. Ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός, πιο πολύ από κάθε άλλου είδους πρακτική, δημιουργεί πλαίσια ελευθερίας, ούτως ώστε κάποιος να έχει την ευκαιρία να αναπτύξει τη δική του, προσωπική συμπεριφορά μέσα σε μια ομαδική πράξη (Toop, 2016). Όπως, επίσης, δεν αναφερόμαστε ούτε στους ρόλους που αναπτύσσονται κατά τη διάρκεια ενός αυτοσχεδιασμού, με τον τρόπο που περιγράφει ο Nunn (1998). Για παράδειγμα σε έναν ομαδικό αυτοσχεδιασμό κάποιος αναλαμβάνει και προτείνει μια ιδέα, κάποιος άλλος την ακολουθεί ή τη στηρίζει, κάποιος άλλος λειτουργεί ως ένα μουσικό υπόβαθρο, κάποιος διαφωνεί και το δείχνει προσπαθώντας να αλλάξει αυτό

που συμβαίνει με μια νέα δυναμική ιδέα, κ.ο.κ. Σαφώς και σε έναν ομαδικό αυτοσχεδιασμό αναπτύσσονται ρόλοι, που μάλιστα μπορεί να εναλλάσσονται μεταξύ των αυτοσχεδιαστών κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού, αλλά δεν είναι ρόλοι που προ-αποφασίζονται ή αναλαμβάνονται συνειδητά, αλλά ρόλοι οι οποίοι προκύπτουν μέσα από την εξέλιξη της αυτοσχεδιαστικής πράξης (Prevost, 1995).

Όταν σε αυτό το μέρος μιλάμε για μέντορα (καθοδηγητή ή σύμβουλο), πρόκειται για ένα άτομο, το οποίο συνήθως έχει μεγαλύτερη εμπειρία με αυτοσχεδιαστικές πρακτικές ή έχει διαφορετικές εμπειρίες από κάποιον άλλον και, γι' αυτό τον λόγο, άλλοτε μπορεί να αποτελεί πηγή έμπνευσης και επιρροών σε κάποιον και άλλοτε πηγή γνώσεων. Είναι ένα άτομο που συνειδητά επιλέγεται από τον αυτοσχεδιαστή ως μέντορας και η μεταξύ τους σχέση στηρίζεται στην εμπιστοσύνη, την αλληλοεκτίμηση, την αμοιβαιότητα, με κοινά ενδιαφέροντα και αναζητήσεις, που πολλές φορές ανάγεται σε σχέση φιλίας. Όπως αναφέρουν και οι McGlone και McDonald (2017), για τη δημιουργία, ανάπτυξη και διαμόρφωση ενός πλαισίου μάθησης μεταξύ μέντορα και αυτοσχεδιαστή, ιδιαίτερης σημασίας είναι αυτού του είδους η σχέση, ή αλλιώς, η ύπαρξη μιας «προσωπικής χημείας». Παρακάτω αναφέρονται τέσσερις τρόποι μάθησης που προκύπτουν μέσα από τη σχέση μέντορα-αυτοσχεδιαστή: η παρουσίαση με σκοπό τη μετάδοση γνώσεων, οι «ασκήσεις» που προτείνονται, με σκοπό τη διεύρυνση της αυτοσχεδιαστικής εμπειρίας, οι συζητήσεις μετά από έναν αυτοσχεδιασμό με σκοπό την εμβάθυνση και τον αναστοχασμό στα διάφορα θέματα του αυτοσχεδιασμού, και, τέλος, οι μουσικές ακροάσεις.

Ο πρώτος τρόπος μάθησης είναι αρκετά προφανής. Ο μέντορας είναι αυτός που έχει κάποιες περισσότερες ή πιο εξειδικευμένες γνώσεις πάνω σε κάποια θέματα, κυρίως τεχνικού τύπου, και επιχειρεί να τις μεταδώσει στον αυτοσχεδιαστή. Τέτοιες γνώσεις μπορεί να έχουν να κάνουν με τον χειρισμό ενός προγράμματος στον Η/Υ ή γνώσεις που αφορούν τη λειτουργία ενός μηχανήματος ή μιας κατασκευής κ.α. Όπως αναφέρει και ο Γιώργος: «Εγώ προσωπικά δεν είχα ιδέα για πάρα πολλά πράγματα. Δηλαδή μέσω του Ευθύμη άρχισα να καταλαβαίνω πράγματα. Τι είναι το RCA καλώδιο, ποιο είναι το jack. Θυμάμαι να ρωτάω και να πρήζω τον Ευθύμη».

Ο δεύτερος τρόπος μάθησης αφορά «ασκήσεις» οι οποίες προτείνονται από τον μέντορα, προκειμένου να βοηθήσουν τον/την αυτοσχεδιαστή/στρια να αρχίσει να σκέφτεται έναν αυτοσχεδιασμό με έναν πιο πολύπλευρο τρόπο και να τον/την

ενθαρρύνουν για μια περισσότερο δυναμική συνεργατική διαδικασία. Αυτές οι ασκήσεις έχουν να κάνουν με κανόνες ή τρόπους παιξίματος ή και με την τοποθέτηση πλαισίων (ηχητικών / αισθητικών) στα οποία θα μπορούσε να κινηθεί ένας αυτοσχεδιασμός. Έχουμε ήδη μιλήσει για τη λειτουργία τέτοιου είδους ασκήσεων σε προηγούμενο κεφάλαιο, όταν αναφερθήκαμε στο εργαστήριο μουσικού αυτοσχεδιασμού στον χώρο της Knot Gallery. Αυτές μπορεί να αποτελέσουν αφορμή για έναν περισσότερο ενδιαφέροντα αυτοσχεδιασμό, με περισσότερα μη αναμενόμενα στοιχεία, αποφεύγοντας μιμητικές διαδικασίες κατά την αυτοσχεδιαστική πράξη, οι οποίες κάνουν τα πράγματα περισσότερο προβλεπόμενα. Βέβαια, οι διαδικασίες μίμησης αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της άτυπης μάθησης και αναμφισβήτητα ακολουθούνται από τους αυτοσχεδιαστές, άλλοτε συνειδητά και άλλοτε ασυνείδητα, μέσα από τα ακούσματά και τα βιώματά τους. Όπως λέει σχετικά και ο Αναστάσης: «Άρχισα να αναπαράγω αυτό που ήδη είχα στο μυαλό μου. Δηλαδή, δεν είναι άλλο από αυτό που είχα ακούσει να παίζουν άλλοι». Αντίστοιχα, η Μαριλένα αναφέρει: «Έβλεπα τι έκαναν άλλοι και έλεγα, μμμ, κάτσε να δοκιμάσω κι εγώ». Πολλές φορές η διαδικασία της μίμησης αποτελεί έναν τρόπο εξερεύνησης του πλαισίου στο οποίο κάποιος θέλει να θέσει τη μουσική του δραστηριότητα ή έναν τρόπο, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Πάνος, για «να φτάσεις στη δική σου χροιά».

Ο τρίτος τρόπος μάθησης σχετίζεται με την ανάπτυξη μιας αναστοχαστικής συζήτησης γύρω από την αυτοσχεδιαστική πράξη που προηγήθηκε. Σε αυτήν τη διαδικασία, ο μέντορας αφενός μεν ενθαρρύνει τον/την αυτοσχεδιαστή/στρια να εκφράσει τη γνώμη του/της, τους προβληματισμούς του/της, τις απορίες που ενδεχομένως ανέπτυξε, σκέψεις, ιδέες, κριτική, αφετέρου κατευθύνει τη συζήτηση, ούτως ώστε να εκφράσει κάποιες δικές του ιδέες / απόψεις, οι οποίες θα μπορούσαν να είναι χρήσιμες στον/στην αυτοσχεδιαστή/στρια. Επίσης, έχουμε ήδη αναφερθεί σε αυτόν τον τρόπο μάθησης, όταν μιλούσαμε για το μουσικό εργαστήριο στον χώρο της Knot Gallery. Όπως αναφέρει και ο Γιάννης, είναι μια ιδιαίτερα χρήσιμη διαδικασία, γιατί μέσω αυτής της συζήτησης, όλα αυτά που είχε στο μυαλό του είχε την ευκαιρία να τα εξελίξει, «να τα πάει και παρακάτω».

Τέλος, ο τέταρτος τρόπος μάθησης αφορά τις μουσικές ακροάσεις. Αυτή η τέταρτη περίπτωση έχει κάποιες ιδιαιτερότητες και πρέπει να γίνουν κάποιες διευκρινίσεις, για να αποφευχθεί οποιαδήποτε σύγχυση με το πλαίσιο της αυτομάθησης που αναφέραμε στο προηγούμενο μέρος. Στο πλαίσιο μάθησης μέσω ενός μέντορα, η

διαδικασία των ακροάσεων δεν αφορά μια κοινή διαδικασία μεταξύ αυτοσχεδιαστή και μέντορα. Σε αυτήν την περίπτωση, ως μέντορας αναγνωρίζεται ένας καλλιτέχνης ο οποίος έχει ασκήσει ιδιαίτερα σημαντική επιρροή στον/στην αυτοσχεδιαστή/στρια, μέσω των δίσκων του και του τρόπου σκέψης του. Επομένως η σχέση του μέντορα με τον αυτοσχεδιαστή δεν είναι άμεση και προσωπική όπως στις άλλες περιπτώσεις, αλλά έμμεση και μέσω των δίσκων του. Αυτή η περίπτωση φαίνεται κάπως να μοιάζει με την περίπτωση της αυτομάθησης, με τη διαφορά ότι εδώ ο αυτοσχεδιαστής δεν επικεντρώνεται στις ακροάσεις γενικά, αλλά στην πορεία και εξέλιξη κάποιου συγκεκριμένου καλλιτέχνη. Με άλλα λόγια, ο καλλιτέχνης, μέσω της πορείας του, των επιλογών του, του τρόπου προσέγγισης της αυτοσχεδιαστικής του πρακτικής, της αισθητικής του, της ιδεολογίας του κ.α., καθοδηγεί τον αυτοσχεδιαστή. Όπως αναφέρει ενδεικτικά ο Πάνος: «Ένας από τους σύγχρονους μουσικούς που με επηρέασε περισσότερο ίσως από οποιονδήποτε άλλον είναι ο Rashad Becker⁸². Κατάφερε με έναν δίσκο να δημιουργήσει τη δική του γλώσσα, τον δικό του κώδικα».

4.1.2.3 Μάθηση μέσα σε κοινωνικά πλαίσια (learning in a social context)

Η μάθηση μέσα σε κοινωνικά πλαίσια, έχει να κάνει με τον σημαντικό ρόλο που παίζει η κοινότητα στην πορεία και εξέλιξη της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας. Μια κοινότητα, αποτελούμενη από δίκτυα ατόμων και δραστηριοτήτων σε αλληλεπίδραση, έχει τη δυνατότητα να παρέχει στα μέλη της υποστηρικτικούς μηχανισμούς, τόσο για την ανάπτυξη και συνέχεια της δραστηριότητάς τους όσο και για την εξέλιξή της (McGlone & McDonald, 2017). Όλοι οι αυτοσχεδιαστές/στριες της έρευνας, μέλη της κοινότητας, ανέδειξαν με τις αφηγήσεις τους αυτόν τον σπουδαίο ρόλο της. Μέσω της επικοινωνίας, ενημέρωσης και συνεργασίας, η κοινότητα αναπτύσσει ένα περιβάλλον, μέσα στο οποίο γίνεται εφικτή η μάθηση μεταξύ των μελών της. Οι περισσότεροι αυτοσχεδιαστές γνωρίζονται μεταξύ τους και, μέσω ενός δικτύου, ενημερώνονται για live, μουσικά

⁸² Συνθέτης πειραματικής, avant-garde και ηλεκτρονικής μουσικής. Για περισσότερα βλ. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2017/04/rashad-becker-interview> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 29/08/2019) Για τον Πάνο ο Rashad Becker υπήρξε μια σημαντική επιρροή, η οποία ήρθε μέσω της ακρόασης των δίσκων του, χωρίς ουσιαστικά να έχουν γνωριστεί. Αυτό, όμως, λίγο αργότερα άλλαξε, μέσω μιας πρωτοβουλίας του χώρου Knot Gallery. Ουσιαστικά, πρόκειται για ένα live, στο οποίο ήταν καλεσμένος για να παρουσιάσει τη δουλειά του, οπότε και πραγματοποιήθηκε και η προσωπική τους γνωριμία. Αυτός είναι άλλος ένας λόγος για τον οποίο ήταν σημαντικές τέτοιου είδους πρωτοβουλίες χώρων.

εργαστήρια κ.α. που γίνονται από τα μέλη της κοινότητας, παροτρύνονται σε συνεργασίες, συζητούν μεταξύ τους, μαθαίνει ο ένας από τον άλλον και διαμορφώνουν ή επαναπροσδιορίζουν τον τρόπο σκέψης τους για τη μουσική. Όπως αναφέρει ο Borgo (2006): «Το τι συμβαίνει και το πώς αυτό συμβαίνει, εξαρτάται από τη φύση αυτού του δικτύου».

Τα μέλη της κοινότητας επενδύουν και στηρίζονται σε αυτήν, ενώ, παράλληλα, νιώθουν την υποχρέωση να τη διατηρήσουν και να την αναπτύξουν, υποστηρίζοντάς την με κάθε τρόπο, για παράδειγμα, ενισχύοντάς την οικονομικά, οργανώνοντας μουσικά γεγονότα, καλώντας τα μέλη σε συνεργασία, κυκλοφορώντας δίσκους, ακόμα και βοηθώντας στην ένταξη νέων μελών σε αυτήν. Όπως σχολιάζει ο Σάββας: «Χαίρομαι πάρα πολύ όταν έρχονται στα live μας πέντε-έξι εικοσάχρονα παιδιά και κοιτάνε αυτά που παίζουμε και τους αρέσει και συζητάμε. Είναι τέλειο το να έρχεται καινούργιος κόσμος μικρότερης ηλικίας και να μεγαλώνει τον κύκλο». Ο Borgo παρομοιάζει αυτό το δίκτυο των αυτοσχεδιαστών με ένα σμήνος, μέσα στο οποίο ο καθένας δεν ενδιαφέρεται μόνο για την προσωπική του εξέλιξη και ανάπτυξη, αλλά προσπαθεί να στηρίζει και να βοηθά την ανάπτυξη και των υπολοίπων, προς το κοινό όφελος όλων (ό.π.).

Ο λόγος που είναι τόσο σπουδαία η κοινότητα για την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα είναι γιατί, πολύ απλά, αυτή η δραστηριότητα δεν έχει κάποιου είδους θεσμική υποστήριξη (Nunn, 1998), και αυτό γιατί το προϊόν της δεν έχει εμπορικό ενδιαφέρον σε μια καπιταλιστική κοινωνία (Prevost, 2019). Επομένως, η ίδια η κοινότητα προσπαθεί να βρίσκει κάθε φορά τρόπους να επιβιώνει και να εξελίσσεται. Η ίδια βρίσκει τρόπους να υπάρχει και αυτό εσωκλείει τρόπους μάθησης. Με άλλα λόγια, η μάθηση αφορά τρόπους του πώς «να υπάρχω» μέσα σε μια καπιταλιστική κοινωνία. Πιο συγκεκριμένα, πώς να αντεπεξέρχεται κάποιος στις δυσκολίες με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπος στην προσπάθειά του να κοινοποιήσει τη δραστηριότητά του, πώς να γίνεται ευέλικτος στις διαφορετικές συνθήκες, πώς να γίνεται δημιουργικός και εφευρετικός απέναντι στις οικονομικές απαιτήσεις και δυσκολίες, πώς να γίνεται υποστηρικτικός, πώς να αντιστέκεται και να επιμένει, και γενικότερα, πώς να τα καταφέρνει (Nunn, 1998). Η ανάπτυξη / εξέλιξη του/της αυτοσχεδιαστή/στριας δεν αφορά μόνο τη μουσική του/της προσωπικότητα, αλλά και το πώς αυτός/αυτή συνδιαλέγεται με το κοινωνικό του περιβάλλον (Lewis, 2002).

Ως προς τα παραπάνω ζητούμενα, το ίδιο το δίκτυο των αυτοσχεδιαστών/στριών σπεύδει να αναλάβει δράση και να αναπτύξει τρόπους μάθησης. Αν κάποια από τα βασικά προβλήματα που έχει να αντιμετωπίσει η κοινότητα είναι το πρόβλημα της χρηματοδότησης, των χώρων, της διεξαγωγής μουσικών συμπράξεων / συναυλιών και της παραγωγής / κυκλοφορίας δίσκων, τότε η μάθηση αφορά τρόπους διαχείρισης και αντιμετώπισης αυτών των δυσκολιών. Μέσω της διαχείρισης και αντιμετώπισης αυτών των δυσκολιών δεν ωφελείται μόνο η κοινότητα στο σύνολό της, αλλά εξελίσσεται και ο/η κάθε αυτοσχεδιαστής/στρια μεμονωμένα. Σε πρώτο επίπεδο, μαθαίνει τρόπους για να διαχειρίζεται τη μουσική του/της δραστηριότητα σε κοινωνικό πλαίσιο, ενώ σε ένα δεύτερο επίπεδο, εξελίσσει την προσωπική του/της δραστηριότητα, μέσα από τις περισσότερες ευκαιρίες που του/της παρουσιάζονται να ακούσει αυτοσχεδιαστική μουσική και να αποκτήσει τριβή με τον αυτοσχεδιασμό στην πράξη. Το κείμενο που ακολουθεί εστιάζει στο πρώτο επίπεδο μάθησης, θεωρώντας ότι το δεύτερο είναι περισσότερο ξεκάθαρο.

Έχουμε ήδη αναφερθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο στους τρόπους αντιμετώπισης των παραπάνω δυσκολιών. Η ελλιπής χρηματοδότηση για τους αυτοσχεδιαστές ήταν πάντα κάτι δεδομένο. Για αυτόν τον λόγο, οι περισσότεροι, αν όχι όλοι, διατηρούν μια δουλειά εξω-μουσική, ούτως ώστε να έχουν τη δυνατότητα αυτοχρηματοδότησης, όπου είναι απαραίτητο. Πολλοί έχουν προσαρμόσει την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητά τους με τρόπο που να μην απαιτεί ιδιαίτερα μεγάλο κόστος, έως και μηδαμινό. Ένας άλλος διαδεδομένος τρόπος είναι το κουτί συνεισφοράς, όπου ο καθένας από τους ακροατές έχει την επιλογή να συνεισφέρει με όποιο χρηματικό ποσό επιθυμεί ή υπάρχει ένα μικρό αντίτιμο με τη μορφή εισιτηρίου, για τα έξοδα μιας συναυλίας. Επίσης, σε κάποιες περιπτώσεις, υπάρχει και ένα μικρό πωλητήριο στον χώρο, όπου ο καθένας μπορεί να συνεισφέρει οικονομικά αγοράζοντας κάτι από εκεί, για παράδειγμα έναν δίσκο.

Σημαντική για τη διεξαγωγή της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας είναι η ύπαρξη χώρων. Αντιμέτωποι με τη δυσκολία εύρεσης χώρων, οι αυτοσχεδιαστές πάντα προσπαθούσαν μέσω προσωπικών πρωτοβουλιών να βρίσκουν λύσεις. Αυτές οι πρωτοβουλίες αφορούν το άνοιγμα κάποιων χώρων (βλ. Μικρό Μουσικό Θέατρο ή Knot Gallery), την μετατροπή κάποιων χώρων σε χώρους αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών (όπως καταλήψεις, γραφεία και διαδρόμους πολυκατοικιών σε αχρηστία, σπίτια κ.α.) ή και την ανάπτυξη συνεργασιών και επαφών με ιδιοκτήτες

ήδη οργανωμένων χώρων (όπως μπαρ, πολυχώροι τέχνης κ.α.). Οι διάφοροι χώροι, όπως έχουμε ήδη πει, παρουσιάζουν διαφορετικές δυσκολίες και απαιτήσεις, και για αυτό τον λόγο η ευελιξία του κάθε αυτοσχεδιαστή στον τρόπο διεξαγωγής της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητάς του αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι μάθησης.

Πέρα από τα θέματα της χρηματοδότησης και των χώρων, αυτό που έχει τη μεγαλύτερη σημασία είναι η διεξαγωγή μουσικών συμπράξεων / συναυλιών. Χωρίς αυτές ίσως δεν μπορούμε να μιλάμε καν για κοινότητα και δίκτυο αυτοσχεδιαστών. Και σε αυτή την περίπτωση, η ελλιπής θεσμική αναγνώριση και, ακόμα περισσότερο, οι δυσκολίες λόγω κλεισίματος κάποιων σημαντικών χώρων μετά το 2014-5, ανέπτυξαν δημιουργικούς τρόπους αυτο-οργάνωσης μεταξύ των αυτοσχεδιαστών/στριών με σκοπό τη διεξαγωγή μουσικών συμπράξεων / συναυλιών. Μέσα από προσωπικές πρωτοβουλίες και συνεργασίες και με την υποστήριξη της κοινότητας, οργανώνονται από μικρές συναυλίες ή συμπράξεις μέχρι και μεγαλύτερα μουσικά γεγονότα και φεστιβάλ αυτοσχεδιασμού. Ως προς αυτό, ιδιαίτερα σημαντική αποδείχθηκε η χρήση του ίντερνετ, με την εύκολη, γρήγορη και, πάνω απ' όλα, δωρεάν κοινοποίηση, επικοινωνία, ενημέρωση και διαφήμιση.

Τέλος, όσον αφορά την παραγωγή και κυκλοφορία δίσκων, το μεγαλύτερο πρόβλημα εντοπίζεται στην έλλειψη οικονομικών πόρων και αυτό γιατί γίνεται μέσα από μικρά, αυτο-χρηματοδοτούμενα labels, τα οποία μετά βίας επιβιώνουν. Ωστόσο, όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, υπάρχουν τρόποι και δυνατότητες. Και σε αυτό ιδιαίτερη είναι η συμβολή της ανάλογης τεχνολογίας μέσω της οποίας ένας δίσκος μπορεί να έχει πολύ καλή ποιότητα και, ταυτόχρονα, η παραγωγή του να γίνεται με χαμηλότερο κόστος. Επίσης, η συμβολή του ίντερνετ είναι ιδιαίτερα σημαντική στη γνωστοποίηση, διαφήμιση και πώληση αυτών των δίσκων, μειώνοντας ακόμα περισσότερο το κόστος.

Η μάθηση αφορά διαδικασίες διαμορφούμενες από τους ίδιους τους αυτοσχεδιαστές, ανάλογα με τις ανάγκες που προκύπτουν καθώς τα πράγματα εξελίσσονται, τόσο σε κοινωνικοπολιτισμικό όσο και σε οικονομικό επίπεδο. Αυτές οι διαδικασίες εξαρτώνται από τις σχέσεις που αναπτύσσει ο καθένας με την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα, αλλά και με την ίδια την κοινότητα.

4.1.3 Παράγοντες που παίζουν ρόλο στη διαμόρφωση αυτοσχεδιαστικών πρακτικών ως πεδία μάθησης

Η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα, ως πρακτική και ταυτόχρονα μάθηση, είναι μια δραστηριότητα η οποία ανήκει σε ένα ανοιχτό πεδίο πολυπαραγοντικών διαμορφώσεων, όπως φάνηκε ήδη στην πορεία της έρευνας. Δεν είναι μια δραστηριότητα που έχει ήδη διαμορφωμένους τρόπους διεξαγωγής, αλλά αυτοί οι τρόποι βασίζονται σε επιλογές των ίδιων των αυτοσχεδιαστών/στριών, επιλογές που εξαρτώνται από διάφορους παράγοντες. Πρόκειται, επομένως, για μια δυναμική / μεταβλητή διαδικασία. Και αυτό έχει ως στόχο να διερευνήσει η παρούσα υποενότητα, τους σημαντικότερους παράγοντες που παίζουν ρόλο στις επιλογές των αυτοσχεδιαστών/στριών, μέσα από τις οποίες διαμορφώνεται ο τρόπος προσέγγισης της μουσικής τους πρακτικής / μάθησης.

4.1.3.1 Διαθέσιμος χρόνος

Ένας σημαντικός παράγοντας από τον οποίο εξαρτάται η μορφή της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας είναι ο παράγοντας του «διαθέσιμου χρόνου». Όπως έχει προκύψει και μέσα από τη διερεύνησή μας και έχει αναδειχθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο, η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα αφορά μια δραστηριότητα στο πλαίσιο του ελεύθερου χρόνου. Το πόσο χρόνο έχει κάποιος να διαθέσει διαμορφώνει όχι μόνο τις συνθήκες στις οποίες παίζει, αλλά ακόμα και το είδος της μουσικής του πρακτικής. Ο διαθέσιμος χρόνος είναι ένας καθοριστικός παράγοντας για το πόσο και με ποιον τρόπο θα ασχοληθεί κάποιος με τη μουσική και τι μέσα θα χρησιμοποιήσει. Ειδικά σε περιπτώσεις αυτοσχεδιαστών οι οποίοι χρησιμοποιούν ηλεκτρονικά μέσα παραγωγής ήχων, τα οποία απαιτούν αρκετό χρόνο μέχρι να στηθούν και να ξεστηθούν, πολλές φορές λόγω έλλειψης χρόνου αποφασίζεται η χρήση άλλων μέσων, λιγότερο χρονοβόρων, διαμορφώνοντας έτσι μια διαφορετικής μορφής μουσική πρακτική. «Είναι φορές που ηχογραφώ ήχους και δουλεύω πιο πολύ με τον υπολογιστή. Είναι και αυτό ένα κομμάτι που μ' αρέσει πάρα πολύ. Είναι πολύ πιο εύκολο, λιγότερο χρονοβόρο, αλλά εξίσου δημιουργικό» (Σάββας).

Το πόσο χρόνο κάποιος διαθέτει για να αυτοσχεδιάζει είναι κάτι που μπορεί να προκαλέσει προβληματισμούς για τη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού και την ίδια την έννοιά του. Είναι αρκετά συνηθισμένο οι αυτοσχεδιαστές να επιδιώκουν έναν όσο το δυνατόν μεγαλύτερο έλεγχο των μέσων με τα οποία αυτοσχεδιάζουν, ούτως ώστε να

αποφύγουν τα λάθη κατά την αυτοσχεδιαστική πράξη (Toop, 2016, σελ. 72). Και αυτός είναι ένας από τους λόγους που αφιερώνουν αρκετό χρόνο γύρω από την ενασχόληση με τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, πολλές φορές σε καθημερινή βάση και επί αρκετές ώρες. Όπως, όμως, αναρωτιέται και ο Toop (2016, σελ. 73), ποια είναι αυτά τα λάθη; Μπορούν να υπάρχουν λάθη σε μια πρακτική τυχαίων και αυθόρμητων στοιχείων, όπου όλα εν δυνάμει επιτρέπονται; Ο Toop δίνει κάποιες ιδέες για το τι θα μπορούσε να θεωρηθεί από κάποιον αυτοσχεδιαστή ως λάθος, λέγοντας πως ίσως είναι οι στιγμές αμηχανίας στα μεσοδιαστήματα μεταξύ των στιγμών που κάποιος παίζει, κάποιες επιλογές που κάποιος κάνει και φαίνονται γελοίες, κάποιες κινήσεις οι οποίες δεν γίνονται με σιγουριά και αποφασιστικότητα, δυναμικές επιλογές που πέφτουν στο κενό και μοτίβα που επαναλαμβάνονται πολύ συχνά (ό.π.). Αν όντως μπορούμε να υποστηρίξουμε την ύπαρξη των παραπάνω καταστάσεων, μήπως αντί για λάθη θα μπορούσαμε να τα δούμε ως ευκαιρίες ενδυνάμωσης μιας περισσότερο δημιουργικής διαδικασίας; Ο Cobussen υποστηρίζει πως τα λάθη παίζουν έναν πολύ σημαντικό ρόλο στην αυτοσχεδιαστική μουσική πρακτική (Cobussen, 2017, σελ. 100). Μπορούν να αποτελέσουν πηγή έμπνευσης ή απρόβλεπτων αντιδράσεων, από τις οποίες μπορεί να ωφεληθεί όλη η ομάδα. Τα λάθη δεν χρειάζονται πάντα διόρθωση, αλλά πολλές φορές οδηγούν τους αυτοσχεδιαστές στην εξερεύνηση άλλων ιδεών, που αλλιώς δεν θα είχαν την αφορμή να εξερευνήσουν, και αυτό μπορεί όχι μόνο να κάνει έναν αυτοσχεδιασμό πιο ενδιαφέροντα, αλλά και να τον επιμηκύνει (ό.π.).

Όσο περισσότερο αυτοσχεδιάζει κάποιος τόσο η αυτοσχεδιαστική του ικανότητα δυναμώνει, ταυτόχρονα όμως μειώνεται η πιθανότητα έκθεσής του στα λάθη. Τα πράγματα μπορούν πιο εύκολα να γίνουν περισσότερο προβλέψιμα και η διαδικασία λιγότερο αυθόρμητη, έως και να παρεκκλίνει από την έννοια του αυτοσχεδιασμού. Ο Άκης σε αφήγησή του αναφέρει ότι συνειδητά αποφεύγει να αφιερώνει πολύ χρόνο στο αυτοσχεδιαστικό του παίξιμο, για να μην χάσει αυτό το συναίσθημα του αναπάντεχου που εμπεριέχει ένας αυτοσχεδιασμός. «Άμα έχω παίξει κάτι εκατό φορές και πάω και το παίζω το ίδιο, δεν έχει κανένα νόημα για μένα» (Άκης). Επομένως, διαθέσιμος χρόνος και αυτοσχεδιαστική μουσική πρακτική αναπτύσσουν μια ιδιάζουσα σχέση, από την οποία εξαρτάται όχι μόνο η μορφή και το περιεχόμενο του αυτοσχεδιασμού, αλλά πολλές φορές και η ίδια του η ύπαρξη.

4.1.3.2 Σταθερότητα / μεταβλητότητα του αυτοσχεδιαστή

Για πολλούς/πολλές αυτοσχεδιαστές/στριες η αυτοσχεδιαστική τους πρακτική αφορά εξιστόρηση μιας «προσωπικής τους αφήγησης» (Lewis, 2002, σελ. 241). Μέρος αυτής της εξιστόρησης αποτελεί η ανάπτυξη ενός προσωπικού «ήχου». Σύμφωνα με τον Lewis, ο «ήχος», η ευαισθησία, η προσωπικότητα και η ευφυΐα του/της αυτοσχεδιαστή/στριας δεν μπορούν να διαχωριστούν από το πώς αυτός ορίζει / ερμηνεύει τη μουσική (ό.π.). Με άλλα λόγια, τα στοιχεία που συνθέτουν την προσωπικότητα του/της αυτοσχεδιαστή/στριας περνούν στους ήχους, δίνοντας σε αυτούς βαθύτερα νοήματα. Ο Lewis παραθέτει την άποψη του σαξοφωνίστα Yusef Lateef, σύμφωνα με την οποία «ο ήχος ενός αυτοσχεδιασμού φανερώνει τι είδους άνθρωπος είναι αυτός που αυτοσχεδιάζει. Υπάρχει η αίσθηση ότι ακούγεται ο χαρακτήρας ή η προσωπικότητα του αυτοσχεδιαστή στον τρόπο που αυτοσχεδιάζει» (ό.π.). Επομένως, η προσωπικότητα του/της αυτοσχεδιαστή/στριας αποτελεί έναν σημαντικό παράγοντα διαμόρφωσης της μουσικής του/της πρακτικής.

Σε μια προέκταση της παραπάνω ιδέας, όπως προέκυψε και μέσα από την έρευνα, η προσωπικότητα του/της αυτοσχεδιαστή/στριας δεν διαμορφώνει / επηρεάζει έναν αυτοσχεδιασμό μόνο τη στιγμή που αυτός συμβαίνει, αλλά και τη γενικότερη προσέγγισή της αυτοσχεδιαστικής του/της πρακτικής, ή καλύτερα, τη νόησή του/της για την έννοια της εξερεύνησης. Οι έννοιες «εξερεύνηση», «εφευρετικότητα», «ανακάλυψη», «δημιουργικότητα» κ.α. έχουν πολλές εκφάνσεις. Ο κάθε αυτοσχεδιαστής, μέσω της προσωπικότητάς του, της ιδιοσυγκρασίας του ή του χαρακτήρα του, έχει αναπτύξει τη δική του νόηση γύρω από αυτές τις έννοιες και, κατά συνέπεια, μια σχέση με την πρακτική του. Αυτή η σχέση αντανακλάται στις επιλογές των μέσων με τα οποία αυτοσχεδιάζει ή και στις επιδιώξεις του από τους τρόπους με τους οποίους διαχειρίζεται αυτά τα μέσα και, κατά συνέπεια, διαμορφώνει τα πλαίσια μάθησης του. Για κάποιους αυτοσχεδιαστές, η σχέση αυτή αφορά μια μακροχρόνια δέσμευση με συγκεκριμένα μέσα αυτοσχεδιασμού, επιδιώκοντας την εύρεση όσο το δυνατόν περισσότερων τρόπων παιχνιδιού και διαφορετικών μουσικών συσχετίσεων με τους άλλους αυτοσχεδιαστές (Nunn, 1998). Για άλλους αυτοσχεδιαστές, αυτή η σχέση αφορά πιο εφήμερες επιλογές των μέσων αυτοσχεδιασμού, εστιάζοντας το ενδιαφέρον τους ακριβώς σε αυτήν τη διαφορετικότητα, επιδιώκοντας διαρκώς την εναλλαγή και ποικιλομορφία (ό.π.).

Ο ίδιος ο χαρακτήρας του/της κάθε αυτοσχεδιαστή/στριας, ο οποίος μάλιστα μπορεί να μην παραμένει πάντα σταθερός σε όλο το εύρος της ζωής του/της, είναι αυτός που σε μεγάλο βαθμό καθορίζει τον βαθμό σταθερότητας ή μεταβλητότητας των επιλογών του/της, διαμορφώνοντας και αναδιαμορφώνοντας το πεδίο της μάθησης. Κάποιος κάνει μία επιλογή μέχρι να αποφασίσει ότι πλέον δεν του ταιριάζει και επιδιώκει να την αλλάξει με κάποια άλλη. Αυτό το «μέχρι» μπορεί να αφορά από ένα και μόνο παίξιμο έως μια ζωή, χωρίς ουσιαστικά να αλλάξει ποτέ. Όπως αναφέρει και ο Σάββας: «Βαριέμαι τα πράγματα όταν είναι πολύ ίδια για μεγάλο διάστημα. Θέλω αλλαγές. Είναι κι αυτό μια μορφή πειραματικής έκφρασης. Εντάξει, μπορεί κάποιος άλλος να παίζει πειραματική μουσική και να έχει το ίδιο όργανο τα τελευταία σαράντα χρόνια. Είναι στον χαρακτήρα του καθενός».

4.1.3.3 Δημόσια έκθεση

Ένας άλλος παράγοντας ο οποίος παίζει ρόλο στη διαμόρφωση της μουσικής πρακτικής πολλών αυτοσχεδιαστών/στριών είναι ο ψυχολογικός παράγοντας της «δημόσιας έκθεσης» και αφορά τη συνθήκη κάποιου να παίζει μουσική ζωντανά μπροστά σε κάποιο κοινό. Όπως υποστηρίζει και ο Cubussen (2017), το κοινό, σε μια ζωντανή μουσική παράσταση, είναι ένας σημαντικός παράγοντας επιρροής, χειραγώγησης, ακόμα και συνδιαμόρφωσης ενός αυτοσχεδιασμού. Σε αυτές τις περιπτώσεις, αυτοσχεδιαστές και κοινό παραμένουν δύο ξεχωριστά μέρη και η επίδραση του κοινού στον αυτοσχεδιασμό διαφαίνεται έμμεσα και μέσω των αυτοσχεδιαστών και των ηχητικών τους επιλογών. Όπως αναφέρει ο ίδιος, ουσιαστικά οι αυτοσχεδιαστές είναι αυτοί που αποφασίζουν για το πότε και με ποιον τρόπο το κοινό θα επηρεάσει τη μουσική τους, με σκοπό να τους βοηθήσει κατά τη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού. Επίσης, κάνει αναφορά στις περιπτώσεις όπου απουσιάζουν οι αυτοσχεδιαστές από τη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού και το ίδιο το κοινό είναι αυτό που αυτοσχεδιάζει, δίνοντας το παράδειγμα ενός εξερευνητικού ηχητικού περιπάτου, μέσω του οποίου το κάθε άτομο από το κοινό ανάλογα με τη διαδρομή που ακολουθεί δέχεται και διαφορετικά ηχητικά ερεθίσματα, διαμορφώνοντας έτσι και το περιεχόμενο ενός αυτοσχεδιασμού (ό.π.). Εμείς σε αυτό το μέρος, λαμβάνοντας υπόψη κάποια στοιχεία που προέκυψαν μέσα από την διερεύνησή μας, θα επιχειρήσουμε να κάνουμε ένα βήμα λίγο παραπέρα, υποστηρίζοντας πως η επίδραση του κοινού σε έναν αυτοσχεδιασμό δεν προκύπτει μόνο κατόπιν συνειδητής επιλογής των αυτοσχεδιαστών/στριών και κατά τη διάρκεια

μιας ζωντανής μουσικής παράστασης, αλλά μπορεί να είναι αποτέλεσμα ψυχολογικών μηχανισμών που προκύπτουν μέσα από τη σχέση αυτοσχεδιαστή-κοινού, τόσο κατά τη διάρκεια της αυτοσχεδιαστικής πράξης όσο και ετεροχρονισμένα.

Η συνθήκη του να παίζει κάποιος μπροστά σε κοινό διαφέρει από τη συνθήκη του να παίζει στο σπίτι του, στο επίπεδο των διαφορετικών συναισθημάτων που αναπτύσσονται, του άγχους που προκαλεί η έκθεση και της ευθύνης που κάποιος νιώθει ως προς την προσδοκώμενη ευχαρίστηση / ικανοποίηση του κοινού. Σε κάθε περίπτωση, αυτή η σχέση αυτοσχεδιαστή-κοινού έχει επιπτώσεις στη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού. Σε μεγάλο βαθμό, καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο κάποιος διαχειρίζεται έναν αυτοσχεδιασμό την ώρα του live, και κατά συνέπεια αποτελεί συνιστώσα της μάθησης.

Ο Πάνος αφηγείται μια εμπειρία του από ένα live που είχε κάνει στη Μασσαλία, όπου η συμπεριφορά του κοινού προκάλεσε την αλλαγή στον τρόπο παιξίματός του. Ο θόρυβος από τις συνομιλίες των ακροατών στο μπαρ του χώρου δημιούργησε συναισθήματα δυσφορίας και ανάγκη για εγκατάλειψη της αρχικής ιδέας για χρήση σιγανών ήχων και άμεση εύρεση μιας εναλλακτικής ιδέας. «Όταν ήρθε η ώρα πια να παίζω, ξεκίνησα με έντονους ήχους αλλά και πολλές σιωπές. Θυμάμαι πως στις σιωπές άκουγα τον κόσμο να μιλάει και κάπως σαν να απογοητεύτηκα. Τότε άρχισα να δυναμώνω και να παίζω ακόμα πιο έντονα αλλάζοντας στην ουσία αυτό το οποίο έκανα επί τόπου» (Πάνος).

Οι περισσότεροι/ρες αυτοσχεδιαστές/στριες συνήθως ενδιαφέρονται για τη γνώμη του κοινού και πολλές φορές τη λαμβάνουν υπόψη σε μετέπειτα επιλογές τους, επαναπροσδιορίζοντας με αυτόν τον τρόπο και τη μουσική τους πρακτική. Ωστόσο, όπως αναφέρει η Μαριλένα: «Αυτό θέλει λίγο φιλτράρισμα. Όποιος κάνει κάτι και εκφράζεται έτσι καλλιτεχνικά δεν θα πρέπει να τον αφορά τόσο πολύ, γιατί πρώτα απ' όλα το κάνεις για να πεις εσύ κάτι που ελπίζεις ότι θα αφορά και άλλους». Βέβαια, όπως συνεχίζει: «Αν αυτό το οποίο κάνεις δεν αφορά κανέναν, τότε είναι και αυτό κάτι το οποίο το παίρνεις και ανάλογα κάνεις κάτι γι' αυτό. Δηλαδή, ανάλογα αν αυτό το πράγμα που κάνεις αφορά ή δεν αφορά άλλους, το συνεχίζεις ή δεν το συνεχίζεις».

Όσο και να μιλάμε για έναν προσωπικό τρόπο έκφρασης, πάντα υπάρχει η ανάγκη της ανταπόκρισης του κοινού σε αυτόν, γεγονός που δημιουργεί μια ευθύνη για την ανάπτυξη αυτής της σχέσης. Πολλοί/πολλές αυτοσχεδιαστές/στριες διαμόρφωσαν τις επιλογές της μουσικής τους πρακτικής, λαμβάνοντας υπόψη διάφορες μουσικές παραμέτρους που θα μπορούσαν να βοηθήσουν το κοινό να ανταποκριθεί σε αυτό που ακούει. Παρόλο που ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός, πιο πολύ από κάθε άλλο είδος μουσικής, αναπτύσσεται και διαμορφώνεται με μοναδικό τρόπο στο μυαλό του καθενός (Nunn 1998, Lewis 2002, Warren 2008), πολλοί αυτοσχεδιαστές ενδιαφέρονται να δημιουργήσουν ένα πλαίσιο μουσικών ερεθισμάτων, όσο το δυνατόν περισσότερο ενδιαφέρον, μέσα στο οποίο το κοινό θα κάνει τις δικές του συνδέσεις και θα απολαύσει αυτό που ακούει. «Την ώρα του live πιστεύω κάπως πρέπει να σεβαστείς ότι έχει έρθει όλος αυτός ο κόσμος και να είσαι όσο πιο παρών και ανοιχτός γίνεται. Γιατί δεν θέλω ούτε να καταχραστώ τον χρόνο του άλλου ούτε και να τον αφήσω, ξέρεις, σαν να πέρασε και δεν άγγιξε. Αυτό είναι το χειρότερό μου. Και γι' αυτό πιστεύω κιόλας ότι έχω οδηγηθεί σε τέτοιους ήχους. Και φωνητικά θα επιδιώξω να εκθέσω κάποιες ποιότητες, έτσι ώστε να πουν ότι κάτι πήραν από αυτό. Κάτι που δεν θα το δουν κάθε μέρα. Αλλιώς για μένα είναι σαν να τους φέρνεις και να τους απασχολείς για το τίποτα» (Γεωργία).

Η παραπάνω άποψη, βέβαια, έχει να κάνει και με το είδος του κοινού που παρακολουθεί κάθε φορά. Ανάλογα με το κοινό που έχει κάποιος γύρω του, το οποίο μπορεί να εξαρτάται και από τον χώρο στον οποίο παίζει, διαμορφώνει και τη μουσική πρακτική. Πολλές φορές, αν το κοινό απαρτίζεται από άλλους αυτοσχεδιαστές, φίλους ή, γενικότερα, λάτρεις τέτοιου είδους μουσικών ακουσμάτων, τότε, όπως αναφέρει ο Νικόλας, μπορεί να είναι και «απελευθερωτικό», να μειώνει τα επίπεδα άγχους ή ευθύνης και να διαμορφώνει με έναν διαφορετικό τρόπο τη μουσική πρακτική. Όπως ισχύει και το αντίθετο, σε περιπτώσεις live που το κοινό δεν έχει μεγάλη (έως και καθόλου) εμπειρία σε τέτοιου είδους ακούσματα και πρακτικές ή είναι άτομα με διαφορετικό τρόπο μουσικής σκέψης, όπως για παράδειγμα πιθανόν θα συναντούσαμε σε ένα live αυτοσχεδιαστικής μουσικής σε έναν μεγάλο πολιτιστικό οργανισμό, το άγχος και η ευθύνη μπορεί να γίνουν πιο έντονα, επηρεάζοντας διαφορετικά την αυτοσχεδιαστική πράξη.

Πολλές φορές οι αυτοσχεδιαστές/στριες στην προσπάθειά τους να διαχειριστούν αυτό το άγχος και την ευθύνη δίνουν ιδιαίτερη βαρύτητα στο κομμάτι της προετοιμασίας

ενός επικείμενου live τους, με αποτέλεσμα τελικά να παρουσιάσουν κάτι που φαίνεται να προσεγγίζει περισσότερο την έννοια της σύνθεσης παρά του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού. Στη διαδικασία αυτή, αρχίζουν να αποδυναμώνονται τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν έναν αυτοσχεδιασμό, όπως ο αυθορμητισμός, η αίσθηση του απρόβλεπτου κ.α., και τελικά δημιουργούνται προβληματισμοί, σχετικά με το αν πλέον αυτή η μουσική πρακτική εξακολουθεί να εμπίπτει στο φάσμα ενός ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού ή, μέσα από τις διαμορφώσεις που έχει υποστεί, πρέπει πλέον να ενταχθεί σε νέα πλαίσια, άλλων μουσικών πρακτικών. Με άλλα λόγια, το κοινό, σε πολλές περιπτώσεις, είναι ένας τόσο ισχυρός παράγοντας που όχι μόνο διαμορφώνει τη μουσική πρακτική, αλλά μπορεί να την επαναπροσδιορίσει με τρόπο που πλέον να χάσει την αυτοσχεδιαστική της υπόσταση. «Όταν πας στο live με τον φόβο του να αποφύγεις το λάθος, αρχίζεις και το μαζεύεις, και το μαζεύεις, κάνεις ένα πράγμα το οποίο μπορεί να μη θεωρείται και αυτοσχεδιασμός τελικά. Υπάρχουν τέτοιες περιπτώσεις. Και υπάρχουν και μουσικοί οι οποίοι, ενώ είναι αυτοσχεδιαστές και έρχονται από αυτόν τον χώρο, μετά από πολλά χρόνια αυτό που κάνουν είναι πιο κοντά στη σύνθεση παρά στον αυτοσχεδιασμό, και αυτό για μένα είναι το παράδειγμα του Butcher. Ο Butcher, όταν τον είδαμε live, δεν νομίζω ότι αυτοσχεδίασε. Νομίζω ότι χρησιμοποίησε τους ήχους που είχε διερευνήσει μέσα από τον αυτοσχεδιασμό για να φτιάξει μια σύνθεση, την οποία μας παρουσίασε⁸³» (Γιάννης).

4.1.3.4 Περιορισμοί

Ένας άλλος παράγοντας ο οποίος παίζει ρόλο στη διαμόρφωση ενός αυτοσχεδιασμού είναι ο παράγοντας των «περιορισμών». Σε κάθε αυτοσχεδιαστική πράξη υπάρχουν πολλών ειδών περιορισμοί, οι οποίοι την επηρεάζουν, τη διαμορφώνουν ή και την κατευθύνουν, πολλές φορές, ανάλογα. Αυτοί οι περιορισμοί μπορεί να είναι είτε μουσικοί, όπως οι περιορισμοί που θέτουν τα ίδια τα μέσα παραγωγής ήχων, είτε εξωμουσικοί, όπως η διάθεση του/της αυτοσχεδιαστή/στριας, οι ιδιαιτερότητες του χώρου, η θερμοκρασία κ.α. Ας μην ξεχνάμε ότι πρόκειται για μια μουσική

⁸³ Υπενθυμίζουμε την αφήγηση του Αναστάση για το μεγάλο χρηματικό ποσό που ζήτησε σαν αμοιβή ο John Butcher για να παίξει στο Μ.Μ.Θ. Η αμοιβή κατά τη διεξαγωγή ενός live είναι ένας σημαντικός παράγοντας που ενδυναμώνει το συναίσθημα της ευθύνης απέναντι στην επιτυχία του, με, πολλές φορές, συνέπεια την αποφυγή του ρίσκου κατά την πράξη του αυτοσχεδιασμού (προς αποφυγή του «λάθους»), γεγονός που πιθανόν να αλλοιώνει σε μεγάλο βαθμό την έννοια και τη φύση ενός αυτοσχεδιασμού, έως και την αλλάζει σε επίπεδο που δεν μπορούμε να μιλάμε πλέον για αυτοσχεδιασμό.

δραστηριότητα η οποία έχει τη βάση της στη συνθήκη της στιγμής, από την οποία και εξαρτάται (Toop 2008, 2016, Cobussen 2017, Prevost 1995, 2004, Nunn 1998).

Όπως υποστηρίζει ο Cobussen (2017, σελ. 136), οι μουσικοί δεν ακούν και σκέφτονται μόνο κατά τη διάρκεια της αυτοσχεδιαστικής πράξης, αλλά συμμετέχουν και με το σώμα τους. Ένας αυτοσχεδιασμός αφορά τη σωματοποίηση μιας διανοητικής διαδικασίας. Επιπλέον, το σώμα παίζει έναν ενεργό ρόλο κατά την αυτοσχεδιαστική πράξη. Δεν υπηρετεί απλά τη σκέψη, αλλά τη διαμορφώνει κιόλας, μέσα από τις ιδιαιτερότητές που έχει ή τους περιορισμούς που θέτει.

Στη διαμόρφωση αυτής της σχέσης μεταξύ σώματος και πνεύματος, μπορούμε να αναγνωρίσουμε τον καίριο ρόλο που παίζουν και οι υπόλοιποι παράγοντες που λαμβάνουν μέρος σε έναν αυτοσχεδιασμό, όπως για παράδειγμα τα μέσα παραγωγής ήχων. Οι διάφοροι περιορισμοί που ο κάθε παράγοντας φαίνεται να παρουσιάζει διαμορφώνουν αυτήν την σχέση, από την οποία και εξαρτάται η αυτοσχεδιαστική πράξη. Και, μάλιστα, αυτές οι διαμορφώσεις δεν γίνονται πάντα εκούσια, αλλά πολλές φορές και ακούσια, δηλαδή χωρίς να αποτελούν συνειδητές επιλογές των αυτοσχεδιαστών/στριών. Και εδώ αναγνωρίζεται ένα σημαντικό πεδίο της μάθησης. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα είναι αυτό της αφήγησης της Αφροδίτης, η οποία μιλά για τους περιορισμούς που θέτουν τα μέσα παραγωγής ήχων που φτιάχνει (ρούχα τα οποία ελέγχουν τον ήχο μέσω της κίνησης των χορευτών), που απαιτούν ειδικούς χειρισμούς για να λειτουργήσουν σωστά, οι οποίοι μπορεί πολλές φορές να περιορίζουν την αυτοσχεδιαστική διάθεση αυτού που τα χειρίζεται. «Τελικά με όσους χορευτές έχω μιλήσει, μετά το βλέπουν ως κάτι πολύ περιοριστικό γιατί νιώθουν ότι ο ήχος τελικά τους περιορίζει. Το οποίο εγώ τους λέω ότι είναι τελείως λάθος, γιατί πάντα έχεις περιορισμούς. Τώρα, αν είναι ότι το μανίκι είναι στενό και δεν μπορείς να το τραβήξεις μέχρι πάνω γιατί έχεις τον αισθητήρα εδώ και θα κοπεί ή το ότι άμα κάνεις το χέρι σου υπερβολικά έτσι, ο ήχος ξεφεύγει, ξέρεις, άμα έχεις ένα σταθερό κομμάτι που παίζει από πίσω μπορεί να μην έχεις αυτό το πρόβλημα, αλλά θα 'χεις πάντα κάποιο άλλο. Κάποια άλλη παράμετρο που θα σε περιορίζει. Μπορεί να είναι ο χώρος, μπορεί να είναι το πάτωμα, μπορεί να 'ναι ότι εκείνη τη στιγμή δεν έχεις χωνέψει, δηλαδή θέλω να πω πάντα υπάρχουν περιορισμοί» (Αφροδίτη).

Κάτι ανάλογο προκύπτει και μέσω της αφήγησης του Σάββα: «Σαν V.I.A.⁸⁴ όταν παίζουμε συνήθως τα προηχογραφημένα μέρη του Βασίλη, είναι ηχογραφήσεις που έχει κάνει σπίτι του, επειδή έχει τύμπανα και είναι δύσκολο να τα κουβαλάει. Ηχογραφεί τους ήχους σπίτι του και τους παίζει ζωντανά, αλλά είναι δικές του ηχογραφήσεις, δηλαδή δεν είναι samples κλεμμένα από κάποιον άλλον». Επομένως, ο μεγάλος όγκος των μέσων παραγωγής ήχων που χρησιμοποιεί, ο οποίος λειτουργεί ως περιοριστικός παράγοντας, έχει επηρεάσει τη μορφή της μουσικής του πρακτικής. Αντίστοιχες σκέψεις θα μπορούσαν να γίνουν και για τους περιορισμούς που θέτουν τα συνθεσάιζερ. Άλλου είδους περιορισμούς, βέβαια, που προέρχονται από τις ίδιες τις δυνατότητες του οργάνου, παρ' όλα αυτά, οι περιορισμένες δυνατότητες τους περιορίζουν και τις επιλογές του αυτοσχεδιαστή και δυσκολεύουν τη συνύπαρξή του με άλλους αυτοσχεδιαστές, οι οποίοι χρησιμοποιούν μέσα παραγωγής ήχων με περισσότερες δυνατότητες. Με άλλα λόγια, τα συνθεσάιζερ θέτουν τις δικές τους συνθήκες για τη διαμόρφωση αυτοσχεδιαστική πρακτικής. «Στην ηλεκτρονική μουσική, νομίζω ότι παίζει πολύ μεγάλο ρόλο και το τι χρησιμοποιείς. Δηλαδή, αν έχεις ένα λάπτοπ ίσως να είναι πιο εύκολο γιατί είναι πολύ ανοιχτό σύστημα. Μπορείς να βάλεις παράγοντες τυχαιότητας. Τουλάχιστον, αν όχι αυτό, να έχεις πάρα πολύ περισσότερες διεξόδους το τι να κάνεις, ενώ όσον αφορά τα συνθεσάιζερ, επειδή είναι κλειστά συστήματα, δεν μπορείς να κάνεις κάτι άλλο. Ένα συνθεσάιζερ μπορεί να είναι τέσσερις ήχοι, τέσσερις ταλαντωτές και από 'κει και πέρα είναι κάποια πράγματα που φτιάχνουνε τους ήχους σε δεύτερο επίπεδο. Όταν πρέπει με ένα κλειστό σύστημα να μπει και να παίζεις με άλλους οι οποίοι έχουν ένα ανοιχτό σύστημα, ένα όργανο ας πούμε, είναι πιο δύσκολο, γιατί πρέπει να βρεις πολλούς τρόπους επικοινωνίας με ένα πράγμα ή με έναν ήχο. Οπότε αυτό είναι ακόμα πιο δύσκολο. Ξέρεις, περιορίζεσαι» (Άκης).

4.1.3.5 Ετερότητα κατά τις μουσικές συμπράξεις

Όπως μπορούμε να συμπεράνουμε, ένας αυτοσχεδιασμός δεν είναι απλά το αποτέλεσμα που προκύπτει από τη συμμετοχή κάποιων παραγόντων (ανθρώπων, μέσων, χώρων κ.α.) στη διαδικασία του, αλλά έχει να κάνει με τις σχέσεις που αυτοί οι παράγοντες αναπτύσσουν (Cobussen, 2017). Πρόκειται για μια πρακτική της

⁸⁴ V.I.A. είναι το μουσικό σχήμα που έχει ο Σάββας μαζί με τους υπόλοιπους συνιδρυτές της Granny Records, τον Σπύρο Εμμανουηλίδη, τον Βασίλη Λιόλιο και τον Άρη Γκιάτα. Για περισσότερες πληροφορίες <http://www.grannyrecords.org/work/v-i-a/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 11/06/2020)

οποίας τα χαρακτηριστικά (αισθητικά, κοινωνικά κ.α.), και κατά συνέπεια και η μάθησή της, εξαρτώνται από τον τρόπο συσχέτισης, αλληλεπίδρασης / διάδρασης διαφόρων ετερογενών παραγόντων. Όπως υποστηρίζει και ο Cobussen (ό.π.), αυτό που χαρακτηρίζει την αυτοσχεδιαστική πρακτική είναι η ρευστότητα και η ποικιλομορφία, καθώς αφορά πολύπλοκες αλληλεπιδραστικές δυνάμεις. Και αυτές οι δυνάμεις δεν έχουν τη βάση τους μόνο στη σύνδεση με τον εξωτερικό περίγυρο, με την ανταλλαγή ενέργειας μεταξύ των αυτοσχεδιαστών, μεταξύ των αυτοσχεδιαστών και των μέσων αυτοσχεδιασμού κ.α., αλλά και μεταξύ των αυτοσχεδιαστών και των διαφορετικών πολιτισμικών / μουσικών υποβάθρων (ό.π.). Αυτό το μέρος έχει σαν στόχο να εξερευνήσει τον ρόλο που παίζουν τα διαφορετικά πολιτισμικά / μουσικά υπόβαθρα και η συσχέτισή τους σε έναν ομαδικό αυτοσχεδιασμό και αν αυτή η συσχέτιση έχει να αναδείξει επιπλέον πεδία μάθησης.

Ως προς το παραπάνω ζητούμενο, προέκυψαν διάφορες απόψεις μέσα από τη διερεύνησή μας. Η μία άποψη υποστηρίζει ότι σαφώς τα διαφορετικά υπόβαθρα επηρεάζουν και διαμορφώνουν το αισθητικό αποτέλεσμα ενός αυτοσχεδιασμού, αλλά ο τρόπος που αυτά μεταξύ τους συσχετίζονται δεν αποτελεί μια διαφορετικού είδους συσχέτιση από αυτήν των όμοιων μουσικών υποβάθρων, και αυτό γιατί ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός αφορά μια πρακτική η οποία δεν έχει να κάνει με μουσικές γνώσεις και δεξιότητες, αλλά με άλλες αξίες, όπως η αυθόρμητη ανταπόκριση σε ερεθίσματα, ο διάλογος, η επικοινωνία κ.α. Για τον λόγο αυτό, η συσχέτιση αυτοσχεδιαστών/στριών από διαφορετικούς και ετερόκλητους μουσικούς χώρους δεν διαμορφώνει με κάποιον διαφορετικό τρόπο έναν αυτοσχεδιασμό και, κατά συνέπεια, δεν προσφέρει κάποιο επιπλέον πεδίο μάθησης. «Δεν παίζουν ρόλο οι σπουδές στο ωδείο. Επειδή ακριβώς μιλάμε για αυτού του είδους την παιδεία που έχει να κάνει με τον διάλογο, το θέμα δεν είναι να παίζει κάποιος δεξιολογικά. Δηλαδή, πιο πολύ σημασία έχει πώς συνδέσαι. Οπότε, σε αυτήν την περίπτωση, είμαστε ίσοι» (Μαριλένα).

Παράλληλα με τα παραπάνω, μέσω των αφηγήσεων φανερώθηκε και μια διαφορετική άποψη, σύμφωνα με την οποία, παρόλο που ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός αναπτύσσει σχέσεις ισότητας, ο τρόπος που συσχετίζονται τα διαφορετικά πεδία μουσικής εκπαίδευσης, τα διαφορετικά υπόβαθρα των αυτοσχεδιαστών/στριών μπορεί κατά τη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού να αποτελέσει παράγοντα ιδιαίτερης

σημασίας στη διαμόρφωση της αυτοσχεδιαστικής πρακτικής, άλλοτε με θετικές και άλλοτε με αρνητικές συνέπειες. Η Αφροδίτη αφηγείται τη μουσική εμπειρία που είχε με μια αυτοσχεδιάστρια από τον χώρο της sound art. Η άμεση απόφαση για παρέκκλιση από αυτό που αρχικά είχε συμφωνηθεί ότι θα έκαναν, λόγω των δυσκολιών που παρουσίασε ο χώρος, ήταν κάτι που ξένισε την Αφροδίτη. Η αλλαγή των μέσων παραγωγής ήχων λίγο πριν από το live να μεν αποτέλεσε μια λύση για τις δυσκολίες του χώρου, δημιούργησε όμως νέες δυσκολίες στη μεταξύ τους επικοινωνία. Δυσκολίες, όμως, που όπως φαίνεται από την αφήγηση, δεν έγιναν αντιληπτές ή δεν κατάφεραν να αντιμετωπιστούν με τον ίδιο τρόπο ή στον ίδιο βαθμό αποτελεσματικότητας και από τις δύο αυτοσχεδιάστριες, και αυτό γιατί ο τρόπος προσέγγισης της μουσικής τους πρακτικής, μέσω των διαφορετικών μουσικών υποβάθρων τους, διέφερε. Επομένως, δεν έχουν τόση σημασία τα μέσα παραγωγής ήχου που οι αυτοσχεδιαστές/στριες χρησιμοποιούν κατά τις μουσικές συμπράξεις τους, αλλά ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει ο/η κάθε αυτοσχεδιαστής/στρια την πράξη του αυτοσχεδιασμού, τόσο σε ατομικό επίπεδο όσο και σε συλλογικό. Και αυτός ο τρόπος διαμορφώνεται βάσει της παιδείας / εκπαίδευσης που κάποιος έχει και του μουσικού του υποβάθρου. «Η Σόφι θα έπαιζε με μία κιθάρα που είχε, τη φωνή της και ένα τύπου feedback που είχε βάλει στο Ableton κι εγώ με τα συνθεσάιζερ και με μια μπλούζα που είχα φτιάξει πρόσφατα. Τέλος πάντων, πάμε εκεί και βλέπουμε ότι λόγω χώρου δεν παίζει να δουλέψει αυτό το πράγμα, οπότε αποφασίζει να μην χρησιμοποιήσει καν την κιθάρα και τα εφέ που είχε φέρει και παίρνει τρία πετάλια από άλλον κόσμο και κάτι μακαρόνια (πάει απέναντι και ψωνίζει κάτι μακαρόνια και τα βάζει μέσα σε ένα κουτί τενεκεδένιο). Εγώ εγκεφαλικό, γιατί δεν ήμουν καν προετοιμασμένη. Και λόγω χώρου και λόγω των εφέ, κάπως είχε καταλήξει το δικό της να έχει πάρα πολύ reverb και να είναι πολύ δυνατά και το δικό μου να ακούγεται υπερβολικά dry ό,τι και αν έκανα, το οποίο εμένα με ενόχλησε πάρα πολύ, δηλαδή ένιωθα ότι δεν δένανε με τίποτα. Στο τέλος ο κόσμος χειροκροτούσε, σφύριζε και αυτή να μου λέει για το πόσο καταπληκτικά πήγε. Τελικά, αυτό το οποίο έπαιξε ήτανε κάτι το οποίο περίμενα ότι θα έκανε ένας sound artist με ακαδημαϊκό background. Δηλαδή, είτε παίζεις με μακαρόνια είτε παίζεις με σφυρίχτρα είτε παίζεις με οτιδήποτε, κάπως διαφαίνεται η παιδεία που έχεις από αυτό που παίζεις» (Αφροδίτη).

Μέσα από την εμπειρία της Αφροδίτης, αντίστοιχο συμπέρασμα θα μπορούσε να προκύψει και για τις μουσικές συνυπάρξεις μεταξύ αυτοσχεδιαστών/στριών που προέρχονται από τον χώρο της τυπικής μουσικής εκπαίδευσης και αυτοσχεδιαστών/στριών που δεν έχουν περάσει καθόλου από ανάλογες διαδικασίες επίσημης εκπαίδευσης. Όπως η ίδια αναφέρει, «έχει τεράστια διαφορά όταν ακούσεις έναν μουσικό να κάνει έναν αυτοσχεδιασμό, γιατί εκεί αντιλαμβάνεσαι ότι ο μουσικός γνωρίζει το όργανό του πολύ καλύτερα, οπότε ό,τι και να κάνει σ' αυτό το πλαίσιο είναι πάντα ελεγχόμενο, όσο και αν αυτός θέλει να το κάνει να ακουστεί μη ελεγχόμενο. Και με κατσαρόλες να παίζει και με χαρτί τουαλέτας, που λέει ο λόγος. Γιατί νομίζω ότι αντιλαμβάνεται κάποια κοινά στοιχεία με τη μουσική. Υπάρχει μία μελωδικότητα συνήθως. Ή, αν όχι μελωδικότητα, υπάρχει μία δομή. Ή αν δεν υπάρχει δομή, υπάρχει η μη δομή που βγάζει κάτι τελείως ακαδημαϊκό». Επομένως, στον βαθμό που οι αυτοσχεδιαστές/στριες έχουν διαφορετικές μουσικές προσεγγίσεις, οι οποίες αφορούν τις διαφορές που αναπτύσσει η τυπική εκπαίδευση και η άτυπη μάθηση, η μεταξύ τους συσχέτιση σε έναν ομαδικό αυτοσχεδιασμό αποτελεί έναν επιπλέον σημαντικό παράγοντα διαμόρφωσης ενός αυτοσχεδιασμού και, αντίστοιχα, δημιουργεί επιπλέον πεδία μάθησης.

Αυτή η συσχέτιση άλλοτε έχει θετικές συνέπειες στη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού και άλλοτε αρνητικές. Σε ορισμένες περιπτώσεις, αυτή η αλληλεπίδραση προσφέρει πολύ πιο ενδιαφέρουσες ηχητικές διαστρωματώσεις, ενώ σε άλλες περιπτώσεις δημιουργεί δυσλειτουργικότητα στους/στις αυτοσχεδιαστές/στριες. Και στις δύο περιπτώσεις, το πώς ο/η κάθε αυτοσχεδιαστής/στρια προσπαθεί να διαχειριστεί αυτήν την ετερότητα αποτελεί σημαντικό κομμάτι μάθησης. Αυτή η μάθηση κάποιες φορές αφορά τρόπους γεφύρωσης και συνύπαρξης, ενώ άλλες φορές, όπως υποστηρίζει και ο Cobussen (2017), αφορά την «ξεμάθηση» (unlearning) γνώσεων, ούτως ώστε να ξεπεραστούν κάποια εμπόδια. «Ένα μεγάλο μέρος των workshops νομίζω ότι στοχεύει στο να κάνει τους ανθρώπους που προέρχονται από ένα background ωδειακό ή οτιδήποτε να ξεμάθουνε κάποια πράγματα. Εγώ δεν μπορώ να το αντιληφθώ αυτό, γιατί δεν έχω περάσει από αυτό το στάδιο. Για παράδειγμα, όταν σε ένα workshop μου είπαν να κάνω έναν ήχο για τριάντα δευτερόλεπτα χωρίς να τον αλλάξω, αυτό για μένα ήταν πανεύκολο. Δεν μου φάνηκε ούτε περίεργο ούτε αστείο. Για πολλούς ήταν πάρα πολύ δύσκολο» (Ακης).

4.2 Για μια μη γραμμική θεώρηση της μάθησης στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό: Τρεις προσεγγίσεις

Αυτό το μέρος του κεφαλαίου, μέσω τριών προσεγγίσεων, έχει σαν σκοπό να δώσει μια πληρέστερη τεκμηρίωση των λόγων που η παρούσα διατριβή προτείνει την επαναδιαπραγμάτευση και τον επαναπροσδιορισμό, ή έστω τη διεύρυνση, της έννοιας της μουσικής δραστηριότητας. Η πρώτη προσέγγιση γίνεται βάσει των σκέψεων του Christopher Small σχετικά με την φύση / έννοια της μουσικής. Η δεύτερη προσέγγιση αφορά τη σχέση των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών και των αφηγητών/τριών της έρευνας με τις έννοιες του «μουσικού» και του «ερασιτεχνισμού / επαγγελματισμού». Η τρίτη προσέγγιση γίνεται βάσει της θεωρίας «δράστη-δικτύου» του Bruno Latour, σύμφωνα με την οποία οι παράγοντες που παίζουν ρόλο στη διαμόρφωση ενός δικτύου, βρίσκονται σε μία κατάσταση αλληλεπίδρασης και ρευστότητας και επιπλέον, δεν αποτελούνται μόνο από ανθρώπινα στοιχεία, αλλά και από μη ανθρώπινα. Μέσα από την έρευνα, διαπιστώθηκε πως οι αυτοσχεδιαστικές πρακτικές μπορούν να γίνουν αντιληπτές ως δίκτυα τα οποία διαμορφώνονται μέσα από αλληλεπιδράσεις τόσο ανθρώπινων όσο και μη ανθρώπινων στοιχείων. Μάλιστα αυτά τα δίκτυα βρίσκονται σε μια κατάσταση διαρκώς διαμορφώσιμη και εξελίξιμη, ανάλογα με τον τρόπο που διαμορφώνονται και εξελίσσονται αυτά τα ανθρώπινα και μη ανθρώπινα στοιχεία και οι μεταξύ τους συσχετίσεις. Έτσι, λοιπόν, βάσει αυτής της διαπίστωσης, προτείνεται η επανεξέταση της έννοιας της μουσικής δραστηριότητας.

Τόσο η διεύρυνση της έννοιας της μουσικής και της μάθησής της αντίστοιχα όσο και η πορεία και οι τρόποι συσχέτισης των αυτοδίδακτων αυτοσχεδιαστών/στριών με τη μουσική πρακτική, η οποία μάλιστα σε πολλές περιπτώσεις κάθε άλλο παρά ερασιτεχνική θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, μπορούν να αποτελέσουν το έναυσμα για μια επαναδιαπραγμάτευση της έννοιας της μουσικής δραστηριότητας.

4.2.1 Από τη μουσική στη «μουσικοτροπία» (musicizing)

Το πώς διαμορφώνεται η έννοια της μουσικής δραστηριότητας είναι απόρροια του πώς γίνεται αντιληπτή η έννοια της μουσικής γενικότερα και, κατά συνέπεια, και της μάθησής της. Πάρα πολλοί μελετητές και ακαδημαϊκοί, ήδη από τα αρχαία χρόνια, έχουν επιχειρήσει να ερμηνεύσουν τη φύση και το νόημα της μουσικής, όπως επίσης και τη λειτουργία της στην ανθρώπινη ζωή, αλλά όπως υποστηρίζει ο Σμολ, όλες οι προσπάθειες παρουσιάζουν προβλήματα, καθώς, για τα ερωτήματα τα οποία τίθενται,

η έννοια της μουσικής εξετάζεται ως κάτι αυτόνομο και αποκομμένο από την ίδια της την πρακτική. Ο Σμολ, για να αποδώσει αυτόν τον ενεργητικό χαρακτήρα της μουσικής, επινόησε τον όρο “musicking” (μουσικοτροπώντας). Όπως ο ίδιος ισχυρίζεται, «η μουσική δεν είναι καθόλου ένα πράγμα. Είναι μια δραστηριότητα, κάτι το οποίο οι άνθρωποι κάνουν» (Σμολ, 2010, σελ. 19). Μέσω της θεωρίας της μουσικοτροπίας, ουσιαστικά υποστηρίζει ότι «η μουσική γίνεται ένα μέσο εξερεύνησης, επιβεβαίωσης και εκδήλωσης σχέσεων και καθίσταται ένα πολιτικό, με την ευρεία έννοια, ζήτημα» (ό.π., σελ. 13).

Σύμφωνα με τον Σμολ, η αφαίρεση της πράξης από την έννοια της μουσικής αφαιρεί το ερευνητικό αντικείμενο της πραγματικής έννοιας της μουσικής. Οι ακαδημαϊκοί της δυτικής μουσικής, προς αποφυγή αυτού του προβληματισμού, αντί να στρέψουν την προσοχή τους στη δραστηριότητα που ονομάζουμε μουσική, της οποίας τα νοήματα πρέπει να συλληφθούν τη στιγμή που συμβαίνει και δεν μπορούν να αποτυπωθούν στο χαρτί, στράφηκαν προς τη διερεύνηση των μουσικών έργων ως κάτι υπαρκτό, εξισώνοντας τη λέξη «μουσική» με τα «μουσικά έργα» (ό.π., σελ. 19). Έτσι, λοιπόν, «μουσικολόγοι άρχισαν να ψάχνουν την πραγματική φύση και το περιεχόμενο της μουσικής μέσα σε χειρόγραφα, οι θεωρητικοί της μουσικής επιχείρησαν να ανακαλύψουν τον τρόπο με τον οποίο τα μουσικά έργα κατασκευάστηκαν ως αυθύπαρκτα αντικείμενα και οι θεωρητικοί της αισθητικής ασχολήθηκαν με μελέτες γύρω από τα νοήματα των μουσικών έργων και τους λόγους επιρροής που έχουν στον ακροατή» (ό.π., σελ. 21). Τα μουσικά έργα βρέθηκαν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, σχεδόν θεοποιώντας τη δυτική κλασική μουσική, ανάγοντάς την σε πρότυπο μουσικής έκφρασης και καθιστώντας τις κλασικές σπουδές ως το κατάλληλο υπόβαθρο για όλα τα άλλα είδη μουσικής. Δόθηκαν τέτοια προνόμια στα ίδια τα μουσικά έργα ως αντικείμενα, ώστε ουσιαστικά εκμηδενίστηκε ο οποιοσδήποτε ρόλος είτε του μουσικού είτε ακόμα και του ακροατή στη διαμόρφωση των νοημάτων τους. Ο ρόλος του μουσικού ήταν η παρουσίαση του μουσικού έργου και τα όποια νοήματά του προϋπήρχαν ήδη, περιμένοντας τον κατάλληλο ακροατή να τα εκμαιεύσει (ό.π., σελ. 22).

Αναλογιζόμενοι το παραπάνω πλαίσιο, μπορούμε να κατανοήσουμε τη διαμόρφωση μιας ισχυρής κοινής γνώμης για την έννοια της μουσικής, καθώς και για τον ρόλο του μουσικού και του ακροατή (και θα μπορούσαμε να πούμε όχι μόνο στο είδος της κλασικής μουσικής, αλλά και γενικότερα). Ο Σμολ αναφέρθηκε σε τέσσερις

συνέπειες ή συνεπακόλουθα αυτών των αντιλήψεων, τα οποία και θα ακολουθήσουμε, σχολιάζοντάς τα και αντιδιαστέλλοντάς τα με αντιλήψεις που άρχισαν να προτείνουν οι αφηγητές της έρευνας, σε μια προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της έννοιας της μουσικής δραστηριότητας.

Η πρώτη συνέπεια, κατά τον Σμολ, της αντίληψης ότι το μουσικό νόημα βρίσκεται αποκλειστικά στα μουσικά αντικείμενα (έργα) είναι πως «η εκτέλεση δεν παίζει κανέναν ρόλο στη δημιουργική διαδικασία, καθώς δεν είναι παρά μόνο το μέσο από το οποίο πρέπει να περάσει το απομονωμένο, αυτοτελές έργο, για να φτάσει στον στόχο του που είναι ο ακροατής» (ό.π., σελ. 23). Η αντίληψη σύμφωνα με την οποία ο μουσικός είναι απλά ο πομπός και ο ακροατής ο δέκτης νοημάτων, τα οποία η μουσική έχει πριν ακόμα καν ακουστεί, σύμφωνα με τον Σμολ, μπορεί να προκαλέσει δύο ενδιαφέροντα ερωτήματα / προβληματισμούς. Πρώτον, γιατί πρέπει αυτή να παίζεται και να μην διαβάζεται με τον τρόπο που διαβάζεται και ένα βιβλίο και, δεύτερον, ποιοι είναι τελικά οι κατάλληλοι πομποί και δέκτες νοημάτων; Ποιους αφορά η μουσική; Είτε αναφερόμενοι στον πρώτο προβληματισμό είτε στον δεύτερο, προκειμένου η μουσική να έχει τη δυνατότητα να επιτύχει τον στόχο της, πρέπει οι εμπλεκόμενοι με αυτήν να έχουν πολύ βαθιά γνώση της. Τα συγκεκριμένα νοήματα μπορούν να κατανοηθούν και να αποδοθούν μόνο από κατόχους συγκεκριμένων μουσικών γνώσεων, για τις οποίες αρμόδιος φορέας είναι η επίσημη μουσική εκπαίδευση. Με άλλα λόγια, αν κάποιος δεν έχει συγκεκριμένες μουσικές γνώσεις μέσα από τα πλαίσια της επίσημης μουσικής εκπαίδευσης, τότε δεν είναι κατάλληλος για να εμπλακεί με τη μουσική, πολλές φορές χαρακτηριζόμενος ως «ανίκανος», «άμουσος» ή και «άσχετος». Αν υποθέσουμε ότι κάτι τέτοιο ισχύει, τότε πώς εξηγείται η τόσο μεγάλη απήχηση που έχει η μουσική στη ζωή των ανθρώπων; Κάποιος θα μπορούσε να πει ότι η παραπάνω σκέψη αφορά μόνο τη δυτική κλασική μουσική και ότι άλλα είδη μουσικής, τα οποία δεν φέρουν τόσο πολύπλοκα νοήματα, μπορούν να προσεγγιστούν πολύ ευκολότερα. Αλλά και αυτή η σκέψη φαίνεται να προβληματίζει, γιατί, παρόλο που πρόκειται για ευκολότερα νοήματα, εξακολουθούν να είναι μουσικά, απαιτώντας κατ' αναλογία μουσικές γνώσεις. Τι γίνεται με αυτούς που δεν έχουν καθόλου μουσικές γνώσεις, με τον τρόπο που ορίζονται από την επίσημη μουσική εκπαίδευση, αλλά εμπλέκονται με τη μουσική; Θα μπορούσαμε να πούμε ότι απλά απολαμβάνουν τη μουσική χωρίς να της αποδίδουν τα νοήματα που αυτή φέρει. Από τη στιγμή όμως που μιλάμε για απόλαυση που κάποιος μπορεί να

νιώσει, είτε παίζοντας είτε ακούγοντας μουσική, σημαίνει ότι έχουν δοθεί νοήματα, έστω και αν είναι άλλα από αυτά που ήδη προϋπάρχουν. Άρα, ο παράγοντας «απόλαυση» έρχεται να απαντήσει στον πρώτο προβληματισμό. Η μουσική παίζεται / ακούγεται, γιατί είναι κάτι το οποίο οι άνθρωποι απολαμβάνουν. Και η απόλαυση είναι κάτι που όλοι έχουν το δικαίωμα να νιώσουν, είτε ξέρουν μουσική είτε όχι, γεγονός που μπορεί να επαναπροσδιορίσει τον ρόλο τόσο του μουσικού όσο και του ακροατή όσον αφορά τη μουσική. Αυτοί οι ρόλοι δεν θα μπορούσαν να είναι μόνο αυτός του πομπού και του δέκτη, γιατί μεγάλη σημασία έχει η έννοια της απόλαυσης, μέσω της οποίας επηρεάζονται και διαμορφώνονται τα μουσικά νοήματα, και η οποία μάλιστα δεν είναι αποτέλεσμα μόνο της επίσημης μουσικής εκπαίδευσης.

Πολλοί θα μπορούσαν να ισχυριστούν ότι οι παραπάνω ιδέες βρίσκουν ουσιαστικότερη εφαρμογή στην περίπτωση του ακροατή, καθώς ο μουσικός φέρει μεγαλύτερη ευθύνη ως προς την πιστότητα της εκτέλεσης ενός μουσικού έργου, πολλές φορές εις βάρος της απόλαυσής του. Άλλωστε, τι ευθύνη μπορεί να έχουν οι σκέψεις ενός ακροατή, ιδίως όταν αυτές δεν εκφράζονται; Αυτή η άποψη μπορεί να προβληματίσει ως προς δύο κατευθύνσεις. Πρώτον, αν η απόλαυση είναι ένα συναίσθημα που υπάρχει και στον μουσικό, τότε μέχρι ποιο σημείο αυτό το συναίσθημα επιτρέπεται να επηρεάσει την εκτέλεσή του; Και δεύτερον, αν ένας ακροατής θα μπορούσε να ακούσει και να απολαύσει μια μουσική ακόμα και αν δεν είναι γνώστης της μουσικής, προσδίδοντας τα δικά του νοήματα σε αυτήν, ένας μουσικός θα μπορούσε να παίζει μουσική και να την απολαύσει, ακόμα και αν δεν ξέρει μουσική, έτσι όπως αυτό ορίζεται από την επίσημη μουσική εκπαίδευση, προσδίδοντας και αυτός με τη σειρά του τα δικά του νοήματα; Για να υπάρξει ένα έδαφος διαπραγμάτευσης και θετικής ανταπόκρισης σε αυτά τα ερωτήματα, βασική προϋπόθεση είναι η διαφορετική προσέγγιση της ίδιας της έννοιας της μουσικής. Αν φύγει από το επίκεντρο της έννοιας της μουσικής το μουσικό έργο ως αντικείμενο και η μουσική προσεγγιστεί περισσότερο ως πράξη και διαδικασία, τότε κάτι τέτοιο θα μπορούσε να επαναπροσδιορίσει τον ρόλο του ίδιου του μουσικού στη διαμόρφωσή της μουσικής, διευρύνοντας με αυτόν τον τρόπο και τα ίδια τα όρια της μουσικής δραστηριότητας. Οι αφηγητές/τριες της έρευνας, μέσα από την ενασχόλησή τους με τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, πρότειναν έναν τέτοιου είδους διαφορετικό τρόπο προσέγγισης της έννοιας της μουσικής. Έδειξαν έναν τρόπο, μέσω του οποίου η μουσική θα μπορούσε να προσεγγιστεί καθαρά ως διαδικασία, και μάλιστα ως

διαδικασία ανεξάρτητη των μουσικών γνώσεων του καθενός, της οποίας το περιεχόμενο και τα νοήματα διαμορφώνονται, με διαφορετικό τρόπο, σε κάθε συμμετέχοντα.

Μια δεύτερη συνέπεια της αντίληψης ότι το μουσικό νόημα βρίσκεται αποκλειστικά στα μουσικά αντικείμενα, κατά τον Σμολ, είναι ότι «μια συναυλία θεωρείται ένα μονόδρομο σύστημα επικοινωνίας, που έχει κατεύθυνση από τον συνθέτη στον κάθε ακροατή μέσω του ερμηνευτή» (ό.π., σελ. 24). Αυτή η δεύτερη συνέπεια, όπως αναφέρει και ο Σμολ, από τη μία είναι ένας άλλος τρόπος διατύπωσης της πρώτης συνέπειας, κατά την οποία εκμηδενίζεται η όποια συνεισφορά του ερμηνευτή, και κυρίως του ακροατή, στη νοηματοδότηση της μουσικής, καθώς αυτή είναι αποκλειστική δουλειά του συνθέτη, και από την άλλη υπονοεί ότι η μουσική είναι μια καθαρά ατομική υπόθεση και δεν εντοπίζεται κανένα είδος αλληλεπίδρασης μεταξύ ερμηνευτή και κοινού και, ακόμα περισσότερο, μεταξύ των ακροατών. Σε συναυλίες άλλων ειδών μουσικής, πέραν της κλασικής, όπως για παράδειγμα σε ροκ συναυλίες, παρατηρούνται τέτοιου είδους αλληλεπιδράσεις μεταξύ των συμμετεχόντων. Ωστόσο, σε συναυλίες ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού, όπως φάνηκε και από τη διερεύνηση μας, αυτές οι αλληλεπιδράσεις είναι πολλές φορές ουσιαστικής σημασίας για τη διαμόρφωση τόσο του περιεχομένου όσο και του νοήματος της μουσικής. Με στόχο, λοιπόν, τον επαναπροσδιορισμό της μουσικής δραστηριότητας, το σχεδιάγραμμα επικοινωνίας που ο Σμολ διαμορφώνει, στο οποίο βέλη υπάρχουν από τον συνθέτη προς τον ερμηνευτή και από τον ερμηνευτή προς τους ακροατές (ό.π., σελ. 24), μπορεί να εμπλουτιστεί, τοποθετώντας βέλη από και προς κάθε κατεύθυνση μεταξύ των συμμετεχόντων, διαμορφώνοντας μια μουσική πράξη στην οποία η ανατροφοδότηση που προκύπτει από αυτήν την αλληλεπίδραση είναι καθοριστικής σημασίας.

Η τρίτη συνέπεια, κατά τον Σμολ, είναι πως «καμία εκτέλεση δεν μπορεί να είναι καλύτερη από το ίδιο το μουσικό έργο που εκτελείται. Το ίδιο το έργο θέτει το όριο της ποιότητάς του» (ό.π., σελ. 25). Έναν τέτοιο ισχυρισμό εύκολα κάποιος θα μπορούσε να τον αποδυναμώσει, έως και να τον απορρίψει, δίνοντας κάποια παραδείγματα ερμηνευτών, τόσο κλασικής όσο και άλλων ειδών μουσικής, που έχουν συγκινήσει τους ακροατές ερμηνεύοντας μέτρια, σε μουσικό υλικό, μουσικά έργα. Αναφορικά με αυτό, η πορεία των αφηγητών και η απήχηση της μουσικής τους πρακτικής, έστω και σε περιορισμένο κοινό, κατέδειξε ότι μπορεί να παραχθεί

ιδιαίτερα ενδιαφέρονσα, δυνατή σε συναισθήματα, έως και συγκλονιστική μουσική, ακόμα και αν δεν υπάρχει ουσιαστικά μουσικό έργο και το μουσικό περιεχόμενο εξαρτάται εξολοκλήρου από τις αυθόρμητες στιγμιαίες ανταποκρίσεις σε ερεθίσματα, και μάλιστα ακόμα κι αν αυτό δεν στηρίζεται καθόλου σε δεξιότητες και ερμηνευτικές ικανότητες των μουσικών προερχόμενες από την επίσημη μουσική εκπαίδευση.

Τέλος, η τέταρτη και τελευταία συνέπεια, κατά τον Σμολ, είναι ότι «κάθε μουσικό έργο είναι αυτόνομο, υπάρχει, δηλαδή, χωρίς απαραίτητη αναφορά σε κάποια περίσταση, τελετουργία ή κάποια σύνολα θρησκευτικών, πολιτικών ή κοινωνικών πεποιθήσεων» (ό.π., σελ. 26). Πολλές φορές μια μουσική χαρακτηρίζεται υπέροχη, αλλά, όπως αναρωτιέται και ο Σμολ, τι είναι αυτό που κάνει μια μουσική υπέροχη; Είναι καθαρά μόνο τα μουσικά στοιχεία που την κάνουν υπέροχη ή παίζουν ρόλο και οι κοινωνικοπολιτικές και άλλες πεποιθήσεις που απηχεί; Μπορεί μια μουσική να χαρακτηριστεί υπέροχη, ακόμα και αν αυτές οι πεποιθήσεις έρχονται σε αντίθεση με τις πεποιθήσεις του ακροατή; Μπορούμε να δούμε τα νοήματα μιας μουσικής έξω από το κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο στο οποίο έχει τις αναφορές της; Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, οι αυτοσχεδιαστικές πρακτικές είναι πρακτικές που υπάρχουν σχεδόν σε όλα τα είδη μουσικής και σε κάθε κοινωνία. Κάθε αυτοσχεδιαστική πρακτική, επομένως, έχει τις δικές της αναφορές, οι οποίες και παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του νοήματός της. Κάθε αυτοσχεδιαστική πρακτική κουβαλά τη δική της ιστορία και παράδοση (Higgins and Mantie, 2013). Ανάλογες σκέψεις θα μπορούσαν να γίνουν και στην περίπτωση μας, κατά την οποία οι αφηγητές/τριες της έρευνας φανέρωσαν τη διαμόρφωση αυτοσχεδιαστικών πρακτικών μέσω ενός ιδιόμορφου και πολυμορφικού πλέγματος μουσικών αλλά και ιδεολογικών στοιχείων (κοινωνικοπολιτικών και πολιτισμικών), εκτός των οποίων δεν θα μπορούσαν να γίνουν αντιληπτά τα νοήματα των εν λόγω μουσικών πρακτικών. Στην ερώτηση τι κάνει τόσο σημαντικές τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές των αφηγητών/τριών της έρευνας, ώστε να μας προκαλούν την επανεξέταση των ορίων της έννοιας της μουσικής δραστηριότητας, πέρα από τα καθαρά μουσικά στοιχεία, δεν θα μπορούσαμε να παραβλέψουμε τις ιδέες περί ελευθερίας, ισότητας και ανεξαρτησίας. Δεν θα μπορούσαμε να παραβλέψουμε το γεγονός ότι πρόκειται για μουσικές πρακτικές που διαμορφώθηκαν βασισμένες σε αυτές τις έννοιες.

Αναπόσπαστο μέρος της μουσικής είναι το κομμάτι της μάθησής της. Η διεύρυνση της έννοιας τη μουσικής, ως πράξη και διαδικασία, συνεπάγεται και την διεύρυνση του πεδίου της μάθησής της, πέρα από αυτό που ορίζει η επίσημη μουσική εκπαίδευση. Ήδη, οι αφηγητές/τριες της παρούσας έρευνας, μέσω της μουσικής τους πρακτικής, διαμόρφωσαν ένα πεδίο μάθησης κατά το οποίο η μουσική πράξη δεν είναι απαραίτητα αποτέλεσμα της τυπικής / επίσημης μουσικής εκπαίδευσης, αλλά μπορεί να υπάρξει και μέσω άτυπων διεργασιών μάθησης. Επομένως, τόσο η διεύρυνση της έννοιας της μουσικής, όσο και της μάθησής της αποτελούν πεδία μέσω των οποίων μπορεί να προταθεί η επανεξέταση των ορίων της έννοιας τη μουσικής δραστηριότητας.

4.2.2 Προβληματισμοί για το δίπολο επαγγελματισμού / ερασιτεχνισμού

Το είδος της πρακτικής / μάθησης που κάποιος ακολουθεί καθορίζει, σε πολύ μεγάλο βαθμό, την ιδιότητά του ως «μουσικού» και χαρακτηρίζει τη δραστηριότητά του ως «ερασιτεχνική» ή «επαγγελματική», ενώ ταυτόχρονα θέτει κριτήρια για το αν αυτή η δραστηριότητα είναι άξια λόγου ή όχι. Λαμβάνοντας υπόψη τις μουσικές πρακτικές των αφηγητών/τριών της έρευνας θα επιχειρηθεί η διαπραγμάτευση / διεύρυνση των ορίων των παραπάνω εννοιών και, με απώτερο στόχο τον επαναπροσδιορισμό της έννοιας της μουσικής δραστηριότητας, θα επιχειρηθεί ένας επαναπροσδιορισμός των μεταξύ τους σχέσεων. Θα ξεκινήσουμε αναπτύσσοντας τις σκέψεις μας σχετικά με το πώς γίνεται αντιληπτή η έννοια του «μουσικού». Σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη, μουσικός είναι αυτός που ασχολείται επαγγελματικά με τη μουσική. Όπως παρατηρεί και ο Άκης: «Ειδικά σήμερα νομίζω ότι όταν ακούω μουσικός, έχω πάντα στο μυαλό μου επαγγελματίας μουσικός». Αν κάποιος θέλει να δηλώσει ότι ασχολείται με τη μουσική αλλά όχι επαγγελματικά, τότε αυτός συνήθως δεν αυτοπροσδιορίζεται ως μουσικός, αλλά χρησιμοποιεί τον όρο «ερασιτέχνης», ή απλά αναφέρει ότι ασχολείται με τη μουσική.

Το ερώτημα που γεννιέται, ως εκ τούτου, είναι το εξής: ποια είναι τα κριτήρια μέσω των οποίων κάποιος αυτοπροσδιορίζεται ή θεωρείται μουσικός; Τι είναι αυτό που κάνει κάποιον που ασχολείται με τη μουσική μουσικό και, κατά προέκταση, επαγγελματία μουσικό; Η απάντηση στο ερώτημα φαίνεται αρκετά απλή. Κάποιος θεωρείται μουσικός αν, μεταξύ άλλων, πληροί μία από τις δύο παρακάτω προϋποθέσεις ή και τις δύο ταυτόχρονα: 1) έχει σπουδάσει μουσική, στο πλαίσιο της

επίσημης μουσικής εκπαίδευσης, και 2) βιοπορίζεται μέσω της μουσικής του δραστηριότητας (Drinker 1967, Stebbins 1977). Είναι, όμως, πραγματικά τόσο απλή η απάντηση; Τι γίνεται με όλες αυτές τις μουσικές πρακτικές, οι οποίες είναι ανεπίσημες, δεν είναι αποτέλεσμα της επίσημης μουσικής εκπαίδευσης και δεν αποφέρουν κέρδη τέτοια, ώστε κάποιος να βιοπορίζεται από αυτές; Είναι αναμφισβήτητα «καταδικασμένες» να παραμείνουν στο πλαίσιο του ερασιτεχνισμού ή του λεγόμενου «hobby», για να περνά κανείς τον ελεύθερο χρόνο του; Θα μπορούσε η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα των αυτοσχεδιαστών, έτσι όπως αυτή εξελίχθηκε με το πέρασμα των χρόνων, να προκαλέσει προβληματισμούς ως προς τα κριτήρια της έννοιας του «μουσικού» και, κατά προέκταση, και της σχέσης του με τις έννοιες του ερασιτεχνισμού και του επαγγελματισμού; Αν μπορούσε να γίνει κάτι τέτοιο, τότε, συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να προτείνουμε έναν επαναπροσδιορισμό της έννοιάς της.

Σε μια συνομιλία με τους/τις αφηγητές/τριες της έρευνας για το πώς θα αυτοπροσδιορίζονταν σε σχέση με τη μουσική τους πρακτική, οι απόψεις που ακούστηκαν παρουσίασαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ενδεικτικά και προς σχολιασμό παρατίθενται παρακάτω μερικές από αυτές.

Κάποιοι από τους αφηγητές δεν βρήκαν ουσιαστικής σημασίας την ερώτηση περί αυτοπροσδιορισμού, αναφέροντας ότι ουσιαστικά δεν θα άλλαζε κάτι αν έλεγαν ότι είναι μουσικοί ή κάτι άλλο. Δεν βρίσκουν νόημα να διεκδικήσουν τον τίτλο του μουσικού ή κανέναν τίτλο, από τη στιγμή που κάτι τέτοιο δεν θα έχει ουσιαστική επίπτωση ούτε στη μουσική τους δραστηριότητα, ούτε στον τρόπο με τον οποίο θα αντιμετωπίζονται από την κοινή γνώμη και τους θεσμούς, αλλά ούτε και θα άλλαζε κάτι σχετικά με τις οικονομικές απολαβές από αυτήν τους τη δραστηριότητα. «Ναι, ΟΚ, είμαι, αλλά ξέρεις, δεν έχει καμιά διαφορά, είμαι, δεν είμαι. Αν πω ότι είμαι ή δεν είμαι, θα αλλάξει κάτι;» (Άκης). Μια τέτοιου είδους σκέψη αποδυναμώνει τη βαρύτητα που φέρει η έννοια «μουσικός». Αν δεν υπάρχει νόημα να μιλάμε για μουσικούς και μη ή να κάνουμε τον οποιοδήποτε διαχωρισμό ή κατηγοριοποίηση, τότε αυτό διευρύνει τα όρια μέσα στα οποία μια μουσική δραστηριότητα μπορεί να θεωρηθεί επαγγελματική ή, έστω, άξια προσοχής. Με άλλα λόγια, μια μουσική δραστηριότητα μπορεί να έχει οποιαδήποτε μορφή και αξία, ανεξάρτητα από το αν αυτός που τη διεξάγει θεωρείται μουσικός ή οτιδήποτε άλλο.

Οι περισσότεροι από τους αφηγητές μπήκαν σε διαδικασία αυτοπροσδιορισμού, ψάχνοντας να βρουν τις κατάλληλες λέξεις που να αντιπροσωπεύουν καλύτερα αυτό που είναι ή αυτό που κάνουν, διαδικασία κατά την οποία αναδείχθηκαν ενδιαφέροντα ζητήματα. Τα ήδη υπάρχοντα κριτήρια που έχουν επικρατήσει στην κοινή γνώμη περί της έννοιας του «μουσικού» φάνηκαν να δυσκόλεψαν ιδιαίτερα τους/τις αφηγητές/τριες στο να βρουν έναν εύστοχο τρόπο να μιλήσουν για τον εαυτό τους. Οι περισσότεροι απέφυγαν να αυτοπροσδιοριστούν ως μουσικοί, ψάχνοντας να βρουν έναν εναλλακτικό χαρακτηρισμό, αρκετά ευρηματικό πολλές φορές, του εαυτού τους. «Εγώ διαχειριστής λέω ότι είμαι. Διαχειριστής του περιβάλλοντός μου. Μ' αρέσει αυτή η λέξη» (Ευθύμης). Χρησιμοποιώντας ο Ευθύμης τον όρο «διαχειριστής» παραπέμπει περισσότερο στην ιδέα του ότι η μουσική υπάρχει στα πάντα γύρω μας, ανεξάρτητα από εμάς, αρκεί να αρχίσουμε να την αντιλαμβανόμαστε ως τέτοια και τότε αυτό που ο καθένας μένει να κάνει είναι να δοκιμάσει τρόπους διαχείρισής της (Cage, 1961). Ο Γιώργος, από την άλλη, έδωσε έναν ορισμό πιο κοντά στην έννοια του «δημιουργού». «Δεν ξέρω. Πάντα δυσκολεύομαι σ' αυτό. Χρησιμοποιώ την έννοια του αυτοσχεδιασμού όταν προσπαθώ να περιγράψω σε κάποιον που δεν έχει ιδέα. Λέω ότι πιο πολύ αυτοσχεδιάζω» (Γιώργος). Ο Αναστάσης έδωσε μια περισσότερο χιουμοριστική απάντηση, υποδεικνύοντας μια ιδιαίτερα στενή σχέση της έννοιας του μουσικού με την επίσημη μουσική εκπαίδευση. «Εγώ, όταν με ρωτάγανε πάντα αν είμαι μουσικός, τους έλεγα παραμουσικός. Πώς λένε ψυχολόγος και λες είμαι παραψυχολόγος; Δηλαδή, είναι η σχέση αυτή. Είμαι στο παρά. Δεν είμαι μέσα. Είμαι λίγο στο γύρω-γύρω και κάπου-κάπου μπαίνω και βγαίνω. Δεν γνωρίζω τη νομοτέλεια της μουσικής σύνθεσης όπως αυτή έχει αρθρωθεί μέσα στην ιστορία της δυτικής μουσικής. Δηλαδή, μπορώ να ακούσω και να καταλάβω τι είναι συγκερασμένο και τι μη, μπορώ να καταλάβω αν υπάρχει αρμονία ή όχι, μπορώ να καταλάβω άλλα πράγματα, αλλά βιωματικά. Υπό αυτήν την έννοια, λοιπόν, λέω ότι δεν ήμουν ποτέ μουσικός» (Αναστάσης).

Κάτι αντίστοιχο μπορούμε να δούμε και στη συνομιλία με την Αφροδίτη. Ενώ πρόκειται για ακόμα ένα άτομο με έντονη μουσική δραστηριότητα, φτιάχνει και αυτή, όπως και ο Αναστάσης, τα δικά της μέσα παραγωγής ήχων, με τα οποία και παίζει, έχει κάνει πάρα πολλές συναυλίες, σε κάποιες από τις οποίες έχει πληρωθεί κιόλας, έχει ήδη δύο δισκογραφικές δουλειές, παρ' όλα αυτά σε καμία περίπτωση δεν βλέπει τον εαυτό της ως μουσικό. Η ίδια θεωρεί ότι για να προσδιοριστεί κανείς ως

μουσικός πρέπει να γνωρίζει μουσική με τον τρόπο που ορίζει η επίσημη μουσική εκπαίδευση. Βέβαια, η Αφροδίτη, σε αντίθεση με τον Αναστάση, είναι ένα άτομο που προέρχεται από έναν εντελώς διαφορετικό χώρο. Προέρχεται από τον χώρο των εικαστικών, σε πλαίσια ακαδημαϊκά, και η ίδια βλέπει την μουσική της πρακτική ως μέρος της εικαστικής δουλειάς της. Η αφήγησή της Αφροδίτης προβληματίζει ως προς τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει κάποιος, ο οποίος ναι μεν εντάσσεται σε ένα πλαίσιο ακαδημαϊσμού, αλλά δεν ασχολείται αμιγώς με ένα πράγμα, στο να προσδιορίσει το τι είναι ή τι κάνει. Στην αγγλική γλώσσα έχει δημιουργηθεί ο όρος «multidisciplinary artist», ο οποίος θα μπορούσε να περιγράψει άτομα σαν την Αφροδίτη, η καλλιτεχνική δραστηριότητα των οποίων είναι αποτέλεσμα ενός συνδυασμού στοιχείων από διάφορους χώρους, όπως των εικαστικών, της μουσικής, της τεχνολογίας κ.α. Στην ελληνική γλώσσα, ο όρος αυτός έχει μεταφράσεις κυρίως ως «πολυεπιστημονικός» (πολυεπιστημονικός, 2020) ή «πολυθεματικός» (πολυθεματικός, 2020) ή «διεπιστημονικός» (διεπιστημονικός, 2020) που ουσιαστικά δεν μπορεί να βρει αντίστοιχη εφαρμογή στον προσδιορισμό ατόμων σαν την Αφροδίτη. Μόνο περιγραφικά θα μπορούσε κάποιος να μιλήσει για τον εαυτό του. Ουσιαστικά, δεν υπάρχει ένας ικανοποιητικός όρος που να προσδιορίζει αυτά τα άτομα, γεγονός που δεν δημιουργεί μόνο δυσκολίες αυτοπροσδιορισμού, προβληματίζει και ως προς την ένταξή τους στον κοινωνικό ιστό γενικότερα. «Εγώ ντρέπομαι να πω ότι είμαι μουσικός. Μα πώς θα πω ότι είμαι μουσικός, άμα δεν ξέρω να παίζω ας πούμε μια βασική οκτάβα στην κιθάρα; Τι μουσικός είναι αυτός; Με ενδιαφέρει η μουσική. Μπορώ να το πω έτσι. Σε σχέση με αυτό που κάνω δεν υπάρχει αντίστοιχη λέξη στα ελληνικά. Πώς θα το έλεγες; Πολυμεσικός εικαστικός; Δεν βγάζει νόημα. Πολυμεσικός μουσικός; Πολυμεσικός καλλιτέχνης; Ε, κοίτα, όταν στέλνω βιογραφικό στα ελληνικά, λέω ότι είμαι εικαστικός που ασχολείται με τα ηλεκτρονικά και τον ήχο. Πραγματικά, δεν ξέρω πώς αλλιώς να το πω. Πάντα προσπαθούσα να καταλάβω τι είμαι ακριβώς και νομίζω ότι στη σημερινή εποχή ο όρος “multidisciplinary artist” έχει δημιουργηθεί για άτομα σαν εμένα. Δε θέλω να πω ότι εστιάζω σε ένα αντικείμενο και τέλος. Είναι ένα σύνολο από πράγματα» (Αφροδίτη).

Κάποιοι αυτοσχεδιαστές, που τελικά αποφασίζουν να αυτοπροσδιοριστούν ως μουσικοί, στην προσπάθειά τους να εξηγήσουν τι ακριβώς κάνουν, αντιμετωπίζουν δυσκολίες. «Ναι, ναι, το λέω. Ε μετά, μου λένε, τι παίζεις, τι κάνεις, και εκεί αρχίζω

να δυσκολεύομαι να τους εξηγήσω» (Ευθύμης). Οι δυσκολίες αυτές οφείλονται στο γεγονός ότι οι ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές, ως ανεπίσημες / εξωθεσμικές, δεν έχουν θέσει προσδιορισμένα με σαφήνεια, συγκεκριμένα και σταθερά χαρακτηριστικά / πλαίσια, μουσικά ή αισθητικά, έτσι ώστε να μιλάμε για ένα είδος μουσικής αναγνωρισμένο από όλους με τον ίδιο τρόπο. Αυτά διαμορφώνονται και επαναπροσδιορίζονται διαρκώς με το πέρασμα του χρόνου και μέσα από την ίδια την εξέλιξη της πρακτικής του καθενός. Ιδίως για τα άτομα που η μουσική τους πρακτική δεν είναι αμιγώς αυτοσχεδιαστική, όπως για παράδειγμα του Πάνου, τα πράγματα μπορεί να γίνουν ακόμα πιο πολύπλοκα, καθώς σε αυτές τις περιπτώσεις λαμβάνονται επιπλέον υπόψη και οι ορισμοί της πειραματικής ή της ηλεκτρονικής μουσικής. Όπως λέει και ο ίδιος, ενώ σίγουρα θεωρεί τον εαυτό του μουσικό, αποφεύγει να συστήνεται ως μουσικός, καθώς δεν μπορεί να προσδιορίσει με ακρίβεια ή με έναν εύστοχο τρόπο αυτό που κάνει.

Ο προσδιορισμός της μουσικής τους πρακτικής φαίνεται τελικά όχι μόνο να δυσκολεύει και να προβληματίζει τους/τις αυτοσχεδιαστές/στριες, αλλά και να τους περιορίζει. Είναι η φύση της τέτοια που, πιθανόν, κάθε προσπάθεια για ένταξή της σε έναν συγκεκριμένο ορισμό, με συγκεκριμένο μουσικό / αισθητικό πλαίσιο, να είναι ανέφικτη, αλλά και ανεπιθύμητη κιόλας. Γι' αυτό, τις περισσότερες φορές, οι αυτοσχεδιαστές/στριες δίνουν έναν πολύ γενικό ορισμό για το τι κάνουν, θέλοντας ουσιαστικά περισσότερο να διαχωρίσουν τη θέση τους από άλλες αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, όπως για παράδειγμα τον τζαζ αυτοσχεδιασμό. «Αυτό που θα 'λεγα σε πρώτη ανάγνωση είναι πειραματική, ηλεκτρονική μουσική. Νομίζω είναι τεράστιο πράγμα. Είναι σαν να λες, παίζω τζαζ. Η τζαζ έχει πάρα πολλές εκφάνσεις. Ε, και η πειραματική μουσική έχει πάρα πολλές εκφάνσεις, οπότε ξεκινάμε από αυτό, γιατί δεν είναι ωραίο μετά να βάζεις σε tag τον εαυτό σου, γιατί μετά κλείνεται πάρα πολύ. Νομίζω τα πιάνει όλα» (Σάββας).

Ο Άκης, αντίστοιχα, δηλώνει ότι παίζει ηλεκτρονική μουσική, γιατί πολύ απλά χρησιμοποιεί ηλεκτρονικά μέσα παραγωγής ήχων. Στην προσπάθεια, όμως, επεξήγησης του τι ακριβώς κάνει, και αυτός αντιμετωπίζει δυσκολίες, προβληματίζοντας μας για το αν τελικά έχει κάποιο νόημα να μιλάμε για συγκεκριμένα είδη μουσικής, με συγκεκριμένους όρους. «Γενικά στις μέρες μας, δεν νομίζω να έχουν σημασία πάρα πολύ τα είδη. Δηλαδή, νομίζω ότι έχει πάψει πλέον το είδος σαν κατηγορία. Δεν έχει κάποια χειροπιαστή διάσταση. Οπότε τώρα,

αυτοσχεδιαστική, ηλεκτρονική, modern composition, οτιδήποτε, δεν νομίζω ότι έχει καμία σημασία. Είναι πολύ ρευστές αυτές οι κατηγορίες και δεν έχουν κανένα σοβαρό πάτημα στην πραγματικότητα, στην παραγωγή που γίνεται. Όταν αναγκαστικά πρέπει να γράψω κάτι γιατί πρέπει αυτό να μπει κάπου και να φαίνεται ένα είδος, μου είναι πάρα πολύ δύσκολο αυτό το πράγμα, γιατί δεν ξέρω πώς να το περιγράψω. Ας πούμε, αυτό το project που έχουμε με ένα φίλο τον Στράτο (Μπιχάκη), είναι μεν ρυθμικό, αλλά δεν είναι τέκνο κιόλας. Είναι πειραματική μουσική; Δεν είναι» (Άκης).

Οι δυσκολίες με τις οποίες οι αφηγητές/τριες έρχονται αντιμέτωποι, τόσο όταν καλούνται να αυτοπροσδιοριστούν όσο και όταν καλούνται να εξηγήσουν αυτό που κάνουν, δημιουργούν έναν ιδιαίτερα προβληματικό συσχετισμό της δραστηριότητάς τους και των εννοιών του επαγγελματισμού / ερασιτεχνισμού. Στο πλαίσιο των ελεύθερα αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών, ποτέ δεν υπήρξε η έννοια του επαγγελματία αυτοσχεδιαστή, καθώς ποτέ η δραστηριότητα γύρω από αυτές δεν υπήρξε ούτε βιοποριστική ούτε θεσμικά αναγνωρισμένη και προσδιορισμένη από την επίσημη εκπαίδευση. Ο λόγος φαίνεται να είναι πολύ απλός. Ποτέ αυτή η μουσική δεν είχε μεγάλο κοινό, έτσι ώστε να γίνει βιοποριστική ή να αρχίσει να αναγνωρίζεται θεσμικά (Prevost, 2019). Όπως σχολιάζει και ο Γιάννης: «Βιοπορισμός από τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό σαν χαρακτηριστικό δεν υπήρξε ποτέ. Δεν υπήρξε ποτέ ο επαγγελματίας free improν. Εκτός από δέκα ανθρώπους παγκοσμίως, ας το πούμε τόσο χοντρά. Υπάρχει κόσμος που θα το ήθελε πάρα πολύ. Υπάρχουν άνθρωποι που είναι ελεύθεροι αυτοσχεδιαστές, οι οποίοι ζούνε παίζοντας άλλη μουσική. Βιοπορίζονται παίζοντας jazz πολλοί. Οι χώροι οι οποίοι θα σε πληρώσουν είναι μόνο χώροι σαν τη Στέγη, για να παίζεις αυτή τη μουσική. Αλλά ναι, δεν βγαίνει. Δεν βγαίνει γιατί είναι λίγος ο κόσμος που ακούει αυτά τα πράγματα. Δεν είναι ότι υπάρχει κάποιος άλλος λόγος». Αυτή η δυσλειτουργική σχέση είναι που πολλές φορές έχει προβληματίσει αυτοσχεδιαστές/στριες, όταν τους ζητείται να ορίσουν μια αμοιβή για τη δραστηριότητά τους. «Ξέρεις ποιο είναι το πιο μεγάλο μας πρόβλημα στον χώρο, σε μας, που είμαστε οι μουσικοί αυτοί; Μου έχει τύχει και μένα πολλές φορές, έχει τύχει και σε άλλους. Να σε ρωτήσει κάποιος, για παράδειγμα, θέλω να παίζεις στα εγκαίνια της έκθεσής μου, πόσα χρήματα θες; Είναι σαν να με σκοτώνει. Δεν ξέρω τι να του πω. Καταρχήν, δεν ξέρουμε να κοστολογούμε τη δουλειά μας, γιατί δεν έχουμε μάθει ποτέ να πληρωνόμαστε για τη δουλειά μας» (Σάββας).

Παρόλες τις δυσκολίες ένταξης της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας στο φάσμα του επαγγελματισμού, ακόμα πολλές φορές και από τους ίδιους τους αυτοσχεδιαστές, παρατηρώντας την πορεία της, σε πολλές περιπτώσεις, εντοπίζουμε στοιχεία κάθε άλλο παρά ερασιτεχνικής προσέγγισης. Στοιχεία που, αν και δεν ανταποκρίνονται στα δύο επικρατέστερα κριτήρια της έννοιας του επαγγελματισμού, δύσκολα θα μπορούσαν να ενταχθούν στο φάσμα του ερασιτεχνισμού, τουλάχιστον με τον τρόπο που έχει επικρατήσει στην κοινή γνώμη ο όρος ερασιτεχνικός, ως κάτι πρόχειρο, ημιτελές, χωρίς ιδιαίτερη καλλιτεχνική αξία, παιδικό ή μαθητικό κ.α. (Drinkier 1967, Stebbins 1977). «Υπάρχει το είμαι επαγγελματίας και λειτουργώ ερασιτεχνικά και το είμαι ερασιτέχνης και λειτουργώ επαγγελματικά» (Σάββας). Τι σημαίνει, όμως, αυτό; Πώς γίνεται αντιληπτή η επαγγελματική προσέγγιση σε μουσικές πρακτικές που από τη φύση τους δεν μπορούν να ενταχθούν στα πλαίσια του επαγγελματισμού; Έχει να κάνει με την ποιότητα αυτών των πρακτικών, δηλαδή από το αν την στιγμή που πραγματοποιούνται ανταποκρίνονται σε συγκεκριμένα μουσικά / αισθητικά χαρακτηριστικά, ή είναι κάτι πέρα από αυτό; Σε αυτήν την περίπτωση, υπεισέρχεται ένας τρίτος παράγοντας, ένα τρίτο κριτήριο με το οποίο θα μπορούσαμε να ορίσουμε μια μουσική πράξη ως επαγγελματική ή ερασιτεχνική, το κριτήριο της «συμπεριφοράς» του/της αυτοσχεδιαστή/στριας. Το πώς, δηλαδή, ο/η ίδιος/α συμπεριφέρεται αναφορικά με την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητά του/της (πρακτική / μάθηση). Πέντε συμπεριφορές μέσω των οποίων θα μπορούσε να γίνει ένας διαχωρισμός μεταξύ επαγγελματικής και ερασιτεχνικής δραστηριότητας είναι οι εξής: «η αυτοπεποίθηση (confidence), η επιμονή (perseverance), η δέσμευση με διάρκεια (continuance commitment), η ετοιμότητα μέσω προετοιμασίας (preparedness) και ο αυτοπροσδιορισμός (self-conception)» (Stebbins, 1977). Και τα πέντε είδη συμπεριφορών μπορούν να αποτελέσουν επιχειρήματα για την υποστήριξη της ύπαρξης της έννοιας του επαγγελματισμού στο πλαίσιο των ελεύθερα αυτοσχεδιαστικών μουσικών πρακτικών.

Η «αυτοπεποίθηση» είναι ένα χαρακτηριστικό επαγγελματικής προσέγγισης σε μια δραστηριότητα, ενώ η απουσία της περισσότερο σχετίζεται με την έννοια του ερασιτεχνισμού (ό.π.). Η συμπεριφορά αυτή έχει να κάνει περισσότερο με το κατά πόσο κάποιος νιώθει σίγουρος ή έχει αμφιβολίες σχετικά με τις ικανότητές του απέναντι στη δραστηριότητα. Συνήθως, αυτή η αμφιβολία στους ερασιτέχνες συνοδεύεται από έντονο άγχος και πολλές φορές οδηγεί σε έλλειψη ελέγχου κατά τη

διεξαγωγή της δραστηριότητας. Βέβαια κάτι τέτοιο θα μπορούσε να συμβεί και σε επαγγελματίες, όμως τέτοιου είδους συναισθήματα θα ήταν περισσότερο διαχειρίσιμα, χωρίς να χαθεί ο έλεγχος (ό.π.). Η απόκτηση αυτοπεποίθησης για τη διεξαγωγή μιας δραστηριότητας είναι ένα συναίσθημα που συνδέεται άμεσα με το βαθμό εκπαίδευσης και εμπειρίας γύρω από τη συγκεκριμένη δραστηριότητα (ό.π.). Όπως φάνηκε από την παρούσα έρευνα, οι πολύπλευρες μαθησιακές διαδικασίες μέσω περισσότερο εμπειρικών / βιωματικών τρόπων πρόσληψης στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό, φανερώνει τη δυνατότητα απόκτησης ικανοτήτων κατάλληλων για τη διαχείριση μιας αυτοσχεδιαστικής πράξης και κατά συνέπεια απόκτησης αυτοπεποίθησης, γεγονός που (βάσει αυτής της συμπεριφοράς) θα μπορούσε να τον εντάξει στα πλαίσια του επαγγελματισμού.

Η «επιμονή» είναι επίσης μια συμπεριφορά η οποία διαχωρίζει τον επαγγελματία από τον ερασιτέχνη, κυρίως όταν η κατάσταση γύρω από τη διεξαγωγή της δραστηριότητας γίνεται δύσκολη. Οι επαγγελματίες δείχνουν επιμονή (ή είναι υποχρεωμένοι να επιμείνουν) απέναντι στις δυσκολίες μιας δραστηριότητας, προσπαθώντας να βρουν τρόπους διαχείρισής τους, πολλές φορές έχοντας τη βοήθεια ατόμων από τον επαγγελματικό τους χώρο, όπως προϊστάμενους, προπονητές, επιμελητές κ.α., ενώ οι ερασιτέχνες, τις περισσότερες φορές, μη έχοντας κάποιου είδους βοήθεια, δεν επιμένουν απέναντι στις δυσκολίες μιας δραστηριότητας, με αποτέλεσμα την εγκατάλειψή της (ό.π.). Στην περίπτωση μας, οι δυσκολίες με τις οποίες ήρθαν αντιμέτωποι οι αφηγητές/τριες της έρευνας, όπως ενδεικτικά αναφέρουμε το κλείσιμο χώρων και τη μηδαμινή οικονομική και θεσμική υποστήριξη, και ο τρόπος με τον οποίο προσπάθησαν να αντιμετωπίσουν τις δυσκολίες, επιμένοντας στην αυτοσχεδιαστική τους πρακτική, όπως για παράδειγμα μέσω της αυτο-οργάνωσης, της αυτο-χρηματοδότησης και της αλληλοϋποστήριξης, θα μπορούσε να αναδείξει έναν επαγγελματισμό, αναγνωρίζοντας τη δυνατότητα ένταξης αυτών των πρακτικών στη σφαίρα του επαγγελματισμού.

Η «δέσμευση με διάρκεια» στην περίπτωση των επαγγελματιών έχει να κάνει περισσότερο με δέσμευση μέσω ενός συμβολαίου, το οποίο πολλές φορές συνοδεύεται με διαφόρων ειδών ποινές ή συνέπειες σε περίπτωση που κάποιος θελήσει την αποδέσμευσή του από αυτό. Ένα τέτοιου είδους συμβόλαιο πολλές φορές καθιστά δύσκολη την απόφαση κάποιου να μεταπηδήσει από ένα είδος δραστηριότητας σε ένα άλλο (ό.π.). Στην περίπτωση των ερασιτεχνών κάτι τέτοιο δεν

υφίσταται. Ενώ υπάρχει η έννοια της αφοσίωσης, αυτή δεν διέπεται από αναγκαστική διάρκεια. Πάλι ανατρέχοντας στην έρευνα της παρούσας διατριβής, εντοπίζουμε περιπτώσεις πειραματιστών / αυτοσχεδιαστών οι οποίοι πλέον έχουν μια πορεία πολλών ετών γύρω από τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές. Μπορεί αυτή τους η αφοσίωση, έστω και με διαφορετική ένταση ανά περιόδους, να μην στηρίχθηκε ποτέ σε κάποιου είδους συμβόλαιο, παρόλα αυτά δείχνει μια δέσμευση με συνέχεια, και μάλιστα μια δέσμευση η οποία προέρχεται καθαρά από δική τους επιλογή και όχι εξαναγκαστική. Και αυτός είναι ένα ακόμα επιχείρημα μέσω του οποίου μπορούμε να υποστηρίξουμε την ύπαρξη της έννοιας του επαγγελματισμού στην αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα.

Η «ετοιμότητα μέσω προετοιμασίας» σαν συμπεριφορά αφορά το κατά πόσο κάποιος δίνει σημασία στην προετοιμασία του εν όψει μιας επικείμενης δραστηριότητας. Οι επαγγελματίες, σε αντίθεση με τους ερασιτέχνες, δίνουν ιδιαίτερη προσοχή σε αυτό το κομμάτι της προετοιμασίας, με σκοπό την καλύτερη απόδοσή τους στις δράσεις, όπως για παράδειγμα διατηρούν τη φυσική τους κατάσταση, πηγαίνουν έγκαιρα στην πρόβα για να προετοιμάσουν το σώμα τους, φροντίζουν για τη σωστή λειτουργία του εξοπλισμού τους κ.α. (ό.π.). Τέτοιου είδους συμπεριφορές, όπως προέκυψε μέσα από την παρούσα έρευνα και μέσα από την παρατήρηση των δράσεων των αφηγητών/τριών της έρευνας, εντοπίζονται και εν όψει μουσικών γεγονότων αυτοσχεδιαστικών πρακτικών. Η προετοιμασία ενός επικείμενου live, τόσο σε επίπεδο ηχητικών επιλογών και εύρεσης κατάλληλου εξοπλισμού όσο και στο κομμάτι της επικοινωνίας και συνεργασίας με σκοπό την ομαλότερη διεξαγωγή του live, απασχολούν ιδιαίτερα τους αυτοσχεδιαστές, διαμορφώνοντας μια επαγγελματική προσέγγιση της πρακτικής τους.

Τέλος, ο «αυτοπροσδιορισμός» ως συμπεριφορά έχει να κάνει με τον τρόπο που ο καθένας αντιλαμβάνεται τον εαυτό του σε σχέση με τους όρους «επαγγελματίας» και «ερασιτέχνης» (ό.π.). Βέβαια, το πώς δρα ανάλογα με το πώς αυτοπροσδιορίζεται είναι κάτι το οποίο απαιτεί διερεύνηση. Κάποια στοιχεία που διαφοροποιούν κάποιον που αυτοπροσδιορίζεται ως επαγγελματία από κάποιον που αυτοπροσδιορίζεται ως ερασιτέχνης έχουν να κάνουν με το πόσο αφοσιωμένος είναι σε αυτό που κάνει, το πόσο χρόνο αφιερώνει, το πώς συμπεριφέρεται στους συνεργάτες του, στους χώρους στους οποίους παίζει, στο κοινό που έρχεται να δει το live, στον τρόπο με τον οποίο κοινοποιεί τη δραστηριότητά του κ.α. (ό.π.). Μέσα από την παρούσα έρευνα,

εντοπίζονται αφηγητές/τριες οι οποίοι αυτοπροσδιορίζονται ως επαγγελματίες, δημιουργώντας νέες προοπτικές για την ίδια τη δραστηριότητα του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού. Όπως εξηγεί ο Ευθύμης: «Θεωρούμαι επαγγελματίας όσον αναφορά την πρόθεσή μου. Το θέμα της πρόθεσης και της αφοσίωσης και το πόσο χρόνο αφιερώνεις σε αυτό το πράγμα, πολύς κόσμος μπορεί να είναι επαγγελματίας τελικά».

Τελικά, όπως υποστηρίζουν και ο Άκης και η Μαριλένα, περισσότερη σημασία έχει το πώς ο/η κάθε αυτοσχεδιαστής/στρια αντιμετωπίζει τον εαυτό του/της και τη μουσική του/της πρακτική. Είναι, κατά κάποιον τρόπο, στο χέρι του καθενός να δεχθεί, όπως λέει η Μαριλένα, ότι τελικά αυτό που κάνει δεν έχει σημασία πώς το κάνει ή τι είδους εκπαίδευση είχε ή αν βιοπορίζεται από αυτό, αλλά το γεγονός ότι το κάνει σε πλαίσιο επαγγελματισμού. «Η έννοια του επαγγελματισμού έχει να κάνει με πολλά πράγματα. Μπορεί να έχει να κάνει με το πόσο χρόνο διαθέτεις, το πόσο αυστηρός είσαι σε σχέση με το αποτέλεσμα, αλλά και με τη σχέση σου με άλλους ανθρώπους, όταν πρόκειται να κάνεις κάτι. Πόσο είσαι συνεπής στην ώρα σου. Δηλαδή, ο επαγγελματισμός δεν νομίζω ότι έχει να κάνει μόνο με το α, εντάξει, σπούδασα αυτό και έχω ένα χαρτί» (Μαριλένα).

Οι δυσκολίες με τις οποίες έρχονται αντιμέτωποι οι αυτοσχεδιαστές/στριες, δυσκολίες που έχουν να κάνουν με τις συνθήκες, τους χώρους, ακόμα και με την αναγνώριση ή αποδοχή του κόσμου, πολλές φορές λειτουργούν ως φίλτρα, μέσω των οποίων γίνεται ο διαχωρισμός μεταξύ αυτών που προσεγγίζουν τη μουσική τους πρακτική με επαγγελματισμό και εκείνων που ασχολούνται με αυτήν ερασιτεχνικά. «Είναι το κατά πόσο παίρνεις σοβαρά τον εαυτό σου. Νομίζω, τα τελευταία χρόνια αυτό είναι που έχει αλλάξει λίγο στην Αθήνα. Ότι, ενώ παλιότερα που υπήρχαν πολλοί χώροι, που με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο μπορούσες να παίζεις, δεν είχε μπει πολύς κόσμος στη διαδικασία να σκεφτεί το κατά πόσο το κάνω σοβαρά αυτό. Νομίζω, ότι τώρα τα τελευταία δυο χρόνια, που 'χουνε κλείσει όλοι οι χώροι και δεν είναι και πολλοί χώροι ανοιχτοί στο να κάνουν τέτοιου είδους live, ε, νομίζω ότι βλέπεις κάποιοι έχουνε αποτραβηχτεί λίγο, ίσως να το ξανασκέφτηκαν ή είπαν ότι μπα, μάλλον δεν το κάνω σοβαρά. Είναι πώς αντιμετωπίζεις και συ ο ίδιος αυτό που κάνεις» (Άκης).

Έχοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, συμπεραίνουμε πώς τελικά οι ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές τοποθετούνται σε μια γκρίζα ζώνη μεταξύ των όρων επαγγελματισμού / ερασιτεχνισμού. Από τη μια δεν θα μπορούσαν να ενταχθούν στη σφαίρα του επαγγελματισμού, καθώς δεν θα μπορούσαν σε καμία περίπτωση αυτές να γίνουν βιοποριστικές, και, από την άλλη, δεν θα μπορούσαν να γίνουν αντιληπτές μόνο ως μέρος μιας ερασιτεχνικής ενασχόλησης με τη μουσική, αν σκεφτούμε τον τρόπο που προσεγγίζεται από τους αυτοσχεδιαστές (Prevost 2009, Graham 2013).

Στον βαθμό, λοιπόν, που ο καθένας μέσω της συμπεριφοράς του και του τρόπου προσέγγισης της μουσικής του πρακτικής είναι ικανός να προσδιορίσει και να οριοθετήσει τα πλαίσιά της, αυτή παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον προς διερεύνηση και, κατά προέκταση, μπορεί να τεθεί υπό επαναπροσδιορισμό. Οι αφηγητές/τριες της έρευνας, με τον τρόπο που προσεγγίζουν τη μουσική τους πρακτική, προκαλούν προβληματισμούς που μπορούν να οδηγήσουν σε έναν επαναπροσδιορισμό της σχέσης της μουσικής τους πρακτικής με τις έννοιες του «μουσικού» ή του «επαγγελματισμού / ερασιτεχνισμού». Μέσω του επαναπροσδιορισμού αυτής της σχέσης, μπορεί να τεθεί σε επανεξέταση και η έννοια της μουσικής δραστηριότητας, θολώνοντας τα όρια μεταξύ επίσημης ή θεσμοθετημένης εκπαίδευσης / δραστηριότητας και ανεπίσημης ή εξωθεσμικής μάθησης / πρακτικής.

4.2.3 Η αυτοσχεδιαστική μουσική δραστηριότητα ως πολυπαραγοντικό δίκτυο (Actor Network)

Μία διαπίστωση που έγινε κατά τη μελέτη των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών, και κατά προέκταση και του τρόπου με τον οποίο συγκροτείται η μάθηση, διαπίστωση η οποία έρχεται περισσότερο να συμπορευτεί με τις ήδη υπάρχουσες έρευνες, όπως για παράδειγμα του Borgo (2005) και του Cobussen (2017), ήταν ότι αυτές οι πρακτικές διαμορφώνονται μέσα / εξαρτούνται από ένα σύνολο τόσο ανθρώπινων όσο και μη ανθρώπινων παραγόντων, οι οποίοι βρίσκονται σε μια κατάσταση αλληλεπίδρασης. Με βάση αυτήν τη διαπίστωση, θα μπορούσαμε να δανειστούμε το κοινωνιολογικό μοντέλο της θεωρίας του «δράστη-δικτύου», του Bruno Latour, ως ένα ερμηνευτικό εργαλείο μουσικο-ιστορικών δεδομένων, τα οποία προέκυψαν μέσα από την έρευνα. Σύμφωνα με αυτήν τη θεωρία, η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα γίνεται

αντιληπτή ως ένα δίκτυο δραστών. Ο δράστης (actor ή αλλιώς actant) είναι οτιδήποτε, ανθρώπινο και μη ανθρώπινο, έχει την ικανότητα να επηρεάζει / τροποποιεί μια κατάσταση πραγμάτων (Latour, 2007), και στην περίπτωση μας την αυτοσχεδιαστική πράξη. Οι δράστες μεταξύ τους έχουν την ικανότητα να αλληλεπιδρούν, αναπτύσσοντας δίκτυα από τα οποία και εξαρτάται ένας αυτοσχεδιασμός. Ο κάθε δράστης ενώ είναι μέρος ενός δικτύου, ταυτόχρονα έχει τη δύναμη να προκαλεί τη συγκρότηση άλλων δικτύων, τα οποία μεταξύ τους αλληλεπιδρούν. Ο Latour (1996, 2007) αναφέρεται σε αυτούς τους δράστες χρησιμοποιώντας τον όρο «μεσάζοντας» (agency), θέλοντας να πει ότι ουσιαστικά ο δράστης γίνεται το μέσο διαμόρφωσης σχέσεων και μάλιστα σχέσεων μεταξύ ανθρώπινων και μη ανθρώπινων στοιχείων. Έτσι λοιπόν, η έννοια της «δράσης» σε αυτό το δίκτυο παύει πλέον να αναφέρεται στο καθαρά ανθρώπινο στοιχείο και, ουσιαστικά, γίνεται κατανοητή ως ένα πλέγμα δυνάμεων σε μια ροή ή κίνηση και αλλαγή (ό.π.).

Για να εξηγήσουμε λίγο περισσότερο το παραπάνω, επαναφέρουμε ένα μέρος από την αφήγηση του Πάνου σχετικά με την εμπειρία του σε ένα live, όπου ο χώρος και ο έντονος θόρυβος μέσα σε αυτόν κατά τη διάρκεια του live και οι συνομιλίες από το κοινό άλλαξαν τις αρχικές επιλογές των μέσων παραγωγής ήχων με τα οποία θα αυτοσχεδίαζε, καθώς και τον τρόπο παιξίματός του, γεγονός που δημιούργησε ένα τελείως διαφορετικό ηχητικό αποτέλεσμα, το οποίο μάλιστα στη συνέχεια είχε αντίκτυπο στην ίδια τη συμπεριφορά του κοινού. Μέσω αυτού του παραδείγματος καταλαβαίνουμε πως κατά τη διαμόρφωση ενός αυτοσχεδιασμού ενεργό ρόλο δεν έχουν μόνο οι συμμετέχοντες και η μεταξύ τους διάδραση, αλλά υπάρχουν και άλλοι, μη ανθρώπινοι, παράγοντες που παίρνουν μέρος σε αυτήν. Τέτοιοι παράγοντες, οι λεγόμενοι δράστες, μπορεί να είναι τα μέσα παραγωγής ήχων, ο χώρος, οι συνθήκες του περιβάλλοντος, κ.α. Αυτοί οι δράστες, μπορεί να έχουν πολλές φόρμες και να αποτελούνται από έναν συνδυασμό άλλων δραστών, και ως εκ τούτου προκαλούν πολλαπλές αλληλεπιδράσεις (Piekut 2014, Cobussen 2017). Για παράδειγμα ο χώρος ο οποίος αποτελεί έναν δράστη στο γενικότερο πλαίσιο μιας αυτοσχεδιαστικής πρακτικής, ταυτόχρονα είναι και ένα δίκτυο άλλων δραστών, από το οποίο και εξαρτάται, όπως για παράδειγμα, τα αντικείμενα που υπάρχουν μέσα σε αυτόν και η τοποθέτησή τους, το μέγεθός του, η ύπαρξη ή όχι ενός μπαρ, ακόμα και η θερμοκρασία ή ο φωτισμός του. Επιπλέον ο χώρος αποτελεί και έναν μεσάζοντα

καθώς έχει την ικανότητα να επηρεάζει / διαμορφώνει το περιβάλλον του αυτοσχεδιασμού, δίνοντας τη δυνατότητα στα ανθρώπινα και μη ανθρώπινα στοιχεία να διαδρούν και ανάλογα να διαμορφώνουν τις σχέσεις τους.

Ωστόσο όλοι οι δράστες δεν είναι παρόντες σε κάθε αυτοσχεδιασμό ή δεν καθορίζουν στον ίδιο βαθμό έναν αυτοσχεδιασμό. Η κάθε περίπτωση αυτοσχεδιασμού σχετίζεται με τους δικούς της δράστες, από τους οποίους κάποιοι είναι περισσότερο ενεργοί και κάποιοι λιγότερο ή, καλύτερα, κάποιοι παίζουν σημαντικότερο ρόλο στη διαμόρφωση του αυτοσχεδιασμού από κάποιους άλλους. Κάθε αυτοσχεδιασμός αναπτύσσει το δικό του δίκτυο δραστών από το οποίο και εξαρτάται και, ως εκ τούτου, όπως υποστηρίζει και ο Latour, η διερεύνησή τους πρέπει να γίνεται εκ νέου σε κάθε νέο δίκτυο (Latour, 2007).

Ο B. Latour μαζί με τον M. Callon, ήταν οι πρώτοι που στην δεκαετία του '80 ανέπτυξαν μια θεωρία δικτύων για να υποστηρίξουν το σημαντικό ρόλο που παίζουν τόσο οι ανθρώπινοι δράστες όσο και οι μη ανθρώπινοι στην ανάλυση κοινωνικών φαινομένων (Γεωργοπούλου, 2007). Η θεωρία «δράστη-δικτύου», μια ριζοσπαστική για την εποχή της θεωρία, ήδη από τις πρώτες στιγμές εμφάνισής της έθεσε τα θεμέλια για έναν επαναπροσδιορισμό των εννοιών της «φύσης», της «κοινωνίας» ή του επιθετικού προσδιορισμού «κοινωνικού» και της «επιστήμης», αμφισβητώντας τις ήδη πολλών ετών παγιωμένες κοινωνικές θεωρήσεις, που υποστήριζαν μια σαφή διχοτόμηση μεταξύ της φύσης-κοινωνίας, της επιστήμης-κοινωνίας και του υποκειμένου-αντικειμένου (ό.π.). Όπως εξηγεί και η Γεωργοπούλου (2007), μέσα από αυτήν την θεωρία ο Latour (1996) υποστηρίζει πως η «“φύση” και η “κοινωνία” ποτέ δεν είναι δύο διακριτές οντότητες. Το “κοινωνικό”, το “φυσικό” και το “επιστημονικό» δεν βρίσκονται ποτέ σε “καθαρές” μορφές. Στην πράξη, φυσικοτεχνικό και κοινωνικό συνυπάρχουν με τη μορφή υβριδίων».

Βασικές αρχές της θεωρίας δράστη-δικτύου είναι η αρχή της «γενικευμένης συμμετρίας» και η αρχή της «ισοδυναμίας». «Σύμφωνα με αυτές τις αρχές, η κοινωνιολογική ανάλυση πρέπει να αποδίδει εξηγητικό ρόλο όχι μόνο στις ανθρώπινες ή κοινωνικές οντότητες, αλλά και στα ίδια τα τεχνοφυσικά αντικείμενα, και, επιπλέον, πρέπει να αποδίδεται ισοδύναμη εξηγητική αξία και στους δύο πόλους, φύση-κοινωνία» (Γεωργοπούλου, 2007). Σύμφωνα με την αρχή της γενικευμένης συμμετρίας, τόσο οι τεχνοφυσικές όσο και οι κοινωνικές οντότητες συνιστούν

ετερογενή δίκτυα, ανθρώπινων και μη ανθρώπινων στοιχείων, και μέσα από τις σχέσεις που αυτά αναπτύσσουν, αυτές οι οντότητες κατανοούνται (Latour, 2005). Κατά συνέπεια αυτού, όπως αναφέρει η Γεωργοπούλου (2007), «προβάλλεται ο ριζοσπαστικός ισχυρισμός ότι το κοινωνικό δεν είναι μόνο ανθρώπινο, όπως και ο τεχνοφυσικός κόσμος δεν είναι μόνο υλικός: και τα δύο συνιστούν μορφοποιημένα δίκτυα ποικίλων συστατικών από ανθρώπινα και μη ανθρώπινα στοιχεία». Το «κοινωνικό» δεν αναφέρεται αποκλειστικά στις ανθρώπινες σχέσεις, όπως υποστηρίζουν οι παραδοσιακές κοινωνιολογικές θεωρήσεις περί κοινωνικών δικτύων (βλ. Kadushin, 2019), αλλά είναι «το αποτέλεσμα σχέσεων που περιλαμβάνουν ανθρώπινους και μη ανθρώπινους παράγοντες» (Γεωργοπούλου, 2007). Και, μάλιστα, αυτοί οι παράγοντες δεν έχουν έμφυτες ιδιότητες ή ποιότητες, αλλά αυτές προκύπτουν μέσω των διαδικτυακών τους σχέσεων (ό.π.). Επομένως, το κοινωνικό αφορά το είδος διασύνδεσης μεταξύ των οντοτήτων και όχι τις ίδιες τις οντότητες (ό.π.). Όπως διευκρινίζει και η Γεωργοπούλου, «στόχος της θεωρίας είναι να γνωρίσει τα δίκτυα στην ετερογένειά τους και να ανακαλύψει πώς διατάσσονται τα συστατικά τους μέρη και παράγουν αποτελέσματα, όπως επιστημονικά γεγονότα, τεχνολογικά αντικείμενα, εξουσία, ανισότητες, θεσμούς κ.λπ.» (ό.π., σελ. 153).

Στη θεωρία δράστη-δικτύου, τα υβρίδια, δηλαδή τα δίκτυα που σχηματίζονται, κατανοούνται με όρους μη σταθερότητας, κίνησης ή ροής, και αυτό γιατί τα δίκτυα αποτελούνται από σχέσεις ή συνδέσεις, τα οποία με τη σειρά τους αλληλεπιδρούν με άλλες διαδικτυακές σχέσεις (Γεωργοπούλου, 2007). Με άλλα λόγια, όπως εξηγεί η Γεωργοπούλου (2007) «ένα δίκτυο είναι περισσότερο ένα σύστημα κινήσεων, μεταμορφώσεων, αλλαγών, είναι ένα σύστημα ανοιχτό, μη γραμμικών διαδικασιών, παρά, όπως υποστηρίζεται στη συμβατική κοινωνιολογία, ένα σύστημα οργανωμένο από σταθερά και αμετάβλητα οντότητες». Στη θεωρία δράστη-δικτύου, το δίκτυο έχει την ιδιότητα να επιδρά και να δέχεται επιδράσεις και κατ' αυτόν τον τρόπο να διαμορφώνεται και να αναδιαμορφώνεται διαρκώς. Ομοίως και η έννοια του «δράστη» δεν ταυτίζεται με τον άνθρωπο δράστη, αλλά «συνιστά αποτέλεσμα που παράγεται μέσα από το δίκτυο των σχέσεων και των αλληλεπιδράσεων ανάμεσα σε ετερογενή υλικά» (ό.π.).

Σύμφωνα με την παραπάνω θεωρία, η αυτοσχεδιαστική πρακτική ως ένα πολύπλοκο σύστημα αλληλεπιδράσεων, ως ένα δίκτυο δραστών (actor-network), μπορεί να αναγνωριστεί ως μια πρακτική μη ανθρωποκεντρικού χαρακτήρα, δηλαδή μια

πρακτική κατά την οποία ο ανθρώπινος παράγοντας δεν είναι ο πιο σημαντικός. Οι δυναμικές των συστημάτων και των δικτύων λειτουργούν σε διάφορα επίπεδα πάνω και πέρα από το ανθρώπινο υποκείμενο (Cobussen, 2017, σελ. 44). Ας ανατρέξουμε στην αφήγηση της Αφροδίτης, η οποία αφορά ένα περιστατικό σε ένα live που έκανε μαζί με ένα άλλο άτομο, στο οποίο, λόγω έλλειψης χώρου, αναγκάστηκαν την τελευταία στιγμή να αλλάξουν τα μέσα παραγωγής ήχων, δημιουργώντας ένα ιδιαίτερα άγνωστο ηχητικό περιβάλλον, γεγονός που τελικά όχι μόνο δυσκόλεψε την όλη διαδικασία, τη μεταξύ τους επικοινωνία και συνεργασία, αλλά δημιούργησε και διάφορα τεχνικά προβλήματα στο ήχο, λόγω της δυσλειτουργικής χρήσης της τεχνολογίας, προκαλώντας το χάσιμο του ελέγχου των ηχητικών διαμορφώσεων από τις ίδιες τις αυτοσχεδιάστριες. Σε αυτό το μουσικό γεγονός ποιοι ήταν οι δρώντες; Το ανθρώπινο στοιχείο φαίνεται να μην είχε τον σημαντικότερο ρόλο, καθώς άλλοι παράγοντες, όπως ο χώρος, η τεχνολογία, τα μέσα παραγωγής ήχων, τα απρόβλεπτα γεγονότα κατά τη διάρκεια της αυτοσχεδιαστικής πράξης, το άγχος και η έλλειψη επικοινωνίας κ.α., έπαιξαν έναν καθοριστικότερο ρόλο στη διαμόρφωση του αυτοσχεδιαστικού αποτελέσματος. Έτσι λοιπόν, οτιδήποτε μπορεί να επηρεάσει / διαμορφώσει τη διαδικασία και το αποτέλεσμα του αυτοσχεδιασμού αναγνωρίζεται ως δράστης και είναι μέρος ενός δικτύου συσχετίσεων. Με άλλα λόγια, οι δράστες σε αυτό το δίκτυο δεν δρουν αυτόνομα και ανεξάρτητα μεταξύ τους, αλλά όπως αναφέρει και ο Latour (2007, σελ. 46), η δράση ενός δράστη εξαρτάται από τη δράση των υπόλοιπων δραστών. Επιπλέον, ένας δράστης ταυτόχρονα είναι και ένα δίκτυο άλλων δραστών από μόνος του. Για παράδειγμα, ο άνθρωπος ως δράστης αποτελείται από δάχτυλα, αυτιά, εγκέφαλο, συναισθήματα κ.α. Όπως, επίσης, ένα πιάνο ως δράστης αποτελείται από πλήκτρα, χορδές, ξύλινα μέρη κ.α. Έτσι, λοιπόν, ένα δίκτυο δραστών το οποίο αποτελείται από ανθρώπινα και μη ανθρώπινα στοιχεία εμπεριέχει άλλα μικρότερα δίκτυα με αντίστοιχους δρώντες οι οποίοι αλληλεπιδρούν μεταξύ τους.

Η θεωρία του δράστη-δικτύου του Latour μπορεί να ανοίξει τον δρόμο προς μια διαφορετική αντίληψη της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας: ως ένα δίκτυο ανθρώπινων και μη ανθρώπινων δρώντων, οι οποίοι έχουν τη δύναμη να εξουσιοδοτούν, να επιτρέπουν, να καθιστούν δυνατή, να ενθαρρύνουν, να προτείνουν, να επηρεάζουν, να μπλοκάρουν, να απαγορεύουν κ.α. (Latour, 2007, σελ. 72). Ανθρώπινα και μη ανθρώπινα στοιχεία σχηματίζουν ένα ιδιόμορφο και διαρκώς

μεταβαλλόμενο και ρευστό πλέγμα δυνάμεων με ιστορικότητα, όπως υποστηρίζει και ο Borgo (2005, σελ. 11), τα οποία αλληλεπιδρούν τόσο μεταξύ τους όσο και με άλλα δίκτυα, μέσω των οποίων θα μπορούσε να προταθεί ένας επαναπροσδιορισμός της έννοιας της μουσικής δραστηριότητας. Και είναι σημαντικό να τονίσουμε πως, τουλάχιστον σχετικά με την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα, την οποία διερευνά η παρούσα διατριβή, μόνο έτσι θα μπορούσαμε να την αντιληφθούμε: ως μια υβριδική οντότητα, ζωντανή, εν εξελίξει, και μάλιστα όχι με έναν γραμμικό τρόπο, και όχι ως κάτι παγιωμένο, αμιγώς ανθρωποκεντρικού χαρακτήρα.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Τρεις διαπιστώσεις που έγιναν ήδη από τα πρώτα στάδια της έρευνας, βάσει των οποίων διαμορφώθηκαν τα δύο κεντρικά ερωτήματα της διατριβής είναι οι εξής: πρώτον, όταν μιλάμε για ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό, αυτός δεν αποκρυσταλλώνεται σε ένα είδος μουσικής ούτε σε μία πρακτική, αλλά αφορά ένα σύνολο πρακτικών οι οποίες ενώ φέρουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά (μουσικά / αισθητικά), διακρίνονται από μια ιδιαίτερη ποικιλομορφία. Δεύτερον, η μάθηση είναι μια πτυχή της ίδιας της αυτοσχεδιαστικής πρακτικής, καθώς δεν αφορά την προετοιμασία ενός τελικού αποτελέσματος ή δεν στοχεύει στην ανάπτυξη δεξιοτήτων απαραίτητων για το μελλοντικό παίξιμο ενός περισσότερο ολοκληρωμένου αποτελέσματος, όπως συμβαίνει σε είδη μουσικής στα οποία χρησιμοποιείται η παρτιτούρα. Και τρίτον, οι διαμορφώσεις των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών και της μάθησής τους δεν είναι καθαρά ανθρωποκεντρικού χαρακτήρα, αλλά εξαρτώνται και από άλλους, μη ανθρώπινους παράγοντες, όπως το περιβάλλον, ο χώρος, τα υλικά κ.α. καθώς και κοινωνικοπολιτικούς παράγοντες, οι οποίοι βρίσκονται σε μια κατάσταση ρευστότητας και αλληλεπίδρασης.

Οι παραπάνω διαπιστώσεις υποδεικνύουν ένα πολύ ενδιαφέρον ερευνητικό πεδίο, ταυτόχρονα όμως, αυτή η ποικιλομορφία των πρακτικών, η ανομοιογένεια των παραγόντων που παίζουν ρόλο στις διαμορφώσεις τους και η ρευστότητα της σχέσης μεταξύ μάθησης και πρακτικής, δημιουργούν έναν ιδιαίτερα μεγάλο βαθμό δυσκολίας κατά τη μελέτη τους, προκαλώντας την ανάγκη για μια διεπιστημονική προσέγγιση της έρευνας, μεταξύ ιστορικής μουσικολογίας, μουσικής εκπαίδευσης και κοινωνιολογίας της μουσικής. Αυτή η μη σαφής οριοθέτηση μπορεί να αντιμετωπιστεί και θετικά. Οι ανοιχτοί δίαυλοι επικοινωνίας μπορούν να παράγουν αποτελέσματα από τα οποία μπορούν να επωφεληθούν και οι τρεις τομείς, εμβαθύνοντας ακόμα περισσότερο την έρευνα των ζητούμενών τους.

Η ελλιπής μέχρι τώρα καταγραφή και μελέτη της αυτοσχέδιας (συνδεδεμένης με τον πειραματισμό και το D.I.Y.) μουσικής δραστηριότητας στην Ελλάδα, τόσο σε επίπεδο πρακτικής όσο και σε επίπεδο μάθησης, ιδιαίτερα σε άτυπα ή μη θεσμοθετημένα πλαίσια, και η ανομοιογενής φύση των διαθέσιμων πηγών άντλησης πληροφοριών, ήταν μία από τις προκλήσεις κατά τη διεξαγωγή της έρευνας. Έτσι λοιπόν, για την άντληση πληροφοριών, μεταξύ άλλων, αναζητήθηκαν εργαλεία της προφορικής

ιστορίας, και συγκεκριμένα αφηγήσεις ζωής επιλεγμένων αφηγητών/τριών, για τον σχηματισμό ενός πρωτογενούς υλικού. Αυτό αύξησε τον βαθμό δυσκολίας της έρευνας, ταυτόχρονα όμως και την πρωτοτυπία του πρωτογενούς υλικού.

Σε μια προσπάθεια διερεύνησης και ιστορικής αποτύπωσης των τρόπων με τον οποίο άρχισαν να συγκροτούνται δίκτυα μάθησης σε ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές μετά το 2000 στην Αθήνα, (και με προεκτάσεις και σε προηγούμενες δεκαετίες και πόλεις), η παρούσα έρευνα εστίασε την ματιά της στο ίδιο το πεδίο των πρακτικών, αλλά και στους παράγοντες που έπαιξαν ρόλο στη διαμόρφωσή τους κατά το διάστημα αυτό. Πιο συγκεκριμένα, η μελέτη αυτή βασίστηκε στον ορισμό της «άτυπης μάθησης» του Folkestad (2006). Σύμφωνα με τον ορισμό αυτόν, η άτυπη μάθηση αφορά διαδικασίες διαμορφώσιμες από τους ίδιους τους συμμετέχοντες, οι οποίες πραγματοποιούνται σε ανεπίσημους χώρους και δεν στοχεύουν στην απόκτηση κάποιου επίσημου πιστοποιητικού γνώσης. Σημαντικό υπόβαθρο αποτέλεσε επίσης και ο ορισμός των Kanellopoulos & Wright (2010, 2012), κατά τον οποίο αυτές οι διαδικασίες σκόπιμα προσπαθούν να εμβαθύνουν σε καταστάσεις ανεπίσημης μάθησης, διαμορφώνοντας αντίστοιχα μη παραδοσιακά κοινωνικά περιβάλλοντα άτυπης μάθησης. Είναι διαδικασίες αυτο-κατευθυνόμενες, μη γραμμικές, αλληλεπιδραστικές και στοχεύουν στην ενδυνάμωση της δημιουργικότητας. Με βάση, λοιπόν, αυτούς τους ορισμούς, έγινε προσπάθεια εξερεύνησης των ανεπίσημων τρόπων με τους οποίους οι αφηγητές/τριες διαμόρφωσαν τις αυτοσχεδιαστικές τους πρακτικές, και κατά συνέπεια και των παραγόντων που έπαιξαν ρόλο στο σχηματισμό μη παραδοσιακών κοινωνικών περιβαλλόντων άτυπης μάθησης, από τα οποία και εξαρτήθηκαν αυτές οι πρακτικές, σε μουσικό / αισθητικό επίπεδο.

Πιο συγκεκριμένα, προς διαπραγμάτευση του πρώτου από τα δύο κεντρικά ερωτήματα⁸⁵, η μελέτη ξεκίνησε εξερευνώντας τα ακούσματα των αφηγητών/τριών, καθώς μέσα από αυτά άρχισε στον καθένα να διαμορφώνεται ο τρόπος σκέψης του γύρω από την έννοια της μουσικής και τη μουσική δημιουργία, τόσο σε μουσικό, όσο και σε αισθητικό επίπεδο. Ακούσματα φαινομενικά ασύνδετα μεταξύ τους, ακούσματα εξεζητημένα, πολλές φορές προκαλώντας τα αισθητικά όρια, άρχισαν να δημιουργούν ένα ιδιόμορφο πλέγμα αισθητικής με το οποίο αργότερα συνδέθηκαν οι

⁸⁵ Πώς συγκροτείται η έννοια της μάθησης σε πρακτικές ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού που αναπτύχθηκαν στην Αθήνα μετά το 2000 και ποιοι παράγοντες έχουν συμβάλει σε αυτήν;

αυτοσχεδιαστικές πρακτικές. Η μελέτη συνέχισε εξετάζοντας τα μέσα πειραματισμού / αυτοσχεδιασμού που άρχισαν να γνωστοποιούνται στους/στις αφηγητές/τριες, και κατά συνέπεια αποτέλεσαν πεδίο επιρροών των δικών τους πρακτικών. Φτηνά μέσα παραγωγής ήχου, αντικείμενα κάθε είδους, μέσα συνδεδεμένα με το D.I.Y., ηλεκτρονικά μέσα αποτέλεσαν αφετηρίες και ιδέες για πειραματισμό. Στην πορεία των τεχνολογικών εξελίξεων, κυρίως μετά το 2000, οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές και άλλα μηχανήματα ενσωματώθηκαν στις πρακτικές, εμπλουτίζοντάς τις. Τόσο τα ακούσματα, όσο και τα μέσα αυτοσχεδιασμού με τα οποία ήρθαν σε επαφή οι αφηγητές/τριες, φαίνεται να έπαιξαν έναν σημαντικό ρόλο στον τρόπο που διαμορφώθηκε η αυτοσχεδιαστική τους πρακτική, ανάγοντάς το πεδίο της αισθητικής ως ένα σημαντικό πεδίο μάθησης.

Στη συνέχεια μελετήθηκαν οι ανεπίσημοι τρόποι με τους οποίους οι αφηγητές/τριες άρχισαν να έρχονται σε επαφή με αυτά τα διακριτά ακούσματα και τις ιδέες για πειραματισμό. Τα φανζίν, οι κασετοανταλλαγές, οι κασετοεταιρείες, τα δισκάδικα, τα στούντιο, αποτέλεσαν σημαντικές αφορμές συνεύρεσης ατόμων, κατά τα πρώιμα χρόνια των δεκαετιών του '80 και '90, όπου ο ένας μάθαινε από τον άλλο, και κάποιες ιδέες για μουσικές συμπράξεις γύρω από πειραματικές / αυτοσχεδιαστικές πρακτικές άρχισαν να γίνονται πραγματικότητα. Ωστόσο σε αυτές τις δεκαετίες, λόγω του ότι ακόμα αυτό το πεδίο του πειραματισμού ήταν ανεξερεύνητο και αντίστοιχα δεν υπήρχαν ανάλογοι χώροι μέσα στους οποίους διεξάγονταν συνειδητά και οργανωμένα τέτοιου είδους πρακτικές, τα πράγματα ήταν αρκετά περιορισμένα και εσωστρεφή. Αυτή η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα που άρχισε σιγά-σιγά να διεξάγεται αφορούσε μικρές παρέες ατόμων, παρακινημένες περισσότερο μέσα από μια διάθεση και ανάγκη για επικοινωνία και εξερεύνηση. Τα πράγματα, όπως διαφάνηκε και μέσα από την έρευνα, άρχισαν να αλλάζουν μετά το 2000, μέσα από το άνοιγμα κάποιων χώρων και τις πρωτοβουλίες κάποιων μεμονωμένων ανθρώπων. Αρχικά στον χώρο «Μικρό Μουσικό Θέατρο» άρχισαν να οργανώνονται συναυλίες πειραματικής και αυτοσχεδιαστικής μουσικής, δημιουργώντας έναν πόλο έλξης ατόμων με μουσικά ενδιαφέροντα προς αυτήν την κατεύθυνση. Οι μικρές και διάσπαρτες παρέες που άρχισαν να δείχνουν ενδιαφέρον προς τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές ξεκίνησαν να περιστρέφονται γύρω από αυτόν τον χώρο αναπτύσσοντας περισσότερο δυναμικούς πυρήνες εξελίξεων. Μέσα από τις δράσεις του χώρου και τις πρωτοβουλίες ατόμων, οι οποίες αφορούσαν μουσικές συμπράξεις, μουσικά

εργαστήρια και σεμινάρια, η μάθηση άρχισε να γίνεται με περισσότερο στοχευμένο τρόπο. Όλα οδηγούσαν σε μια περισσότερο εξωστρεφή αντιμετώπιση της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας και στη διαμόρφωση μιας σκηνής πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής στην Αθήνα.

Το 2009, μετά το κλείσιμο του «Μικρού Μουσικού Θεάτρου», έκανε την εμφάνισή του ένας άλλος χώρος, ο χώρος της “Knot Gallery”. Άτομα τα οποία άρχισαν να αναπτύσσουν τις συνθήκες δραστηριοποίησής τους ήδη από το «Μικρό Μουσικό Θέατρο», μαζί με νέα άτομα, ξεκίνησαν να περιστρέφονται γύρω από αυτόν τον νέο χώρο, ανάγοντάς τον σε έναν σημαντικό χώρο μάθησης. Μέσα από τις δράσεις αυτού του χώρου, οι αυτοσχέδιες μουσικές πρακτικές παρουσίασαν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα εξέλιξη και πορεία, που όμως διακόπηκε το 2013 όταν μια σειρά παλαιότερων νόμων που αφορούσαν τις προϋποθέσεις λειτουργίας των χώρων θεάτρου και συναυλιών τέθηκαν σε εφαρμογή, και οδήγησαν στο κλείσιμό του. Οι νέες συνθήκες από τη μια δυσκόλεψαν την διεξαγωγή και εξέλιξη της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας, από την άλλη όμως ανέπτυξαν νέους τρόπους αντιμετώπισής της, μέσα από μηχανισμούς αυτο-οργάνωσης και συνεργασίας, ανάγοντας αυτούς σε σημαντικά πεδία μάθησης.

Αν πάρουμε μια μικρή απόσταση από τις επιμέρους ιστορικές αφηγήσεις, και δούμε την πορεία της μάθησης σε αυτοσχεδιαστικές πρακτικές στο σύνολό της, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι αυτή η πορεία δεν αποκρυσταλλώνεται σε μία μάθηση με συγκεκριμένο περιεχόμενο, στόχους και τρόπους. Αυτοί διαμορφώνονται και προσαρμόζονται ανάλογα με τις ανάγκες που παρουσιάζονται, τόσο κατά τη διάρκεια της διαδικασίας της πρακτικής καθουτήs όσο και μέσα από τις εκάστοτε κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Με άλλα λόγια η διαμόρφωση του πεδίου της μάθησης εξαρτάται τόσο από την ίδια τη διαδικασία της αυτοσχεδιαστικής πράξης, τη στιγμή που αυτή συμβαίνει, όσο και από ένα ευρύτερο πλαίσιο αισθητικών, ιστορικών και κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων, μέσα στο οποίο ανήκει και με το οποίο συνδιαλέγεται.

Στα πρώιμα χρόνια των δεκαετιών του ’80 και ’90 η εμπλοκή της μάθησης στις αυτοσχεδιαστικές διαδικασίες είχε τη μορφή περισσότερο της ανακάλυψης, της αλλαγής του τρόπου σκέψης γύρω από τη μουσική δημιουργία, της αποδοχής, της συναίνεσης. Μετά το 2000, που οι συνθήκες άρχισαν να γίνονται ευνοϊκότερες για

την αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα, οι διαδικασίες και οι στόχοι της μάθησης άρχισαν σταδιακά να επαναπροσδιορίζονται, κατέχοντας έναν όλο και πιο ενεργό ρόλο στις διαμορφώσεις των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών. Επίσης, η ανάγκη για εξωστρέφεια και εδραίωση που άρχισε να αναπτύσσεται μέσα από την τριβή με τις ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές, καθώς και οι δυσκολίες με τις οποίες ήρθαν αντιμέτωποι οι πειραματιστές / αυτοσχεδιαστές, ιδίως μετά το 2013, διάνθησαν το πεδίο της μάθησης με επιπλέον στόχους και τρόπους.

Ως απόρροια όλων των παραπάνω, και στη συνέχεια της διατριβής, επιχειρήθηκε η απάντηση του δεύτερου ερευνητικού ερωτήματος, αναφορικά με τον τρόπο που τέτοιες πρακτικές δύνανται να επαναπροσδιορίσουν εν τέλει την ίδια την έννοια της μουσικής δραστηριότητας. Αν η μάθηση αποτελεί μια πτυχή της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας, τότε με ποιον τρόπο οι ίδιες οι διαδικασίες μάθησης και ο τρόπος που αυτές συγκροτούνται, μπορούν να θέσουν τα θεμέλια για έναν επαναπροσδιορισμό ή έστω διεύρυνση της έννοιας της μουσικής δραστηριότητας;

Προς αυτήν την κατεύθυνση και για αυτόν τον σκοπό, αρχικά μελετήθηκε σε βάθος αυτή η ιδιαίτερη σχέση μεταξύ μάθησης και αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας, απαντώντας ουσιαστικά στα ερωτήματα γύρω από τους στόχους μάθησης, τα πλαίσια / τρόπους μάθησης και γύρω από τους παράγοντες που παίζουν ρόλο στη διαμόρφωση των αυτοσχεδιαστικών πρακτικών και οι οποίοι αναγνωρίζονται ως πεδία μάθησης. Η διερεύνηση των τριών αυτών ερωτημάτων έγινε με δεδομένα που προέκυψαν από τις αφηγήσεις ζωής.

Έτσι λοιπόν, ξεκινώντας με τους στόχους μάθησης, αυτοί μπορούν να ταξινομηθούν σε πέντε κατηγορίες. Η πρώτη αφορά την εξοικείωση με τα μέσα παραγωγής ήχων. Δηλαδή το πώς λειτουργούν και το τι δυνατότητες έχουν. Μέσα από αυτήν την εξοικείωση, διευρύνονται οι τρόποι χρήσης τους με συνέπεια να εμπλουτίζονται οι ηχητικές επιλογές. Η δεύτερη αφορά τη διαχείριση απρόβλεπτων ηχητικών συμβάντων. Η μάθηση σε αυτό το επίπεδο αφορά την εξοικείωση και διαχείριση τυχαίων και αναπάντεχων συμβάντων, με σκοπό ένα ενδιαφέρον ηχητικό αποτέλεσμα. Αυτά τα απρόβλεπτα συμβάντα μπορεί να προκύπτουν είτε εκούσια, ως αποτέλεσμα των επιλογών των αυτοσχεδιαστών, είτε και ακούσια, μέσα από τη διαδικασία και χωρίς να αφορούν ενέργειες των αυτοσχεδιαστών/στριών, όπως για παράδειγμα να σπάσει μια χορδή από μια κιθάρα. Η τρίτη αφορά την ανάπτυξη ενός

ενεργητικού τρόπου ακρόασης. Για πολλούς αυτοσχεδιαστές η ενεργητική ακρόαση είναι ένα σημαντικό εργαλείο λήψης αποφάσεων, το οποίο ενδυναμώνεται με τη εμπειρία, την συνήθεια και την εξάσκηση. Η τέταρτη κατηγορία αφορά τη διαχείριση ελευθεριών. Η διαδικασία του αυτοσχεδιασμού όσο απελευθερωτική μπορεί να είναι, γιατί δεν βασίζεται σε προκαθορισμένους κανόνες, άλλο τόσο πολύπλοκη μπορεί να γίνει για τον ίδιο λόγο. Επομένως η μάθηση αφορά τη διεύρυνση των τρόπων αντιμετώπισης αυτής της ανοιχτότητας των επιλογών. Η πέμπτη κατηγορία αφορά την ανάπτυξη μορφών διαλόγου και επικοινωνίας. Αν και αυτό το θέμα είναι αρκετά αμφιλεγόμενο, καθώς ο ήχος σε αντίθεση με τον λόγο δεν είναι αυτοαναφορικός, οι περισσότεροι/ρες αυτοσχεδιαστές/στριες δίνουν σημασία σε αυτού του είδους την επικοινωνία, καθώς μέσα από αυτήν προκύπτουν οι ηχητικές επιλογές κατά το παίξιμο τους. Επομένως η μάθηση έχει σαν σκοπό την ενδυνάμωση της επικοινωνίας και του διαλόγου, ούτως ώστε οι μετέπειτα επιλογές των αυτοσχεδιαστών/στριών να παρουσιάζουν περισσότερο ενδιαφέρον.

Η επίτευξη των παραπάνω στόχων μάθησης, γίνεται μέσω τριών προσεγγίσεων: μέσω αυτομάθησης, μέσω καθοδήγησης από κάποιον μέντορα, και μέσω της ίδιας της κοινότητας. Ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός, ως πρακτική η οποία εντάσσεται στη σφαίρα των άτυπων μορφών μάθησης, δίνει τη δυνατότητα στον καθένα να κρίνει ποια σημεία είναι σημαντικά και να βρίσκει τα δικά του μονοπάτια μάθησης. Και παρόλο που δεν υπάρχουν συγκεκριμένοι μουσικοί κανόνες και μεθοδολογίες, πέρα από την καθαυτή μουσική πρακτική, υπάρχει ένα αρκετά πλούσιο υλικό εξερεύνησης μέσα σε κείμενα και ηχογραφήσεις. Ωστόσο και η ύπαρξη ενός μέντορα, δηλαδή ενός ατόμου με μεγαλύτερη εμπειρία, είναι ιδιαίτερα σημαντική, αποτελώντας πολλές φορές πηγή γνώσης, έμπνευσης και επιρροών. Τέλος, δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τον σπουδαίο ρόλο που παίζει η ίδια η κοινότητα στο πεδίο της μάθησης. Μια κοινότητα, αποτελούμενη από δίκτυα ατόμων και δραστηριοτήτων σε αλληλεπίδραση, έχει τη δυνατότητα να παρέχει στα μέλη της υποστηρικτικούς μηχανισμούς, τόσο για την ανάπτυξη και συνέχεια της δραστηριότητάς τους όσο και για την εξέλιξή της.

Πέρα από τους στόχους και τους τρόπους μάθησης, σημαντικό ρόλο παίζουν και κάποιοι παράγοντες, οι οποίοι διαμορφώνουν την ίδια τη πρακτική και κατά συνέπεια παίζουν σημαντικό ρόλο στον τρόπο που συγκροτείται η μάθηση. Τέτοιοι παράγοντες μπορεί να είναι ο χρόνος που κάποιος έχει στη διάθεσή του για να ασχοληθεί με τη

μουσική. Ανάλογα με τον διαθέσιμο χρόνο, καθορίζεται και η μορφή της μουσικής πρακτικής. Άλλος παράγοντας μπορεί να είναι η προσωπικότητα ή ιδιοσυγκρασία του/της αυτοσχεδιαστή/στριας, η οποία καθορίζει τον βαθμό σταθερότητας ή μεταβλητότητας των επιλογών του/της. Εξίσου σημαντικός παράγοντας είναι και η δημόσια έκθεση, ο οποίος αφορά τη συνθήκη κάποιου να παίζει μουσική ζωντανά μπροστά σε κάποιο κοινό. Ο τρόπος που κάποιος διαχειρίζεται αυτήν την συναισθηματική κατάσταση που αναπτύσσει αυτή η συνθήκη έχει επιπτώσεις στην ίδια την πρακτική του. Σε κάθε αυτοσχεδιαστική πράξη υπάρχουν πολλών ειδών περιορισμοί, οι οποίοι την επηρεάζουν, τη διαμορφώνουν ή και την κατευθύνουν πολλές φορές και απαιτείται από τον/την αυτοσχεδιαστή/στρια εύρεση τρόπων αντιμετώπισής τους. Αυτοί οι περιορισμοί μπορεί να έχουν να κάνουν με τους περιορισμούς που θέτουν τα ίδια τα μέσα, ή ο χώρος ή ακόμα και το ίδιο το σώμα του/της αυτοσχεδιαστή/στρια κ.α. Τέλος, έχει ενδιαφέρον να θίξουμε τον ρόλο που παίζουν τα διαφορετικά πολιτισμικά / μουσικά υπόβαθρα και η συσχέτισή τους σε έναν ομαδικό αυτοσχεδιασμό. Εδώ οι απόψεις διίστανται. Η μία λέει πως δεν παίζει σημαντικό ρόλο καθώς σε έναν αυτοσχεδιασμό δεν έχει σημασία το πώς κάποιος παίζει (δεξιότητες ή όχι), αλλά το πώς συνδέεται με τους συμπαίκτες του και αυτό δεν έχει να κάνει με κάποιου είδους επίσημης μουσικής εκπαίδευσης. Ενώ η άλλη άποψη αναφέρει ότι, παίζει σημαντικό ρόλο καθώς το υπόβαθρο καθορίζει και τον τρόπο αντιμετώπισης της πρακτικής, η οποία έχει επιπτώσεις και στον τρόπο συσχέτισης μεταξύ των παικτών και κατά προέκταση και στο ηχητικό αποτέλεσμα του αυτοσχεδιασμού.

Σύμφωνα με τα όσα προέκυψαν μέσα από την έρευνα αυτό που σε μια πρώτη ανάγνωση για τις ελεύθερα αυτοσχεδιαστικές μουσικές πρακτικές φαίνεται αρκετά απλό, καθώς αυτές έχουν να κάνουν με τυχαίους ήχους και χωρίς συγκεκριμένους κανόνες που απαιτούν χρονοβόρες και επίπονες διαδικασίες μουσικής εκπαίδευσης, τελικά φαίνεται να είναι αρκετά πιο πολύπλοκο. Όπως διαπιστώθηκε, ένας αυτοσχεδιασμός είναι το αποτέλεσμα ενός συνδυασμού πολλών παραγόντων οι οποίοι βρίσκονται σε μια κατάσταση ρευστότητας και αλληλεπίδρασης και οι οποίοι έχουν ουσιαστικό ρόλο στις διαμορφώσεις του. Και αυτή η διαπίστωση είναι που μας ωθεί να προτείνουμε έναν διαφορετικό τρόπο αντίληψης της μουσικής δραστηριότητας.

Ξεκινώντας με την έννοια της *μουσικοτροπίας* του Christopher Small, η μουσική αφορά μια δραστηριότητα, κάτι το οποίο οι άνθρωποι κάνουν, ανάγοντας τα νοήματά της στην ίδια της τη διαδικασία τη στιγμή που συμβαίνει και σε ό,τι σχετίζεται με αυτήν τη διαδικασία και όχι στο μουσικό έργο. Με βάση αυτήν την αντίληψη της έννοιας της μουσικής, αναπτύχθηκαν κάποιοι προβληματισμοί για τη σχέση της ανεπίσημης αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας με τους όρους του «μουσικού», του «ερασιτεχνισμού» και του «επαγγελματισμού». Οι σκέψεις που προέκυψαν δεν είχαν σαν σκοπό να εντάξουν τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές σε κάποιο από τα δύο πλαίσια (ερασιτεχνισμός / επαγγελματισμός). Περισσότερο στόχευαν στο να αποδυναμώσουν τον τρόπο που αυτοί οι όροι έχουν διαμορφωθεί, επικρατήσει και σχετιστεί με την έννοια της επίσημης / θεσμοθετημένης μουσικής δραστηριότητας, (μέσω της επίσημης μουσικής εκπαίδευσης), ούτως ώστε να αναπτυχθούν γεφυρώματα μεταξύ αυτής και της ανεπίσημης αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας. Τέλος, χρησιμοποιώντας τη θεωρία «δράστη-δικτύου» (Actor Network Theory) του Bruno Latour, ως ένα εργαλείο κατανόησης και επεξήγησης του τρόπου που οι αυτοσχεδιαστικές πρακτικές διαμορφώνονται, η έρευνα ολοκληρώθηκε προτείνοντας μια διαφορετική προσέγγιση της αυτοσχέδιας μουσικής δραστηριότητας, ως ένα δίκτυο τόσο ανθρώπινων όσο και μη ανθρώπινων δρώντων, οι οποίοι βρίσκονται σε μία κατάσταση αλληλεπίδρασης. Το κάθε δίκτυο αποτελείται από άλλα μικρότερα δίκτυα δραστών με αντίστοιχους μηχανισμούς αλληλεπιδράσεων, και, μέσα από τον τρόπο με τον οποίο αυτά τα δίκτυα σχετίζονται και διαδρούν μεταξύ τους, η αυτοσχέδια μουσική δραστηριότητα διαμορφώνεται και εξελίσσεται.

Οι παραπάνω διερευνήσεις, αν και εξυπηρετούν τον σκοπό της παρούσας διατριβής, καθώς απαντούν με έναν αρκετά δυναμικό τρόπο στο δεύτερο ερώτημα, πρέπει να αναφέρουμε πως δεν εξετάστηκαν σε βάθος. Ωστόσο, τα ερευνητικά πεδία που προέκυψαν, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και μπορούν να αποτελέσουν αφορμή για περαιτέρω έρευνα.

Σχετικά με την απάντηση των κεντρικών ερωτημάτων της διατριβής, η συμβολή των αφηγητών/τριών ήταν ιδιαίτερα σημαντική. Οι αφηγήσεις ζωής, ως ιστορικές πηγές, σε αντίθεση με άλλες πηγές της ίδιας εποχής, έπαιξαν έναν κυρίαρχο ρόλο στην διαμόρφωση του περιεχομένου της διατριβής, καθώς ήδη από την αρχή της έρευνας συνειδητά αποφασίστηκε αυτή να καταλήξει, όσο πιο κοντά, σε μια αφήγηση

«ιστορίας από τα κάτω». Αυτή η επιλογή σαν συνέπεια είχε να αφήσει πεδία της ιστορίας ανεξερεύνητα, ενώ ταυτόχρονα υπέδειξε ακριβώς αυτήν την έλλειψη στον χώρο της ιστορικής μουσικολογίας.

Αν θα μπορούσαμε με τρεις λέξεις να χαρακτηρίσουμε τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές, τη μάθηση γύρω από αυτές και τη μεταξύ τους σχέσεις, αυτές θα ήταν: ανομοιογένεια, ρευστότητα και ποικιλομορφία. Η ιδιότητα ενός ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού να εξαρτάται από ό,τι εμπεριέχεται μέσα στη στιγμή που αυτός πραγματοποιείται και να είναι αποτέλεσμα συνδιαμόρφωσης μεταξύ των εκάστοτε συμμετεχόντων και των εκάστοτε κοινωνικοπολιτικών συνθηκών, καθιστά ιδιαίτερα δύσκολη υπόθεση την ανάπτυξη σταθερών πάνω στις οποίες θα μπορούσε να διαμορφωθεί μία συνεκτική ιστορική αφήγηση. Οι συνέπειες αυτής της δυσκολίας εντοπίζονται στην παρούσα διατριβή και σαφώς θα μπορούσαν να γίνουν ενέργειες για βελτιώσεις. Ταυτόχρονα όμως, αυτή η ιδιότητα, μπορεί να ανοίξει τον δρόμο για έναν μόνιμο διάλογο, μέσα από τον οποίο ενώ θα μπορούσαν να εντοπιστούν αφετηρίες, όχι όμως σημεία που να παραπέμπουν σε κάποιο τέλος.

Επομένως, η διατριβή φιλοδοξεί να αποτελέσει αφετηρία επόμενων ερευνών γύρω από τις αυτοσχέδιες και εξωθεσμικές μουσικές πρακτικές, και έναυσμα για διεύρυνση του πεδίου της ιστορικής μουσικολογίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αλεξίου, Γ. (2018). *Τα μουσικά περιοδικά που διαβάζαμε κι έγραψαν ιστορία*. <https://www.ogdoo.gr/erevna/thema/ta-mousika-periodika-pou-diavazame-ki-egrapsan-istoria> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 19/10/2018)
- Αλεξόπουλος, Χ. (2017). *Vinyl Microstore – και κάπως έτσι τελειώνει μια ιστορία*. <https://www.culturenow.gr/vinyl-microstore-kai-kapos-etsi-teleionei-mia-istoria/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 21/ 04/2020)
- Αναγνωστάκη, Κ. (2011, Νοέμ.). Μνήμη και ηθική. *Scientific Network for Adult Education in Crete*, (5). <http://cretaadulthoodeduc.gr/blog/?cat=21> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 11/5/2016)
- Ατταλί, Ζ. (1991). *Θόρυβοι. Δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*. Μετ. Ν. Ανδριτσάνου. Αθήνα: Ράππα.
- Γεωργιακώδη, Ν. (2013). *Ραδιόφωνο στα '90s. Επτά ιστορικοί σταθμοί*. <https://www.in2life.gr/features/notes/article/303762/radiofono-sta-90s-exi-istorikoi-stathmoi.html> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 23/02/2018)
- Γεωργοπούλου, Π. (2007). Σύγχρονη κοινωνική θεωρία και η διεύρυνση του στον κόσμο των τεχνοφυσικών αντικειμένων. Η θεώρηση του B. Latour. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 123(123), 145-167. doi.org/10.12681/grsr.150
- Γκερ, Λ. (2005). *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*. Μετ. Κ. Κομπίλη. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Διεπιστημονικός. (2020). In *WordReference online dictionary*. <https://www.wordreference.com/engr/multidisciplinary>
- Θανοπούλου, Μ. και Μπουτζουβή, Α. (2002). Η προφορική ιστορία στην Ελλάδα - Οι εμπειρίες μιας δύσκολης πορείας. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, (107)107, 3-21. doi.org/10.12681/grsr.8870
- Κανελλόπουλος, Π. Α. (2010). Η εθνογραφική μελέτη των τρόπων που τα παιδιά δημιουργούν μουσική: μεθοδολογικά ζητήματα, εκπαιδευτικές προεκτάσεις. Στο Μ. Πουρκός & Μ. Δαφέρμος (Επιμ.), *Ποιοτική Έρευνα στην Ψυχολογία και την Εκπαίδευση: Επιστημολογικά, Μεθοδολογικά και Ηθικά Ζητήματα* (σελ. 513-540). Αθήνα: Τόπος.
- Κολοβός, Ν. Γ. (2015). «Κοινωνικά απόβλητα»; *Η ιστορία της πανκ σκηνής στην Αθήνα, 1979-2015*. Αθήνα: Απόβλεπτες.
- Κολοβός, Ν. Γ. (2001). *Μικροί ναοί της σύγχρονης μουσικής*. <http://www.kathimerini.gr/97278/article/politismos/arxio-politismoy/mikroi-naoi-ths-sygyxronhs-moysikhhs> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 14/05/2020)
- Κρεκουκιάς, Θ. (2013). *Το μουσικό κίνημα της ψυχεδέλειας*. <http://www.oneman.gr/pop-code/t/mousiki/to-moysiko-kinhma-ths-psyxedeleias.2149840.html> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 12/04/2018)

- Λάσκαρις, Μ. (2007). *Punk. Η ιστορία μιας επανάστασης*. Αθήνα: Ένωση Εκτυπωτικών Επιχειρήσεων Α.Ε.
- Λεοπούλου, Α. (2014). *Όψεις της καθημερινής ζωής στην ελληνική μεταπολεμική τέχνη*. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης.
- Λιλή, Δ. (2013). A brief history of hip-hop. *Sonik*, (7), 6-13.
- Μαγιόπουλος, Τ. (2013). Το ελληνικό hip-hop στα '80s και στα '90s. *Sonik*, (7), 14-21.
- Μαντόγλου, Ά. (2012). *Μνήμες. Ατομικές – κοινωνικές – ιστορικές*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Μηλάτος, Μ. (2017). *10 χρόνια Record Store Day*. https://www.athensvoice.gr/culture/music/350570_10-hronia-record-store-day (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 14/05/2020)
- Μουτσόπουλος, Θ. (Επιμ.) (2012). *Το αθηναϊκό underground*. Αθήνα: Athens Voice.
- Μουτσόπουλος, Θ. (Επιμ.) (2017). *Η εποχή του διαστήματος. Ηλεκτρική & ηλεκτρονική τέχνη στην Ελλάδα, 1957-1989*. Αθήνα: Ασίνη.
- Μποζώνη, Α. (2017). *Παγκόσμια ημέρα δισκοπωλείων σε πέντε ιστορικά δισκάδικα της Αθήνας*. <https://www.thetoc.gr/politismos/article/pagkosmia-imera-diskopwleiwn-se-pente-istorika-diskadika-tis-athinas> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 14/05/2020)
- Νένης, Γ. (2018). *Αναμνήσεις από το POP II*. https://www.athensvoice.gr/culture/music/435371_anamniseis-apo-pop-ii (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 19/08/2019)
- Οπτική Μουσική. (2017). *Τα Πρώτα Λόγια. Ηχογραφήσεις 1984-1987*. Με τη σύμπραξη των εταιριών Hxoi Kato Apo To Spiti, More Mars και Noise-Below. Βόλος: Παλμός.
- Παπαδημητρίου, Ν. (2017). Μια περιληπτική εισαγωγή στην επανάσταση του ηλεκτρικού και ηλεκτρονικού ήχου. Στο Θ. Μουτσόπουλος (επιμ.), *Η εποχή του διαστήματος. Ηλεκτρική & ηλεκτρονική τέχνη στην Ελλάδα, 1957-1989* (σελ. 215-224). Αθήνα: Ασίνη.
- Παπασταύρου, Δ. (2010). *Οι μαθησιακές διεργασίες στη συγκρότηση μουσικών ταυτοτήτων. Η περίπτωση της ομάδας πέντε ενηλίκων από τη Θεσσαλονίκη που μαθαίνουν και παίζουν μαζί μουσική*. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης.
- Παπουτσή, Α. (2012). *Ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός: Ψυχοκοινωνική προσέγγιση και ζητήματα ταυτοτήτων μέσα από αφηγήσεις ζωής αυτοσχεδιαστών της ελληνικής πειραματικής σκηνής*. Μεταπτυχιακή διπλωματική, ΕΚΠΑ, Τμήμα Μουσικής & Τμήμα Επικοινωνίας.

- Παππά, Μ. (2013). *Τα πάντα για τα δισκάδικα*.
<https://www.lifo.gr/guide/cultureblogs/musicblog/38260> (τελευταία
 ημερομηνία πρόσβασης 14/05/2020)
- Πασσίση-Κοκότ, Δ. (2014). *Αυτά που αξίζει να γνωρίζεις για την ψυχεδελική μουσική*.
<https://www.vice.com/gr/article/aewb48/psychedelic-rock-festival-romantzo>
 (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 12/04/2018)
- Πολυεπιστημονικός. (2020). *In Globse online dictionary*.
<https://el.glosbe.com/en/el/multidisciplinary>
- Πολυθεματικός. (2020). *In Globse online dictionary*.
<https://el.glosbe.com/en/el/multidisciplinary>
- Πουλάκης, Ν. (2005). Εθνότητα, ταυτότητα και μουσική: η κινηματογραφική
 κατασκευή του παρελθόντος. Στο Ζούκη Α. (Επιμ. σειράς: Τετράδιο Νο 1).
Πρακτικά συνεδρίου: Μουσική, ήχος, τόπος (σελ. 111-127). Άρτα 19 Ιουνίου
 2005. Άρτα: Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.
- Σαββάκης, Μ. (2003). Η Βιογραφική έρευνα ως εναλλακτικό ερευνητικό εγχείρημα
 και ως μεθοδολογικό διάβημα: Πλεονεκτήματα και όρια. *Δοκίμεις*, (11-12), 65-
 87.
- Σίμος, Δ. Ι. (2004). *Η μουσική εκπαίδευση στη νεώτερη και σύγχρονη Ελλάδα. Με
 αναφορά στους Αρχαίους και Βυζαντινούς χρόνους*. Αθήνα: Edition Orpheus.
- Σμολ, Κ. (1983). *Μουσική-κοινωνία-εκπαίδευση*. Μετ. Μ. Γρηγορίου. Αθήνα:
 Νεφέλη.
- Σμολ, Κ. (2010). *Μουσικοτροπώντας. Τα νοήματα της μουσικής πράξης και της
 ακρόασης*. Μετ. Δ. Παπασταύρου, Σ. Λούστας. Αθήνα: Ιανός.
- Σολομόν, Ι. (2019). *Στου Μπαράκου...Ένας δίσκος, ένα κλαμπ, μια εποχή*.
[http://www.avgi.gr/article/9308590/9769378/enas-diskos-ena-klamp-mia-
 epoche](http://www.avgi.gr/article/9308590/9769378/enas-diskos-ena-klamp-mia-epoche) (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 29/04/2020)
- Σολωμός, Μ. (2008). *Ιάννης Ξενάκης. Το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού*. Αθήνα:
 Αλεξάνδρεια.
- Σούζας, Ν. (2015). «Σταμάτα να μιλάς για θάνατο μωρό μου». *Πολιτική και κουλτούρα
 στο ανταγωνιστικό κίνημα στην Ελλάδα (1974-1998)*. Θεσσαλονίκη: Ναυτίλος.
- Στεφάνου, Δ. (2011). Πρόλογος στην ελληνική έκδοση. Στο Nyman, M., *Πειραματική
 μουσική* (σελ. 13-23). Μετ. Δ. Στεφάνου. Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ.
- Στεφάνου, Δ. (2019). Φιλοσοφική και κριτική θεώρηση της μουσικής. Στο Ε. Νίκα-
 Σαμψών (Επιμ.), *Εισαγωγή στη μουσικολογία και στις μουσικές επιστήμες* (σελ.
 191-208). Αθήνα: University Studio Press.
- Τουλιάτος, Ν. (2006). *Μ' ένα κύμβαλο...αλαλάζον*. Αθήνα: Δρόμων.
- Τουλιάτος, Ν. (2015). *Για τον αυτοσχεδιασμό*. Αθήνα: Cambia.
- Τρούσας, Φ. (2017). Η πορεία της τζαζ στην Ελλάδα των 1980s. *Sonik*, (1), 32-35.

- Τσιάκαλος, Γ. (2002). *Η υπόσχεση της παιδαγωγικής*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Χαϊδοπούπου, Β. Μ. (2013). *Για τη σημασία της καθημερινότητας*. Αθήνα: Νήσος.
- Χρηστάκης, Ν. (1999). *Μουσικές ταυτότητες: Αφηγήσεις ζωής μουσικών και συγκροτημάτων της ελληνικής ανεξάρτητης σκηνής ροκ*. Αθήνα: Τυπωθήτω, Γιώργος Δαρδανός.
- Adorno, W. T. (1997). *Η κοινωνιολογία της μουσικής*. Μετ. Θ. Λουπασάκης, Γ. Σαγκριώτης, Φ. Τερζάκης. Αθήνα: Νεφέλη.
- Allsup, R.E. (2008). Creating an educational framework for popular music in public schools: Anticipating the second-wave. *Visions of Research in Music Education (Special Edition – Beyond Lucy Green: Operationalizing Theories of Informal Music Learning)*, 12, 1-12.
- Anderson, B. (1993). *Imagined communities*. London and New York: Verso.
- Apel, W. (1972) (Ed.). *Harvard Dictionary of Music*, 2nd edition. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Atton, C. (2012). Listening to ‘difficult albums’: specialist music fans and the popular avant-garde. *Popular Music*, 31(3), 347-361.
- Azerrad, M. (2002). *Our band could be your life: Scenes from the American indie underground 1981-1991*. New York: Little Brown.
- Bailey, D. (1992). *Improvisation: Its nature and practice in music*. London: Da Capo.
- Bennett, A. (1999, Aug.). Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, 33(3), 599-617.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32(3-4) 223-234. doi.org/10.1016/j.poetic.2004.05.004
- Bennett, A. (2005). *Culture and everyday life*. London: Sage Publications.
- Bennett, A. & Peterson, R. (Ed.) (2004). *Music scenes: Local, translocal, and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Beardsley, C. M. (1989). *Ιστορία των αισθητικών θεωριών. Από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*. Μετ. Δ. Κουρτοβίκ, Π. Χριστοδουλίδης. Αθήνα: Νεφέλη.
- Borgo, D. (2002). Negotiating freedom: Values and practices in contemporary improvised music. *Black Music Research Journal*, 22(2), 165-188.
- Borgo, D. (2005). *Sync or swarm: Improvising music in a complex age*. New York: Continuum.
- Borgo, D. (2006). Sync or swarm: Musical improvisation and the complex dynamics of group creativity. In K. Futatsugi et al. (Eds.): *Goguen Festschrift, LNCS 4060* (pp. 1-24). Berlin: Springer-Verlag. http://musicweb.ucsd.edu/~dborgo/David_Borgo/Writing_files/Festschrift.pdf (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 10/06/2020)

- Bullock, T. M. (2010). Self-idiomatic music: An introduction. *Leonardo*, 43(2), 141-144.
- Caffentzis, G. and Federici, S. (2014). Commons against and beyond capitalism. *Community Development Journal*, 49(1), 92-105.
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Campbell, P. S. (1998). *Songs in their heads: Music and its meaning in children's lives*. New York: Oxford University Press.
- Chadabe, J. (1997). *Electric sound: The past and promise of electronic music*. New Jersey: Prentice Hall, Upper Saddle River.
- Childs, B., Hobbs, C., Austin, L.,...Oliveros, P. (1982, Aut.-1983, Sum). Forum: Improvisation. *Perspectives of New Music*. 21(1/2), 26-111.
- Clark, S. (2005). Mariachi music as a symbol of Mexican culture in the United States. *International Journal of Music Education*, 23(3), 227-237.
- Close, D. (2006). *Ελλάδα 1945-2004. Πολιτική, κοινωνία, οικονομία*. Μετ. Γ. Μερτίκας. Θεσσαλονίκη: Θύραθεν.
- Cobussen, M. (2008a). Introduction. *New Sound*, 32, 1-3.
- Cobussen, M. (2008b). Improvisation. An annotated inventory. *New Sound*, 32, 4-15.
- Cobussen, M. & Nielsen, N. (2012). *Music and ethics*. UK: Ashgate.
- Cobussen, M., & Costa, R. (2015). Dialogue on Improvisation, Composition and Performance: On Singularity, Complexity and Context. *Revista Música*, 15(1), 149-164.
- Cobussen, M. (2017). *The field of musical improvisation*. Netherlands: Lieden University Press.
- Cope, P. (2005). Adult learning in traditional music. *The British Journal of Music Education*, 22(2), 125-140.
- Dahlhaus, C. (1983). *Foundations of music history*. English trans. J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press.
- D' Amore, A. (2008). *Musical futures an approach to teaching and learning: Resource Pack, 2nd edition*. Musical Futures, Paul Hamlyn Foundation. <http://www.musicalfuturesaustralia.org/uploads/1/2/0/1/12012511/musicalfutures2ndeditionteacherresourcepack.pdf> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 17/11/2016)
- Demers, J. (2010). *Listening through the noise. The aesthetics of experimental electronic music*. New York: Oxford University Press.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. UK: Cambridge University Press.

- Desjardins, J. (2015). *The history of wearable technology*. <https://www.visualcapitalist.com/the-history-of-wearable-technology/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 30/05/2020)
- Dolan, J. (2016). *What is the underground?* <http://www.deephouseamsterdam.com/what-is-underground/>. (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 20/06/2017)
- Drinker, H. S. (1967, Sept.). Amateur and music. *Music Educators Journal*, 54(1), 75-78.
- Duguid, B. (1995). *A prehistory of industrial music*. <http://media.hyperreal.org/zines/est/articles/preindex.html> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 19/02/2018)
- Feher, F. & Ziarek, K. (2006). *Τέχνη και ριζοσπαστικότητα*. Λούκατζ, Χάιντεγκερ, Αντόρνο. Αθήνα: Ύψιλον.
- Finnegan, R. (1989). *The hidden musicians: Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fogarty, M. (2010). *Dance to the drummer's beat: Competing tastes in international b-boy/b-girl culture*. Doctoral dissertation, The University of Edinburgh.
- Folkestad, G. (2006). Formal and informal learning situation or practices vs. Formal and informal ways of learning. *British Journal of Music Education*, 23(2), 135-145.
- Fontenot, R. (2017). *Skiffle music: 1920s bluesy jazz turned 1950s improv instrumentation*. <https://www.liveabout.com/overview-of-skiffle-music-genre-2522587> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 28/04/2020)
- Gordon, R. A. (2005). *The authentic punk: An ethnography of diy music ethics*. Doctoral dissertation, Loughborough University, London.
- Gottschalk, J. (2016). *Experimental music since 1970*. New York: Bloomsbury.
- Graham, S. (2013). *Notes from underground: Political and aesthetic issues with underground music*. Doctoral dissertation, City University, London.
- Graham, G. (2001). *Internet. Μια κοινωνιολογική προσέγγιση*. Μετ. Χ. Μαρίνου. Αθήνα: Περίπλους.
- Grayson, J. (Ed.) (1975). *Sound sculpture: A collection of essays by artists surveying the techniques, applications and future directions of sound sculpture*. Canada: A.R.C. Publications.
- Green, L. (2002). *How popular musicians learn*. Aldershot GB: Ashgate.
- Green, L. (2008). *Music, informal learning and the school: A new classroom pedagogy*. London: Ashgate.
- Guerra, P. and Moreira, T. (Eds.) (2015). *Keep it simple, make it fast! An approach to underground music scenes*. Porto: University of Porto.

- Halbwachs, M. (2013). *Η συλλογική μνήμη*. Μετ. Τ. Πλυτά. Αθήνα: Παπαζήση.
- Hallam, S. (2001). Learning in music: Complexity and diversity. In C. Philpott, C. Plummeridge (Eds.), *Issues in music teaching* (pp.61-75). New York and London: Routledge.
- Harley, J. (2004). *Xenakis. His life in music*. New York and London: Routledge.
- Harwood, E. (1998). Go on girl: Improvisation in African American girls' singing games. In B. Nettl (Ed.), *In the course of performance: Studies in improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Haselböck, H. (1966, Jan.). Improvisation. Thoughts about its history and teaching. *The Diapason*, 674, 46-47.
- Hennion, A. (2001). Music lovers. Taste as performance. *Theory, culture & society*, 18(5), 1-22.
- Hennion, A. (2005). Pragmatics of taste. In M. D. Jacobs and N. W. Hanrahan (Eds.), *The Blackwell companion to the sociology of culture* (pp. 131-144). UK: Blackwell.
- Higgins, K. (2011). *The music of our lives*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Higgins, L. (2006). *Boundary-walkers: Contexts and concepts of community music*. Doctoral dissertation, University of Limerick, Irish World Academy of Music and Dance, Ireland.
- Higgins, L. and Mantie, R. (2013). Improvisation as ability, culture, and experience. *Music Educators Journal*, 53(2), 38-44.
- Holmes, T. (2002). *Electronic and experimental music. Technology, music, and culture*. Second edition. New York: Routledge.
- Horsley, I., Collins, M., Badura-Scooda, E. & Libby, D. (1980). Improvisation in western art music. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9 (pp. 31-52). London: Macmillan.
- Hulot, M. (2016). *Αργύρης Ζήλος: Ο πιο αυστηρός Έλληνας μουσικοκριτικός που υπήρξε ποτέ*. <https://www.lifo.gr/print/athinaioi/119786> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 17/03/2019)
- Hunt, E. (2019). *A brief history of Riot Grrrl. The space-reclaiming 90s punk movement*. <https://www.nme.com/blogs/nme-blogs/brief-history-riot-grrrl-space-reclaiming-90s-punk-movement-2542166> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 28/02/2020)
- Iggers, G. (2006). *Η ιστοριογραφία στον εικοστό αιώνα: Από την επιστημονική αντικειμενικότητα στην πρόκληση του μεταμοντερνισμού*. Μετ. Π. Ματάλας. Αθήνα: Νεφέλη.
- Iles, A. & Mattin. (Eds.) (2019). *Θόρυβοι και καπιταλισμός*. Μετ. Μ. Δακούτρος, Φ. Νικολακόπουλος, Θ. Κακλιδάκη, Ι. Στανιμεράκη. Αίγιο: Ηδύφωνο.

- Inglis, D. (2005). *Culture and everyday culture*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Kadushin, C. (2019). *Κοινωνικά δίκτυα*. Μετ. Ι. Κατερέλος. Αθήνα: Κριτική.
- Kanellopoulos, P. A. and Wright, R. (2012). Improvisation as an informal music learning process: Implications for teacher education. In S. Karlsen and L. Väkevä (Eds.), *Future prospects for music education. Corroborating informal learning pedagogy* (pp. 129-160). UK: Cambridge Scholars.
- Kanellopoulos, P. A. and Stefanou, D. (2015, May). Music beyond monuments: Re-imagining creative music engagement in the light of museum-based projects. *MuseumEdu*, 1, 37-63.
<http://museumedulab.ece.uth.gr/main/sites/default/files/D%202020MUSIC%20BEYOND%20MONUMENTS.pdf> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 10/06/2020)
- Kanellopoulos, P. A. (2016). Problematizing (musical) knowledge – Power relationships: A Rancierian provocation. *Philosophy of Music Education Review*, 24(1), 24-44.
- Karamoutsiou, A. (2018, Feb.). *At the mercy of modernization...”: Histories of DIY music-making scene in Thessaloniki, the case of “NAFTIA” band*. Paper presented at International PhD Graduate Student Conference, Musicology (in) action: Past Musics, Present Practices, Future Prospects, Aristotle University of Thessaloniki and University of Macedonia, Thessaloniki.
- Karamoutsiou, A. (2019, Feb.). *Not just a zine: “Rollin Under” zine and Thessaloniki’s DIY music making (1985-1992)”*. Paper presented at International Association for the Study of Popular Music (IASPM) Conference, Building the Scenes? Fan/zines in Central Eastern and South Eastern Europe before and after the Fall of Berlin Wall, Prague.
- Kerlin, J. (2004). *The transmission of song among the New York Irish – Teaching, learning and Irish sensibility*. Doctoral dissertation, New York University.
- Koutsomichalis, M. & Rodousakis, N. (2015, Jan.). From (not-)doing-it-yourself to doing-it-(cheaper)-with-others. The rise of a workshop culture in the Greek economic dystopia. *Proceedings of the 3rd International Conference of Hybrid City* (pp. 40-48). University Research Institute of Applied Communication (URIAC) & New Technologies Laboratory of the Faculty of Communication and Media Studies of the University of Athens.
- Kuznetsov, S. & Paulos, E. (2010). Rice of the expert amateur: DIY projects, communities, and cultures. In *proceedings of the 6th Nordic Conference on Human-Computer Interaction* (pp. 295-304). New York: ACM.
- Lash, D. (2011). Derek Bailey’s practice / practise. *Perspectives of New Music*, 49(1), 143-171.
- Latour, B. (1996). On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications, *Soziale Welt*, 47, 369- 381.

- Latour, B. (2005). *Reassembling the social. An introduction to actor-network theory*. New York: Oxford University Press.
- Laughley, D. (2006). *Music and youth culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Levi, G. (1991). On microhistory. In P. Burke (Ed.), *New perspectives on historical writing* (pp.93-113). Cambridge: Polity Press.
- Lewis, E. G. (2002). Improvised music after 1950: Afrological and eurological perspectives. *Black Music Research Journal*, 22, Supplement: Best of BMRJ, 215-246.
- Lewis, E. G. (2008). *A power stronger than itself. The AACM and american experimental music*. USA: University of Chicago Press.
- Lippman, E. (1992). *A history of western musical aesthetics*. London: University of Nebraska Press.
- Manning, P. (2004). *Electronic and computer music*. Revised and expanded edition. New York: Oxford University Press.
- Marcus, T. (2000). Ambient: Basic ambient story. In P. Shapiro (Ed.), *Modulations: A history of electronic music, throbbing words on sound* (pp. 156-167). Caipirinha, New York: Caipirinha.
- Mattin. (2019a). Να γίνει ευάλωτος. Στο A. Iles & Mattin (Eds.), *Θόρυβοι και καπιταλισμός* (σελ. 23-28). Μετ. Μ. Δακούτρος, Φ. Νικολακόπουλος, Θ. Κακλιδάκη, Ι. Στανιμεράκη. Αίγιο: Ηδύφωνο.
- Mattin. (2019b). Anti-copyright: Γιατί ο αυτοσχεδιασμός και το noise αντιτίθενται στην ιδέα της πνευματικής ιδιοκτησίας. Στο A. Iles & Mattin (Eds.), *Θόρυβοι και καπιταλισμός* (190-222). Μετ. Μ. Δακούτρος, Φ. Νικολακόπουλος, Θ. Κακλιδάκη, Ι. Στανιμεράκη. Αίγιο: Ηδύφωνο.
- McGlone, U. M., & McDonald, R. A. R. (2017). Learning to improvise, improvising to learn: A qualitative study of learning processes in improvising musicians. In E. F. Clarke and M. Doffman (Eds.), *Distributed creativity: Collaboration and improvisation in contemporary music* (pp. 278-294). Oxford, UK: Oxford University Press.
- McLeod, K. (2001, Mar.). Genres, subgenres, sub-subgenres and more: Musical and social differentiation within electronic/dance music communities. *Journal of Popular Music Studies*, 13(1), 59-75.
- Mooney, J. (2017). The Hugh Davies collection: Live electronic music and self-built electro-acoustic musical instruments, 1967-1975. *Science Museum Group Journal*, 7 (Sound and Vision). doi: <http://dx.doi.org/10.15180/170705>
- Moore, T., Toop, D., & Baresford, S. (Eds.). (2016). *Musics: A British magazine of improvised music & art 1975-1979*. UK: Ecstatic Peace Library.
- Nettl, B. (1983). *The study of ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press.

- Nettl, B. (2007). Interlude: An ethnomusicological perspective. In L. Bresler (Ed.), *International Handbook of Research in Arts Education* (pp. 829-834). Dordrecht: Springer.
- Nunn, T. (1998). *Wisdom of the impulse on the nature of musical free improvisation*, pdf edition 2004 for website international improvised musicarchive (IIMA), part 1-2.
- Nyman, M. (1999). *Experimental music Cage and beyond*. UK: Cambridge University Press.
- Oliveros, P. (1998). *The roots of the moment*. New York: Drogue Press.
- Oliveros, P. (2005). *Deep Listening: A composer's sound practice*. Lincoln, NE: iUniverse.
- Parker, E. (2014). Introduction. In F. Schoeder and M. O hAodha (Eds.), *Soundweaving: Writings on improvisation* (pp. 1-8). UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Parmar, R. (2016, Sept. 7-9). *A brief history of field recording*. Paper presented at the ISSTA Conference, Ulster University, Derry-Londonderry, Northern Ireland.
- Pasler, J. (2008). *Writing through music. Essays on music, culture, and politics*. New York: Oxford University Press.
- Piekut, B. (2014). Actors-networks in music history: Clarifications and critiques. *Twentieth-Century Music*, 11(2), 191-215.
- Pinch, T. and Trocco, F. (2002). *Analog days. The invention and impact of the moog synthesizer*. England: Harvard University Press.
- Prevost, E. (1995). *No sound is innocent: AMM and the practice of self-invention, meta-music narratives, essays*. UK: Copula.
- Prevost, E. (2004). *Minute particulars: meanings in music-making in the wake of hierarchical realignments and other essays*. UK: Copula-an imprint of Matchless Recordings and Publishing.
- Prevost, E. (2009). Free improvisation in music and capitalism: Resisting authority and the cults of scientism and celebrity. In J. Saunders (ed.), *The ashgate research companion to experimental music* (pp. 131-144). Farnham: Ashgate.
- Prevost, E. (2011). *The first concert: An adaptive appraisal of a meta-music*. London: Copula.
- Prevost, E. (2019). Ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός στη μουσική και τον καπιταλισμό: Αντίσταση στην αυθεντία και στο δόγμα του επιστημονισμού και της διασημότητας. Στο A. Iles & Mattin (Eds.), *Θόρυβοι και καπιταλισμός* (σελ. 45-68). Μετ. Μ. Δακούτρος, Φ. Νικολακόπουλος, Θ. Κακλιδάκη, Ι. Στανιμεράκη. Αίγιο: Ηδύφωνο.
- Rathbone, O. (2019). *So what is psychedelic rock?*

<https://www.udiscovermusic.com/in-depth-features/so-what-is-psychedelic-rock/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 25/08/2019)

- Rice, T. (2003). Time, place, and metaphor in musical experience and ethnography. *Ethnomusicology*, 47(2), 151-179.
- Rice, T. (1995). Understanding and producing the variability of oral tradition: Learning from a Bulgarian bagpiper. *The Journal of American Folklore*, 108(429), 266-276.
- Rogers, A. (2003). *What is difference? A new critique to adult learning and teaching*. Leicester: NIACE.
- Rogers, A. (2014). *The base of the iceberg. Informal learning and its impact on formal and non-formal learning*. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich.
- Saladin, M. (2019). Σημεία αντίστασης και κριτικής στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό: Παρατηρήσεις πάνω στη μουσική πρακτική και κάποιους οικονομικούς μετασχηματισμούς. Στο A. Iles & Mattin (Eds.), *Θόρυβοι και καπιταλισμός* (σελ. 148-171). Μετ. Μ. Δακούτρος, Φ. Νικολακόπουλος, Θ. Κακλιδάκη, Ι. Στανιμεράκη. Αίγιο: Ηδύφωνο.
- Sansom, M. (2001). Imaging music: Abstract expressionism and free improvisation. *Leonardo Music Journal*, 11, Not Necessarily 'English Music': Britain's Second Golden Age, 29-34.
- Saunders, J. (Ed.). (2009). *The ashgate research companion to experimental music*. Farnham: Ashgate.
- Savage, S. (2011). *Bytes and backbeats. Repurposing music in the digital age*. USA: University of Michigan Press.
- Shank, B. (1994). *Dissonant identities: The rock'n'roll scene in Austin, Texas*. Hanover, New Hampshire and London: Wesleyan University Press.
- Stanley, G. (2001). Historiography. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Retrieved from www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51674 (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 15/11/2014)
- Stebbins A. R. (1977, Oct.). The Amateur: Two Sociological Definitions. *Pacific Sociological Review*, 20(4), 582-606.
- Stefanou, D. (2011, July). Towards a practical philosophy of collectively improvised space. Online Resource of the Performance Studies Network International Conference, CMPCP, Faculty of Music, University of Cambridge. http://www.cmcp.ac.uk/wp-content/uploads/2015/11/PSN2011_Stefanou.pdf (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 15/06/2020)
- Stefanou, D. (2015). Investigating social creativity and concept invention in collaborative musical situations. *Proceedings of the 1st International Conference on New Music Concepts*. Treviso, Italy, 7-8 March 2015. http://www.studiomusicatreviso.it/icnmc/icnmc_2015.pdf (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 02/07/2018)

- Stefanou, D. (2018). 'Sharing what we lack': Contextualizing live experimental music-making in post-2009 Athens. In D. Tragaki (Ed.), *Made in Greece: Studies in greek popular music*. London & New York: Routledge.
- Stefanou, D. (2019). The underground, dispossession and positionality in Greek experimental music. In I. Medic and M. Dumnic (Eds.), *Contemporary Popular Music Studies* (pp. 259-266). Berlin: Springer.
- Stone, L. (1979, Nov.). The revival of narrative: Reflections on a new old history. *Past and Present*, 85, 3-24.
- Straw, W. (1991). Systems of Articulation Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388.
- Stumme, W. (Ed.) (1973). *Ο αυτοσχεδιασμός*. Μετ. Κ. Νάσος. Αθήνα: Νάσος.
- Sun, C. (2017). Experimental music. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Retrieved February 19, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2224296>.
- Tamm, E. (1995). *Brian Eno: His music and the vertical color of sound*. New York: Da capo press.
- Taylor, L. W. (2009). Images of human-wrought despair and destruction: Social critique in Britain apocalyptic and dystopian metal. In G. Bayer (Ed.), *Metal music in Britain* (pp. 89-110). UK: Ashgate.
- Taylor, M. (1982). *Community, anarchy and liberty*. New York: Cambridge University Press.
- Taylor, T. (2003). Afterward: Gaelicer than thou. In M. Stokes & P. Bohlman (Eds.), *Celtic modern: Music from the global fringe* (pp. 275-284). Oxford: Scarecrow Press.
- Thompson, P. (2008). *Φωνές από το παρελθόν. Προφορική ιστορία*. Μετ. Ρ. Β. Μπούσχοτεν, Ν. Ποταμιάνος. Αθήνα: Πλέθρον.
- Toop, D. (2008). Search and reflect: The changing practice of improvisation. *New Sound*, 32, 119-129.
- Toop, D. (2016). *Into the maelstrom: Music, improvisation and the dream of freedom. Before 1970*. New York: Bloomsbury Academic.
- Toth, C. (2019). Η θεωρία του noise. Στο A. Iles & Mattin (Eds.), *Θόρυβοι και καπιταλισμός* (σελ. 29-44). Μετ. Μ. Δακούτρος, Φ. Νικολακόπουλος, Θ. Κακλιδάκη, Ι. Στανιμεράκη. Αίγιο: Ηδύφωνο.
- Tsunoda, T. (2009). *Field recording and experimental music scene*. <http://erstwords.blogspot.com/2009/07/field-recording-and-experimental-music.html> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 03/09/2018)
- Turino, T. (2008). *Music as social life. The politics of participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

- Walsh, J. (1985). *Εισαγωγή στη φιλοσοφία της ιστορίας*. Μετ. Φ. Βώρος. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.
- Warren, R. J. (2008). Improvising music / improvising relationships: Musical improvisation and inter-relational ethics. *New Sound*, 32, 94-106.
- Watson, B. (2004). *Derek Bailey and the story of free improvisation*. London: Verso.
- Weinstein, D. (2000). *Heavy metal. The music and its culture*. New York: Da Capo press.
- Williams, A. (2002). Cage and postmodernism. In D. Nicholls (Ed.), *The Cambridge Companion to John Cage* (pp.227-241). Cambridge: Cambridge University Press.
- Williams, J. A. (2010). *Musical borrowing in hip-hop music: Theoretical frameworks and case studies*. Doctoral dissertation, University of Nottingham.
- Wolff, J. (1987). The ideology of autonomous art. In R. Leppert & S. McClary (Eds.), *Music and society: The politics of composition, performance and reception* (pp.1-12). Cambridge: Cambridge University Press.
- Woods, D. B. (2007). *Industrial music for industrial people: The history and development of an underground genre*. Master's thesis. Florida State University, College of Music, Florida, USA. <https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu:168948/datastream/PDF/view> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης 13/06/2020)
- Wright, R. and Kanellopoulos, P. A. (2010). Informal music learning, improvisation and teacher education. *British Journal of Music Education*, 27(1), 71-87.
- Wright, R. (Lead Ed.) (2016). *21st Century Music Education. Informal Learning and Non-Formal Teaching Approaches in School and Community Contexts*. Younger, B. A., Beynon, C. (Eds.). Canada: CMEA/ACME National Office Faculty of Music, Wilfred Laurier University.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ - Σύνδεσμοι και πληροφορίες για περαιτέρω εξερεύνηση των δράσεων των αφηγητών/τριών

[Το παράρτημα διαμορφώθηκε σε συνεργασία με τους/τις αφηγητές/τριες. Αρχικά στάλθηκε (μέσω email) στην/στον κάθε αφηγητή/τρια μια εκδοχή ενός σύντομου βιογραφικού σημειώματός του/της, το οποίο περιλάμβανε στοιχεία όπως οι σπουδές του/της, η ιδιότητά του/της, επιλεγμένες μουσικές δράσεις και συνεργασίες του/της κ.α., καθώς επίσης και συνδέσμους στο ίντερνετ με ηχογραφήσεις τους. Έπειτα, κάθε άτομο ξεχωριστά έκανε κάποιες διορθώσεις και αναπροσαρμογές, κατά τον τρόπο που επιθυμούσε, οι οποίες και ελήφθησαν υπόψη κατά την διαμόρφωση του περιεχομένου του παραρτήματος.]

Γιάννης

Ο Γιάννης (1976) είναι μουσικός, sound artist και αυτοσχεδιαστής. Έχει στο ενεργητικό του επτά σόλο κυκλοφορίες, με το προσωνύμιο Sister Overdrive και με το δικό του όνομα. Είναι μέλος του αυτοσχεδιαστικού ντουέτου “acte vide”. Ασχολείται με τη διοργάνωση εκπαιδευτικών προγραμμάτων, συναυλιών και ηχητικών δράσεων καθώς και με την ραδιοφωνική παραγωγή.

<https://soundcloud.com/manichope>

<http://acte-vide.blogspot.com/>

<https://soundcloud.com/actevide>

Μαριλένα

Η Μαριλένα (1975) είναι εκπαιδευτικός χορού και κίνησης, πιστοποιημένη Feldenkrais Method of Somatic Education Practitioner (CPF), χορεύτρια-performer, μουσικός. Στο παρελθόν έχει ασχοληθεί με την πολιτιστική διαχείριση / παραγωγή και έχει συνεργαστεί με μεγάλα και μικρά φεστιβάλ και πολιτιστικούς οργανισμούς.

<http://marilenapetridou.weebly.com/>

Νικόλας

Ο Νικόλας (1973) είναι ιδιωτικός υπάλληλος. Ξεκίνησε το 1989 να ασχολείται με τα fanzine, τις κασετοεταιρείες / label και τις διοργανώσεις μουσικών και καλλιτεχνικών

γεγονότων. Το πρώτο του φανζίν ήταν το “Genital Grinder” και έπειτα ακολούθησαν διάφορες άλλες δραστηριότητες όπου αναλόγως με την ιδέα (fanzine, εταιρεία, κ.λ.π.) χρησιμοποιούνταν και διαφορετικό όνομα. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα “absurd”, “noise (a few decks) below”, «εμβοές» κ.α. Η πρώτη κασετοεταιρεία του ήταν η “necrocannibalistic of necrocannibalismo”, με δραστηριότητα από το 1989 έως το 1991-2, και έπειτα ακολούθησαν άλλες, όπως η “harsh dept” (1991-1995), η “perverse series” (1995-1996), η “absurd” (1996-2010), η “edition_zero” (1998-2010), η “excrete music” (2010-2014), το label “rekem” (2009-) σε συνεργασία με τον Κωστή Κηλύμη κ.α.

https://www.mixcloud.com/dead_traveller/

<https://issuu.com/emvoes/docs/catalogue>

Γεωργία

Η Γεωργία (1982) σπούδασε στην Ελλάδα και στη Γερμανία (Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Πατρών - Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Freie Universität Berlin, Τμήμα θεατρολογίας / κινηματογραφικών σπουδών, Μεταπτυχιακό Τμήμα της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών Αθήνας «Ψηφιακές Μορφές Τέχνης»). Έχει συμμετάσχει στα αυτοσχεδιαστικά σχήματα “La Situation Conga” και “MrCantfind”. Το 2016 κυκλοφόρησε τον πρώτο προσωπικό της δίσκο με τίτλο “A place to hang out” στην “Numb Capsule Records”.

<http://mrcantfind.blogspot.com/>

<http://yorgiakaridi.tumblr.com/>

<https://soundcloud.com/yorgiakaridi>

Αφροδίτη

Η Αφροδίτη είναι εικαστικός και καθηγήτρια ψηφιακής και πειραματικής τέχνης στο τμήμα DXARTS (Digital Experimental Arts) του Πανεπιστημίου της Ουάσιγκτον (UW) στο Σιάτλ των Ηνωμένων Πολιτειών όπου και διαμένει. Το έργο της επικεντρώνεται στην χρήση του σώματος σαν διεπαφή ελέγχου, και της χειροτεχνίας σαν μέσο επαναπροσδιορισμού και αποδόμησης των τεχνολογικών αντικειμένων. Μέσα από διαδραστικές εγκαταστάσεις και επιτελέσεις, δημιουργεί ηχητικά τοπία

που εξερευνούν τον θόρυβο, και τον βόμβο, σαν μέσα δημιουργίας μελωδικότητας και ρυθμού. Έχει κυκλοφορήσει τρία EP - ένα σόλο, ένα με τον πειραματικό μουσικό Γεώργιο Καραμανωλάκη, και ένα με την percussionist Bonnie Whiting, και τον εικαστικό Cameron Fraser, καθώς και ένα κομμάτι της σε συνεργασία με τις percussionists Bonnie Whiting και Jen Torrence έχει αποτελέσει μέρος της συλλογής "Αττική 23072018".

<https://archive.org/details/Lilytronica> (σόλο EP)

<https://afroditipsarra.bandcamp.com/> (κυκλοφορίες)

<https://soundcloud.com/afroditi-psarra> (field recordings από εγκαταστάσεις και πειραματισμούς)

<http://afroditipsarra.com> (portfolio)

<http://dx-softlab.com> (blog του εργαστηρίου που τρέχει στο DXARTS)

Σάββας

Ο Σάββας (1981) είναι μουσικός και sound artist. Είναι συνιδρυτής της Granny Records και ο μόνος από τους δώδεκα αφηγητές της έρευνας που έχει την έδρα της δραστηριότητάς του στη Θεσσαλονίκη. Έχει κυκλοφορήσει πάνω από δέκα προσωπικούς δίσκους, τόσο στην Granny Records, όσο και σε άλλα labels όπως τα “Orila”, “Panospria”, “More Mars”, “Cronica”, “Logarithm”, “Galaverna” και “Coherent States”.

<https://www.savvasmetaxas.com/>

<https://soundcloud.com/savvas-metaxas-sounds>

Αναστάσης

Ο Αναστάσης (1966) σπούδασε Πληροφορική στο Οικονομικό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Γερμανική Γλώσσα και μαθήματα φιλοσοφίας στο Bayerische Julius Maximilians Universität Würzburg. Το 1995 ξεκίνησε mail order / distribution (Contra Music) με αντικείμενο την εισαγωγή και διανομή ανεξάρτητων underground label στην Ελλάδα. Το 2000, ιδρύει την πολιτιστική εταιρεία «Εκτοπία» και το «Μικρό Μουσικό Θέατρο». Ως μουσικός δραστηριοποιείται στα αυτοσχέδια μουσικά

όργανα και την επεξεργασία ήχου με H/Y. Έχει συμμετάσχει στις εξής δισκογραφικές δουλειές: “Split”-Rawlings/Stelzer/Talbot/Grivas/Zioutos/Malevitsis (Edition 0) CD, “I’ve never thought you would had done it” / A Wedding Compilation / Wastell/Talbot/Hudak/Kahn a.o. (Rossbin Production) CD, “Vertical” (Low Impedance) μαζί με τον Νίκο Βελιώτη CD, “Vergessenheit – Songbook” (Outlandish Recordings) CD, “An Anthology of Greek Experimental Electronic Music” (Subrosa) LP/CD.

Πάνος

Ο Πάνος (1985) είναι μουσικός, sound artist, συνθέτης και αυτοσχεδιαστής.

www.panosalexiadis.com

Άκης

Ο Άκης επέστρεψε το 2009 στην Αθήνα, έπειτα από σπουδές στο Λονδίνο. Ασχολείται κυρίως με τα αναλογικά συνθεσάιζερ και την ψηφιακή τεχνολογία και παρέα με τον Στράτο Μπιχάκη αποτελούσαν ένα καλλιτεχνικό δίδυμο. Το 2012, μαζί με τον Τίμο Αλεξανδρόπουλο και τον Ιλάν Μανουάχ δημιούργησε το label “Romvos”, ενώ το 2015, μαζί με τον Τίμο Αλεξανδρόπουλο δημιούργησαν το label “Hypermedium”, το οποίο επικεντρώνεται στη σύγχρονη παραγωγή της ηλεκτρονικής μουσικής και των ψηφιακών τεχνών.

<https://hypermedium.org/>

<http://www.self-titledmag.com/ne236-hypermedium-needle-exchange-mix/>

Ευθύμης

Ο Ευθύμης ασχολείται τόσο με τον ήχο, ως πειραματιστής / αυτοσχεδιαστής και συνθέτης, όσο και με την εικόνα, ως εικονολήπτης. Μαζί με τον Γιώργο (αφηγητής της έρευνας) διατηρούν από το 2001 το ντουέτο “Free Piece of Tape”. Ως “Free Piece of Tape”, έχει συμμετάσχει σε πολλά φεστιβάλ και καλλιτεχνικά γεγονότα. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα φεστιβάλ “Video Dance” (2006), “Synch” (2007), “MIR” (2008), «Αθηνών και Επιδαύρου» (2009), «Βωβούσας» (2016), “Documenta14” (2017) κ.α. Από το 2015, εμφανίζεται και ως “Bill Anagnos” σε προσωπικά του project.

<https://soundcloud.com/freepieceoftape>

<https://soundcloud.com/bill-anagnos>

<http://www.youtube.com/user/efthimistheodossis>

Γιώργος

Ο Γιώργος σπούδασε γραφιστική στην Αθήνα και στην Αγγλία και είναι ιδρυτικό μέλος των Bend Design Studio. Είναι μέλος του αυτοσχεδιαστικού ντουέτου “Free Piece of Tape” μαζί με τον Ευθύμη (αφηγητή της έρευνας). Έχει πραγματοποιήσει πολλές μουσικές συνεργασίες με διαφορετικά ονόματα, όπως για παράδειγμα με τον Ιλάν Μανουάχ ως “Balinese Beast”, με τον Πάνο Αλεξιάδη ως “Holefold Diver”, με τον Σταύρο Τσιρλή ως “Tom Cruisin”, με τη Μαριλένα Πετρίδου και τον Χρήστο Πιέρρο ως “Bruised Lee”. Στην ατομική του δουλειά συστήνεται ως “Turbo Teeth” με την πρώτη του ολοκληρωμένη δουλειά να έχει κυκλοφορήσει στο τέλος του 2017, με τίτλο “Yellow Equals One” EP, η οποία κυκλοφόρησε από την “Untitled-1”. Πρόσφατα, με την συμμετοχή των Bill Anagnos, Echo Canyon, Sister Overdrive και Elisabet Vogler κυκλοφόρησε σε ψηφιακή μορφή και ένα cover version του EP.

<https://soundcloud.com/turbo-teeth>

<https://untitled-1.bandcamp.com/album/yellow-equals-one>

<https://untitled-1.bandcamp.com/album/yellow-equals-one-reworked>

<https://soundcloud.com/freepieceoftape>

<https://soundcloud.com/balinese-beast>

<https://phasejunk.bandcamp.com/album/the-drifters-almanac>

<https://bruisedlee.bandcamp.com/music>

Μιχάλης

Ο Μιχάλης (1980) είναι εικαστικός, απόφοιτος της Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας (ζωγραφική / χαρακτική) και κάτοχος μεταπτυχιακού από το University of Art & Design of Helsinki μέσω του οποίου ξεκίνησε να χρησιμοποιεί τον ήχο ως καλλιτεχνικό μέσο. Από το 2006 και μετά, οργανώνει συναυλίες, συνθέτει και παίζει

μουσική με το όνομα “Adam_is”. Επίσης, πραγματοποίησε πολλές performances κάτω από διαφορετικά ονόματα, στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ενδεικτικά αναφέρουμε την σειρά performances χρησιμοποιώντας την “Black Metal” περσόνα “Putsum”, τη συνεργασία του με τον Παναγιώτη Σπούλο σε performance και live ως “Manic Strip Teachers”, με τον Νικόλα Μαλεβίτση και τον Παναγιώτη Σπούλο ως “Old Fashioned Donkeys” και με τον Ευστάθιο Βιτουλαδίτη ως “Idiot Stroszek”.

<https://adamis.bandcamp.com/>

https://www.youtube.com/channel/UCpolgIvw8Ht6POdMz8dn_Dw/videos?view=0&sort=dd&shelf_id=1