

## Ήχος-Μνήμη-Δημιουργικότητα: Σχεδιάζοντας εκπαιδευτικές δραστηριότητες με βάση τον ήχο και τη μουσική για το Μουσείο της Πόλης του Βόλου<sup>1</sup>

Παναγιώτης Α. Κανελλόπουλος & Δάφνη Τραγάκη

Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

«Χθες η μουσική ήτανε μία γραμμούλα -

Κιμωλία σε μαυροπίνακα»

(Γιάννης Κοντός, *Η στάθμη του σώματος*, 2010, σελ. 14)

### Εισαγωγή

Η εισήγηση αυτή εκτυλίσσεται σε τρεις σύντομες κινήσεις, εκ των οποίων οι δύο πρώτες θέτουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο τοποθετείται η τρίτη. Στην πρώτη ενότητα τίθεται το ζήτημα της σχέσης ήχου και μουσικής. Υιοθετώντας τη μη-οικουμενιστική (non-universalist) θέση του Andy Hamilton (2007) για τη σχέση μουσικής, ηχητικής τέχνης, και ηχητικού σχεδιασμού, οδηγούμαστε στην αναζήτηση δυνατοτήτων δημιουργικής χρήσης του ήχου πέραν των ορίων αυτού που συνήθως αναγνωρίζουμε ως 'μουσική'. Αυτό μας επιτρέπει να σκεφτούμε τον ρόλο του ήχου στο μουσείο στα πλαίσια μιας μουσειοπαιδαγωγικής και μουσικοπαιδαγωγικής προσέγγισης που ξεπερνά τα όρια των παραδοσιακών προσεγγίσεων - αυτό είναι το κεντρικό ζήτημα που πραγματεύεται το δεύτερο μέρος. Στο τρίτο μέρος αναπτύσσεται το βασικό σχέδιο ορισμένων μουσικών-εκπαιδευτικών εφαρμογών.

### Aural arts όπως Visual arts (?)

Είναι η μουσική η μόνη τέχνη του ήχου; Σπάνια τίθεται αυτή η ερώτηση, καθώς ο ορισμός της μουσικής ως 'οργάνωση των ήχων στο χρόνο' ως 'ήχος οργανωμένος με ανθρώπινο τρόπο' (Blacking, 1973) ή ως η εμπρόθετη επεξεργασία τού ήχου με σκοπό την ακρόαση (Murray-Schafer, 1986) τείνει να οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η μουσική αποτελεί μια ανοιχτή μεν, αλλά καθολική έννοια. Η σύγχρονη ανθρωπολογία, αναγνωρίζει τη δυτικοκετρικότητα του όρου 'τέχνη', και τονίζει ότι πολλοί πολιτισμοί δεν χρησιμοποιούν καν τον όρο 'μουσική'. Ταυτόχρονα όμως τείνει και αυτή να οδηγείται προς το ίδιο συμπέρασμα, υιοθετώντας διευρυμένους ορισμούς της μουσικής. Δείτε π.χ. την άποψη του Ian Cross:

«Από μια διαπολιτισμική οπτική, μπορεί κανείς να πει γενικά τα εξής: οι συμπεριφορές, που προσδιορίζονται ως “μουσικές” σχετίζονται όχι μόνο με ηχητικούς σχηματισμούς, αλλά συγκροτούν μορφές ανθρώπινης δράσης. Επίσης “η μουσικότητα” είναι μια ιδιότητα των κοινοτήτων και όχι των ατόμων· τέλος οι σημασίες και τα νοήματα της μουσικής δεν είναι στατικά αλλά επιδεκτικά μεταβολών. Με βάση αυτές τις σκέψεις, μπορεί κανείς να οδηγηθεί σε έναν λειτουργικό ορισμό της

μουσικής και επομένως σε μια βασική οριοθέτηση του τι μπορεί να θεωρηθεί ως μουσική τόσο από δι-ιστορική, όσο και από διαπολιτισμική σκοπιά. Η μουσική ενσαρκώνει, παρασύρει και μετασχηματίζει εμπρόθετα το βίωμα του χρόνου, μέσω ήχου και δράσης» (Cross, 2010, σ.79).

Αυτή η άποψη 'ανοίγει' την έννοια της μουσικής τόσο ώστε να μην 'επιτρέπει' να τεθεί το ερώτημα της ύπαρξης μη-μουσικών ακουστικών τεχνών ["non-musical aural arts" (Hamilton, 2007: 40)]; Ποιές μπορεί να είναι αυτές; Πολλές μορφές πειραματικής ποίησης, το radio drama, η σύνθεση ηχοτοπίων, η λεγόμενη ηχητική τέχνη [sound art], αλλά και πολυμεσικές εγκαταστάσεις [installations] οι οποίες χρησιμοποιούν το ήχο φαίνεται ότι λειτουργούν ως πρόκληση, θέτοντας το ερώτημα του εάν μπορούν να υπάρξουν τέχνες του ήχου πέρα από τη μουσική.

"Η συνειδητή *εξερεύνηση* του ήχου, με τρόπο συστηματικό, είναι κάτι που συνέβη αποκλειστικά τον 20ο αιώνα" (βλ. Hamilton, 2007: 41). Και η συνειδητή αυτή εξερεύνηση διέυρνε την έννοια και τα όρια του υλικού της μουσικής, έτσι ώστε πια να μην μας ξενίζει η χρήση κυριολεκτικά οποιουδήποτε ήχου μέσα σε ένα μουσικό κομμάτι - από τις σειρήνες του Varese μέχρι τις γραφομηχανές και τα μπουκάλια γάλατος των Satie/Cocteau, από τον θόρυβο των ραδιοσυχνοτήτων στο Radio Music του Cage (1956) μέχρι το Different trains του Reich (1988) και την ελαφράδα των ήχων του Beech Singularity του Trevor Wishart, μιας περφόρμανς σε αγγλικές παραλίες το 1977 (<https://vimeo.com/3762800>). Ο Hamilton υποστηρίζει ότι η θέση πως οποιοσδήποτε ήχος μπορεί "να περιληφθεί μέσα στη μουσική δεν σημαίνει ότι *οποιοσδήποτε* ήχος *συνιστά* μουσική" ["To allow that any sounds can be *incorporated into* music is not, I argue, to say that any sound can *constitute* music"] (2007: 45).

Ο προβληματισμός γύρω από την έννοια της ελευθερίας των ήχων από την πρωτοκαθεδρία της μουσικής ήρθε στο προσκήνιο ως αποτέλεσμα της musique concrète, της πειραματικής μουσικής ala Cage, και της λεγόμενης Ηχητικής τέχνης [Sound Art].

Οι εξελίξεις αυτές έθεσαν το ζήτημα του ρόλου της πρόθεσης (του παραγωγού και του αποδέκτη), των εξωμουσικών αναφορών, της ανάγκης υποβολής των ήχων σε επεξεργασία και δόμηση, της ανάγκης προσοχής στον ήχο ως ήχο και όχι ως φορέα πληροφοριών, καθώς και τις πολυτροπικές διαστάσεις της πράξης της ακρόασης. Οι εξελίξεις αυτές οδήγησαν στην υιοθέτηση διαφορετικών στάσεων απέναντι το ζήτημα της σχέσης ήχου και μουσικής. Ο Andy Hamilton προτείνει την εξής κατηγοριοποίηση των στάσεων αυτών:

Στην κατηγορία των συντηρητικών οικουμενιστών [conservative universalists] ανήκουν όσοι υποστηρίζουν ότι το υλικό της μουσικής δεν μπορεί παρά να είναι τονικό [tonal] με την ευρεία έννοια, καθώς και ότι η σχέση τέχνης και ήχου εξαντλεί τα όριά της μέσα στα πλαίσια της εμπρόθετης επεξεργασίας του υλικού αυτού για την παραγωγή αυτόνομων έργων. Η στάση αυτή έχει προφανώς ξεπεραστεί τόσο από την ίδια την πολλαπλότητα των μουσικών του κόσμου, όσο και από τον ρόλο του ήχου στην τέχνη του 20ου αιώνα.

Η στάση των οικουμενιστών της πρωτοπορείας [avant-garde universalists] υποστηρίζει ότι οποιοδήποτε υλικό μπορεί να αποτελέσει μουσικό υλικό, αρκεί ο

δημιουργός να υποβάλλει το υλικό αυτό σε εντατική επεξεργασία στη βάση των αισθητικών ποιοτήτων του ήχου. Εδώ η τάση είναι μια ριζοσπαστική επανεισδοχή και αφομίωση [reintegration] του ήχου, οποιουδήποτε ήχου, στη μουσική.

Ο ίδιος ο Hamilton υιοθετεί μια θέση την οποία προσδιορίζει ως μη-οικουμενιστική [non-universalism]. Εδώ υιοθετείται μεν η συντηρητική άποψη ότι το υλικό της μουσικής πρέπει να κυριαρχείται από τονικά, ρυθμικά και αρμονικά χαρακτηριστικά (τα οποία βέβαια εννοούνται ολιστικά και με μια αρκετά ευρεία έννοια), αλλά ταυτόχρονα δίνεται έμφαση στην ανάδυση της δυνατότητας ανάπτυξης μορφών τεχνών του ήχου που λειτουργούν πέρα από τα όρια της μουσικής, με την οποία βέβαια διατηρούν μια σχέση πολύπλευρης αλληλεπίδρασης. Η θέση αυτή κάνει μια διάκριση μεταξύ της Μουσικής, της Ηχητικής Τέχνης [Sound Art] και του Ηχητικού Σχεδιασμού [Sound design]. Κύρια συνέπεια της άποψης αυτής είναι η απελευθέρωση του ήχου από τη μουσική (Hamilton, 2007: 60).

Η κατηγορία του Ηχητικού Σχεδιασμού [Sound design] περιλαμβάνει 2 υποκατηγορίες: (α) Σημαιοδοτικός ηχητικός σχεδιασμός [Significant sound design] (π.χ. ήχοι κινητών, προειδοποιητικοί ήχοι Η/Υ ή άλλων συστημάτων) και (β) Μη-σημαιοδοτικός ηχητικός σχεδιασμός [Non-significant sound design] (π.χ. ο ηχος των αυτοκινήτων - ή ο ήχος της πόρτας ενός αυτοκινήτου. Τί συμβαίνει όμως με τον ήχο ενός ακριβού αυτοκινήτου;).

Η κατηγορία της Ηχητικής Τέχνης [Sound Art], επίσης περιλαμβάνει 2 υποκατηγορίες: (α) Ηχητική τέχνη που δίνει έμφαση στον τεκμηριωτικό χαρακτήρα της καταγραφής [Documentary Sound Art] (π.χ. Samartzis, 2004 [<http://www.23five.org/archives/samartzis.html>] ή οι sleeping tapes του Jeff Bridges [<http://www.dreamingwithjeff.com/#!/jeffstutorial>] και (β) Ηχητική σύνθεση μη-τεκμηριωτικού χαρακτήρα [Non-documentary sonic composition] - δημιουργία ηχοτοπίου, όχι απλώς καταγραφή του, π.χ. Bernard Parmegiani *Ne Natura Sonorum*).

Οι κατηγοριοποιήσεις αυτές μας επιτρέπουν να σκεφτούμε τη δυνατότητα δημιουργικής χρήσης του ήχου πέραν των ορίων αυτού που συνήθως αναγνωρίζουμε ως 'μουσική'. Επιτρέπουν επομένως τη δυνατότητα να σκεφτούμε τον ρόλο του ήχου στο μουσείο και μάλιστα στο μουσείο μιας πόλης με τρόπους που μας πάνε πέρα από το δίπολο ήχοι της πόλης - μουσική της πόλης. Αυτό όμως δεν μπορεί να γίνει παρά μόνον μέσα στα πλαίσια μουσειοπαιδαγωγικών και μουσικοπαιδαγωγικών προσεγγίσεων που ξεπερνούν τα όρια των παραδοσιακών προσεγγίσεων.

### **Η δημιουργική μουσική παιδαγωγική συναντά τη μουσειακή εκπαίδευση**

Το χτίσιμο ενός διαλόγου ανάμεσα στη μουσειακή εκπαίδευση και τη μουσική παιδαγωγική τίθεται ως μια ενδιαφέρουσα δυνατότητα στις μέρες μας. Ο διάλογος θα μπορούσε να διανοίξει νέες προοπτικές και για τα δύο επιστημονικά πεδία, προς την ανάπτυξη παιδαγωγικών πρακτικών που επανανοηματοδοτούν τη σχέση παρελθόντος-παρόντος, προσωπικής δημιουργικότητας και παραδεδομένων πρακτικών, μουσικής και ιστορικότητας.

Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι η μουσική και η μουσειακή εκπαίδευση ανακαλύπτουν η μια την άλλη, ανακαλύπτουν την ανάγκη και τη δυνατότητα να

συνεργάζονται και να διαμορφώνουν μουσικοπαιδαγωγικές παρεμβάσεις σε χώρους μελέτης και έκθεσης όψεων του υλικού και άυλου πολιτισμού ακριβώς τη στιγμή που η μουσική παιδαγωγική μπόρεσε να αμφισβητήσει τον ρόλο της ως φορέα αναπαραγωγής του φανταστικού μουσείου των μουσικών έργων και των πρακτικών και αντιλήψεων που απορρέουν από αυτόν - ακριβώς όταν άρχισε να δίνει την ευκαιρία στα παιδιά να μαθαίνουν μέσα από τη δημιουργία της δικής τους μουσικής, τη χρησιμοποίηση νέων τεχνολογιών και την εργασία επάνω σε μια ποικιλία νεανικών μουσικών πολιτισμικών εκφάνσεων (Paynter, 1972, 1992; Green, 2002; Jaffurs, 2004).

Το μουσείο ως χώρος δημόσιος ο οποίος δεν παραθέτει απλώς, αλλά συντελεί στη συγκρότηση της σχέσης των ανθρώπων με το παρελθόν (Hooper-Greenhill, 2007) μπορεί να αποτελέσει ένα πλαίσιο για την ανάπτυξη επιτελεστικών, ενσώματων και ανοιχτών στην προσωπική επενέργεια εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων όπου η μουσική, το παρελθόν και η δημιουργική πράξη των παιδιών διαμορφώνουν μεταξύ τους σχέσεις ανοιχτές και απρόσμενες.

### **Σχεδιάζοντας εκπαιδευτικές δραστηριότητες με βάση τον ήχο και τη μουσική**

Μέσα στο πλαίσιο που σκιαγραφήθηκε στις δύο προηγούμενες ενότητες τίθεται το ζήτημα των δυνατοτήτων παραγωγής ιδεών για εκπαιδευτικές δραστηριότητες στον χώρο ενός μουσείου το οποίο εστιάζει στη ζωή και την ιστορία μιας πόλης. Ξεκινώντας λοιπόν τη συζήτηση για τη γέννηση ιδεών για ηχητικές/μουσικές δημιουργικές δραστηριότητες στο Μουσείο της Πόλης του Βόλου, παραθέτουμε μια σειρά από καθοδηγητικές αρχές τις οποίες θεωρούμε ότι πρέπει να έχουμε στο νου μας όταν εμπλεκόμαστε στην ανάπτυξη δράσεων που παίζουν με τον τρόπο που ο ήχος μπορεί να επανανοηματοδοτήσει τη σχέση μουσείου-εκθεμάτων και υποκειμένων:

- Η εκπαιδευτική λειτουργία των μουσικών και ηχητικών δράσεων του νέου μουσείου θα πρέπει να «μπορεί να συμβάλλει στη δημιουργία ενός ζωντανού μουσειακού χώρου, όπου οι επισκέπτες θα παράγουν νέα γνώση προσεγγίζοντας τις πολύπλευρες διαστάσεις της πόλης» (Νάκου, 2006: 106-107).
- Η ταυτότητα του παιδιού, ως προσώπου και μαθητή, και η θετική ανάπτυξή της είναι κεντρικής σημασίας· και είναι σαφώς πιο σημαντική από την «εκτέλεση» της δραστηριότητας.
- Αυτό που μένει σε ένα παιδί, αφού ξεχάσει πολλές από τις λεπτομέρειες αυτών που έμαθε, είναι ακριβώς αυτά τα δύο στοιχεία: η θετικότητα και η δυνατότητα προσωπικής νοηματοδότησης.
- Οι ιδέες που αποτελούν σημεία εκκίνησης για τις ηχητικές/μουσικές δημιουργικές δραστηριότητες θα πρέπει να βρίσκονται σε διάλογο με αντίστοιχες ιδέες και πρακτικές των καλλιτεχνικών πρακτικών από τις οποίες εκκινούν.
- Οι δραστηριότητες που σχεδιάζονται θα πρέπει να είναι «ανοιχτές» ως προς τη διαδικασία «εφαρμογής» τους. Ο σχεδιασμός τους θα πρέπει να είναι τέτοιος ώστε να επιτρέπει τον ατομικό και ομαδικό καλλιτεχνικό πειραματισμό και αυτοσχεδιασμό και, επομένως, νέες προσωπικές και συλλογικές νοηματοδοτήσεις.

- Τέλος, η επανανοηματοδότηση των εκθεμάτων μέσα από διαδικασίες προσωπικού –ατομικού και συλλογικού– μετασχηματισμού του «υλικού», θα πρέπει ταυτόχρονα να οδηγεί και στη δίψα για την εξερεύνηση του ιστορικού, κοινωνικού και πολιτισμικού «βάθους» των εκθεμάτων.

Οι ιδέες για δραστηριότητες που προτείνουμε εμπίπτουν στην κατηγορία των δραστηριοτήτων ελεύθερης δημιουργικής έκφρασης (Νικονάνου, 2006) και μπορούν να λειτουργήσουν συμπληρωματικά με άλλες μορφές μουσειοπαιδαγωγικών δραστηριοτήτων - ξεναγήσεις, διηγήσεις ιστοριών, επιδείξεις, συζητήσεις, παιχνίδια εξερεύνησης (βλ. Νικονάνου, 2006). Η προσπάθειά μας στοχεύει στο να δημιουργήσει μια διαλογική σχέση ανάμεσα στα νοήματα που κουβαλούν τα ίχνη της πόλης όπως αποτυπώνονται μέσα στα πλαίσια της έκθεσης στο μουσείο και σε διαδικασίες πειραματισμού που αναδιατάσσουν, αναδιοργανώνουν, απόδιοργανώνουν, αναδομούν, αποδομούν και αναπλασιάζουν τα ίχνη αυτά. Άλλωστε, όπως μας έχει δείξει ο Βάλτερ Μπένγιαμιν η συλλεκτική λειτουργία η οποία αποτελεί κορμό της ύπαρξης του μουσείου δεν 'καθρεφτίζει' με ακρίβεια μια 'πραγματικότητα' αλλά την αποδιωργανώνει παραγωγικά: «Όπως η αθέλητη ανάμνηση, έτσι και η συλλεκτική δραστηριότητα είναι μια «παραγωγική αποδιοργάνωση [produktiver Unordnung]» (V, σελ. 280)» (στο Buck-Morss, 2009: 532).

Οι ιδέες για δημιουργικές δραστηριότητες με βάση τον ήχο και τη μουσική μέσα στο μουσείο κινούνται σε επάνω στους εξής άξονες:

A. Προτάσεις με βάση τις ηχητικές καταγραφές: εδώ το υλικό από το οποίο ξεκινάμε είναι οι συλλογές ήχητικού υλικού της πόλης, αλλά και οι ηχογραφημένες αφηγήσεις που έχουν συλλεχθεί

B. Προτάσεις με βάση τα αντικείμενα και τον χώρο του μουσείου.

Πραφανώς οι άξονες αυτοί δεν αποκλείουν διαδράσεις. Το θέμα είναι να ζωντανέψουμε τον χώρο του μουσείου και τα εκθέματα μέσα από δημιουργικές πειραματικές μουσικές και ηχητικές διαδικασίες οι οποίες ξαναφέρνουν στο προσκήνιο τη ρευστότητα και τη δυναμικότητα της σχέσης ήχων, τόπου και υποκειμένων ώστε το μουσείο να "αναγνωρίσει τελικά την παραστατική διαδικασία της ρέουσας κίνησης που το διαμορφώνει" Hetherington, 2006: 22).

Κεντρικός άξονας μιας τέτοιας βιωματικής εργασίας είναι η παιγνιώδης σχέση με την έννοια της ενεργητικής ρυθμικότητας, η οποία, όπως έχει υποστηριχθεί, αποτελεί κεντρικό στοιχείο της βίωσης της πόλης. Δημιουργούμε ηχητικούς σχηματισμούς με βάση ήχους της πόλης, αναδιατάσσουμε αφηγήσεις, ακούμε τις μουσικές ποιότητες του λόγου, δίνουμε απρόσμενες 'φωνές' σε αντικείμενα του μουσείου, με άλλα λόγια εργαζόμαστε επάνω στη ρυθμικότητα, νοούμεση ως κυμματισμός στον χώρο και το χρόνο: "Η ιδέα του ρυθμού ως κυμματισμού εισάγει στην εμπειρία του χώρου και του χρόνου της πόλης έναν μορφοποιητικό παράγοντα χωρίς υλικότητα. Ο ρυθμός, όμως έχει συνέπειες στον τρόπο που πλάθουν οι αισθήσεις την σχέση τους με τον υλικό κόσμο. Ο ρυθμός οδηγεί την ακοή, την αφή, την όραση. ... Ο ρυθμός δεν ταυτίζεται με την

επανάληψη αλλά με μια ορισμένη, κοινωνικά νοηματοδοτούμενη, βίωσή της. Για τον Λεφέβρ, 'οι ρυθμοί υπονοούν επαναλήψεις που μπορούν να οριστούν σαν κινήσεις και διαφορές εντός της επανάληψης' (Lefebvre, 2004: 90)" (Σταυρίδης, 2008: 75-76).

## Τσουβαλάκι ιδεών

### A. Προτάσεις με βάση τις ηχητικές καταγραφές

#### 1. Ευαισθητοποίηση στις ποιότητες των ήχων/ηχοτοπία

- Εδώ εντάσσονται μια σειρά ασκήσεις με βάση τα χαρακτηριστικά των ήχων και τη σχέση τους με τη ζωή στην πόλη (ακούστε / διακρίνετε / σημειώστε / φανταστείτε / σχεδιάστε /)

#### 2. Δημιουργώντας ένα προσωπικό φανταστικό ηχοτοπίο.

- δημιουργούμε από πριν μια βάση δεδομένων με μικρά αποσπάσματα από αρχεία ήχου που περιλαμβάνονται στις ηχογραφήσεις ηχοτοπίων του μουσείου
- Παρέχουμε σύντομο ιστορικό για καθένα από αυτά
- δίνουμε τη δυνατότητα μίξης των 'στιγμών αυτών' - διαδοχή, δημιουργία επιπέδων [layering], κόψιμο, νέο μοντάζ, αλληλοδιείσδυση (αυτό προϋποθέτει τη δυνατότητα ελέγχου της ταχύτητας της έντασης και του fade in/out)
- Οδηγούμαστε στη δημιουργία μιας νέας σύνθεσης
- συνθέτουμε μια νέα αφήγηση-ιστορία με βάση το δημιουργημένο αυτό τοπίο

#### 3. ταινία - μουσική επένδυση

- δημιουργούμε μια σειρά από διακριτά video clips που προέρχονται από τα βίντεο που έχουν ενσωματωθεί στην έκθεση.
- διαμορφώνουμε έναν χώρο με μουσικά όργανα και ηχογόνα αντικείμενα
- συζητάμε με τα παιδιά τους πιθανούς τρόπους να παράξουμε ήχους που θεωρούμε ότι ακούγονται στην 'πραγματικότητα'
- χτίζουμε το δικό μας συλλογικό soundtrack ενσωματώνοντας ready-mades και επεξεργαζόμενοι ιδέες με βάση φωνητικούς και ενόργανους ήχους
- Ηχογραφούμε και βλέπουμε την 'ταινία' με τη συνοδεία της μουσικής μας

## **B. Προτάσεις με βάση τα αντικείμενα και τον χώρο του μουσείου**

### **1. Οι διαφημίσεις θορυβούν.**

Παρατηρούμε τις αφίσες που εκτίθενται στο μουσείο. Τις συζητάμε. Επικεντρώνουμε την προσοχή μας στον τρόπο με τον οποίο η σχεδίαση της διαφήμισης καθοδηγεί την προσοχή μας. Διαλέγουμε ένα χαρακτηριστικό γράμμα ή σχέδιο που να τραβά την προσοχή μας. Προσπαθούμε να το αποτυπώσουμε στο χαρτί. Συλλέγουμε τα 'γράμματά' μας και δημιουργούμε μια γραφική παρτιτούρα. Η παρτιτούρα αυτή παίζεται 'επάνω' σε ένα Gong. Πειραματιζόμαστε με τρόπους να παράξουμε διαφορετικούς ήχους από ένα γκογκ 'ζωγραφίζοντας' επάνω στην επιφάνειά του αυτά τα διαφορετικά σχήματα/γράμματα. Χρησιμοποιούμε διαφορετικά 'υλικά' με τα οποία 'χαράσσουμε' τους ήχους στο γκογκ. Δημιουργούμε κανόνες 'ανάγνωσης των γραμμάτων (π.χ. κάθε διαφορετική κίνηση διαρκεί για x χρόνο - το x σχήμα παίζεται με βάση το ψ υλικό). Παίζουμε και ηχογραφούμε την παρτιτούρα. Εναλλακτικά ηχογραφούμε την 'απόδοση' κάθε γράμματος ξεχωριστά και χρησιμοποιούμε μια απλή εφαρμογή ηλεκτρικού υπολογιστή (audacity) ώστε να παράξουμε ένα κομμάτι (φτιάχνουμε λούπες, αναδιατάσσουμε τα σχήματα, φτιάχνουμε δομές μιξάροντας τα γράμματα με διαφορετικούς τρόπους). Ακούμε τα δημιουργήματά μας στον χώρο της έκθεσης των αφισών.

**2. Κομμάτια ραδιοφώνου** - ηχητικό δρώμενο με βάση το Radio Music του John Cage (1956) [[http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work\\_ID=161](http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=161)]. [https://www.youtube.com/watch?v=40\\_236mWhSE](https://www.youtube.com/watch?v=40_236mWhSE)

Συζητάμε για τον ρόλο του ραδιοφώνου σε παλαιότερες εποχές. Εισάγουμε την ιδέα του κομματιού ραδιοφώνου του John Cage. Φτιάχνουμε επί τόπου τις πάρτες του κομματιού μας. Αποφασίζουμε τις συχνότητες όπου θα σταθεί το κάθε ραδιόφωνο καθώς και τον χρόνο της στάσης ( 55 and 156 kHz)

Παίζουμε. Συζητάμε αυτά που συναντήσαμε κατά τον πειραματισμό μας

### **3. Μουσική γραφομηχανή.**

Διαλέγουμε ορισμένες λέξεις ή φράσεις από τις λεζάντες. Από αυτές τις λέξεις φράσεις παράγουμε μια σειρά από ρυθμικά σχήματα. Τα μέλη της ομάδας μαθαίνουν το ένα στο άλλο τα σχήματα που βρήκαν. Πειραματιζόμαστε με τρόπους διάταξης των σχημάτων. Εκτελούμε αρκετούς αυτοσχεδιασμούς με χρήση των γραφομηχανών ή μιμούμενοι τον ήχο τους. Φτιάχνουμε μια παρτιτούρα-οδηγό. Παίζουμε - ηχογραφούμε - ακούμε μέσα στην έκθεση.

### **4. Και τα θρανία έχουν φωνή.**

Ετοιμάζουμε sound files με θραύσματα από τις αφηγήσεις για τα σχολικά χρόνια της παλιάς εποχής· τα παιδιά ακούν τα θραύσματα αυτά· συζητούμε το περιεχόμενό τους· επιλέγουν έναν ικανό αριθμό· φτιάχνουν λούπες και επίπεδα (layers)· προσθέτουν και ηχογραφούν δικά τους σχόλια ή συσχετισμούς με το σήμερα. Κατασκευάζουν ένα κομμάτι επεξεργαζόμενοι τα 'υλικά' τους. Ακούμε τα κομμάτια μέσα στον χώρο την 'σχολικής τάξης'.

## 5. Σχόλιο στον ήχο μιας φωτογραφίας

Εστιάζουμε στην 'διαφημιστική' φωτογραφία όπου ομάδα παιδιών παιδιά πίνουν γάλα, μα φαίνονται σαν να παίζουν μουική με τα μπουκάλια του γάλατος. Δίνουμε ζωή στη φωτογραφία μέσα από εξερεύνηση ήχων μπουκαλιών και μπαλονιών με στόχο την ηχητική αναπαράσταση του ήχου της φωτογραφίας.

## 6. Μουσική ερειπίων

Το ηλικιωμένο ζευγάρι στα ερείπια του σπιτιού του - ηχητική σύνθεση που να περιβάλλει αυτήν τη φωτογραφία - μαθαίνοντας για τον σεισμό

## 7. Από έξω προς τα μέσα

Πάμε βόλτα - μαζεύουμε και φέρνουμε αντικείμενα. Δημιουργούμε το instrumental apparatus μας. Ακούμε ένα μονταρισμένο αρχείο ήχων. Φτιάχνουμε μια γραφική παρτιτούρα με βάση την ακρόαση όπου σημειώσουμε χρόνους και χαρακτηριστικά των ήχων. Παίζουμε τη δική μας εκδοχή με τα υλικά που μαζέψαμε. Όλοι μαζί.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

- Blacking, J. (1973). *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- Buck-Morris, S. (2009). *Η Διαλεκτική του Βλέπειν: Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο Εργασίας περί Στωών* (μτφρ. Μ. Αθανασάκης). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Cross, I. (2010). Music and evolution: consequences and causes. *Contemporary Music Review*, 22(3), 79-89.
- Green, L. (2002) *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. London: Ashgate.
- Hamilton, A. (2007). *Aesthetics and Music*. London: Continuum.
- Hetherington, K. (2006). Μουσειακές αναπαραστάσεις: Φαντάσματα και ρυθμοί της πόλης. *Εν Βόλω*, 22, 22-27.
- Hooper-Greenhill, E. (2007). *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance*. London: Routledge.
- Jaffurs, S. E. (2004). The impact of informal music learning practices in the classroom, or how I learned how to teach from a garage band. *International Journal of Music Education*, 22(3), 189-200.
- Lefebvre, H. (2004). *Rythmanalysis: Space, Time, and Everyday Life*. London: Continuum.



- Murray Schafer, R. (1986). *The Thinking Ear*. Toronto: Arcana.
- Paynter, J. (1972), *Hear and now: An introduction to modern music in schools*. London: Universal.
- Paynter, J. (1992), *Sound and structure*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Νάκου, Ε. (2006). Το μουσείο της πόλης του Βόλου: Προκλήσεις ενός σύγχρονου πολιτιστικού εκπαιδευτικού ρόλου. *Εν Βόλω*, 22, 108-113.
- Νικονάνου, Ν. (2006). Έκθεμα και επισκέπτης: Μορφές επικοινωνίας σε εκθεσιακούς χώρους. Στο Δ. Παπαγεωργίου, Ν. Μπουμπάρης & Ε. Μυριβήλη (Επιμ.), *Πολιτιστική Αναπαράσταση* (σσ. 165-185). Αθήνα: Κριτική.
- Σταυρίδης. Σ. (2008). Κατοικώντας Ρυθμούς. Στο Α. Καρανδεινού, Χ. Αχτύπη, & Σ. Γιαμαρέλος (Επιμ.). *Athens by Sound* (σσ. 75-77). Αθήνα: Futura.

---

<sup>i</sup> Η παρούσα έρευνα έχει συγχρηματοδοτηθεί από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο - ΕΚΤ) και από εθνικούς πόρους μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» του Εθνικού Στρατηγικού Πλαισίου Αναφοράς (ΕΣΠΑ) - Ερευνητικό Χρηματοδοτούμενο Έργο: ΘΑΛΗΣ. Επένδυση στην κοινωνία της γνώσης μέσω του Ευρωπαϊκού Κοινωνικού Ταμείου.



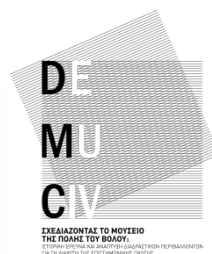
Ευρωπαϊκή Ένωση  
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ  
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗ  
επένδυση στην κοινωνία της γνώσης  
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ  
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



ΕΣΠΑ  
2007-2013  
Πρόγραμμα για την ανάπτυξη  
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ



ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ  
ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΤΟΥ ΒΟΛΟΥ  
ΣΥΜΠΡΟΤΥΠΟ ΑΝΑΜΟΡΦΩΣΗΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΗΣ  
ΚΑΤΑΓΩΓΗΣ ΤΗΣ ΕΣΤΗΜΕΝΗΣ ΤΙΣΣΕ