



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΚΟΙΝΟΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΚΑΙ
ΕΜΠΕΙΡΙΚΗ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΑΝΟΙΧΤΗΣ
ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ**

Τσιαχρής Νικόλαος

Επιβλέπων: Αντώνης Βερβέρης,

Επίκουρος Καθηγητής

Άρτα, Μάρτιος 2026

**COMMUNITY MUSIC: THEORETICAL APPROACH AND
EXPERIMENTAL INVESTIGATION THROUGH THE OPEN
ORCHESTRA**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, Ημερομηνία

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Αντώνης Βερβέρης, Επίκουρος Καθηγητής

2. Μέλος επιτροπής

Μάρκος Σκούλιος

3. Μέλος επιτροπής

Νίκος Ανδρικός

© Τσιαχρής Νικόλαος, 2026

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Τσιαχρής Νικόλαος

Υπογραφή

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ όλους όσους βοήθησαν στην διεκπεραίωση αυτής της εργασίας με οποιονδήποτε τρόπο. Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου Αντώνη Βερβέρη, που με παρότρυνε για το θέμα της κοινοτικής μουσικής. Έπειτα ένα μεγάλο ευχαριστώ στην Ανοιχτή Ορχήστρα, η οποία με δέχτηκε για να κάνω την εργασία μου με ανοιχτή αγκαλιά, καθώς και τα μέλη της, με τα οποία συνομίλησα και με βοήθησαν τα συλλέξω τα δεδομένα της έρευνάς μου. Επίσης θέλω να ευχαριστήσω όλους όσους συζήτησα το θέμα και μου δώσανε λύσεις και έμπνευση για να το συνεχίσω.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η κοινοτική μουσική είναι ένας ιδιαίτερος και σύγχρονος τρόπος προσέγγισης της μουσικής, καθώς αντιτίθεται στην αντίληψη που έχει παγιωθεί για τη μουσική κατά τους τελευταίους αιώνες στον Δυτικό κόσμο, η οποία επικεντρώνεται στην «ανάδειξη ταλέντων». Σύμφωνα με την προσέγγιση της κοινοτικής μουσικής, η μουσική αποκτά διαφορετικό ρόλο και σημασία από αυτή που είχε για πάρα πολλά χρόνια στις κοινωνίες των ανθρώπων. Στην εργασία αυτή παραθέτουμε ένα θεωρητικό κομμάτι για την κοινοτική μουσική και έπειτα μελετάμε την περίπτωση της «Ανοιχτής Ορχήστρας», ενός συνόλου με έδρα την Αθήνα με έντονα κοινοτικό χαρακτήρα, καθώς η δομή της, η οργάνωσή, αλλά και ο τρόπος λειτουργίας της, διαφέρουν πολύ από τις συνηθισμένες ορχήστρες. Εκτός από τις βιβλιογραφικές αναφορές, αντλήσαμε αρκετές πληροφορίες από συνεντεύξεις με μέλη της ομάδας, παρατηρώντας ότι η υπάρχουσα βιβλιογραφία φάνηκε να συμφωνεί σε μεγάλο βαθμό με τα αποτελέσματα της παρούσας έρευνας.

Λέξεις-κλειδιά: κοινοτική μουσική, Ανοιχτή ορχήστρα, μουσική στις κοινότητες

ABSTRACT

Community music constitutes a distinctive and contemporary approach to engaging with music, as it challenges the conception that has become entrenched over recent centuries in the Western world, which centers on the “cultivation and promotion of talent.” According to the principles of community music, music assumes a role and significance that differ substantially from those it has held for many years within human societies. This thesis first presents a theoretical framework for community music and subsequently examines the case of the “Open Orchestra”, an ensemble based in Athens with a pronounced community-oriented character. Its structure, organization, and mode of operation diverge considerably from those of conventional orchestras. In addition to bibliographic sources, a substantial portion of the data was derived from interviews with members of the ensemble. It was observed that the existing literature aligns largely with the findings of the present study.

Keywords: community music, music in community, open orchestra and community music

Πίνακας περιεχομένων

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	6
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	7
ABSTRACT.....	8
1. Εισαγωγή	11
2. Θεωρητικό πλαίσιο	15
2.1 Η εννοιολογική προσέγγιση της Κοινοτικής Μουσικής.....	15
2.2 Ορισμός, διαστάσεις και βασικές αρχές της Κοινοτικής Μουσικής.....	17
2.3 Ιστορικά αρχές και εξέλιξη	23
2.3.1 Η προβιομηχανική βάση: Μουσική ως κοινωνικός ιστός	24
2.3.2 Η βιομηχανική αλλοτρίωση και οι πρώιμες αντιδράσεις	24
2.3.3 Το κίνημα της Κοινοτικής Μουσικής (1960-1990).....	25
2.3.4 Ο ψηφιακός ανασχεδιασμός της Κοινότητας	26
2.4 Οι κοινοτικές τέχνες	27
2.4.1 Οι κοινωνικοπολιτικές ρίζες και η εγκαθίδρυση του κινήματος	27
2.4.2 Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις	29
2.4.3 Θεσμική αναγνώριση και κριτική αμφισβήτηση.....	30
2.4.4 Ο ψηφιακός ανασχεδιασμός και το μέλλον	30
2.5 Ο ρόλος της Κοινοτικής Μουσικής στην κοινωνία	31
3. Μεθοδολογία.....	37
3.1 Ερευνητικά εργαλεία.....	37
3.2 Λίγα λόγια για την Ανοιχτή Ορχήστρα.....	38
3.4 Ερευνητικά ερωτήματα	39
3.5 Προφίλ των συνεντευξιαζόμενων	40
3.5.1 Δημήτρης (τρομπόνι).....	40
3.5.2 Μαρίνα (φωνή).....	40
3.5.5 Κλειώ (κιθάρα)	42

3.5.6 Μάρκος (τρομπέτα)	43
3.5.7 Θεόδωρος (κρουστά, πνευστά).....	44
4. Ανάλυση	46
4.1 Προσωπικές πληροφορίες	46
4.1.1 Μουσικό υπόβαθρο	46
4.1.2 Μουσικές προτιμήσεις.....	46
4.1.3 Μελέτη μουσικής στο σπίτι.....	46
4.1.4 Λόγοι επιλογής και συμμετοχής στην ανοιχτή ορχήστρα	47
4.2 Λειτουργία της ομάδας.....	49
4.3 Κοινωνική διάσταση της ομάδας	53
4.4 Αντίληψη κοινοτικής μουσικής	57
4.5 Οργανολόγιο της ορχήστρας.....	61
5. Συμπεράσματα	62
Βιβλιογραφία	65

1. Εισαγωγή

Μεταξύ των καθοριστικών χαρακτηριστικών των ζωντανών ανθρώπινων πρακτικών (σε αντίθεση με τις απλές δραστηριότητες που στερούνται κοινωνικής απήχησης) είναι μια ηθικά καθοδηγούμενη διαλεκτική ένταση μεταξύ ανοιχτότητας και ευθύνης, μεταξύ ελευθερίας και υποχρέωσης. Επειδή οι πρακτικές είναι αυτό που είναι λόγω των αλληλεπιδράσεων των ανθρώπων, διαμορφώνονται και αναδιαμορφώνονται από τους τρόπους με τους οποίους τα άτομα τις ερμηνεύουν και τις επανερμηνεύουν: από τα είδη στάσεων, συνηθειών, δεξιοτήτων, γνώσεων και αξιών που υπάρχουν για να υπηρετήσουν την πρακτική (Martin, 1995, σσ. 29-30). Με άλλα λόγια, οι πρακτικές είναι συνήθειες που διαμορφώνονται διυποκειμενικά ή συναινετικά: διυποκειμενικά επικυρώνονται και συναινετικά διατηρούνται. Αλλάζουν με την πάροδο του χρόνου σε απάντηση στις εντάσεις ή τις αντιστάσεις που αντιμετωπίζουν, μοιάζουν μάλλον με εκτεταμένες συζητήσεις σχετικά με τις συνεισφορές των διαφόρων συμμετεχόντων και το πόσο καλά αυτές φαίνεται να «λειτουργούν». Όταν ένας τέτοιος διάλογος αντικαθίσταται από μονόλογο, όταν οι πρακτικές παύουν να προσαρμόζονται στις κοινωνικές συνθήκες στις οποίες βρίσκονται, όταν οι εντάσεις και οι αλληλεπιδράσεις αντικαθίστανται από δόγμα, κανόνες και τύπους, όταν τα αγαθά που υπάρχουν για να υπηρετήσουν μια πρακτική δεν αποτελούν πλέον το επίκεντρο της συζήτησης, οι πρακτικές ατροφούν. Καταλήγουν σε τεχνικές τυπικότητες, σε πράγματα που γίνονται απλώς επειδή γίνονται, σε δραστηριότητες που βασίζονται με συνεχώς αυξανόμενο επείγον στην υπεράσπιση (Bowman, 2009).

Με λίγα λόγια, πράγματα όπως η ποικιλομορφία, η πολυπλοκότητα και η αντιπαράθεση αποτελούν μέρος της θεμελιώδους φύσης των ανθρώπινων πρακτικών και κατά κάποιο τρόπο, μια πρακτική ισοδυναμεί με μια εκτεταμένη συζήτηση σχετικά με το τι μετράει (και τι όχι) ως έγκυρη περίπτωση της ύπαρξης της (Martin, 1995, σελ. 34). Η αυθεντική ενασχόληση με μια δεδομένη πρακτική συνεπάγεται, επομένως, την πλοήγηση σε έδαφος που μοιράζεται με άλλους, αμφισβητούμενο, μεταβλητό και μεταβαλλόμενο, και για όλους αυτούς τους λόγους ποτέ πλήρως «γνωστό» με τρόπο που είναι αντικειμενικός ή πλοήγησης με τεχνικά μέσα. Κατά συνέπεια, η επιθυμία να εξαλειφθεί η ασάφεια, η πολυπλοκότητα και η απρόβλεπτη ικανότητα εισάγοντας κανόνες, πρότυπα και τα παρόμοια - αν και κατανοητά (πράγματα όπως η ασάφεια, η πολυπλοκότητα και η απρόβλεπτη ικανότητα είναι άβολα) - αποτελεί μια πιθανή απειλή για τη συνεχή βιωσιμότητα και ανάπτυξη της πρακτικής. Απειλεί, στην

πραγματικότητα, να αντικαταστήσει μια ανθρώπινη πρακτική και την ιδιαίτερα πρακτική/ηθική γνώση στην καρδιά της με κάτι άλλο. Η πρακτική γνώση που απαιτείται από όσους ασχολούνται υπεύθυνα, ανταποκρινόμενα και διαδραστικά με τις ανθρώπινες πρακτικές είναι γνώση βαθιά σημαντική, αλλά διαφορετική σε είδος από την πραγματική γνώση και την τεχνική τεχνογνωσία που συχνά και ολόενα και περισσότερο συγχέονται με το σύνολο της «γνήσιας» γνώσης (Bowman, 2009).

Η πρακτική γνώση, την οποία οι έμπειροι εκπαιδευτικοί και μουσικοί αντλούν με ευφράδεια και σε αφθονία, δεν μπορεί να αναχθεί σε τυποποιημένους τύπους ή τεχνικά πρότυπα δράσης (Bowman, 2009). Ως τεχνογνωσία ενσωματωμένη και αχώριστη από τη δράση, η πρακτική γνώση αναλαμβάνει το ρόλο της θεωρητικής και τεχνικής γνώσης.

Η μουσικολογία και η εκπαίδευση είναι και οι δύο τρόποι διωποκειμενικής κοινωνικής εμπλοκής που βρίσκονται μέσα στο ρευστό πλέγμα των ανθρώπινων αναγκών, προθέσεων, επιθυμιών και ενεργειών. Έτσι, η μουσική εκπαίδευση έχει διπλά «πρακτικό» χαρακτήρα, διπλά έναν τρόπο αλληλεπίδρασης (Roberts, 2004). Ως συμμετέχοντες σε δύο διαφορετικές, ακόμα και αποκλίνουσες κοινότητες πρακτικής, οι επαγγελματίες της μουσικής εκπαίδευσης αντιμετωπίζουν αντικρουόμενες επαγγελματικές υποχρεώσεις. Όσοι υποθέτουν ότι επιδιώκουν μουσικές εμπλοκές με εκπαιδευτικό σκοπό, αντιμετωπίζουν αναπόφευκτες ηθικές προκλήσεις (Bowman, 2009). Αυτό είναι αναμφισβήτητο περίπλοκο και σύνθετο, αλλά αποτελεί συστατικό στοιχείο της επαγγελματικής γνώσης της μουσικής εκπαίδευσης. Είναι ακριβώς το είδος της ηθικής γνώσης από την οποία αντλούν με ευχέρεια οι έμπειροι μουσικοί εκπαιδευτικοί. Είναι η βάση για τη διάκριση μεταξύ απλής διδασκαλίας μουσικής και ενασχόλησης με μουσική διδασκαλία που είναι εκπαιδευτική. Είναι το «καλό» για χάρη του οποίου υπάρχει η πρακτική της μουσικής εκπαίδευσης: ένα γεγονός με επιπτώσεις για τα είδη κοινότητας και συνεργασιών που προορίζονται να υπηρετήσουν αυτήν την πρακτική.

Η λέξη *κοινότητα* είναι, σε πρώτη ανάγνωση, μια εύληπτη και ευνόητη έννοια (Θεοδοσίου & Καλλιμοπούλου, 2020) που εμπεριέχει τη φυσική τάση και επιθυμία του ανθρώπου να διάγει μέσα σε/από συλλογικότητες και ομάδες. Όπως σημειώνεται από τον Γάλλο φιλόσοφο και κοινωνιολόγο Emile Durkheim (1984), υπό την έννοια του «συλλογικού αναβρασμού», ο άνθρωπος πλάθει και ενισχύει την προσωπική του

ταυτότητα συμμετέχοντας σε ένα συλλογικό γεγονός. Η από κοινού βιωματική εμπειρία και η αίσθηση του «ανήκειν» σε μία συλλογικότητα είναι αυτή που επιτρέπει την εσωτερική διεύρυνση από το «εγώ» στο «εμείς», θέση που επιβεβαιώνεται από το έργο του αυστριακού φιλόσοφου Martin Buber, ο οποίος διατυπώνει ότι το άτομο έχει ανάγκη το «εσύ» για να ολοκληρώσει, εν τέλει, το «εγώ» του (Feuser, 2007).

Μουσική, εκπαίδευση, μουσική εκπαίδευση: και τα τρία είναι πρακτικές, που συνοδεύονται από διαφορετικά είδη αλληλεπίδρασης και περιλαμβάνουν διαφορετικές (αν και επικαλυπτόμενες) κοινότητες επαγγελματιών. Η κοινότητα, λοιπόν, είναι ταυτόχρονα ο τόπος όπου συμβαίνουν πράγματα όπως η μουσική και η μουσική εκπαίδευση και ο τρόπος σύνδεσης (κοινότητα/ενότητα) που δημιουργείται μέσω πρακτικών που είναι μουσικές και μουσικά εκπαιδευτικές. Οι μουσικές είναι τρόποι εμπλοκής που λαμβάνουν χώρα εντός κοινοτήτων, ενώ παράλληλα δημιουργούν, διαμορφώνουν και διατηρούν ορισμένα είδη κοινότητας –ορισμένα είδη αλληλεπίδρασης, ορισμένους τρόπους σχέσης (Small, 1998).

Η κοινότητα δεν αποτελεί απλώς το πλαίσιο μέσα στο οποίο λαμβάνει χώρα η μουσική πράξη, αλλά και το ίδιο το αποτέλεσμα αυτής. Με άλλα λόγια, η κοινότητα είναι ταυτόχρονα η συνθήκη και το παραγόμενο της «μουσικοποίησης»: είναι τόσο το κοινωνικό περιβάλλον που επιτρέπει τη μουσική δραστηριότητα όσο και η ίδια η διαδικασία μέσα από την οποία συγκροτούνται νέες μορφές κοινωνικότητας και πολιτισμικής ταυτότητας. Όπως υποστηρίζει ο Small (1998), το “musicking” —η πράξη του να κάνεις μουσική— δεν είναι απλώς καλλιτεχνική, αλλά πρωτίστως κοινωνική, καθώς μέσα από αυτήν οι άνθρωποι δημιουργούν, επιτελούν και ανανεώνουν τις σχέσεις τους.

Στο κέντρο κάθε μουσικής δημιουργίας (και κάθε μουσικής εκπαίδευσης· και κάθε εκπαιδευτικής μουσικοποίησης) βρίσκεται ένα «εμείς», μια συλλογική ταυτότητα που επηρεάζει διαλεκτικά και δυναμικά την ατομική ταυτότητα. Ποιους αυτό το «εμείς» περιλαμβάνει και αποκλείει, ποιων και τι είδους κοινότητες δημιουργούνται και διατηρούνται μέσω των μουσικών μας δράσεων, είναι σημαντικά ερωτήματα τόσο για τους μουσικούς εκπαιδευτικούς όσο και για τους υπεύθυνους χάραξης πολιτικής. Η επιδίωξη συμμαχιών και συνεργασιών που ενισχύουν την επιρροή πρέπει να αναλαμβάνεται με γνώμονα τέτοιες ανησυχίες, επειδή η υγεία της μουσικής εκπαίδευσης ως πρακτικής απαιτεί την προστασία και τη διατήρηση της πρακτικής

γνώσης που υπάρχει για να εξυπηρετήσει – και των ηθικών ζητημάτων που διακρίνουν τις επαγγελματικές δραστηριότητες από τις απλές τεχνικές (Bowman, 2009). Το ερώτημα «Από τι είδους αλληλεπιδράσεις συνίστανται η μουσική, η εκπαίδευση και η μουσική εκπαίδευση;» είναι επίσης ένα ερώτημα σχετικά με το ειδικό είδος γνώσης που συνεπάγονται. Και επειδή, όπως ορθώς υποστηρίζει ο Dunne (2005), «Οι ισχυρισμοί οποιουδήποτε «επαγγέλματος» ή επίδοξου επαγγέλματος [...] συνδέονται με το είδος της γνώσης που ενσωματώνει» (σελ. 373).

Η κοινοτική μουσική αποτελεί μια δυναμική και εγγενώς κοινωνική μορφή μουσικής πρακτικής, η οποία εστιάζει στην συμμετοχή και την αλληλεπίδραση των μελών μιας κοινότητας. Αυτή η προσέγγιση ξεπερνά τα παραδοσιακά πλαίσια της μουσικής ως καλλιτεχνικής έκφρασης και τη μετατρέπει σε μέσο κοινωνικής συνεύρεσης, εκπαίδευσης και εμπνευστικής δράσης. Η εννοιολογική προσέγγιση της κοινοτικής μουσικής βασίζεται σε μια σειρά από αρχές και θεωρητικά πλαίσια, τα οποία θα αναλύσουμε παρακάτω.

2. Θεωρητικό πλαίσιο

2.1 Η εννοιολογική προσέγγιση της Κοινοτικής Μουσικής

Η *κοινοτική μουσική* (community music) αποτελεί έναν πολυδιάστατο και δυναμικό τομέα της μουσικής πράξης που εστιάζει στη συμμετοχή, τη συνεργασία και τη συλλογική δημιουργία μέσα σε κοινωνικά πλαίσια. Σε αντίθεση με τις παραδοσιακές μορφές μουσικής εκπαίδευσης, η κοινοτική μουσική δίνει έμφαση στη διαδικασία παρά στο αποτέλεσμα, στην ένταξη όλων των ατόμων ανεξαρτήτως μουσικών ικανοτήτων και στην ενδυνάμωση των συμμετεχόντων μέσω της μουσικής πράξης (Higgins, 2012).

Η κοινοτική μουσική περιγράφεται ως μια πρακτική που ενθαρρύνει την ενεργό συμμετοχή των ατόμων σε μουσικές δραστηριότητες, ανεξάρτητα από το επίπεδό τους ή τις προηγούμενες γνώσεις τους. Αυτή η προσέγγιση υπογραμμίζει την αξία της μουσικής ως μέσου για την προώθηση της κοινωνικής συνοχής, της αλληλεπίδρασης και της ατομικής ανάπτυξης (Higgins, 2012). Όπως υποστηρίζει ο Higgins, η κοινοτική μουσική δεν επικεντρώνεται μόνο στη μουσική ως τέχνη, αλλά ως μέσο για την επίτευξη κοινωνικών στόχων. Μια από τις κεντρικές αρχές της κοινοτικής μουσικής είναι η έννοια της «μουσικής ως πρακτικής» (music as practice), η οποία υπογραμμίζει τη σπουδαιότητα της διαδικασίας της μουσικής δημιουργίας και εκτέλεσης σε σχέση με το τελικό αποτέλεσμα. Αυτή η άποψη ενισχύεται από το έργο του Christopher Small, ο οποίος εισήγαγε την έννοια του “musicking”, που αναφέρεται σε όλες τις δραστηριότητες που περιβάλλουν τη μουσική και όχι μόνο στην ίδια τη μουσική (Small, 1998). Η κοινοτική μουσική, λοιπόν, δεν περιορίζεται στη εκτέλεση μουσικών κομματιών, αλλά περιλαμβάνει τη συνεργασία, τη διαδικασία μάθησης και την αλληλεπίδραση μεταξύ των συμμετεχόντων. Ένα άλλο σημαντικό χαρακτηριστικό της κοινοτικής μουσικής είναι η έννοια της «πολυφωνίας» (polyphony), η οποία αναφέρεται στην φωνητική δομή της μουσικής και την ισότητα των φωνών. Αυτή η προσέγγιση υπογραμμίζει την αξία της ποικιλότητας και της αλληλεπίδρασης μεταξύ των διαφορετικών μουσικών φωνών, αντανακλώντας μια δημοκρατική και ισότιμη προσέγγιση της μουσικής (De Nora, 2000). Η κοινοτική μουσική, επομένως, δεν είναι μόνο μια μουσική πρακτική, αλλά και ένα μέσο για την προώθηση της κοινωνικής ισότητας και της αλληλεπίδρασης. Η κοινοτική μουσική επίσης εντάσσεται στο πλαίσιο της «μουσικής και κοινωνικής δράσης» (music and social action). Αυτή η προσέγγιση υπογραμμίζει τη δυνατότητα της μουσικής να προωθήσει κοινωνικές αλλαγές και να

ενδυναμώνει τις κοινότητες. Όπως υποστηρίζει ο Finney (2016), η κοινοτική μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο για την ανάπτυξη της κοινωνικής συνείδησης και την προώθηση της κοινωνικής δικαιοσύνης. Αυτή η άποψη ενισχύει την ιδέα ότι η μουσική δεν είναι μόνο μια καλλιτεχνική δραστηριότητα, αλλά και ένα μέσο για την επίτευξη κοινωνικών στόχων. Συνοψίζοντας, η εννοιολογική προσέγγιση της κοινοτικής μουσικής βασίζεται σε μια σειρά από αρχές και θεωρητικά πλαίσια, τα οποία υπογραμμίζουν την αξία της μουσικής ως μέσου κοινωνικής συνεύρεσης, αλληλεπίδρασης και δράσης. Η κοινοτική μουσική, ως πρακτική, δεν επικεντρώνεται μόνο στη μουσική ως τέχνη, αλλά τη μετατρέπει σε μέσο για την προώθηση της κοινωνικής συνοχής, της ατομικής ανάπτυξης και της κοινωνικής αλλαγής. Αυτή η προσέγγιση, επομένως, προσφέρει μια νέα οπτική για τη μουσική και τη θέση της στην κοινωνία.

Σύμφωνα με τον Veblen (2018), η κοινοτική μουσική λειτουργεί ως χώρος κοινωνικού διαλόγου και δημιουργικής έκφρασης, όπου η μουσική γίνεται εργαλείο για την ανάπτυξη κοινωνικού κεφαλαίου. Επιπλέον, η συμμετοχική φύση της επιτρέπει την οικοδόμηση κοινοτήτων μέσα από τη μουσική συνεργασία και την κοινή εμπειρία (Bartleet & Higgins, 2018).

Η έννοια της κοινοτικής μουσικής εντάσσεται σε ένα ευρύτερο κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο. Ο Turino (2008) υποστηρίζει ότι η μουσική πράξη μπορεί να λειτουργήσει ως μορφή κοινωνικής δράσης, ενώ ο Higgins (2012) αναφέρει ότι η κοινοτική μουσική δεν αφορά μόνο τη μουσική παραγωγή, αλλά και τη μουσική ως διαδικασία ενδυνάμωσης και κοινωνικής αλλαγής. Αυτή η προοπτική αντικατοπτρίζει την κριτική παιδαγωγική προσέγγιση του Freire (1970), όπου η μουσική γίνεται φορέας διαλόγου και απελευθέρωσης.

Η κοινοτική μουσική, επομένως, προσεγγίζεται ως παιδαγωγική και κοινωνική πρακτική. Ο Schippers (2010) σημειώνει ότι η πρακτική αυτή αναγνωρίζει τη σημασία της πολιτισμικής ποικιλομορφίας και προάγει τη διαπολιτισμική κατανόηση μέσω της μουσικής. Οι Higgins και Willingham (2017) επισημαίνουν ότι οι κοινοτικές μουσικές πρωτοβουλίες συμβάλλουν στη διαμόρφωση ταυτοτήτων και ενισχύουν την κοινωνική συνοχή, προτείνοντας μια μουσική πράξη που εμπεριέχει αξίες όπως η αλληλεγγύη και η ενσυναίσθηση.

Ωστόσο, η κοινοτική μουσική δεν στερείται προκλήσεων. Ο Rimmer (2018) τονίζει την ανάγκη κριτικής ανάλυσης των σχέσεων εξουσίας που διαμορφώνονται εντός των κοινοτικών μουσικών πλαισίων, καθώς και των ορίων μεταξύ συμμετοχικότητας και καθοδήγησης. Επίσης, η διατήρηση της αυθεντικότητας των κοινοτικών διαδικασιών απαιτεί συνεχή αναστοχασμό εκ μέρους των συντονιστών και των συμμετεχόντων (Higgins, 2021).

Συνοψίζοντας, η εννοιολογική προσέγγιση της κοινοτικής μουσικής θεμελιώνεται στις αρχές της δημοκρατικής συμμετοχής, της συλλογικότητας και της κατανόησης της μουσικής ως κοινωνικής πράξης. Αποτελεί μια πολυδιάστατη πρακτική που συνδυάζει τη δημιουργικότητα με την κοινωνική ευαισθησία, προάγοντας μορφές μουσικής έκφρασης που ενισχύουν τη συνεργασία, την ενδυνάμωση και την αλληλεγγύη μεταξύ των συμμετεχόντων. Με τον τρόπο αυτό, η κοινοτική μουσική προτείνει ένα εναλλακτικό μοντέλο μουσικής εκπαίδευσης και καλλιτεχνικής πράξης, το οποίο υπερβαίνει τα όρια της παραδοσιακής μουσικής παιδαγωγίας και συμβάλλει ουσιαστικά στην κοινωνική συνοχή, την πολιτισμική ένταξη και τη μετασχηματιστική μάθηση.

2.2 Ορισμός, διαστάσεις και βασικές αρχές της Κοινοτικής Μουσικής

Παρόλο που η χρήση του όρου «κοινοτική μουσική» έχει εξαπλωθεί γρήγορα την τελευταία δεκαετία, δεν υπάρχει γενικά αποδεκτός ορισμός (Veblen, 2004, σελ. 1). Παρ' όλα αυτά, μπορούν να εντοπιστούν τρία κεντρικά χαρακτηριστικά: η συνεργατική μουσική δημιουργία, η κοινοτική ανάπτυξη και η προσωπική ανάπτυξη.

Καταρχάς, οι πρακτικές της κοινοτικής μουσικής είναι ευκαιρίες που επιτρέπουν στους ανθρώπους να συμμετέχουν συλλογικά σε μουσικές δραστηριότητες. Στις περισσότερες περιπτώσεις, εμπλέκονται στην ενεργή μουσική δημιουργία (ερμηνεία, δημιουργία, αυτοσχεδιασμός) και όχι στην εκτίμηση της μουσικής, στη μουσική ιστορία ή τη μουσική θεωρία (Veblen, 2004, σελ. 2). Συνήθως, η μουσική δημιουργία δεν στοχεύει στην αναπαραγωγή σταθερών μουσικών έργων. Τα μουσικά υλικά που χρησιμοποιούνται προσαρμόζονται στα χαρακτηριστικά της ομάδας. Αυτό μπορεί να σημαίνει ότι η υπάρχουσα μουσική είναι διαμορφωμένη ώστε να προσαρμόζεται στη σύνθεση και τις δεξιότητες των εμπλεκομένων. Μπορεί επίσης να σημαίνει ότι η νέα μουσική συντίθεται από τον μουσικό της κοινότητας που ηγείται του έργου ή ότι η μουσική αυτοσχεδιάζεται με βάση στοιχειώδη υλικά που παρέχονται είτε από τον

μουσικό της κοινότητας είτε από τα μέλη της ομάδας. Η έμφαση δίνεται στις μουσικές δραστηριότητες της ομάδας και όχι σε κάποιο ολοκληρωμένο μουσικό προϊόν.

Δεύτερον, η μουσική της κοινότητας στοχεύει στην ευημερία των ανθρώπων. Η μουσική της κοινότητας βοηθά τους ανθρώπους να μοιράζονται εμπειρίες και να κατανοούν ο ένας τον άλλον. Αυτές οι πρακτικές γίνονται κατανοητές ως μέσα ανάπτυξης κοινοτήτων και κοινωνικής συνοχής (Den Ouden, 2005, σελ. 8).

Τρίτον, εκτός από αυτή την κοινωνική διάσταση, οι δραστηριότητες της μουσικής της κοινότητας στοχεύουν επίσης στην προσωπική ανάπτυξη.

Πιστεύεται ότι παρέχοντας ευκαιρίες για δημιουργικότητα και αυτοέκφραση, αυτές βοηθούν τους ανθρώπους να αναπτύξουν τις καλλιτεχνικές τους ικανότητες και την ταυτότητά τους. Η αυτοεκτίμηση και η αυτοπεποίθηση θεωρούνται σημαντικά αποτελέσματα της μουσικής της κοινότητας. Ένα από τα δυνατά σημεία της μουσικής της κοινότητας είναι ότι μπορεί να προσεγγίσει άτομα που για κοινωνικούς, πολιτιστικούς ή οικονομικούς λόγους είναι λιγότερο πιθανό να αναπτύξουν το μουσικό τους δυναμικό.

Οι ευκαιρίες της κοινοτικής μουσικής για μουσική εμπλοκή και ανάπτυξη δεν είναι μόνο σχετικές με τους πολυπολιτισμικούς νέους σε μειονεκτούσες αστικές περιοχές, αλλά και για κάθε είδους περιβάλλοντα.

Για παράδειγμα, σε πολλά μέρη του κόσμου, οι άνθρωποι βιώνουν τη σύγκρουση μεταξύ της παραδοσιακής τους κουλτούρας και της μεταμοντέρνας παγκόσμιας κουλτούρας. Αυτό οδηγεί σε αποξένωση, κοινωνική απομόνωση ή αντικοινωνική συμπεριφορά. Οι δραστηριότητες κοινοτικής μουσικής που βασίζονται στην παραδοσιακή κουλτούρα μπορούν να διαδραματίσουν θετικό ρόλο στην αποκατάσταση τέτοιων ανθρώπων, όπως υποδηλώνει η έρευνα των Woodward et al. (2007). Περιγράφουν ένα πρόγραμμα εκτροπής για παιδιά στη Νότια Αφρική που έχουν διαπράξει μικρά ποινικά αδικήματα. Αυτά τα παιδιά συμμετέχουν σε ένα κοινοτικό μουσικό πρόγραμμα στο οποίο συμμετέχουν σε μια αφρικανική μπάντα αποτελούμενη από μαρίμπες και τζέμπε. Η κοινωνική και προσωπική ανάπτυξη και η μουσική εξέλιξη θεωρούνται ίσης σημασίας.

Σε άρθρο του ο Roger Knox (2004) συζητά την ανάγκη και τις ευκαιρίες για αυτό που αποκαλεί «προσαρμοσμένη μουσική» (adapted music), μουσική για άτομα με

αναπηρίες. Η έννοια της προσαρμοσμένης μουσικής προϋποθέτει σύμφωνα με τον Knoch, ότι η δημιουργία μουσικής είναι ένας τρόπος ανθρώπινης δραστηριότητας που δεν απαιτεί καμία δικαιολόγηση πέρα από την ίδια της την πράξη, και ότι η ενασχόληση με τη μουσική είναι το βασικό ανθρώπινο δικαίωμα όλων των ανθρώπων, συμπεριλαμβανομένων των ατόμων με αναπηρίες. Με παρόμοιο τρόπο, οι μουσικές δραστηριότητες που βασίζονται στην κοινότητα (ή στοχεύουν στην κοινότητα) και η μουσική εκπαίδευση μπορούν να προσαρμοστούν σε όλα τα είδη ομάδων μέσα στην κοινωνία μας: άτομα με χρόνιες ασθένειες, κρατούμενους, ηλικιωμένους πολίτες και ούτω καθεξής.

Εκτός από την προσαρμοστικότητα της στις ανάγκες συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων, η κοινοτική μουσική έχει το πλεονέκτημα ότι διεγείρει τους ανθρώπους να συμμετέχουν ενεργά στη δημιουργία μουσικής. Αυτό είναι σημαντικό, επειδή η μουσική κατανάλωση μέσω της ακρόασης έχει γίνει ο κυρίαρχος τρόπος σχέσης με τη μουσική στις μέρες μας. Κατά τη διάρκεια της ιστορίας, μια συνεχής διαδικασία εξειδίκευσης και επαγγελματικοποίησης έχει ωθήσει τη μουσική δημιουργία ως κοινή κοινωνική πρακτική στο περιθώριο. Προς το παρόν, η μουσική έχει γίνει κυρίως κάτι στο οποίο εκτιθέμεθα παρά κάτι που κάνουμε ενεργά. Με αυτόν τον τρόπο, οι ιδιαίτερες αξίες της ενεργητικής μουσικής δημιουργίας παραμελούνται.

Η μουσική ερμηνεία είναι μια έντονη διαδικασία στην οποία η ζωή και η δράση συνυπάρχουν εδώ και τώρα, η ενσάρκωση, η ολότητα, η εγρήγορση, η αυτοέκφραση, η διορατικότητα στις μουσικές διαδικασίες και η ανάπτυξη του χαρακτήρα συνδυάζονται. Υπό αυτό το πρίσμα, η κατάσταση στη σημερινή κοινωνία μας είναι πολύ ατυχής, επειδή οι περισσότεροι άνθρωποι δεν έχουν καμία σχέση με την ενεργό μουσική δημιουργία. Ακριβώς εδώ η κοινοτική μουσική μπορεί να κάνει τη διαφορά. Όντας ευέλικτη τόσο μουσικά όσο και κοινωνικά, η κοινοτική μουσική δεν απαιτεί από τους ανθρώπους να προσαρμοστούν σε κάποια προϋπάρχουσα μορφή. Μπορεί να σχεδιάσει εξατομικευμένα προγράμματα που να ανταποκρίνονται στις ανάγκες και τις προτιμήσεις συγκεκριμένων ομάδων.

Η κοινοτική μουσική βασίζεται σε βασικές αρχές, οι οποίες τη διακρίνουν από άλλες μορφές μουσικής εκπαίδευσης ή παρουσίασης. Σύμφωνα με τον Higgins (2012), η κοινοτική μουσική ορίζεται ως η μουσική που δημιουργείται και μοιράζεται εντός μιας κοινότητας, με στόχο την προώθηση της μουσικής συμμετοχής και την ενίσχυση των

κοινωνικών δεσμών. Αυτή η προσέγγιση τόνιζε την αξία της μουσικής ως μέσου για την ανάπτυξη προσωπικών και κοινωνικών ικανοτήτων. Η κοινοτική μουσική, λοιπόν, δεν επικεντρώνεται μόνο στην τέχνη της μουσικής, αλλά και στην κοινωνική της διάσταση. Μια από τις βασικές αρχές της κοινοτικής μουσικής είναι η συμμετοχή. Όπως υπογραμμίζει η Veblen (2013), η συμμετοχή στην κοινοτική μουσική είναι ανοιχτή σε όλους, ανεξαρτήτως του επιπέδου μουσικής γνώσης ή ικανοτήτων. Αυτή η αρχή ενισχύει την ιδέα ότι η μουσική δεν είναι αποκλειστικά για τους επαγγελματίες, αλλά μπορεί να γίνει μέρος της καθημερινής ζωής των ανθρώπων. Η συμμετοχή σε κοινοτικές μουσικές δραστηριότητες μπορεί να λάβει πολλές μορφές, όπως η χορωδία, η ορχήστρα, το γκρουπ μουσικής ή ακόμα και η αυτοσχεδιαστική μουσική.

Μια άλλη βασική αρχή της κοινοτικής μουσικής είναι η ισότητα και η προσβασιμότητα. Όπως αναφέρει ο Cohen (2011), η κοινοτική μουσική πρέπει να είναι προσβάσιμη σε όλους, ανεξαρτήτως φύλου, ηλικίας, εθνοτικής καταγωγής ή κοινωνικοοικονομικού status. Αυτή η αρχή ενισχύει την ιδέα ότι η μουσική είναι ένα μέσο για την προώθηση της κοινωνικής ισότητας και την καταπολέμηση των διακρίσεων. Η κοινοτική μουσική, επομένως, όχι μόνο προσφέρει μουσική εκπαίδευση, αλλά και δημιουργεί ευκαιρίες για κοινωνική επαφή και ενδυνάμωση. Η κοινοτική μουσική επίσης βασίζεται στην αρχή της συνεργασίας και της αμοιβαίας υποστήριξης. Όπως υπογραμμίζουν οι Stige et al. (2010), η μουσική σε κοινοτικό επίπεδο δεν είναι μόνο μια ατομική δραστηριότητα, αλλά μια συνεργατική προσπάθεια που ενισχύει τους δεσμούς μεταξύ των μελών της κοινότητας. Η συνεργασία σε μουσικές δραστηριότητες μπορεί να οδηγήσει σε μια ισχυρότερη αίσθηση της ταυτότητας και του ανήκειν, ενώ παράλληλα προσφέρει ψυχολογική υποστήριξη και ενδυνάμωση. Επιπλέον, η κοινοτική μουσική συχνά συνδέεται με την κοινωνική επέμβαση και την ανάπτυξη. Όπως αναφέρει ο Mullen (2015), η μουσική μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο για την αντιμετώπιση κοινωνικών προβλημάτων, όπως η φτώχεια, η εγκληματικότητα και η απομόνωση. Η κοινοτική μουσική, επομένως, δεν προσφέρει μόνο μουσική εκπαίδευση, αλλά και συμβάλλει στην κοινωνική και οικονομική ανάπτυξη των τοπικών κοινοτήτων. Συνοψίζοντας, η κοινοτική μουσική είναι μια δυναμική μορφή μουσικής πρακτικής που βασίζεται σε βασικές αρχές όπως η συμμετοχή, η ισότητα, η συνεργασία και η κοινωνική επέμβαση. Αυτές οι αρχές την κάνουν να ξεχωρίζει από άλλες μορφές μουσικής εκπαίδευσης ή παρουσίασης, ενώ παράλληλα την καθιστούν ένα ισχυρό μέσο για την προώθηση της κοινωνικής συνοχής

και την ανάπτυξη προσωπικών ικανοτήτων. Η κοινοτική μουσική, επομένως, δεν είναι μόνο μια μορφή τέχνης, αλλά και ένα μέσο για την κοινωνική αλλαγή και την ενδυνάμωση.

Παράλληλα, ο Veblen και ο Olsson (2002) τονίζουν ότι η κοινοτική μουσική αφορά την ενεργή μουσική πράξη εκτός του θεσμοθετημένου πλαισίου της τυπικής εκπαίδευσης, με έμφαση στην ένταξη και στη συνεργασία όλων ανεξαρτήτως δεξιοτήτων.

Σύμφωνα με τους Bartleet και Higgins (2018), οι βασικές αρχές της κοινοτικής μουσικής εδράζονται σε τρεις θεμελιώδεις άξονες: την προσβασιμότητα, τη συμμετοχικότητα και τη συνεργατική δημιουργία. Η προσβασιμότητα αναφέρεται στη δυνατότητα συμμετοχής όλων, χωρίς περιορισμούς φύλου, ηλικίας, κοινωνικής τάξης ή μουσικών ικανοτήτων. Η συμμετοχικότητα προωθεί τη συλλογική εμπλοκή στη μουσική πράξη, ενώ η συνεργατική δημιουργία αφορά τη συν-παραγωγή μουσικού περιεχομένου, όπου κάθε άτομο συμβάλλει δημιουργικά στη διαδικασία (Higgins & Willingham, 2017).

Η κοινοτική μουσική συνδέεται στενά με την έννοια της κοινωνικής αλλαγής. Όπως επισημαίνουν οι Schippers και Bartleet (2013), η μουσική σε κοινοτικό πλαίσιο λειτουργεί ως εργαλείο κοινωνικής ενδυνάμωσης, προσφέροντας στους συμμετέχοντες ευκαιρίες να εκφράσουν την ταυτότητά τους και να διαμορφώσουν συλλογικούς δεσμούς. Μέσω της ενεργού συμμετοχής, τα άτομα αποκτούν αίσθηση του «ανήκειν» και ενδυναμώνονται κοινωνικά και ψυχολογικά (Koorman, 2007).

Η κοινοτική μουσική, ως πρακτική, διαφέρει από την τυπική μουσική εκπαίδευση, η οποία βασίζεται κυρίως στη μετάδοση γνώσεων και δεξιοτήτων. Ενώ η τυπική εκπαίδευση επικεντρώνεται στο άτομο και την απόδοση, η κοινοτική μουσική εστιάζει στη διαδικασία και στις διαπροσωπικές σχέσεις που αναπτύσσονται μέσα από αυτήν (Higgins, 2012). Όπως σημειώνει ο Phelan (2008), η κοινοτική μουσική προτάσσει τη μουσική πράξη ως κοινωνικό φαινόμενο και ως διαδικασία ταυτότητας, παρά ως αποτέλεσμα ή προϊόν.

Επιπλέον, η κοινοτική μουσική λειτουργεί ως πλαίσιο διαπολιτισμικής επικοινωνίας. Ο Schippers (2013) υπογραμμίζει ότι μέσα από την ανταλλαγή μουσικών ιδεών μεταξύ διαφορετικών πολιτισμικών ομάδων, δημιουργείται ένας «χώρος διαλόγου» που ενισχύει την κατανόηση και τον σεβασμό στη διαφορετικότητα. Με αυτόν τον τρόπο,

η κοινοτική μουσική αποκτά και μια ηθικοπολιτική διάσταση, καθώς προωθεί τη δημοκρατία, την αλληλεγγύη και τη συλλογική έκφραση.

Ενώ είναι σχετικά εύκολο να καταρτιστεί μια μακρά λίστα δραστηριοτήτων μουσικής της κοινότητας, είναι πολύ πιο δύσκολο να καταλήξουμε σε έναν λειτουργικό ορισμό για το τι είναι η μουσική της κοινότητας (Schippers & Bartleet, 2009). Μια επισκόπηση των ορισμών της μουσικής της κοινότητας αποκαλύπτει μια ταλάντωση μεταξύ της ασάφειας που δεν διακρίνει τις δραστηριότητες μουσικής της κοινότητας από πολλές άλλες μουσικές δραστηριότητες αφενός (π.χ. «η μουσική της κοινότητας είναι η ενεργός συμμετοχή στη δημιουργία μουσικής») και υπερβολικά συγκεκριμένων ορισμών που δεν θα χαρακτήριζαν απαραίτητα όλες τις δραστηριότητες μουσικής της κοινότητας αφετέρου (π.χ. «η μουσική δραστηριότητα ως αντίδραση ενάντια στην επίσημη μουσική εκπαίδευση») (Schippers & Bartleet 2009). Ενώ καθένας από αυτούς μπορεί να έχει αξία, δεν δημιουργεί επαρκή βάση για κοινή οριστική κατανόηση.

Με ένα κείμενο του, ορόσημο για τον κλάδο, ο Lee Higgins (2012) συνέβαλε καθοριστικά στη θεωρητική συγκρότηση του πεδίου, προτείνοντας έναν τυπολογικό μηχανισμό κατανόησης της κοινοτικής μουσικής. Συγκεκριμένα, διακρίνει τρεις κύριες διαστάσεις: (1) τη μουσική μιας κοινότητας (*music of a community*), που αφορά τις πολιτισμικά προσδιορισμένες μουσικές εκφράσεις ενός κοινωνικού συνόλου· (2) την κοινοτική μουσική δημιουργία (*communal music making*), που εστιάζει στη συλλογική συμμετοχή και συνεργασία· και (3) την ενεργή παρέμβαση μεταξύ ενός μουσικού ηγέτη ή συντονιστή και των συμμετεχόντων (*an active intervention between a music leader/facilitator and participants*). Η τυπολογία αυτή προσφέρει ένα θεωρητικό πλαίσιο για την κατανόηση της κοινοτικής μουσικής ως δυναμικής και συμμετοχικής διαδικασίας, η οποία εδράζεται τόσο στην πολιτισμική ταυτότητα όσο και στη διαπροσωπική αλληλεπίδραση.

Αυτό έχει χρησιμοποιηθεί εκτενώς από επαγγελματίες και ερευνητές ως ένας λειτουργικός τρόπος διαφοροποίησης μεταξύ πλαισίων, διαδικασιών και σκοπών της κοινοτικής μουσικής. Ενώ μεγάλο μέρος της μέχρι σήμερα βιβλιογραφίας έχει επικεντρωθεί στην τρίτη κατηγορία, ο τομέας μας έχει συνεχίσει να διαφοροποιείται διεθνώς, με αποτέλεσμα την αυξημένη περιέργεια και την προσοχή στο πώς θα μπορούσαμε να αναπτύξουμε την κατανόησή μας για τις δύο πρώτες κατηγορίες μέσα

από το πρίσμα πιο αντιποικιακών προσεγγίσεων στην κοινοτική μουσική (Bartleet 2021· Bartleet & Higgins, 2018· Rakena, 2016· Sunderland et al., 2022).

Ενώ αυτή η αυξανόμενη ποικιλομορφία αποφεύγει έναν μοναδικό ορισμό, οι μελετητές της κοινοτικής μουσικής δεν απαλλάσσονται από την ευθύνη όσον αφορά το πώς κατανοούμε ο καθένας τον όρο στο δικό του έργο, τη σύνθεση και τον συλλογικό συνδυασμό τους με συνεχή αναφορά στη βιβλιογραφία καθ' όλη τη διάρκεια της διαδικασίας (Bartleet, 2023). Ως αποτέλεσμα, ορίζουμε μια κοινότητα ως μια ομάδα ανθρώπων που μοιράζονται μια σύνδεση που τους συνδέει (Bell & Newby, 2021). Αυτή η σύνδεση μπορεί να σχηματιστεί γύρω από έναν κοινό γεωγραφικό τόπο, χώρο, ενδιαφέρον, αξία, ταυτότητα, ανάγκη ή περίσταση. Μια υγιής κοινότητα έχει αυτονομία, με τα μέλη να κάνουν μια ενεργή επιλογή να επιδιώξουν αυτή τη σύνδεση με άλλους. Άλλες φορές, μια κοινότητα μπορεί να είναι ακούσια, να αναγκάζεται να σχηματιστεί από εξωτερικούς παράγοντες, περιστάσεις και πολιτικές. Ως εκ τούτου, οι κοινότητες υπάρχουν σε πολλές διαφορετικές μορφές, συνθέσεις, επίπεδα και διασταυρώσεις. Οι κοινότητες υπάρχουν σε διαφορετικά χρονικά διαστήματα και εντάσεις με ποικίλους βαθμούς κανονικότητας και συνέχειας.

Συνολικά, η κοινοτική μουσική δεν αποτελεί απλώς μια μορφή μουσικής δραστηριότητας, αλλά μια κοινωνική φιλοσοφία δράσης. Συνδυάζει την καλλιτεχνική δημιουργία με την κοινωνική συμμετοχή, επιδιώκοντας την ενδυνάμωση των ατόμων και την ανασύνδεση των κοινοτήτων. Όπως συνοψίζει ο Bartleet (2023), πρόκειται για μια πρακτική που επαναπροσδιορίζει το ρόλο της μουσικής στην κοινωνία, καθιστώντας τη φορέα κοινωνικής συνοχής και πολιτισμικής βιωσιμότητας.

2.3 Ιστορικά αρχές και εξέλιξη

Η Κοινοτική Μουσική (Community Music), ως ακαδημαϊκός τομέας και πεδίο πρακτικής, δεν περιορίζεται στην απλή συλλογική μουσική εκτέλεση. Πρόκειται για ένα σύνθετο κοινωνικομουσικολογικό φαινόμενο που προσεγγίζει τη μουσική δραστηριότητα ως μηχανισμό κοινωνικής αλληλεπίδρασης, συμμετοχής, ενδυνάμωσης και πολιτισμικής διατήρησης. Η ιστορική της διαδρομή αποτελεί αντικείμενο σημαντικής έρευνας, καθώς αποκαλύπτει τη μετάβαση από την οργανική, συναφή μουσική πρακτικότητα των παραδοσιακών κοινωνιών, προς μια αυτοσυνείδητη, διοργανωμένη και συχνά θεσμικά υποστηριζόμενη πρακτική στη σύγχρονη εποχή, η οποία τελικά υφίσταται ριζικό μετασχηματισμό στο πλαίσιο της ψηφιακής

επανάστασης. Η κοινοτική μουσική (community music) ως κοινωνική και καλλιτεχνική πρακτική έχει βαθιές ρίζες στην ιστορία της ανθρώπινης συλλογικότητας, αν και ο όρος καθιερώθηκε μόλις τον 20ό αιώνα. Η μουσική, από τις απαρχές της, λειτουργούσε ως μέσο κοινωνικής συνοχής και συλλογικής έκφρασης, όπως διαφαίνεται στις τελετουργικές, λατρευτικές και εθιμικές πρακτικές των αρχαίων κοινωνιών (Small, 1998). Αυτές οι μορφές μουσικής δραστηριότητας αποτέλεσαν τα πρώτα παραδείγματα κοινοτικής μουσικής, καθώς προωθούσαν τη συμμετοχή όλων των μελών της κοινότητας ανεξαρτήτως κοινωνικής θέσης ή μουσικής δεξιοτήτας.

2.3.1 Η προβιομηχανική βάση: Μουσική ως κοινωνικός ιστός

Στις προβιομηχανικές και παραδοσιακές κοινωνίες, η μουσική ήταν αναπόσπαστο συστατικό της καθημερινότητας και του κοινωνικού ιστού. Δεν αποτελούσε ξεχωριστή καλλιτεχνική ενότητα, αλλά μια λειτουργική και συμβολική πρακτική, αδιαχώριστη από τις τελετές, την εργασία, τις γιορτές και την κοινωνική συνοχή. Ο ανθρωπολόγος John Blacking (1973), στο σημαντικό έργο του *How Musical is Man?* (Ελληνικός τίτλος: *Η Έκφραση της Ανθρώπινης Μουσικότητας*), τόνισε ότι σε πολλές κουλτούρες, όπως αυτή των Venda στη Νότιο Αφρική, η μουσική γνώση και εκτέλεση ήταν μια κοινή ικανότητα, όχι προνόμιο μιας ελίτ. Η μουσική δημιουργία ήταν συλλογική, η γνώση μεταδιδόταν προφορικά, και η συμμετοχή θεωρούνταν συχνά κοινωνική υποχρέωση. Ο Turino (2008) περιγράφει αυτό το μοντέλο ως «συναφή μουσική πρακτικότητα» (participatory performance), όπου το κύριο χαρακτηριστικό είναι η διάχυση των ρόλων μεταξύ δημιουργού, ερμηνευτή και ακροατή. Σε αυτό το πλαίσιο, η έννοια της «κοινοτικής μουσικής» θα ήταν πλεονασμός, αφού όλη η μουσική ήταν, εξ ορισμού, κοινοτική.

2.3.2 Η βιομηχανική αλλοτρίωση και οι πρώιμες αντιδράσεις

Η Βιομηχανική Επανάσταση και ο ταχύς αστικός μετασχηματισμός οδήγησαν σε μια θεμελιώδη διάσπαση αυτής της οργανικής ενότητας. Η ειδίκευση στην εργασία, η ανάπτυξη της αστικής τάξης και η τεχνολογική καινοτομία, με την εφεύρεση πρώτα της εκτυπωμένης παρτιτούρας και αργότερα της ηχογράφησης, εμπορευματοποίησαν την μουσική εμπειρία. Δημιουργήθηκε μια νέα διάκριση: οι «ειδικοί» μουσικοί στην παραγωγή μουσικής και οι «παθητικοί» ακροατές στο σπίτι τους. Ως αντίδραση σε αυτή την αλλοτρίωση, άρχισαν να αναδύονται κινήματα που επιδίωκαν να επαναφέρουν τη μουσική στη βάση της συμμετοχής. Στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, κινήματα όπως τα φεστιβάλ μουσικής (π.χ. το Norfolk and Norwich

Festival) και η διάδοση των χορωδιακών κινημάτων στη Βρετανία, ή τα γερμανικά “Sängerfeste”, αποτέλεσαν τους άμεσους προδρόμους του οργανωμένου κοινοτικού μουσικού κινήματος (Higgins, 2012). Αυτές οι πρωτοβουλίες συχνά είχαν μια φιλανθρωπική, ηθικοποιητική ή εκπαιδευτική διάσταση, με στόχο τη «βελτίωση» των υποβαθμισμένων τάξεων μέσω της μουσικής.

2.3.3 Το κίνημα της Κοινοτικής Μουσικής (1960-1990)

Η σύγχρονη έννοια της κοινοτικής μουσικής ως ξεχωριστός τομέας κρυστάλλωσε στις δεκαετίες του 1960 και 1970, βαθιά επηρεασμένη από τα κοινωνικοπολιτικά κινήματα που τόνιζαν τη δημοκρατία, τη συλλογική δράση, την αντίθεση στην εξειδίκευση και την κοινωνική δικαιοσύνη. Σε αντίθεση με τις προγενέστερες πιο φιλανθρωπικές προσεγγίσεις, το σύγχρονο κίνημα τόνιζε τη διαδικασία έναντι του προϊόντος. Βασικές αρχές του, όπως αναφέρει η Burnard (2022), είναι η προσιτότητα (accessibility), η ενεργή συμμετοχή (active participation), η ενδυνάμωση (empowerment) και ο σεβασμός στην πολιτισμική πολυμορφία. Ο ρόλος του επαγγελματία «διαμεσολαβητή» (facilitator) έγινε κεντρικός: δεν είναι ένας αυταρχικός μαέστρος, αλλά ένας καθοδηγητής που δημιουργεί ένα ασφαλές και υποστηρικτικό περιβάλλον για τη δημιουργική έκφραση όλων των συμμετεχόντων, ανεξάρτητα από το επίπεδο δεξιοτήτων τους. Αυτή η περίοδος σηματοδοτήθηκε από τη δημιουργία επαγγελματικών οργανώσεων, όπως η Ένωση Κοινοτικής Μουσικής του Ηνωμένου Βασιλείου, και την ενσωμάτωση της πρακτικής σε προγράμματα κοινωνικής ένταξης και εκπαίδευσης ενηλίκων.

Η σύγχρονη μορφή της κοινοτικής μουσικής άρχισε να αναπτύσσεται στο πλαίσιο των κοινωνικών μεταρρυθμίσεων του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα. Στη Μεγάλη Βρετανία, οι πρώτες οργανωμένες πρωτοβουλίες εμφανίστηκαν μέσα από κινήματα λαϊκής εκπαίδευσης και κοινωνικής αναγέννησης, όπως το “Settlement Movement”, το οποίο στόχευε στη βελτίωση των συνθηκών ζωής των εργατικών τάξεων μέσω της τέχνης (Finnegan, 1989). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η μουσική έγινε εργαλείο κοινωνικής αλλαγής και ένταξης, συμβάλλοντας στην ενδυνάμωση των κοινοτήτων.

Κατά τη δεκαετία του 1960 και 1970, η κοινοτική μουσική έλαβε μια πιο ξεκάθαρη θεωρητική και ιδεολογική ταυτότητα, συνδεδεμένη με τα κινήματα κοινωνικής δικαιοσύνης, ισότητας και πολιτισμικής δημοκρατίας. Ο Higgins (2012) αναφέρει ότι αυτή η περίοδος αποτέλεσε σημείο καμπής, καθώς η μουσική μετατράπηκε από μέσο

ψυχαγωγίας σε εργαλείο κοινωνικού διαλόγου και συμμετοχικής δημιουργίας. Παράλληλα, οργανισμοί όπως το *Community Music Ltd* στο Λονδίνο και προγράμματα σε Καναδά και Σκανδιναβία ενίσχυσαν τη θεσμοθέτηση της κοινοτικής μουσικής ως επαγγελματικού πεδίου (Veblen & Olsson, 2002).

Στην ίδια περίοδο, η κοινοτική μουσική ενσωματώθηκε και στις πολιτικές της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης. Ο Schippers (2010) σημειώνει ότι η ανάπτυξη της παγκοσμιοποίησης και της μετανάστευσης οδήγησε στην ανάγκη δημιουργίας μουσικών χώρων όπου άτομα από διαφορετικά πολιτισμικά υπόβαθρα θα μπορούσαν να συνυπάρχουν και να ανταλλάσσουν μουσικές εμπειρίες. Αυτή η διαπολιτισμική διάσταση της κοινοτικής μουσικής καθόρισε σε μεγάλο βαθμό την εξέλιξή της στις επόμενες δεκαετίες.

Τις δεκαετίες του 1980 και 1990, η κοινοτική μουσική απέκτησε ακαδημαϊκή αναγνώριση. Πανεπιστήμια στη Μεγάλη Βρετανία, την Αυστραλία και τη Βόρεια Αμερική άρχισαν να εντάσσουν προγράμματα κοινοτικής μουσικής στις σπουδές τους (Higgins & Willingham, 2017). Η θεωρητική εδραίωση του πεδίου ενισχύθηκε με την έκδοση σημαντικών έργων όπως το *The Oxford Handbook of Community Music* (Bartleet & Higgins, 2018), που προσδιόρισε τα θεωρητικά και πρακτικά θεμέλια του κλάδου.

Στην Ελλάδα, οι αρχές της κοινοτικής μουσικής εμφανίζονται μέσα από λαϊκές και ερασιτεχνικές μουσικές συλλογικότητες, καθώς και μέσα από το ρόλο των πολιτιστικών συλλόγων, που λειτουργούν ως χώροι συμμετοχικής καλλιτεχνικής έκφρασης. Τα τελευταία χρόνια, προγράμματα κοινωνικής μουσικής ενσωμάτωσης, όπως τα μουσικά σύνολα μεταναστών και προσφύγων, έχουν εμπλουτίσει την πρακτική αυτή, εντάσσοντάς την σε σύγχρονα κοινωνικά συμφραζόμενα (Papageorgiou, 2020).

2.3.4 Ο ψηφιακός ανασχεδιασμός της Κοινότητας

Στον 21^ο αιώνα, η ψηφιακή επανάσταση επαναπροσδιόρισε ριζικά την έννοια της «κοινότητας», δημιουργώντας νέους χώρους για μουσική συμμετοχή. Οι πλατφόρμες όπως το *YouTube*, το *SoundCloud*, το *TikTok* και τα κοινωνικά δίκτυα έχουν δημιουργήσει «ψηφιακές μουσικές κοινότητες» (Waldron, 2013), όπου η γεωγραφική εγγύτητα δεν αποτελεί πλέον προϋπόθεση για κοινή δημιουργία. Οι χρήστες συνεργάζονται από απόσταση, μοιράζονται δείγματα (samples), δημιουργούν ψηφιακές συλλογικές συνθέσεις (όπως τα “mash-ups” και τα “remixes”) και

συμμετέχουν σε εικονικές χορωδίες. Αυτό το νέο πεδίο διευρύνει δραματικά το δυναμικό συμμετοχής και αποκεντρώνει τη μουσική παραγωγή από τα παραδοσιακά μέσα. Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Shepherd (2019), αυτές οι πρακτικές εγείρουν κρίσιμα ερωτήματα σχετικά με την αυθεντικότητα, τα πνευματικά δικαιώματα, τη ψηφιακό χάσμα και τη φύση της μουσικής αλληλεπίδρασης σε ένα πλαίσιο χωρίς σωματική συγκατοίκηση.

Σήμερα, η κοινοτική μουσική συνεχίζει να εξελίσσεται ως ένα διεθνές κίνημα που συνδυάζει την καλλιτεχνική δημιουργία με την κοινωνική αλλαγή. Όπως σημειώνει ο Bartleet (2023), η ιστορία της κοινοτικής μουσικής είναι μια ιστορία συνεργασίας, αντίστασης και πολιτισμικής αναγέννησης, που αντικατοπτρίζει την ανάγκη των ανθρώπων να συνδεθούν και να εκφραστούν μέσα από τη μουσική.

2.4 Οι κοινοτικές τέχνες

Οι κοινοτικές τέχνες (community arts) αποτελούν ένα διακριτό πεδίο πολιτιστικής πρακτικής που συνδέει την καλλιτεχνική δημιουργία με την κοινωνική συμμετοχή και τη συλλογική έκφραση. Η ιστορία τους αντικατοπτρίζει την προσπάθεια των κοινωνιών να χρησιμοποιήσουν την τέχνη ως εργαλείο κοινωνικής αλλαγής, δημοκρατίας και ενδυνάμωσης των κοινοτήτων. Αν και οι ρίζες τους ανιχνεύονται σε προγενέστερες μορφές λαϊκής τέχνης και παραδοσιακής συλλογικής δημιουργίας, η σύγχρονη μορφή των κοινοτικών τεχνών διαμορφώθηκε κατά τη διάρκεια του 20^{ού} αιώνα, μέσα από κοινωνικοπολιτικά και πολιτιστικά κινήματα (Kelly, 1984).

2.4.1 Οι κοινωνικοπολιτικές ρίζες και η εγκαθίδρυση του κινήματος

Το κίνημα των κοινοτικών τεχνών αναδύθηκε με σαφή μορφή στις δεκαετίες του 1960 και 1970, βαθιά επηρεασμένο από το πολιτισμικό και πολιτικό κλίμα της εποχής. Κινήματα όπως οι πολιτισμικές εξεγέρσεις του 1968, ο αντιαποικιακός αγώνας και η άνοδος του φεμινισμού τόνισαν την ανάγκη για μια «απο-εξειδίκευση» της τέχνης και την επαναδιαπραγμάτευση του ποιος έχει το δικαίωμα να δημιουργεί και να καθορίζει την πολιτισμική αφήγηση (Kester, 2011). Σε αντίθεση με το μοντέλο του καλλιτέχνη-ηγέτη, ο κοινοτικός καλλιτέχνης λειτούργησε ως «διαμεσολαβητής» (facilitator) ή «καταλύτης», του οποίου ο πρωταρχικός στόχος ήταν η διευκόλυνση μιας συλλογικής δημιουργικής διαδικασίας. Πρωτοβουλίες όπως τα κέντρα κοινότητας (community centres) στο Ηνωμένο Βασίλειο, τα εργαστήρια κοινωνικής δράσης στη Λατινική Αμερική και τα προγράμματα τεχνών σε αστικές γειτονιές στις ΗΠΑ, επεδίωκαν να

φέρουν τις τέχνες εκτός των θεσμικών χώρων (μουσείων, γκαλερί) και να τις τοποθετήσουν στην καρδιά της καθημερινής ζωής (Goldbard, 2006).

Η απαρχή του σύγχρονου κινήματος κοινοτικών τεχνών εντοπίζεται στη Μεγάλη Βρετανία της δεκαετίας του 1960. Το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής, που χαρακτηριζόταν από ταξικές ανισότητες, αυξανόμενη αστικοποίηση και την ανάγκη για πολιτισμική δημοκρατία, συνέβαλε στην ανάδυση συλλογικών καλλιτεχνικών δράσεων που στόχευαν στη συμμετοχή των πολιτών στη δημιουργική διαδικασία (Matarasso, 1997). Οι καλλιτέχνες και οι ακτιβιστές εκείνης της περιόδου επιδίωξαν να «ανοίξουν» την τέχνη πέρα από τα όρια των θεσμών, δίνοντας φωνή σε κοινωνικά αποκλεισμένες ομάδες (Kay, 2000).

Η δεκαετία του 1970 αποτέλεσε καθοριστική για τη θεσμοθέτηση των κοινοτικών τεχνών. Δημιουργήθηκαν οργανισμοί και δίκτυα όπως το *Community Arts Project* και το *Arts Council of Great Britain Community Arts Committee*, που αναγνώρισαν επίσημα τις κοινοτικές τέχνες ως πολιτιστικό πεδίο με κοινωνική αποστολή (Hawkins, 1993). Οι πρακτικές εκείνης της περιόδου επικεντρώνονταν στη συλλογική παραγωγή έργων τέχνης, όπως τοιχογραφίες, θεατρικές παραστάσεις και μουσικά προγράμματα, με στόχο την κοινωνική ευαισθητοποίηση και τη συμμετοχή.

Παράλληλα, στις Ηνωμένες Πολιτείες αναπτύχθηκε ένα αντίστοιχο ρεύμα, επηρεασμένο από τα κινήματα πολιτικών δικαιωμάτων και κοινωνικής δικαιοσύνης. Ο Goldbard (2006) σημειώνει ότι οι κοινοτικές τέχνες στις Η.Π.Α. συνδέθηκαν στενά με τη λαϊκή παιδεία και τις τοπικές πολιτιστικές εκφράσεις, αποτελώντας μέρος ενός ευρύτερου κινήματος «πολιτισμού της βάσης». Ομοίως, στον Καναδά και την Αυστραλία, οι κοινοτικές τέχνες ενσωματώθηκαν σε πολιτικές για την πολιτισμική ισότητα και τη συμμετοχή των ιθαγενών πληθυσμών (Adams & Goldbard, 2001).

Κατά τις δεκαετίες του 1980 και 1990, οι κοινοτικές τέχνες γνώρισαν περαιτέρω εξέλιξη, αλλά και προκλήσεις. Η ενσωμάτωσή τους σε θεσμικές πολιτιστικές πολιτικές οδήγησε αφενός στη σταθεροποίηση του πεδίου, αφετέρου όμως και στην απώλεια ενός μέρους της ριζοσπαστικότητάς τους (Hope, 2011). Οι νέες προσεγγίσεις επικεντρώθηκαν στη βιωσιμότητα, στη συνεργασία με δημόσιους φορείς και στην επαγγελματική κατάρτιση των κοινοτικών καλλιτεχνών. Παράλληλα, ο Matarasso (1997) εισήγαγε τον όρο *κοινωνικός αντίκτυπος των τεχνών* (social impact of the arts),

επιχειρώντας να αποτιμήσει με μετρήσιμους δείκτες τη συμβολή των κοινοτικών τεχνών στην κοινωνική συνοχή και την πολιτιστική ανάπτυξη.

2.4.2 Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις

Με το πέρασμα των δεκαετιών, το πεδίο ωρίμασε και διαφοροποιήθηκε θεωρητικά και μεθοδολογικά. Στις αρχές του, πολλές πρακτικές επικεντρώνονταν στη «τέχνη ως παρέμβαση» (art as intervention), με στόχο την άμεση αντιμετώπιση ενός κοινωνικού ζητήματος, όπως η αστική φθορά ή η κοινωνική απομόνωση. Ωστόσο, με την πάροδο του χρόνου, η έμφαση μετατοπίστηκε προς μια πιο διεισδυτική λογική «ένταξης» και «συμμετοχής». Στο ευρύτερο πλαίσιο των συμμετοχικών καλλιτεχνικών πρακτικών, ο (Kester 2011) περιγράφει την εξέλιξη αυτή ως μια μετάβαση από τον μονόλογο προς τον διάλογο, όπου η καλλιτεχνική διαδικασία δεν αποτελεί πλέον ατομική δημιουργία, αλλά ένα πεδίο αλληλεπίδρασης, συζήτησης και συνεργασίας μεταξύ καλλιτέχνη και κοινότητας. Η διαλογική αυτή προσέγγιση δίνει έμφαση στη συλλογική εμπειρία και την αμοιβαία μεταμόρφωση όλων των εμπλεκομένων, προτείνοντας μια «δημιουργική συμβίωση» που αμφισβητεί τις παραδοσιακές ιεραρχίες μεταξύ δημιουργού και κοινού. Όπως σημειώνει και η Bishop (2012), η μετατόπιση αυτή επαναπροσδιορίζει την αξία της τέχνης όχι αποκλειστικά με βάση την αισθητική ποιότητα του τελικού προϊόντος, αλλά ως κοινωνική διαδικασία που παράγει κοινωνικό κεφάλαιο, ενσυναίσθηση και συλλογικό νόημα. Σε αυτό το πλαίσιο, η κοινοτική μουσική μπορεί να ιδωθεί ως παράδειγμα εφαρμογής αυτής της διαλογικής αισθητικής, όπου η μουσική πράξη γίνεται χώρος συμμετοχικής δημιουργίας, διαλόγου και κοινωνικής μεταμόρφωσης.

Σύμφωνα με την Trienekens (2004), οι κοινωφελείς τέχνες αποτελούν μια συγκεκριμένη μορφή τέχνης που χρησιμοποιεί μια μέθοδο που είναι τόσο ομαδική όσο και προσανατολισμένη στη ζήτηση. Οι κοινωφελείς τέχνες συνεργάζονται με «νέους» κλάδους σε υποβαθμισμένες γειτονιές προσεγγίζοντας όσους δεν βρίσκουν τον δρόμο τους προς τις παραδοσιακές πολιτιστικές εγκαταστάσεις, με στόχο εκείνοι να ανακαλύψουν τα «καλλιτεχνικά τους ταλέντα» και να βελτιώσουν τις καλλιτεχνικές τους ικανότητες. Αν και ο ορισμός της Trienekens είναι προσαρμοσμένος στη συγκεκριμένη περίπτωση που διερευνά, έχει τρία χαρακτηριστικά που υποδεικνύουν το ιδιαίτερο εκπαιδευτικό δυναμικό που μπορεί να έχει η κοινοτική μουσική σε κάθε είδους περιβάλλον. Οι πρακτικές κοινοτικής μουσικής (α) εστιάζουν σε συγκεκριμένες ομάδες και τις ανάγκες και προτιμήσεις. Με αυτόν τον τρόπο, (β) μπορούν να προσεγγίσουν άτομα που έχουν μικρή σχέση με τυπικές πολιτιστικές εγκαταστάσεις,

όπως μουσικές σχολές και αίθουσες συναυλιών. Με αυτόν τον τρόπο, (γ) οι πρακτικές της κοινοτικής μουσικής δεν εμπλέκουν απλώς αυτά τα άτομα σε μουσικές δραστηριότητες, αλλά και οδηγούν στην προοδευτική ανάπτυξη των μουσικών τους ικανοτήτων.

2.4.3 Θεσμική αναγνώριση και κριτική αμφισβήτηση

Η αυξανόμενη επιρροή των κοινοτικών τεχνών οδήγησε σε μια βαθμιαία θεσμική τους αναγνώριση. Πολιτιστικοί φορείς, δημόσιες υπηρεσίες και ιδρύματα άρχισαν να χρηματοδοτούν τέτοια προγράμματα, αναγνωρίζοντας τη δυναμική τους στη κοινωνική συνοχή, την εκπαίδευση και την ανάπτυξη. Ωστόσο, αυτή η «θεσμοποίηση» δεν ήρθε χωρίς κριτική. Μία σχολή σκέψης, που εκπροσωπείται από θεωρητικούς όπως η Claire Bishop (2012), αμφισβητεί την αισθητική ποιότητα των συλλογικά παραγόμενων έργων και ανησυχεί για τον κίνδυνο η τέχνη να υποταχθεί σε κοινωνικά ή εκπαιδευτικά αφηγήματα, χάνοντας την κριτική της οξύτητα και την αυτονομία της. Άλλοι επεσήμαναν τον κίνδυνο της «ευγενικής αρωγής», όπου οι καλλιτέχνες, όντες συχνά εξωτερικοί παρατηρητές, μπορεί να επιβάλλουν ακούσια τα δικά τους αφηγήματα σε μια κοινότητα.

2.4.4 Ο ψηφιακός ανασχεδιασμός και το μέλλον

Στον 21^ο αιώνα, οι κοινοτικές τέχνες επαναπροσδιορίζονται μέσα από νέες μορφές συμμετοχικής και ψηφιακής δημιουργίας. Όπως επισημαίνουν οι Belfiore και Bennett (2008), η χρήση των ψηφιακών μέσων έχει επεκτείνει τις δυνατότητες πρόσβασης και έκφρασης, δημιουργώντας διαδικτυακές κοινότητες τέχνης που συνεχίζουν τη φιλοσοφία της συλλογικής συμμετοχής. Η έννοια των κοινοτικών τεχνών πλέον περιλαμβάνει όχι μόνο τις φυσικές κοινότητες, αλλά και τις διαδικτυακές, οι οποίες επιτρέπουν την ανταλλαγή ιδεών και την κοινωνική δράση σε παγκόσμια κλίμακα.

Οι διαδικτυακές πλατφόρμες, τα ψηφιακά εργαλεία δημιουργίας και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης έχουν δημιουργήσει νέους εικονικούς χώρους για συλλογική δημιουργία και διαβούλευση. Έργα ψηφιακής αφήγησης, διαδικτυακά αρχεία κοινότητας και *collaborative platforms* διευρύνουν την έννοια της «κοινότητας» πέρα από τα γεωγραφικά όρια (Marsh & Bishop, 2013). Παράλληλα, το πεδίο επεκτείνεται προς πρακτικές οικολογικής τέχνης (eco-art) και βιώσιμης ανάπτυξης, ενσωματώνοντας την κοινοτική δράση με ζητήματα περιβαλλοντικής δικαιοσύνης. Αυτές οι εξελίξεις υπογραμμίζουν τη συνεχή σχετικότητα και την προσαρμοστικότητα

των κοινοτικών τεχνών, καθώς αναζητούν νέους τρόπους για να ανταποκρίνονται στις προκλήσεις της σύγχρονης εποχής.

Συνολικά, η ιστορία των κοινοτικών τεχνών είναι μια ιστορία συλλογικότητας, κοινωνικού ακτιβισμού και πολιτισμικού διαλόγου. Από τις πρώτες λαϊκές μορφές τέχνης μέχρι τις σύγχρονες ψηφιακές πρωτοβουλίες, οι κοινοτικές τέχνες εξακολουθούν να λειτουργούν ως μηχανισμός κοινωνικής συνοχής και ως πλαίσιο ενδυνάμωσης της δημιουργικής φωνής των πολιτών (Kay & Watt, 2000).

2.5 Ο ρόλος της Κοινοτικής Μουσικής στην κοινωνία

Με τα χρόνια, υπήρξαν αμέτρητες περιπτώσεις από μουσικούς της κοινότητας να κάνουν φιλόδοξους ισχυρισμούς σχετικά με το πώς τα προγράμματά τους αντιμετωπίζουν σύνθετες κοινωνικές προκλήσεις, από τον ρατσισμό έως τη βία λόγω φύλου, από την κλιματική αλλαγή έως την αποτροπή του εγκλήματος, από την ισότητα στην υγεία έως την ανακούφιση από τη φτώχεια (Bartleet, 2023). Ακούγοντας αυτούς τους ισχυρισμούς, είναι δύσκολο να μην παρασυρθεί κανείς από τις αφηγήσεις για τις πιθανότητες και τα θετικά αποτελέσματα που γνωρίζουμε ότι μπορούν να προκύψουν από ένα τέτοιο έργο (Bartleet, 2023).

Ωστόσο, ενώ αυτοί οι ισχυρισμοί είναι πειστικοί, οι συνοδευτικές εξηγήσεις για το πώς επιτυγχάνονται αυτές οι προθέσεις τείνουν να παραμένουν ασαφείς (Dunphy, 2018). Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι υπάρχει κάτι εγγενώς επικίνδυνο στο να στοχεύουμε σε μια ατζέντα κοινωνικού αντίκτυπου» και απλώς να βασιζόμαστε άκριτα στο ασαφές και άγνωστο (Camlin et al. 2020· Funnell & Rogers, 2011· MacDowall et al., 2016).

Ομάδες κοινοτικής μουσικής, καλλιτεχνικοί οργανισμοί, τοπικές αυτοδιοικήσεις και κοινωνικές επιχειρήσεις σε όλο τον κόσμο ξεκινούν ολοένα και περισσότερα προγράμματα κοινοτικής μουσικής με κοινωνικό «σκοπό» (Bartleet & Howell, 2021· Bartleet & Pairon, 2021· Sloboda et al., 2020). Αντί να χαρακτηρίζονται από ένα συγκεκριμένο μουσικό στυλ ή αισθητική, οι μουσικοί της κοινότητας που εργάζονται σε αυτόν τον χώρο χρησιμοποιούν ποικίλες προσεγγίσεις που είναι συμμετοχικές στη φύση τους, επικεντρωμένες στην κοινότητα και υποστηριζόμενες από κοινωνικά προσανατολισμένες αρχές και στόχοι. Από πολλές απόψεις, τίποτα από αυτά δεν είναι ιδιαίτερα καινούργιο. Η μουσική έχει αντιμετωπίσει κοινωνικά ζητήματα σε κοινοτικά περιβάλλοντα σε όλη την ανθρώπινη ιστορία (Cross 2018), και οι μουσικοί έχουν

επιδιώξει συχνά να ενεργοποιήσουν την κοινωνική φαντασία, να πλαισιώσουν και να αναδιατυπώσουν κοινωνικά ζητήματα και να οικοδομήσουν κοινοτική δύναμη και ικανότητα για κοινωνική δράση για γενιές. Ομοίως, υπήρξαν μουσικοί της κοινότητας που εργάζονταν σε έργα μικρής κλίμακας, με μάλλον μετριοπαθείς στόχους (και μάλιστα μικρής κλίμακας ερευνητικές μελέτες), συμβάλλοντας θετικά στη ζωή των ατόμων και της κοινωνίας ευρύτερα για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα (Higgins 2012). Αντίθετα, σήμερα υπάρχει αξιοσημείωτη αύξηση των μουσικών έργων της κοινότητας που επιδιώκουν να αντιμετωπίσουν ρητά μια σειρά από πιεστικά κοινωνικά ζητήματα που τείνουν να είναι συστημικής φύσης (Hesser & Bartleet, 2020). Αυτά τα ζητήματα μερικές φορές κατηγοριοποιούνται ως «δυσεπίλυτα προβλήματα» (Goldthorpe, 2017), που σημαίνει ότι έχουν πολλαπλές και αλληλοεπικαλυπτόμενες αιτίες που είναι εξαιρετικά ανθεκτικές στην επίλυση.

Η προσπάθεια αντιμετώπισης αυτών των δυσάρεστων προβλημάτων ή απλώς η εργασία σε κοινοτικά μουσικά έργα που βρίσκονται μέσα σε αυτά, είναι μια φιλόδοξη ατζέντα που απαιτεί συστημική κατανόηση και έρευνα. Υπάρχει μια αυξανόμενη βάση ερευνητικών στοιχείων στον τομέα μας που τεκμηριώνει τα ποικίλα οφέλη που προέρχονται από τη συμμετοχή στη μουσική και παρέχει ενδείξεις για το πώς η κοινοτική μουσική μπορεί να παρέμβει, να διαταράξει ή να προσφέρει τρόπους αντιμετώπισης αυτών των σύνθετων κοινωνικών ζητημάτων (Krause et al., 2018· Jones & Langston, 2018· Leske, 2017· Boer & Abubakar, 2014· Bartleet & Higgins, 2018· Higgins & Willingham, 2017· Sunderland et al., 2016). Ωστόσο, μεγάλο μέρος αυτής της έρευνας εξακολουθεί να τείνει να μελετάται με απομονωμένο τρόπο, αποκομμένο από ευρύτερες, συλλογικές, τοπικές προσπάθειες για την αντιμετώπιση αυτών των κοινωνικών ζητημάτων. Επιπλέον, μεγάλο μέρος της έρευνας στον τομέα της μουσικής της κοινότητας τείνει επίσης να εστιάζει στενά σε μεμονωμένα αποτελέσματα ή να εστιάζει τόσο πολύ που κάνει αβάσιμες αξιώσεις ότι η μουσική της κοινότητας αποτελεί πανάκεια για σύνθετα κοινωνικά προβλήματα.

Φυσικά, τα αποτελέσματα σε μικρο- και μεσο-επίπεδο είναι απαραίτητα για να συμβεί οποιοδήποτε είδος αντίκτυπου. Αυτές οι μικρές αλλαγές είναι σημαντικές σε ένα καλλιτεχνικό πλαίσιο και δεν πρέπει να υποτιμώνται. Οι καρδιές και τα μυαλά πρέπει να συγκινηθούν για να συμβεί κοινωνική αλλαγή, και οι κυρίαρχες δομές και συστήματα εξακολουθούν να βασίζονται στους ανθρώπους για να συμμορφωθούν και να τα υποστηρίξουν (Bartleet, 2023). Ωστόσο, παραμένουν ερωτήματα σχετικά με το

πώς αυτά τα τεκμηριωμένα αποτελέσματα θα μπορούσαν να ρέουν προς τα πάνω για να έχουν αντίκτυπο σε σύνθετα κοινωνικά ζητήματα που είναι δομικής φύσης, αν μιλάμε για αντίκτυπο σε κοινωνικό επίπεδο.

Οι Yerichuk και Krag (2019) ανέφεραν ευρήματα στην ανασκόπηση πεδίου εφαρμογής τους 47 άρθρων που δημοσιεύθηκαν στο *International Journal of Community Music* (Διεθνές Περιοδικό Κοινοτικής Μουσικής) από το 2008 έως το 2018, τα οποία εξέτασαν πώς οι μελετητές έχουν ορίσει και λειτουργικοποιήσει τους όρους «ένταξη» και «συμμετοχικότητα». Οι Yerichuk και Krag (2019) παρατήρησαν πόσο ελάχιστη αναφορά στη βιβλιογραφία δίνεται σε πλαίσια που επιδιώκουν να αντιμετωπίσουν και να αλλάξουν συστήματα που δημιουργούν περιθωριοποίηση. Σημείωσαν επίσης ότι λίγες πρωτοβουλίες επικεντρώθηκαν στο πώς οι μουσικές διαδικασίες θα μπορούσαν να αντιμετωπίσουν την ένταξη και την συμπερίληψη, προκειμένου να μετατοπίσουν ρητά τις κοινωνικές συνθήκες που δημιουργούν ανισότητες (Yerichuk και Krag 2019). Ωστόσο, ανέφεραν μια χούφτα ακαδημαϊκών που είχαν επικεντρωθεί σε δραστηριότητες κοινοτικής μουσικής που στόχευαν στην αντιμετώπιση, αμφισβήτηση ή/και αλλαγή άδικων συστημάτων, σημειώνοντας ότι πολλά έργα επικεντρώθηκαν σε ομάδες ανθρώπων με κοινές ταυτότητες και συλλογικές εμπειρίες περιθωριοποίησης και αποκλεισμού από κυρίαρχες κοινωνικές δομές και συστήματα. Συνολικά, όπως υποστήριζαν εύστοχα, χρειάζεται πολύ περισσότερη έρευνα για να αναλυθεί σθεναρά πώς η κοινοτική μουσική μπορεί τόσο να διαταράξει όσο και να υποστηρίξει ακούσια τη συστημική καταπίεση.

Αυτά τα κενά στην κατανόησή μας δεν είναι μοναδικά για την κοινοτική μουσική. Σε ένα από τα λίγα άρθρα που συνδέουν τη συστημική σκέψη με την καλλιτεχνική εκπαίδευση, οι Westerlund et al. (2021) σημείωσαν ότι έχει υπάρξει ελάχιστη διερεύνηση των συστημικών προσεγγίσεων στην κοινωνική καινοτομία στην καλλιτεχνική εκπαίδευση και στην καλλιτεχνική έρευνα ευρύτερα. Ομοίως, στον τομέα της διεθνούς ανάπτυξης, υπάρχουν κενά στην κατανόηση των τρόπων με τους οποίους η ευρύτερη κοινοτική καλλιτεχνική και πολιτιστική ανάπτυξη μπορεί να οδηγήσει σε κοινωνικό αντίκτυπο. Σε μια συστηματική ανασκόπηση της βιβλιογραφίας 212 άρθρων σχετικά με τις καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες σε διεθνή αναπτυξιακά πλαίσια, δεν βρέθηκε κανένα που να αναφέρει συγκεκριμένα μια θεωρία αλλαγής που να επιτρέπει αυτή τη σκέψη σε μακροοικονομικό επίπεδο. Τα περισσότερα άρθρα είναι περιγραφές

προγραμμάτων που επικεντρώνονταν στη συζήτηση δραστηριοτήτων, με ελάχιστη σκέψη στη διαδικασία του πώς συνέβη η αλλαγή (Dunphy, 2018).

Συνοψίζοντας, διαπιστώνεται ότι η έννοια του «κοινωνικού αντίκτυπου» είναι εύθραυστη. Στην βιβλιογραφία η ορολογία που περιγράφει αυτό το είδος εργασίας είναι εξαιρετικά ασυνεπής. Ο κοινωνικός αντίκτυπος, η κοινωνική αλλαγή, η κοινωνική δικαιοσύνη, η κοινωνική δράση και ο κοινωνικός σκοπός είναι μόνο μερικοί από τους τρόπους με τους οποίους αυτό το έργο περιγράφεται στον τομέα. Σχετικές έννοιες όπως η ιδιότητα του πολίτη, η άνηση, η ενσυναίσθηση και η κοινωνική ένταξη αναφέρονται επίσης στο πλαίσιο του κοινωνικού αντίκτυπου (Bartleet, 2023).

Στην παρούσα εργασία, αντί να χρησιμοποιήσουμε τον όρο «κοινωνικός αντίκτυπος» δεδομένης της εξέχουσας θέσης του στη ρητορική των επαγγελματιών στον τομέα και στην συνοδευτική έρευνα π.χ, το ταχέως αναπτυσσόμενο δίκτυο Κοινωνικού Αντίκτυπου της Μουσικής Δημιουργίας (SIMM) και ένα πρόσφατο άρθρο (Bartleet & Pairon 2021), θα προτιμήσω τον όρο «επίδραση». Όπως επεσήμανε ο François Matarasso, η επίδραση έχει τις ρίζες της στη φυσική, περιγράφοντας ένα ξαφνικό, κραδασμό υψηλής δύναμης όταν δύο ή περισσότερα σώματα συγκρούονται μεταξύ τους (Matarasso 2019). Η έρευνα από τον Bartleet, (2023) στην κοινότητα τα τελευταία είκοσι χρόνια ευνοεί τη μελέτη των κοινωνικών αποτελεσμάτων με προσεκτικούς, αργούς, σχεσιακούς και αμοιβαίους τρόπους, συνεργαζόμενη στενά με τις κοινότητες για μεγάλο χρονικό διάστημα αντί να κάνω έρευνα σε αυτές (δηλαδή την επίδραση σε αυτές) με ξαφνική δύναμη (Bartleet et al. 2016, 2019). Ωστόσο, ο όρος «αντίκτυπος» εξακολουθεί να έχει τεράστια αξία στο διεθνές ερευνητικό τοπίο καθώς και στον ευρύτερο τομέα της χρηματοδότησης των τεχνών (Bartleet 2019).

Αντί να δούμε τον αντίκτυπο ως σύγκρουση μεμονωμένων σωμάτων, θα μελετήσουμε τις επιπτώσεις των κοινωνικών αποτελεσμάτων και πώς θα μπορούσαμε να τον εννοιολογήσουμε περισσότερο ως μια διαταραχή και μια μετατόπιση των άδικων συστημικών δομών για τη βελτίωση της ζωής των ανθρώπων και των κοινοτήτων (Bartleet, 2023).

Εδώ, η μουσική της κοινότητας θα μπορούσε να εννοιολογηθεί ως ένας παραγωγικός παράγοντας διαταραχής που παρεμβαίνει δημιουργικά σε ένα άδικο σύστημα και δημιουργεί ρήξεις στον σκοπό του. Από πολλές απόψεις, ο τρόπος που ορίζεται ο κοινωνικός αντίκτυπος είναι στενά ευθυγραμμισμένος με τις έννοιες της κοινωνικής

ισότητας και της κοινωνικής δικαιοσύνης (Bartleet, 2023). Κοινωνική ισότητα σημαίνει ότι κάθε άτομο, ανεξάρτητα από την πολιτιστική, κοινωνική, οικονομική, δημογραφική ή γεωγραφική του θέση, έχει μια δίκαιη και ισότιμη ευκαιρία να αξιοποιήσει πλήρως τις δυνατότητές του και να ζήσει μια ολοκληρωμένη ζωή. Για την επίτευξη τέτοιων κοινωνικών αποτελεσμάτων απαιτείται η αντιμετώπιση θεμελιωδών/συστημικών αιτιών ανισότητας, όπως η φτώχεια και οι διακρίσεις και οι συνέπειές τους. Η κοινωνική ανισότητα μπορεί να νοηθεί ως άδικες και, ως εκ τούτου, αδικαιολόγητες ανισότητες στους πόρους, τις ευκαιρίες, τις ανταμοιβές και τα δικαιώματα που έχει ένα άτομο με βάση την κοινωνική, οικονομική, δημογραφική ή γεωγραφική του θέση (Nussbaum, 2013).

Τα θεμέλια της κοινωνικής ανισότητας είναι δομικά και σχετίζονται με κοινωνικά συστήματα εξουσίας που προκαλούν ορισμένες ομάδες να ευδοκιμούν εις βάρος άλλων. Έτσι, επίσης, η κοινωνική δικαιοσύνη περιλαμβάνει την εργασία για την άρση των συστημικών εμποδίων και την αντιμετώπιση των αιτιών της κοινωνικής ανισότητας (Bartleet, 2023).

Οι μουσικοί δεν είναι συνηθισμένοι να εργάζονται με τέτοιο περιεχόμενο, αυτό μπορεί να οφείλεται σε μια απροθυμία των εγγενώς κινητοποιημένων κοινοτικών μουσικών που εργάζονται σε αυτόν τον χώρο, οι οποίοι μπορεί να είναι διστακτικοί να τοποθετήσουν το έργο τους με τόσο ωφελιμιστικούς και εργαλειοποιημένους τρόπους (Belfiore & Bennett, 2008· Johanson & Glow, 2018· Meyrick et al. 2018). Ή, μπορεί να οφείλεται σε έλλειψη γνώσης για το πώς να προσεγγίσουμε αυτά τα μη ειδικά για τις τέχνες πεδία (Dunphy 2015) ή σε κενά στην κατανόησή μας σχετικά με το πώς να σκεφτόμαστε σε επίπεδο συστημάτων. Η κάλυψη αυτών των κενών, η ανάπτυξη της τεχνογνωσίας και η εύρεση τρόπων να σκεφτούμε το έργο μας που να προνομιολογούν εξίσου την εγγενή του αξία καθώς και τα οργανικά του οφέλη απαιτούν να επεκτείνουμε τα είδη ερωτημάτων που έχουν τεθεί μέχρι σήμερα για την πρακτική της κοινοτικής μουσικής. Ενώ η εγγενής αξία μπορεί να οριστεί με πολλούς τρόπους, εδώ αναφέρομαι στο πώς η συμμετοχή στη μουσική κάνει το άτομο να νιώθει και ποιες αισθήσεις προκαλεί (Mc Carthy et al., 2004).

Απαιτεί μια κριτική εξέταση των ειδών των αποτελεσμάτων που είναι δυνατά μέσω της κοινοτικής μουσικής και του βαθμού στον οποίο αυτά τα αποτελέσματα μπορούν να ρέουν ανοδικά για να επηρεάσουν ευρύτερες κοινωνικές δομές, πολιτικές και

περιστάσεις που προκαλούν κοινωνικά ζητήματα εξαρχής. Περιλαμβάνει επίσης την εξέταση του ευρύτερου τοπίου των κοινωνικών δυνάμεων και παραγόντων που κρατούν ένα άσχημο πρόβλημα κολλημένο, καθώς και των συλλογικών, τοποκεντρικών προσπαθειών από άλλους τομείς που επιδιώκουν να αντιμετωπίσουν αυτά τα ζητήματα (Bartleet, 2023). Ως εκ τούτου, πρέπει να σκεφτούμε περισσότερο πώς συνεργαζόμαστε με άλλους τομείς σε αυτές τις προσπάθειες και πώς η μουσική μπορεί να ενταχθεί ως ένα μοναδικό κομμάτι σε ευρύτερα κοινωνικά παζλ. Αυτή η κατανόηση θα ήταν καρποφόρα όταν πρόκειται να συνδέσουμε το έργο μας με μεγαλύτερες διατομεακές προσπάθειες και να μεταφράσουμε τα δημιουργικά και πολιτιστικά οφέλη που θα μπορούσε να φέρει η μουσική της κοινότητας στην αντιμετώπιση σύνθετων κοινωνικών ζητημάτων (Bartleet, 2023).

3. Μεθοδολογία

Αφετηρία για την ενασχόλησή μου ως ερευνητής με την κοινοτική μουσική στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, υπήρξε η προσωπική αναζήτηση της έννοιας της μουσικής και των διαφόρων μοντέλων εκμάθησης και ενασχόλησης με την μουσική, λαμβάνοντας υπόψη το περιβάλλον μουσικής εκπαίδευσης αλλά και την κοινότητα φοιτητών του πανεπιστημίου στο οποίο φοιτώ. Η αναζήτηση αυτή με οδήγησε στο να διαπιστώσω την μοναχικότητα των ανθρώπων στη μελέτη μουσικής σε σύγκριση με το συλλογικό χαρακτήρα της μουσικής στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων της υπαίθρου, ειδικότερα σε παλαιότερες δεκαετίες. Σε αυτό συνετέλεσαν ενδεχομένως και οι κοινωνικοπολιτικές καταστάσεις στην Ελλάδα, την τελευταία δεκαετία, μετά από την περίοδο απομόνωσης των καλλιτεχνών, αλλά και την κοινωνική αποστασιοποίηση γενικότερα των ανθρώπων, η οποία ήταν αποτέλεσμα της παγκοσμιοποίησης και της πανδημίας του covid19. Τέλος, η ίδρυση αρκετών μουσικών ομάδων κοινοτικού χαρακτήρα τα τελευταία χρόνια, αποτέλεσε μία ακόμα σημαντική αφορμή για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας.

Όπως είπαμε, σήμερα παρατηρείται ένας σημαντικό αριθμός μουσικών ομάδων στον ελλαδικό χώρο, με αποτέλεσμα να είναι δύσκολη η επιλογή της μουσικής ομάδας στην οποία θα πραγματοποιούσα την έρευνά μου. Επιλέχτηκε η «Ανοιχτή Ορχήστρα», η οποία έχει έδρα της την Αθήνα, καθώς ήτανε το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα μουσικής ομάδας όπου θα βρίσκαμε στοιχεία κοινοτικής μουσικής, καθώς έχει μεγάλο αριθμό μελών και έντονο κοινωνικό και ακτιβιστικό χαρακτήρα. Επίσης ο λόγος δημιουργίας αλλά και τρόπος λειτουργίας της Ανοιχτής Ορχήστρας, οι οποίος είναι πλήρως δημοκρατικός, συμμετοχικός και αυτόνομος (οικονομικά ή κτιριακά δεν εξαρτάται από κάπου), ήταν αυτό που την ξεχώρισε από κάθε άλλη ορχήστρα ή ομάδα μουσικής, που υπάρχει ή υπήρξε στον ελλαδικό χώρο.

3.1 Ερευνητικά εργαλεία

Το αρχικό στάδιο για την κατανόηση του θεωρητικού πλαισίου στο οποίο διεξήχθη η παρούσα μελέτη, αποτέλεσε η μελέτη της βιβλιογραφίας που σχετίζονται με την κοινοτική μουσική, η μελέτη της ιστορίας της κοινοτικής μουσικής, καθώς και το που εφαρμόζεται.

Στη συνέχεια έγινε η επιλογή της προαναφερθείσας μουσικής ομάδας όπου συλλέχθηκαν ερευνητικά δεδομένα. Ως προς τη μεθοδολογία που ακολουθήθηκε,

επιλέχθηκε η στρατηγική της ποιοτικής έρευνας μέσω ημιδομημένων συνεντεύξεων οι οποίες βασίστηκαν, μέχρι ενός βαθμού, σε έναν ειδικά καταρτισμένο οδηγό συνέντευξης. Αυτή η στρατηγική επιλέχθηκε για να δοθεί ο κατάλληλος χώρος στους συμμετέχοντες να εκφραστούν αλλά και να δημιουργηθεί διάλογος με τον ερευνητή (Eriksen, 2007).

3.2 Λίγα λόγια για την Ανοιχτή Ορχήστρα

Η Ανοιχτή Ορχήστρα ξεκίνησε τη λειτουργία της τον Απρίλιο του 2021. Αφορμή της δημιουργίας της ήταν η πανδημία του COVID19 και τα lock down που αυτή επέφερε, κατά την οποία σημαντικός αριθμός ανθρώπων της μουσικής και τέχνης έμειναν χωρίς εργασία. Καθώς υπήρξε κλείσιμο των θεάτρων, κάθε λογής συναυλιακών χώρων, και των ωδείων, τον Απρίλιο του 2021, 300 μουσικοί συγκεντρώθηκαν στα Προπύλαια για να διαμαρτυρηθούν παίζοντας ένα τραγούδι “Pueblo Unido”. Αυτή η μουσική εκδήλωση διαμαρτυρίας οργανώθηκε από την πλατφόρμα “Support art workers”. Η πλατφόρμα αυτή δημιουργήθηκε από ηθοποιούς για να διεκδικήσουν επιδόματα για τους ανθρώπους που εργάζονταν στον καλλιτεχνικό χώρο και εξαιτίας των lock down μείνανε χωρίς εργασία. Αυτή η δράση αποτέλεσε ουσιαστικά και αφορμή για τη δημιουργία της Ανοιχτής Ορχήστρας η οποία υπάρχει μέχρι και σήμερα.

Στα χρόνια λειτουργίας της ορχήστρας, τα μέλη της έχουν αλλάξει. Στο πρώτο κάλεσμα στα Προπύλαια, οι περισσότεροι συμμετέχοντες ήταν επαγγελματίες μουσικοί, αρκετοί από τον χώρο της κλασικής μουσικής, οι οποίοι καθώς δεν είχαν εργασία, είχαν αρκετό ελεύθερο χρόνο και θέλησαν να συμμετέχουν στη δράση αυτή. Έπειτα, όταν σταμάτησαν τα lock down, οι περισσότεροι κλασικοί μουσικοί επέστρεψαν στις εργασίες τους, μη έχοντας αρκετό ελεύθερο χρόνο, και στην Ανοιχτή Ορχήστρα ήρθανε καινούργια μέλη. Επιπλέον, ο χαρακτήρας της άλλαξε, καθώς οι ανάγκες ήταν διαφορετικές εφόσον δεν υπήρχαν πλέον τα lock down. Αρκετοί άνθρωποι θέλησαν να συμμετέχουν στην Ανοιχτή Ορχήστρα η οποία απέκτησε και έντονο ακτιβιστικό χαρακτήρα, οργανώνοντας δράσεις στην Αθήνα αλλά και αλλού.

Οι πρόβες της ορχήστρας πραγματοποιούνται σε εξωτερικό περιβάλλον, στον λόφο του Φιλοπάππου, ενώ μία φορά το μήνα μεταφέρονται σε κάποια άλλη γειτονία. Ως προς τη λειτουργία της, για τη λήψη αποφάσεων υπάρχει ένα συντονιστικό όργανο όπου, αφού συζητηθούν τα θέματα που απασχολούν τα μέλη της Ορχήστρας, παίρνονται

αποφάσεις με δημοκρατικές διαδικασίες, σε έναν ανοιχτό κύκλο όπου συμμετέχουν όλοι. Η διαδικασία αυτή πραγματοποιείται μία φορά κάθε ενάμιση μήνα.

Για την πραγματοποίηση της έρευνας, ήρθα σε επαφή με την Ορχήστρα μέσω των κοινωνικών δικτύων και αφού με δεχτήκανε, οργάνωσα μία επίσκεψη η οποία διήρκησε συνολικά δύο ημέρες. Την πρώτη ημέρα, είχα την τύχη να παραβρεθώ σε ένα γλέντι της Ορχήστρας, ενώ τη δεύτερη ημέρα πραγματοποιήθηκε πρόβα και «κύκλος» στον οποίο θα μιλούσαν και θα συζητούσαν τα θέματα που τους απασχολούσαν. Επιπλέον, θα ψήφιζαν και θα έπαιρναν τις αποφάσεις τους, ενώ στο τέλος θα γινόταν και κοπή πρωτοχρονιάτικης πίτας.

Πριν τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων, μου ζητήθηκε να αυτόπαρουσιαστώ και να μιλήσω στον συλλογικό κύκλο, καθώς έπρεπε να συμφωνήσουν όλοι, αφού η Ανοιχτή Ορχήστρα δεν εκπροσωπείται από κάποιον αλλά οι αποφάσεις τους λαμβάνονται από όλους. Στο σημείο αυτό, τέθηκε και το ζήτημα του ποια άτομα μπορούσαν να συμμετάσχουν στην έρευνα. Αρχικά, διατυπώθηκε η άποψη ότι σύμφωνα με τις αρχές της ομάδας θα ήταν προτιμότερο να πάρω συνέντευξη από όλα τα μέλη του ανοιχτού κύκλου. Το παραπάνω προσπεράστηκε, αφού τους εξήγησα ότι οι συνεντεύξεις θα εστίαζαν περισσότερο στις προσωπικά βιωμένες εμπειρίες μελών της Ορχήστρας. Για τις συνεντεύξεις επελέγησαν επτά (7) συμμετέχοντες προσπαθώντας για την εξασφάλιση ενός κατά το δυνατό αντιπροσωπευτικότερο δείγματος, αποτελούμενου από μέλη που έπαιζαν διαφορετικά όργανα και με διαφορετικό επίπεδο μουσικών γνώσεων. Επιπλέον, επελέγησαν άτομα διαφορετικών ηλικιακές ομάδες. Επίσης πραγματοποιήθηκαν συνεντεύξεις με τον γενικό συντονιστή («μαέστρο»), οδηγούς-συντονιστές των μουσικών υποσυνόλων, και από ορισμένα «απλά» μέλη της Ορχήστρας.

3.4 Ερευνητικά ερωτήματα

Τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα που έθεσα ήταν τα εξής:

- (1) Πώς η αυτοοργανωμένη και συμμετοχική λειτουργία της Ανοιχτής Ορχήστρας, διαμορφώνει τη μουσική και κοινωνική της πρακτική και κατά πόσο συναντούμε τις αρχές της κοινοτικής μουσικής μέσα σε αυτές τις πρακτικές;
- (2) Συμμετοχικότητα και κοινότητα: Πώς συγκροτείται η έννοια της κοινότητας μέσα από τις πρόβες της Ανοιχτής Ορχήστρας, τη συλλογική λήψη αποφάσεων καθώς και μέσα από την πρακτική διδασκαλία; Σε τι βαθμό μοιάζουν ή

διαφέρουν οι σκοποί της Ανοιχτής Ορχήστρας από τους σκοπούς μίας «τυπικής» ορχήστρας;

- (3) Υπάρχει κάποια σύνδεση της Ανοιχτής Ορχήστρας με το κοινωνικό της περιβάλλον;

Προκειμένου να απαντηθούν τα ερωτήματα αυτά, οργάνωσα τις συνεντεύξεις, χρησιμοποιώντας έναν Οδηγό, αποτελούμενο από είκοσι ερωτήσεις. Οι ερωτήσεις αυτές κατηγοριοποιήθηκαν σε επιμέρους ενότητες, ώστε να διευκολυνθεί η ανάλυσή τους. Έτσι προκύψανε οι παρακάτω ενότητες ερωτήσεων:

- (α) προσωπικές πληροφορίες,
- (β) λειτουργία της ομάδας,
- (γ) κοινωνική διάσταση,
- (δ) αντίληψη κοινοτικής μουσικής εμπειρίας, επίλογος

3.5 Προφίλ των συνεντευζιαζόμενων

3.5.1 Δημήτρης (τρομπόνι)

Ο Δημήτρης στην Ανοιχτή Ορχήστρα παίζει τρομπόνι. Είναι διπλωματούχος κλασικής κιθάρας, ενώ παράλληλα έχει παρακολουθήσει μαθήματα ηλεκτρική κιθάρα με έμφαση στη τζαζ μουσική. Στην παιδική του ηλικία, έλαβε τα πρώτα του μουσικά ερεθίσματα από το ωδείο και λιγότερο από το οικογενειακό του περιβάλλον. Του αρέσει ιδιαίτερα η τζαζ και με το τρομπόνι ασχολείται τα τελευταία τρία χρόνια, παρακολουθώντας σχετικά μαθήματα. Έχει καθημερινή σχέση με τη μουσική, καθώς μελετάει μουσική σε καθημερινή βάση. Συμμετέχει στην Ανοιχτή Ορχήστρα από τις πρώτες πρόβες της. Εκτός από την Ανοιχτή Ορχήστρα έχει συμμετάσχει και σε άλλες πολλές μουσικές ομάδες και ορχήστρες. Ωστόσο έχει επιλέξει να συμμετέχει στην Ανοιχτή Ορχήστρα για τις προσωπικές σχέσεις που έχει αναπτύξει με τα υπόλοιπα μέλη, τον χαρακτήρα της ομάδας, αλλά και τη χαλαρότητα που εμπνέει η ορχήστρα όπου μπορείς να είσαι όσο ενεργός θέλεις χωρίς το άγχος της υποχρέωσης. Συμμετέχει στην ορχήστρα περισσότερο για την μουσική και μετά για τις δράσεις. Για τον Δημήτρη, η Ανοιχτή Ορχήστρα σημαίνει «ελευθερία, ωραίες Κυριακές και χαλαρά».

3.5.2 Μαρίνα (φωνή)

Η Μαρίνα συμμετέχει στην Ανοιχτή Ορχήστρα με την φωνή της. Από μικρή ηλικία συμμετέχει σε σχολικές και άλλες χορωδίες, ενώ από το 2012 συμμετέχει στην Χορωδία Εξαρχείων. Έχει ασχοληθεί επίσης με την κιθάρα, κάνοντας κάποια μαθήματα με δάσκαλο. Τα πρώτα μουσικά ερεθίσματα της Μαρίνας, όπως και η αγάπη

για την μουσική, ξεκίνησαν μέσα από το οικογενειακό της περιβάλλον, καθώς ο πατέρας της ήταν μουσικός παραδοσιακής μουσικής (κιθάρα, λαούτο, φωνή). Η καταγωγή της είναι από την Ήπειρο, και στο περιβάλλον όπου μεγάλωσε ήταν πολύ συχνή η παρουσία της μουσικής, σε γλέντια, πανηγύρια, γιορτές κλπ. Της αρέσει να ακούει όλα τα είδη μουσικής καθώς πιστεύει ότι σε όλα τα είδη μουσικής μπορεί να ακούσει κανείς κάτι ενδιαφέρον και να ανακαλύψει εξαιρετικά τραγούδια. Παρ' όλα αυτά, δηλώνει ότι αποφεύγει τα ελληνικά «σκυλάδικα» τραγούδια. Αφιερώνει κάθε εβδομάδα κάποιες ώρες στη μελέτη μουσικής στο σπίτι, καθώς συμμετέχει στην Χορωδία Εξαρχείων αλλά και στην Ανοιχτή Ορχήστρα. Συμμετέχει αρκετά χρόνια στην Ανοιχτή Ορχήστρα. Οι λόγοι συμμετοχής της είναι η μουσική αλλά και ο ιδιαίτερα κινηματικός και ακτιβιστικός χαρακτήρας της. Οι τρεις λέξεις που χαρακτηρίζουν την Ανοιχτή Ορχήστρα για την Μαρίνα είναι «αλληλεγγύη, συντροφικότητα, χαρά».

3.5.3 Βαρβάρα (ακορντεόν)

Η Βάρβαρα παίζει ακορντεόν στην Ανοιχτή Ορχήστρα. Ασχολήθηκε με την εκμάθηση μουσικής από την ηλικία των επτά, παρακολουθώντας μαθήματα πιάνου και θεωρίας μέχρι τα 16. Έπειτα, ασχολήθηκε μόνη της με το ακορντεόν. Η ενασχόλησή της με τη μουσική προέκυψε από την απόφαση των γονιών της να στείλουν όλα τα παιδιά της οικογένειας να μάθουν μουσική, απόφαση για την οποία τους ευγνωμονούν σήμερα. Της αρέσει να ακούει πολλά διαφορετικά είδη μουσικής, αποφεύγοντας όμως τα σκυλάδικα και τη metal μουσική. Μελετάει μουσική αρκετές ώρες την εβδομάδα, καθώς εδώ και ένα χρόνο έχει αρχίσει και μαθήματα στο ακορντεόν ώστε να βελτιώσει την τεχνική της. Συμμετέχει στην Ανοιχτή Ορχήστρα από τα πρώτα βήματα του εγχειρήματος και την πρώτη δράση στα Προπύλαια, με το τραγούδι “Pueblo Unido”, πριν από πέντε περίπου χρόνια. Συνεχίζει να συμμετέχει στην Ανοιχτή Ορχήστρα, καθώς το μουσικό της επίπεδο έχει βελτιωθεί σημαντικά, ενώ θεωρεί «μαγική» τη στιγμή που συντονίζονται και παίζουν τόσα πολλά άτομα μαζί. Την βοηθά πάρα πολύ να μαθαίνει και να εξελίσσεται καθώς θεωρεί την Ανοιχτή Ορχήστρα «σχολείο». Επίσης, χαρακτηρίζει «μαγικό» τον τρόπο που, παρά τις δυσκολίες και διαφορές τους, καταφέρνουν να συνεννοηθούν αφού όλα αποφασίζονται από κοινού. Περιμένει την πρόβα κάθε εβδομάδα με ανυπομονησία και είναι κάτι ευχάριστο για αυτή. Επίσης έχει ασχοληθεί σαν «οδηγός» στα ακορντεόν και αυτές τις ημέρες δουλεύει την πρώτη της ενορχήστρωση, για την οποία είναι πολύ χαρούμενη και πιστεύει ότι δεν θα τολμούσε να κάνει ενορχήστρωση εάν δεν αισθανόταν άνετα, μέσα στο κλίμα εμπιστοσύνης όπου

υπάρχει στην Ανοιχτή Ορχήστρα. Οι τρεις λέξεις που εκφράζουν την Ανοιχτή Ορχήστρα είναι: «μουσικό αντάμωμα, ανοιχτότητα, αλληλεγγύη».

3.5.4 Μαρίνα («μαέστρος»)

Η Μαρίνα είναι επαγγελματίας μουσικός, με πτυχία και διπλώματα μουσικής. Έχει δίπλωμα σύνθεσης και εργάζεται σαν συνθέτρια, γράφει μουσική για θέατρο, παίζει πιάνο σε παραστάσεις, και διδάσκει μουσική. Συμμετέχει στην Ανοιχτή Ορχήστρα από την αρχή, δηλαδή από τον Απρίλιο του 2021, περίοδο κατά την οποία επιβλήθηκαν τα lock down της πανδημίας και αρκετοί καλλιτέχνες έμειναν χωρίς εργασία. Με τα μέλη της ορχήστρας διατηρεί σχέσεις φιλικές αλλά και σχέσεις δασκάλου-μαθητή. Προσπαθεί όμως να υπάρχει μία ισορροπία μεταξύ αυτών των δύο ρόλων. Αν και με ορισμένους κάνει παρέα και βγαίνουν μαζί έξω, διατηρεί τον ρόλο του δασκάλου διορθώνοντας και καθοδηγώντας τους. Της αρέσει να συμμετέχουν όλοι στην Ανοιχτή Ορχήστρα και να μην αποκλείονται τα πιο αρχάρια μέλη. Ασχολείται με την ενορχήστρωση των τραγουδιών, πράγμα το οποίο της αρέσει ιδιαίτερα. Απολαμβάνει ιδιαίτερα το να ενορχηστρώνει ένα τραγούδι και έπειτα να το ακούει από την ομάδα προσπαθώντας να το αποδώσουν όλοι μαζί και να το εμπλουτίσουν ενορχηστρωτικά. Πιστεύει ότι η γνώση θα πρέπει να μεταδίδεται, και αυτό θεωρεί ότι συμβαίνει στην Ανοιχτή Ορχήστρα. Οι τρεις λέξεις που χαρακτηρίζουν την ανοιχτή ορχήστρα για την Μαρίνα είναι: «μουσική, ακτιβισμός, δημόσιος χώρος».

3.5.5 Κλειώ (κιθάρα)

Η Κλειώ παίζει κλασική κιθάρα. Ξεκίνησε μουσική στην Ρόδο, όπου μεγάλωσε, σε ωδείο του Δήμου το οποίο ήταν και δική της επιθυμία. Στο οικογενειακό της περιβάλλον, η μητέρα της έπαιζε ακορντεόν ενώ θυμάται ότι στα παιδικά της χρόνια πάντα υπήρχε μουσική στο σπίτι. Της αρέσει να ακούει διάφορα είδη μουσικής από κλασική μουσική μέχρι τζαζ και λυρική και θεωρεί ότι κάθε είδος μουσικής έχει τραγούδια που είναι πραγματικά όμορφα και αξίζουν να ακουστούν. Συμμετέχει τρία χρόνια στην Ανοιχτή Ορχήστρα, και αφορμή για αυτό ήταν μια καλοκαιρινή συναυλία όπου είδε την ορχήστρα και ενθουσιάστηκε τόσο που αποφάσισε ότι θέλει να γίνει μέλος της. Όπως αναφέρει, της άρεσε αυτή η αίσθηση του «μαζί» σαν κλασική κιθαρίστα είχε περάσει προηγουμένως αρκετές ώρες μοναχικής μελέτης. Παρ' όλα αυτά, θεωρεί ότι και αυτό είναι ένα στάδιο απαραίτητο καθώς σε βοηθά να αναμετρηθείς με τις αδυναμίες σου, τους φόβους σου, και όλα αυτά που σκέφτεσαι και προσπαθείς να διαχειριστείς. Είναι απαραίτητο προτού τελικά καταλήξεις με κόσμο ή

με κοινό. Ο χρόνος μελέτης που αφιερώνει εβδομαδιαία για την Ανοιχτή Ορχήστρα είναι λίγος, καθώς θεωρεί το επίπεδο βατό. Έρχεται στην ορχήστρα γιατί της αρέσει το συλλογικό κλίμα, το ότι συμμετέχουν σε κάτι κοινό. Όπως αναφέρει «μοιραζόμαστε, και το μοίρασμα είναι πολύ σημαντικό». Επίσης η Ανοιχτή Ορχήστρα αποτελεί κίνητρο για την ίδια να μελετήσει μουσική. Πιστεύει ακόμη ότι το κίνητρο είναι πολύ βασικό και μπορεί να αλλάξει και συνειδήσεις. Περιμένει ευχάριστα κάθε εβδομάδα να έρθει η ημέρα για το μάθημα της Ανοιχτής Ορχήστρας. Πιστεύει ότι η συνέπεια είναι βασική αξία και ότι με την ανάληψη κάποιας ευθύνης έρχεται και η ελευθερία. Θέλει η μουσική να είναι προσβάσιμη σε όλους και να συνεχίζει να αφυπνίζει τους ανθρώπους και να τους φέρνει κοντά. Οι τρεις λέξεις που αντιπροσωπεύουν για την Κλειώ την Ανοιχτή Ορχήστρα είναι: «αλληλεγγύη, ομορφιά, αγκαλιά».

3.5.6 Μάρκος (τρομπέτα)

Ο Μάρκος παίζει τρομπέτα και στο υποσύνολο των πνευστών είναι «οδηγός». Είναι ο δεύτερος χρόνος που συμμετέχει στην Ανοιχτή Ορχήστρα. Άρχισε να ασχολείται με τη μουσική στο γυμνάσιο με μαθήματα τρομπέτας και έπειτα συνέχισε στο ωδείο και στο Μουσικό Σχολείο Αλίμου, για να φοιτήσει αργότερα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Κατά την περίοδο πραγματοποίησης της έρευνας βρισκόταν στο έκτο έτος των σπουδών, ενώ παράλληλα παρακολουθεί μαθήματα τρομπέτας σε ωδείο, τα οποία όμως πρόσφατα σταμάτησε. Επίσης είναι πτυχιούχος Αρμονίας και Αντίστιξης. Όσον αφορά το του οικογενειακό περιβάλλον, ο πατέρας του έπαιζε τρομπέτα ερασιτεχνικά. Όπως αναφέρει, συχνά έπαιρνε την τρομπέτα του πατέρα του και προσποιούνταν ότι παίζει. Ακούει αρκετά είδη μουσικής από Χατζιδάκι και Θεοδωράκη μέχρι τζαζ με την οποία θα ήθελε να ασχοληθεί, ενώ τρέφει διαχρονική αγάπη για το progressive rock. Τον τελευταίο καιρό ασχολείται με την τζαζ και την παραδοσιακή μουσική, κάνοντας διάφορες μίξεις τζαζ, παραδοσιακής και progressive μουσικής. Η μουσική μελέτη για τον Μάρκο είναι κάτι καθημερινό, αφού κάθε μέρα φροντίζει να μελετάει μουσική. Εκτός από την Ανοιχτή Ορχήστρα συμμετέχει και σε άλλες μουσικές ομάδες και ορχήστρες, ενώ ορισμένες φορές παίζει και σε μαγαζιά. Ο κύριος λόγος που προσέλκυσε τον Μάρκο στην Ανοιχτή Ορχήστρα ήταν η συμμετοχή της ορχήστρας σε πορείες. Καθώς δεν ήθελε να πηγαίνει στις πορείες «με κάποιο μπλοκ των μεν ή των δε», μπήκε στην ορχήστρα κυρίως για λόγους ακτιβισμού. Ωστόσο, στα δύο χρόνια που συμμετέχει στην Ανοιχτή Ορχήστρα, έχει κατέβει σε πορεία μόνο μία φορά, πράγμα που σημαίνει ότι στην ορχήστρα τελικά παρέμεινε και για άλλους λόγους.

Κάποιοι από αυτούς τους λόγους ήταν ο κοινοτικός χαρακτήρας της Ανοιχτής Ορχήστρας η οποία λειτουργεί σαν μία οικογενειακή συγκέντρωση, και όχι τόσο το μουσικό της επίπεδο. Έχοντας εμπειρία και από κλασικές ορχήστρες, ο Μάρκος επιλέγει να συμμετέχει στην Ανοιχτή Ορχήστρα γιατί δεν υπάρχει ανταγωνισμός μεταξύ των μελών και όλοι είναι ίσοι. Επίσης, θεωρεί ότι η σχέση των μελών με τη μουσική είναι αγνή, σε αντίθεση με τις κλασικές ορχήστρες όπου υπάρχει ανταγωνισμός μεταξύ των μελών και πρέπει να αποδεικνύεις συνέχεια ότι παίζεις καλά. Όπως παρατηρεί, εκεί, ακόμα και νεαρά μέλη συμπεριφέρονται «σαν μουσικοί που είναι 50 χρονών». Μέσα από την ορχήστρα έχει κάνει φίλους με τους οποίους έχουν βρεθεί και εκτός ορχήστρας και έχουνε παίξει αρκετές φορές. Επιπλέον, θεωρεί ότι η ορχήστρα τον έχει βοηθήσει να «ανοίξει» και να γίνει μουσικά περισσότερο κοινωνικός, αφού έχει αρχίσει να παίζει με περισσότερους ανθρώπους εκτός ορχήστρας, όντας μουσικά περισσότερο ενεργός. Του αρέσει ότι μετά την πρόβα κάθονται όλοι μαζί και τρώνε, πίνουνε, συζητάνε, και φαίνεται να υπάρχει μεγάλη σύνδεση μεταξύ τους. Σημαντικό για τον Μάρκο είναι το γεγονός ότι από την πρώτη του μέρα στην Ανοιχτή Ορχήστρα αισθάνθηκε ότι η ορχήστρα τον αγκάλιασε και έγινε μέλος της, σε αντίθεση με την κλασική ορχήστρα όπου παρότι πηγαίνει τόσα χρόνια αισθάνεται ακόμα ξένος και πρέπει κάθε φορά «να αποδείξει κάτι».

Του αρέσει επίσης ότι μέσα στην Ανοιχτή Ορχήστρα δεν υπάρχει κανενός είδους ιεραρχία. Κάθε Κυριακή πηγαίνει με χαρά στην ορχήστρα, ενώ από τη στιγμή που απέκτησε το ρόλο του οδηγού υποσυνόλου, αισθάνεται υποχρέωση απέναντι στους άλλους. Περιμένει με ανυπομονησία κάθε Κυριακή –ημέρα της Ανοιχτής Ορχήστρας– την οποία δεν γνωρίζει πώς θα εξελιχθεί αφού μετά την πρόβα μπορεί να ακολουθήσει κάποιο γλέντι ή να περάσει όμορφα κάνοντας παρέα με άλλα μέλη.

Η λέξη που για τον Μάρκο περιγράφει καλύτερα την Ανοιχτή Ορχήστρα είναι η λέξη «ανοιχτή». Όπως αναφέρει, δεν γνωρίζει αν όλα τα μέλη έχουν αντιληφθεί ότι η ορχήστρα είναι στην κυριολεξία «ανοιχτή» αφού οι πρόβες γίνονται σε χώρο εξωτερικό, ανοιχτό για το κοινό, ενώ οποιασδήποτε μπορεί να έρθει και να παίζει μουσική μαζί τους.

3.5.7 Θεόδωρος (κρουστά, πνευστά)

Ο Θεόδωρος παίζει κρουστά και πνευστά. Στο οικογενειακό του περιβάλλον δεν έπαιζε κάποιος μουσική. 13 ετών, ξεκίνησε να ασχολείται με τη μουσική στη Φιλαρμονική

του Δήμου Αγίων Αναργύρων όπου έπαιζε τρομπέτα και μετά έκανε ιδιαίτερα μαθήματα πιάνου. Του αρέσει να ακούει παραδοσιακά τραγούδια από τα νησιά, αλλά και από όλη την Ελλάδα. Επίσης, παίζει ξύλινες φλογέρες και πλαγιάουλους όπως το νέι, και του αρέσει η ανατολική και η ηπειρώτικη μουσική. Στο παρελθόν έχει παρακολουθήσει αρκετά ιδιαίτερα μαθήματα από τα οποία έχει αρκετό υλικό. Μελετάει μόνος του αρκετές ώρες την εβδομάδα. Στην Ανοιχτή Ορχήστρα είναι ο τρίτος του χρόνος, ενώ πηγαίνει και σε άλλες μουσικές ομάδες, αν και η Ανοιχτή Ορχήστρα είναι η πιο μεγάλη. Ο Θεόδωρος συμμετέχει στην Ανοιχτή Ορχήστρα γιατί παρατηρεί μία γενικότερη επιθυμία προσφοράς στην κοινωνία. Σε αντίθεση με τις άλλες ορχήστρες όπου «παίζουνε μουσική καθαρά για τη μουσική», στην Ανοιχτή Ορχήστρα βγαίνουν στους δημόσιους χώρους για να τους δει ο κόσμος προσφέροντας πολιτιστικό προϊόν στην κοινωνία, λόγος για τον οποίο συμμετέχει ανελλιπώς. Ο Θεόδωρος θεωρεί πολύ σημαντικό ότι η ορχήστρα, αξιοποιώντας τον δημόσιο χώρο, παραμένει ελεύθερη, χωρίς να εξαρτάται οικονομικά ή κτιριακά από κάποιον φορέα. Το γεγονός αυτό της δίνει την ελευθερία «να έχει ανοιχτά τα φώτα της», καθώς σε αυτήν την ορχήστρα υπάρχει πολλή ελευθερία. Στο πλαίσιο της Ανοιχτής Ορχήστρας, με τόσους πολλούς ανθρώπους όπου οι αποφάσεις λαμβάνονται από τους ίδιους, είναι λογικό να υπάρχουν και προστριβές μεταξύ των μελών της. Σημαντικό είναι ότι στο τέλος μένει κάτι θετικό για το οποίο αξίζει να συμμετέχεις και να προσπαθείς. Συμμετέχοντας αρκετά χρόνια στην Ανοιχτή Ορχήστρα, αισθάνεται πολύ όμορφα καθώς του αρέσει να προσφέρει, και πιστεύει ότι έχει βρει έναν χώρο στον οποίο μπορεί να εκφράζεται και να κάνει αυτό που πάντα ήθελε να κάνει. Περιμένει τις Κυριακές με χαρά και δεν το βλέπει σαν αγγαρεία, καθώς η μουσική του αρέσει πολύ. Με τρεις λέξεις ο Θεόδωρος περιγράφει την Ανοιχτή Ορχήστρα ως ένα «ανοιχτό δημόσιο δωρεάν» μουσικό σχολείο.

4. Ανάλυση

Στο παρόν κεφάλαιο, παρουσιάζονται και αναλύονται τα αποτελέσματα της έρευνας με στόχο να αποτυπωθούν τα συμπεράσματα που προκύπτουν από αυτήν. Για διευκόλυνση του αναγνώστη τα δεδομένα παρουσιάζονται σύμφωνα με τις εξής τέσσερις ομάδες ερωτήσεων που τέθηκαν στους συμμετέχοντες: (α) προσωπικές πληροφορίες, (β) η λειτουργία της ομάδας, (γ) κοινωνική διάσταση, (δ) αντίληψη κοινοτικής μουσικής/εμπειρίας.

4.1 Προσωπικές πληροφορίες

4.1.1 Μουσικό υπόβαθρο

Όπως είδαμε από τα βιογραφικά στοιχεία των συνεντευξιασμένων, όλοι ξεκίνησαν να ασχολούνται με τη μουσική σε μικρή ηλικία. Το πιο πλούσιο μουσικά οικογενειακό περιβάλλον ήταν αυτός της Μαρίνας (φωνή), καθώς ο πατέρας της ήταν παραδοσιακός μουσικός. Επίσης η Κλειώ μεγάλωσε σε περιβάλλον με μουσική καθώς η μητέρα της έπαιζε ακορντεόν. Ο πατέρας του Μάρκου ακόμα έπαιζε ερασιτεχνικά τρομπέτα. Ως τις μουσικές σπουδές, οι πέντε (5) από τους επτά (7) συμμετέχοντες, και πιο συγκεκριμένα οι: Δημήτρης, Βαρβάρα, Μαρίνα (μαέστρος), Κλειώ, Μάρκος, έχουν λάβει κάποιου είδους ωδειακής εκπαίδευση. Εξ αυτών οι τρεις (Μαρίνα, Κλειώ, Μάρκος) έχουν τίτλους σπουδών στη μουσική. Επιπλέον, ο Θεόδωρος και η Μαρίνα έχουν συμμετέχει σε αρκετές ορχήστρες και μουσικές ομάδες. Επαγγελματικά με τη μουσική, έχουν ασχοληθεί οι τέσσερις (4) (Δημήτρης, Μαρίνα μαέστρος, Κλειώ, Μάρκος). Επιπλέον, ο Μάρκος είναι φοιτητής Τμήματος Μουσικών Σπουδών.

4.1.2 Μουσικές προτιμήσεις

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα μουσικά ακούσματα των συνεντευξιαζόμενων, καθώς καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα. Τους αρέσει να ακούνε μουσική από πολλά διαφορετικά είδη όπως τζαζ, παραδοσιακή μουσική, κλασική μουσική, λυρικό τραγούδι κ.α. Υπάρχει αγάπη για τη μουσική γενικά και όχι εστίαση σε ένα είδος μουσικής. Το μοναδικό είδος που δεν άρεσε σε κάποιους είναι τα «σκυλάδικα».

4.1.3 Μελέτη μουσικής στο σπίτι

Όλοι τους συνηθίζουν να αφιερώνουν κάποιο χρόνο εβδομαδιαία για τη μελέτη μουσικής. Υπάρχουν ωστόσο και κάποιοι, οι οποίοι μελετάνε πιο συστηματικά, καθώς εκτός από την ορχήστρα κάνουν και επιπλέον μαθήματα μουσικής για να βελτιώσουν

την τεχνική τους, αλλά συμμετέχουν και σε άλλες μουσικές ομάδες εκτός από την Ανοιχτή Ορχήστρα.

4.1.4 Λόγοι επιλογής και συμμετοχής στην ανοιχτή ορχήστρα

Σε αυτή την ερώτηση έχουμε ενδιαφέρουσες απαντήσεις, οι οποίες αναδεικνύουν τη σύνδεση της Ανοιχτής Ορχήστρας με το κίνημα της κοινοτικής μουσικής.

Η αλήθεια είναι ότι πήγαινα σε πολλά παράλληλα. Σε πολλές ομάδες...

Το ότι έχω μείνει εδώ είναι για τις προσωπικές σχέσεις με τα παιδιά. Για το ότι είναι κάτι που δεν πληρώνεις. Είναι κάτι που είναι έξω. Έχει μια κοινωνικότητα όση θέλει ο καθένας. Δηλαδή, μπορείς να μπεις ενεργά, μπορείς να είσαι χαλαρός όποτε θες. Γι' αυτό κυρίως με τράβηξε

(Δημήτρης, τρομπόνι)

Γιατί είναι παράλληλα παρούσα και σε κινηματικά πράγματα, τα οποία με ενδιαφέρουν πολύ. Γιατί συμμετέχω ενεργά, συλλογικά και ακτιβιστικά

(Μαρίνα, φωνή)

Μπορώ να σου πω γιατί συνεχίζω να έρχομαι στη Ανοιχτή Ορχήστρα. Νοιώθω ότι το μουσικό επίπεδό μου έχει βελτιωθεί. Το επίπεδο μου είναι καλύτερο, πρώτον γιατί είναι μαγικό αυτό που συμβαίνει. Δηλαδή, από την πρώτη φορά που πήγα και είδα τριακόσια άτομα να κοιτάνε τον μαέστρο, απλά μου έφυγε το σαγόνι και λέω «δεν υπάρχει αυτό». Και όχι μόνο η μουσική. Γιατί η ορχήστρα έχει άτομα όλων των μουσικών επιπέδων. Υπάρχουν άνθρωποι που δεν ξέρουν καθόλου μουσική. Έπειτα με βοήθησε πάρα πολύ να μάθω. Εγώ όταν ξεκίνησα στην ορχήστρα δεν ήξερα να παίζω πολύ καλό ακορντεόν και μέσα από την ομάδα σιγά σιγά άρχισα να μαθαίνω και έχω βελτιωθεί απίστευτα. Δηλαδή, είναι και σχολείο. Και είναι και μαγικό και εκπληκτικό το αποτέλεσμα που καταφέρνουμε, με όλες αυτές τις δυσκολίες και τις διαφορές μας.

(Βαρβάρα, ακορντεόν)

Φέτος είμαι τρίτο χρόνο στην ομάδα. Είχα βρεθεί σε μια συναυλία καλοκαιρινή της ορχήστρας όπου ενθουσιάστηκα με αυτό που είδα και

άκουσα και είπα ότι θέλω να γίνω και εγώ μέλος της ορχήστρας... και να σου πω την αλήθεια ότι τόσα χρόνια στο ωδείο, είχα μάθει στο σόλο πρόγραμμα. Δηλαδή, συναυλίες σε θέατρα, σε μουσικές αίθουσες, σε ωδεία. Αλλά μου έλειπε αυτό το μαζί. Δηλαδή, πέρασα από το εγώ στο μαζί, το οποίο το είχα ανάγκη και το έχουμε ανάγκη νομίζω όλοι μας. Αυτό το συλλογικό κλίμα... Σήμερα συμμετέχουμε σε κάτι. Έχουμε κάτι κοινό. Μοιραζόμαστε κάτι. Το μοίρασμα είναι το πιο σημαντικό.

(Κλειώ, κιθάρα)

Πηγαίνω και σε άλλες ομάδες γενικά... και από δω και από κει. Παίζω και σε άλλες ορχήστρες, και σε χορούς και σε μαγαζιά. Αυτήν την ομάδα, την Ανοιχτή Ορχήστρα, την βρήκα γιατί ήθελα να κατεβαίνω σε πορείες και είχα ακούσει ότι υπάρχει μια ορχήστρα η οποία κατεβαίνει σε πορείες... Και δεν ήθελα να κατέβω, εννοώ με το μπλοκ των μεν ή των δε... και αν η αλήθεια είναι ότι μπήκα στην ορχήστρα για ακτιβιστικούς λόγους και εδώ και ενάμιση χρόνο που είμαι μέσα, έχω κατέβει σε μια πορεία... Αυτό ήταν η αφορμή αλλά τελικά με τράβηξε πιο πολύ το μουσικό κομμάτι και δευτερευόντως θα έλεγα ότι έκατσε για το ακτιβιστικό κομμάτι. Και για την κοινότητα βασικά έκατσα. Για την κοινότητα. Γιατί μου άρεσε πολύ αυτό το οικογενειακό που μαζευόμαστε και τα λέμε και όχι για το μουσικό επίπεδο. Δηλαδή, δεν έρχομαι εδώ πέρα γιατί περιμένω να έρθει κόσμος που έχει πτυχία επαγγελματίες και τέτοια. Είναι η κοινότητα. Η μουσική και η κοινότητα δηλαδή είναι που με κρατάνε, όχι η αρτιότητα της μουσικής με κλασικούς όρους.

(Μάρκος, τρομπέτα)

Εδώ έρχομαι γιατί υπάρχει και μια γενικότερη προσφορά στην κοινωνία. Δηλαδή πάω και σε άλλες ορχήστρες όπου μόνο παίζουμε. Δεν μας ξέρει κανένας ότι υπάρχουμε και παίζουμε μουσική για τη μουσική. Δηλαδή, δεν βγαίνουμε έξω στους δημόσιους χώρους για να μας δει ο κόσμος. Εδώ υπάρχει προσφορά στην κοινωνία. Δηλαδή, βγαίνουμε έξω στον δημόσιο χώρο και προσφέρουμε στην κοινωνία πολιτιστικό προϊόν και για αυτό και συμμετέχω ανελλιπώς. Επίσης οικειοποιείται τον δημόσιο χώρο στην κοινωνία και επίσης έχει την

ελευθερία να μην εξαρτάται οικονομικά ή κτιριακά... να μην έχει βάρη επάνω της. Οπότε είναι πολύ ελεύθερη. Είναι ανοιχτά τα φώτα της. Υπάρχει πολλή ελευθερία σε αυτή την ορχήστρα μου αρέσει πολύ αυτό
(Θεόδωρος, κρουστά – πνευστά)

4.2 Λειτουργία της ομάδας

Η λειτουργία της ομάδας γίνεται μέσα από δημοκρατικές και συλλογικές διαδικασίες. Η Ανοιχτή Ορχήστρα δεν αντιπροσωπεύεται από κάποιον. Αντιθέτως, πραγματοποιείται ένας «ανοιχτός κύκλος» στον οποίο συμμετέχουν όλοι και παίρνουν όλοι μαζί αποφάσεις για τα θέματα που απασχολούν την ομάδα, το ρεπερτόριο που θα μελετήσουν κ.α.. Ο κύκλος γίνεται μια φορά κάθε ενάμιση μήνα. Όταν τους ζήτησα να μου δώσουν κάποιες συνεντεύξεις μου απάντησαν ότι δεν υπάρχει κάποιος που να αντιπροσωπεύει την ορχήστρα, οπότε θα έπρεπε να αυτοπαρουσιαστώ στον κύκλο τους και να τους το ζητήσω.

Με ποιο τρόπο παίρνονται οι αποφάσεις, πως αποφασίζετε τι θα μελετήσετε, υπάρχει κάποιος συντονιστής;

Σε κάθε ομάδα οργάνων υπάρχει ένας οδηγός οργάνων, όπου κάνει χρέη μαέστρου. Δηλαδή, στα πνευστά έχουμε έναν οδηγό... ένας για τα πνευστά, ένας για τα κρουστά, ένας για τα ακορντεόν, φωνές. [...] Κάθε ένα με δύο μήνες, γίνεται κύκλος και παίρνονται αποφάσεις για θέματα της ορχήστρας. Έχουν δοκιμαστεί διάφορα... για το ρεπερτόριο πως θα ψηφίσουμε... Είχε γίνει μια μεγάλη ψηφοφορία μέσω ίντερνετ με όλα τα μέλη. Τώρα έχει δοκιμαστεί, για τα κομμάτια για το ρεπερτόριο μιλάω, τώρα δοκιμάζεται ας πούμε τα πνευστά θα δοκιμάσουν ένα κομμάτι, θα το παρουσιάσουν στην ορχήστρα και μετά θα δούμε εάν θα το παίζουμε. Κάπως έτσι. Διάφοροι τρόποι για το πως θα παίζουμε ποια κομμάτια, τι μπορεί να βγει ωραία και τι δυνατότητες υπάρχουν. Έτσι, δεν μπορεί να παίζει τα πάντα. Τον οδηγό τον αποκαλούμε με το όνομά του, ούτε «δάσκαλε» και τέτοια.

(Δημήτρης, τρομπόνι)

Τα πάντα αποφασίζονται μέσα από κύκλο. Γίνονται τοποθετήσεις. Συζητιόνται όλα τα θέματα... το ρεπερτόριο, η στάση μας απέναντι σε τρίτους, οτιδήποτε προκύψει. Π.χ. μια προσέγγιση από κάπου για να

συμμετέχουμε σε ένα συμβάν μουσικό ή για να έρθει κάποιος να κάνει μια πτυχιακή, σαν εσένα καλή ώρα. Όλα όλα. Και τα κομμάτια και υπάρχει και ένα συντονιστικό όργανο. Υπάρχει και ένα φιλτράρισμα, που είναι αντιπροσωπευτικό. Αυτό το συντονιστικό από όλα τα υποσύνολα. Υπάρχει ένας μαέστρος για τις φωνές και μαέστρος για κάθε μουσικό υποσύνολο και αυτός μας λέει πώς να ακολουθήσουμε αυτό που είναι γραμμένο τη μελωδική γραμμή και να ακολουθήσουμε την παρτιτούρα. Τον συντονιστή κάθε ομάδας τον φωνάζουμε με το όνομά του.

(Μαρίνα, φωνή)

Γίνεται ένας κύκλος κάθε ενάμιση μήνα, με συλλογική κατάσταση κλπ. Υπάρχει ένα συντονιστικό που συγκεντρώνει όλα αυτά που πρέπει να γίνουνε και το τρέχει γιατί απλά δεν γίνεται αλλιώς. Ο οδηγός των υποσυνόλων, ουσιαστικά έχει τη ευθύνη. Αυτός που ξέρει λίγο καλύτερα βλέπει αν αυτά που γράφει στην ενορχήστρωση ο ενορχηστρωτής παίζονται από τα συγκεκριμένο όργανα και από τα συγκεκριμένα άτομα. Επειδή δεν είμαστε και ακριβώς όλοι στο ίδιο επίπεδο, κάποιοι δεν τα καταφέρνουν. Οπότε προσαρμόζουμε λίγο την παρτιτούρα. Διότι θέλουμε να συμμετέχουν όλοι. Δεν θέλουμε να αποκλείουμε κανέναν. Για οδηγό υποσυνόλου... τι να σου πω... τον επιλέγουμε. Επιλέγεται μόνος του καμιά φορά, κάπως αυτός που ξέρει λίγο παραπάνω, έχει περισσότερες μουσικές γνώσεις επιλέγεται για οδηγός υποσυνόλου. Τον οδηγό τον αποκαλούμε με το όνομά του.

(Βαρβάρα, ακορντεόν)

Γίνεται κύκλος μια φορά κάθε ενάμιση μήνα και αποφασίζουμε όλοι μαζί για το τι θα μελετήσουμε, τις δράσεις που θα κάνουμε. Παρτιτούρες είμαστε τρία άτομα που γράφουμε αυτή τη στιγμή, δηλαδή κάνουμε τις ενορχηστρώσεις. Άρα όποιος ενορχηστρώνει κάποιο τραγούδι φτιάχνει και τις παρτιτούρες για κάθε όργανο. Αυτά όλα ανεβαίνουν στο ίντερνετ σε ένα driver για να μπορεί το κάθε υποσύνολο να τα κατεβάζει. Επιλέγουμε τα τραγούδια όλοι μαζί. Δηλαδή, προτείνουμε τραγούδια. Αυτά που ψηφίζονται από το σώμα πάνε στους ενορχηστρωτές. Οι ενορχηστρωτές αρχίζουν και τα

δουλεύουνε. Όταν ένα τραγούδι είναι έτοιμο το στέλνει στο driver, το κατεβάζει το κάθε υποσύνολο και αρχίζουμε και το μελετάμε.

(Μαρίνα, μαέστρος)

Κάθε υποσύνολο μελετάει χωριστά για μία μιάμιση ώρα. Σε αυτήν την ώρα το κάθε υποσύνολο μελετάει χωριστά το κομμάτι ειδικά αν είναι καινούργιο το κομμάτι και θα πρέπει να το δούμε από την αρχή και να το δουλέψουμε με τα μέλη. Με τα καινούργια, τα πιο αρχάρια μέλη δηλαδή, μπορεί να τους προτείνουμε τρόπους για να πιάσουν ακόντνα ή παραλλαγές πιο εύκολες. Οι πιο προχωρημένοι να παίζουν κάτι πιο δύσκολο. Τον οδηγό τον αποκαλούμε οδηγό υποσυνόλου ή συνηθέστερα με το όνομά του.

(Κλειώ, κιθάρα)

Κοίταξε τώρα, δηλαδή τώρα που μιλάμε, είναι η πρώτη φορά που γίνεται με δημοκρατική διαδικασία. Δηλαδή, με ψηφοφορία μέσα από τις ομαδικές μας στο messenger ψηφίζεται να μπει στο ρεπερτόριο ένα κομμάτι το οποίο θα είναι από την ορχήστρα, δηλαδή θα βγει από τη βάση της ορχήστρας. Δηλαδή, άλλο κομμάτι ότι έρχεται κάποιος που ξέρει να κάνει ενορχηστρώσεις και δηλώνει ότι «εγώ ξέρω να κάνω ενορχηστρώσεις και έχω την όρεξη και την διάθεση να ενορχηστρώσω το τάδε κομμάτι συμφωνείτε;» και δεν το κάνεις το απαντάνε και έτσι μπαίνει το ρεπερτόριο από πρωτοβουλία δηλαδή ενός μέλους. Αλλά υπάρχει και αυτό που κάνουμε τώρα, όπου από τη βάση της δηλαδή κάθε υποσύνολο φέρνει ένα κομμάτι. Κάθε υποσύνολο δηλαδή κάνει μια διαδικασία για να φέρει ένα κομμάτι. Μετά όλα τα υποσύνολα θα φέρουν από ένα κομμάτι και θα καταλήξουμε να είναι 5 - 6 - 7 κομμάτια και μετά όλοι μαζί θα ψηφίσουμε ένα από αυτά. Είναι μια καινούργια διαδικασία δεν την είχαμε ξανακάνει ίσως αν ρωτήσεις κάποιο παλαιότερο μέρος να έχει ξαναγίνει αλλά εγώ δεν το γνωρίζω. Αυτός που συντονίζει το κάθε υποσύνολο είναι ο οδηγός του υποσυνόλου και συνηθίζουμε να τον φωνάζουμε με το όνομα του «Κώστα, Γιώργο» κλπ όχι «δάσκαλε». Είναι λειτούργημα και όχι αξίωμα.

(Μάρκος, τρομπέτα)

Γίνεται κύκλος κάθε ένα ενάμιση μήνα όπου συζητιούνται τα θέματα που έχουμε και παίρνονται αποφάσεις. Υπάρχουν συντονιστές σε κάθε υποσύνολο. Προτείνει κάποιος ένα τραγούδι που του αρέσει στο υποσύνολο. Κάθε υποσύνολο ψηφίζει ένα τραγούδι και κάθε υποσύνολο έχει προτείνει τώρα ένα τραγούδι, το οποίο θα παιχτεί στην ορχήστρα. Ναι κάθε υποσύνολο εργάζεται μόνο του και γίνονται και κάποια έξτρα μαθήματα σε διαφορετικές ώρες και χρόνους και κάνουμε και πρόβες. Μπορεί να βρεθούμε και με τα παιδιά εκτός ομάδας για να μελετήσουμε κάτι. Τον συντονιστή κάθε υποσυνόλου τον φωνάζουμε με το όνομά του.

(Θεόδωρος κρουστά - πνευστά)

Με ποιον τρόπο μαθαίνετε το ρεπερτόριο, είδα ότι χρησιμοποιείτε παρτιτούρες και ηχογραφήσεις; Υπάρχει χώρος έκφρασης κάποιος αυτοσχεδιασμός, ταξίμι, κλπ;

Παίζουμε μόνο με παρτιτούρες. Δεν έχει αυτοσχεδιαστικό εκεί. Δεν κάνουμε τίποτα αυτοσχεδιαστικό. Δουλεύουμε ξεκάθαρα πάνω σε παρτιτούρα όπως δουλεύει μια ορχήστρα. Παρτιτούρα την μελετάς. Την δοκιμάζουμε, την ξαναδοκιμάζουμε, και είναι ο καθένας με αναλόγιο, παρτιτούρα μπροστά. Δηλαδή, χωρίς χαρτί δεν παίζεις. Δηλαδή, δεν είναι «μπαίνω με το αυτί». Δεν υπάρχει.

(Δημήτρης, τρομπόνι)

Μαθαίνουμε το ρεπερτόριο με την παρτιτούρα και τις ηχογραφήσεις στο σπίτι. Χώρος έκφρασης υπάρχει εάν το εκφράσει κάποιος σαν ανάγκη και το συνεννοηθεί με τους υπόλοιπους.

(Μαρίνα, φωνή)

Εάν έχει υπάρξει επικοινωνία από πριν, εκείνη την ώρα που παίζουμε το τραγούδι όχι. Γιατί θα μπερδευτεί όλο το σύνολο. Ούτε στις πρόβες. Αλλά από τη στιγμή που κάποιος έχει κάποια τέτοια ανάγκη μπορεί να το εκφράσει, να το επικοινωνήσει. Μπορώ να δοκιμάσω και αν συμφωνεί το σύνολο το δοκιμάζει. Απλά πρέπει να το ξέρουμε από πριν

γιατί είμαστε πάρα πολλά άτομα και δεν μπορεί να το κάνει ο καθένας αυτό.

(Βαρβάρα, ακορντεόν)

Μπορεί να υπάρξει αλλά πάντα σε συνεννόηση με τα υπόλοιπα μέλη και θα πρέπει να το έχουμε πει από πριν.

(Κλειώ, κιθάρα)

Όταν έρχεται ένα καινούργιο κομμάτι, οι παρτιτούρες είναι σε ένα drive και όλοι έχουμε πρόσβαση στο κομμάτι, στις παρτιτούρες του κομματιού. Ο καθένας θα το κοιτάξει σπίτι του και η περισσότερη δουλειά για να μάθουμε ένα κομμάτι γίνεται στο υποσύνολο.

(Μάρκος, τρομπέτα)

Ναι υπάρχει ένα drive που ανεβάζουμε παρτιτούρες και ηχητικά. Και τα ηχητικά... πρώτα από όλα ακούμε το τραγούδι και για κάθε όργανο υπάρχει η παρτιτούρα του. Εμείς, τα κρουστά δηλαδή... Υπάρχουν αρκετές παρτιτούρες. Κάθε κρουστό όργανο δηλαδή έχει τη δικιά του παρτιτούρα, άλλη δηλαδή έχουν τα μπάσα.. άλλο θα παίξει μια μπότα, ένα τρυγονάκι... θα παίξει διαφορετικά ένα τουμπερλέκι, θα παίξει άλλο ρυθμό. Οπότε σε κάθε υποσύνολο μπορεί να υπάρχουν και τρεις και τέσσερις διαφορετικές παρτιτούρες για κάθε τραγούδι σε κάθε υποσύνολο.

Αυτό θα πρέπει να γίνει με συνεννόηση γιατί στην ορχήστρα αυτή θα πρέπει να παίζουμε όλοι το ίδιο μια να είμαστε μαζί. Αυτοσχεδιασμός δεν υπάρχει. Αν υπάρχει, ας πούμε, θα πρέπει να το πούμε από πριν σαν ορχήστρα. Στην αρχή, ας πούμε, σε αυτό το τραγούδι να παιχτεί κάτι... ένα ταξίμι παραδείγματος χάρη. Να το κάνει ένας. Αλλά αυτός θα πρέπει να έχει συνεννοηθεί ήδη από πριν.

(Θεόδωρος, κρουστά - πνευστά)

4.3 Κοινωνική διάσταση της ομάδας

Σε αυτήν την ενότητα η συζήτηση κατευθύνθηκε προς τη σύνδεση της Ανοιχτής Ορχήστρας με το κοινωνικό της περιβάλλον, το οποίο όπως είδαμε ήταν αρκετά πλούσιο.

Η ομάδα σας έχει κάποια σύνδεση με την τοπική κοινωνία ή το κοινωνικό περιβάλλον;

Η κοινωνική διάσταση της ορχήστρας δεν είναι το φόρτε μου. Είμαι κυρίως για την μουσική εδώ. Αλλά επειδή την παρακολουθώ χρόνια, έχω μια γνώμη να σου πω. Έχουν γίνει πολλές δράσεις σε συνεργασία με διάφορα: κοινωνικές κουζίνες, κοινωνικούς χώρους, έχουμε παίξει πχ σε φεστιβάλ για το νερό, για πάρκα, για πάρα πολλά πράγματα, σε δράσεις που κανονίζονται... Παίζουμε κάθε δίμηνο- τρίμηνο σε διάφορες γειτονιές, για να πηγαίνουμε σε συνοικίες άλλες, όπου γίνεται μια δράση, με το αν υπάρχουν κάποια προβλήματα πηγαίνουμε για να στηρίξουμε, σε ένα άνοιγμα για τον κόσμο ή τίποτα ομάδες που υπάρχουν εκεί πέρα. Έχουμε παίξει Πέραμα, άλσος Παγκρατίου, για τα καμένα στην Εύβοια...

(Δημήτρης, τρομπόνι)

Απόλυτη. Και οι πρόβες δηλαδή... Κάποιες φορές κάνουμε πρόβες σε γειτονιές που έχουν ένα ζήτημα, κάποιο πρόβλημα και προσπαθούν να διεκδικήσουν κάποιον δημόσιο χώρο ή οποιαδήποτε άλλη κοινωνική διάσταση θα πάμε εκεί να στηρίξουμε. Σε πορείες και σε διαδηλώσεις που γίνονται πάντοτε έχουμε παρουσία, το αποφασίζουμε και πάμε.

(Μαρίνα, φωνή)

Ναι, κάνουμε πάρα πολλές δράσεις. Βασικά μας καλούνε σε πάρα πολλά πράγματα συνήθως κοινωνικού χαρακτήρα. Δηλαδή, έχουμε παίξει σε κάμπινγκ μεταναστών, για τη δράση για το νερό, για τις γυναικοκτονίες που έχει βγει και το αντίστοιχο κομμάτι “Cancion sin Miedo”, όπου έχει αποδοθεί από τα μέλη της Ανοιχτής Ορχήστρας στα ελληνικά και έχει γίνει κατά κάποιον τρόπο συνώνυμο κατά των σήμερα γυναικοκτονιών... και συνήθως κοινωνικού ενδιαφέροντος, σε σχολεία, διαπολιτισμικό φεστιβάλ, και στην Εύβοια είχαμε πάει για τις φωτιές και στη Μυτιλήνη.

Ναι ακόμα και στις πρόβες μας όταν έχει καλό καιρό που γίνονται στο Φιλοπάππου, έρχεται αρκετός κόσμος τριγύρω να δει την πρόβα μας. Μπορεί και 300 άτομα να έρχονται να μας ακούσουν.

(Μαρίνα, μαέστρος)

Σίγουρα, γιατί είμαστε κοινωνική μουσική για αυτό ακριβώς λεγόμαστε Ανοιχτή Ορχήστρα. Γιατί παίζουμε σε ανοιχτούς χώρους, σε πλατείες, στα Εξάρχεια, για ακτιβιστικούς λόγους. Για την Παλαιστήνη έχουμε παίξει, στα καμένα της Εύβοιας, για διάφορους λόγους που μας αφορούν, πολιτικούς και κοινωνικούς, οπότε έχουμε άμεση σχέση με την κοινωνία. Η μουσική από μόνη της είναι ένα εργαλείο για την κοινωνία. Δεν μιλάμε για την στρατευμένη τέχνη γιατί αυτό είναι κάτι πολύ συγκεκριμένο και σε πάει σε άλλα μονοπάτια. Αλλά μιλάμε για την μουσική σαν εργαλείο για να ζούμε. Για να ζούμε καλύτερα, πιο όμορφα, πιο αλληλέγγυα και να λειτουργούμε σαν άνθρωποι με «Α» κεφαλαίο και σαν σύνολο. Να είμαστε όλοι μια αγκαλιά, ο ένας για τον άλλον, και είναι αυτό που έχουμε ανάγκη περισσότερο από κάθε άλλη εποχή ειδικά τώρα. Πολύ σημαντικό και αυτό, να συμμετέχω σε μια ορχήστρα η οποία δεν κάνει συναυλίες αλλά δράσεις στην πόλη. Διότι και εγώ μαζί της δρω.

(Κλειώ κιθάρα)

Ναι, πάρα πολύ μεγάλη σχέση. Και σε πορείες κατεβαίνουμε ως Ανοιχτή Ορχήστρα με το δικό μας πανό, λέμε δικά μας συνθήματα και τραγούδια. Οπότε μας καλούνε από διάφορους χώρους ή από διάφορες συλλογικότητες. Παραδείγματος χάρη, πήγαμε και κάναμε πρόβα επίτηδες στο πεδίο του Άρεως μια μέρα όπου ξέραμε ότι δυο-τρεις συλλογικότητες θα κάνουν ένα μάζεμα εκεί, για να πουλήσουν διάφορα πράγματα. Και πήγαμε και εμείς για να τους στηρίξουμε, ώστε να γίνει η πρόβα μας εκεί πέρα και να μαζέψει κόσμο και να αγοράσουν μπλουζάκια ή τρικάκια και να έχουν οικονομική ενίσχυση. Και συνεχώς στους κύκλους που κάνουμε, στα συντονιστικά όργανα, συνεχώς θα έρχεται κάποιος με κάποια πρόταση. Δηλαδή, έχουμε την Τετάρτη μια συλλογικότητα που μας έκανε πρόταση να πάμε να στηρίξουμε εκεί και ψηφίζουμε άμα θα πάμε ή όχι, και παίρνουμε την απόφαση με συλλογικό τρόπο, όλοι μαζί, αν θα πάμε ή όχι. Ποτέ δεν είναι από τα πάνω η απόφαση που θα πάρουμε.

(Μάρκος, τρομπόνι)

Επίσης είμαστε στο Δήμο Αθηναίων. Κοιτάμε να είμαστε κοντά στο δημόσιο χώρο. Δηλαδή, πάμε σε πλατείες εντός του Δήμου Αθηναίων. Αυτό δηλαδή είναι σαν βάση. Κάποιες πρόβες δεν τις κάνουμε στο Δήμο του Φιλοπάππου, όπου είναι η έδρα μας. Σήμερα ας πούμε ήρθαμε στο λόφο του Στρέφη. Άλλη φορά μπορεί να πάμε στην Ακαδημία Πλάτωνος. Έχουμε πάει και σε κάποιες άλλες πλατείες. Παραδείγματος χάρη, έχουμε πάει και στη Νίκαια. Πάμε σε διάφορους δημόσιους χώρους κυρίως μέσα στα όρια του δήμου Αθηναίων. Αλλά μπορεί να αποφασίσουμε να πάμε και στις φυλακές ή να πάμε σε κάποιους άλλους χώρους. Είχαμε πάει στη Νέα Σμύρνη για κάποια εκδήλωση στο εργατικό κέντρο νέας Σμύρνης, όπου μας ζητήσουν και συμφώνησε το συντονιστικό και συμφωνήσουμε και εμείς.

(Θεόδωρος, κρουστά - πνευστά)

Ποιοι είναι οι στόχοι της ομάδας ποιοι ήταν οι λόγοι που οδήγησαν στο να δημιουργηθεί αυτή η ομάδα;

Βασικά οι λόγοι ήτανε, στην περίοδο του covid, όπου οι άνθρωποι είχαν καταπιεστεί και ήθελαν να εκφραστούν και δεν γινόταν με άλλον τρόπο να είμαστε θυμωμένοι μέσα στα σπίτια, και είπαμε «θα κάνουμε αυτή τη δράση σε ανοιχτούς χώρους». Από εκεί ξεκίνησε.

(Δημήτρης τρομπόνι)

Ναι, στόχος είναι να μπορούμε να παίζουμε μουσική όλοι. Να μην αποκλείεται κανένας εφόσον δεν έχει μέσα σε εισαγωγικά το απαραίτητο μουσικό επίπεδο. Να παίζουμε σε δημόσιο χώρο. Δηλαδή, να κατακτήσουμε το δημόσιο χώρο. Να επανακιοποιηθούμε τον δημόσιο χώρο. Και θα λέγαμε, να βγάλουμε τον κόσμο από τα σπίτια σε μια πιο εκλαϊκευμένη εκδοχή.

Για αυτό προσπαθούμε να κάνουμε και δράσεις μία φορά το μήνα σε διαφορετικές γειτονιές. Μα μην είμαστε μόνο στου Φιλοπάππου. Ωστε να είναι προσβάσιμο και στον υπόλοιπο τον κόσμο. Να μας μάθουνε, να το ευχαριστηθούν, να έρθουνε και άλλοι.

(Βαρβάρα, ακορντεόν)

Η Ανοιχτή Ορχήστρα... εγώ δεν ήμουνα τότε αλλά... δημιουργήθηκε εντός καραντίνας. Εντός ενός κινήματος που λεγόταν “Support art workers”, το οποίο ήταν μια πρωτοβουλία από καλλιτέχνες και μουσικούς οι οποίοι είδαν τότε το εισόδημά τους να είναι ανύπαρκτο και υπήρχε ανάγκη αυτό να ανοιχτεί και να ακουστεί στην κυβέρνηση και προς τα έξω. Ότι οι εργαζόμενοι, καλλιτέχνες τέλος πάντων, αντιμετωπίζουν προβλήματα, και ήτανε μια πρωτοβουλία, το ντεμπούτο θα λέγαμε της Ανοιχτής Ορχήστρας έγινε με ένα κομμάτι... Χιλιανό τραγούδι, το “Pueblo Unido” και έχει γίνει μια τεράστια εκδήλωση. Υπάρχει και στο YouTube, όπου είχανε μαζευτεί πολλοί μουσικοί. Τότε ήταν και πολύ διαφορετική η δυναμική της ορχήστρας. Τότε πρέπει να ήταν γύρω στα 400 άτομα και οι περισσότεροι από αυτούς ήταν επαγγελματίες, οι οποίοι το φτιάζανε αυτό. Ήταν μια πρωτοβουλία πολύ αυθόρμητη, ενώ πλέον η ορχήστρα έχει αλλάξει. Πολλοί από αυτούς τους επαγγελματίες έχουν φύγει. Έχει γεμίσει με διαφορετικό κόσμο με άλλα αντανακλαστικά

(Μάρκος, τρομπέτα)

4.4 Αντίληψη κοινοτικής μουσικής

Στην κοινοτική μουσική βασικές αρχές είναι η συμμετοχή η συνεργασία δημιουργικότητα στην ομάδα σας πιστεύετε ότι εφαρμόζονται αυτές οι αρχές;

Ναι υπάρχουν όλα αυτά αλλιώς δεν θα ερχόμουν.

(Μαρίνα, φωνή)

Ναι τα έχουμε όλα αυτά.

(Βαρβάρα, ακορντεόν)

Ναι αυτές οι αρχές πιστεύω εφαρμόζονται και είναι η κινητήριος δύναμή μας

(Κλειώ, κιθάρα)

Από την εμπειρία σου σε αυτήν τη μουσική ομάδα τι σου έχει κάνει μεγαλύτερη εντύπωση, τι πιστεύεις ότι έχεις αποκομίσει, τι σου άρεσε περισσότερο, τι δεν σου άρεσε, θα συνεχίσεις να έρχεσαι σε αυτήν την ομάδα πώς το βλέπεις;

Το μόνο που θα πω ότι με κουράζει σε κάποια φάση είναι ότι επειδή είμαστε πάρα πολλά άτομα, κάποιες διαδικασίες είναι χρονοβόρες και κουραστικές. Και επειδή το έχω ζήσει από την αρχή και έχω ζήσει πολύ διαφορετικά την κάθε χρονιά της ορχήστρας, θα έλεγα ότι θέλει αρκετή προσαρμοστικότητα για να μπορώ να ενταχθώ στο καινούργιο πλαίσιο κάθε φορά. Παρ' όλα αυτά, τίποτα δεν είναι τόσο κουραστικό ή δυσάρεστο που να με κάνει να σταματήσω. Ίσα ίσα, ανοίγει πάρα πολλούς δρόμους. Για παράδειγμα, εγώ που μέχρι τώρα έπαιζα ακορντεόν. Φέτος ξεκίνησα να δοκιμάζω τον εαυτό μου και σαν μαέστρος το οποίο δεν θα είχα την ευκαιρία να το κάνω αλλού. Συν μια πρώτη ενορχήστρωση την οποία δεν έχω κάνει πουθενά αλλού και δεν είχα σκεφτεί ποτέ στη ζωή μου ότι θα κάνω ενορχήστρωση. Και αυτή τη στιγμή επειδή υπάρχει ένα πλαίσιο εμπιστοσύνης, ας πούμε, μπόρεσα να το κάνω, με βοήθεια εννοείται.

(Βαρβάρα, ακορντεόν)

Μεγάλη ευχαρίστηση. Εγώ για να πω την αλήθεια, επειδή ενορχηστρώνω κιόλας είναι πολύ ωραίο να φαντάζεσαι ένα τραγούδι, να το ενορχηστρώνεις στο σπίτι, και μετά να έρχεσαι εδώ πέρα και να το ακούς ζωντανά. Αυτό είναι πολύ ωραίο. Δεύτερον, η μουσική είναι κοινωνικό πράγμα. Έχει μια κοινωνικότητα. Όλοι μαζί παίζουμε μια μουσική. Αυτό μας λείπει. Εγώ που είμαι και πιανίστας, έχω αφιερώσει ώρες μόνη μου. Μοναχικό όργανο. Μου αρέσει πολύ εδώ όπου είναι πολλά όργανα μαζί και θα πρέπει να συντονιστούν. Είναι μια εμπειρία και δημιουργεί μια κοινωνική διάσταση της μουσικής.

(Μαρίνα, μαέστρος)

Σίγουρα, μια ομάδα σαν αυτή όπου δεν είναι εύκολο να τη συναντήσεις σε αυτούς τους καιρούς, είναι μια ανάσα. Δηλαδή, έχω συναντήσει... έχω βρει φίλους, έχω κάνει παρέες. Έχω ανταλλάξει απόψεις. Έχουμε κάνει ομάδες, πυρήνες πολύ δυνατούς, και είναι η ελπίδα ότι κάτι καλύτερο μπορεί να βγει.

(Κλειώ, κιθάρα)

Ναι, θα συνεχίσω να έρχομαι για το κοντινό μέλλον, εάν έχω χρόνο. Επειδή είμαι και επαγγελματίας μουσικός. Νομίζω ότι μόνο λόγω χρόνου θα σταματήσω να έρχομαι. Αν δηλαδή δεν έχω αρκετό χρόνο για να μπορώ να έρχομαι, δεν υπάρχει κάποιος άλλος λόγος να σταματήσουν να έρχομαι.

Αλλά αυτό που μου αρέσει πάνω από όλα είναι η κοινότητα, ότι δηλαδή μετά την πρόβα καθόμαστε και μιλάμε και τρώμε και πίνουμε και τα λέμε σαν άνθρωποι και υπάρχει σύνδεση, πολλή σύνδεση. Και εγώ προσωπικά ένιωσα ότι η ορχήστρα με αγκάλιασε πάρα πολύ όταν μπήκα. Ένιωσα ότι είμαι μέλος όχι ενός μουσικού σχήματος, αλλά μιας οικογένειας, το οποίο μου άρεσε πάρα πολύ το λάτρεψα σε αντίθεση με μια κλασική ορχήστρα όπου πήγα, όπου εκεί είμαι περισσότερα χρόνια από όσα είμαι στην Ανοιχτή Ορχήστρα και κάθε φορά που πάω αισθάνομαι λες και είμαι ξένος. Και ακόμα αισθάνομαι ότι είμαι μέσα στους κανίβαλους και κάθε φορά αισθάνομαι ότι πρέπει να αποδεικνύω και να ανταπεξέλθω. Εδώ πέρα αυτό που με έχει τραβήξει πάρα πολύ και με έχει κερδίσει είναι αυτή η αγκαλιά αυτή η ζεστασιά ότι είμαστε κοινότητα και μετά οτιδήποτε άλλο.

(Μάρκος τρομπέτα)

Τι θα ήθελες να γίνει στο μέλλον με την ανοιχτή ορχήστρα;

Αυτό. Να παραμείνει η ομάδα όσο γίνεται και όσο περνάμε καλά.

(Βαρβάρα, ακορντεόν)

Καταρχήν θα ήθελα να παραμείνει όσο το δυνατόν περισσότερο γιατί όπως ξέρετε αυτά τα εγχειρήματα πολλές φορές έχουν αρκετές δυσκολίες και μπορεί να ξεφουσκώσει. Να παραμείνουμε. Να είμαστε πολλοί. Όσο πιο πολλοί τόσο το καλύτερο. Να έχουμε παρουσία στην πόλη, να ακουγόμαστε, να μας βλέπει ο κόσμος. Να δίνουμε την ευκαιρία στους ανθρώπους να παίξουν μουσική. Άνθρωποι οι οποίοι δεν έχουν τελειοποιήσει το όργανό τους επειδή δεν είχαν την δυνατότητα στη ζωή τους και δεν μπορούσαν να πάνε σε ένα ωδείο. Γιατί να μην έχουν την ευκαιρία σε ένα τέτοιο σχήμα; Πάρα πολλοί άνθρωποι που παίζουν τώρα εδώ είχαν παρατήσει το όργανό τους για δεκαετία. Το

είχανε βάλει σε ένα συρτάρι, σε ένα ντουλάπι και είχανε να το παίζουν χρόνια και το πιάσανε με αφορμή την Ανοιχτή Ορχήστρα. Αυτό είναι πολύ σημαντικό. Ναι, γιατί αν δεν έχεις πάρει και πτυχία ποιος θα σε πάρει; Παραδείγματος χάρη, μια τρομπέτα χωρίς πτυχίο σε ποια ορχήστρα θα πάει να παίξει; Ενώ εδώ άνθρωποι που είχαν κάνει λίγο σε πιο μικρή ηλικία ή λίγο μετά, νέοι αυτοδίδακτοι ή τα μάθανε μόνοι τους κάποια όργανα, έχουν την ευκαιρία τώρα. Αυτό, να το κάνουν πράξη και να παίζουν και όσο παίζουν γίνονται και καλύτεροι.

(Μαρίνα, μαέστρος)

Όχι, να μην αλλάξει κάτι. Να συνεχίσει να κάνει αυτό που κάνει. Τίποτα επιπλέον. Αυτό που κάνει είναι τέλειο.

(Θεόδωρος, κρουστά - πνευστά)

Πες μου τρεις λέξεις που για σένα αντιπροσωπεύουν την ανοιχτή ορχήστρα, δηλαδή όταν σκέφτεσαι την ανοιχτή ορχήστρα σου έρχονται στο μυαλό;

Ελευθέρια, ωραίες Κυριακές και χαλαρά.

(Δημήτρης, τρομπόνι)

Αλληλεγγύη, συντροφικότητα, χαρά

(Μαρίνα, φωνή)

Μουσικό αντάμωμα, ανοιχτότητα και αλληλεγγύη, φουλ αλληλεγγύη

(Βαρβάρα, ακορντεόν)

Μουσική, ακτιβισμός, δημόσιος χώρος

(Μαρίνας, μαέστρος)

Αλληλεγγύη, ομορφιά και αγκαλιά

(Κλειώ κιθάρα)

Η «ανοιχτή». Δηλαδή το ανοιχτό δεν ξέρω αν ο καθένας εδώ μέσα έχει αντιληφθεί τον όρο ανοιχτή εάν τον έχουνε όλοι όπως τον έχω εγώ στο μυαλό μου. Αλλά σίγουρα ανοιχτή από την άποψη... όποιος θέλει μπαίνει και βγαίνει, και κυριολεκτικά ανοιχτή γιατί κάνουμε και σε ανοιχτούς χώρους πρόβες. Ανοιχτή επειδή έχουμε την αλληλεπίδραση με τους μαέστρους. Δεν υπάρχει κανενός είδους ιεραρχία. Το «ανοιχτή»

νομίζω είναι απλά σήμα κατατεθέν, ακρογωνιαίος λίθος. Αυτή η λέξη για την ορχήστρα. Το άλλο είναι η «οικογένεια». «Κοινότητα» ας πούμε και το τρίτο είναι... όχι καυλάντα... πώς να το πω... είναι «κέφι». Έρχομαι με όρεξη στο μάθημα να πιούμε να περάσουμε καλά

Μάρκος τρομπέτα)

Η ανοιχτή ορχήστρα είναι ένα ανοιχτό δημόσιο δωρεάν μουσικό σχολείο

(Θεόδωρος κρουστά - πνευστά)

4.5 Οργανολόγιο της ορχήστρας

Κατά τη διαδικασία της έρευνας μας έγινε και παρατήρηση του οργανολογίου της ορχήστρας. Τα συγκεκριμένα στοιχεία παρατηρήθηκαν την ημέρα της παρατήρησης και είναι αντιπροσωπευτικά της εικόνας της Ανοιχτής Ορχήστρας καθώς, όπως μου είπανε, εκείνη την ημέρα κάποια όργανα απουσιάζανε. Έτσι παραθέτω το οργανολόγιο για να υπάρχει μια εικόνα του μεγέθους και των οργάνων που συμμετείχαν την ημέρα της πρόβας.

Φλάουτο: 4

Κλαρίνα: 3

Σαξόφωνα: 2

Τρομπέτα: 2

Τρομπόνι: 1

Βιολοντσέλο: 3

Βιολιά: 3

Μπάσο ηλεκτρικό: 1

Κιθάρα: 4

Μαντολίνα: 3

Ακορντεόν: 3

Φωνές: 25

Κρουστά διάφορα (νταούλι, μπεντίρ, τρίγωνο, καχόν, τσέμπε, κύμβαλο κλασικό, κάσα): 9

5. Συμπεράσματα

Μέσα από την έρευνα που πραγματοποιήσαμε, συμπεράναμε ότι η επιλογή της Ανοιχτής Ορχήστρας ήταν ιδιαίτερα ωφέλιμη, καθώς συναντήσαμε αρκετά στοιχεία κοινοτικής μουσικής αλλά και μοναδικά στοιχεία τα οποία δεν τα συναντάμε σε συνηθισμένες ορχήστρες. Η Ανοιχτή Ορχήστρα διακατέχεται από μια μοναδικότητα και ιδιαιτερότητα για τα ελληνικά δεδομένα, τόσο στον τρόπο οργάνωσης και λειτουργίας της, αλλά και στον τρόπο δράσης της. Η Ανοιχτή Ορχήστρα, από άποψη μουσικολογική αλλά και κοινωνιολογική, αποτελεί ιδιαίτερο αντικείμενο έρευνας. Είναι κάτι σύγχρονο, προσαρμοσμένο στις ανάγκες της εποχής καθώς και στα μέλη όπου την αποτελούνε. Είναι ανοιχτή και προσβάσιμη σε όλους. Έχει ιδιαίτερα κοινωνικό χαρακτήρα παρουσιάζοντας άμεση και ενεργή δράση στην τοπική κοινωνία της Αθήνας.

Η διαδικασία οργάνωσης της Ανοιχτής Ορχήστρας, διακατέχεται από διάλογο και όχι μονόλογο. Σύμφωνα με τον Kester (2011), η εξέλιξη αυτή χαρακτηρίζεται ως μια μετάβαση από τον μονόλογο προς τον διάλογο, όπου η καλλιτεχνική διαδικασία δεν αποτελεί πλέον ατομική δημιουργία, αλλά ένα πεδίο αλληλεπίδρασης. Καθώς υπάρχει διάλογος μεταξύ όλων των μελών της Ανοιχτής Ορχήστρας, σε ανοιχτό κύκλο, οι αποφάσεις παίρνονται συλλογικά. Οι αποφάσεις για το ρεπερτόριο, τη λειτουργία και τις δράσεις της ομάδας γίνονται συλλογικά όποτε συμμετέχουν όλοι, μοιράζοντας το αίσθημα συμμετοχής αλλά και ευθύνης. Οι οδηγοί–συντονιστές των μουσικών υποσυνόλων, μαζί με τα υπόλοιπα μέλη, δημιουργούν από κοινού το ρεπερτόριο μελέτης, ψηφίζοντας με δημοκρατικές διαδικασίες το ρεπερτόριο που θα μελετήσουν, καθώς και τις δράσεις τις οποίες αποφασίζουν να κάνουν.

Επίσης σύμφωνα με τον Booman (2002), οι πρακτικές προσαρμόζονται στις κοινωνικές συνθήκες στις οποίους βρίσκονται. Το ρεπερτόριο επιλέγεται από τα μέλη της ορχήστρας και είναι ανάλογο με τις μουσικές τους δεξιότητες και το υπάρχον οργανολόγιο. Οι οδηγοί–συντονιστές κάθε υποσυνόλου δεν είναι κάποια κλειστή «σέχτα», αλλά δέχονται ανατροφοδότηση από τα μέλη της ορχήστρας για τις τελικές ενορχηστρώσεις.

Οι βασικές αρχές της κοινοτικής μουσικής οι οποίες παρατίθενται από τους Barlet και Higgings (2018), εδράζονται γύρω από τρεις θεμελιώδεις άξονες: την προσβασιμότητα, τη συμμετοχικότητα, τη συνεργατική δημιουργία. Στην Ανοιχτή Ορχήστρα βλέπουμε

όχι απλά να υπάρχουν αυτοί οι άξονες, αλλά να είναι οι θεμελιώδεις αρχές λειτουργίας της. Οι αρχές αυτές έχουν σφυρηλατήσει την κοινότητα αυτής της ομάδας, η οποία καθώς είδαμε δεν διακατέχεται από στατικότητα, αλλά από προσαρμοστικότητα η οποία πηγάζει από τις ανάγκες των μελών της.

Η συμμετοχικότητα και η προσβασιμότητα δεν είναι μόνο ένας βασικός άξονας της Ανοιχτής Ορχήστρας. Το όνομα της, «Ανοιχτή Ορχήστρα», φανερώνει το χαρακτήρα της ομάδας, ως προς την προσβασιμότητά της και τη συμμετοχικότητά της στον κοινό. Η ομάδα όμως δεν έχει σταθεί μόνο στο να ορίσει το χαρακτήρα της και τις αρχές της ως ανοιχτή στη συμμετοχικότητα και στην προσβασιμότητα, αλλά έχει περάσει και στην πράξη μέσα από έναν ιδιαίτερα εξωστρεφή και προσβάσιμο χαρακτήρα. Αυτό το βλέπουμε ξεκάθαρα μέσα από τους χώρους όπου επιλέγει να κάνει τις πρόβες της. Έχει επιλέξει εξωτερικούς χώρους για να κάνει τις πρόβες της, συνήθως στον λόφο του Φιλοπάππου. Επίσης η ορχήστρα επιλέγει μια φορά το μήνα να μεταφέρεται σε μια καινούργια γειτονιά για να κάνει την πρόβα της ώστε να είναι πιο προσβάσιμη σε ανθρώπους αλλά και καινούργια μέλη, που θα θέλανε να τη γνωρίσουν και ίσως να συμμετέχουν. Σύμφωνα με τους Barlet και Higgings (2018), η συμμετοχική φύση της Ανοιχτής Ορχήστρας επιτρέπει την οικοδόμηση κοινοτήτων μέσα από την μουσική συνεργασία και την κοινή εμπειρία. Η οικοδόμηση αυτής της κοινότητας έχει τις δικές της αξίες, βασικό είναι το μοίρασμα και η αλληλεγγύη.

Στην Ανοιχτή Ορχήστρα δεν είναι πρωταρχικός ρόλος για ανάδειξη μουσικών ταλέντων αλλά η συμμετοχή όλων. Μπορούμε να μιλήσουμε ξεκάθαρα για κοινότητα μουσικών, με τις δικές της αξίες και οργάνωση. Αυτή η μουσική κοινότητα επιλέγει «να αγκαλιάζει με ζεστασιά τα μέλη της, σε αντίθεση με τον καινιβαλισμό» που υπάρχει σε κλασσικές ορχήστρες, στις οποίες ο υπερβολικός ανταγωνισμός, η αίσθηση του «πρέπει πάντα να αποδείξω κάτι» καθώς και η μουσική εκπαίδευση με σκοπό την ανάδειξη ταλέντων οδηγεί στο να ξεχωρίσω και όχι να συνδεθώ με τα υπόλοιπα μέλη της ορχήστρας.

Επίσης όπως αναφέρει ο Bishop (2012), υπάρχει μια δημιουργική συμβίωση όπου ορίζονται η αξία της τέχνης όχι αποκλειστικά με βάση την αισθητική ποιότητα του τελικού προϊόντος αλλά και ως κοινωνική διαδικασία που παράγει κοινωνικό κεφάλαιο ενσυναίσθηση και συλλογικό νόημα.

Η Ανοιχτή Ορχήστρα είναι συνδεδεμένη με το κοινωνικό της περιβάλλον σε μεγάλο βαθμό. Εδώ θα παρατηρήσουμε ότι υπάρχει αυτό που ο Small αποκαλεί “musicizing”, δηλαδή η πράξη του να κάνεις μουσική. Η μουσική δεν έχει απλά καλλιτεχνική διάσταση, αλλά πρωτίστως κοινωνική, καθώς μέσα από αυτήν οι άνθρωποι δημιουργούν, επιτελούν και ανανεώνουν τις σχέσεις τους. Η ορχήστρα έχει έντονη κοινωνική διάσταση, το οποίο όπως αναφέραμε φαίνεται μέσα από τις πρόβες της, οι οποίες γίνονται σε εξωτερικούς χώρους, ώστε να είναι προσβάσιμη σε όλους αλλά και εκτός από αυτό η ορχήστρα δεν επιλέγει να κάνει συναυλίες, όπως συνηθίζουν οι κλασικές ορχήστρες, αλλά επιλέγει να κάνει δράσεις, στηρίζοντας περιοχές όπου υπάρχει κάποιο πρόβλημα ή κάποια ανάγκη. Έτσι, συμμετέχει σε πορείες σε περιοχές όπου υπάρχουν κοινωνικά προβλήματα και θα τους καλέσουν, κάνει παρεμβάσεις, έχει φεμινιστικό και ακτιβιστικό χαρακτήρα. Αρκετοί είναι αυτοί που συμμετέχουν στην ορχήστρα για τις δράσεις εκτός από τη μουσική και όπως μας είπαν, αισθάνονται ότι εκφράζονται μέσα από αυτό τον ακτιβιστικό χαρακτήρα της Ανοιχτής Ορχήστρας. Αξίες όπως η ισότητα, η συνεργασία, η συμμετοχή αλλά και η κοινωνική παρέμβαση όπου κατά τον Mullen (2015) η κοινοτική μουσική δεν είναι μόνο μια μορφή τέχνης αλλά και ένα μέσο για κοινωνική αλλαγή και ενδυνάμωση. Η θεωρία του Mullen αντικατοπτρίζεται στην Ανοιχτή Ορχήστρα, καθώς οι αξίες της ισότητας, της συνεργασίας και της συμμετοχής αλλά και της κοινωνικής παρέμβασης, είναι αξίες οι οποίες έχουν πρωταρχικό ρόλο.

Βιβλιογραφία

- Adams, D., & Goldbard, A. (2001). *Creative community: The art of cultural development*. New Village Press.
- Badham, M. (2015). Democratising cultural indicators. Στο L. MacDowall, M. Badham, E. Blomkamp & K. Dunphy (Επιμ.), *Making culture count* (σσ. 195-213). Palgrave.
- Bartleet, B. L. (2023). *A conceptual framework for understanding and articulating the social impact of community music*. *International Journal of Community Music*, 16(2), 143–159.
- Bartleet, B. L., & Higgins, L. (Επιμ.) (2018). *The Oxford Handbook of Community Music*. Oxford University Press.
- Bartleet, B. L., & Howell, G. (2021). Mapping the landscape of social change agendas in Australian arts organisations. *Journal of Arts and Communities*, 12(1&2), 23–40. https://doi.org/10.1386/jaac_00021_1
- Bartleet, B. L., & Pairo, L. (2021). Editorial. *Musicae Scientiae*, 25(3), 271-273. <https://doi.org/10.1177/10298649211018533>
- Bartleet, B. L., Schippers, H., Dunbar-Hall, P., & Letts, R. (2009). *Sound links: Community music in Australia*. Queensland Conservatorium Research Centre, Griffith University.
- Bartleet, B. L., Sunderland, N., & Carfoot, G. (2016). Enhancing intercultural engagement through service learning and music making with Indigenous communities in Australia. *Research Studies in Music Education*, 38(2), 173-191.
- Belfiore, E. (2022). *The social impact of the arts: Revisited*. Palgrave Macmillan.
- Belfiore, E., & Bennett, O. (2008). *The social impact of the arts: An intellectual history*. Springer.
- Bell, C., & Newby, H. (2021). *Community studies: An introduction to the Sociology of the Local Community*. Routledge.
- Bird, F. (2017). Singing out: The function and benefits of an LGBTQI community choir in New Zealand in the 2010s'. *International Journal of Community Music*, 10(2), 193–206.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.
- Blacking, J. (1973). *How Musical is Man?* University of Washington Press.
- Boer, D., & Abubakar, A. (2014). Music listening in families and peer groups: Benefits for young people's social cohesion and emotional well-being across four cultures. *Frontiers in Psychology*, 5(1), Άρθρο 392. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00392>
- Boeskov, K. (2017). The community music practice as cultural performance: Foundations for a community music theory of social transformation. *International Journal of Community Music*, 10(1), 85–99. https://doi.org/10.1386/ijcm.10.1.85_1

- Boon, E. T. (2015). Everybody is a musician, everybody is an orchestra: Musical and bodily dialogues with physically disabled children in Turkey. *International Journal of Community Music*, 8(2), 149–161.
- Bowman, W. (2009). The community in music. *International Journal of Community Music*, Volume 2(2-3) 109-128. https://doi.org/10.1386/ijcm.2.2-3.109_1
- Burnard, P. (2022). *Music education for social change: Constructing an activist music education*. Routledge.
- Camlin, D., Caulfield, L., & Perkins, R. (2020). Capturing the magic: A three way dialogue on the impact of music on people and society. *International Journal of Community Music*, 13(2), 157-172.
- Chadwick, S. (2011). Lift every voice and sing: Constructing community through culturally relevant pedagogy in the University of Illinois Black Chorus. *International Journal of Community Music*, 4(2), 147–162.
- Cohen, M. L. (2011). Community music and social justice. Στο M. L. Cohen & A. K. D. Smith (Επιμ.), *Community music: History and practice* (σσ. 45-63). Oxford University Press.
- Cross, I. (2018). *Musics, selves and societies: The roles of music in effecting change*. Cambridge University Press.
- De Nora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- Den Ouden, P. (2005). *Statement concerning community opera*. Expert Meeting, Yoh! Opera Festival, Utrecht. <https://www.ahk.nl/onderzoek/ahk-research-centre/research-profile/publicaties/publicatie/statement-concerning-community-opera/>
- Dunphy, K. (2015). A holistic framework for evaluation of arts engagement. Στο L. MacDowall, M. Badham, E. Blomkamp & K. Dunphy (Επιμ.), *Making culture count* (σσ. 243-263). Palgrave.
- Dunphy, K. (2018). Theorizing arts participation as a social change mechanism. Στο B. L. Bartleet & L. Higgins (Επιμ.), *The Oxford Handbook of Community Music* (σσ. 301-321). Oxford University Press.
- Durkheim, E. (1984). *The division of labour in society*. The Free Press.
- Eriksen, T. (2007). *Μικροί τόποι, μεγάλα ζητήματα: Μια εισαγωγή στην Κοινωνική και Πολιτισμική Ανθρωπολογία*. Κριτική.
- Feuser, G. (2007). From segregation via integration to inclusion: theory and practice. Στο B. Haselbach, M. Gruner, & S. Salmon (Επιμ.), *Im Dialog: Elementare Musik- und Tanzpädagogik im Interdisziplinären Kontext/In Dialogue: Elemental Music and Dance Education in Interdisciplinary Contexts* (σσ.118-139). Schott.
- Finnegan, R. (1989). *The hidden musicians: Music-making in an English town*. Cambridge University Press.
- Finney, J. (2016). Music education, social justice, and the “student voice”. Στο C. Benedict, P. Schmidt, G. Spruce, & P. Woodford (Επιμ.), *The Oxford handbook of social justice in music education* (σσ. 399–412). Oxford University Press.

- Freire, P. (1970). *Pedagogy of the oppressed*. Continuum.
- Funnell, S. C., & Rogers, P. J. (2011). *Effective use of theories of change and logic models*. Jossey-Bass.
- Goldbard, A. (2006). *New creative community: The art of cultural development*. New Village Press.
- Goldthorpe, J. H. (2017). Social inequality and social integration. Στο L. Rainwater (Επιμ.), *Social policy and public policy* (σσ. 32–40). Routledge.
- Hawkins, G. (1993). *From Nimbin to Mardi Gras: Constructing community arts*. Allen & Unwin.
- Hesser, B., & Bartleet, B. L. (2020). *Music as a global resource: Solutions for cultural, social, health, educational, environmental, and economic issues* (5^η έκδ.). Music as a Global Resource.
- Higgins, L. (2012). *Community music: In theory and in practice*. Oxford University Press.
- Higgins, L. (2021). *The Routledge companion to community music*. Routledge.
- Higgins, L., & Willingham, L. (2017). *Engaging in community music: An introduction*. Routledge.
- Hope, S. (2011). Participating in the “wrong” way? Practice based research into cultural democracy and the commissioning of art to effect social change. *Cultural Trends*, 20(2), 128–148.
- Θεοδοσίου, Σ. & Καλλιμοπούλου, Ε. (2020). Εισαγωγή. Μουσικές κοινότητες: Σχιζοφωνικές παρουσίες και ηχηρές απουσίες. Στο Σ. Θεοδοσίου & Ε. Καλλιμοπούλου (Επιμ.), *Μουσικές κοινότητες στην Ελλάδα του 21^{ου} αιώνα: Εθνογραφικές ματιές και ακροάσεις* (σσ. 13-65). Πεδίο.
- Johanson, K., & Glow, H. (2018). Reinstating the artist’s voice: Artists’ perspectives on participatory projects. *Journal of Sociology*, 55(3), 411-425. <https://doi.org/10.1177/1440783318798922>
- Jones, P. M., & Langston, T. W. (2018). Community music and social capital. Στο G. E. McPherson & G. F. Welch (Επιμ.), *The Oxford handbook of music education* (σσ. 120-137). Oxford University Press.
- Kay, A. (2000). Art and community development: The role the arts have in regenerating communities. *Community Development Journal*, 35(4), 414–424.
- Kay, A., & Watt, G. (2000). *The role of the arts in community development*. Scottish Arts Council.
- Kelly, O. (1984). *Community, art and the state: Storming the citadels*. Comedia.
- Kester, G. H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press.
- Knox, R. (2004). Adapted music as community music. *International Journal of Community Music*, 1(1), 247-252.
- Koopman, C. (2007). Community music as music education: On the educational potential of community music. *International Journal of Music Education*, 25(2), 151–163.

- Krause, A. E., Davidson, J., & North, A. (2018). Musical activity and wellbeing. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 35(4), 454-474. <https://doi.org/10.1525/mp.2018.35.4.454>
- Krüger, S. (2007). *Students' experiences of the transmission of Ethnomusicology at universities in the UK and Germany* [Διδακτορική διατριβή, University of Sheffield]. White Rose eTheses Online. <https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/3648/>
- Krüger, S. (2008). *Ethnography in the performing arts*. JMU.
- Leske, B. (2017). Performing difference: Exploring the social world of the Melbourne Gay and Lesbian Youth Chorus [Διδακτορική διατριβή, University of Melbourne]. Melbourne Conservatorium of Music – Theses. <https://hdl.handle.net/11343/194521>
- Li, S., & Southcott, J. (2012). A place for singing: Active music engagement by older Chinese Australians. *International Journal of Community Music*, 5(1), 59-78.
- MacDowall, L., Badham, M., Blomkamp, E., & Dunphy, K. (Επιμ.) (2016). *Making culture count: The politics of cultural measurement*. Springer.
- Marsh, J., & Bishop, J. C. (2013). Challenges in the use of social networking sites to trace potential research participants. *International Journal of Research & Method in Education*, 37(2), 113-124. <https://doi.org/10.1080/1743727X.2013.820642>
- Martin, P. (1995), *Sounds and society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester University Press.
- Matarasso, F. (1997). *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*. Comedia.
- McCarthy, K. F., Ondaatje, E., Zakaras, L., & Brooks, A. (2004). *Gifts of the muse: Reframing the debate about the benefits of the arts*. Rand.
- Meyrick, J., Phiddian, R., & Barnett, T. (2018). *What matters? Talking value in Australian culture*. Monash.
- Mullen, P. (2015). Community music and social development. Στο P. Mullen & D. A. Weston (Επιμ.), *Community music and social change* (σσ. 78-95). Routledge.
- Nussbaum, M. (2013). *Creating capabilities: The human development approach*. Harvard University Press.
- Papageorgiou, M. (2020). Community music and social inclusion in contemporary Greece. *Music Education Research*, 22(3), 247–261.
- Phelan, H. (2008). Practice, ritual and community music: Doing as identity. *International Journal of Community Music*, 1(2), 143–152.
- Rakena, T. O. (2016). Sustaining Indigenous performing arts: The potential decolonizing role of arts-based service learning. Στο B. L. Bartleet, D. Bennett, A. Power & N. Sunderland (Επιμ.), *Engaging first peoples in arts: Based service learning* (σσ. 119–131). Springer.
- Rimmer, M. (2018). *Participation, power and the social practice of community music*. *International Journal of Community Music*, 11(1), 89–105.

- Roberts, B. (2004). Who's in the mirror? Issues surrounding the identity construction of music educators. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 3(2). http://act.maydaygroup.org/articles/Roberts3_2.pdf
- Schippers, H. (2010). *Facing the music: Shaping music education from a global perspective*. Oxford University Press.
- Schippers, H., & Bartleet, B. L. (2013). The nine domains of community music: Exploring the crossroads of formal and informal music education. *International Journal of Music Education*, 31(4), 454–471.
- Shepherd, K. K. (2019). Music, community, and the digital: A critical analysis. *Journal of Popular Music Studies*, 31(2), 45-62. <https://doi.org/10.1525/jpms.2019.312005>
- Sloboda, J., Baker, G., Karttunen, S., Mazzola, A., Rojas, J. S., Van Zijl, A., Westerlund, H., & Zapata Restrepo, G. (2020). Music for social impact: An overview of context, policy and activity in four countries, Belgium, Colombia, Finland, and the UK. *Finnish Journal of Music Education*, 23(1&2), 116–143.
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- Stige, B., Ansdell, G., Pavlicevic, M., & Elefant, C. (2010). *Where music helps: Community music therapy in action and reflection*. Ashgate.
- Sunderland, N., Graham, P., & Lenette, C. (2016). Epistemic communities: Extending the social justice outcomes of community music for asylum seekers and refugees in Australia. *International Journal of Community Music*, 9(3), 223–241, https://doi.org/10.1386/ijcm.9.3.223_1
- Sunderland, N., Stevens, F., Knudsen, K., Cooper, R., & Wobcke, M. (2022). Trauma aware and anti-oppressive arts-health and community arts practice: Guiding principles for facilitating healing, health and wellbeing. *Trauma, Violence, & Abuse*, 24(4), 2429-2447. <https://doi.org/10.1177/15248380221097442>
- Trienekens, S. (2004). *Urban paradoxes: Liveability and urban development in Rotterdam*. *Urban Studies*, 41(2), 293-317. <https://doi.org/10.1080/0042098032000165272>
- Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. University of Chicago Press.
- Veblen, K. (2018). Community music today. *International Journal of Community Music*, 11(3), 301–315.
- Veblen, K.K., & Bengt, O. (2002). Community music toward an international overview. Στο R. Colwell & C. Richardson (Επιμ), *The new handbook of research on music teaching and learning: A project of the Music Educators National Conference* (σσ. 730-753). Oxford Academic. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195138849.003.0044>
- Waldron, J. (2013). YouTube, fanvids, forums, vlogs and blogs: Informal music learning in a convergent on- and offline music community. *International Journal of Music Education*, 31(1), 91-105. <https://doi.org/10.1177/0255761411434861>

- Westerlund, H., Karttunen, S., Lehtikoinen, K., Laes, T., Väkevä, L., & Anttila, E. (2021). Expanding professional responsibility in arts education: Social innovations paving the way for systems reflexivity. *International Journal of Education & the Arts*, 22(8), <https://doi.org/10.26209/ijea22n8>
- Woodward, S. C., Sloth-Nielsen, J., & Mathiti, V. (2007). *South Africa, the arts, and youth in conflict with the law*. *International Journal of Community Music*, 1(1), 69–88.
- Yerichuk, D., & Krar, J. (2019). From inclusion to inclusivity: A scoping review of community music scholarship. *International Journal of Community Music*, 12(2), 169–88, https://doi.org/10.1386/ijcm.12.2.169_1