

François Delalande

Με τη συνεργασία των *Jack Vidal* και *Guy Reibel*

Η μουσική
είναι ένα παιχνίδι
για παιδιά

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ - ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:

Φωτεινή και Βασιλική Ρεράκη

ΠΡΩΤΟΣ ΔΙΑΛΟΓΟΣ

Ποια μουσική – ποια παιδαγωγική;

JACK VIDAL: Υποστηρίζετε, μαζί με τον Guy Reibel, μια αντίληψη της «Αφύπνισης στη μουσική» που αφορά τόσο το σχολείο, από το νηπιαγωγείο ως την τελευταία τάξη του λυκείου, όσο τις ερασιτεχνικές χορωδίες ή τα κέντρα νέων. Πώς μπορεί η ίδια έκφραση «παιδαγωγική της αφύπνισης» να αγκαλιάζει τομείς τόσο ετερόκλητους;

FRANÇOIS DELALANDE: Είναι βέβαιο ότι αυτός ο ορισμός μιας μεθόδου αφύπνισης εντάσσεται σε μια προοπτική ακόμη αμφιλεγόμενη: πρέπει να την υπερασπιστούμε, όπως το λέτε, και να την καθιερώσουμε όχι ως μια απλή επινόηση, αλλά ορίζοντάς την σε αντιπαραβολή με τις παιδαγωγικές μεθόδους που εφαρμόζονται συνήθως στη μουσική. Διότι μέχρι μια αρκετά πρόσφατη περίοδο, η μουσική εκπαίδευση ήταν κυρίως η διδασκαλία του σολφέζ, των τεχνικών οργανοπαιξίας, η μελέτη του κλασικού ρεπερτορίου και της ιστορίας της μουσικής. Τα πράγματα έχουν αλλάξει λίγο χάρη σε μια γενικότερη εκπαιδευτική τάση που δίνει έμφαση στην ενεργητική παιδαγωγική. Σήμερα δεν επιδιώκουμε (το κάναμε καμιά φορά αλλά με κάποιες ενοχές) μόνο την ακρόαση. Προσπαθούμε να ενθαρρύνουμε τα παιδιά να παίζουν μουσική. Αλλά τις περισσότερες φορές, αυτό παίρνει τη μορφή ενός είδους τεχνικής διδασκαλίας της κλασικής μουσικής.

Παιδαγωγική της αφύπνισης λοιπόν: μια ενεργητική μέθοδος ανάμεσα σε τόσες άλλες. Τι παραπάνω όμως;

Όχι, η ετικέτα «ενεργητική μέθοδος» σήμερα έχει δεχτεί παραδοσιακά την επίδραση αυτών των τεσσάρων ή πέντε πολύ γνωστών μεθόδων, Orff, Martenot, Kodaly, Willems και κάποιων άλλων, μέσα στις οποίες όμως δεν αναγνωρίζουμε τους στόχους μας. Ο σκοπός όλων αυτών των μεθόδων είναι η διδασκαλία της τονικής μουσικής. Υπάρχουν διαφορετικές τεχνικές, που είναι περισσότερο ή λιγότερο ευρηματικές, που αφυπνίζουν περισσότερο ή λιγότερο τις αισθήσεις, που παραχωρούν μια θέση περισσότερο ή λιγότερο σημαντική στο αυτοσχέδιο παιχνίδι, αλλά στο τέλος της διαδρομής ξαναβρισκόμαστε στον ίδιο στόχο: η τονική μουσική, ντο, ρε, μι, φα, σολ, τέταρτο, όγδοο, μείζονα, ελάσσονα.

Γιατί όχι; Γιατί πρέπει να αποφύγουμε πάση θυσία την πολιτισμική μας κληρονομιά και το κλασικό μουσικό ιδίωμα;

Αυτό που μου φαίνεται πολύ ενοχλητικό όταν καλλιεργούμε το αντί των παιδιών με βάση την τονικότητα, είναι ότι όσο περισσότερο τα παιδιά εξασκούνται στο τονικό μουσικό σύστημα και όσο περισσότερο αυτό γίνεται με έξυπνο και αποτελεσματικό τρόπο (για παράδειγμα η μέθοδος Martenot είναι εμπνευσμένη και αφυπνίζει τις αισθήσεις), τόσο περισσότερο δυσκολεύονται στη συνέχεια να ακούσουν εξωευρωπαϊκή και σύγχρονη μουσική. Την ίδια στιγμή που τα εξοικειώνουμε με έναν τομέα, χτίζουμε γύρω τους φραγμούς που είναι δύσκολο να ξεπεραστούν. Το αποτέλεσμα είναι μια αντίδραση απόρριψης: βάλτε σε ένα παιδί ή ακόμη και σε έναν ενήλικα που έχει δεχτεί κλασική εκπαίδευση, να ακούσει Ξενάκη ή πνευστά του Θιβέτ. Η απάντησή του είναι πάντα η ίδια: «Αυτό δεν είναι μουσική».

Ο ΚΟΙΝΟΣ ΠΑΡΟΝΟΜΑΣΤΗΣ ΣΕ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ

Πώς όμως να διευρύνουμε το πεδίο;

Μπορούμε, πράγματι, να κάνουμε τα παιδιά να πλησιάσουν άλλες μουσικές, άλλες γλώσσες, άλλες τεχνικές. Όμως δε θα όριζα ακριβώς έτσι τον σκοπό μας. Πιο συγκεκριμένα, ο στόχος είναι να εκπαιδύσουμε τα παιδιά σε οτιδήποτε μπορεί να προηγηθεί της τεχνικής κατάκτησης. Υπάρχουν αρκετές δεξιότητες που υπεισέρχονται στη μουσική οι οποίες, είτε μιλάμε για εξωευρωπαϊκές μουσικές είτε για παλιές ή σύγχρονες, είναι τελικά οι ίδιες. Υπάρχει ένας «κοινός παρόνομαστής» σε όλες τις μουσικές πρακτικές, τον οποίο ακριβώς προσπαθούμε να ορίσουμε και ο οποίος είναι ο νούμερο ένα στόχος μιας μουσικής εκπαίδευσης.

Όπου υπάρχει πειραματισμός, στην πραγματικότητα υπάρχει και ρίσκο. Όταν προτείνουμε έναν πειραματισμό, δε γνωρίζουμε τι θα προκύψει. Άραγε αυτοί που θα ακολουθήσουν τις λεγόμενες παιδαγωγικές της αφύπνισης θα εκτιμήσουν τη μουσική όπως οι προκάτοχοί τους, αυτοί δηλαδή που είχαν λάβει μια κλασική εκπαίδευση;

Σίγουρα γνωρίζουμε καλά αυτό που προσφέρει η παραδοσιακή μουσική εκπαίδευση και λιγότερο καλά αυτό που προσφέρει η λεγόμενη παιδαγωγική της αφύπνισης. Όταν όμως λέω ότι γνωρίζουμε τι προσφέρει, αυτό έχει επίσης και μια αρνητική έννοια. Το σχολείο αντιμετώπισε για πολύ καιρό τη μουσική εκπαίδευση ως μια απλή εκμάθηση και δυστυχώς, τα αποτελέσματα των μαθημάτων τραγουδιού και σολφέζ τα γνωρίζουμε πολύ καλά. Πρέπει να ξαναδούμε λοιπόν συνολικά την παιδαγωγική κι αυτό είναι κάτι στο οποίο όλοι συμφωνούν. Όμως, όποια κι αν είναι σήμερα η καινούρια πρόταση που θα υιοθετήσουμε σε μεγάλη κλίμακα, θα πρόκειται πάντα για ένα πείραμα! Τελικά, αυτές οι προσεγγίσεις που μπορούν να αξιολογηθούν πιο συγκεκριμένα, αφορούν

ίσως τις απόπειρες μουσικής αφύπνισης που αν και περιθωριακές, έχουν ήδη ένα παρελθόν δεκαπέντε χρόνων. Αυτό που διαπιστώνουμε λοιπόν, είναι ότι τα παιδιά που συμμετέχουν σε αυτές (τις απόπειρες) έχουν εξοικειωθεί σε μεγάλο βαθμό με την ηχητική επινόηση και το μουσικό παιχνίδι.

Εντούτοις, τίποτε δε μας εμποδίζει, φαντάζομαι, να αποκτήσουμε κάποιες τεχνικές που χαρακτηρίζουν συγκεκριμένα μουσικά ιδιώματα είτε πρόκειται για φλάουτο με ράμφος, σιτάρ ή για την ηλεκτροακουστική μουσική.

Βεβαίως. Μάλιστα όσο πιο σημαντικές είναι οι πρώτες εμπειρίες ηχητικής δημιουργίας και εξερεύνησης και όσο περισσότερο αυτές οι εμπειρίες έχουν αναπτύξει τη μουσική μας αίσθηση, τόσο περισσότερο στη συνέχεια η μελέτη της τεχνικής θα μας φανεί φυσική και απαραίτητη. Προκειμένου να προχωρήσουμε στη σπουδή ενός οργάνου ή μιας συγκεκριμένης τεχνικής, θα πρέπει αφενός να το επιθυμούμε, αφετέρου να γνωρίζουμε τον στόχο μας: δηλαδή, θα πρέπει να έχουμε ήδη αναπτύξει ένα μουσικό γούστο. Σε αυτό, τις πιο πολλές φορές συμβάλλει η οικογένεια και στις περιπτώσεις που δε συμβαίνει, εναπόκειται στην παιδαγωγική της μουσικής αφύπνισης να αναλάβει αυτό το έργο. Για παράδειγμα, αυτό που θα θέλαμε είναι το σχολείο να προετοιμάζει και να ευαισθητοποιεί τα παιδιά στη μουσική, ξεκινώντας από τις νηπιακές τάξεις και τις πρώτες τάξεις του δημοτικού. Με άλλα λόγια, να επιδίδεται σε μια παιδαγωγική της αφύπνισης έχοντας γενικά ως προοπτική να κατακτήσουν τα παιδιά πιο ειδικές τεχνικές δεξιότητες στις τάξεις του γυμνασίου. Κάτι τέτοιο όμως δε θα ευδοκιμήσει παρά μόνο εάν έχει αναπτυχθεί κατά την παιδική ηλικία μια ισχυρή επιθυμία για τη μουσική.

Θεωρείτε την αφύπνιση ως μια προετοιμασία για άλλες πρακτικές;

Όχι απαραίτητα. Για κάποιους, θα είναι μια προετοιμασία και για κάποιους άλλους, αυτοσκοπός. Μπορεί η σπουδή του σολφέζ να συνιστά κάτι παράλογο γι' αυτόν που δεν πρόκειται να το χρησιμοποιήσει, όμως μια εμπειρία δημιουργικότητας και πειραματισμού μπορεί να είναι πλούσια ακόμη και για αυτόν που δε θα εξασκήσει ποτέ κάποιο είδος μουσικής. Αντίθετα με το σολφέζ, τα παραπάνω συνιστούν ήδη μια ολοκληρωμένη μουσική εμπειρία.

ΤΙ ΣΗΜΑΙΝΕΙ ΝΑ ΕΙΣΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΣ

Επομένως οι παιδαγωγικές μέθοδοι μουσικής αφύπνισης, πριν από την οποιαδήποτε επαφή με ένα συγκεκριμένο μουσικό σύστημα, εγκαθιδρύουν έναν κοινό κορμό μέσα στον οποίο μπορούν να αναπτυχθούν δεξιότητες παιχνιδιού και μουσικής ακρόασης.

Ναι. Θεωρώ σημαντικό, η παιδαγωγική προσέγγιση την οποία ενστερνιζόμαστε να περιλαμβάνει έναν ορθό ορισμό της μουσικής. Για παράδειγμα, αυτό που καταλογίζω στις μεθόδους Orff, Kodaly κλπ., είναι ότι αντιλαμβάνονται τη μουσική ως κάτι πολύ περιορισμένο. Τι σημαίνει παίζω μουσική; Αυτό το ερώτημα πρέπει καταρχάς να θέσουν όσοι στοχάζονται πάνω στην παιδαγωγική. Και προκειμένου να απαντήσουμε σε αυτό, μπορούμε να στραφούμε στο σύνολο των μουσικών πρακτικών, συμπεριλαμβανομένων των εξευρωπαϊκών. Θεωρώ ότι υπάρχουν ουσιαστικά τρεις διαστάσεις της μουσικής τις οποίες μπορούμε να αναπτύξουμε. Πρώτα-πρώτα ένα ενδιαφέρον για τον ήχο – αυτό είναι και το πρώτο προσόν του μουσικού–, το να αντιλαμβάνεσαι δηλαδή τον ήχο με μια ιδιαίτερη αισθαντικότητα η οποία να συνοδεύεται από μια επιδεξιότητα στο να παράγεις αυτόν τον ήχο σε ένα όργανο. Γιατί το να ξέρεις να παίζεις και να ξέρεις να ακούς, αποτελούν όψεις μίας και μοναδικής ικανότητας. Όμως η μουσική δεν είναι μόνο η συνάντηση ανθρώπων με σκοπό την παραγωγή ήχων και τη δημιουργία αισθητικής απόλαυσης. Για αυτούς τους

ανθρώπους οι ήχοι αποκτούν νόημα, μπορούν να προκαλέσουν συγκινήσεις, μπορούν να έχουν μια συμβολική αξία μέσα στην κοινωνία τους ή ακόμη και να γεννούν νοητικές εικόνες. Κοντολογίς, υπάρχει στη μουσική, με τη μία ή την άλλη μορφή, μια φανταστική διάσταση την οποία οφείλουμε να αντιληφθούμε. Χωρίς αυτή, στην κυριολεξία η μουσική δεν μπορεί να μας πει τίποτε.

Τέλος, σε αυτά τα δύο επίπεδα ανάλυσης προστίθεται ένα τρίτο, αυτό της οργάνωσης. Παίζω μουσική σημαίνει από πολλές απόψεις οργανώνω. Αρχικά, πρόκειται για την οργάνωση μεταξύ μουσικών όταν παίζουν μαζί αλλά κυρίως για την οργάνωση των τμημάτων ενός μουσικού έργου, έτσι ώστε ένα θέμα που παίζεται από ένα όργανο να μπορεί να επαναληφθεί από ένα άλλο. Όλοι μας έχουμε τραγουδήσει κανόνες και νιώθουμε μια ιδιαίτερη πνευματική ικανοποίηση με την επανέκθεση της μελωδίας, παρά τη χρονική απόσταση που τη χωρίζει από την πρώτη φορά που ακούγεται. Είναι φανερή η ευχαρίστηση που μοιράζονται ο συνθέτης και οι ακροατές του όταν πετυχαίνουν να συναρμολογήσουν με αυτόν τον τρόπο τα κομμάτια του παζλ. Θα παρατηρήσετε εξάλλου πως σε αυτή την ανάλυση σε τρία επίπεδα της μουσικής πρακτικής, δε διαχωρίζω αυτό που έχει να κάνει με τη δημιουργία της μουσικής από αυτό που αφορά στην πρόσληψή της. Θεωρώ ότι οι μουσικοί, είτε παίζουν είτε ακούν, μοιράζονται τις εξής τρεις σημαντικές δεξιότητες: δείχνουν ευαισθησία στους ήχους, βρίσκουν στους ήχους ένα νόημα και απολαμβάνουν τον τρόπο με τον οποίο αυτοί οργανώνονται.

Κατά τη γνώμη σας, αυτά τα τρία σημεία αρκούν για να αποτελέσουν έναν ορισμό της μουσικής;

Όχι της μουσικής αλλά των δεξιοτήτων ενός μουσικού. Θα κάνω, αν θέλετε, μια ουσιαστική διάκριση ανάμεσα στο να γνωρίζεις μουσική και στο να είσαι μουσικός. Η μετάδοση μιας γνώσης και η διαμόρφωση μιας ευαισθησίας είναι δύο στόχοι εντελώς διαφο-

ρετικοί. Βλέπετε, για παράδειγμα, παιδιά που πριν ακόμη μάθουν τι είναι ένα ντο ή ένα μι και χωρίς να τους έχουμε αναφέρει ποτέ το όνομα του Mozart, είναι πάρα πολύ δεκτικά στη μουσική και είναι κατευθείαν ικανά να την αισθανθούν. Κι αν βάλετε στα χέρια παιδιών ηλικίας από πέντε έως επτά ετών ένα όργανο, θα δείτε αμέσως κάτι να συμβαίνει, να γοητεύονται, να έχουν ιδέες, να κάνουν κάτι που θα ονόμαζα μουσική. Με άλλα λόγια θα έλεγε κανείς ότι είναι «προικισμένα».

Και θεωρούμε γενικά ότι αυτό είναι έμφυτο...

Πράγματι, αν και είναι κάτι που αμφισβητείται έντονα. Νομίζω πως δεν υπάρχει μεγάλη διαφορά μεταξύ των παιδιών κατά τη διάρκεια του πρώτου έτους της ζωής τους. Όμως η μουσική ικανότητα δε σταματά να εξελίσσεται, χάρη στα ερεθίσματα του κοινωνικού περιβάλλοντος και στις ευνοϊκές εκπαιδευτικές συνθήκες.

Ωστόσο, η ανάπτυξη δεξιοτήτων είναι ένας στόχος κάπως αφηρημένος. Δεν ξέρω πώς αλλιώς θα μπορούσε να επιτευχθεί, παρά μόνο μέσω μιας πρακτικής και συνεπώς μεταδίδοντας μια ορισμένη τεχνική και μάλιστα μια ορισμένη γνώση.

Αλήθεια είναι. Όμως δε λειτουργούμε με τον ίδιο τρόπο αν έχουμε σκοπό να διδάξουμε κάποιες έννοιες του σολφέζ ή αν θέλουμε μόνο να ξυπνήσουμε αυτό το μουσικό χάρισμα για το οποίο μιλάμε. Θα χρειαστεί φυσικά να μεταδώσουμε κάποιες δεξιότητες, όχι όμως μια εξειδικευμένη γνώση ενός συστήματος σημειογραφίας ή μιας οργανικής τεχνικής, αλλά τον τρόπο ακρόασης πολλών ταυτόχρονων φωνών, τον έλεγχο της σωματικής κίνησης, την έννοια της φόρμας. Δεν ξέρω αν πρόκειται τόσο για θεωρητική γνώση και όχι για μια πρακτική γνώση ή μια «εξάσκηση στην ακρόαση». Επομένως, δεν ήταν η μουσική που προσπαθούσα πριν να

προσδιορίσω ως προς τις τρεις παραμέτρους αλλά η μουσική συμπεριφορά, δηλαδή η μουσική πράξη ή η μουσική ακρόαση. Εκεί ακριβώς μοιάζουν όλοι οι μουσικοί μεταξύ τους. Είτε βλέπετε έναν Ινδό να παίζει σιτάρ ή έναν Αφρικανό να παίζει σάντσα (sanza) ή έναν δικό μας βιολονίστα, θα νιώσετε την ίδια συγκέντρωση στον ήχο να φαίνεται στο βλέμμα και στη στάση του κεφαλιού, την ίδια επίγνωση της σωματικής κίνησης και ταυτόχρονα την ίδια χαρά. Αυτό συμβαίνει, όχι γιατί υπάρχουν κοινά στοιχεία σε αυτές τις μουσικές κουλτούρες –αντιθέτως, είναι εντελώς διαφορετικές– αλλά γιατί οι μουσικές συμπεριφορές των ανθρώπων είναι παρόμοιες. Για πολύ καιρό εφαρμόσαμε μια παιδαγωγική που αφορούσε αποκλειστικά τη μουσική μας κουλτούρα. Θεωρώ ότι τώρα πρέπει να προτείνουμε μια παιδαγωγική της μουσικής συμπεριφοράς.

Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Επιμένετε ιδιαίτερα στις δεξιότητες της μουσικής δημιουργίας ή της μουσικής εκτέλεσης και γνωρίζω πως τάσσεστε υπέρ του να δίνουμε αμέσως όργανα στα χέρια των παιδιών. Ωστόσο, τα περισσότερα από αυτά τα παιδιά θα γίνουν ακροατές και όχι συνθέτες ούτε ερμηνευτές. Μήπως λοιπόν θα έπρεπε κατ' αντιστοιχία να ενθαρρύνουμε την ακρόαση;

Ακριβώς, μπορούμε να αξιοποιήσουμε την ακρόαση αυτή καθαυτή και αυτό το κάνουμε συχνά χάρη σε δραστηριότητες «αισθητηριακής αφύπνισης». Βελτιώνουμε για παράδειγμα την ακουστική προσοχή μέσω μικρών ασκήσεων αναγνώρισης και ταυτοποίησης. Είναι αλήθεια ότι αυτές οι ασκήσεις εξοικειώνουν τα παιδιά με την ακρόαση χωρίς κίνηση. Η προσοχή, ωστόσο, είναι πρωτίστως ένα ζήτημα κινήτρων. Ακούμε αυτό που μας ενδιαφέρει να ακούσουμε και μια αφύπνιση της μουσικής ακρόασης συνίσταται στο να αυξάνουμε τα κίνητρα για ακρόαση και μάλιστα για

ακρόαση με μουσικό τρόπο. Το καλύτερο μέσο, θεωρώ, για να κινητοποιήσεις την ακρόαση είναι να τη θεμελιώσεις πάνω σε μια δημιουργική εμπειρία.

Επειδή συγκρίνουμε αυτό που ακούμε με αυτό που θα μπορούσαμε να κάνουμε εμείς οι ίδιοι; Είναι, όμως, η μουσική που δημιουργούν τα παιδιά παρόμοια με ένα έργο ρεπερτορίου – μια σερενάτα του Mozart, για παράδειγμα – έτσι ώστε αυτή η σύγκριση να καθίσταται δυνατή;

Λοιπόν, δεν πρέπει να τους βάζουμε να ακούν Mozart! Δε θα καταλάβουν και πολλά πράγματα. Ίσως αντιληφθούν μια κανονικότητα στον ρυθμικό παλμό ή μια μελωδική γραμμή, αν έχουν εξοικείωση με τη συγκεκριμένη μελωδία, αλλά σίγουρα όχι αυτό που συνιστά τη γοητεία του Mozart η οποία συνδέεται με τον τρόπο που αξιοποιεί ο συνθέτης την κλασική μουσική γραφή.

Τι να ακούν λοιπόν; Σύγχρονη μουσική;

Πολλά πρόσφατα μουσικά έργα τα οποία δε βασίζονται σε ένα μουσικό σύστημα διαμορφωμένο από την κλασική παράδοση είναι κατά κάποιο τρόπο πιο κοντά στις εμπειρίες των παιδιών. Η απόρριψη του κλασικού παρελθόντος έχει το πλεονέκτημα να συνοδεύεται από μια επιστροφή στις πηγές. Έτσι, οι αναφορές της σύγχρονης μουσικής είναι συχνά πιο κοντά σε ένα καθημερινό βίωμα παρά σε ένα πολιτισμικό κεκτημένο. Συνοψίζοντας, θεωρώ ότι το πιο λογικό με τα παιδιά είναι να ξεδιπλώσουμε την ιστορία της μουσικής πηγαίνοντας προς τα πίσω, από τις μέρες μας ως τον 18ο αιώνα και όχι το αντίστροφο.

Από αυτή σας τη θέση μέχρι την υπεράσπιση μιας παιδαγωγικής της σύγχρονης μουσικής δεν υπάρχει μεγάλη απόσταση. Θα μπορούσε κανείς να σας το καταλογίσει αυτό!

Αυτή θα ήταν η χειρότερη παρεξήγηση. Το σύγχρονο ρεπερτόριο είναι πιο αμφιλεγόμενο σε σχέση με την κλασική κληρονομιά, λόγω του ότι δεν έχει δοκιμαστεί από τον χρόνο. Το να εξοικειώνουμε τα παιδιά με τα στερεότυπα της σύγχρονης μουσικής αντί να τους μαθαίνουμε την τέλεια πτώση (της κλασικής μουσικής) δε θα ήταν σίγουρα μια πολύ καλή ιδέα. Αν η πρόσφατη μουσική έρευνα αποδεικνύεται πολύτιμη, είναι γιατί έχει διευρύνει την αντίληψη της μουσικής. Πριν από τριάντα ή σαράντα χρόνια οι μουσικοί ήχοι απαντούσαν σε συγκεκριμένες νόρμες: έπρεπε να έχουν ένα συγκεκριμένο τονικό ύψος σε σχέση με τη μελωδική και αρμονική χρήση για την οποία προορίζονταν. Υπό αυτό το πρίσμα, πολλές από τις παιδικές δημιουργίες δεν αποτελούν παρά μόνο θόρυβο.

Το ίδιο ισχύει και για πολλές μουσικές της Αφρικής, της Ασίας ή μουσικές των Εσκιμώων; Διότι ο δεύτερος παράγοντας που μας υποχρέωσε να διευρύνουμε τους ορίζοντές μας είναι η εθνομουσικολογία.

Όντως, πρόκειται για δύο συνεισφορές αρκετά πρόσφατες. Δεν μπορούμε να καταλογίσουμε στις μεθόδους Orff και Martenot ότι αγνόησαν τα 9/10 των μουσικών του κόσμου, αφού στην εποχή της γέννησης των μεθόδων γνωρίζαμε ελάχιστα τις εξωευρωπαϊκές μουσικές. Σε αυτές έχουμε πρόσβαση από τη στιγμή που εμφανίζεται το μαγνητόφωνο, δηλαδή από τη δεκαετία του '50. Πράγματι, η μουσική εκπαίδευση ωφελείται σήμερα από τον θόρυβο που προκάλεσαν οι εθνομουσικολογικές έρευνες, ακριβώς όπως η ζωγραφική μπόρεσε να μπει στο νηπιαγωγείο χάρη στο ρήγμα που άνοιξε η αφηρημένη τέχνη. Με άλλα λόγια, μπορέσαμε να στρέψουμε το βλέμμα με ενδιαφέρον στη ζωγραφική των παιδιών, όταν σταματήσαμε πλέον να ανησυχούμε *a priori* αν η αναπαράσταση είναι πιστή ή όχι. Με τον ίδιο τρόπο, μπορούμε να αφήνουμε τα παιδιά να δημιουργήσουν τη μουσική τους, άμα δε μας απασχολεί να κρίνουμε αν είναι σωστή ή λάθος. Μπορούμε

να εφεύρουμε όλες τις παιδαγωγικές στρατηγικές προκειμένου να επιβάλλουμε νόρμες, χωρίς αυτή η διαδικασία να φαίνεται αυστηρά κανονιστική. Όμως το ζήτημα είναι ότι η κλασική μουσική εκπαίδευση έχει κορεστεί από αυτή την έννοια του σωστού και του λάθους. Κάνουμε λάθη στην αρμονία ή πιο απλά τραγουδάμε φάλτσα. Όπως και σε μια φυσική γλώσσα, η χρήση ενός κώδικα, όπως είναι το τονικό μουσικό σύστημα, εμπεριέχει μια γραμματικότητα. Κάτι τέτοιο δεν ισχύει πλέον στη ζωγραφική: αυτό που δημιουργούμε μπορεί να είναι περισσότερο ή λιγότερο πετυχημένο, αυτό που σχεδιάζουμε περισσότερο ή λιγότερο καλό, αλλά ποτέ «λάθος». Πάντως, η διεύρυνση των ορίων της μουσικής σήμερα θα επέτρεπε στους εκπαιδευτικούς που δε χειρίζονται τους συμβατικούς κώδικες να απελευθερωθούν από τις συστολές τους.

Όμως, δεδομένου ότι εσείς ο ίδιος ανήκετε στην «Ομάδα μουσικών ερευνών» (GRM), δηλαδή σε αυτή την ομάδα συνθετών και ερευνητών που δημιουργούν ηλεκτροακουστική μουσική, θα ήθελα να μου πείτε με ποιον τρόπο αυτή η εμπειρία της συγκεκριμένης, αρχικά, μουσικής και εν συνεχεία της ηλεκτροακουστικής, επηρέασε την παιδαγωγική της μουσικής αφύπνισης;

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα πιτσιρίκια μιας τάξης νηπιαγωγείου, συμπεριφέρονται όπως οι συνθέτες της συγκεκριμένης¹² μουσικής. Ανακαλύπτουν μεταλλικά σκεύη και διάφορα άλλα ηχογόνα σώματα και έχουν απέναντι σε αυτά τα «όργανα» μια στάση παρόμοια με αυτή ενός μουσικού που κλείνεται σε ένα στούντιο

¹² Εισαγωγικά, στο πρωτότυπο κείμενο. Θα πρέπει να επισημανθεί πως ο συγγραφέας επιλέγει εδώ, για πρώτη και τελευταία φορά, να χρησιμοποιήσει εισαγωγικά προκειμένου να δηλώσει την ειδική χρήση του όρου *συγκεκριμένος* που αφορά στη συγκεκριμένη μουσική (*musique concrète*). Για τον ίδιο λόγο εμείς επιλέγουμε την πλάγια γραφή την οποία, ωστόσο, εφαρμόζουμε στο εξής μόνο στα σημεία που κρίνουμε πως διευκολύνει την αποφυγή σύγχυσης με την κοινή σημασία του όρου. [Σ.τ.Μ.]

για να κάνει μια «ηχογράφηση». Εξερευνούν τον μηχανισμό, βλέπουν τι μπορεί να προκύψει, προσπαθούν να παραγάγουν μια ολόκληρη οικογένεια από ήχους που μοιάζουν.

Δηλαδή, απέναντι στις δασκάλες που μπορεί να σκέφτονται ότι αυτά τα παιδιά εκεί δεν κάνουν τίποτε άλλο παρά μόνο θόρυβο και άρα τους ζητούν να κάνουν ησυχία, η στάση σας είναι να τους πείτε: «Μα όχι, ακούστε, αυτά τα παιδιά παίζουν μουσική!», αφού η μουσική δεν είναι μονάχα ένα παιχνίδι τονικών υψών και διαρκειών.

Βεβαίως. Προσωπικά, εάν έχω ενδιαφερθεί για την παιδαγωγική στα νηπιαγωγεία, είναι ακριβώς επειδή είναι τόσο φανερό ότι οι συνθέτες της συγκεκριμένης μουσικής δημιουργούν κάτι που μοιάζει πολύ με τη μουσική των παιδιών. Κι αυτό θα έπρεπε ούτως ή άλλως να το επισημάνουμε.

ΠΑΙΖΟΝΤΑΣ

Η εξερεύνηση των ηχογόνων σωμάτων από τα νήπια αποτελεί μια πρόσβαση στην αισθητηριακή διάσταση του μουσικού παιχνιδιού για την οποία μιλούσατε προηγουμένως, δίπλα στις διαστάσεις της σημασίας και των κανόνων. Με ποιον τρόπο αυτές οι τρεις προσεγγίσεις μπορούν να κατευθύνουν τη δουλειά του εκπαιδευτικού;

Εδώ θίγουμε μια κεντρική έννοια. Ότι δηλαδή αυτές οι τρεις όψεις της μουσικής πρακτικής αντιστοιχούν στις τρεις μορφές της παιγνιώδους δραστηριότητας στο παιδί, έτσι όπως ορίστηκαν από τον Piaget. Η εξερεύνηση του ήχου και των κινήσεων του χεριού δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα αισθησιοκινητικό παιχνίδι, η έκφραση και το νόημα στη μουσική συναντούν το συμβολικό παιχνίδι και η οργάνωση είναι ένα παιχνίδι κανόνων. Να γιατί αυτή η ανάλυση είναι μια κεντρική ιδέα της μουσικής αφύπνισης. Επιπλέον, αυτοί οι τρεις τύποι παιχνιδιού αντιστοιχούν σε δια-

φορετικά ηλικιακά στάδια του παιδιού. Σύμφωνα με τον Piaget, το αισθησιοκινητικό παιχνίδι κυριαρχεί κατά προσέγγιση μέχρι τα δύο έτη, στη συνέχεια το συμβολικό παιχνίδι αναπτύσσεται περίπου στη νηπιακή ηλικία και αργότερα, από τη στιγμή που τα παιδιά κοινωνικοποιούνται λίγο παραπάνω, δηλαδή ίσως στο τελευταίο έτος του νηπιαγωγείου αλλά περισσότερο στο δημοτικό, το παιχνίδι αποκτά κυρίως τον χαρακτήρα ενός παιχνιδιού κανόνων. Βλέπουμε λοιπόν ξεκάθαρα ότι θα βρούμε στα παιδιά ένα πρόσφορο έδαφος για να αναπτύξουμε τις διαφορετικές πτυχές της μουσικής πρακτικής. Με τα πολύ μικρά, θα εστιάσουμε περισσότερο στις δραστηριότητες γύρω από τον ήχο και την κίνηση, με τα νήπια θα αναπτύξουμε τον συμβολικό χαρακτήρα του παιχνιδιού και στη συνέχεια με τα μεγαλύτερα παιδιά, το μουσικό παιχνίδι θα αποκτήσει κανόνες.