



## Ο Christopher Small και η Ανατροπή του Μουσικοπαιδαγωγικού Κανόνα

Παναγιώτης Α. Κανελλόπουλος

**Σημείωμα του συγγραφέα:** Ξεκίνησα να γράφω αυτό το κείμενο τον Αύγουστο του 2011, ως κριτική παρουσίαση του *Μουσικοτροπώντας: Τα Νοήματα της Μουσικής Πράξης και της Ακρόασης* (2010), τελευταίου βιβλίου του Christopher Small (Κρίστοφερ Σμολ) που μεταφράστηκε στην ελληνική γλώσσα από τη Δήμητρα Παπασταύρου και τον Στέργιο Λούστα. Λίγες μέρες μετά έλαβα ένα email-πρόσκληση από τη Felicity Lawrence, συνθέτρια, καθηγήτρια μουσικής παιδαγωγικής και στενή φίλη του Christopher Small, με το οποίο μου ζητούσε να γράφω ένα κείμενο για το έργο του Small, με στόχο την έκδοση ενός ηλεκτρονικού *Festschrift* με τη συμμετοχή μουσικοπαιδαγωγών και μουσικολόγων από αρκετά μέρη του κόσμου. Το μήνυμα της Felicity μάς προέτρεπε να βιαστούμε καθώς η κατάσταση της υγείας του Small ήταν εύθραστη. Ήθελε να του τα δώσει να τα διαβάσει – να πάρει δύναμη. Στρωθήκαμε όλοι στη δουλειά. Πρόλαβε και διάβασε αρκετά – οι συνεργάτες του τού έστειλαν τα κείμενα καθώς τα ελάμβαναν. Και χαιρόταν πολύ που άνθρωποι με τόσο διαφορετικές καταβολές και πεδία

ενδιαφερόντων και δραστηριοποίησης τον εκτιμούσαν τόσο. Δεν κατάφερε να τα δει όλα – πέθανε στην Ισπανία όπου έμενε τα τελευταία χρόνια, στις 7 Σεπτεμβρίου του 2011. Επέστρεψα λοιπόν στο γράμμα αυτού του κεμένου, αλλά τώρα πια όλα ήταν αλλιώς.

Ο Παναγιώτης Α. Κανελλόπουλος διδάσκει Μουσική Παιδαγωγική στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας (Π.Τ.Π.Ε) με έμφαση στον αυτοσχεδιασμό και τη σύνθεση. Ερευνά τον αυτοσχεδιασμό ως άσκηση ελευθερίας και παίζει μουσική με μικρούς και μεγάλους σε πολύ διαφορετικά πλαίσια, όσα του επιτρέπουν οι δυνατότητές του.

Email: [pankanel@uth.gr](mailto:pankanel@uth.gr)

«Η μουσική είναι πολύ σημαντική υπόθεση για να την αφήσουμε στους μουσικούς» (Small 1977/1983: 306). Και μπορεί να αποτελέσει ένα αναπόσπαστο και ζωτικό συστατικό της καθημερινής ζωής σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μη δημιουργείται η ανάγκη για την ύπαρξη ενός ξεχωριστού όρου:

«είναι τόσο διαδεδομένη η μουσική στον Αφρικανικό πολιτισμό, ώστε πολλές Αφρικανικές γλώσσες, ... δεν έχουν λέξη γ' αυτήν. Έχουν λέξεις για να περιγράψουν τύπους και μορφές μουσικής, αλλά η ίδια η μουσική αποτελεί τόσο πολύ τμήμα του περιβάλλοντος, ώστε δεν θεωρείται σαν κάτι με ανεξάρτητη υπόσταση» (Small 1977/1983: 79-80).

Κι αξίζει τον κόπο να ονειρευτούμε έναν τύπο εκπαίδευσης που να ξεφεύγει από την προκρούστια αντιμετώπιση των παιδιών ως καταναλωτών της τέχνης και της γνώσης, επιδιώκοντας να διαμορφώσουμε μία εκπαιδευτική πρακτική η

οποία να μας δίνει τη δυνατότητα να σκεφτούμε σοβαρά τα παιδιά ως καλλιτέχνες, γεγονός που έχει πολύ ευρύτερη σημασία από ότι γενικά πιστεύεται:

«Όταν δώσουμε στους μαθητές την ευκαιρία να κάνουν μουσική στο παρόν, θα είναι σαν να εισάγουμε στο σχολείο μια νέα στάση, που μπορεί να ανατρέψει μελλοντικά την κυρίαρχη ωφελμιστική νοοτροπία, που είναι προσανατολισμένη στην παραγωγή προϊόντων. Γιατί, όταν δεχτούμε τη δημιουργική ικανότητα των παιδιών στην τέχνη, θα πρέπει επίσης να δεχτούμε την ικανότητά τους να δημιουργήσουν κι άλλες μορφές γνώσης ... καθώς και το δικαίωμά τους να θέτουν τα δικά τους ερωτήματα, που συχνά υπερβαίνουν τους φραγμούς των προσφιλών τομέων και ειδικοτήτων μας» (Small 1977/1983: 309-310).

Οι θέσεις αυτές του Christopher Small στο βιβλίο του *Μουσική-Κοινωνία-Εκπαίδευση* που μετάφρασε

ο συνθέτης Μιχάλης Γρηγορίου<sup>1</sup> και εκδόθηκε το 1983, άσκησαν τρομακτική επίδραση σε αρκετούς νέους που τη δεκαετία του 1980, αλλά και αργότερα, προσπαθούσαν να βρουν το βηματισμό τους στον χώρο της μουσικής παιδαγωγικής, ένα επιστημονικό πεδίο που ως εκείνη την εποχή δεν υπήρχε στον χάρτη των ερευνητικών πεδίων και ειδικεύσεων της παιδαγωγικής στην Ελλάδα. Το βιβλίο αυτό είχε καταλυτική σημασία για το ξεκίνημα νέων προσπαθειών τόσο σε ερευνητικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο παιδαγωγικής πράξης. Το *Μουσική-Κοινωνία-Εκπαίδευση* ήρθε να ταρακουνήσει μια μουσικο-εκπαιδευτική πραγματικότητα, για την οποία δεν έχω βρει καλύτερη περιγραφή από αυτήν του Μάνου Χατζιδάκι (1980):

«Κι αρχίζουν τα μαθήματα. Ο νέος στην αρχή πηγαίνοντας, νομίζει Μουσική, αυτό που τον ευχαριστεί, αυτό που τον εκφράζει και που τον κάμει να ονειρεύεται ώρες ολόκληρες στο σπίτι του, μονάχος ή με τους φίλους του... Γρήγορα ανακαλύπτει πως η Μουσική, είναι μια γραία πανάσχημη ξεδοντιασμένη κι αυστηρή» (σ. 98) περιτριγυρισμένη από «προσωπογραφίες πανάσχημων γερόντων γενειοφόρων, που με αυταρέσκεια κι αυστηρότητα καρδινάλιων, παριστάνουν στους φοβισμένους νεοεισερχόμενους μαθητές, τους μεγάλους συνθέτες του παρελθόντος» (σ. 96) και διδάσκεται με τέτοιο τρόπο ώστε οι μαθητές να μαθαίνουν να «αγνοούν τη σκέψη και το αίσθημα. Το τελευταίο μάλιστα, τοποθετείται με μολύβι φάμπερ πάνω στις νότες, κάθε φορά που ο δάσκαλος απαιτεί *αίσθημα*» (σ. 99).

Στις ρίζες αυτής της κατάστασης βρίσκεται μια παραδοχή, την οποία ο Small προσπάθησε να εντοπίσει, να την αναλύσει, και στην οποία άσκησε δριμεία κριτική: ότι η γνώση είναι «κάτι το αφηρημένο που υπάρχει κάπου έξω από μας, ανεξάρτητο από την εμπειρία του γνωρίζοντος» (Small 1977/1983: 16). Σήμερα, οι μεταδομιστικές προσεγγίσεις, αλλά και οι διάφορες εκδοχές του κοινωνικού κονστρουκτιβισμού στον χώρο της κοινωνικής θεωρίας, της ψυχολογίας και της εκπαίδευσης συγκλίνουν στην άποψη ότι «η γνώση δημιουργείται, δεν ανευρίσκεται» (Olson 2001: 104) δίνοντας «έμφαση στην επενέργεια του υποκειμένου, στον ενεργητικό και δημιουργικό του ρόλο όσον αφορά το μετασχηματισμό της γνώσης, καθώς αυτή αποκτάται και δρα πίσω στον κοινωνικό κόσμο» (Πουρκός 2006: 100· βλ. και Πουρκός & Δαφέρμος 2010). Και παρά το ότι στη μουσικοπαιδαγωγική σκέψη κυριαρχούν οι ατομικιστικές παραδοχές για την ενεργητική κατασκευή της γνώσης οι οποίες εκπορεύονται από τη γνωστική μουσική ψυχολογία (π.χ. Bamberger 1991· Gruhn 1997), διαφαίνεται σιγά-σιγά μια περισσότερο σχεσιακή [relational] προσέγγιση της μάθησης – βλέπε π.χ. τον συλλογικό τόμο που επιμελήθηκε η Barrett (2011) ή την εξαιρετική πρόσφατη μελέτη της Bamberger (2011) για τη συνεργατική κατασκευή του νοήματος και τη μαθησιακή αξία του συλλογικού αναστοχασμού και των απρόσμενων διακλαδώσεών του.

Η σκέψη του Νεοζηλανδού Small σφυρηλατήθηκε σε ένα πλαίσιο αμφισβήτησης διαχρονικών παραδοχών, στα χρόνια που ο συγγραφέας έζησε στο Λονδίνο. Εκεί, ο νέος συνθέτης ήρθε σε επαφή με ριζοσπαστικά μουσικά κινήματα της δεκαετίας του 1960, κυρίως με τις πρακτικές που αναπτύχθηκαν στους χώρους της πειραματικής μουσικής, της αβάντ-γκαρντ, και της ελεύθερης αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής. Η προβληματοποίηση των ορίων ανάμεσα στη

<sup>1</sup> Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι την ίδια εποχή ο Γρηγορίου μεταφράζει τη *Μουσική Ποιητική* του Στραβίνσκυ (1980) και αποσπάσματα από το βιβλίο του εθνομουσικολόγου John Blacking με τον τίτλο *Η Έκφραση της Ανθρώπινης Μουσικότητας* (1981). Είναι επίσης σημαντικό ότι στις αρχές της δεκαετίας του 1980 τέσσερις συνθέτες, ο Γιώργος Κουρουπός, ο Νίκος Κυπουργός, ο Μιχάλης Γρηγορίου και ο Δημήτρης Μαραγκόπουλος συνεργάζονται σε ένα μουσικοπαιδαγωγικό εγχείρημα το οποίο περιελάμβανε επιτόπια δημιουργία ανανεωτικών σχεδιασμάτων μουσικοπαιδαγωγικής πράξης σε σχολεία, δίνοντας για πρώτη φορά κεντρικό ρόλο στη δημιουργικότητα των παιδιών, και αντιμετωπίζοντας τη μουσική με έναν εξαιρετικά ανοιχτό τρόπο. Περιελάμβανε επίσης συνεργασία των συνθετών αυτών με δασκάλους, επισκέψεις μουσικών δημοσίων και εκτελεστών σε σχολεία, καθώς και την έκδοση ενός τρίτομου βιβλίου με ιστορικά στοιχεία μουσικών του κόσμου, μουσικές έννοιες, μουσικά παιχνίδια, και συλλογή τραγουδιών τα οποία θα πήγαιναν στα σχολεία. Μολονότι το σχέδιο αυτό προχώρησε αρκετά, η τελική έκδοση δεν έγινε ποτέ – ένα μέρος αυτής της εργασίας επεξεργάστηκε εκ νέου και εξέδωσε αργότερα ο Γρηγορίου (1994α, 1994β). Οι συνθέτες όμως αυτοί δίδαξαν στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου της Αθήνας στα τέλη της δεκαετίας του 1980. Τα μαθήματά τους βασίστηκαν στο υλικό αυτό και στους προβληματισμούς επάνω στους οποίους στηρίχθηκε η ανάπτυξή του. Ήταν ίσως η πρώτη φορά στα ελληνικά μουσικοπαιδαγωγικά πράγματα, που συνθέτες έσκυψαν με γνήσιο ενδιαφέρον πάνω στο ζήτημα της γενικής μουσικής εκπαίδευσης. Εκείνα τα σπουδαία μαθήματα μερικοί από εμάς δεν θα τα ξεχάσουν ποτέ – εκεί, σε έναν χώρο εκπαίδευσης μελλοντικών εκπαιδευτικών, για πρώτη ίσως φορά άκουγε κανείς δημιουργικούς ανθρώπους να μιλάνε για τη μουσική απλά, εμπνευσμένα και με ακρίβεια, να συνδέουν τα μουσικά ρεύματα με αναζητήσεις σε διαφορετικές περιοχές της ανθρώπινης εμπειρίας, να μιλούν δίχως υπεροψία και αναστολές για το ρεμπέτικο, τον György Ligeti, τον Pierre Henry, το Μάνο Χατζιδάκι, τη μουσική των Εσκιμώων. Εκεί άκουγε κανείς για την αβίαστη και φυσική τάση όλων των παιδιών να φαντάζονται και να δημιουργούν, εκεί επίσης ανακάλυπτε κανείς τί απρόσμενες και ευφάνταστες μουσικές μπορούμε να δημιουργήσουμε με πολύ απλά μέσα αλλά με την καλλιέργεια ενός κατάλληλου προσανατολισμού απέναντι στους ήχους, στο τι σημαίνει έκφραση, πειραματισμός και δημιουργία δομών.

μουσική και τη ζωή μέσα από τα αναπάντεχα δρώμενα του κινήματος *Fluxus*, η θεατροποίηση των ηχητικών συμβάντων (π.χ. *Συμφωνία αρ. 1* του Brecht με τον υπότιτλο “μέσα από μια τρύπα”) και η ‘μουσικοποίηση’ ευτελών δράσεων (π.χ. *Comb Music*, επίσης του Brecht), η ανοιχτότητα που εκφραζόταν από την *Scratch Orchestra*, μία κολλεκτίβα όπου μουσικοί και ‘μη’-μουσικοί συνδημιουργούσαν μουσικά δρώμενα στα οποία οι ανοιχτές διαδικασίες ανάπτυξης προϋπέθεταν τη θεώρηση των μεικτών ικανοτήτων των μελών της ως πλεονέκτημα (Nyman 1999/2011), όλα αυτά κινητοποίησαν τη σκέψη του Small προς την κατεύθυνση της αμφισβήτησης της μονοδιάστατης κυριαρχίας της λεγόμενης ‘κλασικής μουσικής’, της εμμονής της στην κατάληψη μιας αυτάρεσκης και ‘φυσικής’ πρωτοκαθεδρίας, και της έμφασης που έδινε στην ‘καθαρή’ αισθητική εμπειρία και στη σπανιότητα του μουσικού χαρίσματος. Ο Small άρχισε να διερευνά τις ιδεολογικές παραδοχές που εξέφραζε η συναυλιακή και παιδαγωγική πρακτική της μουσικής αυτής, αλλά και να διερωτάται για τα κοινωνικά αίτια της κυριαρχίας της.

Ταυτόχρονα επηρεάστηκε από τη συναναστροφή του με συνθέτες/παιδαγωγούς (John Paynter, Peter Aston, Brian Dennis, George Self, R. Murray Schafer κ.ά.) που συμμετείχαν σε αυτό που ονομάστηκε πειραματική μουσική παιδαγωγική (Finney 2011· Pitts 2000· Walker 1983, 1984a, 1984β). Η πειραματική μουσική παιδαγωγική (*experimental music education*), ή αλλιώς, το κίνημα για τη δημιουργική μουσική στην εκπαίδευση (*creative music in education movement*) στόχευσε στη σύνδεση της δουλειάς που γινόταν στα σχολεία με τις αναζητήσεις της πρωτοποριακής μουσικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Έδωσε έμφαση σε διαδικασίες μουσικού πειραματισμού, δίνοντας τεράστια σημασία στις διαδικασίες ομαδικής σύνθεσης μουσικής οι οποίες φέρνουν τα παιδιά σε διαρκή διάλογο με πρακτικές τής αβάντ-γκαρντ, της πειραματικής και της αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής: δομική λειτουργία της εξερεύνησης του ηχοχρώματος, θόρυβος, χρήση γραφικής και λεκτικής παρτιτούρας, αλεατορικά στοιχεία, χρήση διαδικασιών απροσδιοριστίας (*indeterminate processes*), ελεύθεροι ομαδικοί αυτοσχεδιασμοί, ηλεκτρο-ακουστική επεξεργασία. Προσπάθησε δηλαδή να συνδέσει τις ελεύθερες ανακαλύψεις τρόπων χειρισμού και μετασχηματισμού των ήχων από μέρους των παιδιών με τις ρηξικέλευθες αναζητήσεις τής μετά το 1950 σύγχρονης μουσικής. Αντί να εμμένει στην πρωτοκαθεδρία της ανάπτυξης εκτελεστικών δεξιοτήτων και στη λατρευτική ανάγνωση του ένδοξου μουσικού παρελθόντος, η πειραματική μουσική παιδαγωγική προσπάθησε να δείξει στα παιδιά πώς να σκέφτονται με ήχους – ‘reasoning in sound’ το

ονομάζει ο Walker (1984β: 79), βασισμένος στις απόψεις του Arnheim (1969/2007) για την οπτική σκέψη, στη θέση ότι τα σχήματα αποτελούν έννοιες και στο ότι η αντίληψη αποτελεί νόηση, μια ανθρώπινη λειτουργία κατά την οποία γενικές ιδέες και αισθητηριακή πρόσληψη οδηγούν «σε μια ενιαία γνωστική δήλωση» (Arnheim 1969/2007: 202).

Είναι αυτή η κατάσταση δημιουργικής αμφισβήτησης και γέννησης καινούργιων ιδεών για τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης μουσικής, κοινωνικών πλαισίων και εκπαίδευσης, που οδήγησε τον Small να γράψει το 1977, σχεδόν απνευστί, το *Μουσική-Κοινωνία-Εκπαίδευση*. Εικοσιένα χρόνια μετά, ο Small εκδίδει το *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (1998) – που εκδίδεται στα ελληνικά το 2010<sup>2</sup>, και που έμελλε να είναι και το τελευταίο του

<sup>2</sup> Οι μεταφραστές του βιβλίου (Δήμητρα Παπασταύρου και Στέργιος Λούστας) μας παρέδωσαν μία εξαιρετικά προσεγμένη μετάφραση, σκύβοντας με μεγάλη προσοχή και οξυδέρκεια επάνω στις νοηματικές αποχρώσεις των όρων που χρησιμοποιεί ο Small. Θα ήθελα όμως να διατυπώσω μια ένσταση. Είναι αλήθεια ότι ο όρος *musicking* στα αγγλικά προκαλεί αίσθηση και οδηγεί το μυαλό του αναγνώστη στο να ξανασκεφτεί τη φύση της μουσικής εμπειρίας. Αυτό εδράζεται επάνω στην πλαστικότητα με την οποία η αγγλική γλώσσα χρησιμοποιεί το γερούνδιο, αλλά και στη δυνατότητα χρήσης μιας λέξης τόσο ως ουσιαστικό όσο και ως ρήμα: *music is... / I am going to music*. Στα ελληνικά αυτό δεν είναι δυνατόν και έτσι οι μεταφραστές κατέφυγαν σε μια σύνθετη λέξη: *μουσικοτροπώντας*. Δεν είναι κακή ιδέα, ειδικά ως ρήμα. Όμως, ως ουσιαστικό [«Η πράξη της μουσικοτροπίας» / the act of *musicking*, και ακόμη περισσότερο, ο «τρόπος μουσικοτροπίας» (Small 2010: 320)] ξενίζει, δεν κομίζει κάποιο καινούργιο νόημα και μας απομακρύνει από αυτό που ο Small ήθελε ως μια πολύ άμεσα κατανοητή έννοια. Ένα ακόμη πρόβλημα πιθανόν να προκύπτει από το ότι το ‘ερωτοτροπώ’ από το οποίο, όπως σημειώνουν οι μεταφραστές, προέκυψε η ιδέα για το ‘μουσικοτροπώ’, στην καθημερινή του χρήση υπονοεί μια επιφανειακή αντιμετώπιση του έρωτα– και αυτή η αίσθηση της επιφανειακότητας ‘περνάει’ (δίχως να το θέλουν) και στη λέξη ‘μουσικοτροπώντας’, κάτι που αποβαίνει σε βάρος της σοβαρότητας με την οποία ο Small αντιμετωπίζει όλες τις εκφάνσεις της μουσικής πράξης. Η έκφραση *η πράξη του μουσικείν*, παρά το ότι ακούγεται κάπως απαρχαιωμένη είναι μια έκφραση πιστότερη στο *musicking*, και, μολονότι είναι όντως ασύμβατη με το ύφος του βιβλίου, δεν βλέπω γιατί είναι νοηματικά ελλιπής. Ίσως όμως τελικά το ‘μουσική/ές πράξη/εις’ και σε ορισμένες περιπτώσεις το ‘μουσική/ές πρακτική/ές’ να είναι περισσότερο ακριβείς και απλούστερες επιλογές. Επισημαίνω ότι οι παρατηρήσεις αυτές δεν μειώνουν την κοπιώδη εργασία των μεταφραστών, αλλά στοχεύουν στην ανάπτυξη ενός διαλόγου επάνω στο δύσκολο ζήτημα της απόδοσης ρηξικέλευθων όρων και νεολογισμών. Προσθέτω επίσης ότι δοκίμασα να συζητήσω τις παραπάνω παρατηρήσεις σχετικά με τον όρο «μουσικοτροπώντας» σε μια από τις τάξεις μου στο Πανεπιστήμιο. Και διαπίστωσα ότι τα παιδιά είχαν μιαν εντελώς διαφορετική αίσθηση από τη δική μου, θεωρώντας ότι ο όρος αποπνέει μία αίσθηση ελευθερίας και ότι είναι ανάλαφρος δίχως να είναι επιφανειακός, με αποτέλεσμα να νιώθουν ότι παραπέμπει σε τρόπους μουσικής πράξης που ενθαρρύνουν τον πειραματισμό, και οι οποίοι «μας χωράνε όλους». Σάστισα γιατί διαφωνώ, αλλά το χάρηκα και γι’ αυτό το καταθέτω.

βιβλίο – έχει μεσολαβήσει το *Music of the Common Tongue* (1987) το οποίο παραμένει αμετάφραστο στην ελληνική γλώσσα. Εντύπωσή μου είναι ότι ο Small (1998) κατά έναν τρόπο προσπαθεί να θεμελιώσει όσα υποστήριξε στο πρώτο του βιβλίο, *Μουσική, Κοινωνία, Εκπαίδευση*, επάνω σε μια πιο γενική και συνεκτική θεωρία για τη μουσική πράξη. Κεντρική θέση του Small είναι μια απλή πρόταση, της οποίας οι τρομακτικές συνέπειες δεν γίνονται αμέσως αντιληπτές, ακριβώς λόγω της απλότητάς της: η μουσική δεν αποτελεί ένα σύνολο από έργα, αλλά μια πράξη<sup>3</sup>. Αντί λοιπόν να σκεφτόμαστε τη μουσική ως αντικείμενο, προτάσσοντας το ουσιαστικό «η μουσική», πρέπει να σκεφτόμαστε τη μουσική ως πράξη, και μάλιστα ως συμμετοχή σε μια συγκεκριμένη κάθε φορά μορφή κοινωνικής πρακτικής. Χρειαζόμαστε λοιπόν έναν όρο που να δηλώνει άμεσα την πρωτοκαθεδρία της πράξης του *μουσικείν* έναντι της ύπαρξης του έργου, και για αυτό ο Small νιώθει την ανάγκη να χρησιμοποιήσει το νεολογισμό *musicizing* αντί για τον όρο *music*. Η διατύπωση του Small (2010: 18) είναι σαφής: «Αυτό που ονομάζεται *μουσική* δεν υπάρχει». Επομένως τα ερωτήματα «Ποιο είναι το νόημα της μουσικής; και: Ποια είναι η λειτουργία της μουσικής στην ανθρώπινη ζωή;» (Small 2010: 18) όπως και το ερώτημα ποιο είναι το νόημα του χ μουσικού έργου ή κομματιού, δεν μπορούν να απαντηθούν «[γ]ιατί αυτά δεν είναι τα σωστά ερωτήματα» (Small 2010: 18)<sup>4</sup>. Για τον Small το ζήτημα της διατύπωσης των ερωτημάτων, το ποιες ερωτήσεις θέτουμε, είναι ζήτημα κεφαλαιώδους σημασίας, γιατί μέσα στα ερωτήματα κατοικούν σημαντικές παραδοχές, οι οποίες προοικονομούν τον τρόπο θέασης των

ζητημάτων, την κατεύθυνση που θα πάρουμε αναζητώντας την απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα. Ετσι, θεωρεί ότι «η μετατροπή της πράξης της μουσικοτροπίας σε *μουσική* και η μετατροπή του δεύτερου σε κάτι πιο σημαντικό από το πρώτο είναι ένα σημαντικό εμπόδιο στην κατανόηση της φύσης της μουσικής πράξης» (Small 2010: 104), διότι η υποκατάσταση μιας πράξης (άρα και μιας δυναμικής διαδικασίας δημιουργίας σχέσεων) από ένα πράγμα, μας παγιδεύει στη διατύπωση παραπλανητικών ερωτημάτων με δραματικές συνέπειες για τη μουσική και εκπαιδευτική πράξη.

Η θεώρηση του Small έρχεται σε ευθεία αντίθεση με την έννοια του αδιαμεσολάβητου έργου τέχνης, προϊόντος μιας ιδιοφυούς νόησης η οποία καταφέρνει να φυλακίσει μέσα στο έργο της σπουδαία, καινοφανή, και πλήρη νοήματα τα οποία «υπάρχουν» και αναμένουν να «περάσουν» στο δέκτη του έργου. Ο Small υποστηρίζει ότι τα μουσικά κομμάτια που έχουν φτιαχτεί πριν από τη στιγμή κατά την οποία μια ομάδα ανθρώπων μαζεύεται για να παίξει μουσική, δεν είναι τίποτε άλλο παρά κάτι για να έχουν οι μουσικοί να παίζουν: «[...] η συναυλία δεν υπάρχει για να παρουσιάσει μουσικά έργα, αλλά, αντιθέτως, τα μουσικά έργα υπάρχουν για να δίνουν κάτι στους μουσικούς να παίζουν» (Small 2010: 27). Η θέση αυτή δεν τονίζει απλώς την αξία της ζωντανής μουσικής εμπειρίας, αλλά τορπιλίζει τα θεμέλια των πεποιθήσεων της πλειοψηφίας των μουσικολόγων και μουσικοπαιδαγωγών, για τους οποίους η ανάλυση και ερμηνεία (τόσο ως *interpretation* τόσο και ως *performance*) μουσικών έργων με στόχο την πιστότητα και την αυθεντικότητα, αποτελεί τον κεντρικό πυρήνα γύρω από τον οποίο προσδιορίζονται οι αντίστοιχες επιστημονικές πειθαρχίες (*disciplines*) και καθημερινές μουσικές πρακτικές. Γιατί, όπως σημειώνει η Goehr (1992/2005: 434):

«Το ιδανικό της *Werktreue* κυριάρχησε σε κάθε πτυχή της πρακτικής από το 1800 και μετά, με πλήρη ρυθμιστική δύναμη. Όλες οι συγγενείς έννοιες υποτάχτηκαν στην κεντρική αντίληψη ότι ένα μουσικό έργο αποτελεί μια αυτόνομα διαμορφωμένη ενότητα, που εκφράζει με τη μορφή και το περιεχόμενο της σύνθεσής της την ιδέα μιας διάνοιας. Οι συγγενείς έννοιες και τα ιδανικά που αφορούσαν τη σημειογραφία, την εκτέλεση και την υποδοχή απέκτησαν νόημα ως έννοιες επικουρικές της έννοιας του έργου».

Ο Small επικεντρώνει την προσοχή του στη μουσική πράξη ως πολιτισμική πρακτική, δηλαδή ως κοινωνικά νοηματοδοτούμενο τρόπο συγκρότησης σχέσεων με τις σχέσεις των ήχων και διά των σχέσεων των ήχων, οι οποίες βιώνονται άμεσα και ολιστικά, και των οποίων τις αποχρώσεις η γλώσσα αδυνατεί να εκφράσει. Πιστεύει ότι το

<sup>3</sup> Η προσήλωση του Small στο απλό γράμμα είναι μια συνειδητή πράξη, κάτι που του επιτρέπει να ψάχνει για τον κεντρικό πυρήνα αυτού που θέλει να πει και αυτού που θέλουν να πουν οι φανταστικοί συνομιλητές του. Αυτό τον οδηγεί σε μια ιδιαίτερα κοφτερή ματιά απέναντι στα μουσικά πράγματα. Ο Small συνειδητά πολέμησε την αφ' υψηλού ρητορεία. Μου έρχονται στο νου τα λόγια του Edward W. Said (2000: 725-726): «η τάση που παρατηρείται στον ακαδημαϊκό κόσμο, να επικεντρώνεται κανείς στην ιδιότητα του μέλους μια συντεχνίας, κατά κανόνα περιορίζει την κριτική συνείδηση. Αυτό το είδος περιορισμού είναι εμφανές... στη χρήση μιας επαγγελματικής, εξειδικευμένης γλώσσας την οποία κανείς άλλος δεν είναι σε θέση να κατανοήσει».

<sup>4</sup> Πρέπει να σημειωθεί εν τάχει ότι η ελλειπτική αναφορά του Small (2010: 22) στη φράση του Benjamin «Η υπέρτατη πραγματικότητα της τέχνης είναι το απομονωμένο, αυτοτελές έργο» δημιουργεί την παραπλανητική εντύπωση ότι ο Benjamin αποδέχεται άκριτα την αυταξία της αυτονομίας του έργου τέχνης, ενώ βέβαια στο δοκίμιο *Το Έργο Τέχνης στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγιμότητάς του* προσπαθεί να σκεφτεί επάνω στις συνέπειες του ανοίγματος της τέχνης που προκαλείται από τις νέες τεχνολογίες, θεωρώντας ότι «Η μάζα είναι μια μήτρα, απ' την οποία ολόκληρη η παραδοσιακή στάση απέναντι στα έργα τέχνης αναδύεται σήμερα με μια νέα μορφή» (Benjamin 1978/1935-36: 34, μτφρ. τροποποιημένη).

ζήτημα της αντιμετώπισης ενός μουσικού κομματιού ως αυτόνομη οντότητα της οποίας η πιστή ερμηνεία οδηγεί την πρόκληση μιας αισθητικής εμπειρίας που είναι αυθεντική και σε συμφωνία με το 'πνεύμα', με το νόημα του έργου, είναι ένα (ψευδο)πρόβλημα που έχει καταφέρει να επιβληθεί λόγω του ιεραρχικού, εξουσιαστικού πλέγματος ανθρώπινων σχέσεων των οποίων μεταφορική έκφραση αποτελεί η έντεχνη μουσική της Δύσης των τελευταίων τριακοσίων ετών. Το πλέγμα αυτό δίνει έμφαση στην ιδιωτικότητα, στην ανταλακτική αξία της σπανιότητας των χαρισμάτων και των εξειδικευμένων γνώσεων, στην ομαδική προώθηση κοινών στόχων που όμως διατηρούν την ανισότητα, και στις κυριαρχικές δυνατότητες της τεχνολογικής σκέψης. Κεντρική θέση του Small είναι ότι η συμφωνική μουσική ενσαρκώνει τις κεντρικές αξίες της βιομηχανικής κοινωνίας και αποτελεί μεταφορική διατύπωση των κοινωνικών σχέσεων που θεωρούνται σημαντικές σε αυτήν. Έτσι,

- η μυθιστορηματικού τύπου πλοκή της τονικής αρμονίας (με την εδραίωση της τάξης, τη διασάλευσή της, τον αγώνα διαφορετικών δυνάμεων για κυριαρχία και τέλος της εγκαθίδρυση μια νέας τάξης),
- η ιεραρχική οργάνωση της συμφωνικής συναυλίας (συνθέτης-παρτιτούρα-μαέστρος-κορυφαίοι-ορχηστρικό σύνολο-κοινό),
- η θεοποίηση της τεχνικής και της εξειδικευμένης μουσικής γνώσης, η ερμητική προσήλωση στις οδηγίες του, συνήθως από τον μαέστρο, γενικά άρρενος συνθέτη και ο εξοβελισμός της πρωτοβουλίας των μουσικών,
- η τοποθέτηση της πηγής της εξουσίας έξω από το σύνολο (μαέστρος, συνθέτης, παρτιτούρα),
- ο εξοβελισμός του θορύβου από το πεδίο της αντίληψης (αποκλεισμός εξωτερικών ήχων, λείανση της ατάκας των οργάνων, έμφαση στον 'αγνό' ήχο),
- ο ιδιωτικός χαρακτήρας της ακρόασης,
- ο μαέστρος ως αντιπρόσωπος «αυτού που πολλοί στην εποχή μας έχουν προσπαθήσει να κάνουν στο πεδίο της κοινωνικής και πολιτικής δράσης: να λύσουν συγκρούσεις μια για πάντα μέσω της άσκησης απεριόριστης εξουσίας» (Small 2010: 140),

αποτελούν για τον Small ποιότητες οι οποίες μεταφέρουν στο πεδίο της μουσικής πράξης αξίες του δυτικού μοντέλου κοινωνικής οργάνωσης. Είναι σαφές ότι ο Small δεν περιγράφει απλώς τι συμβαίνει σε μια αίθουσα συναυλιών συμφωνικής μουσικής – αλλά ασκεί επ'αυτού έντονη και διεξοδική κριτική.

Μέσα από αυτήν την κριτική προσπαθεί να οικοδομήσει ένα μοντέλο για τη συμφωνική μουσική και τη δημόσια συναυλία συμφωνικών

έργων, και, ταυτόχρονα, ένα μοντέλο για τη μουσική πράξη. Το γεγονός ότι από την κριτική της συμφωνικής συναυλιακής πρακτικής ο Small θέλει να οδηγήσει την αναγνώστριά του σε μια θεώρηση της μουσικής πράξης γενικά, δημιουργεί μια ένταση ανάμεσα σε επιχειρήματα κανονιστικού και περιγραφικού χαρακτήρα. Μία από αυτές τις εντάσεις σχετίζεται με την υποστήριξη της θέσης ότι «[...] κανένας τρόπος μουσικοτροπίας δεν είναι εγγενώς καλύτερος από κανέναν άλλο» (Small 2010: 320), ενώ την ίδια στιγμή θεωρεί την κυριαρχία της έννοιας της πιστής αναπαραγωγής και τον στραγγλισμό της πρωτοβουλίας μουσικών και κοινού ως βαθείς στρεβλώσεις, ως «μια περίεργη αντιστροφή της κατάστασης που υπήρχε στις ορχήστρες που αυτοσχεδίαζαν τον 17<sup>ο</sup> αιώνα» (Small 2010: 113). Μια δεύτερη ένταση σχετίζεται με το ζήτημα της μουσικής πράξης ως τόπου και τρόπου συγκρότησης του νοήματος της μουσικής. Η υπερβολική έμφαση στο 'τώρα' της μουσικής εμπειρίας ως το μόνο σημείο που παράγεται μουσικό νόημα [«κανένα νόημα δεν δημιουργείται μέχρι να πραγματοποιηθεί η μουσική πράξη» (Small 2010:191)], οδηγεί στην άρνηση της ιστορικότητας των μουσικών πρακτικών, πολλές από τις οποίες ο Small έχει ενδελεχώς μελετήσει. Μπορεί το νόημα να δημιουργείται μέσω της μουσικής πράξης, μπορεί τα πολλαπλά νοήματα που κάθε φορά γεννιούνται να είναι πάντοτε κοινωνικά κατασκευασμένα [*constructed*] και εντοπισμένα [*situated*], αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι η μουσική πράξη λαμβάνει χώρα 'εν κενώ'.

Πέρα όμως από τα ζητήματα αυτά, η συμβολή του Small στη δημιουργία ενός πλαισίου «για την κατανόηση όλης της μουσικοτροπίας ως μιας ανθρώπινης δραστηριότητας» (Small 2010: 34) έχει σημαντικές εκπαιδευτικές συνέπειες. Και αυτό γιατί η θεωρία του μας αναγκάζει να σκεφτούμε σοβαρά το *γιατί* θέλουμε να παίζουμε και να διδάσκουμε μουσική, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους προσεγγίζουμε αυτά τα ζητήματα. Μας αναγκάζει, μέσα από την κεντρική θέση του ότι η μουσική πράξη είναι ένας τρόπος εξερεύνησης [*exploration*], επιβεβαίωσης [*affirmation*] και εκδήλωσης/αναγνώρισης [*celebration*] ανθρώπινων σχέσεων:

«Όταν παίζουμε, δημιουργούμε ένα σύνολο σχέσεων μεταξύ των ήχων και μεταξύ των συμμετεχόντων, το οποίο αναπαριστά τις ιδανικές σχέσεις έτσι όπως εμείς τις φανταζόμαστε, και μας επιτρέπει να μάθουμε γι'αυτές με το να τις βιώνουμε [...] *εξερευνώντας*, μαθαίνουμε από τους ήχους και ο ένας από τον άλλο για τη φύση των σχέσεων· *επιβεβαιώνοντας*, διδάσκουμε ο ένας στον άλλον πράγματα που αφορούν τις σχέσεις· και *εκδηλώνοντας*, ενώνουμε αυτήν τη διδασκαλία και τη μάθηση σε μια πράξη κοινωνικής

συναχοῦς» (Small 2010: 328, μτφρ. τροποποιημένη)

Έτσι ο Small τοποθετεί το ζήτημα της αισθητικής εμπειρίας και του ορισμού της έννοιας του αισθητικού με έναν εντελώς ιδιαίτερο, απλό και σημαντικό ως προς τις συνέπειές του τρόπο:

«Φαίνεται ότι η παρατήρηση του Μπέιτσον, ότι η ερώτηση 'Πώς σχετίζομαι εγώ με αυτό το πλάσμα;' είναι μια αισθητική [esthetic] ερώτηση, δεν είναι μόνον αληθής, αλλά υψίστης σημασίας στην ανάπτυξη των δικών μας σχέσεων. Γιατί [...] ιδιαίτερα η τέχνη της μουσικοτροπίας, εξαιτίας του ότι βρίσκεται πολύ κοντά στη δημιουργία σχέσεων δίχως συγκεκριμένη αναφορά [referents], είναι το ιδανικό πεδίο για να αναπτύξουμε στην αίσθηση του πώς σχετιζόμαστε [...] Το πώς μας αρέσει να μουσικοτροπούμε είναι το ποιοί είμαστε» (Small 2010: 330, μτφρ. τροποποιημένη)

Παρά την ασάφεια της σχέσης κανονιστικών και περιγραφικών όψεων της θεωρίας του Small, μια μουσικοπαιδαγωγική πρακτική η οποία προσδιορίζει τους άξονες της δράσης της με βάση μια τέτοια άποψη ανατρέπει βασικές συνιστώσες του μουσικοπαιδαγωγικού Κανόνα. Ένα από τα σημαντικά πλεονεκτήματά της είναι ότι μας βοηθά να παρακάμψουμε εντελώς το ζήτημα του αν η αισθητική εμπειρία είναι μια ιδιαίτερη ποιότητα σχέσης με ένα έργο, η οποία εδράζεται στην ανιδιοτελή, καθαρή κατανόησή του, ή αν πρέπει να μιλάμε για μια πραξιακή αντίληψη της μουσικής κατανόησης· και αυτό το καταφέρνει με το να θεωρεί κάθε είδος μουσικής πρακτικής και κάθε μουσική πράξη ως έναν διαφορετικό τρόπο ανάπτυξης της *αίσθησης* «του πώς σχετιζόμαστε».

Αυτή είναι μια προσέγγιση η οποία επιβάλλει την ανοιχτότητα της μουσικοπαιδαγωγικής πράξης προς διαφορετικά είδη μουσικής και μουσικής πράξης (εξερεύνηση, πειραματισμός, αυτοσχεδιασμός, σύνθεση, παίξιμο μουσικών φτιαγμένων από άλλους και αλλού, ακρόαση μουσικών φτιαγμένων από άλλους και αλλού) στη βάση της άποψης ότι η πρωτοβουλία των παιδιών είναι η βάση και ο στόχος της δουλειάς μας. Θα μου πείτε: αυτόνοτητα πράγματα. Θα σας απαντήσω: καθόλου αυτόνοτητα για μια μουσική εκπαίδευση η οποία διατείνεται ότι είναι δημιουργική ενώ εν πολλοίς έχει μεν πρακτική κατεύθυνση, είναι όμως αυστηρά καθοδηγητική και περιοριστική, διαπνεόμενη ακόμη από την εμμονή στην εξεύρεση 'ταλέντων' και στην ανάπτυξη εκτελεστικών δεξιοτήτων που θεωρούν την πιστή αναβίωση έργων του παρελθόντος ως το μόνο άξιο

λόγου μουσικό ιδανικό.<sup>5</sup>

«Οι δάσκαλοι Μουσικής θεωρούν πολύ συχνά τους εαυτούς τους περισσότερο ως υπεύθυνους για την ανακάλυψη και επιλογή των ταλαντούχων και εν δυνάμει επαγγελματιών, παρά ως εκείνους που θα συμβάλλουν στην ανάπτυξη της εγγενούς μουσικότητας κάθε παιδιού» (Small 2010: 319).

Το χειραφετητικό δυναμικό των θέσεων του Small, οι συνέπειές τους για τον τρόπο που σκεφτόμαστε τη σχέση της (μουσικής) εκπαίδευσης με την ισότητα, τη δημιουργικότητα και την ελευθερία, μπορεί επίσης να μας βοηθήσει να μάθουμε να αντιμετωπίζουμε την αυθόρμητα δημιουργούμενη μουσική των παιδιών ως μια από παιδαγωγική αλλά και μουσική σκοπιά αξιό-λογη και ξεχωριστή έκφραση της ανθρώπινης δημιουργικότητας. Αντί να τη θεωρούμε απλώς ένα άγουρο βήμα το οποίο πρέπει να εγκαταληφθεί μόλις τα παιδιά ξεκινήσουν σοβαρές μουσικές σπουδές, μπορεί να αντιμετωπιστεί ως ένας εξαιρετικά πλούσιος και πολυσχιδής τρόπος εξερεύνησης, επιβεβαίωσης και εκδήλωσης/αναγνώρισης σχέσεων όπως τις βιώνει ο μικρόκοσμος των παιδιών. Υπό αυτή την έννοια μπορεί να υποστηριχθεί ότι η μουσικοπαιδαγωγική πράξη πρέπει να ωθεί τα παιδιά να φτιάχνουν τις δικές τους μουσικές σε κάθε στάδιο και πλαίσιο μουσικής μάθησης.

Πρέπει να τονίσω ότι η δυναμική των θέσεων του Small δεν σχετίζεται με τη σύγχρονη ρητορία περί του μαθητή ως δημιουργικού καταναλωτή εκπαιδευτικών αγαθών 'σύμφωνα με τα ενδιαφέροντά του'. Αυτό είναι και το τεράστιο πρόβλημα σήμερα: πώς να ξαναπαιάσουμε τις ιδέες που άνησαν τη δεκαετία του 1960, αλλά παρέμειναν γενικά ανενεργές, ή 'ηττήθηκαν' από την παντοδυναμία των αγοραίων τρόπων σκέψης, οι οποίοι έχουν την απίστευτα αποτελεσματική τάση να οικειοποιούνται τα εξωτερικά περιβλήματα

<sup>5</sup> Στην *Ελευθεροτυπία* της Τετάρτης 15 Ιουνίου 2011 (Αποστολάκης, 2011) διαβάζουμε ότι ξεκινά η εισαγωγή της ιδέας του El Sistema με «[...] τη δημιουργία της Ελληνοβενεζουελάνικης Συμφωνικής Ορχήστρας Νέων ηλικίας 16-24 χρόνων. Ομως, από ελληνικής πλευράς, θα επιλεγούν παιδιά που ήδη έχουν μουσικές σπουδές, για να στελεχώσουν το ελληνικό τμήμα της ορχήστρας» ([www.enet.gr/?i=news.el.article&id=284521](http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=284521), η έμφαση δική μου). Και εδώ ανάποδα αρχίζουμε – κρατάμε το κέλυφος και όχι τον πυρήνα μιας πρακτικής – αυτό συμβαίνει γιατί με έναν θεμελιώδη τρόπο δεν αντιμετωπίζουμε τη μουσική ως πράξη, παρά μόνο στο βαθμό που οδηγεί στην εκτέλεση μουσικών έργων. Η αντικειμενοποιητική στάση μας απέναντι στη μουσική μάθηση και τις πρακτικές της βρίσκεται στη ρίζα της επίλογής να φτιαχτεί πρώτα μια συμφωνική ορχήστρα και έπειτα να ασχοληθούμε (αν ασχοληθούμε) με το πώς να δημιουργηθούν δημιουργικοί μουσικο-εκπαιδευτικοί πυρήνες για παιδιά από στερημένα κοινωνικο-οικονομικά περιβάλλοντα, οι οποίοι συγκροτούν και το κεντρικό νόημα του El Sistema.

εννοιών ακυρώνοντας τη δύναμή τους. Έτσι, το αίτημα για γνώση που συνδέεται με την βιωματική εμπειρία των παιδιών εκφυλίζεται σε 'χρήσιμη' γνώση, αλλά χρήσιμη με όρους ανελέητης ανταγωνιστικότητας στην αγορά εργασίας και η δημιουργική μάθηση εκφυλίζεται σε μια διαδικασία 'έξυπνων' επιλογών για τη διαμόρφωση του μελλοντικού επαγγελματικού προφίλ (βλ. Ball 2005· Peters 2009). Επιπλέον, ο Small μας δίνει κλειδιά ώστε να μην οδηγηθούμε σε μια τάση που συναντάται κυρίως στον χώρο των πολιτισμικών σπουδών, η οποία, στο όνομα της αποφυγής των αναγωγιστικών [reductionist] σχημάτων παραγωγός/καταναλωτής και οικονομική βάση/πολιτισμικό εποικοδόμημα, ακυρώνει κάθε δυνατότητα κριτικής θεωρώντας τα πάντα δημιουργικό μετασχηματισμό της παγκοσμιοποιημένης κουλτούρας, και επομένως οδηγεί στην εξουδετέρωση της έννοιας της αντίστασης και της κριτικής [βλ. τη διεξοδική συζήτηση του McCarthy (2004)]. Τα επιχειρήματα του Small μας δίνουν τη δυνατότητα να *πάρουμε θέση* ως προς την κατεύθυνση που θέλουμε να πάρει η καθημερινή μας μουσικοπαιδαγωγική πράξη:

«Νομίζω ότι η μεγάλη πρόκληση για τους μουσικοπαιδαγωγούς σήμερα δεν είναι πώς να παράγουν περισσότερους δεξιότητες επαγγελματίες μουσικούς, αλλά πώς να προσφέρουν αυτό το κοινωνικό πλαίσιο για άτυπη αλλά και θεσμοθετημένη μουσική αλληλεπίδραση, η οποία να οδηγεί στην αληθινή ανάπτυξη και μουσικοποίηση [musicalizing] της κοινωνίας στο σύνολό της» (Small 2010: 314).

## Βιβλιογραφία

- Αποστολάκης, Σ. (2011). Η ορχήστρα της Φαβέλας. *Ελευθεροτυπία*, Τετάρτη 15 Ιουνίου 2011. Ανακτήθηκε από το: [www.enet.gr/?i=news.el.article&id=284521](http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=284521)
- Arnheim, R. (1969/2007). *Οπτική Σκέψη* (μτφρ. Ι. Ποταμιάνος & Γ. Βρυώνη). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Ball, S.J. (2005). The Commodification of Education in England: Towards a new form of social relations. Keynote address to the *Japan-UK Education Forum Kyoto 2005*. Ανακτήθηκε από το: [www.soc.nii.ac.jp/juef/ac/2005/kyoto05.pdf](http://www.soc.nii.ac.jp/juef/ac/2005/kyoto05.pdf)
- Bamberger, J. (1991). *The Mind behind the Musical Ear*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bamberger, J. (2011). The collaborative invention of meaning: A short history of evolving ideas. *Psychology of Music*, 39(1), 82-101.
- Barrett, M. (Ed.) (2011). *A Cultural Psychology of Music Education*. Oxford: Oxford University Press.
- Benjamin, W. (1978/1935-36). Το Έργο Τέχνης στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγιμότητάς του. Στο W. Benjamin, *Δοκίμια για την Τέχνη* (μτφρ. Δ. Κούρτοβικ) (σσ. 9-46). Αθήνα: Κάλβος.
- Blacking, J. (1981). *Η Εκφραση της Ανθρώπινης Μουσικότητας* (μτφρ. Μ. Γρηγορίου). Αθήνα: Νεφέλη.
- Γρηγορίου, Μ. (1994α). *Μουσική για Παιδιά και για Έξυπνους Μεγάλους (Τόμος Α', Τα Υλικά και τα Εργαλεία / Η Γραμματική και το Συντακτικό)*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Γρηγορίου, Μ. (1994β). *Μουσική για Παιδιά και για Έξυπνους Μεγάλους (Τόμος Β', Οι Γλώσσες και οι Λειτουργίες της Μουσικής)*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Finney, J. (2011). *Music Education in England, 1950-2010*. London: Ashgate.
- Goehr, L. (1992/2005). *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων: Ένα Δοκίμιο για τη Φιλοσοφία της Μουσικής* (μτφρ. Κ. Κορομπίλη). Αθήνα: Εκκρεμές.
- Gruhn, W. (1997). Music learning - Neurobiological foundations and educational implications. *Research Studies in Music Education*, 9(1), 36-47.
- McCarthy, C. (2004). Thinking about the Cultural Studies of Education in a Time of Recession: Learning to Labor and the Work of Aesthetics in Modern Life. In N. Dolby & G. Dimitriadis in collaboration with P. Willis (Eds.), *Learning to Labor in New Times* (pp. 130-140). Νέα Υόρκη: Routledge/Falmer.
- Nyman, M. (1999/2011). *Πειραματική Μουσική* (μτφρ. Δ. Στεφάνου). Αθήνα: Οκτώ.
- Olson, D.R. (2001). Education: The bridge from Culture to Mind. In D. Bakhurst & S.G. Shanker (Eds.), *Jerome Bruner: Language, Culture, Self* (pp. 104-115). London: Sage.
- Peters, M.A. (2009). Education, creativity and the economy of passions: New forms of educational capitalism. *Thesis Eleven*, 96, 40-63.
- Pitts, S. (2000). *A Century of Change in Music Education*. Aldershot: Ashgate.

- Πουρκός, Μ. (2006). Εισαγωγή στις Κοινωνικο-Ιστορικο-Πολιτισμικές Προσεγγίσεις στην Ψυχολογία και την Εκπαίδευση. Στο Π. Πουρκός (Επιμ.), *Κοινωνικο-Ιστορικο-Πολιτισμικές Προσεγγίσεις στην Ψυχολογία και την Εκπαίδευση* (σσ. 55-136). Αθήνα: Ατραπός.
- Πουρκός Μ. & Δαφέρμος, Μ. (2010). *Ποιοτική Έρευνα στην Ψυχολογία και την Εκπαίδευση*. Αθήνα: Τόπος.
- Said, E.W. (2000). *Αναστοχασμοί για την Εξορία*. Αθήνα: Scripta.
- Small, C. (1977/1983). *Μουσική, Κοινωνία, Εκπαίδευση* (μτφρ. Μ. Γρηγορίου). Αθήνα: Νεφέλη.
- Small, C. (1987). *Music of the Common Tongue*. London: Calder.
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Small, C. (2010). *Μουσικοτροπώντας: Τα Νοήματα της Μουσικής Πράξης και της Ακρόασης* (μτφρ. Δ. Παπασταύρου & Σ. Λούστας). Αθήνα: Ιανός.
- Στραβίνσκυ, Ι. (1980). *Μουσική Ποιητική* (μτφρ. Μ. Γρηγορίου). Αθήνα: Νεφέλη.
- Walker, R. (1983). Innovation in the music curriculum I: New ideas from Canada and Great Britain., *Psychology of Music*, 11(2), 86-96.
- Walker, R. (1984α). Innovation in the music classroom II: The Manhattanville Music Curriculum Project. *Psychology of Music*, 12(1), 25-33.
- Walker, R. (1984β). Innovation in the music curriculum III: Experimental music in schools and the separation of Sense from Reason. *Psychology of Music*, 12(2), 75-82.
- Χατζιδάκις, Μ. (1980). *Τα Σχόλια του Τρίτου*. Αθήνα: Εξάντας.

---

#### **Προτεινόμενη παραπομπή:**

Κανελλόπουλος, Π. (2011). Ο Christopher Small και η ανατροπή του μουσικοπαιδαγωγικού Κανόνα. *Approaches: Μουσικοθεραπεία & Ειδική Μουσική Παιδαγωγική*, 3(2), 74-81. Ανακτήθηκε από το <http://approaches.primarymusic.gr>