

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΤΗΣ SATIS N. COLEMAN

Μια πρωτοπόρος των αρχών του 20ου αιώνα κάτω από σύγχρονο πρίσμα

**Μια δημοκρατική, βιωματική, πειραματική και οικολογική
προσέγγιση στη διδασκαλία της μουσικής**

Γράφει ο Γιώργος Γυπάκης

Δημοσιογράφος, μουσικός δημιουργός, οργανοποιός

Πρόλογος

Αν η Satis Narona Coleman δεν είχε την ατυχία να γεννηθεί γυναίκα σε μια συντηρητική εποχή, σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία, ίσως να ξέραμε περισσότερα γι αυτήν. Ίσως μάλιστα, να την είχαμε αναγνωρίσει ως τη σημαντικότερη μουσικοπαιδαγωγό του 20ου αιώνα. Κατά τη γνώμη μου η Coleman θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η Montessori της μουσικής παιδαγωγικής, αν και η επιρροή της δεν υπήρξε τόσο έντονη ή τουλάχιστον τόσο εμφανής στην ιστορία της παιδαγωγικής επιστήμης διεθνώς, όσο της ιταλίδας παιδαγωγού.

Δεν υπάρχει τίποτα το θεμελιώδες για τη σύγχρονη μουσική παιδαγωγική που να μην έχει ήδη ειπωθεί από τη δεκαετία του 1920 από τη Satis Coleman. Συνέλαβε και εξέφρασε με σαφήνεια την ίδια εποχή με τον Dalcroze τη σύνδεση των τριών δομικών στοιχείων μουσική-κίνηση-τραγούδι σε μια ολοκληρωμένη παιδαγωγική μέθοδο.¹

Ήταν η Coleman που αποσυνέδεσε πρώτη το πιάνο από την μουσικοκινητική αγωγή εισάγοντας άλλα όργανα για να συνοδεύουν την κίνηση και μάλιστα εισάγοντας για πρώτη φορά την ιδιοκατασκευή μουσικών οργάνων ως βασικό στοιχείο της μεθόδου της. Η Ρυθμική του Dalcroze στηριζόταν στο πιάνο και όπως αναφέρει η Πολυξένη Ματέυ μιλώντας για τα εφαρμοζόμενα συστήματα έως το 1930 *“στην ικανότητα του δασκάλου να αυτοσχεδιάζει στο όργανο αυτό”* (Π.Ματέυ, 1986, σελ. 15).

Αποδεχόμενη την αξία της μουσικής παιδαγωγικής των Αρχαίων Ελλήνων όπως την περιγράφουν ο Πλάτωνας κι ο Αριστοτέλης, υποστήριξε με θέρμη τη θεραπευτική αξία της μουσικής και την επίδραση της μουσικής παιδείας στην ταχύτερη και πιο ισορροπημένη διανοητική και ψυχική ανάπτυξη των παιδιών πολλά χρόνια πριν την επιστημονική τεκμηρίωσή τους από τους θεμελιωτές της σύγχρονης Μουσικοθεραπευτικής επιστήμης. Προώθησε τη διαθεματικότητα στη διδασκαλία της μουσικής, αυτό που μόνο τα τελευταία χρόνια αρχίζει να διαμορφώνεται ως “κίνημα” για τη διάδοση της ενσωμάτωσης των τεχνών στη διδασκαλία της βασικής σχολικής ύλης. Ακόμα και η πιο πρόσφατη τάση σύνδεσης της μουσικής με την οικολογία, έχει ήδη τεκμηριωθεί από την Coleman, ως ένας βασικός άξονας της παιδαγωγικής της φιλοσοφίας. (Shevock, 2017)

Παρόλο που δεν είχε συνθετικό έργο (αν εξαιρέσουμε τα κομμάτια που συνέθεσε για παιδαγωγικούς σκοπούς), υποστήριξε παράλληλα με άλλους θεωρητικούς πρωτοπόρους των αρχών του 20ου αιώνα την εκπαιδευτική αξία του μουσικού αυτοσχεδιασμού, βάζοντας το λιθαράκι της στη διαμόρφωση των πειραματικών ρευμάτων της μουσικής του 20ου αιώνα.

Σε όλο της το έργο είναι κυρίαρχο το πολυπολιτισμικό στοιχείο και, κάτι που φαίνεται απίθανο για την εποχή της, δεν συγκρίνει τους πολιτισμούς των άλλων φυλών με το λευκό δυτικό πολιτισμό, αλλά αναγνωρίζει τις επιδράσεις των μουσικών τους στη δυτική μουσική και τις ενσωματώνει στη θεωρία της. Πρόκειται για την ίδια ιδέα που δημιούργησε αυτό το ρεύμα που οι μουσικοκριτικοί άρχισαν να αποκαλούν τη δεκαετία του '80, "world music".

Στο κείμενο που ακολουθεί γίνεται μια προσπάθεια συνοπτικής παρουσίασης του πολυσχιδούς έργου της Coleman μέσα από τα βιβλία της με σκοπό να γίνει γνωστότερη η συνεισφορά της στη σύγχρονη μουσικοπαιδαγωγική επιστήμη. Παράλληλα επιχειρείται μια αναγωγή των ιδεών της σε σύγχρονο κοινωνικό και παιδαγωγικό πλαίσιο.

Μια δυναμική γυναίκα

Η Satis Narrona Barton Coleman γεννήθηκε τον Ιούνιο του 1878 στο Tyler του Texas. Αποφοίτησε το 1894 από το Γυμνάσιο του Tyler κι ένα χρόνο αργότερα από Sam Houston Normal Institute του Texas. Παντρεύτηκε το 1896, τον 33χρονο Walter Coleman καθηγητή βιολογίας στο ίδιο Ινστιτούτο με τον οποίο έκανε δύο γιους το 1900 και το 1907. Ο Walter ήταν ένας ανήσυχος επιστήμονας, με πολλά ερευνητικά ενδιαφέροντα κι έκανε αρκετές δημοσιεύσεις και καθώς φαίνεται ασκούσε μεγάλη επιρροή στην κατά 16 χρόνια μικρότερή του Satis (*Southcott, 2009*). Το ζεύγος άρχισε να παίρνει διαφορετικούς δρόμους όταν ο Walter άρχισε από το 1908 να βρίσκεται για τις ανάγκες του ερευνητικού του έργου μεταξύ Λονδίνου και Βερολίνου ενώ η Satis έκανε ιδιωτικές σπουδές στη φωνητική. Το 1911 βρίσκει τον Walter μόνιμα στο Παρίσι και τη Satis στην Ουάσιγκτον να διδάσκει στο σπίτι της μουσική πειραματιζόμενη με νέες μεθόδους διδασκαλίας ενώ σπουδάζει ταυτόχρονα φωνητική σε κάποιο ωδείο από το οποίο πήρε δίπλωμα το 1917.

Το 1922 εκδίδεται το πρώτο της βιβλίο ενώ από το 1920 έχει αρχίσει να διδάσκει τη μέθοδό της "Δημιουργική Μουσική" στο Lincoln School of Teachers College (εως το 1942), και στο Lincoln's Teacher Education μεταξύ 1925-1942 (και τα δύο σχολές του Παν/μίου Columbia). Παράλληλα συνέχιζε τις σπουδές της παίρνοντας από το ίδιο Πανεπιστήμιο M.A. το 1928 και το διδακτορικό της στην Εκπαιδευτική Ψυχολογία το 1931 (*Boston, S. C. 1992*).

Μέχρι το θάνατο της το 1961 είχε εκδόσει 33 βιβλία² (*Shevock, 2017*), τα περισσότερα σε μεγάλους εκδοτικούς οίκους. Η επιρροή της στη μουσική εκπαίδευση αναγνωρίστηκε επίσημα μόλις το 2010 στο Hall of Fame της Εθνικής Ένωσης Μουσικής Εκπαίδευσης (NafME) «για τη δουλειά της με τα μικρά παιδιά, τις δημοσιεύσεις της και το πρώιμο ενδιαφέρον της για τη μουσική δημιουργικότητα. Προήγαγε την μουσική εκπαίδευση για την ικανότητά της να οδηγεί τα παιδιά στη συσχέτιση της μουσικής με άλλα θέματα, όπως η ιστορία, η γεωγραφία και η μελέτη των φυσικών πόρων."

Creative Music και Seeking Attitude: συνοπτική αναφορά στη θεωρία της

Η Satis Coleman θεωρούσε ότι τα παιδιά γεννιούνται με μουσική δεκτικότητα και πίστευε στην ικανότητά τους να αναπτύσσουν τη δίψα για μάθηση ως στάση ζωής³ η οποία, κάτω από κατάλληλες συνθήκες τα οδηγεί σε μία δημιουργική ολοκλήρωση. Πίστευε ότι η μουσική μπορεί να

διδάσκεται από πολύ μικρή ηλικία αλλά απέρριπτε την ως τότε καθιερωμένη παιδαγωγική μέθοδο διδασκαλίας της δυτικής μουσικής, την εκμάθηση οργάνου δηλαδή μέσα από την ανάγνωση και τη γραφή παρτιτούρας. Αντίθετα, απέδειξε ότι τα παιδιά πρέπει να αποκτούν πρώτα μια βιωματική σχέση με τη μουσική και να μαθαίνουν να αυτοσχεδιάζουν και να δημιουργούν αποκτώντας μια εσωτερική σχέση ζωής με τη μουσική και τα μουσικά όργανα, πριν προχωρήσουν στη μουσική γραφή και ανάγνωση. Ακόμα κι εκεί όμως, ανέπτυξε ένα δικό της, αριθμητικό σύστημα γραφής και ανάγνωσης, παρόλο που εξέδωσε πολλά βιβλία με συλλογές παραδοσιακών παιδικών και άλλων τραγουδιών γραμμένες με το κλασικό σύστημα της δυτικής σημειογραφίας. Ως μέθοδο για την επίτευξη του εκπαιδευτικού σκοπού της η Coleman θεμελίωσε το σύστημα της Δημιουργικής Μουσικής (Creative Music) το οποίο φαίνεται ότι συνέχισε να εξελίσσει μέχρι το θάνατό της. **Η Δημιουργική Μουσική είναι ένα σύστημα “δοκιμής και λάθους”, όπου ο πειραματισμός και η ελευθερία της επιλογής έχουν κεντρικό εκπαιδευτικό ρόλο.**

Η Coleman βασίζει τη θεωρία της για τη μουσική εκπαίδευση στις απαρχές της ανακάλυψης της μουσικής από τον προϊστορικό άνθρωπο. Αξιοποιεί την αρχέγονη τάση αναζήτησης που υπάρχει ακατέργαστη στη φύση των παιδιών και τα βοηθάει να ανακαλύψουν μόνα τους τον ήχο, μέσα από τα αντικείμενα που τον παράγουν. Τα προτρέπει να εξερευνήσουν τις ιδιότητες των υλικών και να επανεφεύρουν τα πρώτα μουσικά όργανα, σε ένα βιωματικό εργαστήριο της μουσικής που ξεκινάει από την πρωταρχική έκφραση για να καταλήξει στη γνώση του μουσικού οργάνου και της μουσικής γραφής και ανάγνωσης.

Στην πορεία αυτή, τα παιδιά πρώτα μαθαίνουν να φτιάχνουν και να παίζουν αυτοσχέδια όργανα από όλες τις κατηγορίες μουσικών οργάνων, ώστε να είναι σε θέση αργότερα να επιλέξουν το κανονικό όργανο στο οποίο θα αφιερωθούν. Μαθαίνουν να αυτοσχεδιάζουν μέσα από το τραγούδι και το χορό, ακριβώς όπως γίνεται στους ιθαγενείς πολιτισμούς της Αμερικής, της Ασίας και της Αφρικής, μαθαίνουν ακόμα και να συνθέτουν τα δικά τους τραγούδια στα δικά τους όργανα. Τέλος μαθαίνουν να ερμηνεύουν ομαδικά μουσική σε κοινό. Η Coleman θεωρεί ότι η μουσική είναι άρρηκτα δεμένη με το λόγο και την κίνηση γι αυτό και η μέθοδός της περιλαμβάνει τη διδασκαλία μουσικής μέσω του τραγουδιού και του χορού.

Η Δημιουργική Μουσική για Παιδιά

Στο πρώτο βιβλίο της “Δημιουργική Μουσική για παιδιά” που εκδόθηκε το 1922, η Coleman περιέγραψε τα αποτελέσματα των πειραματισμών που ξεκίνησαν το 1915 με τα παιδιά που δίδασκε στο σπίτι της στην Ουάσιγκτον. Εκείνη την περίοδο διαμόρφωσε τις αρχές της μεθόδου της και τεκμηρίωσε την παιδαγωγική αξία της οργανοποιίας με απλά υλικά.

Από τα πρώτα δύο κεφάλαια του βιβλίου μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι αφετηρία των προβληματισμών που οδήγησαν την Coleman σ’ αυτά τα παιδαγωγικά πειράματα είναι η τραυματική της πρώτη επαφή με τη μουσική μέσω του πιάνου, η απογοήτευση από τη στέρηση της χαράς του αυτοσχεδιασμού, η επίπονη, άχαρη και βαρετή διαδικασία στην οποία υποβλήθηκε για να μάθει να διαβάζει «τα μαύρα σημαδάκια στις γραμμές». Πρόκειται για μια εμπειρία για την οποία ακούμε πολύ συχνά να μιλάνε και σήμερα, άνθρωποι που έχοντας σπουδάσει ως παιδιά μουσική με την κλασική “ωδειακή” μέθοδο, δηλώνουν ότι δεν έχουν «ξαναπαίσει από τότε στα χέρια τους το όργανο». Η Coleman τεκμηριώνει εδώ μια νέα αντίληψη για τη μουσική εκπαίδευση αμφισβητώντας παγιωμένες κοινωνικές αντιλήψεις για το ρόλο της μουσικής και τη χρησιμότητα της μουσικής παιδείας για τα παιδιά των αστών εκείνης της εποχής για να καταλήξει ότι “η μουσική εκπαίδευση έχει εξαιρετική παιδαγωγική αξία, αλλά όσο ενδιαφερόμαστε για τη μουσική ως

επίτευξη στόχου μόνο, και όσο η κινητήριος δύναμη για τις μουσικές σπουδές είναι η επιθυμία να εντυπωσιάσουμε άλλους, δε θα συνειδητοποιήσουμε ποτέ τη μεγαλύτερή της αξία”⁴

Η Coleman θέτει από την αρχή τον “αιρετικό” της στόχο: προτρέπει προς την απόκτηση της μουσικής ιδιότητας ως στοιχείο εσωτερικής ολοκλήρωσης του ανθρώπου και όχι ως στείρα γνώση και αναρωτιέται ποιός έχει μουσικότητα⁵ και ποιός όχι:

“Οι περισσότεροι πρωτόγονοι⁶ λαοί, είναι μουσικοί και η μουσική προσλαμβάνεται απ’ αυτούς ως μια ζωτική ανάγκη. Οι πρωτόγονοι άνθρωποι, στη δική μας περίπτωση τα πολύ μικρά παιδιά (σ.σ. που βρίσκονται σε πρώιμο στάδιο ανάπτυξης), έχουν μουσικότητα από την αρχή (περισσότερο από ότι νομίζουν κάποιοι απο μας) αλλά αυτή η κλίση δεν επιβιώνει πάντα κατά την εκπαίδευσή τους, και ίσως κανείς δεν μπορεί να ισχυριστεί ότι η “ενήλικη Αμερική” είναι πραγματικά “μουσική”. Οι νέγροι στο Νότο έχουν (ή είχαν) μουσικότητα. Ήρθαν από την Αφρική με πλούσιες, μουσικές φωνές, μια φυσική ικανότητα για μελωδία και αρμονία και μια κλίση προς τη μουσική δημιουργία. Από αυτά τα φυσικά τους χαρίσματα προήλθε η πιο όμορφη λογοτεχνία λαϊκών τραγουδιών της Αμερικής.” “Αγαπάμε” λέει, “τη μουσική”. Αλλά “μας αρέσει σαν οικογένειες να μαζευόμαστε τα βράδια, να τραγουδάμε και να παίζουμε όπως οι πραγματικά μουσικοί λαοί κάνουν; ... Εκτιμάμε και ενθαρρύνουμε, παρά το υψηλό μορφωτικό μας επίπεδο, την καλύτερη μουσική; Η μόρφωσή μας, μας έχει δώσει καν γούστο για την αληθινά ποιοτική μουσική; Εναρμονίζει τις ψυχές αυτών που το επιδιώκουν, όπως οι Έλληνες ανακάλυψαν ότι έκανε (η μουσική) και μας κάνει καλύτερους και δικαιότερους στις σχέσεις μας με τους άλλους; Και μας προσφέρει, όπως οι αρχαίοι Κινέζοι πίστευαν, ισορροπία και αυτοέλεγχο; Έχει αποδειχτεί η μουσική σπουδή καλή επένδυση σε χρόνο και χρήμα; Μας προσφέρει στ’ αλήθεια ευτυχία και πληρότητα;” (Coleman, 1922, p.10)

Να ερωτήματα που θα μπορούσαμε να θέσουμε στους εαυτούς μας και σήμερα.
Ή μάλλον, ιδιαίτερα σήμερα!

Οι πρώτες της “αιρέσεις”, όπως τις αναφέρει η ίδια, οδήγησαν την Coleman στους πειραματισμούς με τα παιδιά για μια δεκαετία, οπότε ήδη είχαν αρχίσει να αποδεικνύουν “ότι μπορούσαν να διδαχτούν πιάνο χωρίς τη βοήθεια της παρτιτούρας και ότι αγαπούσαν να το κάνουν. Φαινόταν τόσο φυσικό και λογικό. Δεν μαθαίνει ένα παιδί να μιλάει τη γλώσσα του πριν μάθει να τη διαβάσει, και δε θα βγάλει μουσικούς ήχους με τα δαχτυλάκια του όσο και με τη φωνή του πριν τους διαβάσει; Ο Herbert Spencer μας θύμισε χρόνια πριν (σ.σ. θεωρία του Pestalozzi) ότι το αντικείμενο πρέπει να διδαχθεί πριν από το σύμβολό του – ότι η εμπειρία πρέπει να προηγείται της γνώσης – αλλά έχουμε δείξει πόσο αδιάστακτα έχουμε σπάσει αυτόν τον εκπαιδευτικό κανόνα στη μουσική μας διδασκαλία.” (Coleman, 1922, p.16) Αυτό που ενδιαφέρει τα παιδιά, λέει πιο κάτω, “είναι το παιχνίδι, οι ήχοι που παράγουν. Αν αυτή η δραστηριότητα έχει μπλοκαριστεί από κάτι που δεν έχει ενδιαφέρον αυτό καθαυτό είναι φυσικό να βαρεθούν. Αν εξαναγκάζονται να χρησιμοποιούν τις νότες σε μια ρουτίνα μελέτης, συνήθως καταλήγουν να τις μισούν. Κι αν, ανάμεσα σ’ αυτά και στον επιθυμητό στόχο τους απλώνεται ένα βουνό δυσκολιών, θα τα παρατήσουν όταν νιώσουν πως δεν αξίζει τον κόπο.” (Coleman, 1922, p.17) Η Coleman κάνει δύο βιβλιογραφικές αναφορές από θεωρητικούς της εκπαίδευσης για να τεκμηριώσει την “αίρεσή” της: M.E. Boole - Preparation of the Child for Science, H.S. Jennings – Biology of Children in Relation to Education.

Ο Pestalozzi αποτελεί την κυριότερη πηγή έμπνευσης για την Coleman, όπως και για τους άλλους θεωρητικούς της μουσικής παιδαγωγικής: Ο Pestalozzi ήταν αυτός που δίδαξε πρώτος “ότι το παιδί πρέπει να διδάσκεται μία έννοια κάθε φορά, η πράξη πρέπει να προηγείται της θεωρίας και ότι η μάθηση πρέπει να ακολουθεί μια σπειροειδή εξέλιξη. Ακόμη πίστευε ότι υπάρχει μια φυσική σειρά ακολουθία στην εκπαίδευση του παιδιού και γι’ αυτό πρέπει να του παρέχουμε ευκαιρίες

αλληλεπίδρασης με αντικείμενα, για να αποκτήσει εμπειρίες... Υποστήριζε ότι τα παιδιά πρέπει να μαθαίνουν πρώτα τον ήχο και μετά το σύμβολο, πρώτα η μουσική ανάλυση και πράξη και μετά η σημειογραφία, έμφαση στα δομικά στοιχεία της μουσικής (δηλαδή στο ρυθμό και στη μελωδία) και έπειτα στο σύνολο” (Αντωνακάκης – Χιωτάκη, 2007, σ.32).

Πώς λοιπόν μπορούμε να διδάξουμε το παιδί χωρίς να διαβάζει νότες; αναρωτιέται η Coleman. Όπως τα πουλιά μαθαίνουν στα μικρά τους να τραγουδούν από μίμηση, όπως τα ζώα μαθαίνουν από μίμηση και συνηθίζουν στη ρουτίνα των γονιών τους έτσι και τα μωρά μαθαίνουν τη μητρική τους γλώσσα από μίμηση και συνηθίζουν στην εκφορά των ήχων της. Με τον ίδιο τρόπο κάνουν και τα πρώτα μουσικά τους βήματα. “Γιατί να μην υιοθετήσουμε εσκεμμένα το φυσικό τρόπο του παιδιού να μαθαίνει μέχρι που να γίνεται μια φυσική διαδικασία κατάλληλη για τις δυνάμεις του; Πολύ σύντομα, καθώς η ακοή του και η αντίληψή του αναπτύσσονται θα μπορεί να ακολουθήσει μια πιο περίπλοκη διαδικασία και να μαθαίνει να παίζει μουσική μιμούμενο όσα ακούει. Αλλά, το να παίζει μια μελωδία με το αυτί προϋποθέτει ότι το παιδί γνωρίζει τη μελωδία. Γι αυτό, πριν μάθει να παίζει με το αυτί, το παιδί πρέπει πρώτα να τραγουδήσει. Ο μόνος τρόπος για να μάθει μια μελωδία είναι τραγουδώντας την, και το τραγούδι μπορεί να ξεκινήσει μόλις αρχίσει να μιλά ή ακόμα και νωρίτερα. Από την αρχή, πρέπει να μάθει να τραγουδάει και να παίζει ρυθμικά. Αλλά για να γίνει αυτό, πρέπει να νιώσει το ρυθμό αυτού που παίζει, και η αίσθηση του ρυθμού πρέπει να έρθει μέσα από το σώμα. Με αυτή τη λογική, είδα την ανάγκη να υιοθετήσω το χορό επίσης ως μέρος της μουσικής εκπαίδευσης του παιδιού, γιατί το ρυθμικό παίξιμο εξαρτάται από την αντίδραση του σώματος στο ρυθμό.” (Coleman, 1922, p.20)

Δεν δυσκολεύτηκε να βρει από που θα αντλήσει το υλικό και τα εργαλεία της για την εφαρμογή αυτής της θεωρίας, πριν μιλήσουμε όμως γι αυτό αναλυτικά θεωρώ απαραίτητο να αναφερθώ στις πιο άμεσες επιρροές της, ώστε να καταλάβουμε σε βάθος το θεωρητικό υπόβαθρο από όπου τα άντλησε.

Πραγματισμός – Δημοκρατική εκπαίδευση – Recapitulation Theory: οι επιρροές της

Η Coleman ήταν βαθειά επηρεασμένη από το σύγχρονό της Αμερικανό παιδαγωγό, ψυχολόγο, φιλόσοφο και εκπαιδευτικό μεταρρυθμιστή John Dewey (Southcott 2009). Ο Dewey υπήρξε ένας από τους πιο διακεκριμένους Αμερικανούς μελετητές του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. Κεντρική θέση στη φιλοσοφία του Dewey είχε η δημοκρατία, που πίστευε ότι πρέπει να αποτελέσει κορμό αναμόρφωσης τόσο στην κοινωνία - δημιουργώντας την κοινωνία των πολιτών - όσο και στην εκπαίδευση – ίδρυσε το Πειραματικό Δημοτικό Σχολείο . Ήταν ισχυρός υποστηρικτής της προοδευτικής εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης πιστεύοντας στην αρχή της βιωματικής μάθησης. Η φιλοσοφία του Dewey, γνωστή ως Πραγματισμός, επικεντρώνεται σε μεγάλο βαθμό στην ανθρώπινη εμπειρία. Είδε τις ιδέες ως εργαλεία πειραματισμού, με στόχο τη βελτίωση της ανθρώπινης εμπειρίας. Η δημιουργική σκέψη, η ιδέα, ήταν το μέσο με το οποίο ο άνθρωπος έφτασε να αντιληφθεί και να συνδεθεί με τον κόσμο γύρω του. Η διεθνοποιημένη εκπαίδευση ήταν για τον Dewey, το κλειδί για να μάθουν οι άνθρωποι πώς να εγκαταλείπουν τις συνήθειες τους και να σκέφτονται δημιουργικά. (wikipedia)

Η τόλμη με την οποία εισχώρησε η Coleman σε ανδροκρατούμενα πεδία μελέτης όπως η μουσική, η μουσική φιλοσοφία και η έρευνα διαφόρων πεδίων μελέτης όπως η μουσικολογία, η εθνομουσικολογία, η ιστορία του πολιτισμού και η εθνολογία φαίνεται πως πηγάζει από τα πιο προοδευτικά κοινωνικά και πολιτικά κινήματα της εποχής της, μεταξύ αυτών και του φεμινιστικού.

Ενας σύγχρονος μελετητής της Coleman, ο Daniel Shavock (*Shevock, 2016*) θεωρεί πως είχε επηρεαστεί, όπως και ο Dewey, από την πρώτη γυναίκα φιλόσοφο της Αμερικής, τη Jane Adams, κοινωνιολόγο, συγγραφέα, πολιτική ακτιβίστρια (συν-ιδρύτρια της Αμερικανικής Ένωσης Πολιτικών Ελευθεριών, αγωνίστηκε για το γυναικείο δικαίωμα ψήφου και την παγκόσμια ειρήνη) και ηγετική φυσιογνωμία του φεμινιστικού κινήματος. Ήταν η πρώτη γυναίκα που έλαβε το βραβείο Νόμπελ Ειρήνης το 1931, ως αναγνώριση για την ίδρυση του επαγγέλματος της κοινωνικής εργασίας στις ΗΠΑ (*wikipedia*).

Επίσης, οι μελετητές της Coleman (*Shevock 2017, Southcott 2009, Boston*) θεωρούν ότι έχει επηρεαστεί από τη Θεωρία της Ανακεφαλαίωσης, που κυριαρχούσε ανάμεσα σε βιολόγους και θεωρητικούς της εξέλιξης από τα τέλη του 19ου έως τις αρχές του 20ού αιώνα. Η Θεωρία της Ανακεφαλαίωσης (Recapitulation Theory) αναπτύχθηκε από το βιολόγο Ernst Haeckel (1834-1919) ο οποίος προώθησε και εκλαΐκευσε το έργο του Δαρβίνου στη Γερμανία και ισχυριζόταν ότι “η βιολογική ανάπτυξη ενός οργανισμού είναι παράλληλη και συνοψίζει ολόκληρη την εξελικτική ανάπτυξη του είδους, την φυλογένεση” ή πιο απλά, “ότι η ανάπτυξη προηγμένων ειδών περνάει από στάδια που αντιπροσωπεύονται από ενήλικους οργανισμούς πιο πρωτόγονων ειδών” (*wikipedia*) (*Southcott, 2009*). Ο Αμερικανός ψυχολόγος G. Stanley Hall (1844-1924) που συνέβαλλε στην εισαγωγή της πρώτης έκδοσης του πρώτου βιβλίου της Coleman (“Creative music for children”), πρότεινε ότι κάθε ηλικιακή περίοδος στην ανάπτυξη ενός παιδιού αντιστοιχεί σε μια περίοδο ανάπτυξης του ανθρώπινου είδους: οι ηλικίες έως 6-7 ετών αντιστοιχούν στην προϊστορική εποχή, από 8-12 αντιστοιχούν στην “βαρβαρική” εποχή και η περίοδος της εφηβίας (από 13 και άνω) αντιστοιχεί στο στάδιο του πολιτισμού. Ο Hall ισχυρίζεται ότι “το παιδί ζει ξανά την ιστορία του ανθρώπινου είδους”. (*Southcott, 2009, σ.29*) Η Θεωρία της Ανακεφαλαίωσης έχει πια καταρριφθεί από τη σύγχρονη βιολογία, παρόλ’ αυτά άφησε ένα ισχυρό ίχνος στην ιστορία του πολιτισμού. Μια ερμηνεία της θεωρίας αυτής που αντιστοιχεί στην ιστορία της μουσικής, θέτει σε σειρά τα στάδια εξέλιξης της μουσικής από το ρυθμό (ανακάλυψη κρουστών οργάνων) στη μελωδία (πνευστά) και τέλος στην αρμονία (έγχορδα). Αν και δεν υπάρχει ιστορική βάση σε αυτό, καθώς δεν έχει αποδειχτεί ότι τα μουσικά όργανα ανακαλύφθηκαν με συγκεκριμένη σειρά ενώ βγάζει εκτός εξίσωσης τη φωνή, εντούτοις επιβεβαιώνεται από τη σύγχρονη μουσική παιδαγωγική ότι πριν από όλα έρχεται η ρυθμική αγωγή, κι ακολουθούν η μελωδία και η αρμονία θεωρώντας το τραγούδι ως δεδομένο σε όλα τα στάδια.

Η Coleman ακολουθεί αυτή την εξελικτική πορεία παρομοιάζοντας τα παιδιά με τον πρωτόγονο άνθρωπο και αντιστοιχώντας σ’ αυτά την πρωτόγονη μουσική, όμως αρνείται ότι υιοθετεί τη Θεωρία της Ανακεφαλαίωσης λέγοντας το 1955 σε κάποια ομιλία της ότι αυτό το κάνει “για να δώσει στα παιδιά ιδέες” (*οπ.π.*). Κατά τη γνώμη μου (και η έκταση που δίνω στο θέμα αυτό είναι επειδή μένει “ανοιχτό” στις μελέτες των Shevock και Southcott και νομίζω ότι πρέπει να το “κλείσω”) η Coleman πράγματι έχει επηρεαστεί από τη θεωρία αυτή και υιοθετεί κάποιες από τις ερμηνείες της για την ιστορία της μουσικής στα πρώιμα έργα της. **Όμως χρησιμοποίησε περισσότερο εθνομουσικολογικά εργαλεία για να αντλήσει τα δομικά στοιχεία της δικής της μεθόδου και όχι τα θεωρητικά εργαλεία που παρείχαν ως τότε οι υποστηρικτές της Ανακεφαλαιωτικής θεωρίας.** Θα δώσω στη συνέχεια παραδείγματα για το ότι η Coleman δε θεωρεί τον πολιτισμό των Ιθαγενών της Αμερικής ως εξελικτικά πρωτόγονο, αλλά ως πολιτισμικά πρότυπο, εξαιτίας της αρμονικής του σχέσης με τη φύση. Ή, ότι δε στρέφεται προς την Αφρικανική μουσική επειδή είναι πρωτόγονη αλλά επειδή είναι η πιο κατάλληλη για την ανάπτυξη της δικής της ρυθμικής αγωγής.

Η Satis Coleman ανέπτυξε μια αξιοσημείωτη δεκτικότητα σε νεωτεριστικές ιδέες, μεγάλη ευρύτητα πνεύματος και εντυπωσιακή ευρύτητα γνώσεων που εκτείνονται όπως έγραψα πριν, από

τη φιλοσοφία της μουσικής παιδαγωγικής, τη μουσικολογία, την ανθρωπολογία, την εθνολογία, την προϊστορική αρχαιολογία, την παγκόσμια ιστορία, την ψυχολογία, σε επιστημονικά πεδία που μόλις είχαν αρχίσει να δημιουργούνται όπως η εθνομουσικολογία αλλά και στις θετικές επιστήμες, τα μαθηματικά και τη φυσική.

Μελετώντας την Coleman, διαπιστώνουμε ότι η ευρύτητα αυτή δε θα μπορούσε να επιτευχθεί χωρίς ιδιαίτερες ικανότητες και εντοπίζουμε τέτοιες ιδιαιτερότητες, στην υψηλή ευφυΐα και τη δυνατότητα να αφομοιώνει και να μεταδίδει τεράστιο όγκο πληροφοριών αλλά κυρίως στην ανεξάντλητη ικανότητά της να παράγει ενδεδειγμένη και εξονυχιστική έρευνα σε όλα τα πεδία που επιλέγει, έρευνα τόσο σε βιβλιογραφικό όσο και σε βιοματικό-πειραματικό επίπεδο⁷.

Η παιδαγωγική αξία της Οργανοποιίας

Στη “Δημιουργική Μουσική για Παιδιά”, είναι η πρώτη φορά που τεκμηριώνεται η παιδαγωγική αξία της Οργανοποιίας. Όπως γράφει η Coleman η ιδέα αυτή προέκυψε ως απάντηση στο ερώτημα για το πώς τα μικρότερα παιδιά θα μπορούσαν να παίζουν μουσική σε ένα μελωδικό όργανο ενώ δε διαθέτουν τη φυσική ικανότητα να το χρησιμοποιήσουν, χωρίς να χρειαστεί να υπερβούν τα ανυπέβλητα εμπόδια της σωματικής δύναμης και της δεξιοτεχνίας που χρειάζεται για παράδειγμα ένα πιάνο ή μια κιθάρα ή ένα βιολί κι όσο πιο απλά και με το ταχύτερο δυνατό αποτέλεσμα να προκύπτει από την προσπάθειά τους. Ο στόχος είπαμε, είναι να νιώσουν νωρίς τη χαρά της δημιουργίας ώστε να κρατηθούν με αυτοπεποίθηση και να συνεχίσουν την προσπάθεια. Η εξοικείωση με ένα απλό μουσικό όργανο ήταν μια λύση:

“Τότε, ξαφνικά, σαν μέσα σε όραμα, μια πλήρης εικόνα άστραψε μπροστά μου, και είδα τους μικρούς μου μαθητές να πηγαίνουν πίσω για την πρώτη τους μουσική όχι στους Έλληνες αλλά πολύ πιο πίσω, στον πρωτόγονο άνθρωπο και τους πρώτους άγριους. Θα χτίσουν τη δική τους τέχνη και θα βιώσουν την ανάπτυξη της μουσικής από την αρχή.....Θα βρω το πρωτόγονο επίπεδο του κάθε παιδιού και σταδιακά θα το ανυψώσω σε ψηλότερα επίπεδα. Και θα κατανοεί κάθε στάδιο καθώς το φτάνει, γιατί η δύναμή του θα μεγαλώνει μ’ αυτό και θα δουλεύει πάντα στο δικό του επίπεδο. Η φυσική εξέλιξη της μουσικής θα είναι ο οδηγός μου στο να περάσω το παιδί από το απλό στο περίπλοκο και μαζί μπορεί συχνά να ανακαλύψουμε και να καλύψουμε σε ένα μάθημα πράγματα που χρειάστηκαν γενιές και γενιές για τον προϊστορικό άνθρωπο να ανακαλύψει χωρίς καθοδήγηση. Ο Πρωτόγονος άνθρωπος έφτιαχνε τα δικά του όργανα, έτσι θα φτιάξουμε κι εμείς πολλά δικά μας! Πόσο θ’ αρέσει στα παιδιά να τα φτιάχνουν! Και φυσικά κάθε παιδί θα λατρεύει να παίζει σε ένα μουσικό όργανο που θα έχει φτιάξει το ίδιο!” (Coleman, 1922, p.29)

Η Coleman γνώριζε πως οι μουσικές εμπειρίες ήταν ουσιώδεις για τη μουσική ωρίμανση ενός παιδιού και λάμβανε υπόψη τις τελευταίες εξελίξεις στην ψυχολογία που ανακάλυπτε πως η συναισθηματική ζωή ενός παιδιού διαμορφωνόταν τα πρώτα πέντε ως έξι χρόνια της ζωής του έτσι θεωρούσε πως η μουσική έπρεπε να αγγίζει το συναισθηματικό κόσμο των παιδιών όσο πιο νωρίς γινόταν. “Αυτά τα πρώτα χρόνια στην ανάπτυξη του παιδιού, γράφει, ανταποκρίνονται στο στάδιο της πρωτόγονης μουσικής και στα πιο απλά μουσικά όργανα. Η μουσική της παιδικής ηλικίας της ανθρώπινης φυλής αντιστοιχεί στη νηπιακή ηλικία του παιδιού. Αυτή είναι η περίοδος που πρέπει να τραγουδήσει και να χορέψει και να παίζει σε όργανα που δεν έχουν τεχνικές απαιτήσεις και μόνο τέτοιες μελωδίες που το μυαλούδάκι του να μπορεί να καταλάβει”. Το σχέδιο της Coleman θα ακολουθούσε την ιστορία της μουσικής: “ξεκινώντας από το επίπεδο του τυμπάνου, τα παιδιά μου θα είναι οι μικροί άγριοι που δεν ξέρουν τίποτα από μουσική και θα χορεύουν πρωτόγονους ρυθμούς και θα χτυπούν χοντροκομμένα τύμπανα και θα σείουν χοντροκομμένα σείστρα μέχρι να ανακαλύψουν έναν τρόπο να βγάλουν τόνο. Το τραγούδι επίσης θα το ακολουθήσουμε από το πιο

απλό του ξεκίνημα μέσα από την πορεία της εξέλιξής του και θα συσχετίσουμε το τραγούδι με το παίξιμό μας”. (Coleman, 1922, p.30-31)

Συνοψίζοντας αυτή τη θεωρία:

“Αν ένα παιδί βιώσει την τέχνη της μουσικής από τα πρωτόγονά ξεκινήματα, κατασκευάσει τα δικά του όργανα και παίξει μ’ αυτά και ανακαλύψει μόνο του κάθε στάδιο στην ανάπτυξη των μουσικών οργάνων, πως μπορεί να μην αποκτήσει μουσικότητα;” Ο τελικός στόχος είναι «να κάνουμε προσβάσιμη ολόκληρη την ιστορία της μουσικής σε ένα παιδί και να μπορεί να τη βιώσει και να την επεξεργαστεί, να βρει πώς θα φτιάξει και πώς θα χρησιμοποιήσει όλα εκείνα τα όργανα και να οργανώσουμε μια πορεία κατάλληλη για τα παιδικά χέρια και μυαλά που θα προσφέρει μια πραγματική εμπειρία ανάπτυξης της μουσικής τέχνης με τρόπο που θα αφυπνίζει και θα καθορίζει τις μουσικές του δυνάμεις και την καλαισθησία.....Πίστεψα, ότι ολόκληρη η ζωή του (παιδιού) θα εμπλουτιστεί πάρα πολύ, ότι η νοημοσύνη του θα ενσωματωθεί σ’ αυτό, ότι οι στοιχειώδεις δυνάμεις της φύσης του θα εξασκηθούν τόσο στην έρευνα και τον πειραματισμό και στη δημιουργική δουλειά των χεριών και του νου μαζί, ώστε ο χαρακτήρας του και όλη του η προσωπικότητα και ο τρόπος σκέψης του θα αναπτυσσόταν και θα δυνάμωναν και ότι οι μουσικές ανταμοιβές θα ήταν μόνο ένα μικρό κομμάτι αυτών που θα κερδίσει”. (Coleman, 1922, p.32-33)

Στη συνέχεια η Coleman περιγράφει το “πείραμα” της μεθόδου που ονομάζει “Δημιουργική Μουσική” βήμα – βήμα καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως όλ’ αυτά που πίστευε, μπορούσαν πράγματι να κατακτηθούν. Το “πείραμα” της Coleman κράτησε από το 1915 ως το 1918 τουλάχιστον και συμπεριέλαβε σ’ αυτό αρκετά παιδιά από 3 έως 9 χρονών. Τα μαθήματα γινόταν 2 έως 4 φορές την εβδομάδα από μία ώρα κάθε φορά, στο ιδιωτικό της στούντιο. Το 2019 προσλήφθηκε στο Lincoln School όπου συνέχισε τους πειραματισμούς με μεγάλες ομάδες παιδιών (βλ. παρακάτω).

Η μέθοδος της Δημιουργικής Μουσικής στηρίζεται στην οργανοποιία με απλά υλικά. Ή ακόμα καλύτερα, στην οργανοποιία που είναι κατάλληλη για παιδιά. Όσο πιο απλή είναι μια κατασκευή τόσο πιο προσιτή γίνεται στις μικρότερες ηλικίες. Ακόμα όμως και τα πολύ μικρά παιδιά – η Coleman αναφέρει προνήπια 3-5 ετών που “είναι πολύ μικρά για να ενδιαφέρονται για τις αιτίες των πραγμάτων και για να χειρίζονται εργαλεία και να κατασκευάζουν όργανα” μπορούν να ακολουθήσουν τα μεγαλύτερα, παρατηρώντας και μαθαίνοντας αλλά και παίζοντας ανάλογα με τις δυνατότητές τους.

Τρία είναι τα κριτήρια για την επιλογή των οργάνων που θα κατασκευαστούν, σύμφωνα με μεταγενέστερο κείμενο της Coleman (Coleman, 1931): Πρώτον, πρέπει να μπορούν να παιχτούν εύκολα από τα παιδιά, ώστε τους προσφέρουν σύντομα την ικανοποίηση του αποτελέσματος, δεύτερον πρέπει να είναι τέτοια ώστε να συνεισφέρουν ουσιαστικά στην μουσική ανάπτυξη των παιδιών και να τα διευκολύνουν στη μουσική τους έκφραση και τέλος, πρέπει να συμβάλλουν στο να μάθουν να εκτιμούν άλλες μορφές μουσικής.

Φυσικά η εκπαίδευση ξεκινάει από τα κρουστά αφού όπως γράφτηκε ήδη, πρέπει να θεωρούμε τα παιδιά ως μικρούς πρωτόγονους που “τους αρέσει να χτυπούν κάτι και να κάνουν θόρυβο” κι αυτό είναι το πρώτο βήμα για την ανάπτυξη της αίσθησης του ρυθμού. “Αφού έχω επιτύχει το παιδί να χρησιμοποιεί τα χέρια του και τα πόδια στο να κάνει ρυθμικούς ήχους, το επόμενο βήμα είναι να ερεθίσω την περιέργειά του για τα είδη των ήχων που παράγονται όταν διαφορετικές επιφάνειες κρούονται, για τους ήχους που παράγονται από επίπεδες επιφάνειες έως αντηχήσεις κοίλων και κούφιων σωμάτων.....Η συζήτηση για το τί υλικό θα χρησιμοποιήσουμε και το πώς θα τα κατασκευάσουμε, προκάλεσε την περιέργειά τους και οδήγησε στη διερεύνηση των

υλικών που χρησιμοποιούσαν οι πρωτόγονοι και άλλοι λαοί για να φτιάξουν τύμπανα και ποια υλικά ήταν διαθέσιμα για μας”. (Coleman, 1922, p.40-41)

Την έρευνα των παιδιών βοήθησαν κάποια βιβλία με εικόνες μουσικών οργάνων καθώς και επισκέψεις στα μουσεία. Προφανώς η αναζήτησή τους τα οδήγησε στα απλά υλικά της δικής τους καθημερινότητας, όπως ακριβώς συνέβαινε πολλές χιλιάδες χρόνια πριν: τα πρώτα μουσικά όργανα κατασκευάστηκαν από τα πιο προσιτά διαθέσιμα υλικά: κόκαλα, κλαδιά, κορμούς δέντρων και πέτρες. Τα παιδιά της Coleman χρησιμοποίησαν τα ανάλογα διαθέσιμα υλικά της πρώτης δεκαετίας του 20ου αιώνα, όπως τα σημερινά παιδιά χρησιμοποιούν τα ανακυκλώσιμα υλικά (πλαστικό, αλουμίνιο, γυαλί κλπ) μια και έχουν σ’ αυτά πιο εύκολη πρόσβαση απ’ ότι στα φυσικά υλικά που βρίσκει κανείς στο δάσος ή στην παραλία. Δε θα σταθώ περισσότερο στα υλικά και τις κατασκευές παρά μόνο θα αναφέρω ενδεικτικά όργανα που κατασκεύασαν με την καθοδήγησή της: λιθόφωνα, σείστρα, κρόταλα, ταμπουρίνα, τύμπανα με δερμάτινες και υφασμάτινες μεμβράνες, κουδούνια, απλά μεταλλόφωνα και σωληνόφωνα, γκονγκς, υαλόφωνα, μαρίμπες, μπουκαλόφωνα κ.α.

Και για τα πνευστά η έρευνα περιλάμβανε πολλά φυσικά υλικά, καλάμια από μπαμπού, λεπτούς κούφιους βλαστούς από πόες, κέρατα, κόκαλα, όστρακα αλλά και χαρτονένιους κυλίνδρους, χαλκοσωλήνες και λάστιχα ποτίσματος. Πρέπει να αναφέρουμε ότι τα πνευστά μουσικά όργανα βρίσκονται σε όλες τις λαϊκές παραδόσεις ως αυτοσχέδια παιδικά ηχητικά παιχνίδια και νομίζω πως δεν υπάρχει παιδί που να μην έχει βγάλει σφυριχτό ήχο μια φορά στη ζωή του φυσώντας μέσα σε μπουκάλι ή σε καπάκι από στυλό ή στο μίσχο κάποιου σταχιού. Τα υλικά που μπορείς να χρησιμοποιήσεις για να παράγεις ήχο φυσώντας μέσα τους είναι πάρα πολλά. Φλάουτα του πανός, τρομπέτες, μπουρούδες, τσομπάνικες φογέρες, οκαρίνες, κλαρινέτα και όμποε από φύλλα και βλαστούς, φλαζολέ, κινέζικα, αιγυπτιακά και ινδιάνικα φλάουτα ήταν τα όργανα που κατασκεύασαν οι μαθητές της Coleman.

Τα έγχορδα είναι τα πιο περίπλοκα στην κατασκευή τους όργανα, παρ’ όλα αυτά, η ταξινόμηση των Hornbostell & Sachs μας διευκολύνει να βρούμε την απλούστερη μορφή τους, που είναι το κυνηγετικό τόξο όπου προσαρμόζουμε ένα απλό κουτί για ηχείο και οι πρωτόγονες άρπες με χορδές περασμένες σε μία σκάφη ή κουτί. Τα παιδιά μελετούν τις ταλαντώσεις της χορδής και βρίσκουν τρόπους να ενισχύσουν τον ήχο. Τα χορδόφωνα γενικά, αποκαλύπτουν πιο εύκολα τις ιδιότητες του ήχου από όλα τα άλλα όργανα και μπορεί κάποιος να τα χρησιμοποιήσει σε ένα μάθημα φυσικής. Τα παιδιά της Coleman έφτιαξαν πολλά είδη χορδόφωνων, από τα πιο απλά μονόχορδα τόξα, τόξα με δοξάρι, άρπες διαφόρων τύπων και μεγεθών, μια ελληνική λύρα, μια κιθάρα από κουτί πούρων και άλλα.

Η παιδαγωγική αξία της χειροτεχνίας είχε ήδη τεκμηριωθεί και πιθανόν εισαχθεί στα παιδαγωγικά συστήματα κάποιων χωρών, όταν η Coleman έγραφε πως “*τα χέρια του παιδιού είναι τα εργαλεία με τα οποία θα χτίσει ακόμα και το διανοητικό του οικοδόμημα.....η αξία της κατασκευαστικής εργασίας και της (δημιουργικής) δράσης σε κάθε φάση της ανάπτυξης του παιδιού επισημαίνεται από όλους τους μοντέρνους ψυχολόγους κι εκπαιδευτικούς*” (Coleman, 1922, p.144).

Η προσθήκη της Coleman που αφορούσε την οργανοκατασκευή, δεν νομίζω να έχει ιστορικό προηγούμενο στη δυτική εκπαίδευση, έχει όμως ιστορικό υπόβαθρο στις παραδόσεις πολλών λαών σε όλο τον κόσμο, όπου τα μικρά παιδιά κατασκευάζουν ηχητικά παιχνίδια για να μιμούνται ήχους της φύσης ή τους ενήλικες, παρατηρώντας τους στην καθημερινότητά τους, είτε στις διάφορες τελετές, όπου υπάρχει μουσική. Η διαδικασία αυτή έχει έναν προφανή εκπαιδευτικό χαρακτήρα, ειδικά όταν ένας ενήλικας διδάσκει στο παιδί πώς να κατασκευάσει κάτι.

Συνοπτικά λοιπόν, η παιδαγωγική αξία της Οργανοποιίας τεκμηριώνεται από την Coleman ως εξής:

Η κατασκευή του μουσικού οργάνου από ένα παιδί, είναι το κίνητρο για να παίζει μουσική.

Η Coleman πίστευε πώς “τα παιδιά κατέχουν το υγιές ένστικτο της εποικοδομητικότητας. Τους αρέσει να χειρίζονται υλικά και εργαλεία και να μετατρέπουν τα υλικά. Όταν ένα παιδί κατασκευάζει ένα όργανο, η δραστηριότητα η ίδια το υποκινεί και το καθοδηγεί. Όταν το κίνητρο της εργασίας είναι κάτι έξω από το ίδιο το έργο, τότε το παιδί μπορεί να αποσπαστεί από το κίνητρο και να βαρεθεί. Αλλά κατά την κατασκευή ενός αντικειμένου που πρόκειται να χρησιμοποιήσει, το κίνητρο βρίσκεται στην ίδια τη φύση της εργασίας του, και η ώθηση να συνεχίσει είναι σύμφυτη σ’ αυτή την ιδιαίτερη δραστηριότητα και το ωθεί να προχωρήσει.” (Coleman, 1922, p.144-145). Επιπρόσθετα, η περιέργεια, ο ζήλος του να ακούσει πώς θα ηχεί το αντικείμενο που κατασκευάζει και η δημιουργική χαρά του να φτιάχνει κάτι με “φωνή” - κάτι που θα “ανταποκρίνεται” στο δημιουργό του- είναι κάτι που δε συμβαίνει σε άλλες κατασκευαστικές δραστηριότητες. Το μουσικό όργανο δεν είναι ένα στατικό παιχνίδι ρόλων όπως η κούκλα, ούτε ένα διακοσμητικό αντικείμενο για το παιδικό δωμάτιο, αλλά ένα παιχνίδι που “κάνει κάτι”.

Το αποτέλεσμα της κατασκευής τονώνει την αυτοπεποίθηση του παιδιού, γενικά και ειδικά όσον αφορά στη μουσική.

“Το παιδί που φυσιολογικά νιώθει ότι έχει φτιάξει κάτι τόσο όμορφο και χρήσιμο όπως ένα μουσικό όργανο, αναγνωρίζει την ικανότητα στον εαυτό του να μπορεί να φτιάξει κι άλλα “όμορφα και χρήσιμα αντικείμενα”. Η επιβράβευση έρχεται σε κάθε στάδιο της διαδικασίας: σε κάθε κομμάτι που κόβεται στις σωστές διαστάσεις και κολλιέται εκεί που πρέπει, σε κάθε επιφάνεια που τρίβεται και βάφεται, έχει την αίσθηση της ολοκλήρωσης και τη συνειδητοποίηση του “σκοπού” για τον οποίο ολοκληρώνεται κάθε στάδιο. Και από τη στιγμή που έχει φτιάξει το δικό του μουσικό όργανο, είναι φυσικό να θέλει να σκαρφιστεί τους δικούς του σκοπούς για να παίζει σ’ αυτό.” (Coleman, 1922, p.145)

Αποκτά μηχανικές και κατασκευαστικές γνώσεις. Γνωρίζει όλα τα μουσικά όργανα. Αναπτύσσει τη λεπτή κινητικότητα των χεριών του, κατασκευαστικές δεξιότητες, αυτοέλεγχο, συγκέντρωση, επιμονή κι υπομονή.

Από τη στιγμή που έχει φτιάξει όλους τους τύπους των μουσικών οργάνων έχει γνωρίσει τους μηχανισμούς κατασκευής και λειτουργίας τους και τις κατασκευαστικές αρχές όλων των σύγχρονων ορχηστρικών μουσικών οργάνων. Και γνωρίζοντάς τα αξιολογεί, εκτιμά και τα απολαμβάνει περισσότερο. Αυτό σημαίνει ότι όταν οι συνθήκες ωριμάσουν για το παιδί, θα είναι σε θέση, αξιοποιώντας την εμπειρία του να επιλέξει το μουσικό όργανο με το οποίο θα θελήσει να συνεχίσει τις μουσικές του σπουδές. Και το ότι γνωρίζει τις κατασκευαστικές του αρχές και τις λειτουργικές του δυνατότητες, θα του δώσει ένα προβάδισμα σε ότι αφορά στη γνωριμία του με αυτό το όργανο, που άλλοι σπουδαστές ίσως να μην έχουν. Σε διαφορετικά στάδια το κάθε παιδί, αποκτά μηχανικές ικανότητες, έλεγχο των χεριών στη χρήση των εργαλείων και επίσης ακρίβεια στη λεπτή κινητικότητα των χεριών του, καθώς σε πολλά όργανα τα κομμάτια πρέπει να ταιριάζουν μεταξύ τους με μεγάλη ακρίβεια, ώστε το όργανο να έχει επιτυχία. Έχει εξασκήσει (το παιδί) και επιμονή και υπομονή, γιατί πολλά όργανα απαιτούν πολύ χρόνο για να φτιαχτούν με διαστήματα αναμονής ανάμεσα στις εργασίες (πχ προκειμένου να στεγνώσει η κόλλα). Στο μεταξύ από μόνο του το παιδί αποκτά τη δύναμη της συγκέντρωσης σε αυτό που κάνει.

Κατά την έρευνα των υλικών, αναπτύσσει τη φαντασία του, αποκτά ευστροφία, παρατηρητικότητα, επινοητικότητα, κριτική σκέψη, πρακτική, εφευρετική και πειραματική συμπεριφορά.

“Ένα από τα προβλήματα που θα αντιμετωπίσει σ’ αυτή την κατασκευαστική εργασία είναι να βρει τα υλικά που θα χρησιμοποιήσει για τα όργανα. Ο πρωτόγονος άνθρωπος δεν είχε πρόσβαση σε έτοιμα υλικά – ούτε κι εμείς. Το παιδί πρέπει να χρησιμοποιήσει τη φαντασία του για να “δει” ανάμεσα στα αντικείμενα καθημερινής χρήσης τα υλικά που μπορεί να υιοθετήσει για τις ανάγκες των κατασκευών του.” (Coleman, 1922, p.148). Πέραν από τις ευκαιρίες που του δίνονται για τη μελέτη των υλικών σε επίπεδο που το φέρνει σε επαφή με τις θετικές επιστήμες, τη φυσική, τη χημεία και τη βιολογία, αναπτύσσεται η παρατηρητικότητα του και η “καπατσοσύνη” του στην αποτελεσματική χρήση των υλικών. “Όταν πηγαίνει στο δάσος ειδικά, πρέπει να μπορεί με ευστροφία να επινοεί μουσικές ιδιότητες στα υλικά της φύσης, γιατί εκεί είναι που ο πρωτόγονος άνθρωπος βρήκε τους πιο πλούσιους θησαυρούς του.” (Coleman, 1922, p.148) Αλλά σε έναν τέτοιο διερευνητικό περίπατο στη φύση, το παιδί δεν αναπτύσσει τη δύναμη της εξερεύνησης και της ανακάλυψης όπως και την κριτική του σκέψη; Από τη στιγμή που πρέπει να εφεύρει για να επιτύχει, πρέπει να διατηρεί μια πρακτική, εφευρετική συμπεριφορά. Κι όπως αποκτά αντίληψη της πορείας του προς την “επιστήμη” της μουσικής, δοκιμάζοντας και εφαρμόζοντας αυτά που ανακαλύπτει, πειραματιζόμενο στη φυσική του ήχου, δεν αναγκάζεται να κρατάει μια πειραματική “στάση”; Δε συμβάλλουν όλ’ αυτά στη διαμόρφωση ενός ενεργητικού, ευφυή χαρακτήρα, ενός δημιουργικού νου, μαθημένου να λύνει προβλήματα στην καθημερινότητα; Και δεν (πρέπει να) είναι ο τελικός στόχος της σύγχρονης εκπαίδευσης αυτός; Δεν είναι αυτό το μεγάλο ζητούμενο ακόμα και στην μεταμοντέρνα αγορά εργασίας – τα στοιχεία που ανταποκρίνονται στη νέα βιομηχανική επανάσταση, δεν είναι ακριβώς αυτά;

Και μήπως τελικά, η μουσική –μέσα από όλη αυτή την εκπαιδευτική διαδικασία – μπορεί να προσφέρει στον παιδαγωγικό στόχο περισσότερο από ότι οι εκπαιδευτικές μέθοδοι που ακολουθούνται στο σημερινό σχολείο, συνεπικουρούμενες από άθλια βιβλία, βαρετή εκπαιδευτική ύλη, καταθλιπτικούς μερικές φορές εκπαιδευτικούς;

“Η ικανοποίηση του επιτεύγματος είναι κινητήρια δύναμη για περαιτέρω δράση” ας το επαναλάβουμε. “Ο άνθρωπος που χτίζει μια πέτρινη γέφυρα για τον εαυτό του και για τους άλλους, δεν θα αρκεστεί ποτέ στο να είναι ένας απλός οραματιστής” (Coleman, 1922, p.149) γράφει η Coleman.

Αυτός δεν είναι ο άνθρωπος στον οποίο θα θέλαμε να εναποθέσουμε τις ελπίδες μας για το μέλλον;

Εμπλέκει κι άλλα εκπαιδευτικά αντικείμενα της σχολικής ύλης

“Για την κατασκευή των μουσικών οργάνων είναι αναγκαία η συσχέτιση της μουσικής με τη Φυσική του Ηχου και την τεχνολογία. Επίσης αγγίζει την ιστορία διαφορετικών λαών, τις πρακτικές τους στην κατασκευή των οργάνων και την παγκόσμια γεωγραφία και τους φυσικούς πόρους. Όσο περισσότερο έρχονται σε επαφή οι γνώσεις κι οι εμπειρίες ενός παιδιού σε διαφορετικά πεδία και συσχετίζονται μεταξύ τους, τόσο πιο ευρεία και ενιαία γίνεται η εκπαίδευσή του, τόσο πιο πολύ βαθαίνει η κατανόησή του και τόσο βελτιώνεται η προσαρμογή του στη ζωή. Δεν ξέρω τίποτα άλλο που να συσχετίζει περισσότερο την τέχνη, την επιστήμη και τη βιομηχανία περισσότερο από την κατασκευή μουσικών οργάνων.” (Coleman, 1922, p.149-150)

Θα αναφέρω εδώ κάποια πράγματα που η Coleman θεωρεί σημαντικά ανακεφαλαιώνοντας:

- Οτι ο σκοπός της οργανοποιίας με απλά υλικά είναι να παιχτεί μουσική τόσο απλή ώστε να μπορεί να την παίξει οποιοδήποτε παιδί.

-Οτι υπάρχει ένα όργανο κατάλληλο για τις ικανότητες κάθε παιδιού, κι όταν αυτό βρεθεί εμπειρικά, η ενασχόλησή του με το ίδιο το όργανο θα το βοηθήσει να αναπτύξει τις ικανότητές του περισσότερο.

-Οτι όλα τα παιδιά έχουν την ανάγκη (είτε έχουν ταλέντο είτε όχι) να παίζουν μουσική, κι ίσως αυτά που δεν έχουν “ταλέντο” να έχουν μεγαλύτερη ανάγκη. Αυτά τα παιδιά αντί να εγκαταλειφθούν στην... “αταλαντοσύνη τους”, πρέπει να βοηθηθούν μέσα από τις απλούστερες οργανοκατασκευές να ανακαλύψουν ένα μουσικό επίπεδο από το οποίο μπορούν να ξεκινήσουν.

-Η κατασκευή και χρήση απλών μουσικών οργάνων μπορεί να βοηθήσει τα παιδιά να συμμετέχουν από πολύ μικρή ηλικία σε μουσικά σύνολα αποκτώντας μια σημαντική εμπειρία που σε άλλη περίπτωση (ξεκινώντας από μικρή ηλικία την εκμάθηση ενός οργάνου όπως το πιάνο ή το βιολί) δεν θα έχουν.

-Το αυτί ασκείται στην ποιοτική εκτίμηση των ήχων και των μελωδιών, επειδή “σπουδάζει” το συνδυασμό τόνων, υψών, ρυθμών, φορμών και αισθημάτων που εφαρμόζονται σε πολλά διαφορετικά όργανα.

Μια δεκαετία αργότερα πάντως (το 1931), η Coleman έγραφε για τους περιορισμούς της οργανοποιίας με απλά υλικά όσον αφορά στην εφαρμογή της στα πλαίσια ενός ευρύτερου σχολικού προγράμματος:

1. Το “οργανικό” μέρος της μεθόδου είναι δευτερεύουσας σημασίας σε σχέση με άλλες σημαντικές βιωματικές εμπειρίες του παιδιού όπως η φωνητική άσκηση και το τραγούδι, γι αυτό και δεν πρέπει να καταλαμβάνει ολόκληρο το χρόνο σε ένα πρόγραμμα μουσικής αγωγής.
2. Όταν διαπιστώνουμε ότι κάποια παιδιά είναι έτοιμα, παρά την ηλικία τους, να διαχειριστούν ένα κανονικό μουσικό όργανο δεν πρέπει να σπαταλάμε χρόνο στις απλές ιδιοκατασκευές και σε μικρότερης αξίας εμπειρίες από αυτές που θα του προσφέρει η εκμάθηση του οργάνου.
3. Οι πολύ μικρές ηλικίες, πρώτης, δευτέρας και τρίτης Δημοτικού έχουν περιορισμένες δυνατότητες όσον αφορά στο κατασκευαστικό μέρος και δεν μπορούν να συμμετέχουν σε μουσικά σύνολα με ιδιοκατασκευασμένα όργανα, παρά μόνο με τραγούδι και μουσικοκινητική δραστηριότητα (body percussion π.χ.) καθώς σ’ αυτές τις ηλικίες είναι αδύνατο να παίζουν μουσική και να συντονίζονται με μια ομάδα. Από την τρίτη Δημοτικού μπορούν να αρχίσουν να συμμετέχουν σε σύνολα, ενώ από την τετάρτη μπορούν να αρχίσουν τις κατασκευές, σύμφωνα πάντα με την Coleman.
4. Η οργανοποιία έχει μεγαλύτερη αξία όταν προσφέρει στο παιδί την ικανοποίηση της μουσικής εμπειρίας. Όταν είμαστε σίγουροι πώς η προσπάθειά του δεν θα καρποφορήσει είναι καλύτερα να αναβάλλουμε το “κατασκευαστικό” μέρος της μεθόδου για αργότερα.
5. Σε ένα βαρυφορτωμένο σχολικό πρόγραμμα, είναι καλύτερα να παραλείπονται οι χρονοβόρες κατασκευές περίπλοκων μουσικών οργάνων όπως τα έγχορδα, που θα τραβήξουν όλο το χρόνο των μαθημάτων παραμελώντας το υπόλοιπο κομμάτι της ύλης. “Στο δημοτικό σχολείο γράφει η Coleman, *αν κάθε παιδί φτιάξει ένα σείστρο, ένα τύμπανο, μια μαρίμπα και ένα σετ αυλούς του Πανός, θεωρείται αρκετό για να καλύψει το κομμάτι της αγωγής του που αφορά την οργανοποιία*”.
6. Είναι δεδομένο ότι σε όλα τα παιδιά αρέσει να παίζουν μαζί μουσικά όργανα, ειδικά όταν τα έχουν φτιάξει τα ίδια. Όμως αν τα παιδιά παίζουν χωρίς τάξη και οργάνωση, αυτή η δραστηριότητα καταλήγει απλά στο να είναι “πολύς θόρυβος”, ένα παιχνίδι χωρίς ιδιαίτερη εκπαιδευτική σημασία και δεν μπορούμε να το θεωρούμε αποτελεσματικό στη μουσική αγωγή. Κατά τη γνώμη του γράφοντος, αυτό μπορεί να λειτουργήσει θετικά κάτω από ορισμένες συνθήκες, όπου το ομαδικό παιχνίδι είναι ελεγχόμενα θορυβώδες, γιατί δίνει στα παιδιά τη δυνατότητα να εξοικειωθούν με ένα

καινούργιο όργανο και επιπλέον, όταν η τάξη “ενορχηστρωθεί” τα παιδιά θα καταλάβουν τη διαφορά ανάμεσα στο θόρυβο και τη μουσική.

Το θεμέλιο της μουσικής είναι ο ρυθμός

“Το θεμέλιο της μουσικής είναι ο ρυθμός και όπως όλοι ξέρουν η αίσθηση του ρυθμού βρίσκει πρώτα έκφραση μέσα από το σώμα. Ήταν η αναγνώριση της ανάγκης του παιδιού να νιώσει το ρυθμό με φυσικότητα πριν μπορέσει να τραγουδήσει ή να παίξει ρυθμικά αυτή που με οδήγησε, χρόνια πριν, να ενσωματώσω το χορό στη μουσική μου διδασκαλία και να αφιερώσω σ’ αυτόν ένα μέρος κάθε μαθήματος” (Coleman, 1922, p.82). Για την Coleman ο χορός είναι μια ενστικτώδης μορφή αντίδρασης στο ρυθμό, μια φυσική έκφραση που πρέπει να παραμείνει ανεπιτήδευτη, χωρίς συμβάσεις και περιορισμούς όσο γίνεται περισσότερο, αφήνοντας τη μουσικότητα να πνεύσει μέσα από το σώμα, απελευθερώνοντας όλες του τις δυνάμεις. *“Είναι άχρηστο να προσπαθούμε να διαχωρίσουμε τα σώματά μας από τις πράξεις και τις σκέψεις μας. Το μυαλό είναι μέσω του οποίου η μουσική σκέψη πρέπει να εκφραστεί και όσο τα σώματά μας είναι δεμένα με το φόβο και άλλους περιορισμούς, τόσο παραμένει η μουσική μέσα μας απελπισμένα φυλακισμένη. Από τη στιγμή που η φωνητική και η οργανική μουσική εξαρτώνται τόσο ζωτικά στην ελευθερία του σώματος και το μυικό συντονισμό, είναι πολύ σημαντικό αυτό το θεμέλιο να μπει στο ξεκίνημα της μουσικής εκπαίδευσης του παιδιού και όσο το δυνατόν νωρίτερα στη ζωή του”* (Coleman, 1922, p.84). Αρχικά η Coleman θα περιοριστεί στις απλούστερες ρυθμικές κινήσεις, με την προϋπόθεση ότι αυτές θα επιλεγθούν προσεκτικά ώστε να είναι κατάλληλες για παιδιά. Και πάλι θα καταφύγει στους “πρωτόγονους χορούς” όπως αυτούς των ιθαγενών της Αμερικής που φαίνεται ότι μελετά ή σε ποιο εξελιγμένο επίπεδο, τους απλούς παραδοσιακούς χορούς των αποίκων. Στα πολύ μικρά παιδιά αρέσει να μιμούνται τις κινήσεις των ζώων, τα μεγαλύτερα αυτοσχεδιάζουν βρίσκοντας δικά τους βήματα και παντομίμες, φτιάχνουν χορευτικές δραματοποιήσεις παραμυθιών, ποιημάτων ή υποδύονται φυσικά φαινόμενα. Η Coleman αναφέρει μία περίπτωση όπου τα παιδιά δραματοποίησαν τη ζωή της κάμπιας που γίνεται πεταλούδα και υπαγόρευσαν τη μουσική που ήθελαν για κάθε στάδιο.

Ως προς το επιστημονικό πλαίσιο στο οποίο στηρίζεται “η αντίδραση στον ρυθμικό ερεθισμό φαίνεται να είναι ενστικτώδης στα ζώα και στα παιδιά, είτε το νευρικό σύστημα δέχεται τον ερεθισμό μέσω της αίσθησης της αφής, είτε της όρασης, είτε της ακοής. Αλλά η πιο έγκαιρη αντίδραση είναι μόνο στον απλό ρυθμό ή τον παλμό. Η αναγνώριση της ρυθμικής φόρμας είναι αποτέλεσμα της εμπειρίας – της αισθητηριοκινητικής μάθησης”. Αυτό για την Coleman σημαίνει ότι η μουσικοκινητική εκπαίδευση ενός παιδιού ξεκινάει από τη βρεφική ηλικία. Η μητέρα διδάσκει αισθητηριοκινητικά το μωρό της μέσω του ρυθμού, όταν κρατώντας του τα χέρια του μαθαίνει να παίζει παλαμάκια τραγουδώντας. *“Χτυπώντας τα χέρια και χτυπώντας σε μια σκληρή επιφάνεια με το χέρι ή με ένα ραβδί είναι ίσως οι απλούστερες κινήσεις για παιδιά και μέσα από αυτές ένα παιδί μπορεί να αποκτήσει την πρώτη του σαφή αίσθηση ρυθμικής έκφρασης.....Το ρυθμικό περπάτημα είναι το φυσικό μοντέλο για τη μέτρηση του χρόνου και τα περισσότερα παιδιά το βρίσκουν εύκολο, αλλά υπάρχουν πολλά παιδιά των οποίων οι μύες των ποδιών χρειάζονται λίγη εκπαίδευση στον αισθητηριοκινητικό συγχρονισμό προκειμένου να αναγνωρίσουν την αίσθηση του ρυθμικού περπατήματος”* (Coleman, 1922, p.86). Ο Στόχος της μουσικοκινητικής εκπαίδευσης της Coleman είναι να μπορούν τα παιδιά να συντονίζουν τις κινήσεις των άκρων τους, να αναγνωρίζουν και να ακολουθούν τις γρήγορες εναλλαγές τέμπο και να φτάνουν ολοένα και υψηλότερα επίπεδα κινητικής έκφρασης, μέσω του μέτρου, της φόρμας, της ισορροπίας και της απλότητας που χαρακτηρίζουν συνειδητά την καλλιτεχνική έκφραση, χτίζοντας μια ελεύθερη, δυνατή και υγιή προσωπικότητα.

Για την ενεργοποίηση της ρυθμικής αίσθησης στις νηπιακές ηλικίες αναφέρει λίγες ασκήσεις: από τους μαύρους εργάτες των σιδηροδρόμων και των οικοδομών παίρνει την ιδέα της ρυθμικής εργασίας μέσω του τραγουδιού και βάζει τα παιδιά να χτίζουν τοίχους με ξύλινα τουβλάκια χτυπώντας τα στον παλμό της μουσικής. Κάτι ανάλογο κάνει χρησιμοποιώντας μπάλες και μπαλόνια που τα παιδιά πετούν και πιάνουν με κάθε χτύπημα του παλμού. Για τη χαλάρωση των παιδιών παίζει το Dead Game. Η ιδέα είναι να εγκαταλείψουν οποιαδήποτε κίνηση κάνουν τα παιδιά με ένα δεδομένο σήμα και να ξαπλώνουν κάτω σαν “να έχουν πυροβοληθεί”. Όπως γράφει η Coleman “*έχω χρησιμοποιήσει τη λέξη "νεκρός" σκόπιμα, και δεν υπήρξε καμία δυσάρεστη αντίδραση στη λέξη από την πλευρά των παιδιών, αφού τα εισήγαγα σωστά στην έννοια. Είναι ο "ενήλικας" αυτός ο οποίος φοβάται τη λέξη, αλλά στα παιδιά προκαλεί το δραματικό ένστικτο με τρόπο που δεν μπορεί να το κάνουν άλλες οδηγίες. Αν εγώ θα έπρεπε να ζητήσω από τον Johnny να χαλαρώσει, δε θα μπορούσε πιθανότατα να δει καμία χρησιμότητα σ' αυτό, και θα μου έπαιρνε πολύ χρόνο προσπαθώντας να τον διδάξω πώς να χαλαρώνει. Αλλά αν ο ίδιος παίζει το ρόλο της αρκούδας που περπατά στα τέσσερα μέσα στο δάσος ή κάνει έναν υπέροχο αρκουδοχορό, και ξαφνικά ένας κυνηγός εμφανίζεται και τον πυροβολεί, είναι στιγμιαία μια νεκρή αρκούδα, και πιο χαλαρός από ό, τι θα μπορούσε να τον διδάξει κάποιος να είναι.*” (Coleman, 1922, p.96-97) Η Coleman το ονομάζει αυτό “έξυπνη χαλάρωση” και θεωρεί πώς βοηθά τα παιδιά να μάθουν πώς να χαλαρώνουν απόλυτα χωρίς να κοιμούνται.

Η θεωρητική βάση της ρυθμικής αγωγής της Coleman είναι ίδια με αυτήν που ανέπτυξε την ίδια περίοδο ο Dalcroze, αλλά σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να συγκριθούν οι απλοϊκοί folk χοροί της Coleman με τη Ρυθμική του Dalcroze. Ο τελευταίος διεύρυνε το πεδίο της εφαρμογής, εμβάθυνε στη μελέτη και εξειδίκευσε στην πράξη τόσο, ώστε να τη μετατρέψει στο βασικό άξονα της διδασκαλίας του. Έτσι “*ανέπτυξε τεχνικές συνδυασμού ακουστικών και φυσικών-σωματικών ανταποκρίσεων, τραγουδιού και φυσικής – σωματικής ανταπόκρισης, καθώς και μουσικής ανάγνωσης – σημειογραφίας τραγουδιού και φυσικής – σωματικής ανταπόκρισης, προσπαθώντας να ζυγνήσει έντονα συναισθήματα προερχόμενα από την επαφή με τον ήχο*” (Abramson, 1986, Ανδρούτσος, 2004, στο Αντωνακάκης – Χιωτάκη 2007).

Αυτό που πρέπει να μας μείνει ως κυρίαρχο στοιχείο από τη “ρυθμική” φιλοσοφία της Coleman είναι **η ιδέα της “ελευθερίας” στην έκφραση, στην ανάπτυξη των συναισθημάτων και της σκέψης, μια ελευθερία που πηγάζει στην ανεμπόδιστη φυσικότητα και που οι μόνοι της περιορισμοί είναι οι ηθικοί.**

Το όραμα της Coleman θυμίζει τον Henry David Thoreau (1817-1862) που επηρέασε τα φυσιολατρικά κινήματα της σύγχρονης Αμερικής, συνέβαλε στη γέννηση της οικολογίας και των κινήματων πολιτικής ανυπακοής. Ο Thoreau ήταν ο πρώτος φυσιοδίφης – οικολόγος της Αμερικής. Εβδομήντα χρόνια πριν τους Οικολόγους του 20ου αιώνα “*έκανε το παρθένο δάσος υποδειγματική περίπτωση ισορροπίας της φύσης και ανακάλυψε την αρχή της διαδοχής των δασικών δέντρων. Γι αυτόν τον ποιητή – φιλόσοφο - επιστήμονα που τριγυρνούσε στα δάση παίζοντας το φλάουτο του, ο ήχος ήταν η πηγή της βαθειάς λατρείας του προς το φυσικό κόσμο και το κύριο κίνητρο για την επιθυμία του να τον διατηρήσει και να τον προστατεύσει. Ο Thoreau πίστευε ότι η Πυθαγόρεια μουσική του σύμπαντος ήταν γύρω του, μέσα στους ήχους του φυσικού κόσμου. Στα ημερολόγιά του ανέφερε τακτικά τους ήχους των εντόμων ως «γήινο τραγούδι». «Η μουσική» έγραφε «είναι ο ήχος της κυκλοφορίας στις φλέβες της φύσης». (Titon, 2016, σ.71).*

Και η Coleman παρατηρεί για χρόνια το τραγούδι των πουλιών και αντλεί από αυτό τις ιδέες της για τη μέθοδο διδασκαλίας των μαθητών της στο τραγούδι. Διαπιστώνει ότι “*τα παιδιά,*

όπως τα πουλιά, μαθαίνουν να τραγουδούν από μίμηση και δεν είναι πολύ νωρίς να ξεκινήσουμε τη μουσική εκπαίδευση ενός παιδιού από τη μέρα που θα γεννηθεί τραγουδώντας του”.

Το τραγούδι των παιδιών - πουλιών

“Έχω παρατηρήσει πως τα νεαρά πουλιά δεν κελαηδούν με μεγαλύτερη ακρίβεια απ’ ότι τα περισσότερα παιδιά. Για πολλά χρόνια είχα την ευκαιρία να παρατηρήσω τις μεθόδους των μανάδων κοκκινολαιμηδων να διδάσκουν τα μικρά τους να τραγουδούν, καθώς τα δέντρα γύρω απ το σπίτι μου φιλοξενούσαν πολλές οικογένειες για πολλές γενεές. Αυτοί οι κοκκινολαιμηδες, χρόνο με το χρόνο, διατηρούσαν το “ωδείο” τους κοντά στα παράθυρά μου και αμετάβλητα χρησιμοποιούσαν το ίδιο μικρό τραγούδι για εξάσκηση για τα μωρά τους – ένα πολύ πιο απλό από τα όμορφα τραγούδια που συνηθίζουν να τραγουδούν οι ενήλικες κοκκινολαιμηδες. Ξανά και ξανά, εκατοντάδες φορές την ημέρα, η μητέρα καλούσε τα μωρά της να βγουν άφοβα από τη φωλιά τραγουδώντας τους τι-τι-τιντ-τι – (τα διαστήματα ήταν μι-ρε-μι-ρε-ντο!).” (Coleman, 1922, p.101-102) Οι μητέρες διορθώνουν τα παιδιά τους και τα διδάσκουν με υπομονή μέχρι να τελειοποιήσουν την τεχνική τους και η Coleman δε βρίσκει λόγο να αμφιβάλει ότι η συνεχής επανάληψη ενός πολύ απλού σκοπού είναι ο σωστός τρόπος να μάθει ένα παιδί να τραγουδάει εξασκώντας παράλληλα το αυτί του να αναγνωρίζει το σωστό τόνο. Οι παρατηρήσεις της Coleman στο τραγούδι των πουλιών είναι εκτεταμένες, τόσο ώστε να αφιερώσει ολόκληρο κεφάλαιο σε επόμενο βιβλίο της αναλύοντας τα κελαηδίσματα διαφόρων ειδών (βλ. παρακάτω).

Οι μαθητές της μαθαίνουν από την αρχή να τραγουδούν απλά τραγούδια με το αυτί χωρίς να προηγείται κάποια ανάλυση των τραγουδιών, και να αυτοσχεδιάζουν, ώστε να να αποκτήσουν εμπειρία και να εδραιωθεί μέσα τους η συνήθεια να τραγουδούν ελεύθερα. Οι ανακρίβειες στην τονικότητα οφείλονται συνήθως είτε σε απειρία είτε σε έλλειψη προσοχής ή συγκέντρωσης. Η Coleman πιστεύει ότι η καλύτερη άσκηση για να μάθουν τα παιδιά να τραγουδάνε σωστά είναι να ξεκινούν τραγουδώντας μια φράση σε μία νότα και σταδιακά να περνούν σε μελωδίες με δύο, μετά με τρεις νότες και να συνεχίσουν χτίζοντας μια πεντατονική κλίμακα. Υιοθέτησε την άποψη αυτή από έναν ακόμα υποστηρικτή της Ανακεφαλαιωτικής Θεωρίας, το σύγχρονό της ιστορικό της μουσικής John Frederick Rowbotham, που πίστευε πως η ιστορία της φωνητικής μουσικής ακολούθησε αυτήν ακριβώς την εξελικτική πορεία.

Ο Συντονισμός τραγουδιού και μουσικού οργάνου

Επόμενος στόχος είναι ο συντονισμός τραγουδιού και παιζίματος μουσικού οργάνου: θεωρώντας ότι τα παιδιά μπορούν να παίξουν σε οποιοδήποτε όργανο τα τραγούδια που έχουν μάθει καλά -με την προϋπόθεση ότι το όργανο αυτό δεν απαιτεί ιδιαίτερη τεχνική γνώση- κι έχοντας προηγηθεί η εξάσκηση με πολύ απλά τραγούδια που τα παιδιά συνόδευαν παίζοντας διάφορα κρουστά, η Coleman προτείνει στα παιδιά να δοκιμάσουν να παίξουν στο υαλόφωνο (μια σειρά από γυάλινα ποτήρια κουρδισμένα) καθώς πιστεύει ότι ταιριάζει πιο πολύ στις παιδικές φωνές. Κατόπιν τα αφήνει να δοκιμάσουν σε διάφορα όργανα τις ίδιες μελωδίες, τα προτρέπει να αυτοσχεδιάσουν και να προχωρήσουν μαθαίνοντας όλο και πιο περίπλοκα τραγούδια με το αυτί. Αναφέρεται στο ευφύες παίξιμο, δηλαδή τη συνειδητή αναγνώριση των διαστημάτων που ακούει ένα παιδί και την ικανότητα να τα μεταφέρει στιγμιαία στο όργανο. Στο σημείο αυτό αρχίζει να είναι χρήσιμη η απομνημόνευση διαστημάτων με τη μορφή αριθμών, κάτι που αναπτύσσει μεταγενέστερα στα βιβλία της (θα αναφερθούμε αναλυτικότερα πιο κάτω στο σύστημα αυτό). “Από τη στιγμή που τα παιδιά ήξεραν τους αριθμούς στην κλίμακα των διαστημάτων των τραγουδιών

που παρουσίαζαν και ήξεραν το ρυθμό της μελωδίας, ήταν εύκολο να μεταφέρουν τη γνώση αυτή σε οποιοδήποτε όργανο ήξεραν πως να χειριστούν, αρκεί να είχε την τονική ευρύτητα, χωρίς να σκέφτονται το κλειδί, τα σύμβολα ή τις ονομασίες των τόνων...Αν το παιδί μπορούσε να τραγουδάει και ήξερε τί τραγουδούσε, αυτό ήταν το μόνο που χρειαζόταν. Μπορούσε να το παίζει.” (Coleman, 1922, p.113-114)

Σύντομα τα παιδιά αρχίζουν να φτιάχνουν μικρά σύνολα, πειραματίζονταν σε διάφορα όργανα, καταλαβαίνουν την ανάγκη να κουρδίζουν τα όργανά τους ώστε να μπορούν να παίζουν μαζί. Κι αφού πέρασε λίγος καιρός κι είχαν εξασκηθεί αρκετά με το σύστημα αυτό, άρχισαν να ενδιαφέρονται να παίζουν οργανική μουσική χωρίς τραγούδι και να αισθάνονται έτοιμα να περάσουν από την πεντατονική στη διατονική κλίμακα, δοκιμάζοντας απλά κομμάτια του Μπαχ και του Μότσαρτ.

Τότε έρχεται η ανάγκη να χρησιμοποιήσουν τα σύμβολα: όταν θα ήθελαν να θυμούνται ένα κομμάτι αλλά πιστεύουν ότι μπορεί να το ξεχάσουν. Και πάλι όμως, σε πρώτο στάδιο η Coleman χρησιμοποιεί το αριθμητικό σύστημα. Τα παιδιά γράφουν ήδη τα δικά τους τραγούδια και για να μην τα ξεχάσουν, βάζουν τους αριθμούς των διαστημάτων κάτω από τις λέξεις. “Αυτοί οι αριθμοί, εξηγεί, βρίσκουν εφαρμογή σε όλα τα πρωτόγωνα μουσικά όργανα χωρίς εξαίρεση και τα σύγχρονα επίσης” Όταν τα παιδιά είναι απολύτως εξοικειωμένα με τους αριθμούς και τις γραμμές που αναπαριστούν διαστήματα, διάρκειες και ρυθμούς, κι έχουν κατακτήσει την πλήρη εμπειρία της μεταφοράς αυτών που ακούνε ή αυτών που σκέφτονται στο όργανο και τη φωνή τους, τότε, είναι έτοιμα για τη μετατροπή των αριθμών σε μουσικά σύμβολα και τότε ανοίγεται μπροστά τους ο κόσμος της μουσικής σημειογραφίας της δύσης.

Οι μικροί Συνθέτες - Ερμηνευτές

Έγραψα ήδη ότι το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού για την Coleman είναι πρωτεύον. “Είναι πολύ ευκολότερο για ένα μικρό παιδί να αυτοσχεδιάσει παρά να μάθει μια μελωδία”. Η βασική ιδέα είναι ότι τα παιδιά πρέπει να μάθουν να δημιουργούν τη δική τους μουσική με τα δικά τους όργανα. Γι αυτό αφήνει τα παιδιά να αυτοσχεδιάζουν στα όργανα που κατασκευάζουν κι αφού πια έχουν μάθει να γράφουν και να διαβάζουν με το αριθμητικό σύστημα, τα προτρέπει να συνθέσουν τα δικά τους τραγούδια με τους δικούς τους στίχους. “Τα παιδιά με καλωσόριζαν και με αποχαιρετούσαν τραγουδιστά και ήταν απόλυτα ελεύθερα στο τί θα πουν και πώς θα το τραγουδήσουν. Μετατρέψαμε σε τραγούδι οποιοδήποτε θέμα, στην αρχή χωρίς να σκεφτόμαστε τη φόρμα. Αργότερα σκαρώναμε τραγουδάκια για πράγματα που είδαμε και πράγματα που μας άρεσαν.....Δεν ήταν ο στόχος μου να δημιουργήσουμε κάτι με καλλιτεχνική αξία στην αρχή, αλλά περισσότερο να δώσω στα παιδιά την ελευθερία να αφήσουν τα δικά τους τραγούδια να κυλήσουν και να τα κάνω να καταλάβουν πόσο εύκολος είναι ο αυτοσχεδιασμός και να μη διστάζουν να τον επιχειρούν”. (Coleman, 1922, p.123) Η Coleman περιγράφει περιστατικά του πώς εμπνεύστηκαν κάποια παιδιά και πως παρουσίασαν τα δικά τους τραγούδια, τα οποία μάλιστα συμπεριλαμβάνει στο βιβλίο. Περιττεύει να πούμε πόσο διασκέδαζαν τα παιδιά με τις δικές τους συνθέσεις, αλλά και με των άλλων. Κάποια παιδιά θέλησαν να συνοδεύσουν με τα δικά τους όργανα τα παιδιά που έπαιζαν τις συνθέσεις τους και τελικά, η παρουσίαση των συνθέσεων κάθε παιδιού με τη μορφή μίνι ρεσιτάλ ήταν ένα σημαντικό μάθημα για όλους, μάθημα να ακούν και να σέβονται ο ένας το έργο του άλλου.

Η Coleman αφιερώνει ένα κεφάλαιο στο πρώτο της βιβλίο στα παιδικά ρεσιτάλ, τονίζοντας ότι τα δημόσια ρεσιτάλ μπορεί είτε να βοηθήσουν, είτε να κάνουν κακό στα παιδιά. Γράφει πόσο σημαντικό είναι τα παιδιά να παρουσιάζουν τα μουσικά τους επιτεύγματα ξεκινώντας από το στενό οικογενειακό τους κύκλο πριν περάσουν σε μεγαλύτερο κοινό, και ότι όλο αυτό συμβάλλει στην

ξεπερνούν το φόβο του “κοινού” αλλά και στην απόκτηση αυτοπεποίθησής τους. Από την άλλη, υπάρχει ο κίνδυνος όσο περισσότερη αναγνώριση από το κοινό λαμβάνει το παιδί τόσο να μεγαλώνει η ματαιοδοξία του. Οι γονείς δεν πρέπει να προβάλλουν στο παιδί την ανάγκη τους για κοινωνική αναγνώριση μέσα από τη μουσική ή την επιθυμία τους για καλύτερες επιδόσεις και να διαφυλάσσουν ότι **το χτίσιμο ενός ισχυρού χαρακτήρα μέσω των καλλιτεχνικών του εμπειριών θα είναι απόρροια μιας ισορροπημένης ψυχικής ανάπτυξης και όχι ενός υπέρμετρου εγωισμού:** “ζητώ από τους γονείς και τους οικογενειακούς φίλους (απουσία των παιδιών) να μη λένε στα παιδιά ότι “έπαιζαν καλά” αλλά να μιλούν καλύτερα για το πόσο διασκέδασαν οι ίδιοι από τα κομμάτια που παρουσιάστηκαν, κρατώντας το μυαλό των παιδιών στην ψυχαγωγική (αντί για την παιδαγωγική) σημασία των κοντσέρτων.” (Coleman, 1922, p.138)

Αναφερόμενη στους γονείς εξάλλου, η Coleman προτείνει να έχουν ενεργό ρόλο στη μουσική διαπαιδαγώγηση του παιδιού. Προτρέπει τις μητέρες να τραγουδούν στα βρέφη καθώς “το υποσυνείδητό του ήδη δέχεται επιδράσεις που θα διαμορφώσουν τη μελλοντική ζωή του”. Μια αναγωγή στο σήμερα, βρίσκει τους Μουσικοθεραπευτές να μελετούν τις επιδράσεις αυτές στη διανοητική και ψυχική ανάπτυξη του βρέφους, λόγω της συναισθηματικής εγγύτητας και της οικειότητας που εντείνεται και της επικοινωνιακής πληρότητας που αναπτύσσεται μεταξύ μητέρας και βρέφους. (Shoemark, 2016, McLean 2016)

Προτρέπει τους πατεράδες να αξιοποιούν δημιουργικά το χρόνο με τα παιδιά τους ευαισθητοποιώντας τα μικρά αυτιά στους ήχους της φύσης, στην έντονη αντίληψη και μίμησή τους. Μαζί μπορούν να ακούνε τα τραγούδια των πουλιών, να τα μαθαίνουν και να τα σφυρίζουν!

Συνοψίζοντας η Coleman αναφέρει ότι η μέθοδός της «Δημιουργική Μουσική» μπορεί να συνεισφέρει στην εκπαίδευση και ανάπτυξη του παιδιού συμβάλλοντας ιδιαίτερα:

- στη δημιουργική του δύναμη
- στη δύναμη να σκέφτεται για τον εαυτό του
- στις γενικές του γνώσεις
- στη δύναμη να δρά για τον εαυτό του
- στην ικανότητα να ελέγχει τις ενέργειές του
- στην ολόπλευρη συμμετοχή της συναισθηματικής του δύναμης
- στο να μάθει να εκτιμά την ομορφιά και
- στην κοινωνική του προσαρμογή

και γι αυτούς τους λόγους υπηρετεί τους σκοπούς της Εκπαίδευσης. (Coleman, 1922, p.184)

Και στο κλείσιμο του βιβλίου της για τη Δημιουργική Μουσική η Coleman υιοθετεί τα λόγια του μέντορά της Stanley Hall: “κάποια μέρα όταν οι ψυχολόγοι θα συνειδητοποιήσουν ομοφωνώντας ότι τα συναισθήματα είναι πολύ πιο δυνατά από τη διάνοια και τη βούληση, και είναι πιο σημαντικά για τη σωματική και την ψυχική υγεία, είναι ξεκάθαρο πως οι δάσκαλοι της μουσικής περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον θα επιφορτίζονται με την ευθύνη και την επιμέλεια της υγείας της συναισθηματικής ζωής των παιδιών”. (Coleman, 1922, p.214)

Δημιουργική Μουσική στο Σπίτι

Δυστυχώς, όσο κι αν έψαξα στάθηκε αδύνατον ως τώρα να βρω τα βιβλία της Coleman που ασχολούνται με την εφαρμογή της θεωρίας της στα σχολεία. Βρήκα όμως το “Δημιουργική Μουσική στο Σπίτι” (Creative Music in the Home, 1927) απ’ όπου μπόρεσα να πάρω μια ιδέα για το πόσο εμπνευσμένα δίνει στους γονείς αλλά και σε παιδιά πάνω από 7 ετών τη δυνατότητα, χωρίς να έχουν μουσικές γνώσεις, να ξεκινήσουν να μαθαίνουν στο σπίτι, μόνα τους μουσική. Στην πραγματικότητα είναι ένας πολύ προσεγμένος “Οδηγός Δημιουργικής Μουσικής χωρίς Δάσκαλο”

γεμάτος μουσική θεωρία, οργανολογία, οργανοποιία και μουσικές ασκήσεις. Μέσα από ιστορίες που δίνονται με λογοτεχνικό ύφος, εξηγεί πώς γεννήθηκαν μερικές από τις πιο ωραίες μουσικές ιδέες της ιστορίας, ενώ δίνει οδηγίες για το πώς κατασκευάζονται και πώς παίζονται χαρακτηριστικά μουσικά όργανα από όλες τις κατηγορίες. Οι ιστορίες αυτές παρουσιάζουν τεράστιο εθνολογικό ενδιαφέρον, αφού όπως έγραψα στην αρχή η Coleman σέβεται κι εκτιμά τις εθνικές κουλτούρες των άλλων φυλών και τις μελετά από την εθνομουσικολογική πλευρά: η κατασκευή του σείστρου συνδυάζεται με έναν ιδιάνικο μύθο για τον πρώτο χορό της βροχής, η κατασκευή των τυμπάνων συνοδεύεται από στοιχεία σχετικά με τη χρήση τους και τη σημασία τους για τους αφρικανικούς πολιτισμούς. Για το πως παίζονται τα τύμπανα και την εκμάθηση του ρυθμού επιστρέφει στους μύθους των ιθαγενών της Αμερικής και τα παραδοσιακά τραγούδια των λευκών αποίκων. Επειτα “ανακαλύπτει” τους ήχους που μπορούν να παράγουν τα “κοινά πράγματα”, δηλαδή τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης, οι λεκάνες, τα κουτάλια, τα τηγάνια, τα ταψιά..... ολ’ αυτά δηλαδή που άρχισαν να χρησιμοποιούν το πρώτο μισό του 20ου αιώνα οι συνθέτες πειραματικής μουσικής και συνεχίζουν μέχρι σήμερα να τιμώνται από μουσικούς όλων των ειδών και των επιπέδων!

Μέσα από την ιστορία δύο “πρωτόγονων” κυνηγών, ακολουθεί τη διαδρομή από την ανακάλυψη της διαφοράς ανάμεσα στον τραγουδιστό και τον ομιλιτικό τόνο της φωνής και το τραγούδι σε μία νότα μέχρι τα πρώτα πεντατονικά τραγούδια και το πώς μπορούν αυτά να παιχτούν σε ένα σετ κρυστάλλινων μπόλ. Αργότερα το μικρό αυτό σετ εξελίσσεται σε ένα πιο περίπλοκο υαλόφωνο, φτιαγμένο από κουρδισμένα με νερό ποτήρια. Με την ίδια μεθοδικότητα και μέσα από πειραματισμούς (σχετικούς με τη φύση του ήχου) που οδηγούν, όπως και πριν, σε μια ολοκληρωμένη για παιδιά γνώση της λειτουργίας του οργάνου, δίνει οδηγίες για την κατασκευή ενός τρίτονου ξυλόφωνου. Αυτό εξελίσσεται σε μια μαρίμπα με μιάμιση – δύο οκτάβες έκταση, αλλά μέχρι να γίνει αυτό, τα μουσικά κομμάτια που “διδάσκει” το βιβλίο γίνονται όλο και πιο περίπλοκα. Η Coleman αναπτύσσει εδώ εκτενέστερα τη δική της μουσική σημειογραφία χρησιμοποιώντας αριθμούς αντί για σύμβολα. Για τα όγδοα βάζει σε κύκλο δύο αριθμούς για τα μισά προσθέτει μια γραμμή, τα παρεστιγμένα νούμερα έχουν τελείες κ.ο.κ. Παραδείγματα:

$\frac{3}{4}$ 5 | 1 1 (3 2) | 1 1 5 | 6 1 6 | 5 -

Flow gently, sweet Afton, among thy green braes,

If I were a Bird

$\frac{3}{4}$ |  |

Κάθε φορά κάνει αντιπαραβολή των αριθμών με τα σύμβολα και με τα πλήκτρα του πιάνου, αλλά δεν της χρειάζεται το πεντάγραμμο, μέχρις ότου οι αναγνώστες του βιβλίου έχουν εξοικειωθεί τόσο καλά με το να μεταφέρουν τα αριθμητικά σύμβολα στα όργανα ώστε η μετάβαση στο πεντάγραμμο να τους φανεί πολύ εύκολη. Γίνεται μια αναφορά στην Κινέζικη μουσική και την ιστορία της, μόνο

και μόνο για να περάσει από την πεντατονική στη διατονική κλίμακα. Τελικά οι αριθμοί αντικαθίστανται πλήρως με νότες, και ακολουθεί ένα κεφάλαιο μουσικής θεωρίας όπου σταδιακά, εξηγούνται όσες από τις βασικές έννοιες δεν είχαν εξηγηθεί με το αριθμητικό σύστημα καθώς και βασικές δομικές έννοιες της σύνθεσης.

Στο βιβλίο αυτό είναι που γίνεται η εκτενέστατη αναφορά στο τραγούδι των πουλιών, για το οποίο μιλήσαμε νωρίτερα. Βρίσκουμε μια λίστα με τα πιο κοινά ωδικά πτηνά της βόρειας Αμερικής και όχι μόνο τους τρόπους με τους οποίους τραγουδάνε, αλλά και πως διδάσκουν οι μητέρες τα μικρά τους. Η Coleman μεταγράφει τα κελαηδήματα σε παρτιτούρες, “μεταφράζει” τις φράσεις παραβάλλοντας συνηχήσεις με την αγγλική γλώσσα και φτιάχνει λέξεις ώστε να μπορούμε να τραγουδήσουμε τις μελωδίες. Για παράδειγμα αναφέρεται στους δίτονους “τραγουδιστές” που χρησιμοποιούν διαστήματα τετάρτης ανάμεσα στις δύο νότες, όπως η κότα: “O-ark! Ark ark ark ark ark ark ark ark!” και το Ορτύκι: “Bob White. Peas ripe?”. Σίγουρα θα μπορούσαμε να κάνουμε κάτι ανάλογο στα Ελληνικά, μελετώντας τους ήχους της Ελληνικής ορνιθοπανίδας, αν και οι δυσύλλαβες και μονοσύλλαβες λέξεις δεν είναι τόσο συχνές στη γλώσσα μας, ώστε να μπορούμε να φτιάξουμε εύηχες μουσικές φράσεις.

Πάντως, όλο αυτό θυμίζει τον περίφημο Γάλλο σειραϊστή συνθέτη και ορνιθολόγο Ολιβιέ Μεσιάν ο οποίος άκουγε τα πουλιά και μάλιστα με ενθάρρυνση του δασκάλου του και χρησιμοποίησε μεταγραφές από καταγεγραμμένα τιτίβισματα πουλιών σε κάποια πρώιμα έργα του. Όπως διαβάζουμε στο σχετικό λήμμα στη *wikipedia* “στην πρώτη κίνηση από το “κουαρτέτο για το τέλος του χρόνου” το βιολί μιμείται χαρακτηριστικά το κελάηδισμα, ενώ η τρίτη κίνηση (για σόλο κλαρινέτο) έχει τίτλο “Η άβυσσος των πουλιών” (“L’abîme d’oiseaux”). Σταδιακά, η χρήση του ενσωματώθηκε στις συνθετικές του τεχνικές και μαζί με τη χρήση των τρόπων και του χρωματισμού των συγχορδιών αποτέλεσε το μουσικό του ύφος. Στο έργο “Le réveil des oiseaux” (“το ξύπνημα των πουλιών”) η τεχνική έχει φτάσει στο πιο ώριμο στάδιο, όπου όλο το έργο βασίζεται σε τιτίβισματα. Σαν ηχητικό αποτέλεσμα αυτό που ακούμε είναι κατά βάση μια χορωδία πουλιών που ξυπνάνε, μεταγραμμένη για ορχήστρα. Το ίδιο συμβαίνει και στο έργο “Erode” (“Επωδός”), όπου όχι λιγότερα από δεκαοκτώ βιολιά παίζουν το καθένα ένα συγκεκριμένο τιτίβισμα. Στην παρτιτούρα αναφέρεται σε ποιο πουλί ανήκει το κάθε τιτίβισμα, ωστόσο δεν θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι τα έργα αυτά αποτελούν απλώς μεταγραφές κελαηδισμάτων· τουναντίον, πρόκειται για ηχητικά ποιήματα που -με εμπρεσιονιστικό τρόπο- αναπαριστούν ένα τοπίο με τα χρώματα, τους ήχους και την γενικότερη ατμόσφαιρά του.” (*wikipedia*)

Το βιβλίο ολοκληρώνεται με οργανολογικά στοιχεία, απλές κατασκευές και οδηγίες παιχνιδιού για μια μεγάλη γκάμα οργάνων όπως τα φλάουτα, οι σύριγγες, τα αερόφωνα με γλωσσίδα, οι τρομπέτες, η Ελληνική λύρα, τα διάφορα ζίθερ, τα λαουτοειδή, το βιολί και το πιάνο, ενώ ένα κεφάλαιο αφιερώνεται στην κλασική ορχήστρα και τη διεύθυνσή της.

Μια Παιδική Συμφωνία

Από το 1919 που ξεκίνησε να εργάζεται στο Lincoln School, είχε όπως είπαμε, την ευκαιρία να δοκιμάσει τη μέθοδό της σε μεγάλες ομάδες παιδιών, δηλαδή σε ολόκληρες τάξεις, κάτι που έδωσε μεγάλη ώθηση στη δημιουργικότητά της. Η κορύφωση του έργου της στο σχολείο αυτό ήρθε με τη διοργάνωση ενός κοντσέρτου, όπου συμμετείχαν όλα τα παιδιά από 8-12 ετών, με όργανα που είχαν κατασκευάσει τα ίδια κυρίως (με την προσθήκη κάποιων ορχηστρικών) παρουσιάζοντας ένα συμφωνικό έργο που έγραψαν τα ίδια, με συλλογικό τρόπο. Το έργο αυτό περιγράφεται στο βιβλίο “A Children’s Symphony” που εκδόθηκε από τις Πανεπιστημιακές εκδόσεις του Columbia

για λογαριασμό του Σχολείου το 1931. Το έργο παρουσιάζεται ως επίτευγμα και δικαιολογημένα, αφού ήταν η πρώτη φορά στην ιστορία της σύγχρονης παιδαγωγικής που έγινε κάτι τέτοιο και πρέπει να λάβουμε υπόψη, ότι εκείνη την εποχή δεν είχε παγιωθεί ακόμα η αντίληψη ότι η μουσική πρέπει να συμπεριλαμβάνεται στα σχολικά μαθήματα, ούτε καταλάμβανε τη θέση που της άξιζε στις σχολικές δραστηριότητες.

Στο βιβλίο αυτό γίνεται μια σύντομη ανασκόπηση της ιστορίας της μουσικής παιδαγωγικής όπου η Coleman εκφράζει το βαθύ θαυμασμό της στην αρχαία Ελληνική ιδέα για τη μουσική παιδεία. Μία ακόμα ανασκόπηση των πειραματισμών της με τα παιδιά από το 1915 εστιάζει στην οργανοποιία και κλείνει με πρακτικά συμπεράσματα απ' όλη αυτή την περίοδο, χρήσιμα για όσους σκοπεύουν να διδάξουν με τη μέθοδό της σε σχολεία. Ακολουθεί μια ενδιαφέρουσα καταγραφή των ορχηστρικών έργων κλασικών συνθετών για παιδιά⁸ και στα οποία κάποια μέρη έχουν γραφτεί για μουσικά παιχνίδια καθώς και μια κριτική αναφορά στις Σχολικές Ορχήστρες που είχαν αξιοσημείωτο έργο ως εκείνη την εποχή στις ΗΠΑ και στις ρυθμικές μπάντες για πολύ μικρά παιδιά που όπως αναφέρει, ήταν ένα σχήμα διαδεδομένο τη δεκαετία του '20.

Για την Coleman η συμμετοχή σε ένα μουσικό σύνολο είναι μια από τις κορυφαίες εμπειρίες για τη μουσική διαπαιδαγώγηση των παιδιών κι αυτό τεκμηριώνεται με πολλά επιχειρήματα -τα περισσότερα απ' αυτά θεωρούνται αυτονόητα σήμερα. Ακόμα και για έναν ενήλικα, η συμμετοχή σε μια ορχήστρα, απαιτεί μεγάλη ικανότητα συντονισμού με το σύνολο την ίδια στιγμή που επικεντρώνεται στη δική του ερμηνεία. Το να "ακούς" τον εαυτό σου και τους άλλους με την ίδια προσοχή, είναι μια διαρκής άσκηση κοινωνικότητας, αυταπάρνησης, αυτοπειθαρχίας και αλληλοσεβασμού που δεν προσφέρεται σε πολλές άλλες δραστηριότητες έξω από την ορχήστρα. Για ένα παιδί λέει η Coleman, η συνειδητοποίηση της ικανότητάς του να συνεργάζεται με άλλους σε ένα σύνολο συμβάλλει στην τόνωση της αυτοπεποίθησής του *"και η χαρά που παίρνει διαχέεται, τουλάχιστον ως ένα βαθμό, στη συμπεριφορά του μέσα στη συλλογική δουλειά.....Εδώ το εγωκεντρικό παιδί βρίσκει στην εμπειρία της ευχαρίστησης που μοιράζεται, το καλύτερο που μπορεί να του προσφέρει η σχέση του με άλλους. Εδώ επίσης, το ανασφαλές παιδί έχει την ευκαιρία να ξεχάσει τον εαυτό του".* (Coleman, 1931, p. 34)

Στόχος της Coleman ήταν η συμμετοχή όλων των παιδιών που μπορούσαν να συμμετάσχουν στο σχηματισμό μιας σχολικής ορχήστρας, ανάλογα με την ηλικία τους και το επίπεδό τους. Η πρώτη προσπάθεια έγινε το 1924 και αφορούσε την εκτέλεση εύκολων θεμάτων από την παιδική συμφωνία του Haydn με τα όργανα που είχαν κατασκευάσει τα παιδιά, ενώ τα πιο δύσκολα μέρη ερμήνευε η δασκάλα στο πιάνο. Κάποια μέρη που δεν μπορούσαν να παιχτούν από τα απλά όργανα των παιδιών παραλείφθηκαν και κάποια διασκευάστηκαν από την ίδια. Το έργο παρουσιάστηκε μόνο από τα παιδιά της τετάρτης τάξης. Την επόμενη χρονιά τα παιδιά της έκτης, που ζήλεψαν την επιτυχία των μικρότερων, ζήτησαν κι εκείνα να δώσουν μια συναυλία. Η Coleman συνέθεσε για το σκοπό αυτό την "Παιδική Συμφωνία σε Σολ ματζόρε" σε τρία μέρη, για μαρίμπες (που κατασκεύασαν τα παιδιά της έκτης), τρομπέτες, βιολιά, οκαρίνες, φλαζολέ, διάφορες καμπάνες, τύμπανα (που κατασκεύασαν τα παιδιά της τετάρτης τάξης) κι άλλα κρουστά ενώ το πιάνο είχε και πάλι το ρόλο της αρμονικής συνοδείας. Η Συμφωνία ερμηνεύτηκε από 40 συνολικά παιδιά.

Το 1929 έγινε η τρίτη και πιο σημαντική προσπάθεια, να δημιουργηθεί μια συμφωνική ορχήστρα από όλα (σύνολο 137) τα παιδιά των τριών τελευταίων τάξεων του Δημοτικού. Οι ηλικίες των παιδιών, από 8 έως 12 ετών, αγόρια και κορίτσια με μέσο όρο IQ τα 118 στην τέταρτη τάξη, 117 στην πέμπτη και στην έκτη. Η μελωδική γραμμή του έργου, που ονομάστηκε "Lincoln School Symphony No. 3" γράφτηκε από τα ίδια τα παιδιά της πέμπτης και έκτης και συντέθηκε από την Coleman, που επέλεξε τα θέματα μέσα από εκατοντάδες ιδέες που της έδιναν γραμμένες (τις

περισσότερες στο αριθμητικό μουσικό σύστημα που δίδασκε) προσπαθώντας να τα τις ταιριάζει μεταξύ τους, έχοντας πάντα κατά νου, ότι τα μέρη για κάθε όργανο έπρεπε να ανταποκρίνεται στις δυνατότητες των παιδιών που θα το έπαιζαν. Έχοντας διδαχθεί μεταξύ άλλων και τη δομή ενός συμφωνικού έργου, τα παιδιά προσπάθησαν να δώσουν θεματολογία, έτσι για το δεύτερο μέρος σκέφτηκαν να παρουσιάσουν κάποια “επεισόδια” από τη ζωή του πρωτόγονου ανθρώπου, όπως η ανακάλυψη της φωτιάς. Τελικά η συμφωνία οργανώθηκε σε 4 μέρη: Allegro, Andante, Menuetto, Rondo. Τα μέρη μεταγράφηκαν για πιάνο (4 χέρια), βιολί, ψαλτήρι, φλαζολέ, ξυλινες φλογέρες (recorders), οκαρίνες, μαρίμπες, φουσαρμόνικες, ορχηστρικές καμπάνες, τύμπανα, κρόταλα και τρίγωνα. Τα έξι παιδιά που έπαιζαν βιολί και τα δύο που έπαιζαν πιάνο είχαν ήδη προχωρημένο μουσικό επίπεδο. Τα ψαλτήρια ήταν κατασκευές των παιδιών της τετάρτης και της πέμπτης, οι μαρίμπες (που έπαιζαν τη βασική μελωδία) ήταν κατασκευές των παιδιών της έκτης, τα τύμπανα της τετάρτης. Για τα τύμπανα και τις μαρίμπες τα παιδιά μελέτησαν τα αντίστοιχα βιβλία της Coleman επιλέγοντας υλικά καθημερινής χρήσης για την κατασκευή των τυμπάνων ενώ οι μεμβράνες ήταν από δέρμα του εμπορίου. Φυσικά κάθε τάξη έπαιξε τα όργανα που είχε κατασκευάσει και είχε διδαχθεί, ενώ κάποια παιδιά έμαθαν και έπαιζαν και δεύτερο όργανο, όπως τα πνευστά που ήταν αγορασμένα. Συνολικά τα όργανα της ορχήστρας ήταν 173. Τα παιδιά **έμαθαν απ’ έξω** το έργο (εκτός των βιολιστών) σε διάστημα δυόμιση μηνών και έδωσαν τρεις παραστάσεις το Μάη του 1930.

Η Coleman επιχείρησε μια αξιολόγηση μαζεύοντας τις εντυπώσεις των παιδιών και των γονέων ζητώντας τους να γράψουν γράμματα αλλά και σε ειδικά ερωτηματολόγια που τους μοίρασε μετά τις παραστάσεις. Για τα περισσότερα παιδιά η εμπειρία “παρακίνησε μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τη μουσική και τα βοήθησε να την κατανοήσουν καλύτερα”. Πολλά παιδιά ζήτησαν να επαναληφθεί και την επόμενη χρονιά. Παιδιά που δεν είχαν ως τότε καμιά μουσική εμπειρία (η Coleman τα χαρακτηρίζει εντελώς άμουσα) εξέφρασαν το ενδιαφέρον να ασχοληθούν περισσότερο και θεώρησαν ότι έμαθαν πολλά – παρά τις δυσκολίες. Η Coleman αναφέρει τα δικά τους σχόλια ως τη μεγαλύτερη επιβράβευση. Άλλα, ένιωσαν “περηφάνια” που συμμετείχαν σε κάτι τόσο σημαντικό, εξέφρασαν διάφορα έντονα συναισθήματα, άσκησαν αυστηρή κριτική σε επιμέρους θέματα, ακόμα και τεχνικά (αναπτύσσοντας εξαιρετική κριτική σκέψη), άλλα απαρτίθησαν τα οφέλη που προσκόμισαν και κάποια έκαναν επεξηγηματικά σχόλια για το έργο. Πολλοί γονείς χάρηκαν γιατί τα παιδιά τους ξαφνικά “ξανάρχισαν τα μαθήματα πιάνου” που είχαν παρατήσει ή άρχισαν να επιδεικνύουν εξαιρετικό ενδιαφέρον για τη μουσική και κάποια από αυτά, για τη συμφωνική μουσική ειδικότερα. Γενικά, τα σχόλια φαίνεται να ανταποκρίνονται στις προσδοκίες της Coleman σε όλα τα επίπεδα.

Η δίψα για μάθηση, ως στάση ζωής

Το 1939 εκδόθηκε το δεύτερο και τελευταίο θεωρητικό βιβλίο της Coleman, με τίτλο “Η μουσική του παιδιού σας (Your child’s music)”, το οποίο απευθυνόταν στους γονείς που ενδιαφέρονταν να ωθήσουν τα παιδιά τους προς τη μουσική κι αναζητούσαν τους σωστούς τρόπους προσέγγισης στη μουσική παιδεία. Σ’ αυτό αναπτύσσει τη θεωρία “Seeking Attitude” εννοώντας μια στάση ζωής όπου η αναζήτηση της εμπειρίας είναι η βασική κινητήρια δύναμη για μάθηση, σε οποιοδήποτε πεδίο γνώσης, είτε επιστημονικό, είτε καλλιτεχνικό. Αυτή η συμπεριφορά όταν στηρίζεται από το οικογενειακό, το σχολικό και το κοινωνικό περιβάλλον οδηγεί το παιδί σε επιτυχημένες επιλογές και θαυμαστά αποτελέσματα.

Επιχειρηματολογώντας για το πόσο σημαντική είναι η δημιουργική μουσική (δηλαδή η μουσική παιδεία με στόχο τη δημιουργία μουσικής) για την ανάπτυξη ενός παιδιού, φτάνει να καλύπτει ένα μεγάλο φάσμα αξιών που θα χρησιμοποιήσουν τη δεκαετία του '50 οι θεμελιωτές της Μουσικοθεραπευτικής επιστήμης, αναφερόμενη τόσο στη σωματική όσο και στην ψυχική υγεία και την ισορροπημένη ανάπτυξη του παιδιού.

“Το παιδί, χρειάζεται τη μουσική σε όλη τη διάρκεια της ζωής του, γράφει η Coleman. Από τη βρεφική ηλικία, ως τα γεράματα θα χρειαστεί τις κατευναστικές ιδιότητες της μουσικής. Θα χρειαστεί όχι μόνο τη μουσική των άλλων αλλά και τη δική του μουσική έκφραση. Θα χρειαστεί τη μουσική για την ικανοποίηση της δημιουργίας και τη δύναμη της ολοκλήρωσης που μπορεί να του προσφέρει, για την καλλιέργεια της καλαισθησίας, για τα μέσα που θα του δώσει να ξεφεύγει από τα προβλήματα και να αναζωογονείται, για την κοινωνικοποίηση και την καλλιέργεια της ομαδικότητας” (Coleman, 1939 p.3). Αλλά κυρίως για τη δύναμη που θα του δώσει να εκφράζει τα συναισθήματά του, ακόμα και τις εσωτερικές του – υπαρξιακές ανησυχίες και την πίστη του. **“Για όλους αυτούς τους λόγους πρέπει να κάνει τη δική του μουσική και να αφογκραστεί τη μεγάλη μουσική του κόσμου”** (Coleman, 1939 p.4).

“Το να ακούς μουσική, είναι λιγότερο από τη μισή ιστορία. Το να τη δημιουργείς, είναι η ζωτική, η δυναμική εμπειρία. Γιατί είναι μόνο μέσα από τη δημιουργία που θα γετούμε την ουσία της οποιασδήποτε τέχνης....Το παιδί ή ο ενήλικας που δεν έχει δημιουργήσει ποτέ μουσική δε θα αντιληφθεί ποτέ το αληθινό της νόημα ως δύναμη προόδου στην υπηρεσία της ανθρωπότητας.....” (Coleman, 1939 p.6)

Οι τέχνες ολοκληρώνουν την ανθρώπινη ύπαρξη σύμφωνα με την Coleman και δεν υπάρχει συναίσθημα που να μην μπορεί να εκφραστεί μέσω της μουσικής. Το νευρικό μας σύστημα είναι τόσο ευαίσθητο στη μουσική *“ώστε σκληροί άντρες να βάζουν τα κλάματα από οίκτο ή μεταμέλεια ενώ άλλα είδη μουσικής μπορεί να ωθήσουν τους ανθρώπους σε πράξεις βίας. Σίγουρα μια τόσο μεγάλη δύναμη δεν μπορεί να αγνοηθεί”* (Coleman, 1939 p.8).

Σήμερα στηλιτεύεται από πολλούς θεωρητικούς της παιδαγωγικής το γεγονός ότι όλα τα εκπαιδευτικά συστήματα στο δυτικό κόσμο εστιάζουν ολόκληρη τη σχολική ζωή ενός παιδιού στην εισαγωγή στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, παρακάμπτοντας εντελώς τη δημιουργικότητα. Ο Sir Ken Robinson (πανεπιστημιακός, συγγραφέας και σύμβουλος σε θέματα εκπαίδευσης και καλλιτεχνικής παιδείας στη Μ. Βρετανία) που προωθεί την ενσωμάτωση των τεχνών και της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας στη βασική σχολική ύλη, διαπιστώνει σε μία από τις πιο δημοφιλείς ομιλίες του TEDx, ότι *“θα έλεγε κανείς ότι ο τελικός σκοπός της εκπαίδευσης σε όλο τον κόσμο είναι να παράγει καθηγητές πανεπιστημίου..... τα Πανεπιστήμια έχουν σχεδιάσει τα εκπαιδευτικά συστήματα “κατ’ εικόνα τους”, σαν μια διαδικασία που η μόνη κατάληξή της μπορεί να είναι η εισαγωγή στο Πανεπιστήμιο”*. *“Ξεχνάμε όμως, θα συμπλήρωνε η Satis Coleman 80 χρόνια πριν, ότι η συνολική ανάπτυξη της συναισθηματικής φύσης της νεότητας είναι πιο ζωτικής σημασίας για την ευτυχία των νέων παρά οποιοδήποτε άλλο μέρος της εκπαίδευσής τους* (Coleman, 1939 p.9). Η δύναμη λοιπόν που ασκεί η μουσική στη συναισθηματική φύση των παιδιών την κάνει ένα σημαντικό παράγοντα διαμόρφωσης χαρακτήρα, ένα σημαντικό εφόδιο ζωής. Όταν τα περίπλοκα μαθηματικά και τα λατινικά που μάθαμε στο σχολείο θα έχουν ξεχαστεί ή θα έχουν πέσει σε αχρηστία, εκείνο που μένει ως τα βαθειά γεράματα του ανθρώπου είναι η μνήμη της μουσικής. Ακριβώς γι αυτό σήμερα ερευνάται η χρήση της μουσικής στις μεθόδους υποβοήθησης των ασθενών που πάσχουν από άνοια και Alzheimer καθώς έχει διαπιστωθεί ότι οι παρεμβάσεις με μουσική μπορεί να είναι επωφελείς για τη διατήρηση της γνωστικής όσο και της συναισθηματικής και κοινωνικής λειτουργίας των ασθενών. Επίσης έχει βρεθεί μια περιοχή του εγκεφάλου αφιερωμένη στη μουσική μνήμη που

επιβιώνει από τη βλάβη στον εγκέφαλο που προκαλείται από τη νόσο του Alzheimer. (O'Kelly, 2016)

Αν το ενδιαφέρον του παιδιού είναι στραμμένο οπουδήποτε αλλού, κανένα κίνητρο δεν μπορεί να του προσφέρει μια ζωτικής σημασίας μουσική εμπειρία, και τίποτα δεν εκπαιδεύει πραγματικά εκτός από τις εμπειρίες που είναι ζωτικές, με ένα εσωτερικό κίνητρο που ωθεί το παιδί στη δίψα για μάθηση. Η Coleman έχει αφετηρία τον John Dewey, για να καταλήξει στον ορισμό του Seeking Attitude: *“Η δίψα για μάθηση ως στάση ζωής σε οποιαδήποτε τέχνη, επιστήμη ή άλλο πεδίο γνώσης είναι μια εμπειρική, (σε βιωματική θα λέγαμε σήμερα), προσέγγιση στη γνώση: είναι η ενέργεια μιας δυναμικής που ωθεί το άτομο να ανακαλύψει περισσότερα και να χρησιμοποιήσει περισσότερο αυτά που έχει ήδη ανακαλύψει. Μια δύναμη που οδηγεί το άτομο στην απόκτηση μεγαλύτερης δεξιοτήτας στον τομέα που έχει επιλέξει και μεγαλύτερη χρήση των δεξιοτήτων που έχει αποκτήσει.”* (Coleman, 1939 p.16)

Η στάση αυτή είναι για κάθε παιδί το αποτέλεσμα πολλών δυνάμεων που επιδρούν στη ζωή του. Στο πεδίο της μελέτης της μουσικής, οι δυνάμεις που κτίζουν τη συμπεριφορά του παιδιού είναι, εκτός από τη φυσική του επιθυμία να δημιουργήσει μουσική:

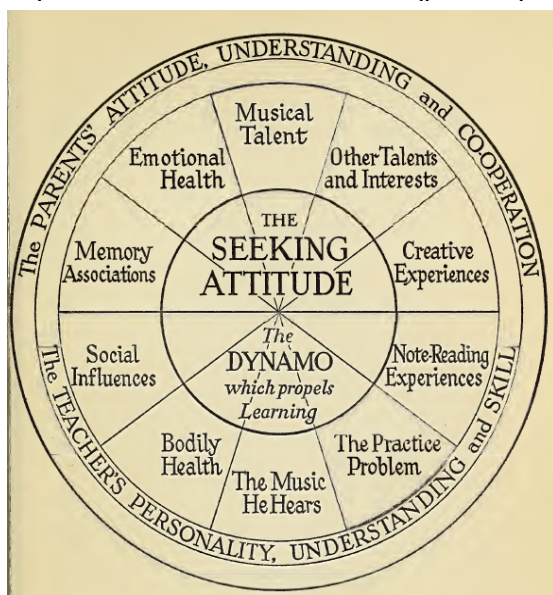
- 1) η μουσική του δεκτικότητα (ταλέντο)
- 2) τα άλλα του ταλέντα
- 3) η δημιουργική του ικανότητα
- 4) η σωματική υγεία
- 5) η συναισθηματική του υγεία
- 6) οι συνθήκες εξάσκησης στο σπίτι
- 7) οι μνήμες του
- 8) οι κοινωνικές επιρροές
- 9) η μουσική που ακούει

ενώ οι δύο δυνάμεις που έχουν την ισχυρότερη επίδραση στη συμπεριφορά του είναι

- α) η προσωπικότητα, η κατανόηση, και η δεξιοτεχνία του δασκάλου και
- β) η συμπεριφορά, η κατανόηση και η συνεργασία των γονέων

Αν όλα αυτά τα στοιχεία είναι έστω και λίγο ευνοϊκά στη μουσική του ανάπτυξη, και αν τίποτα από αυτά δεν είναι δυσμενές, το παιδί θα έχει μια καλή ευκαιρία να αναπτύξει μια στάση ζωής για αδιάκοπη αναζήτηση-μάθηση, μέσα από τη μελέτη της μουσικής. Προφανώς είναι στην ευθύνη των δύο τελευταίων να διατηρούν την ισορροπία ανάμεσα στις δυνάμεις αυτές, κι όταν

παρουσιάζεται μια “συμπεριφορά αποφυγής” δηλαδή αποφυγής της εμπειρίας, οφείλουν να βρίσκουν την αιτία και να τη θεραπεύουν. (Σχήμα 1)



Σχήμα 1: Οι παράγοντες διαμόρφωσης του Seeking Attitude

Παρακάτω αναφέρομαι σ' αυτούς τους παράγοντες κάνοντας περίληψη κεφάλαιο-κεφάλαιο, του βιβλίου της Coleman. Η ίδια θεώρησε ότι η επίδραση που έχει το δίπολο παραγόντων “γονείς – δάσκαλοι” είναι αυτονόητη και προφανής και δεν ασχολήθηκε καθόλου στο βιβλίο μ' αυτούς. Όπου το θεώρησα χρήσιμο,

“εκσυγχρόνισα” τα επιστημονικά και άλλα στοιχεία που χρησιμοποιεί για να τεκμηριώσει τη θεωρία της.

Το “ταλέντο”

Αν το μουσικό ταλέντο (ή μουσική δεκτικότητα όπως το λέμε σήμερα) είναι ελεύθερο, χωρίς συγκρούσεις να εμποδίζουν την εξωτερική του, γίνεται ο μεγαλύτερο φυσικός παράγοντας της συμπεριφοράς αναζήτησης. Το να οδηγήσουμε το παιδί να βρει όλο και περισσότερη χαρά στη δική του μουσική έκφραση είναι ο υψηλότερος στόχος των μουσικών σπουδών. Τα παιδιά “γεννιούνται” με έμφυτη ως ένα βαθμό αυτή τη δεκτικότητα, γράφει η Coleman. Σήμερα γνωρίζουμε πώς η μουσική δεκτικότητα είναι αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης μεταξύ των έμφυτων χαρακτηριστικών, της επίδρασης του περιβάλλοντος και της προσωπικής βούλησης ενός παιδιού. Το έμφυτο χαρακτηριστικό είναι κατά τον Howard Gardner η μουσική ευφυΐα, μία από τις 8 ευφυΐες με τις οποίες γεννιέται ο άνθρωπος⁹. Είναι ευθύνη του γονιού και του δασκάλου να ενισχύσουν οποιαδήποτε κλίση υπάρχει προς μία ή περισσότερες από τις ευφυΐες αυτές. Ενδείξεις για την ύπαρξη της μουσικής δεκτικότητας μπορούν να παρατηρήσουν οι γονείς, αν το παιδί τους τραγουδάει τονικά σωστά, αν ανταποκρίνεται στη μουσική που ακούει, αν έχει σωστή αίσθηση του ρυθμού, αν προσπαθεί να παίξει μελωδίες που έχει ακούσει σε ένα όργανο, αν προσπαθεί μόνο του να βρει αρμονίες να ταιριάζει με τις μελωδίες αυτές, αν αυτοσχεδιάζει τραγουδώντας και δείχνει κάποια αίσθηση της φόρμας και της μελωδίας κι αν δείχνει μεγάλη περιέργεια για θέματα που αφορούν τη μουσική. Το παιδί που μεγαλώνει σε ένα μουσικό περιβάλλον είναι πολύ πιθανόν να δείξει τέτοια σημάδια. Ομως, είναι άδικο και λάθος να βάλουμε ταμπέλα σε ένα παιδί ως εντελώς άμουσο. Αν, διαπιστώσουμε ακόμα και ένα μόνο από τα σημάδια αυτά, είναι πιθανόν ότι με υπομονή μπορούν να αναπτυχθούν και τ’ άλλα. Και δεν είναι απαραίτητο να ξέρουμε σε ποιο στάδιο μουσικής εκπαίδευσης θα το κατατάξουμε. Ας αφήσουμε το ίδιο να ταιριάζει μόνο του, ξεκινώντας από τα πιο απλά, τα πιο πρακτικά στάδια.

Άλλα ταλέντα – ενδιαφέροντα

Πιο εμφατικά από κάθε άλλη φορά η Coleman αναφέρεται εδώ στη σύνδεση της μουσικής δεκτικότητας με τις επιστήμες όπως τα μαθηματικά και τις άλλες τέχνες. Αναφέρεται σε μελέτες που εμφανίζουν το μουσικό ταλέντο ως “μία εκδήλωση γενικότερης ευφυΐας και πολυσχιδούς ικανότητας και ένδειξη μιας ευαισθητοποιημένης και ευέλικτης προσωπικότητας”. Σύγχρονες μελέτες έχουν αποδείξει πώς η μουσική διευκολύνει και ενισχύει τη δεκτικότητα στη γνώση, μέσω των θετικών λειτουργιών που ασκεί στον εγκέφαλο. *“Η νευροεπιστημονική έρευνα έχει καταδείξει τον τρόπο με τον οποίο ο εγκεφαλικός φλοιός αυτο-οργανώνεται ανταποκρινόμενος σε εξωτερικά ερεθίσματα και τις μαθησιακές δραστηριότητες με τις οποίες ασχολείται το άτομο. Ο εγκέφαλος ανταποκρίνεται γρήγορα στη δέσμευση του με τις μουσικές δραστηριότητες, αλλά η μόνιμη και ουσιαστική αναδιοργάνωση της λειτουργίας του εγκεφάλου διαρκεί αρκετό χρόνο. Καθώς τα άτομα ασχολούνται με διαφορετικές μουσικές δραστηριότητες για μεγάλες χρονικές περιόδους, συμβαίνουν μόνιμες αλλαγές στον εγκέφαλο. Αυτές οι αλλαγές αντανακλούν όσα έχουν μάθει και πώς έχουν μάθει. Επίσης, επηρεάζουν το βαθμό στον οποίο οι ικανότητες που αναπτύσσονται μπορούν να μεταφερθούν σε άλλες δραστηριότητες.”* (Hallam, 2016)

Η ενασχόληση με τη μουσική “επικαλύπτει και διεισδύει σχεδόν σε κάθε άλλο πεδίο μάθησης” ενώ αποτελεί ένα ενσωματωμένο μέρος κάθε κουλτούρας στην ιστορία και η μουσικές σπουδές εμβαθύνουν την κατανόηση των διαφορετικών φάσεων της ιστορίας του πολιτισμού και γι αυτό διευρύνουν το πνεύμα μας.

Η μουσική δεκτικότητα λοιπόν δεν έρχεται σε σύγκρουση με άλλα ταλέντα και ενδιαφέροντα, αλλά τα ενισχύει όταν συνυπάρχουν. Ακόμα όμως κι αν το παιδί δεν ενδιαφέρεται για τη μουσική, πρέπει να ενισχύεται βιωματικά η τάση των παιδιών σε οποιαδήποτε τέχνη καλλιεργεί την καλαισθησία και δίνει τη δυνατότητα δημιουργικής έκφρασης, αφού η προσέγγιση στη μουσική θα είναι “αναπόφευκτη συνέπεια” μιας ολόπλευρης αισθητικής και μορφωτικής παιδείας, αν η προηγούμενη επαφή μαζί της δεν ήταν με οποιονδήποτε τρόπο, τραυματική. Η μουσική δεν μπορεί να είναι “υποχρεωτική” για κανέναν. Είναι μόνο η απάντηση σε μια εσωτερική ανάγκη. Και δεν έχει άλλο σκοπό παρά να προσφέρει ευχαρίστηση και αναψυχή σε μας και τους γύρω μας, τονίζει συνεχώς η Coleman.

Δημιουργικές εμπειρίες

Οι δημιουργικές εμπειρίες είναι αυτές που ξυπνούν το ενδιαφέρον όχι μόνο στη μουσική αλλά και σε κάθε άλλη τέχνη. Ο πιο αποτελεσματικός τρόπος να κάνουμε ένα παιδί να ενδιαφερθεί για τη μουσική είναι να του προσφέρουμε μια δημιουργική μουσική εμπειρία, είτε αφορά στην κατασκευή μουσικών οργάνων είτε στον μουσικό αυτοσχεδιασμό. “Το σημαντικό είναι το παιδί να είναι ελεύθερο να εκφραστεί όπως θέλει χωρίς να περιορίζεται από φόρμες και μοτίβα”. Μπορεί να τραγουδήσει χωρίς να σκέφτεται ΤΙ τραγουδάει. Ένας περίπατος στον κήπο, μπορεί να μας δώσει πολλά ερεθίσματα για αυτοσχέδια τραγούδια που θα μιλούν, για τα πουλιά, τα δέντρα, τα σύννεφα ή ακόμα θα απευθύνονται σ’ αυτά! Το παιδί που έχει αναπτύξει μια ελευθερία στον αυτοσχεδιασμό από πολύ μικρή ηλικία θα έχει μια δυνατή σχέση με τη μουσική που δε θα “κινδυνεύει” από αρνητικές επιρροές.

Συναισθηματική υγεία

Αναφέρονται εδώ τρεις σημαντικοί παράγοντες στη συναισθηματική ανάπτυξη του παιδιού που μπορεί να επηρεάσουν τη στάση του απέναντι στη μουσική. Οι παρορμήσεις, οι φόβοι και οι συγκρούσεις.

Παρορμήσεις: δύο από τις πιο βασικές παρορμήσεις - ένστικτα είναι αυτό της αυτοσυντήρησης κι αυτό που αφορά τον κόσμο που περιβάλλει το άτομο, την επιθυμία του να επιδρά σε ανθρώπους και αντικείμενα. Οι γονείς είναι υπεύθυνοι για την υπερ - καλλιέργεια συχνά, αυτών των δύο παρορμήσεων, που αν και απαραίτητα για τη φυσιολογική ανάπτυξη του παιδιού, από ένα βαθμό και μετά βλάπτουν τη συναισθηματική και τη μουσική ζωή του. Η Coleman επαναλαμβάνει συχνά στα βιβλία της ότι η συνεχής ικανοποίηση της ανάγκης του παιδιού για προσοχή και θαυμασμό, οδηγεί στον εγωισμό, την επιδειξιμανία και την υπέρμετρη αυταρέσκεια. *“Στην ενήλικη ζωή τους κάποιοι καλλιτέχνες, αν στερηθούν το χειροκρότημα νιώθουν μεγάλη απογοήτευση και αποκτούν νευρώσεις και άλλες ψυχικές διαταραχές. Ακόμα κι ένα παιδί μπορεί να αρρωστήσει κάτω από παρόμοιες συνθήκες. Είναι λοιπόν σωστό, να νιώθει την ικανοποίηση ότι λαμβάνει προσοχή και αναγνώριση αλλά με μέτρο, μέχρις ότου καθιερώσει τη θέση του στην οικογένεια ή στην κοινότητα, να νιώσει ότι “ανήκει κάπου”. Κι όταν αυτή η αίσθηση ασφάλειας καθιερωθεί μέσα του, η παρουσία του, η γοητεία του, η ευφυΐα, η ομορφιά, θα πρέπει να θεωρείται δεδομένη, χωρίς να δίνεται τόσο μεγάλη σημασία σ’ αυτά... Ένας από τους σημαντικότερους στόχους του γονιού και του δασκάλου είναι να μάθουν στο παιδί να βρίσκει τη χαρά σ’ αυτό που κάνει είτε γνωρίζουν οι άλλοι το έργο του, είτε όχι.” (Coleman, 1939 p. 52-53)*

Αναφερόμαστε στους γονείς που προβάλλουν τις δικές τους ανεκπλήρωτες φιλοδοξίες στα παιδιά τους για να απολαύσουν τη “λάμψη” που έχασαν οι ίδιοι μέσα από τη “λάμψη” των παιδιών τους, καλλιεργώντας τους αυτό το ένστικτο σε υπέρμετρο βαθμό. Αντίθετα, “το παιδί που είναι

συναισθηματικά υγιές, θα μάθει να αποσύρεται από το κέντρο της σκηνής και να παίρνει θέση ξανά στην ομάδα σαν ένα μέλος της, απολαμβάνοντας τη χαρά του να συμμετέχει και να παίζει με άλλους.”(Coleman, 1939 p.55) Γι αυτό, “η συμμετοχή σε χορωδίες και μουσικά σύνολα οδηγούν στη μουσική και συναισθηματική ασφάλεια”(Coleman, 1939 p.56).

Φόβοι: Ένας από τους χειρότερους φόβους της παιδικής ηλικίας είναι ο φόβος της γελοιοποίησης, ο φόβος του λάθους και της κριτικής των άλλων. Οι γονείς πρέπει να μάθουν στο παιδί τους πώς να δέχεται την κριτική κάθε είδους. Από την άλλη πλευρά, η υπερβολική κριτική μπορεί να έχει πολύ αρνητικά αποτελέσματα. Γι αυτό είναι καλύτερα να μη μιλάμε στα παιδιά για τα λάθη που κάνουν όταν παίζουν μουσική, αλλά να σχολιάζουμε τα μέρη που παίζουν καλύτερα και να τα παροτρύνουμε να “παίζουν το ίδιο καλά” όλο το κομμάτι.

Συγκρούσεις: Εδώ αναφερόμαστε σε δύο είδη συγκρούσεων που επηρεάζουν τη σχέση του παιδιού με τη μουσική: α) τη σύγκρουση μεταξύ της παρόρμησής του να εκφραστεί και του φόβου να κάνει λάθος και β) τη σύγκρουση μεταξύ της πρωτόγονης εγωιστικής πλευράς της ανθρώπινης φύσης και της καλλιεργημένης, αλτρουιστικής πλευράς της. Για τις πρώτες συγκρούσεις η θεραπεία βρίσκεται στην απελευθέρωση από τους φόβους: στη συνειδητοποίηση πως είναι φυσικό να κάνουμε λάθη κι ότι κανείς δε νοιάζεται γι αυτά, κι ότι ακόμα κι αν κάνει λάθη δεν εμποδίζουν τους άλλους από το να απολαμβάνουν τη μουσική του. Οσον αφορά στις δεύτερες, “το παιδί που έχει μάθε να επιδεικνύεται υπερβολικά, μερικές φορές υποφέρει από την εσωτερική σύγκρουση ανάμεσα στο ένστικτό του και την καλλιεργημένη πλευρά του εαυτού του που τον ωθεί να “δώσει και στους άλλους μιαν ευκαιρία”(Coleman, 1939 p.64). Το να κρατήσουμε “μια υγιή ισορροπία ανάμεσα στις δύο αυτές πλευρές, είναι η κύρια οδός για την ευτυχία και το πεδίο των μουσικών σπουδών και της έκφρασης προσφέρουν μεγάλες ευκαιρίες κατά τη διάρκεια της παιδικής ηλικίας που θα βοηθήσουν να την επιτύχουμε”(Coleman, 1939 p.67).

Μνήμες: Αναφερόμαστε στις μουσικές μνήμες που διατηρεί ένα παιδί από τη γέννησή του, αν όχι και πιο πριν – από τον 4ο μήνα της κύησης ακούει τη φωνή της μητέρας του. “Είναι πολύ σημαντικό να σιγουρευτούμε ότι τα παιδιά έχουν χαρούμενες μουσικές εμπειρίες” γράφει η Coleman. Το τραγούδι μας συχνά επηρεάζεται από τις υποσυνείδητες μνήμες. Υπάρχουν τραγούδια που μας κάνουν να κλαίμε όταν τα τραγουδάμε, γιατί τα έχουμε συνδέσει με πολύ έντονες συναισθηματικές στιγμές της ζωής μας. Κάποιες μνήμες που συνειδητά έχουμε ξεχάσει, η κριτική ας πούμε ενός γονιού για την κακοφωνία μας, επανέρχονται και λειτουργούν ανασταλτικά κάθε φορά που τολμάμε να υψώσουμε τραγουδιστά τη φωνή μας. Ας δώσουμε λοιπόν τη δυνατότητα στη φωνή να “λυθεί” και να χρησιμοποιηθεί γι αυτό που φτιάχτηκε να κάνει, αντί να την κρίνουμε. Η ευθύνη των γονιών είναι μεγάλη, γιατί μπορούν να προσφέρουν μουσικές εμπειρίες στα παιδιά τους που θα τα συγκλονίσουν, οδηγώντας τα ίσως σε μια ταλαντούχα μουσική πορεία. Ξέρω παιδιά όπως το δικό μου, που από μιαν όμορφη παράσταση, ένα κοντσέρτο πιάνου ας πούμε, αγάπησαν τη μουσική σε πολύ τρυφερή ηλικία και έβαλαν ένα μουσικό όργανο στην καρδιά τους και την επιθυμία να το μάθουν, τη στερέωσαν πολύ δυνατά, μέσα τους.

Κοινωνικές Επιρροές

Είναι γνωστό πως οι “συμπεριφορές των παιδιών σε οποιαδήποτε δραστηριότητα επηρεάζονται έντονα από τις συμπεριφορές και τις αντιδράσεις των φίλων, των συμμαθητών τους και σε μικρότερο βαθμό από τους μεγαλύτερους.” Οι φίλοι μπορούν να το αποτρέψουν από μια δραστηριότητα ή να του δώσουν μεγαλύτερη ώθηση να εξελιχθεί μέσα από αυτήν. Η κοινωνική έγκριση, δηλαδή η κοινωνική στάση σε μια συγκεκριμένη περίοδο απέναντι σε μια συγκεκριμένη δραστηριότητα έχει επίσης βαρύνουσα σημασία στις επιλογές μας. Πριν από 70 χρόνια για

παράδειγμα, οι επαγγελματίες καλλιτέχνες δεν έχαιραν κοινωνικής εκτίμησης και οι γονείς συγκρούονταν με την ιδέα τα παιδιά τους να ακολουθήσουν καριέρα ηθοποιού ή τραγουδιστή. Επίσης η κοινωνική επιρροή όσον αφορά τις επαγγελματικές φιλοδοξίες κάποιου στη μουσική είναι πανταχού παρούσα, από την εποχή της Coleman μέχρι σήμερα. Βλέπουμε ότι το επάγγελμα του τραγουδιστή έχει γίνει τόσο “δημοφιλές” τα τελευταία χρόνια, ώστε να στήνονται στις ουρές συμμετοχής στα τηλεοπτικά talent shows, εκατοντάδες νέα παιδιά χωρίς να έχουν καμιάν ελπίδα φυσικά τα περισσότερα, για επαγγελματική σταδιοδρομία στη μουσική. Ο ανταγωνισμός είναι μεγάλος και η ελληνική αγορά πολύ μικρή. Και εδώ η θεραπεία βρίσκεται στη σωστή διαπαιδαγώγηση, στο να μάθουν τα παιδιά να αγαπάνε τη μουσική για τη χαρά που τους δίνει κι όχι για το ότι μπορεί να τα κάνει πλούσια και διάσημα.

Σωματική Υγεία

Η Coleman αναφέρεται στις αλλαγές που προκαλεί η σωματική ανάπτυξη ενός παιδιού σε νοητικό και ψυχολογικό επίπεδο, μεταβάλλοντας και τις διαθέσεις του όσον αφορά στα ενδιαφέροντα και στις φιλοδοξίες του. Αυτές οι αλλαγές μπορεί να ευθύνονται για το ότι μπορεί ξαφνικά να “βαρεθεί” και να απορρίψει την ενασχόλησή του με τη μουσική αλλά δεν αποκλείουν ότι η διάθεσή του μπορεί να επιστρέψει πιο δημιουργική και πιο έντονη από ποτέ, αργότερα.

Το μάθημα της μουσικής πρέπει να προσαρμόζεται στις φυσικές ικανότητες του παιδιού, ώστε να μπορεί να ανταποκρίνεται σ’ αυτές, είτε πρόκειται για ένα μουσικό όργανο που δεν μπορεί να χειριστεί, είτε περιλαμβάνει κινητικά παιχνίδια και χορό που θα το κουράσει. Σήμερα αυτά μπορεί να φαίνονται αυτονόητα. Η επιστήμη της μουσικής παιδαγωγικής βρίσκεται σε διαδικασία προσαρμογής, ώστε ακόμα και παιδιά με μειωμένες σωματικές δυνατότητες, κινητικά, νοητικά προβλήματα ή αναπηρίες, να μπορούν να ακολουθήσουν ειδικά προγράμματα μουσικής εκπαίδευσης, που σε κάποιες περιπτώσεις εκπονούνται από μουσικοθεραπευτές. Η μουσική χρησιμοποιείται ευρέως για την κλινική αποκατάσταση ασθενών από εγκεφαλικά ή άλλα σοβαρά προβλήματα. Η μουσικός κρουστών Evelyn Glennie, αν και κωφή η ίδια, δίνει διαλέξεις για το “πώς να ακούμε αληθινά” και διδάσκει κωφά παιδιά να ακούνε μέσω των κρουστών. Η σύγχρονη μουσικοπαιδαγωγική αξιοποιεί, εκτός από την Ευρυθμία του Dalcroze και την Ανάλυση Κίνησης του Laban για να βοηθήσει τους μαθητές να γνωρίσουν και να μάθουν να ενεργοποιούν το σώμα και να ελέγχουν καλύτερα τις κινήσεις των μελών τους βελτιώνοντας την απόδοσή τους στο παίξιμο ενός μουσικού οργάνου.

Για ένα υγιές παιδί, η φυσική δραστηριότητα είναι πάνω απ’ όλα, όσο μεγάλο κι αν είναι το ταλέντο του στη μουσική. Δεν μπορεί να χιτίζεται μια μουσική καριέρα πάνω στην τελειοποίηση της τεχνικής εις βάρος της σωματικής υγείας. *“Η δραστηριότητα είναι ένας νόμος της ζωής”* γράφει η Coleman *“και η κίνηση ενός παιδιού πρέπει να είναι ελεύθερη από νευρικές καταπονήσεις και ιδιοσυγκρασιακές εντάσεις”*. Ο μή καθοδηγούμενος χορός και η ρυθμική κίνηση απελευθερώνουν τις εντάσεις αυτές. Αλλά το παιδί, εκτός από την κίνηση και την αυτοέκφραση, χρειάζεται να μάθει να χαλαρώνει και να ξεκουράζεται. Τα παιδιά σε μικρές ηλικίες δεν ξέρουν πώς να χαλαρώνουν την ένταση στους μύες τους, γι αυτό και οι νηπιαγωγοί εφαρμόζουν ασκήσεις που τα βοηθούν να χαλαρώσουν. Οι ασκήσεις αυτές μπορεί να προηγούνται ή να έπονται της μουσικοκινητικής αγωγής.

Τέλος, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι σώμα και πνεύμα πρέπει να ξεκουράζονται από τις εντάσεις που μας προκαλεί η συνεχής έκθεση στον καθημερινό θόρυβο. Η Coleman κλείνει το κεφάλαιο αυτό με μια παράγραφο για τη Σιωπή: *“Σας συνέβη ποτέ να απομακρυνθείτε από τους πλακόστρωτους δρόμους, τις περιστρεφόμενες μηχανές, τα τραίνα, τα αυτοκίνητα, τις κόρνες των*

αυτοκινήτων, τα ραδιόφωνα κι από τις διαπεραστικές φωνές του πλήθους και να συνειδητοποιήσετε ότι μόνο εκεί, στη γλυκειά σιωπή, θα μπορούσατε να νιώσετε την αρμονία των σφαιρών για την οποία μιλούσαν οι Έλληνες, να ακούσετε το ρυθμό της φύσης και να κατανοήσετε ένα ελάχιστο, από τη φωνή του Θεού; Αν ναι, τότε ξέρετε τί εννοώ όταν λέω πως ένα σημαντικό απαιτούμενο για την καλύτερη ανάπτυξη των μουσικών δυνατοτήτων του παιδιού σας, που θα εκφράζονται από ένα καλά προετοιμασμένο σώμα, είναι η γνώση της σιωπής.” (Coleman, 1939 p.91-92)

Η μουσική που ακούει

Τα παιδιά μαθαίνουν να μιμούνται τη μουσική που ακούνε. Έτσι, όσο ποιοτικότερη μουσική ακούνε, τόσο βελτιώνεται το αισθητικό τους κριτήριο. Το να δημιουργούμε ένα ποιοτικό μουσικό περιβάλλον για τα παιδιά μας από τη βρεφική ηλικία είναι μια επένδυση για το μέλλον. Η Coleman μιλάει το 1939 για τη “φτηνιάρικη μουσική που ακούγεται από το ραδιόφωνο” μια και δεν υπήρχε τότε η τηλεόραση, μπορούμε όμως εύκολα να κάνουμε αναγωγή στη μουσική που μας προσφέρει σήμερα η τηλεόραση (και το ραδιόφωνο αναλογικά) και να σχολιάσουμε με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, την αρνητική επίδρασή της στο αισθητικό κριτήριο του παιδιού. Δεν είναι απαραίτητο να ακολουθήσουμε την ηθικοπλαστική της ρητορική όσον αφορά στο τί είναι ποιοτική μουσική και τί όχι, γιατί τα κριτήρια από τότε έχουν αλλάξει χιλιάδες φορές. Μπορούμε όμως να σταθούμε σε ένα της σχόλιο που αφορά τη σημασία που δίνεται στην αισθητική καλλιέργεια των παιδιών μέσω της μουσικής στα σχολεία ή στο σπίτι, ειδικά σε εποχές οικονομικής κρίσης, όπου οι πρώτες περικοπές γίνονται στα μαθήματα μουσικής – που θεωρούνται πολυτέλεια. Στην πραγματικότητα, ακριβώς στις εποχές αυτές όπου κυριαρχεί ο φόβος και η ανασφάλεια, τότε είναι που χρειαζόμαστε περισσότερο τις τέχνες στις υψηλότερες μορφές τους γιατί αυτές είναι που θα μας προστατεύσουν από την αξιακή και ηθική παρακμή. “Ο Κομφούκιος είπε: άσε με να ακούσω τη μουσική ενός έθνους και θα σου πω αν οι νόμοι αυτού του έθνους είναι καλοί” (Coleman, 1939 p.100). Θα δίσταζα να αφήσω τον Κομφούκιο να ακούσει τη μουσική που εκπροσωπεί τις χώρες της Ευρώπης στη Eurovision, γιατί θα έχανε πάσα ιδέα για το νομικό της πολιτισμό. Και σε αυτό το κεφάλαιο πάντως, η Coleman επαναλαμβάνει την προτροπή της να μάθουμε στα παιδιά να ακούνε τους ήχους της φύσης, σε αντιδιαστολή με τη φρενίτιδα ακουστικής πληροφορίας που λαμβάνουν στην καθημερινότητά τους.

Εμπειρίες διαβάσματος πενταγράμμου

Εχουμε ήδη αναφερθεί στην άποψη της Coleman όσον αφορά στο πώς πρέπει να προσεγγίζεται η δυτική μουσική σημειογραφία, έτσι θα προσθέσουμε μόνο κάποια νεότερα στοιχεία για την τεκμηρίωσή της. Αν μας ενδιαφέρει η ανάπτυξη της συμπεριφοράς αναζήτησης του παιδιού να στραφεί προς τη μουσική πρέπει να λάβουμε υπόψη τα πέντε προαπαιτούμενα που ακολουθούν:

“-Πρέπει να είναι ικανό να κατανοεί αυτό που του παρουσιάζεται

-Πρέπει να μπορεί να συμμετέχει στην εμπειρία με τη φωνή και το σώμα του με ευχαρίστηση και χωρίς να αγχώνεται

-Πρέπει να έχει (αυτό που διδάσκεται) μια σχέση με προηγούμενη εμπειρία του και ταυτόχρονα να μαθαίνει και κάτι καινούργιο.

-Πρέπει να μπορεί να νιώθει και να εκτιμά τη μουσική σημασία αυτού που μαθαίνει ή να το αναγνωρίζει ως μουσική εμπειρία.

-Πρέπει να βλέπει ένα μέρος της διαδρομής που πρόκειται να ακολουθήσει, ώστε να ελπίζει πως σύντομα η προσπάθειά του θα έχει αποτελέσματα. (Coleman, 1939 p.102)

“Η μουσική σημειογραφία στο πεντάγραμμο είναι μια περίπλοκη διαδικασία για ενήλικους, επιμένει η Coleman, η οποία περιλαμβάνει πολλά δύσβατα στάδια και δεν υπάρχει τίποτα το παιδικό σ’ αυτήν.” (Coleman, 1939 p.103). Στην περίπτωση των μικρών παιδιών αποτυγχάνει να συναντήσει οποιοδήποτε από τα τα πέντε αυτά προαπαιτούμενα και αυτή είναι η αιτία που βλέπουμε συχνά το αρχικό ενδιαφέρον για τη μουσική να καταλήγει σε αποστροφή. “Εισάγαμε ένα σύστημα από ξένες συλλαβές (το λατινικό ντο ρε μι) που ανήκει στο Μεσαίωνα, για να αποπροσανατολίσουμε και να μπερδέψουμε τα παιδιά ακόμα περισσότερο, προκειμένου να τα βοηθήσουμε να τραγουδήσουν τραγούδια στη δική τους μητρική γλώσσα!” Τα περισσότερα παιδιά μπορούν να μάθουν τραγούδια με το αυτί, ενώ σιγά σιγά μπορούν να χρησιμοποιούν το αριθμητικό σύστημα (που είδαμε παραπάνω) για να καταγράψουν δικές τους μελωδίες ή και να διαβάσουν κάποιες άλλες που γράφτηκαν με το ίδιο σύστημα. Όταν το παιδί είναι έτοιμο να αντιληφθεί και να μάθει τα σύμβολα, τότε μόνο περνάμε σ’ αυτά και φυσικά είναι απαραίτητο για κάποιον να μπορεί να τα διαβάσει αν επιθυμεί να ερμηνεύσει τα αγαπημένα του έργα από τον τεράστιο θησαυρό των μεγάλων μουσουργών της κλασικής μουσικής.” (Coleman, 1939 p.104)

Το πρόβλημα της εξάσκησης

Η εξάσκηση, ειδικά η επίμονη εξάσκηση για την εκμάθηση ή την τελειοποίηση μιας τεχνικής σε ένα μουσικό όργανο δεν είναι μια δραστηριότητα φιλική προς τα παιδιά, ειδικά όταν δεν μπορούν να δουν “μπροστά”, το αποτέλεσμα για το οποίο εξασκούνται. Η ρουτίνα της εξάσκησης δεν συμβαδίζει με τις βιολογικές ανάγκες του παιδιού και αντιτίθεται στις φυσικές του παρορμήσεις και ψυχολογικά και φυσιολογικά. Ο γονιός που πιέζει το παιδί του να εξασκείται, διατρέχει τον κίνδυνο να το κάνει να μισήσει τη μουσική μελέτη γενικότερα. *“Ο γονιός που δείχνει να έχει ο ίδιος κίνητρο για τη μουσική μελέτη, προκαλεί στο παιδί του έλλειψη ενθουσιασμού. Γιατί το παιδί να αναπτύξει κίνητρο για οτιδήποτε αφού η μητέρα έχει αρκετό και για τους δύο;” (Coleman, 1939 p.117)* Ένα άλλο πρόβλημα είναι η έλλειψη χρόνου λόγω αυξημένων σχολικών υποχρεώσεων ή άλλων δραστηριοτήτων.

Η Coleman, σ’ αυτό το εκτενέστατο κεφάλαιο προτείνει λύσεις για τα παραπάνω βασισμένες στο “δημοκρατικό” μοντέλο εκπαίδευσης που έχει ήδη αναπτύξει. Δεν μπορούμε και δεν είναι του παρόντος να αναφερθούμε αναλυτικά στις λύσεις που προτείνει, παρά μόνο ενδεικτικά:

Η εξάσκηση να περιλαμβάνει επιβραβεύσεις κάθε φορά που επιτυγχάνεται ο στόχος. Δοκίμασα ο ίδιος στην κόρη μου την επιβράβευση μέσω “ημερολογίου μελέτης”, μια ιδέα που πήρα από το Suzuki (Στάμου, 2012). Εφτιαξα με τη βοήθεια έτοιμων γραφικών και εκτύπωσα ένα εβδομαδιαίο ημερολόγιο μελέτης (διαφορετικό για κάθε μία από 21 εβδομάδες) στο οποίο συμπλήρωνε η δασκάλα το πρόγραμμα εξάσκησης και κάθε φορά που το παιδί εκπλήρωνε ένα στόχο, μπορούσε να κολλήσει ένα αυτοκόλλητο στη θέση του στόχου που εκπλήρωνε τη συγκεκριμένη ημέρα. Ως αποτέλεσμα είχα ξαφνικά ένα ενθουσιασμένο για μελέτη παιδί.

“Το πρόβλημα του να καθιερώνουμε καλές συνήθειες εξάσκησης είναι ένα από τα δυσκολότερα προβλήματα που έχουν να αντιμετωπίσουν οι γονείς” (Coleman, 1939 p.118). Είναι σύνηθες το να υπενθυμίζουμε στο παιδί την υποχρέωσή του να εξασκείται, αλλά είναι καλύτερο αυτό να γίνεται χωρίς γκρίνια και πίεση, αλλιώς να μη γίνεται καθόλου. Ενας από τους πιο αποτελεσματικούς τρόπους να χειριστούμε το πρόβλημα της εξάσκησης είναι να καθιερώσουμε σε συμφωνία μαζί του, μια ρουτίνα ευθυνών για το παιδί και να περιμένουμε από αυτό να την ακολουθεί κάθε μέρα, απαρέγκλιτα. Μια άλλη μέθοδος είναι να του δίνουμε επιλογή για το πρόγραμμα μελέτης αλλά να συμφωνούμε πως η ολοκλήρωση της μελέτης προηγείται από

οποιαδήποτε άλλη δραστηριότητα -εκτός των υποχρεωτικών, όπως το σχολικό διάβασμα κλπ. Το πρόγραμμα θα συμβάλλει και στην εξεύρεση χρόνου μελέτης, καθώς όταν όλη η μέρα φαίνεται γεμάτη, με το σωστό προγραμματισμό μπορεί να εξασφαλίσει το χρόνο που χρειάζεται. Προφανώς βασική προϋπόθεση είναι το παιδί να κατανοεί πλήρως την αναγκαιότητα για εξάσκηση σε πρακτική και λογική βάση. Ολ' αυτά θα πρέπει να γίνονται και σε συνεργασία με τον εκπαιδευτικό, φυσικά.

Η φωνή του παιδιού

“Η φυσική τραγουδιστή φωνή του παιδιού πρέπει να προφυλάσσεται προσεκτικά” γράφει η Coleman, *“από την προσπάθεια του να μιμηθεί τα τραγούδια των ενηλίκων”*. Τα μωρά μιμούνται τις μητέρες τους όταν τους τραγουδούν ταχταρίσματα και νανουρίσματα και αυτή η τάση για μίμηση είναι που τα βοηθάει να πουν την πρώτη τους κουβεντούλα – αλλά και το πρώτο τους τραγουδάκι. Το τραγούδι του παιδιού πρέπει να ενθαρρύνεται και να βγαίνει “ελεύθερα” και αυθόρμητα και χωρίς σκέψη, ιδιαίτερα τα πολύ μικρά παιδιά δε χρειάζεται να σκέφτονται ούτε αν τραγουδούν σωστά, ούτε τί τραγουδούν. Το μεγαλύτερο μέρος του κεφαλαίου αφορά στην ποιότητα της φωνής των παιδιών, τις μεταβολές της κατά την εφηβεία και το πώς πρέπει να προστατεύεται με διαπιστώσεις που και σήμερα είναι κοινές μεταξύ μουσικοπαιδαγωγών και γνωστές σε πολλούς γονείς, όπως το ότι δεν πρέπει το παιδί να ασκείται στη μονωδία τουλάχιστον μέχρι τα 17 του χρόνια.

Επίλογος

Η Satis Coleman υπήρξε μια πρωτοπόρος της μουσικής παιδαγωγικής του 20ού αιώνα και η αξία του έργου της δεν έχει αναγνωριστεί, τουλάχιστον στην Ευρώπη όσο θα έπρεπε, ενώ στην Ελλάδα είναι μάλλον παντελώς άγνωστη έξω από τους ακαδημαϊκούς κύκλους της μουσικής παιδαγωγικής. Μεγαλώνοντας σε μια εποχή όπου οι γυναίκες πάλευαν ακόμη για να τους αναγνωριστούν στοιχειώδη κοινωνικά και πολιτικά δικαιώματα, πάλεψε μόνη κι εδραίωσε μια σημαντική θέση ανάμεσα σε άντρες συναδέλφους της. Παράλληλα ευνοήθηκε γιατί άντλησε ιδέες και γνώσεις σε μια εποχή μεγάλης κινητικότητας και δημιουργικής έξαρσης στις επιστήμες, τον πολιτισμό και την πολιτική. Το έργο της αντανακλά τις πιο προοδευτικές ιδέες της εποχής της όσον αφορά στις κοινωνικές επιστήμες και την τέχνη και θα μπορούσε κανείς να αναγνωρίσει σ' αυτό θεμελιώδεις αρχές επιστημονικών κλάδων που ιδρύθηκαν αργότερα, όπως η Οικομουσικολογία και η Μουσικοθεραπεία. Καθώς η σύγχρονη μουσική παιδαγωγική αντλεί στοιχεία από όλες τις παιδαγωγικές μεθόδους που αναπτύχθηκαν το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, δεν θα μπορούσε παρά να ενσωματώσει στοιχεία της μεθόδου της Coleman. Ακόμα κι αν το όνομά της δεν αναφέρεται από τους μεταγενέστερους μουσικοπαιδαγωγούς, η ίδια δίδαξε για πολλά χρόνια, το έργο της αναγνωρίστηκε από την πανεπιστημιακή κοινότητα και τα σημαντικότερα βιβλία της είχαν την τύχη να επανεκδοθούν πολλές φορές. Ήδη από τη δεκαετία του '60 βρίσκουμε τις πρώτες εκδόσεις βιβλίων οργανοποιίας για εκπαιδευτική χρήση στις ΗΠΑ. Η ίδια η Coleman γράφει το 1931 ότι η “Δημιουργική Μουσική” της δεν μπορεί να καλύψει όλο το φάσμα της μουσικής αγωγής ενός παιδιού αλλά γίνεται αναγκαία σε μία φάση της διαδικασίας, όταν η βιωματική μάθηση είναι απαραίτητη για την πολύπλευρη και πληρέστερη κατανόηση της μουσικής επιστήμης ή ακόμα και για τη δημιουργία ισχυρών κινήτρων για ενασχόληση μ' αυτήν. Στοιχεία “Δημιουργικής Μουσικής” βρίσκουμε διάχυτα σήμερα σε συστήματα εμπλουτισμένα με ρυθμικά και μουσικά παιχνίδια από το υλικό του Dalcroze και των μεταγενέστερων Kodaly, Orff, Suzuki κ.α. Μέσω αυτού του

δημιουργικού μίγματος, επηρεάζει τα μουσικά εκπαιδευτικά προγράμματα και ανταποκρίνεται στις σύγχρονες παιδαγωγικές ανάγκες των μουσικών τάξεων σε όλο τον κόσμο. Όσον αφορά στη χώρα μας, στην ύλη του μαθήματος μουσικής της Α' βάθμιας εκπαίδευσης του δημόσιου σχολείου περιλαμβάνεται και η οργανοποιία με μια σειρά από ενδεικτικές κατασκευές που βοηθούν τα παιδιά να αποκτήσουν οικειότητα με το αντικείμενο. Η ένταξη της οργανοποιίας στο σχολικό πρόγραμμα είναι επιστέγασμα των προσπαθειών καθηγητών όπως ο Νικόλας Τσαφταρίδης, ο Κώστας Μόσχος, ο Δημήτρης Σαρρής κ.α. εκπαιδευτικών της δευτεροβάθμιας και τριτοβάθμιας εκπαίδευσης.

Ελπίζω, ότι με τη μονογραφία μου αυτή που ως κύριο στόχο έχει να παρουσιάσει τη Satis Naron Coleman και το έργο της στο Ελληνικό κοινό (γονείς, εκπαιδευτικούς και καλλιτέχνες) έβαλα κι εγώ ένα λιθαράκι στο τόσο σημαντικό τους έργο.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

¹ Το βιβλίο του Emile Dalcroze "Rythm, Music and Education" εκδόθηκε και κυκλοφόρησε ένα χρόνο νωρίτερα στα αγγλικά, από τον ίδιο εκδοτικό οίκο που εξέδωσε το πρώτο βιβλίο της Coleman όπου πραγματευόταν αυτή τη θεωρία. Πιθανόν η ίδια να πρόλαβε να το διάβασε και να συμπήρωσε τα δικά της κείμενα πριν εκδοθούν. Στην Αγγλία το έργο του άρχισε να γίνεται γνωστό το 1912 ενώ στη Νέα Υόρκη ιδρύθηκε Σχολή Dalcroze το 1915 (Ingham, 1920, p. 41). Έτσι κι αλλιώς όμως, η προσπάθεια να συνδεθεί η αγωγή του παιδιού με τη μουσική και την κίνηση ξεκίνησε το 1905 σε ένα παιδαγωγικό συνέδριο που έγινε στο Αμβούργο με τίτλο "Μουσική και Κίνηση", καθώς μέχρι τότε τα παιδαγωγικά συστήματα χώριζαν το σώμα από το πνεύμα και την ψυχή παραμελώντας εντελώς το πρώτο. (Π.Ματέν, Ρυθμική, Νάκας 1986).

² Μπόρεσα να βρω τους 32 τίτλους. Τα περισσότερα είναι εκδόσεις τραγουδιών σε παρτιτούρες:

1 Creative Music for children, A Plan of Training Based on the Natural Evolution of Music, Including the Making and Playing of Instruments, Dancing—singing—poetry, 1922

2 Creative music for schools, book 1: The beginnings of music ; the making and use of instruments for rhythm 1925

3 First steps in playing and composing, A Music Book for Children 1926

4 Creative Music in the Home, music stories, how to make instruments, how to play them and many tunes to play 1927

5 Master book III, complement to Master scroll C; creative music in the home: music stories, how to make instruments, how to play them and many tunes to play, 1927

6 The book of Bells, their history, legends, making, and uses, 1928

7 The Psaltery Book, 1928

8 Singing time: Songs for Nursery and School (with Alice G. Thorton) 1929

9 The marimba book, how to make marimbas and how to play them, 1930

10 Suggestions to teachers to be used in connection with First steps in playing and composing 1930

11 A children's Symphony, As Developed in the Creative Music Classes of Lincoln School of Teachers College, with the Themes Composed Entirely by Children of Elementary School, and Played by Them on Instruments of Their Own Making and Other Simple Instruments, 1931

12 The drum book, 1931

13 The gingerbread man and other songs (Ruth Hambidge) 1931

14 Christmass Carols from many countries (with Elin K. Jorgensen), 1934

15 Another singing time, a book of songs for little children (with Ruth Carol), 1937

16 Bells and bell ringing, A Unit on the Making and Playing of Bells, 1938

17 Your child's music, 1939

18 Creative music in home and school, music stories, how to make instruments, how to play them, and many tunes to play (with Margaret Kilpatrick Baumeister) 1939

19 The little singing time, a book of songs for the nursery (with Alice G Thorn, Charlotte Becker) 1940

- 20 **Bring your torches, Un flambeau, Jeannette, Isabelle** : old French carol : for three-part chorus of women's voices or soprano, alto and tenor with accompaniment of alto & tenor recorders, and viola da gamba (or violoncello) or, in the absence of the above instruments, with piano accompaniment (with Franz Wasner, Elin K Jørgensen) 1941
- 21 **Lay down your staffs, O shepherds - Quittez, pasteurs** : for four-part chorus of mixed voices, a cappella : Old French carol (with Franz Wasner, Elin K Jørgensen, Trapp Family Singers) 1941
- 22 **Songs of Amerian folks** (with Adolph Bregman) 1942
- 23 **Volcanoes, new and old**, 1946
- 24 **The new singing time**, a book of songs for little children (with Ruth Carroll) 1950
- 25 **Dancing Time**, music for rhythmic activities for children, (with Vana Earle) 1952
- 26 **Another Dancing Time**, Music for rhythmic activities for children 1954
- 27 **Singing time growing up**, a book of songs for older children 1958
- 28 **America's story** : song story for primary grades (with Genevieve K Arnold) 1958
- 29 **All God's children : song story for primary grades** (with Genevieve K Arnold) 1959
- 30 **Let freedom ring** : song story for primary grades (with Genevieve K Arnold) 1959
- 31 **March of the kings - Marche des rois** : for three-part chorus of mixed voices (with Noble Cain, Elin K Jørgensen) 1962
- 32 **Dear baby Jesus** : for four-part chorus of mixed voices with piano accompaniment (with William Martin, Elin K Jørgensen)

³ Αντιμετώπισα δυσκολία στο να μεταφέρω τον όρο *Seeking Attitude* έτσι όπως τον αντιλαμβάνομαι μέσα από το κείμενο της Coleman. Θα μπορούσε να μεταφραστεί και ως “προσέγγιση αναζήτησης γνώσης”. Σε κάθε περίπτωση προσπάθησα να κάνω σαφές ότι ο όρος αναφέρεται στη δίψα για μάθηση όχι ως κάτι περιστασιακό, αλλά ως μια **στάση ζωής όπου η αναζήτηση της γνώσης είναι μια διαρκής διαδικασία**.

⁴ Δεν μπορώ παρά να κάνω έναν παραλληλισμό με τις δικές μου αναμνήσεις από την Ελλάδα της δεκαετίας του '70 όπου το πιάνο συνέχιζε να είναι ένα “πρέπει” για τα κορίτσια κυρίως των ευκατάστατων οικογενειών, μαζί με τα αγγλικά και τα γαλλικά. Η Coleman αναφέρει πώς η μουσική παιδεία ήταν χρήσιμη στα κορίτσια ως προσόν για να βρουν γαμπρό, και θυμάμαι πως αυτό ίσχυε ακόμα εδώ όταν ήμουν μικρό παιδί. Στη χώρα μας, άργησε κάτι λιγότερο από έναν αιώνα να παγιωθεί η αντίληψη ότι η μουσική εκπαίδευση δεν μπορεί και δεν πρέπει να ξεκινάει από τη θεωρία και τη σημειογραφία της, αλλά από το μουσικό βίωμα, τη μουσική εμπειρία, παρόλο που (ή μάλλον, ακριβώς επειδή) πρόκειται για μια θεωρητική κατάκτηση του Διαφωτισμού (*Pestalozzi*) που επαναθεμελιώθηκε το 19ο αιώνα (*John Curwen*). Σήμερα είναι καθολική η αντίληψη ότι τα παιδιά πρέπει να ξεκινούν τη μουσική τους εκπαίδευση από παιγνιώδεις δραστηριότητες που θα συνδυάζουν το λόγο, τη μουσική και την κίνηση πολύ πριν αρχίσουν να μαθαίνουν να γράφουν και να διαβάζουν το πεντάγραμμο. Η αντίληψη αυτή, που έγινε ευρύτερα αποδεκτή μέσω του συστήματος Ορφ που μεταλαμπάδευσε στην Ελλάδα η Πολυξένη Ματέν Ρουσοπούλου, έχει περάσει σήμερα στην ύλη του δημόσιου σχολείου και διδάσκεται στα μουσικοπαιδαγωγικά τμήματα των ΑΕΙ, όμως δεν είναι γνωστή ακόμα σε όλους τους γονείς που θέλουν να βοηθήσουν τα παιδιά τους να αναπτύξουν τη μουσική τους δεκτικότητα.

⁵ Η ακριβής μετάφραση του όρου *musical* που χρησιμοποιεί συνεχώς η Coleman είναι το “μουσικός -ή -ό” ως επίθετο. Εγώ το αντιλαμβάνομαι περισσότερο ως ιδιότητα παρά ως προσδιορισμό. Θα χρησιμοποιούσα τον όρο μουσικότητα που “είναι η ύπαρξη ρυθμού, μελωδίας και αρμονίας στη γλώσσα (*Λεξικό Ακαδημίας Αθηνών 2014*)”, αλλά σε ένα ευρύτερο πλαίσιο: μουσικότητα μπορεί να είναι η ύπαρξη μουσικών ιδιοτήτων (μεταξύ αυτών και ρυθμού, μελωδίας και αρμονίας) σε όλα τα επίπεδα της ανθρώπινης ύπαρξης. Με αυτό τον τρόπο πιστεύω ότι αποδίδει η Coleman τον όρο *musical* σε μια φυλή ή λαό και με αυτόν τον τρόπο θα το χρησιμοποιώ κι εγώ σε όλο το κείμενο. Για να μην κατηγορηθώ ότι αλλοιώνω το κείμενο της Coleman ή ότι δεν το μεταφράζω σωστά, θα χρησιμοποιώ όπου μπορώ το επίθετο μουσικός, όμως ο αναγνώστης θα το εκλαμβάνει με τον τρόπο που το εξήγησα εδώ. Θα είναι η συμφωνία μας!

⁶ Συνήθως δίνουμε στη λέξη “πρωτόγονος” μία αρνητική έννοια. Η Coleman χρησιμοποιεί πολύ συχνά τον όρο *primitive* που στα Ελληνικά μεταφράζεται ως πρωτόγονος, άλλοτε εννοώντας τους σύγχρονους ιθαγενείς λαούς που βρίσκονται σε πρώιμο πολιτισμικό στάδιο, όπως οι *aborigines* της Αυστραλίας κι άλλοτε με την έννοια του προϊστορικού ανθρώπου. Προσπάθησα να μεταφράσω τον όρο ανάλογα με το πώς χρησιμοποιείται μέσα στο κείμενο κάθε φορά. Ελπίζω ο αναγνώστης να μου συγχωρέσει αυτούς τους ερασιτεχνισμούς, δεν είμαι μεταφραστής της αγγλικής γλώσσας.

⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτών των ικανοτήτων βρίσκουμε στις μελέτες της για τα μουσικά όργανα. Στο βιβλίο της για τις Καμπάνες (*Bells, their history, legends, making and uses*) φαίνεται να έχει εξαντλήσει την αγγλόφωνη

βιβλιογραφία για το θέμα, όμως η έρευνά της καλύπτει όλες τις ηπειρούς, τόσο, σαν να πρόκειται για έργο ζωής για το οποίο χρειάστηκαν χρόνια έρευνας και ταξίδια σ' όλη τη Γη: αφού ξεκινήσει με τον ορισμό αυτού του ιδιοφώνου που η ελληνική του ονομασία είναι Κώδων – Κουδούνι, καταπιάνεται οργανολογικά με το θέμα και αναπτύσσει την ιστορία του από την προϊστορική εποχή χρησιμοποιώντας πλήθος εθνολογικών, λαογραφικών, ιστορικών και αρχαιολογικών στοιχείων. Με ξεχωριστά κεφάλαια για κάποια έθνη όπου η καμπάνα έχει αποτελέσει σημείο αναφοράς στην κοινωνική και πολιτισμική εξέλιξή τους, όπως στην Ιρλανδία, τη Γαλλία, την Ιταλία, τη Ρωσία, αλλά και την Ινδονησία, την Κίνα και την Ιαπωνία. Και φυσικά περιλαμβάνει αναλυτικά κατασκευαστικά στοιχεία, τρόπους χρήσης των καμπανών και μουσικολογικά στοιχεία, μεταγραφές σε παρτιτούρα παραδοσιακών σκοπών, ακόμα και μαθηματικούς τύπους για τους συνδυασμούς κωδωνοκρουσίας σε συστοιχίες καμπανών! Ανάλογα βιβλία έχει γράψει ξεχωριστά για τη Μαρίμπα, το Ψαλτήρι (είδος *zither*) και τα Τύμπανα, εκτός από τις πληροφορίες που περιλαμβάνει για πάρα πολλά όργανα στα θεωρητικά της βιβλία.

⁸ Για όποιον ενδιαφέρεται να το ψάξει περισσότερο τα έργα αυτά όπως αναφέρονται από την Coleman είναι:

-Joseph Haydn "Kindersinfonie"

-Bernard Romberg "Kindersinfonie"

-Etienne Nicolas Mehul "Ouverture burlesque pour piano, violon, 3 mirlitons, trompette, tambour, triangle oblique avec crecelle et sifflet ad libitum,"

-J. Otto (1762-1830) "Christmas Time" Cantata

-Felix Mendelssohn (two Kindersinfonies)

-Franz Xaver Chwatal, born in Bohemia, 1808, "Jolly Sleigh-riding Party"

-Grenzebach, E., b. 1812, wrote "Melly-Landler fur Pianoforte und 8 Kinder Instrumente."

-Gurlitt, Cornelius, b. 1820, wrote a toy symphony.

-Conradi, August, b. 1821, wrote a Christmas overture, using toys.

-Reinecke, Carl, b. 1824, wrote a toy symphony.

-Taylor, Franklin, b. 1843, wrote a symphony for piano and toys.

-Seidel, Anton, b. 1850, wrote "Christmas Bells," employing toys.

-Ryan, Desmond, b. 1851, wrote a symphony for piano, strings and toy instruments

Η παιδική συμφωνία του Mozart δεν αναφέρεται εδώ, προφανώς επειδή ο συνθέτης δε χρησιμοποιεί μουσικά παιχνίδια.

⁹ Οι άλλες 7 είναι οι: ενδοπροσωπική, διαπροσωπική, κιναισθητική, μαθηματική, γλωσσική, χωροταξική, νατουραλιστική

Βιβλιογραφικές Παραπομπές

Αντωνάκης Δ. – Χιωτάκη Ε. *Μουσική Παιδαγωγική*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2007

Coleman, Satis N. "Creative Music for children: A Plan of Training Based on the Natural Evolution of Music, Including the Making and Playing of Instruments, Dancing—singing—poetry" New York: Putnam's Sons, 1922

Coleman, Satis N. "Creative Music in the Home. Music stories, how to make instruments, how to play them and many tunes to play". New York: The John Day Company, 1927

Coleman, Satis N. "Bells: their history, legends, making, and uses" New York: Lewis E. Mayers & Company, 1928

Coleman, Satis N. "Another Singing time: Songs for Nursery and School" with Alice G. Thorton) New York: John Day & Company, 1937

Coleman, Satis N. "The marimba book, how to make marimbas and how to play them", 1930

Coleman, Satis N. "A children's Symphony, As Developed in the Creative Music Classes of Lincoln School of Teachers College, with the Themes Composed Entirely by Children of Elementary School, and Played by Them on Instruments of Their Own Making and Other Simple Instruments" New York: Lincoln School of Teachers College, 1931

Coleman, Satis N. "The drum book" New York: The John Day Company. 1931

Coleman, Satis N. "Your child's music" New York: The John Day Company. 1939

Dalcroze, Emile Jaques. "Rythm, music and education". New York: Putnam's Sons. 1921

Dalcroze, Emile Jaques, M.I. Sadler, M.T.H. Sadler, Percy B. Ingham, Ethel Ingham. *"The Eurythmics of Jaques Dalcroze"*. London: Constable & Company LTD. 1920

"Ernst Haeckel". Σε *wikipedia*. https://el.wikipedia.org/wiki/Ερνστ_Χέκελ

Hallam Susan. "The Impact of Actively Making Music on The Intellectual, Social and Personal Development of Children and Young People: A Summary" *Voices, Vol 16 No 2 (2016)*. <https://voices.no/index.php/voices/article/view/2310/2065>

"Jane Adams". Σε *wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Jane_Addams

"John Dewey". Σε *wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/John_Dewey

Ματέυ Πολυξένη. *Ρυθμική*. Αθήνα: Γ. Νάκας, 1986

McLean Elizabeth. "Fostering Intimacy through Musical Beginnings: Exploring the Application of Communicative Musicality through the Musical Experience of Parents in a Neonatal Intensive Care Unit". *Voices, Vol 16 No 2 (2016)*. <https://voices.no/index.php/voices/article/view/2315/2070>

Oehrle, Elizabeth. Reviewed Work: "Satis N. Coleman (1878-1961): Her Career in Music Education by Sheila C. Boston" *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, no. 126 (1995): 53-57. www.jstor.org/stable/40318734.

O'Kelly Julian. "Music Therapy and Neuroscience: Opportunities and Challenges", *Voices, Vol 16 No 2 (2016)*: <https://voices.no/index.php/voices/article/view/2309/2064>

"Olivier Messiaen". Σε *wikipedia*. https://el.wikipedia.org/wiki/Ολιβιέ_Μεσιάν

"Recapitulation Theory". Σε *wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Recapitulation_theory

Σαρρής Δημήτρης. *"Ανακκλωμένη Μουσική, μουσικά όργανα από μικρές συσκευασίες"*. Αθήνα: Fagotto Books. 2011

Shevock, Daniel J. *Satis Coleman's Environmental Philosophy: An Intellectual History*. Paper presented at the annual conference of the Pennsylvania Music Educators Association, Hershey, PA April 19 - April 20, 2017. https://www.pmea.net/wp-content/uploads/2018/07/Shevock_Abstract.PMEA_2018.pdf

Shevock, Daniel J. *Satis Coleman's Philosophy Through Progressive Educational Thought*. Presentation at MayDay Colloquium 28: Music Education and Cultural Context, 2016. https://www.academia.edu/26086601/Satis_Colemans_Philosophy_Through_Progressive_Educational_Thought_slides_for_MayDay_Colloquium_28

Shevock, Daniel J. "The Possibility of Eco-Literate Music Pedagogy". *TOPICS for Music Education Praxis*. 2015. 1-23. (2015). https://www.researchgate.net/publication/303518763_The_Possibility_of_Eco-Literate_Music_Pedagogy

Shoemark Helen. "How Can Music Foster intimacy?" *Voices, Vol 16 No 2 (2016)*. <https://voices.no/index.php/voices/article/view/2314/2069>

Στάμου Λελούδα Ν. *Μια ανθρωπιστική προσέγγιση στη διδασκαλία της μουσικής*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Παν/μίου Μακεδονίας, 2012

Southcott, Jane. "The seeking attitude: Ideas that influenced Satis N. Coleman." *Journal of Historical Research in Music Education*, 31(1), 20-36. 2009. <https://doi.org/10.1177/153660060903100104>

Titon, Jeff Todd. "Why Thoreau?". *Current Directions in Ecomusicology*, 69-79. New York – London: Routledge, 2016

Τσαφταρίδης Νικόλας. *"Οι κατασκευές μουσικών οργάνων στη Μουσική Εκπαίδευση εκπαιδευτικών, παιδιών προσχολικής ηλικίας, Μαθητεία, γνώση και κατασκευή"* Διδακτορική διατριβή, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2013

Τσαφταρίδης, Ν. *“Αυτοσχέδια μουσικά όργανα: Κατασκευές”*. Αθήνα: Edition Orpheus, Σ
& Μ Νικολαΐδης, 1995.