

«Ή το έχεις μέσα σου ή όχι»: Αναπαραστάσεις της μουσικής δημιουργικότητας στον λόγο μουσικών-εκπαιδευτικών

Φωτεινή Ρεράκη

Διδάσκουσα Τμήματος Φιλοσοφίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης
rerakifotini@uoc.gr

► ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Εκκινώντας από δεδομένα του σύγχρονου διεπιστημονικού διαλόγου γύρω από τη φύση της μουσικής ικανότητας στον άνθρωπο, το παρόν κείμενο διερευνά αναπαραστάσεις της μουσικής δημιουργικότητας στον χώρο της ελληνικής θεσμικής μουσικής εκπαίδευσης, αντλώντας στοιχεία από μη-κατευθυνόμενες συνεντεύξεις με μουσικούς-εκπαιδευτικούς. Η ανάλυση εστιάζει το ενδιαφέρον στην εννοιολογική σύνδεση μεταξύ δημιουργίας, δημιουργικότητας και ταλέντου, όπως αυτή διαφαίνεται στον λόγο των συνεντευξιαζόμενων, στα ρομαντικά στερεότυπα που τον συνοδεύουν, στο έθος του ωδείου και στη θεώρηση του Henry Kingsbury περί πολιτισμικής κατασκευής του ταλέντου.

Λέξεις-κλειδιά: Μουσική Εκπαίδευση, Μουσική Δημιουργικότητα, Ταλέντο, Ιδεολογία του Χαρίσματος, Ωδείο.

► ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στον πρόλογο ενός μικρού βιβλίου αφιερωμένου στους καρπούς πολυετών νευροβιολογικών ερευνών πάνω στη μουσική σε σχέση με την εκπαίδευση, η Isabelle Peretz (2018: 5-6) γράφει:

«Η μουσική δεν εφευρέθηκε από μια ιδιοφυΐα. Είναι, σαν την ομιλούσα γλώσσα, προϊόν των νευρώνων μας. Όπως και η γλώσσα, η μουσική υπάρχει σε όλους τους τύπους ανθρώπινων κοινωνιών που έχουμε καταγράψει μέχρι σήμερα. Μήπως λοιπόν είμαστε όλοι μουσικοί από την αυγή του χρόνου; Μήπως είμαστε μουσικοί δίχως να το ξέρουμε»¹;

Δεν είναι μόνο οι νευροεπιστήμονες που αποκρίνονται θετικά στην πρόκληση των παραπάνω ερωτημάτων. Μουσικοί ψυχολόγοι (Sloboda, 1988: 32; Cross, 2010; Dissanayake, 2010), εθνομουσικολόγοι (Blacking, 1981; 1995; Nettl, 2000), ανθρωπολόγοι (Merriam, 1964) και σημειολόγοι (Molino, 2009), ξεκινώντας από διαφορετικές επιστημολογικές αφετηρίες και αξιοποιώντας διαφορετικές μεθοδολογίες και εργαλεία, έχουν ήδη συναινέσει στο ότι η μουσική ικανότητα είναι ίδιον του ανθρώπινου είδους², είναι δηλαδή παρούσα ακόμη και στους λαούς των οποίων το

¹ Η μετάφραση του παραθέματος από τη γαλλική γλώσσα στην ελληνική ανήκει στη γράφουσα. Το ίδιο ισχύει για όλα τα ξενόγλωσσα παραθέματα του κειμένου που χρειάστηκε να μεταφραστούν.

² «Όπως οι διάφορες γλώσσες, έτσι και οι διαφορετικές μουσικές δε συνιστούν παρά ιστορικές παραλλαγές της ίδιας θεμελιώδους ανθρώπινης ικανότητας» (Molino, 2009: 193).

λεξιλόγιο δεν περιλαμβάνει τον όρο «μουσική»³, διαμορφώνοντας έτσι τις προϋποθέσεις κατάργησης των αυστηρών σημασιολογικών ορίων που υπαγόρευε και συνεχίζει σε πολλές περιπτώσεις να υπαγορεύει η «δυτική υπερπολιτισμική σφαίρα» (Cross, 2010: 159). Το αρχικό ερώτημα που υποκίνησε την παρούσα εργασία αφορά στο αποτύπωμα αυτού του διεπιστημονικού διαλόγου στη σύγχρονη ελληνική θεσμική εκπαίδευση. Όπως διαφάνηκε από τα παραπάνω, η μουσική συνιστά ένα οικουμενικό φαινόμενο, παρά το γεγονός πως βιώνεται και νοηματοδοτείται διαφορετικά στην εκάστοτε κουλτούρα, αλλά πολύ συχνά και στο εσωτερικό αυτής. Τούτο σημαίνει πως ο τρόπος με τον οποίο προσλαμβάνουμε και αναπαριστούμε το «μουσικό», δηλαδή όχι μόνο τη μουσική πρακτική αυτή καθαυτή, αλλά και ό,τι αναφέρεται άμεσα ή έμμεσα σε αυτήν, είναι πολιτισμικά προσδιορισμένος. Πρόκειται για μια παραδοχή η οποία αποτέλεσε τη βάση των θέσεων που ακολουθούν, καθώς ο κύριος άξονας γύρω από τον οποίο αρθρώνονται αφορά στις αναπαραστάσεις που έχουν οι εκπαιδευτικοί μουσικής⁴ για τη μουσική δημιουργικότητα.

► ΔΙΕΡΕΥΝΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΛΟΓΟ ΜΟΥΣΙΚΩΝ-ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΩΝ

Γιατί να μελετήσουμε τις αναπαραστάσεις;

Το ενδιαφέρον μας για τις αναπαραστάσεις εκκινεί από την ίδια τη λειτουργικότητά τους: δε συνιστούν απλά αντιληπτικά σχήματα, αλλά *οδηγούς δράσης* κατά τον S. Moscovici (2004). Με άλλα λόγια, επενεργούν, παρεμβαίνουν δυναμικά στην πραγματικότητα από την οποία προέρχονται και την οποία καλούνται να εξηγήσουν. Αν λοιπόν στρεφόμαστε προς τους εκπαιδευτικούς μουσικής προκειμένου να ανιχνεύσουμε αναπαραστάσεις της μουσικής δημιουργικότητας, είναι επειδή αναγνωρίζουμε τον ενεργητικό ρόλο που αυτές έχουν στην κατασκευή της εκπαιδευτικής πραγματικότητας μέσα στην οποία δρουν, αλλά και αλληλεπιδρούν με άλλα κοινωνικά υποκείμενα (μαθητές-γονείς). Επιπλέον, υπό αυτό το πρίσμα, καθίσταται δυνατό να κατανοηθούν ενδεχόμενες αποκλίσεις μεταξύ της σύγχρονης μουσικοπαιδαγωγικής θεωρίας (καθώς και των αναλυτικών προγραμμάτων στα οποία μέχρι έναν βαθμό αυτή αποτυπώνεται) και εκπαιδευτικής πράξης. Με ποιον τρόπο όμως μπορεί κανείς να έχει πρόσβαση σε αυτά τα «σχεδόν απτά [κοινωνιο-γνωστικά] σύνολα» (Moscovici, 2004: 39); Οι αναπαραστάσεις «κυκλοφορούν μέσα στον λόγο», λένε οι ειδικοί (Jodelet, 2003: 48; Moscovici, 2004), διαπίστωση που θεμελιώνει και τη μεθοδολογική μας επιλογή των μη-κατευθυνόμενων συνεντεύξεων με μουσικούς που διδάσκουν σε ωδεία ή/και σε σχολεία, εκ των οποίων τρία χαρακτηριστικά αποσπάσματα παραθέτουμε παρακάτω. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για μέρος του πραγματολογικού υλικού που συλλέχθηκε και επεξεργάστηκε: α) στο πλαίσιο της εθνογραφικής έρευνας στην οποία βασίστηκε η διδακτορική μας διατριβή (Reraki, 2017) (απόσπασμα 1), β) στο πλαίσιο άτυπης έρευνας μετά το πέρας της διατριβής με σκοπό την επικαιροποίησή της (αποσπάσματα 2 και 3).

³ Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Kingsbury (1997: 87), «[...] όσο σοκαριστικό και αν φαίνεται αρχικά, οι περισσότερες γλώσσες του κόσμου δεν έχουν μια λέξη την οποία θα μπορούσαμε να μεταφράσουμε ως “μουσική”». Βλ. επίσης: Blacking (1995: 224); Nettl (2000); Nattiez (2004: 20).

⁴ Χρησιμοποιούμε τον όρο «εκπαιδευτικοί μουσικής» όχι με την τρέχουσα έννοια που παραπέμπει αυστηρά στην επαγγελματική ιδιότητα όσων απασχολούνται στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση, αλλά εναλλακτικά με τον όρο «μουσικοί-εκπαιδευτικοί» ως μια γενική κατηγορία που περιλαμβάνει όλους τους μουσικούς που εμπλέκονται με τη διδασκαλία μουσικής (οργανικής ή μη) τόσο σε σχολεία ή/και σε ωδεία.

Δημιουργία, δημιουργικότητα, ταλέντο: το κατώφλι δύο κόσμων

(Απ. 1) Κοίτα, όλοι μπορούν ν' ασχοληθούν με τη μουσική από άποψη τεχνικής, αλλά δεν μπορούν να γίνουν όλοι μουσικοί. Δεν μπορούν όλοι να δημιουργήσουν! Δεν έχουν όλοι μέσα τους αυτό που λέμε ταλέντο. Μιλάμε για τέχνη τώρα... δεν μπορούν όλοι να παίξουν. Τεχνικά, μπορείς να μάθεις πολλά πράγματα. Μπορείς, αν θέλεις και έχεις διάθεση, πιστεύω, τεχνικά να μάθεις τα πάντα. Μπορείς επίσης, αν θέλεις και έχεις διάθεση, να μάθεις πάρα πολλά πράγματα ακούγοντας και παρατηρώντας και μιμούμενος άλλους, αλλά θα φτάσεις μέχρι ένα σημείο. Δηλαδή, αυτό δε θα σου μάθει το πώς αντανakλάται σε σένα η μουσική. Αυτό, ή αντανakλάται ή δεν αντανakλάται. Ή το έχεις μέσα σου ή όχι... (Μαργαρίτα - Καθηγήτρια πιάνου, Διευθύντρια ωδείου).

(Απ.2) Έρχονται γονείς και μου λένε: «θέλω το παιδί μου να μάθει το τάδε όργανο, να κάνει κάτι δημιουργικό...» Δεν είναι όμως όλες οι περιπτώσεις ίδιες! Σε κάποιους λέω πως είναι χάσιμο χρόνου και χάσιμο χρημάτων να σπρώχνεις ένα παιδί που βλέπεις ότι δεν έχει κάποιο έμφυτο ταλέντο να ξεκινήσει πιάνο ή κιθάρα ή ένα οποιοδήποτε άλλο όργανο... τι δημιουργικό, λένε; Αφού δεν είναι όλοι γεννημένοι για τη μουσική. Ε, πώς να το κάνουμε τώρα; Από την άλλη μεριά, αν το παιδί τους έχει ταλέντο αλλά είναι τεμπέλικο, τους λέω να επιμείνουν. Ξέρεις πόσα ταλέντα θάβονται από αδιαφορία είτε του ίδιου του παιδιού είτε των γονιών είτε ακόμη και των δασκάλων; (Πέτρος, πρώην καθηγητής πιάνου σε ωδείο - Εκπαιδευτικός μουσικής σε Δημοτικό Σχολείο).

(Απ.3) Για μένα, το να πηγαίνεις ένα παιδί στη μουσική απλά για να το πας, για να φαίνεται ότι κάνει κάτι, είναι απαράδεκτο... ότι δήθεν μεγαλώνοντας θα έχει πάρει εφόδια από παντού. Δε γίνεται αυτό. Δεν είναι έτσι στην τέχνη. Η τέχνη είναι δημιουργία. Αυτό το εξηγώ και στα παιδιά στο σχολείο. Και τους λέω βέβαια ότι δεν είναι θέμα μυαλού, δεν είναι θέμα εξυπνάδας ή νοημοσύνης. Τους λέω: «Αμα πάτε όλοι σας να μαθητεύσετε δίπλα σ' έναν υδραυλικό, θα μάθετε όλοι. Άλλος σ' ένα μήνα, άλλος σ' ένα χρόνο, άλλος σε δέκα, αλλά όλοι θα μάθετε και θα μπορείτε να δουλέψετε. Αν πάτε να γίνετε μουσικοί ή να γίνετε ζωγράφοι, δε θα μάθετε όλοι και δεν είναι θέμα εξυπνάδας αυτό. Είναι κάτι το οποίο το έχουμε, το φέρουμε από τη στιγμή που γεννιόμαστε. Έτσι δεν είναι; (Ειρήνη, Καθηγήτρια βιολιού σε ωδείο-Εκπαιδευτικός μουσικής σε Δημοτικό Σχολείο).

Τι βλέπουμε σε αυτά τα θραύσματα λόγου; Μια αξιοσημείωτη εννοιολογική σύνδεση μεταξύ δημιουργίας, δημιουργικότητας και ταλέντου. Και οι τρεις όροι χρησιμοποιούνται είτε εναλλακτικά είτε συμπληρωματικά με έναν κοινό στόχο: να προσδιορίσουν το κατώφλι μεταξύ δύο κόσμων, μεταξύ των λίγων που κατέχουν εκ γενετής το δώρο, το χάρισμα της μουσικής και των πολλών που βρίσκονται αμετάκλητα σε μια συνθήκη έλλειψης. Η δυϊστική αυτή πρόσληψη που μεταφράζει στην ουσία την άνιση κατανομή των μουσικών δεξιοτήτων στη δυτική κοινωνία, έρχεται σε συνάφεια με αυτό που κριτικά σχολιάζει ο I. Cross (2010: 159) σχετικά με την παρουσία της μουσικής -φαινομενολογικά μιλώντας- στον καλλιτεχνικό και εκπαιδευτικό χώρο, στα δυτικά πολιτισμικά συμφραζόμενα: «η μουσική είναι κάτι που παράγεται από λίγους και “καταναλώνεται” από πολλούς».

Το να καταφύγει όμως κανείς στην έννοια του κληρονομημένου εξαιρετικού χαρίσματος, του ταλέντου, προκειμένου να ερμηνεύσει το επιφανόμενο, δηλαδή

παρατηρήσιμες διαφορές ως προς τα μουσικά επιτεύγματα διαφορετικών ατόμων, συνιστά μια άκρως απλουστευτική προσέγγιση (Βλ. και Sloboda, Davidson & Howe, 1994; Sloboda, 2004). Αυτό που αξιολογούμε ως διαφορά ικανοτήτων, στην ουσία είναι διαφορά στο εκπαιδευτικο-πολιτισμικό *background* του κάθε ατόμου. Τα παραδείγματα που αναφέρει ο Sloboda (1994: 2004) είναι χαρακτηριστικά: α) Ερευνώντας την παιδική ηλικία νέων μουσικών με υψηλές επιδόσεις, διαπιστώθηκε πως στις περισσότερες περιπτώσεις –αν όχι σε όλες–, οι γονείς τους, τούς τραγουδούσαν καθημερινά από τη γέννηση κι έπειτα (ιδίως το βράδυ, όταν τους έβαζαν για ύπνο). β) Δύο αδέρφια μπορεί να παρουσιάζουν διαφορετική εξέλιξη ως προς τα μουσικά τους επιτεύγματα, όσο κι αν οι γονείς τους επιμένουν πως τα μεγάλωσαν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Στην πραγματικότητα, αγνοούν πως δεν δύνανται να ελέγχουν όλες τις όψεις της εμπειρίας τους. Σε αυτό συμφωνεί και ο Delalande (2023) επισημαίνοντας πως μικρο-συμβάντα που συνήθως περνούν απαρατήρητα, όπως η παρεμπόδιση του νηπίου που δοκιμάζει τους ήχους παράγοντας ενοχλητικούς θορύβους για τους ενήλικες, μπορεί να αποτελέσουν καθοριστικά ανασταλτικούς παράγοντες στη μετέπειτα μουσική του ανάπτυξη.

Η σημασία κοινωνικών/περιβαλλοντικών παραμέτρων στην ερμηνευτική προσέγγιση των ιδιαίτερων μουσικών επιτευγμάτων έχει τονιστεί και από τη μεριά της νευροβιολογίας. Ένας φυσιολογικός εγκέφαλος είναι προγραμματισμένος να ανταποκρίνεται θετικά σε μουσικά ερεθίσματα και να αναπτύξει μουσικές δεξιότητες (Peretz, 2018: 57). Επίσης, δεν έχει αποδειχθεί ότι ο εγκέφαλος μιας «μουσικής ιδιοφυίας» είναι κατασκευασμένος διαφορετικά απ’ ότι αυτός ενός «μέσου» ανθρώπου. Η βεβαιότητα στην οποία θα έπρεπε να σταθούμε και η οποία αποτελεί το κλειδί στα ερωτήματα περί ταλέντου αφορά στη μεγάλη ευπλαστότητα του ανθρώπινου εγκεφάλου, ιδιότητα απόλυτα συνδεδεμένη με την εκπαίδευση και τα περιβαλλοντικά ερεθίσματα (βλ. για περισσότερα: Κόνιαρη, 2009).

Επιστροφή στον Ρομανισμό

Παρά την αδιαμφισβήτητη αξία των παραπάνω στοιχείων και τη συμβολή τους στη συζήτηση αναφορικά με την ύπαρξη ιδιαίτερων, εξαιρετικών μουσικών ικανοτήτων και –ακολούθως– με τη φύση αυτών (εγγενής ή επίκτητη), θα θέλαμε σε αυτό το σημείο να στρέψουμε την προσοχή, με αφορμή τα λόγια των συνεντευξιαζόμενων μας, στο νοηματικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γίνεται η επίκληση σε αυτές.

Τι είναι λοιπόν αυτό που έλκει τους συνομιλητές και συνομιλήτριές μας στη Ρομαντική ιδεολογία του ύστερου 18ου και 19ου αιώνα σχετικά με τη μουσική δημιουργία ως αποκύημα μιας σπάνιας, ιδιοφυούς ύπαρξης τυλιγμένης σε ένα πέπλο μυστηρίου, ενός ανεξήγητου ταλέντου που διαφεύγει κάθε λογικής ερμηνείας; Η Burnard (2012) ισχυρίζεται πως τέτοιοι μύθοι είναι βαθιά ριζωμένοι στην κοινή συνείδηση λόγω του ηγεμονικού παραδείγματος των Μεγάλων Συνθετών της κλασικής μουσικής της Δύσης, κάτι για το οποίο ευθύνονται κατά κύριο λόγο μηχανισμοί της μουσικής εκπαίδευσης. Μαθητεύοντας σε ένα ωδείο, για παράδειγμα, το πρώτο πράγμα στο οποίο μυείται κανείς είναι η θρησκευτική λατρεία των Μεγάλων Δημιουργών. Η αναγωγή στη θρησκευτική καταγωγή της δημιουργικής πράξης ως διαδικασία εκ του μηδενός συντελεί έτσι στη μυστικιστική αύρα με την οποία επενδύονται οι ίδιοι οι συνθέτες αλλά και οι αφηγήσεις τους. Σχετικά με αυτό, ο

Lumbard (2015: 17) αναφέρει χαρακτηριστικά: «ο Μπετόβεν εξηγούσε πως όταν συνέθετε, ήταν υπό την κατάληψη ενός “πνεύματος” που του υπαγόρευε τη μουσική».

Οι μύθοι όμως είναι πάντα χρηστικοί. Η αναπαραγωγή της ιδεολογίας του σπάνιου έμφυτου ταλέντου μέσα σε χώρους που διαχειρίζονται *ex professo* τη μουσική δημιουργικότητα, όπως τα ωδεία, επικυρώνει την αυθεντία των ειδικών, νομιμοποιεί άνισες εκπαιδευτικές στρατηγικές, οδηγεί σε ματαίωση μαθήτριες και μαθητές που δεν αναγνωρίζονται ως ταλαντούχες/οι και εν τέλει αποξενώνει τα άτομα από την ίδια τους τη «μουσική φύση». Δεν είναι τυχαίο πως η θεωρητικός και μουσικοπαιδαγωγός Pamela Burnard, στο βιβλίο της *Musical creativities in practice* (2012), ανατρέπει στην προσωπική της εμπειρία επικαλούμενη τις κλασικές ωδειακές της σπουδές προκειμένου να αποδομήσει τα ρομαντικά στερεότυπα του ιδιοφυούς καλλιτέχνη, του ατομικού δημιουργού –στερεότυπα που διακρίναμε έντονα στον λόγο των συνομιλητών/τριών μας– και να απομυθοποιήσει ταυτόχρονα αντιλήψεις που θέλουν τη μουσική δημιουργικότητα να συνιστά ένα σπάνιο δώρο που λίγοι μονάχα φέρουν κατά τη γέννησή τους. Στηριζόμενη σε 19 συνεντεύξεις με μουσικούς, εισηγείται τη συλλογική, συνεργατική διάσταση της μουσικής δημιουργικότητας (είναι κάτι που οι άνθρωποι κάνουν μαζί) στο πλαίσιο μιας πλουραλιστικής προσέγγισης που την οδηγεί στο να προτείνει την υιοθέτηση του όρου στον πληθυντικό αριθμό: «μουσικές δημιουργικότητες» (υπάρχουν πολλοί διαφορετικοί τρόποι να είναι κανείς μουσικά δημιουργικός).

► ΤΟ ΤΑΛΕΝΤΟ ΩΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ. Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ HENRY KINGSBURY

Η συστηματικότερη όμως κριτική του ωδειακού έθους με άμεση αναφορά στην αναπαραγωγή της ιδεολογίας του ταλέντου προέρχεται από τον ανθρωπολόγο, εκπαιδευτικό και πιανίστα Henry Kingsbury (1988). Η υποδειγματική εθνογραφική του έρευνα σε ένα αμερικάνικο ωδείο στις αρχές της δεκαετίας του 1980, όχι μόνο τάραξε τα νερά της εθνομουσικολογικής και ανθρωπολογικής παράδοσης που μέχρι τότε έστρεφε σταθερά το ενδιαφέρον προς τις εξω-δυτικές κοινωνίες, αλλά έφερε στο προσκήνιο την ανάγκη να καλυφθεί ένα μεθοδολογικό έλλειμμα: να μελετηθεί η μουσική (εδώ, η κλασική μουσική) ως πολιτισμικό σύστημα. Σύμφωνα με αυτή την προοπτική, οι αντιλήψεις περί ταλέντου και γενικότερα οι αναπαραστάσεις της μουσικής δημιουργικότητας συνιστούν αναπόσπαστο μέρος αυτού του πολιτισμικού συστήματος, συσχετίζονται δηλαδή και αλληλεπιδρούν με άλλες αναπαραστάσεις, ιδέες, αξίες κ.λπ.

Ταλέντο: δομικό στοιχείο της ωδειακής κουλτούρας

«Η ωδειακή ζωή», λέει emphaticά ο Kingsbury (1988: 59), «αφορά το ταλέντο». Η αγωνία της αναγνώρισης και επικύρωσής του φαίνεται πως αποτελεί δομικό στοιχείο της ωδειακής κουλτούρας, καθώς το ωδείο ως φυσικός και συμβολικός χώρος υπάρχει, έχει νόημα να υπάρχει, μόνο ως κοινότητα ταλαντούχων. Έτσι, το ταλέντο συνιστά ταυτόχρονα:

- πολιτισμική προσδοκία στη βάση της οποίας εξασφαλίζεται το αίσθημα του ανήκειν
- πολιτισμική αναπαράσταση κοινωνικών σχέσεων (εμείς και οι «άλλοι»). Ενώ λοιπόν μέσα στο ωδείο αυτός που δεν έχει ταλέντο είναι ο «άλλος» (αυτός που δεν έχει λόγο να ανήκει στην «κοινότητα»), έξω από το ωδείο, ο «άλλος» είναι ο ταλαντούχος.

Αποδομώντας το ταλέντο

Το αποδομητικό εγχείρημα του Kingsbury στηρίζεται εν πολλοίς στον εντοπισμό αντιφάσεων στον ωδειακό λόγο περί ταλέντου. Έτσι, ενώ το ταλέντο κατανοείται ως μια ουσία που προϋπάρχει, που κατοικεί ήδη μέσα στο άτομο:

- «φτάνουμε στο παράδοξο γεγονός πως το ταλέντο είναι αυτό που δεν μπορεί να διδαχθεί στους λίγους που είναι σε θέση να το διδαχθούν [στους σπουδαστές του ωδείου]» (Kingsbury, 1988: 82)
- η αναγνώρισή του έρχεται μόνο *μετά* από την αξιολογική κρίση του «ειδικού», αυτού που κατέχει την αυθεντία να κρίνει (Kingsbury, 1988: 62). Κατασκευάζεται λοιπόν λογοθετικά (*Έχει ταλέντο!*). Με άλλα λόγια, εμφανίζεται ως το αποτέλεσμα/προϊόν λεκτικών πράξεων.
- εξαρτάται, επιπλέον, από το κύρος της αξιολογικής κρίσης (Kingsbury, 1988: 68, 76). Όσο περισσότερο κύρος έχει αυτός που κρίνει, τόσο περισσότερο ταλαντούχος εμφανίζεται ο κρινόμενος. Το ταλέντο έχει επομένως σχετικό και όχι απόλυτο περιεχόμενο.

Ταλέντο: μια δυτική έννοια;

Η ανάλυση του Kingsbury δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ολοκληρωμένη χωρίς την ιδιαίτερη βαρύτητα την οποία αποδίδει στο γεγονός πως η έννοια του ταλέντου δεν είναι οικουμενικά αποδεκτή. Προκειμένου να τεκμηριώσει τις θέσεις του, παραπέμπει στις σημαντικότερες, μέχρι εκείνη την εποχή, εθνογραφικές έρευνες (Kingsbury, 1988: 86; 1997: 60-62). Επικαλείται καταρχάς το πιο διάσημο παράδειγμα: για τους Venda της Νότιας Αφρικής, δεν υπάρχουν άμουσοι άνθρωποι. Ο εθνομουσικολόγος John Blacking που έζησε μαζί τους δύο χρόνια, παρατήρησε πως η μουσική ικανότητα είναι μοιρασμένη σχεδόν σε όλα τα μέλη της κοινότητας (Blacking, 1981; 1995). Τίποτε που να μπορεί να παραλληλιστεί με τη δυτική έννοια του ταλέντου δεν συναντάμε, επίσης, στους Kaluli της Παπούα Νέας Γουινέας, σύμφωνα με τον ανθρωπολόγο Steven Feld (1984, όπ. αναφ. στο Kingsbury, 1988; βλ. και Feld, 2005). Τέλος, η μαρτυρία του John Messenger (1958, όπ. αναφ. στο Kingsbury, 1988: 62) για τους Anang Ibibio της Νιγηρίας είναι αποκαλυπτική: «Ήμασταν συνεχώς κατάπληκτοι με τις μουσικές ικανότητες αυτών των ανθρώπων, ειδικά των παιδιών, τα οποία πριν την ηλικία των πέντε ετών, μπορούν να τραγουδούν εκατοντάδες τραγούδια, μόνα τους ή χορωδιακά σε ομάδες [...] Μάταια ψάχναμε για ένα άμουσο άτομο [...]».

► ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗ ΔΥΣΗ

Στις κοινωνίες αυτές η μουσική δημιουργικότητα προσδοκάται από όλους και όλοι αναγνωρίζονται ως μουσικοί, πράγμα που δε σημαίνει, ωστόσο, πως δεν υπάρχουν διαφοροποιήσεις σε επίπεδο επιτέλεσης (κάποιοι θεωρούνται καλύτεροι από άλλους), αλλά πως δε νοηματοδοτούνται ως σημαντικές. Με άλλα λόγια αυτό που εκεί απουσιάζει, αλλά είναι παρόν στον Δυτικό κόσμο είναι η *θεοποίηση του ατομικού δημιουργού*, του συνθέτη, του τραγουδιστή, του οργανοπαίχτη, αλλά και οποιουδήποτε καλλιτέχνη που ως σύγχρονος *μάγος*, για να δανειστούμε την ορολογία του Bourdieu (1984), φέρει το *χάρισμα*, το *δώρο* (don) της δημιουργίας. Κι αν οι σύγχρονες έρευνες για τη δημιουργικότητα στον χώρο των κοινωνικών επιστημών πασχίζουν μέσω μιας προσπάθειας εκλογίκευσης και απομυθοποίησης να απελευθερώσουν τον όρο από τη

μυστικιστική, μεταφυσική χροιά που του προσέδιδε η συχνή σύνδεσή του με τον εξίσου προβληματικό όρο «δημιουργία»⁵, αυτό δε σημαίνει ότι αγνοούν ότι ολόκληρη η ιδεολογία της μουσικής βιομηχανίας και της μουσικής αγοράς, για παράδειγμα, βασίζεται ακριβώς στην αναζήτηση –ή και την κατασκευή– της ιδιοφυΐας, του εξαιρετικού, του ταλέντου. Ολόκληρο «το καλλιτεχνικό σύμπαν», λέει ο Bourdieu (1984: 207), «είναι ένα σύμπαν πίστης, πίστης στο χάρισμα, στη μοναδικότητα του μη-δημιουργημένου δημιουργού»: πίστης θα προσθέταμε εμείς, στη θεωρία της έμπνευσης η οποία κατά την Green (1988: 92; 1997: 32-33), «τόσο πιο εύκολα επιβάλλεται, όσο δεν μπορεί να συνδεθεί ούτε με μια πρόθεση ούτε με έναν προορισμό» επιβεβαιώνοντας την άλογη φύση της (Lumbart, 2015: 18): πίστης, τέλος, και σε ό,τι έμμεσα ή άμεσα περιβάλλει τον ήδη θεοποιημένο δημιουργό, πράγμα βέβαια που δεν είναι γέννημα της εποχής μας, επιβιώνει όμως κι αναπαράγεται εδώ και κάποιους αιώνες. Όπως χαρακτηριστικά μας πληροφορεί η Escal (1997: 22), «από την εποχή του Beethoven κι έπειτα, όλες οι όψεις της δημιουργικής διαδικασίας άρχισαν να υπολογίζονται, ν' αξιοποιούνται, να φετιχοποιούνται: τα χειρόγραφα του συνθέτη, το σπίτι του, η καρέκλα του, η ρόμπα του, οι συνήθειές του [...]».

► ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Οι παραπάνω αναλύσεις, με αφορμή τον λόγο μουσικών-εκπαιδευτικών, εντάσσονται σε μια συλλογιστική με όρους κοινωνικής κατασκευής που προβληματοποιεί την έννοια του μουσικού ταλέντου, καθώς και της σύνδεσής του με αυτήν της μουσικής δημιουργικότητας. Ωστόσο θα πρέπει να τονιστεί πως δε συνιστά άρνηση των ατομικών διαφορών, αλλά κριτική της επίκλησής τους για την παραγωγή άνισων εκπαιδευτικών προσλήψεων και πρακτικών. Ίσως θα πρέπει να πάρουμε πιο σοβαρά τον John Blacking (1981: 17) όταν λέει: «Οι άνθρωποι έχουν πολύ περισσότερες ικανότητες απ' αυτές που οι κοινωνίες τούς επιτρέπουν να αναπτύξουν».

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Black, J. (1981). *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Black, J. (1995). *Music, culture and experience: Selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press.
- Blacking, J. (1981). *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Bourdieu, P. (1984). *Questions de sociologie*. Paris: Minuit.
- Bourdieu, P. (1984). Mais qui a créé les créateurs? In P. Bourdieu (Ed.), *Questions de sociologie*. Paris: Minuit, 207-221.
- Burnard, P. (2012). *Musical creativities in practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Cross, I. (2010). La nature évolutionnaire de la signification musicale. In I. Deliège, O. Vitouch & O. Lading (eds.), *Musique et évolution*. Wavre: Mardaga, 157-169.
- Delalande, F. (2023). *Η μουσική είναι ένα παιχνίδι για παιδιά* (Επιμ.- Μτφ. Φ. Ρεράκη & Β. Ρεράκη). Αθήνα: Fagotto Books.
- Dissanayake, E. (2010). Si la musique est nourriture d'amour, qu'en est-il et du succès reproductif ? Στο I. Deliège, O. Vitouch & O. Lading (eds.), *Musique et évolution*. Wavre: Mardaga, 65-80.

⁵ Ο Lubart (2015: 12) υποστηρίζει ότι ένας από τους λόγους για τους οποίους η επιστημονική μελέτη της δημιουργικότητας παρέμεινε σχετικά στοιχειώδης μέχρι το 1950 είναι πιθανόν και η μυστικιστική αντίληψη γύρω από αυτήν.

- Escal, F. (1979). *Espaces sociaux, espaces musicaux*. Paris: Payot.
- Escal, F. (1997). Entre production et réception: Les messages d'accompagnement de l'œuvre musicale. Στο F. Escal, M. Imberty (eds.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales* (Vol. 2). Paris: L'Harmattan, 7-29.
- Feld, S. (2005). Η δομή του ήχου ως κοινωνική δομή: Οι Καλούλι της Παπούα Νέας Γουινέας. Στο Π. Πανόπουλος (επιμ.), *Από τη μουσική στον ήχο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Green, A.-M. (1988). Pour une cohabitation de la sociologie et de l'éducation musicale. *Les sciences de l'éducation*, 1-2, 89-111.
- Green, A.-M. (1997). Y-a-t-il une place pour la musique en sociologie ? In F. Escal, M. Imberty (eds.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*. Paris: L'Harmattan, 30-58.
- Jodelet, D. (2003). Représentations sociales: Un domaine en expansion. Στο D. Jodelet (ed.), *Les représentations sociales* (7th ed.). Paris: PUF.
- Kingsbury, H. (1988). *Music, talent and performance: A conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kingsbury, H. (1997). Situations, representations, and musicalities: An anthropological perspective. *Philosophy of Music Education Review*, 5(2), 86-91.
- Lubart, T. (2015). *Psychologie de la créativité* (2nd ed.). Paris: Armand Colin.
- Merriam, A. (1964). *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Molino, J. (2009). *Le singe musicien: Sémiologie et anthropologie de la musique*. Paris: Actes Sud/INA.
- Moscovici, S. (2004). *La psychanalyse: Son image et son public* (3rd ed.). Paris: PUF.
- Nattiez, J.-J. (ed.). (2004). *Pluralité et diversité du savoir musical*. Στο J. J. Nattiez (Ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (Vol. II, Les savoirs musicaux). Arles-Paris: Actes Sud / Cité de la Musique.
- Nettl, B. (2000). An ethnomusicologist contemplates universals in musical sound and in musical culture. Στο N. L. Wallin, B. Merker & S. Brown (eds.), *The origins of music*. Cambridge: The MIT Press, 463-472.
- Peretz, I. (2018). *Apprendre la musique: Nouvelles des neurosciences*. Paris: Odile Jacob.
- Reraki, F. (2017). *La musique imaginaire: Discours, identités et représentations dans l'enseignement grec contemporain* (Thèse de doctorat non publiée). Paris: Université Paris-Sorbonne.
- Sloboda, J. A. (1988). *L'esprit musicien: La psychologie cognitive de la musique*. Liège: Mardaga.
- Sloboda, J. A., Davidson, J. W., & Howe, M. J. A. (1994). Is everyone musical? *The Psychologist*, 7(7), 349-354.
- Sloboda, J. A. (2004). Dons musicaux et innéisme. Στο J.-J. Nattiez (ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (Vol. II, Les savoirs musicaux). Arles-Paris: Actes Sud/Cité de la Musique, 540-560.
- Feld, S. (2005). Η δομή του ήχου ως κοινωνική δομή: Οι Καλούλι της Παπούα Νέας Γουινέας. Στο Π. Πανόπουλος (Επιμ.), *Από τη μουσική στον ήχο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Κόνιαρη, Δ. (2009). Εξερευνώντας τις νευροβιολογικές βάσεις του μουσικού ταλέντου. Στο Ξ. Παπαπαναγιώτου (Επιμ.), *Ζητήματα Μουσικής Παιδαγωγικής*. Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε., 111-130.