



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Κατεύθυνση «Εθνομουσικολογία και Πολιτισμική Ανθρωπολογία»

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: κα Λαλιώτη Βασιλική

ΤΟ ΜΕΓΑΡΟ ΤΩΝ ΠΑΙΔΙΩΝ

ΜΙΑ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΩΝ

ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΩΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ

ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΗΣ ΚΡΙΣΗΣ

Μαργαρίτα Λίβα

Αριθμός Μητρώου: 150205

Φεβρουάριος 2017

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	3
ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ.....	9
Έντεχνη δυτική μουσική και εθνογραφική μέθοδος: μια σχέση στα σκαριά κοινότητα των φίλων της κλασικής μουσικής στην Ελλάδα: ένα ιδιάζον πεδίο έρευνας οίκοι	11
Το Σωματείο Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής και η Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη Αίλιαν Βουδούρη: μια σύντομη ιστορική ανασκόπηση	16
Τα Κυριακάτικα Εκπαιδευτικά Προγράμματα για παιδιά του Συλλόγου Φίλοι της Μουσικής στην τροχιά της ελληνικής κρίσης	20
Μεθοδολογία	28
ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΑ, ΑΝΑΛΥΣΗ, ΕΡΜΗΝΕΙΑ	
Η αρχιτεκτονική και η υλοποίηση των προγραμμάτων	
«Ακούω βλέπω παίζω... με τον Beethoven»	36
«Ακούω βλέπω παίζω... με τον Tchaikovsky»	37
«Μουσικές της Βροχής»	38
«Μίλα και Σουτ»	40
«Χίλιες και μία σελίδες»	42
«Μουσικές του Χιονιού»	44
Φανταστική κοινότητα και φανταστικός πολιτισμός	48
Πολιτισμική γεωγραφία	58
«Ο χώρος είναι ένα κόσμημα». Το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών ως σύμβολο πολιτισμού και ως σφραγίδα αξιοπιστίας	64
Ο πολιτισμός ως αντίβαρο και ως προϊόν της ελληνικής κρίσης	70
«Να δώσουμε στα παιδιά την ευκαιρία να ακούσουν αυτή τη μουσική»	75
Πολιτικές πολιτισμού	79
ΕΠΙΛΟΓΟΣ: ΑΠΟΣΤΑΓΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΙ	84
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	88
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	102

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια εθνογραφική προσέγγιση των *Κυριακάτικων Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων* για παιδιά του *Συλλόγου οι Φίλοι της Μουσικής* με χωροχρονικές συντεταγμένες το κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον της ελληνικής κρίσης. Ο κύκλος αυτός των προγραμμάτων αποτελεί γόνιμο πεδίο έρευνας των τρόπων με τους οποίους αφομοιώνει η παιδική ηλικία τον πολιτισμό – και συγκεκριμένα την έντεχνη μουσική παράδοση της δύσης – όπως στοιχειοθετείται από έναν επίσημο πολιτιστικό θεσμό, ο οποίος συνδέεται δομικά και συμβολικά με το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, αλλά και εργαλείο ανάγνωσης μιας κοινωνίας μεταμοντέρνας, ευρωπαϊκής, κι ωστόσο βυθισμένης στο τέλμα της ανθρωπιστικής και οικονομικής παρακμής.

Υπάρχουν ορισμένες εμπειρίες πολιτισμού με *target group* την παιδική ηλικία που αφήνουν ισχυρό ίχνος στο υποσυνείδητο, χαράζουν γραμμές, και προοικονομούν την εξέλιξη -πιθανώς και τον προσανατολισμό - ενός ανθρώπου. Τα κυριακάτικα προγράμματα του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών ανελκύονται σχεδόν μηχανιστικά από τα αυλάκια της παιδικής μου μνήμης ως μουσικά βιώματα έντονα, δαψιλή και τελεσφόρα. Στο μεγαλεπίβολο αυτό κατάλευκο κτίριο δωρικής, μοντέρνας αρχιτεκτονικής ανακάλυψα από τα πρώτα χρόνια του δημοτικού τους ήχους της ευρωπαϊκής κλασικής μουσικής, αφουγκράστηκα τα ηχοχρώματα των οργάνων της συμφωνικής ορχήστρας, έμαθα τους μεγάλους συνθέτες του ιδιώματος αυτού και απορρόφησα ένα κλίμα, μια αισθητική και μια φαντασιακή ταυτότητα. Οι Κυριακές στο Μέγαρο καταχωρούνται στα πιο βαθιά υποστρώματα των αναμνήσεων και αυτο-εξιδανικεύονται στο πέρασμα του χρόνου ως μια πολιτισμική συνθήκη ιδιαίτερη, κάτι περισσότερο από απλές συναυλίες και παραστάσεις.

Στα μάτια ενός παιδιού το μέγεθος του MMA αποκρυσταλλώνει ένα πολιτισμικό μέγεθος, η αρχιτεκτονική γίνεται εμπειρία¹. Η περιπλάνηση στο εσωτερικό του οικοδομήματος, οι αφίσες των προγραμμάτων, οι αίθουσες με τα βελούδινα καθίσματα και την ολόφωτη σκηνή, οι διαπεραστικοί, καθηλωτικοί, κρυστάλλινοι μουσικοί ήχοι – φόρος τιμής στην *υψηλή τέχνη*, η άκρα προσήλωση των μουσικών και των διευθυντών ορχήστρας στις παρτιτούρες, η επίσημη ενδυμασία τους – που για κάποιο λόγο πάντα μου θύμιζε πιγκουίνο - η δαιδαλώδης εσωτερική δόμηση γεμάτη χρυσές επιγραφές, μαρμάρινες σκάλες και βέλη που δίνουν κατευθύνσεις, έχτισαν συν τω χρόνω ένα πολιτισμικό ιδεότυπο, μια πλατφόρμα στοχασμού και μια σχεδόν αυτόνομη και γονιδιακή τάση προς

¹ Για τις αισθητηριακές μεταπλάσεις της εμπειρίας στη μεταμοντέρνα ανθρωπολογία, βλ. Παπαπαύλου (2010).

την έντεχνη μουσική της δύσης. Ως ενήλικας και με τα φίλτρα της σκέψης και της ερευνητικής προσέγγισης σε λειτουργία, διαπιστώνω αναδρομικά ότι οι Κυριακές στο Μέγαρο ήταν κάτι παραπάνω από μια ημερολογιακή ημέρα σε μια συγκεκριμένη συναυλία: ήταν ένα υποδόριο και μεθοδικό, συμβολικό *rite of passage*² στον κόσμο της δυτικής μουσικής και του πολιτισμού - όπως τον όριζε βεβαίως η ελληνική κοινωνική συνθήκη της δεκαετίας του 1990.

Σήμερα, εν έτι 2017, οι αναμνήσεις αυτές των κυριακάτικων επισκέψεων στο Μέγαρο αποτινάσσουν τη σκόνη του χρόνου για να γίνουν θρυαλλίδες εθνογραφικής έρευνας του τρόπου με τον οποίο μια γενιά γεννημένη μέσα στην κρίση³ αφομοιώνει τέτοιου είδους μουσικές πρακτικές και πολιτισμικές επιτελέσεις. Ναι, το πεδίο είναι επικίνδυνα οικείο, το αντικείμενο έρευνας, ήτοι τα παιδιά που συμμετέχουν στα προγράμματα του ΣΦΜ αποτελούν τον *επόμενο* - όπως τον αντιλαμβάνομαι τουλάχιστον - σε μια φανταστική σκυταλοδρομία μουσικής διαπαιδαγώγησης και το περιβάλλον μοιάζει εκ πρώτης όψεως εντυπωσιακά απαράλλαχτο και ανέγγιχτο από τη φθορά της εξέλιξης και τους κοινωνικοπολιτικούς και οικονομικούς κραδασμούς. Δηλαδή, εν ολίγοις, μια περίπτωση πολιτισμικής ανθρωπολογίας *οίκοι* στην πλήρη ανάπτυξη και μορφή της. Εντούτοις, κάθε ξεχωριστή περίπτωση εθνογραφικής έρευνας, κάθε νέα προσέγγιση και κάθε διαφορετική χρονική περίοδος φέρνει μαζί της την προίκα της ρέουσας, άπιαστης και παλλόμενης αληθινής ζωής η οποία δεν επαναλαμβάνεται, παρά μόνο ανοίγεται διαρκώς σε νέες κατευθύνσεις. Η οπτική του πεδίου και η οπτική του εθνογράφου διαπλέκονται σε ένα αραχνούφαντο κέντημα μοναδικό όσο η ίδια η πραγματικότητα και η κάθε της ερμηνεία ξεχωριστά. Η πρόκληση σε επίπεδο θεωρητικό και μεθοδολογικό είναι το πώς οι μερικές αλήθειες που προτάσσει η μεταμοντέρνα ανθρωπολογία συμβιβάζονται και συνυπάρχουν στο συγκεκριμένο εθνογραφικό παράδειγμα και πώς καλούμαστε να τις κατανοήσουμε (Παπαπαύλου 2015: 20).

Στην προκείμενη μελέτη περίπτωσης, όση συνάφεια αισθάνομαι με το αντικείμενο έρευνας λόγω του παρελθόντος μου, άλλο τόσο βάθος αποκτά το χάσμα που μας χωρίζει λόγω του τωρινού εξημμένου κοινωνικού και πολιτισμικού πλαισίου, το οποίο

² Ο όρος *rites of passage* (τελετουργίες περάσματος) πρωτοεμφανίζεται στο εμβληματικό έργο *The Rites of Passage* (1960) του Van Gennep, ο οποίος διατείνεται ότι «κάθε ευρεία κοινωνική δομή περιλαμβάνει μικρότερες διακριτές ομάδες, οι οποίες με τη σειρά τους σπάζουν κι αυτές σε ακόμα μικρότερες, όπως ακριβώς μια οικία χωρίζεται σε δωμάτια και διαδρόμους. Η τελετουργία περάσματος συντελείται όταν ένα άτομο αφήνει μια ομάδα για να εισέλθει σε μια άλλη – μεταφορικά όταν αλλάζει δωμάτιο». Η θεωρία αυτή επηρέασε πολλούς επιγενόμενους, βλ. Turner (1969), κλπ.

³ Σε αδρές γραμμές, η κρίση ορίζεται χρονικά ως η εποχή από το 2008 και ένθεν.

διαμορφώνει μια παιδική ηλικία διαφορετικών προδιαγραφών, διαφορετικής κοσμοαντίληψης και διαφορετικής ανθεκτικότητας. Επιπροσθέτως, η ανατομία της συλλογικότητας των κηδεμόνων - οι οποίοι κατ' ουσίαν επιλέγουν τη συμμετοχή στα προγράμματα του ΣΦΜ – αναμένεται να φωτίσει μια ιδιόμορφη και αχαρτογράφητη έως τώρα πολιτισμική πρακτική⁴ και να ακτινογραφήσει τη θέση της έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής στη διαπαιδαγώγηση των παιδιών σε μια χώρα που κρέμεται από την Ευρωπαϊκή Ένωση από μια λεπτή, τριμμένη κλωστή.

Η εργασία οργανώνεται σε μία εισαγωγή, δύο κεφάλαια και έναν επίλογο. Το πρώτο κεφάλαιο, το οποίο αφορά στη θεωρία και τη μεθοδολογία της έρευνας, χωρίζεται περαιτέρω σε πέντε υποενότητες. Η πρώτη από αυτές αφορά στην επιστημονικά πρόσφατη σύνδεση της μουσικής παράδοσης της Ευρώπης με την εθνομουσικολογία και την πολιτισμική ανθρωπολογία. Η οριοθέτηση του κλάδου της Νέας (Εθνο)μουσικολογίας (Stobart 2008, Wood 2009, Nooshin 2014) στοιχειοθετεί μια σύζευξη της ιστορικής και συστηματικής μεθόδου με τις εθνογραφικές προσεγγίσεις και ανοίγει νέους ορίζοντες έρευνας της δυτικής έντεχνης μουσικής στο πολιτισμικό της πλαίσιο. «Είμαστε όλοι (εθνο)μουσικολόγοι τώρα» ('We are All (Ethno)musicologists Now'), διατείνεται ο Cook (2008). Η δεύτερη υποενότητα «Η κοινότητα των φίλων της κλασικής μουσικής στην Ελλάδα: ένα ιδιάζον πεδίο έρευνας *οίκοι*» προσεγγίζει μέσα από μια βιβλιογραφική ανασκόπηση τον τρόπο δόμησης μιας πολιτισμικής κοινότητας εν γένει, της κοινότητας της δυτικής έντεχνης μουσικής παράδοσης ειδικότερα και τέλος το συγκεκριμένο «*franchise*»⁵ της στην Ελλάδα της κρίσης. Σε πρώτο πλάνο τίθενται τα κίνητρα σχηματισμού της φαντασιακής αυτής κοινότητας, οι ιδιομορφίες της και οι ιστορικές της ρίζες -αποτέλεσμα συγκεκριμένων κοινωνικοπολιτικών γεγονότων.

Η τρίτη υποενότητα αποτελεί μια σύντομη ιστορική ανασκόπηση του Σωματείου *Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής* και της *Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης Αίλιαν Βουδούρη*, φορείς βαρύνουσας σημασίας για τα πολιτιστικά δρώμενα της ελληνικής κοινωνίας, οι οποίοι εν μέσω κρίσης πέρασαν από το όραμα του σχεδιασμού μιας σειράς εκπαιδευτικών προγραμμάτων γύρω από τη δυτική κλασική μουσική, στην υλοποίηση. Η τέταρτη υποενότητα επιχειρεί μια ιχνογράφιση του παρόντος (2016-2017) πολιτικού κλίματος

⁴ Αναφέρομαι στην προσέλευση ενός κοινού που μοιάζει να θεωρεί τον πολιτισμό είδος πρώτης ανάγκης σε καιρούς οικονομικά χαλεπούς - οι οποίοι δεν αφήνουν πολλά περιθώρια για τα «είδη πολυτελείας».

⁵ Ας μου επιτραπεί ο οικονομικός όρος, ο οποίος χρησιμοποιείται καταχρηστικά ως σύμβολο μιας διαδικασίας ανάπτυξης συγκεκριμένων υπο-κουλτούρων (*sub-cultures*) σε συγκεκριμένα χωροχρονικά πλαίσια, υπό την ομπρέλα μιας ευρύτερης κουλτούρας (*super-culture*).

στην Ελλάδα ως απόρροια μιας σχεδόν δεκαετίας ανθρωπιστικής και οικονομικής ελεύθερης πτώσης. Η μνεία σημαντικών γεγονότων όπως το κίνημα των Αγανακτισμένων του 2011 και το δημοψήφισμα του 2015 αλλά και η περιγραφή των τρέχοντων αδιεξόδων δίνει το στίγμα και το πλαίσιο της έρευνας, το οποίο βεβαίως θα αναλυθεί σε μεγαλύτερο βάθος στην ενότητα της εθνογραφικής ανάλυσης. Η ενότητα αυτή, κατόπιν, σκιαγραφεί τα κυριακάτικα εκπαιδευτικά προγράμματα του ΣΦΜ ως μια εκπαιδευτική πρόταση, η οποία μοιάζει να ακροβατεί σε τεντωμένο σχοινί σε μια εποχή όπου ο πολιτισμός διολισθαίνει προς την περιφέρεια των κυβερνητικών σχεδιασμών.

Η πέμπτη και τελευταία υποενότητα του πρώτου τμήματος της εργασίας αφορά στην αναλυτική περιγραφή της μεθοδολογίας της έρευνας. Πρόκειται για ένα συμφυρμό της συμμετοχικής παρατήρησης μεμονωμένων συναντήσεων και παραστάσεων, των σημειώσεων πεδίου αλλά και μιας σειράς ανοιχτών ημι-δομημένων συνεντεύξεων τόσο από ορισμένους φορείς διοργάνωσης όσο και από ορισμένους συμμετέχοντες (γονείς και παιδιά). Η εθνογραφία διευρύνεται από τις πληροφορίες ορισμένων σημαντικών ιστοσελίδων, και θεμελιώνεται επί τη βάση μιας βιβλιογραφίας η οποία άπτεται τριών πεδίων: της εθνογραφικής προσέγγισης της δυτικής έντεχνης μουσικής παράδοσης, της μουσικής παιδαγωγικής, και της κοινωνικής και οικονομικής πολιτικής. Δεδομένου του γνώριμου πεδίου έρευνας από μέρους μου, η συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης ανήκει στην κατηγορία οίκοι της σύγχρονης πολιτισμικής ανθρωπολογίας, γεγονός που θέτει εξ υπαρχής ορισμένους προβληματισμούς σχετικά με τη σχέση ερευνητικού υποκειμένου-αντικειμένου αλλά και με τις ερμηνευτικές όψεις ενός ερευνητή ο οποίος βιώνει και γράφει σε μεγάλο βαθμό εκ των έσω.

Το δεύτερο κεφάλαιο με γενικό τίτλο «Εθνογραφία, ανάλυση, ερμηνεία» περιλαμβάνει την εθνογραφική *πυκνή περιγραφή* (Geertz 1973) αλλά και τις αναλυτικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις ορισμένων πολιτισμικών όψεων της έρευνας, οι οποίες ήρθαν σε πρώτο πλάνο μέσα από τη φωνή που άρθρωσε το ίδιο το πεδίο. Ως εκ τούτου, το κεφάλαιο αυτό χωρίζεται σε επτά υποενότητες, η πρώτη εκ των οποίων έχει τίτλο «Η αρχιτεκτονική και η υλοποίηση των προγραμμάτων» και αφορά στην ημερολογιακή καταγραφή των εθνογραφικών δεδομένων. Η διάρθρωση των προγραμμάτων αποτελεί έναν οδηγό για την παρούσα έρευνα, καθώς πολύ σύντομα μετά την επιλογή του θέματος αποφάσισα να αφήσω το πεδίο να με ταξιδέψει στο δικό του χωροχρόνο – κάθε κυριακάτικη επίσκεψη είναι μια ακόμα στάση στις σιδηροτροχιές μιας οργανωμένης πορείας. Συγκεκριμένα, τα προγράμματα που παρακολούθησα είναι τα ακόλουθα: «Ακούω βλέπω παίζω... με τον

Beethoven», «Ακούω βλέπω παίζω... με τον Tchaikovsky», «Μουσικές της Βροχής», «Μίλα και Σουτ», «Χίλιες και μία σελίδες» και «Μουσικές του Χιονιού». Από τη δεύτερη έως και την έβδομη και τελευταία υποενότητα του δεύτερου κεφαλαίου ξεδιπλώνεται μια σειρά αναλύσεων, στοχασμών, ερμηνειών και αναστοχασμών γύρω από τα εθνογραφικά ευρήματα - μια διαδικασία γοητευτικής διαύγασης της εμπειρίας που εύχομαι να αποτελέσει ένα μικρό λιθαράκι στο ψηφιδωτό της μεταμοντέρνας ανθρωπολογίας. Συγκεκριμένα, η δεύτερη υποενότητα διχοτομεί την κοινότητα των συμμετεχόντων στα προγράμματα του ΣΦΜ σε δύο υποκατηγορίες – τους γονείς και τα παιδιά - και επιχειρεί να ανιχνεύσει τους τρόπους με τους οποίους σε κάθε περίπτωση δομείται μια πολιτισμική ταυτότητα, ενώ παράλληλα επιχειρεί να ξετυλίξει τη μυθολογία και τους συμβολισμούς του συγκεκριμένου πολιτισμικού εγχειρήματος προτείνοντας τον όρο *φαντασιακός πολιτισμός* ως μια προέκταση των όρων *φαντασιακή κοινότητα* (Anderson 1983), *κοινωνικό φαντασιακό* (Taylor 2003), κλπ. Η τρίτη υποενότητα με τίτλο «Πολιτισμική γεωγραφία» σκιαγραφεί το προφίλ των κηδεμόνων που ενδιαφέρονται για τα προγράμματα του ΣΦΜ και ανασκαλεύει την ιεράρχηση των προτεραιοτήτων τους αναφορικά με τις προτάσεις πολιτισμού την εποχή της κρίσης. Η τέταρτη υποενότητα προσεγγίζει το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών ως σύμβολο πολιτισμού και ως σφραγίδα αξιοπιστίας των προγραμμάτων του και το συνδέει με τη ρητορική των διοργανωτών και συντελεστών των προγραμμάτων του ΣΦΜ αλλά και με την οπτική γωνία των κηδεμόνων, οι οποίοι ελκύονται από ένα αρχετυπικό φαντασιακό σχήμα.

Η πέμπτη υποενότητα διχοτομεί την ερμηνεία των εκπαιδευτικών προγραμμάτων του ΣΦΜ αφενός ως αντίβαρου και αφετέρου ως προϊόντος της ελληνικής κρίσης. Ο πολιτισμός – και συγκεκριμένα η μουσική – αποτελεί συχνά όχημα αντίστασης στο πολιτικό σύστημα – ένα φαινόμενο που διακρίνεται ανάγλυφα σε παγκόσμιο επίπεδο. Ταυτοχρόνως όμως, η συγκεκριμένη έρευνα αναδεικνύει τη διπλή του όψη ως μέσου άσκησης πολιτικής αλλά και ως απόρροιας ενός θεσμού ο οποίος παλεύει για την επιβίωσή του μέσα από το σχεδιασμό προγραμμάτων και δράσεων. Η έκτη υποενότητα υπό τον τίτλο «Να δώσουμε στα παιδιά την ευκαιρία να ακούσουν *αυτή* τη μουσική» συνδέει τη δυτική έντεχνη μουσική με το τρέχον εκπαιδευτικό σύστημα καθώς και με τα προγράμματα του ΣΦΜ στη βάση ενός εκ των ζοφερότερων κεφαλαίων της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας. Τέλος, η έβδομη υποενότητα αναδεικνύει τις πολιτικές πολιτισμού οι οποίες κινούν τα νήματα και καθορίζουν τη βιωσιμότητα των προγραμμάτων του ΣΦΜ μέσα από την παράθεση ενδεικτικών σχολίων τόσο των ιθυνόντων όσο και ορισμένων

θεωρητικών οι οποίοι ανατέμνουν τους τρόπους με τους οποίους παίζεται το παιχνίδι του πολιτισμού στο πλαίσιο του εκάστοτε πολιτικού συστήματος.

Ο επίλογος της εργασίας συνοψίζει τα εθνογραφικά ευρήματα και τις ερμηνευτικές διαστάσεις τους, και εξάγει συμπεράσματα σε ένα πνεύμα αναστοχασμού και επιστροφής στην εμπειρία. Το συγκεκριμένο πεδίο έρευνας είναι ένα πολυφωνικό σχήμα, ένα συμβολικό γαϊτανάκι όπου ιθύνοντες, διοργανωτές, μουσικοί, ηθοποιοί, μουσικοπαιδαγωγοί, κηδεμόνες, παιδιά και εθνογράφος στριφογυρίζουν γύρω από μια σειρά εκπαιδευτικών μουσικών προγραμμάτων έκαστος βαστώντας τη δική του χρωματιστή κορδέλα ερμηνείας.

Η εποχή της ελληνικής κρίσης είναι ακόμα στο εργαστήριο, κι όμως τα κυριακάτικα εκπαιδευτικά προγράμματα του ΣΦΜ μοιάζουν να την αψηφούν, ή καλύτερα να την αγνοούν. Μέσα από τη βαθιά κοιλότητα της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας ξεπροβάλλουν πολιτισμικά και εκπαιδευτικά δρώμενα που αφήνουν μια λεπτή αίσθηση ελπίδας και κλείνουν το μάτι στα πολιτικά και οικονομικά αδιέξοδα. Το εάν θα επιτύχουν τους στόχους τους, θα προσελκύσουν το κοινό και θα κατορθώσουν να διατηρήσουν ζωντανό τον πολιτισμό στη μήτρα που τον γέννησε αποτελούν ζητήματα προς διερεύνηση. Σε κάθε περίπτωση, όμως, οι σύγχρονες τάσεις σχεδιασμού και υλοποίησης προγραμμάτων μουσικής διαπαιδαγώγησης διαμορφώνουν νησίδες πολιτισμού σε μια φουρτουνιασμένη θάλασσα.

ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

Έντεχνη δυτική μουσική και εθνογραφική μέθοδος:

μια σχέση στα σκαριά

Σύμφωνα με τους Titon και Reck (2009: 355), καθώς οι εθνογράφοι εξερευνούν τις μουσικές του κόσμου, γοητεύονται ιδιαιτέρως από κουλτούρες και λαούς οι οποίοι απέχουν παρασάγγας από το ηχοτοπίο και τη μουσικοτροπία της Δύσης. Εντούτοις, υπάρχει και μια⁶ μουσική κουλτούρα που περιβάλλει τους ανθρωπολόγους ερευνητές, η οποία είναι ορατή και ακούγεται μόνο έως κάποιον ορισμένο βαθμό λόγω της αίσθησης του γνώριμου που εκμηδενίζει τις αποστάσεις μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, αλλά και μιας εγγενούς τάσης να εκλαμβάνουν ως δεδομένες τις συντεταγμένες του προσωπικού τους μικρόκοσμου κατά τρόπον ανάλογο με εκείνον του ψαριού το οποίο δεν έχει συνείδηση του νερού στο οποίο ζει⁷. Όπως επισημαίνει ο Nettle (1995:2), η έντεχνη δυτική μουσική παράδοση αποτελεί το τελευταίο οχυρό ανεξερεύνητης μουσικής κουλτούρας από εθνογραφική σκοπιά. Η σταδιακή ωρίμανση⁸ του εθνομουσικολογικού κλάδου και η στροφή του από την αποκλειστική αναψηλάφηση του εξωτικού και δύσβατου –μια τάση η οποία κυριαρχούσε από την εποχή που ο Malinowski ταξίδεψε στα νησιά Trobriand (1922) - προς τη μελέτη του πολιτισμικού πλαισίου του ίδιου του ερευνητή μετρά μόνο μερικές δεκαετίες ζωής, συγκεκριμένα από την Κρίση της Αναπαράστασης, μια περίοδο σταθμό η οποία συνθλίβει σταδιακά τις ανεπεξέργαστες ερευνητικές εμμονές της μονομερούς προσέγγισης του μακρινού Άλλου, εισάγει τις έννοιες της ερμηνείας και του αναστοχασμού και επαναδιατυπώνει τους θεωρητικούς και μεθοδολογικούς στόχους της εθνογραφίας.

Σε αυτό το κλίμα, εμφανίζονται συν τω χρόνω και τα πρώτα δείγματα γραφής της ανασκόπησης των αστικών μουσικών ιδιωμάτων υπό το πρίσμα της εθνομουσικολογικής

⁶ Η λέξη «μια» χρησιμοποιείται καταχρηστικά στο σημείο αυτό, καθώς η δυτική αστική συνθήκη είναι άμεσα συνδεδεμένη με ένα μωσαϊκό μουσικών ιδιωμάτων.

⁷ Η μεταφορά του ψαριού ως ένδειξη άγνοιας του πολιτισμικού πλαισίου που μας περιβάλλει έχει χρησιμοποιηθεί και από τον Small (1977), ο οποίος σημειώνει: «Το ψάρι δεν έχει συνείδηση του νερού γιατί δεν γνωρίζει κανένα άλλο φυσικό στοιχείο. Αυτή ήταν μέχρι πρόσφατα η θέση του Ευρωπαϊκού πολιτισμού ως προς το υπόλοιπο τμήμα της ανθρωπότητας».

⁸ Ο Stokes σχολιάζει χαρακτηριστικά την αύξηση του ερευνητικού ενδιαφέροντος για την εθνογραφική προσέγγιση της κλασικής μουσικής ως «ενηλικίωση της Εθνομουσικολογίας», μία ένδειξη ότι ο κλάδος ανοίγει το οπτικό του πεδίο στο οικείο και το όμοιο, εξίσου με το εξωτικό και το διαφορετικό (2007). Σύμφωνα με την Wood (2009), καθώς η Νέα Μουσικολογία αρχίζει να δίνει βήμα στο πολιτισμικό πλαίσιο της συνολικής ανθρώπινης μουσικοτροπίας – μια εκ των βασικότερων αρχών της εθνομουσικολογίας με λίγα λόγια, το τοπίο και για τους δύο κλάδους αλλάζει ριζικά.

ματιάς⁹. Ανατρέχοντας στη σχετική με τις εθνογραφικές προσεγγίσεις της έντεχνης δυτικής μουσικής βιβλιογραφία, το βλέμμα στέκεται σε ορισμένα ζητήματα αναφορικά με τα αναδυόμενα νοήματα (Spotts 1994), τις πολιτικές πολιτισμού (Kolb 1998), τις οικονομικές στρατηγικές (Frey 2000), τη σύσταση του κοινού αλλά και τους λόγους συμμετοχής του (Pitts 2005), τα οποία διαρρηγνύουν το φράγμα της Ιστορικής Μουσικολογίας¹⁰ -και της προσήλωσης στη μελέτη της παρτιτούρας¹¹- και χαράζουν νέες μεθόδους προσέγγισης της κλασικής μουσικής στο πολιτισμικό της πλαίσιο¹². Ο Cook (2008:51) επισημαίνει ότι τα τελευταία χρόνια έχει σημειωθεί μια σημαντική σύγκλιση ενδιαφερόντων της ιστορικής μουσικολογίας και της εθνομουσικολογίας¹³ με αποτέλεσμα την ανάδειξη διεπιστημονικών προσεγγίσεων και μεθόδων οι οποίες αποφέρουν καρπούς και στους δύο κλάδους. Στην εκκνοή του εικοστού αιώνα, η στροφή προς μια κατανόηση της έντεχνης δυτικής μουσικής στα πολλαπλά πολιτισμικά της συμφραζόμενα, λαμβάνοντας υπ' όψιν τις διαστάσεις της

⁹ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναστοχαστική διάθεση της Nooshin (2011:290) η οποία θέτει το ερώτημα εάν η ανάγκη της να διαβρώσει τις παραδοσιακές διχοτομήσεις Ανατολή/ Δύση και μουσικολογία/ εθνομουσικολογία προκύπτει από την προσωπική της θέση και τις σχετικές της εμπειρίες ως μετα-αποικιοκρατικός Άλλος, κάτοικος ενός εκ των ισχυρών μητροπολιτικών κέντρων του Βορρά.

¹⁰ Η άποψη του Dalhaus (1983) ότι ο ακρογωνιαίος λίθος της μουσικής ιστορίας είναι η έννοια του έργου και όχι του μουσικού γεγονότος αποτελεί σημείο-κλειδί για την ανάπτυξη της Ιστορικής Μουσικολογίας. Αντιστοίχως, ο Levinson (1980) σημειώνει ότι τα μουσικά έργα αποτελούν αέναες, απαράλλαχτες οντότητες, ενώ ο Wolterstorff (1987) τονίζει ότι θεωρούμε τα μουσικά έργα ικανά να υπάρχουν χωρίς τη συμβολή της επιτέλεσης. Αντιθέτως, ο Small (1998) υποστηρίζει: «Το να προσπαθούμε να αντιληφθούμε την περίπλοκη φύση των νοημάτων που παράγει μια μουσική πράξη δεν είναι μειωτικό ή καταστροφικό. Μάλλον το αντίθετο: εμπλουτίζουμε την εμπειρία που παίρνουμε από αυτήν». Σύμφωνα με τον Titon (2009) είναι αδύνατον να κατανοηθεί πλήρως η μουσική δομή χωρίς γνώση της πολιτισμικής αιτίας («γιατί»), καθώς και του μουσικού περιεχομένου («τι»). Κάθε μουσικός πολιτισμός εν τέλει εναπόκειται στους ίδιους τους ανθρώπους – τις ιδέες, τις πράξεις τους και τον ήχο που παράγουν (Merriam 1964: 32-33).

¹¹ Η εθνομουσικολογική έρευνα της δυτικής έντεχνης μουσικής δεν κονιορτοποιεί τη σημασία της παρτιτούρας στην τελική διεξαγωγή συμπερασμάτων. Απλώς το γραπτό κείμενο αποκτά το ρόλο μιας παραμέτρου στη συνολική θέαση της μουσικής επιτέλεσης. Ο Cook (2003) προτείνει την κατανόηση της παρτιτούρας ως «σενάριο», παρά ως «κείμενο». Όπως επισημαίνει η Λαλιώτη (2011-2012: 211), «Χρησιμοποιώντας, επομένως, την έννοια της επιτέλεσης ως αναλυτικό εργαλείο και μέθοδο διερεύνησης της μουσικής θα διαπιστώσουμε ότι κάθε επιτέλεση δεν αποτελεί μια αναπαράσταση/αναπαραγωγή του εσωτερικού νοήματος του μουσικού έργου αλλά μια δημιουργία. Όπως το θεατρικό έργο δεν είναι θέατρο αλλά ένα μόνο στοιχείο, όχι αναγκαστικά το πιο σημαντικό και απαραίτητο, αυτής της διαδικασίας, έτσι και το μουσικό έργο (η παρτιτούρα) δεν είναι μουσική. Η παρτιτούρα είναι μάλλον πιο κοντά στο σενάριο (drama) με μια δραματική διάσταση: ένα γραπτό κείμενο με οδηγίες που αφορούν κοινωνικές αλληλεπιδράσεις ανάμεσα σ' αυτούς που συμμετέχουν σε μία διαδικασία, όχι αφηρημένα αλλά συγκεκριμένα, σε πραγματικό χώρο και χρόνο». Για μια αναλυτική προσέγγιση της σχέσης της παρτιτούρας με το μουσικό έργο, βλ. επίσης Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*.

¹³ Η επιστημονική συζήτηση γύρω από το θέμα της συγχώνευσης των δύο κλάδων έχει ανά τα χρόνια διχάσει τους ερευνητές. Ενδεικτικά αναφέρονται από τη μία πλευρά οι Nettl, Blacking, Samson και Shelemay (1996), ως υποστηρικτές της τάσης ενοποίησης των επιμέρους μουσικολογικών κλάδων σε ένα πιο ολιστικό πεδίο μουσικών σπουδών. Προσέτι, ο Bohlman (1993:435) σημειώνει ότι οι διαφορετικές κατηγορίες των μουσικών σπουδών αλληλεπιδρούν ώστε να αναδιαμορφώσουν τον τομέα. Καμία επιμέρους μουσικολογική κατεύθυνση δεν υπολείπεται μιας συνδιαλλαγής με τις γείτονες περιοχές της: η εθνομουσικολογία συνομιλεί με την ιστορία, η μουσική θεωρία με τα πολιτισμικά της συμφραζόμενα, κοκ. Στην αντίπερα όχθη, οι Kerman (1985) και Stock (1997) εκφράζουν το σκεπτικισμό τους σχετικά με ένα τέτοιο εγχείρημα θεωρώντας ότι «η δυτική έντεχνη μουσική είναι υπερβολικά διαφορετική από όλα τα άλλα μουσικά ιδιώματα» (Kerman 1985:174).

παραγωγής, της επιτέλεσης, της ανταπόκρισης του κοινού, κοκ, οδηγεί στην προσέγγισή της ως σημαντικής πολιτισμικής πρακτικής και ως φορέα νοήματος παρά ως αντανάκλασης αυτού (Cook 2008:49). Βεβαίως, όπως κάθε νέο επιστημονικό εγχείρημα, έτσι και η εθνομουσικολογική έρευνα της κλασικής μουσικής¹⁴ βρίσκεται ακόμη σε εμβρυακό στάδιο σε διεθνές επίπεδο, πολλώ δε μάλλον σε εγχώριο (Λεβίδου 2015: 127), γεγονός που προκαλεί τη ματιά των σύγχρονων εθνογράφων και δίνει εναύσματα εξέλιξης της νέας (*Εθνο*)*Μουσικολογίας*¹⁵.

Η κοινότητα των φίλων της κλασικής μουσικής στην Ελλάδα: ένα ιδιάζον πεδίο έρευνας οίκοι

Η διαρκώς αναπτυσσόμενη ανθρωπολογία *οίκοι* επιχειρεί την επιστροφή του ερευνητή στον τόπο που τον γέννησε, μια εθνογραφική *terra incognita* τουλάχιστον έως τη δεκαετία του '80, η οποία αποκτά ενδιαφέρον βαθμιδόν λόγω μιας σειράς καταλυτικών κοινωνικοπολιτικών παραγόντων οι οποίοι εκτείνονται από τον σκεπτικισμό με τον οποίο αντιμετωπίζει πλέον ο Τρίτος Κόσμος τον ανθρωπολόγο και την έλλειψη πόρων για υπερπόντια ταξίδια, έως τη στοιχειοθέτηση μιας νέας πλατφόρμας στοχασμού όπου «τα θεμελιώδη ερωτήματα για τον πολιτισμό, την κοινωνία, κλπ, έχουν την ίδια αξία σε όλο τον κόσμο» (Eriksen, 2006). Σε αυτήν την κατηγορία του ανθρωπολογικού κλάδου εντάσσεται και η έρευνα της κοινότητας των φίλων του δυτικού έντεχνου μουσικού ιδιώματος.

Η αστική πολιτισμική συνθήκη της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας ενορχηστρώνει μια εντυπωσιακή ποικιλία ρευμάτων και τάσεων, γεγονός ουδόλως αναπάντεχο εάν λάβει κανείς υπ' όψιν την ευρύτερη εικόνα του διαπολιτισμικού *status quo* που διατρέχει τον ανεπτυγμένο κόσμο απ' άκρου εις άκρον: οι νέες επικοινωνιακές δυνατότητες και πρακτικές καθώς και οι τρόποι αναπαραγωγής και μετάδοσης της πληροφορίας δυναμιτίζουν τις παραδοσιακές κοινωνικές δομές, ακυρώνουν την πραγματική γεωγραφία και, συνεπικουρούσης της ψηφιακής τεχνολογίας, ανοίγουν νέους δρόμους αναδιάρθρωσης της παγκόσμιας κουλτούρας. Όσον αφορά στη μουσική, η μεταμοντέρνα ελληνική κοινωνία αρμολογεί μια ποικιλία ετερόκλητων ιδιωμάτων που

¹⁵ Για μια εκτενή ανάλυση του όρου, βλ. Stobart (2008). Προσέτι, η Nooshin (2014) ξεδιπλώνει μια σειρά προβληματισμών γύρω από τη σχέση της Ιστορικής Μουσικολογίας με την Εθνομουσικολογία αλλά και την εθνομουσικολογική προσέγγιση της έντεχνης μουσικής.

κυμαίνονται από την σύγχρονη δημοφιλή μουσική, έως την τζαζ¹⁶, την κλασική, κοκ - καθένα από τα οποία συντηρεί και το δικό του αφοσιωμένο κοινό- σε ένα κοσμοπολίτικο ψηφιδωτό.

Η κοινότητα της κλασικής μουσικής στην Ελλάδα αποτελεί αφ' εαυτού της μια ξεχωριστή και ιδιάζουσα περίπτωση: ενώ τα περισσότερα μουσικά είδη συναρθρώνουν τους ακροατές τους μέσω της συνεχούς ανανέωσης του υλικού και των πολιτικών προώθησης, η μουσική που μεταφέρει το ελληνικό κοινό στο ευρωπαϊκό μπαρόκ, τον κλασικισμό, το ρομαντισμό, κοκ, δηλώνει εμφανή απόκλιση από το εφήμερο και αναλώσιμο πολιτισμικό προϊόν που στέκει μόνο μέσω της διαφήμισης και των πολιτικών αισθητικής χειραγώγησης, και καθαγιάζει μια συγκεκριμένη ευρωπαϊκή χρονική ζώνη που εκκινεί σχηματικά τον 17^ο αιώνα και φθάνει μετά βίας έως τα μέσα του 20^ο αιώνα, σε αδρές γραμμές. Όπως επισημαίνει η Shelemay, οι εθνογραφίες που εστιάζουν στη μελέτη μιας ζώσας κοινότητας φίλων της δυτικής έντεχνης μουσικής παρέχουν τη δυνατότητα κατανόησης της μουσικής ζωής όπως διαμορφώνεται στο παρόν διευρύνοντας τον ορίζοντα των πληροφοριών που συλλέγουν οι ιστορικοί μουσικολόγοι μέσω των γραπτών ιστορικών πηγών και φωτίζοντας τις διαδικασίες μετάδοσης μιας κουλτούρας και τα μουσικά νοήματα όπως αναφύονται αναμεταξύ αληθινών ανθρώπων σε χρόνο ενεστώτα (2001: 23).

Το ερώτημα όμως παραμένει: ποιοι είναι οι παράγοντες που διατηρούν ζωντανή μια μακραίωνα μουσική παράδοση όπως αυτή της δυτικής έντεχνης σε αστικά περιβάλλοντα την εποχή του μεταμοντερνισμού, ποια νοήματα αναδύονται μέσα από την επιτέλεσή της και πώς διαμορφώνεται μια κοινή πολιτισμική ταυτότητα ανάμεσα στα μέλη της κοινότητας του συγκεκριμένου ιδιώματος; Όπως σχολιάζει ο Nettl (1989: 37), τα ιερά τέρατα της κλασικής μουσικής αποκρυσταλλώνουν την έννοια του πολιτισμικού ήρωα, ήτοι μια ιστορική φιγούρα η οποία παίζει και ένα σημαντικό ρόλο στη σύγχρονη κουλτούρα. Επί παραδείγματι, ο Mozart αντιπροσωπεύει την αστείρευτη μελωδική φλέβα και την υσιπετή, γαλήνια έμπνευση που ρέει αβίαστα χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια, ενώ αντιθέτως ο Beethoven -με τον εξημμένο ψυχισμό του-, τη σκληρή δουλειά και τη διαρκή αυτοβελτίωση μέσα από ατελείωτες απόπειρες επανεγγραφής των έργων του. Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα η τάση μυθοποίησης των συνθετών κλασικής μουσικής αντικατροπτρίζεται στη μορφή του Wagner, ο οποίος εικονογραφείται ως ο δρόμος για το

¹⁶ Για μια αναλυτική ματιά στην αθηναϊκή κοινότητα της τζαζ, βλ. το άρθρο του Tsioulakis (2011) «Jazz in Athens: Frustrated Cosmopolitans in a Music Subculture».

μέλλον, ενώ τον εικοστό αιώνα η απομόνωση του συνθέτη δραματοποιείται από τη μορφή του Schoenberg μέσω της μουσικής όσο και των κειμένων του (Beard and Gloag 2005:54). Τέτοιου είδους ρόλοι, οι οποίοι αναντίρρητα αποτελούν διηθήσεις, χρωματισμένες ερμηνείες και κατευθυνόμενες μεταφράσεις των ιστορικών προσώπων, βρίσκουν ένα ιδιαίτερο αντίκρισμα στη μεταμοντέρνα εποχή η οποία αναζητά επιτακτικώς πρότυπα πολιτισμού δοκιμασμένα από το χρόνο. Στην ίδια γραμμή πλεύσης, η Ramnarine (2011) προτείνει μια προσέγγιση της συμφωνικής ορχήστρας ως κοινωνικοπολιτικής δομής και της αλληλεπίδρασης μεταξύ των μουσικών ως τρόπο αστικής συνεργασίας και συνύπαρξης¹⁷, ενώ ένα ανάλογο ζήτημα ιδιαίτερα ελκυστικό για εθνογραφική ανάγνωση είναι και το κίνημα της *ιστορικά τεκμηριωμένης ερμηνείας* των έργων της δυτικής έντεχνης μουσικής. Όπως τονίζει ο Kerman (1985:184), το εν λόγω ιδίωμα οφείλει κατά το δυνατόν να εκτελείται σύμφωνα με τις ανακατασκευασμένες επιτελεστικές παραδόσεις και συνθήκες του αυθεντικού του χωροχρόνου. Η αίσθηση της πιστής - σε βαθμό θρησκευτικής ευλάβειας - αναπαράστασης ενός ρεπερτορίου, μέσω της χρήσης συγκεκριμένων τύπων ιστορικών οργάνων αλλά και τεχνικών ερμηνείας, το οποίο βγαίνει από το χρονοντούλαπο της ιστορίας για να υπενθυμίσει στο σημερινό κοινό την αίγλη μιας περασμένης εποχής, σηματοδοτεί την ανάγκη του σύγχρονου πολιτισμού όχι απλώς να περιδιαβάσει, αλλά να βυθιστεί μέσα στο παρελθόν του.

Στην Ελλάδα η δυτική έντεχνη μουσική παράδοση¹⁸ αρχίζει να αχνοφαίνεται δειλά ως ιδίωμα στα νησιά του Ιονίου, τα οποία μην έχοντας γνωρίσει την οθωμανική κυριαρχία διατηρούσαν επαφές με την Ιταλία και την ευρωπαϊκή μουσική. Η Επτανησιακή Σχολή, η οποία έχει να επιδείξει έναν αριθμό έργων που συγχωνεύουν τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια με το δυτικό μουσικό ιδίωμα, απετέλεσε το σημείο τομής ανάμεσα στην άνθηση της μουσικής στην Ευρώπη και το σκοταδισμό του νεοσύστατου ελληνικού κράτους μετά την οθωμανοκρατία και έδωσε το έναυσμα για την ανάπτυξη της ελληνικής έντεχνης μουσικής. Η επακόλουθη εποχή της «Εθνικής Μουσικής Σχολής» εδραιώνει το δυτικότροπο μουσικό ιδίωμα με έργα υβρίδια που συνυφαίνουν τη ελληνική λαϊκή μουσική με την αρμονική γλώσσα του ευρωπαϊκού ρομαντισμού. Ωστόσο, ο Τσέτσος κάνει μια ιστορική αναδρομή στην υπονόμηση της δυτικής έντεχνης μουσικής από το

¹⁷ Αναφορικά με το ζήτημα αυτό, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η άποψη του Attali (1977) ο οποίος προσεγγίζει τη συμφωνική ορχήστρα ως μια βασική μορφή εξουσίας και ως την εικόνα της ιεραρχικής, κατανεμημένης εργασίας στη σύγχρονη βιομηχανική κοινωνία. Στο πλαίσιο αυτό, ο μάεστρος εμφανίζεται ως εικόνα του νόμιμου, ορθολογικού οργανωτή μιας παραγωγής, σύμβολο της οικονομικής εξουσίας και της άρχουσας τάξης.

¹⁸ Για περαιτέρω πληροφορίες επί της ιστορίας της σταδιακής μετάγγισης της δυτικής έντεχνης μουσικής παράδοσης στον ελλαδικό χώρο, βλ. Ρωμανού (2006).

ελληνικό κράτος επισημαίνοντας τα εξής: «Στην εποχή της συγκρότησης του ελληνικού κράτους και συγκεκριμένα την περίοδο της λεγόμενης «Βαυαροκρατίας», κατόπιν πρωτοβουλίας της «ξενόφερτης» βασιλικής αρχής, ιδρύονται, μεταξύ του 1836 και 1837, το Πανεπιστήμιο Αθηνών και το Σχολείο των Τεχνών ως ιδρύματα κρατικά. Κρατική σχολή μουσικής ωστόσο δεν ιδρύεται, ούτε η μουσική βρίσκει ισότιμη μεταχείριση και χωριστή διδακτική υποδομή στο εσωτερικό του ήδη υπάρχοντος Σχολείου των Τεχνών. Καθ' όλο το 19ο αιώνα η έντεχνη ευρωπαϊκή μουσική δεν διδάσκεται στα σχολεία, εξειδικευμένα μόνιμα επαγγελματικά σύνολα μουσικής εκτέλεσης και ειδικές αίθουσες συναυλιών συμφωνικής μουσικής ή μουσικής δωματίου απουσιάζουν παντελώς, η επαγγελματική εκπαίδευση των νέων μουσικών συνιστά ιδιωτική τους υπόθεση και ρίσκο, το πλήθος των επτανησίων επαγγελματιών μουσικών που συρρέουν στο νεότευκτο κράτος δεν αξιοποιείται. Εντέλει, η μόνη επαφή του κοινού με την ευρωπαϊκή μουσική είναι οι παραστάσεις ιταλικής, κυρίως, όπερας, μέσω μετάκλησης ιταλικών λυρικών θιάσων χαμηλής ποιότητας και σε ανεπαρκή και ασταθή, από άποψη υποδομών, βάση. Ως αποτέλεσμα, η ευρωπαϊκή μουσική αρχίζει να ταυτίζεται αφενός με τη διασκέδαση των, ανώτερων κυρίως, αστικών στρωμάτων, με το θέαμα μάλλον παρά με την ιδέα του αισθητικά σημαίνοντος αυτόνομου έργου τέχνης και αφετέρου με τις διάσπαρτες ανά την επικράτεια στρατιωτικές μουσικές (η αντίληψη ότι η «κλασική» μουσική είναι μουσική «για τελετές και κηδείες» βαστά από τότε)» (2011).

Τον εικοστό πρώτο αιώνα, η κοινότητα των φίλων της κλασικής μουσικής υψώνει το ανάστημά της ανάμεσα σε μια πληθώρα ιδιωμάτων και ακροατών εικονοποιώντας μια ισχυρή αλλά αφοσιωμένη μερίδα της ελληνικής κοινωνίας που αναζητά την πολιτισμική της ταυτότητα στην αισθητική της δυτικής παράδοσης. Το πλούσιο, ευφάνταστο και πολυδιάστατο - παρότι ενίοτε δυσανάγνωστο - ηχοτοπίο της ευρωπαϊκής κλασικής μουσικής έλκει κατά κύριο λόγο έναν αριθμό καλλιεργημένων αστών, οι οποίοι έχουν ισχυρή συνείδηση των επιλογών τους και συναρθρώνονται υπό την αιγίδα ενός μουσικού ιδιώματος σε μια απόπειρα να ιδιοποιηθούν τον εαυτό τους και να επιβεβαιώσουν μια συλλογική ουτοπία.¹⁹ Ο κινητήριος μοχλός που ενεργοποιεί τους φίλους της δυτικής έντεχνης μουσικής να συσπειρωθούν σε μια συλλογικότητα δεν είναι άλλος από το ενδιαφέρον τους να εξερευνήσουν σε κάθε συναυλία, συνέδριο, ημερίδα, κοκ, γνωστά και

¹⁹ Για το ζήτημα της ανοικοδόμησης μιας κοινής ταυτότητας μεταξύ των συμμετεχόντων σε ένα φεστιβάλ κλασικής μουσικής, βλ. Duffy (2000) όπου μέσα από την έννοια του τόπου διακρίνεται ανάγλυφη η ανάγκη για αυτοπροσδιορισμό.

άγνωστα έργα και συνθέτες, αλλά και να ενώσουν τις ατομικές τους διαδρομές σε έναν τόπο επαλήθευσης μιας κοινής μουσικής γλώσσας.

Η ζωντανή επιτέλεση της κλασικής μουσικής στην ελληνική πραγματικότητα του εικοστού πρώτου αιώνα δεν απέχει ιδιαίτερώς από τις αντίστοιχες ανά τον κόσμο. Πρόκειται για μια προκατασκευασμένη πολιτισμική συνθήκη με σαφώς οριοθετημένους ρόλους: το κοινό εισρέει στην αίθουσα – η οποία συνήθως εκπέμπει την επισημότητα και τη μεγαλοπρέπεια που αντιστοιχεί και στο συγκεκριμένο ιδίωμα- , οι μουσικοί²⁰, ενδεδυμένοι κατάλληλα και ομοιοτρόπως, ερμηνεύουν τα έργα κατά τρόπον άρτιο– ένας χαρακτηρισμός που υποκρύπτει άπειρες ώρες πρόβας και τεχνικής εξάσκησης -, ο μαέστρος – το μόνο κινούμενο πρόσωπο της επιτελεστικής συνθήκης- κατευθύνει τον ήχο μέσα από τις χειρονομίες και τις εκφράσεις του προσώπου του, τα μέλη του κοινού απολαμβάνουν τη μουσική ασάλευτοι και σιωπηλοί ως ένδειξη σεβασμού, ενώ αφού ολοκληρωθεί η συναυλία, το ένθερμο χειροκρότημά τους - στοιχείο έμβλημα μιας αστικής τάξης που σφυρηλατεί την ταυτότητά της επιδιαιεύνοντας τον άρρητο αλλά ηχηρό της έπαινο²¹ - σηματοδοτεί το πέρας του μουσικού συμβάντος. Οι συμμετέχοντες²² στα πολιτισμικά δρώμενα της έντεχνης μουσικής παράδοσης βρίσκονται ως επί το πλείστον ένα βήμα πιο πέρα από την απλή εκτίμηση του συγκεκριμένου ιδιώματος, καθώς χαρακτηρίζονται από ένα υψηλό επίπεδο γνώσεων και κατανόησης της αρμονικής του γλώσσας²³, το οποίο επισφραγίζει εντέλει το στίγμα μιας κοινωνικής κατασκευής. Οι μουσικόφιλοι της έντεχνης λόγιας μουσικής παράδοσης γεωμετρούν μέσα από τις δράσεις

²⁰ Ο Small (2010: 111) σχολιάζει τους μουσικούς της δυτικής κλασικής μουσικής, οι οποίοι, όπως τονίζει, «συχνά αντιλαμβάνονται τους εαυτούς τους και γίνονται αντιληπτοί ως ιερείς και ως φορείς μιας ιερής και αιώνιας κατάστασης που υπερβαίνει το χρόνο και την ανθρώπινη ζωή». Θεωρώ ότι η άλλοτε αδιόρατα και άλλοτε έκδηλα επικριτική διάθεση του Small απέναντι στις επιτελεστικές παραμέτρους της δυτικής έντεχνης μουσικής αποτελούν μια μαξιμαλιστική θέση, η οποία εκκινεί από κάποιες ορθές παρατηρήσεις αλλά εντέλει υπερβάλλει σε αρκετά σημεία και χάνει την αίσθηση του μέτρου. Η δυτική έντεχνη μουσική αποτελεί στη σημερινή της μορφή ένα πολιτισμικό μόρφωμα άξιο λόγου και εθνογραφικής έρευνας καθότι περιλαμβάνει τον παράγοντα καταλύτη της επαφής των ανθρώπων με την τέχνη των ήχων, η οποία παράγει ζυμώσεις και επηρεάζει τις κοινωνικές δομές.

²¹ Η άριστη γνώση των έργων που εκτελούνται σε μια επιτέλεση δυτικής έντεχνης μουσικής από πλευράς του κοινού σκιαγραφεί μια ατιμόσφαιρα σοβαρότητας - σχεδόν θρησκευτικής ευλάβειας- που κεφαλαιοποιείται στο ιδεολόγημα της Τέχνης για την Τέχνη (Spotts 1994: 6-7).

²² Για περαιτέρω πληροφορίες αναφορικά με τη συνοχή του κοινού στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής κλασικής μουσικής, βλ. Pitts (2004: 158). Στο άρθρο της αναφέρει μεταξύ άλλων και την άποψη του Duchamp (1973) σχετικά με τη βαρύνουσα σημασία του ρόλου του κοινού, το οποίο αναζητά μέσω της κατανάλωσης πολιτιστικών προϊόντων να ορίσει μια ταυτότητα και να ενταχθεί σε μια συλλογικότητα: «Σε τελική ανάλυση ο καλλιτέχνης μπορεί να σκαρφωθεί σε όλες τις ταράτσες της πόλης κηρύττοντας τη διάνοιά του, εντούτοις χωρίς την επιβεβαίωση του κοινού ο λόγος του δεν δύναται να αποκτήσει κοινωνική αξία».

²³ Το επίπεδο στο οποίο αναφέρομαι δεν αφορά σε καμία περίπτωση την επαγγελματική κατάρτιση, καθώς πολλά εκ των μελών του κοινού αποτελούν ερασιτέχνες μουσικούς ή ακροατές. Το σημείο σύγκλισης όλων παρ' όλα αυτά παραμένει το γεγονός της βαθιάς έλξης από τη συγκεκριμένη μουσική κουλτούρα.

τους και τις συμπεριφορές τους μια *φανταστική κοινότητα*²⁴ η οποία αναζωπυρώνει το αίσθημα του *συνανήκειν* σε κάθε ευκαιρία, και διαρθρώνεται ως ένας ανεξάρτητος ιδεατός χώρος πραγμάτωσης της αστικής ταυτότητας²⁵.

Το Σωματείο *Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής* και η *Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη Αίλιαν Βουδούρη*: μια σύντομη ιστορική ανασκόπηση

Το Σωματείο *Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής*²⁶ ιδρύθηκε στην ελληνική πρωτεύουσα το 1953, με πρωτοβουλία της λυρικής καλλιτέχνιδος Αλεξάνδρας Τριάντη και του μετέπειτα υπουργού Δημοσίων Έργων ευπατρίδη Λάμπρου Ευταξία, ο οποίος διετέλεσε και πρώτος πρόεδρος του Διοικητικού του Συμβουλίου. Το 1956 το ελληνικό κράτος παραχώρησε στον *ΣΦΜ*²⁷ ένα οικόπεδο για την ανέγερση του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών. Το Σωματείο προχώρησε στην ανάθεση των πρώτων μελετών καθώς και στην κατασκευή μέρους του κτιρίου με χρηματοδότηση του Ιδρύματος Σταματίου Δεκόζη Βούρου και άλλων μεγάλων δωρητών. Έπειτα από το θάνατο της Αλεξάνδρας Τριάντη - η μνήμη της οποίας τιμάται μέσα από την ομώνυμη ονομασία μιας εκ των αιθουσών του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών και η οποία διετέλεσε Πρόεδρος του Δ.Σ. από το 1968 έως το 1977-, τη διαδοχή ανέλαβε ο Χρήστος Λαμπράκης, ιδρυτικό μέλος του Σωματείου. Ο Χρήστος Λαμπράκης καθόρισε αποφασιστικά την πορεία του *ΣΦΜ* μέσω της σύλληψης και εφαρμογής πλήθους πολιτιστικών και εκπαιδευτικών προγραμμάτων, ενώ παράλληλα ανέλαβε το 198, ως Πρόεδρος του Συλλόγου, την πρωτοβουλία για την ίδρυση του «Οργανισμού Μεγάρου Μουσικής Αθηνών», που κατέστησε δυνατή την αποπεράτωση και λειτουργία του Μεγάρου, με τη συμμετοχή του Ελληνικού Δημοσίου. Τον Χρήστο

²⁴ Όρος που εισήγαγε στην επιστημονική συζήτηση ο Anderson (1983).

²⁵ Οι Beard και Gloag (2005: 66-67) επισημαίνουν ότι η ταυτότητα στοιχειοθετείται ως σχέση μεταξύ της προσωπικής εμπειρίας και του δημόσιου νοήματος. Τα πολιτισμικά «κείμενα» όπως η μουσική ωθούν τις ταυτότητες να εκφραστούν και να διατηρηθούν. Αξίζει να αναφερθεί ότι η έννοια της επιτέλεσης της ταυτότητας δεν είναι ρηξικέλευθη αφού παραπέμπει στη «δραματουργική προσέγγιση» του Goffman (1959) ο οποίος αντλώντας μεταφορές από το θέατρο διατείνεται ότι ο άνθρωπος παρουσιάζει τον εαυτό του στους άλλους και επιτελεί ρόλους/ταυτότητες στην καθημερινή ζωή όπως ακριβώς παίζει και ένας ηθοποιός μπροστά στο κοινό.

²⁶ Οι πληροφορίες σχετικά με το ιστορικό τόσο του Σωματείου *Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής* όσο και της *Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης Αίλιαν Βουδούρη* αντλούνται τόσο από τις αντίστοιχες επίσημες ιστοσελίδες (<http://www.sfm.gr/history.aspx>, τελευταία πρόσβαση 17/11/2016 και <http://www.mmb.org.gr/page/default.asp?la=1&id=5>, τελευταία πρόσβαση 17/11/2016) όσο και από τις συνεντεύξεις με τη διευθύντρια της *Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης* και τη γραμματέα του Σωματείου *Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής*. Επιπρόσθετες πηγές αποτελούν η μελέτη της Μαλαφούρη (1999) για τη *ΜΜΒ*, καθώς επίσης και η συνέντευξη από τη γραμματέα του *ΣΦΜ*, κυρία Θανοπούλου, στις 8/12/2016.

²⁷ Χρησιμοποιώ την συντομογραφία *ΣΦΜ* για τον *Σύλλογο οι Φίλοι της Μουσικής* για λόγους οικονομίας.

Λαμπράκη διαδέχθηκε στην προεδρία ο Κωνσταντίνος Πυλαρινός (2009-2011), ενώ από τον Ιούνιο του 2011 Πρόεδρος του Δ.Σ. είναι ο Παναγιώτης Δημαράς.

Το Σωματείο ΣΦΜ, εκτός από την ανέγερση του Συνεδριακού και Πολιτιστικού συγκροτήματος του Μεγάρου Μουσικής, είναι υπεύθυνο για την ίδρυση της *Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης Αίλιαν Βουδούρη*, η οποία πλέον συστεγάζεται στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, της *Ορχήστρας των Φίλων της Μουσικής* και του *Μουσείου Μουσικής*. Προσέτι, ο Σύλλογος χορηγεί υποτροφίες σε νέους καλλιτέχνες, σχεδιάζει και υλοποιεί εκπαιδευτικά αλλά και ερευνητικά προγράμματα, διοργανώνει καλλιτεχνικές και άλλου είδους εκδηλώσεις, συντάσσει ή υποβοηθά στη σύνταξη πολιτιστικών και εκπαιδευτικών μελετών και εκδόσεων και, τέλος, υποστηρίζει και προβάλλει με ποικίλους τρόπους την ελληνική μουσική δημιουργία. Για την πραγματοποίηση των αποκλειστικώς κοινωφελών σκοπών του, ο ΣΦΜ συνεργάζεται με ποικίλους φορείς και Ιδρύματα, καθώς επίσης και με διακεκριμένες προσωπικότητες από τον ελληνικό και τον διεθνή χώρο. Το 2013 η Ακαδημία Αθηνών απέδωσε τιμητική βράβευση στο Σωματείο για την επί 60 χρόνια εξέχουσα προσφορά του στα ελληνικά πολιτισμικά δρώμενα.

Η *Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος Αίλιαν Βουδούρη* ιδρύθηκε από τον Σύλλογο *οι Φίλοι της Μουσικής* – υπό την εποπτεία του οποίου συνεχίζει τη λειτουργία της ως σήμερα - το 1995, με την ευγενική χορηγία του *Ιδρύματος Αίλιαν Βουδούρη* και τις οργανωμένες προσπάθειες εξειδικευμένης ομάδας μουσικολόγων, βιβλιοθηκονόμων και ειδικών στον τομέα της πληροφορικής, υπό την εμπνευσμένη διεύθυνση του μουσικολόγου δρ. Κρίστοφ Στρούξ. Η *MMB*²⁸, η οποία σήμερα μέλος της διεθνούς *Οργάνωσης Μουσικών Βιβλιοθηκών*, άνοιξε επίσημα το 1997 και έκτοτε αποτελεί αξιόλογο κέντρο μελέτης για επαγγελματίες μουσικούς, συνθέτες, καθηγητές, φοιτητές, όπως και για το ευρύ κοινό. Από το Μάρτιο του 2007 στεγάζεται στη νέα πτέρυγα του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών. Η *Βιβλιοθήκη Αίλιαν Βουδούρη* αποτελεί, με την αρχική καθοδήγηση του Προέδρου του ΣΦΜ, Χρήστου Λαμπράκη, την πρώτη μεγάλη, συστηματικά οργανωμένη μουσική βιβλιοθήκη της χώρας, μια κιβωτός πληροφοριών για τη Μουσική αλλά και γενικότερα για τις Τέχνες. Η ευρεία γκάμα των τίτλων της περιλαμβάνει πάνω από 130.000 τίτλους ποικίλου υλικού το οποίο άπτεται των πεδίων της δυτικής μουσικής παράδοσης, της τζαζ, της ελληνικής μουσικής, την παραδοσιακής μουσικής ανά τον κόσμο, αλλά και των Τεχνών γενικότερα, όπως και της φιλοσοφίας. Σε σύντομο χρονικό διάστημα μετά της

²⁸Χρησιμοποιώ την συντομογραφία *MMB* για τη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη ομοιοτρόπως.

έναρξη της λειτουργίας της, η *MMB* αναδιοργανώθηκε οργανώθηκε εξ αρχής ως μία πολυμεσική ηλεκτρονική βιβλιοθήκη με ηλεκτρονικό κατάλογο και ιστοσελίδα, σύμφωνα με τα σύγχρονα διεθνή πρότυπα. Επιπροσθέτως, αξίζει να αναφερθεί η πρωτοβουλία της βιβλιοθήκης να οργανώσει το Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, ένα θησαυροφυλάκιο για την εγχώρια μουσική δημιουργία το οποίο ανανεώνει διαρκώς το υλικό του και περιλαμβάνει βιβλία, παρτιτούρες, ηχογραφήσεις, βίντεο, πολυμέσα, χειρόγραφα, ντοκουμέντα, σύγχρονες και παλαιές εκδόσεις και αναφέρεται σε όλες τις περιόδους της Ελληνικής Μουσικής: αρχαία, βυζαντινή, παραδοσιακή και έντεχνη.

Σταδιακά και με τη συνδρομή πολύτιμων χορηγών, η *MMB* επένδυσε σε ερευνητικά προγράμματα, όπως επί παραδείγματι το μεγάλο Ερευνητικό Πρόγραμμα «Καταγραφή, μελέτη και προβολή της ελληνικής μουσικοχορευτικής παράδοσης στη Θράκη και την Ανατολική Μακεδονία», του οποίου το υλικό διατίθεται υπό τη μορφή μιας ψηφιακής βάσης δεδομένων. Από το 2007, με χρηματοδότηση της Κοινωνίας της Πληροφορίας, και πρόσφατα, με τη χορηγία της Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος για την τριετία 2009-2011 αλλά και ιδιωτών χορηγών, η *MMB* κατάφερε να ψηφιοποιήσει μεγάλο μέρος του αρχειακού της υλικού και να αναπτύξει περισσότερο το εκπαιδευτικό της πρόγραμμα. Επιπροσθέτως, η *MMB* έχει εκδώσει CD-ROM με θέμα «Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα», το οποίο διατίθεται δωρεάν σε σχολεία και ωδεία, όπως επίσης διοργανώνει σε τακτά χρονικά διαστήματα κύκλους διαλέξεων, ανεξάρτητες ημερίδες και διεθνή συνέδρια με τη συμμετοχή επιστημόνων από την Ελλάδα και το εξωτερικό.

Στο κατεξοχήν εκπαιδευτικό έργο που επιτελεί ο *ΣΦΜ* εντάσσεται το πρόγραμμα απονομής υποτροφιών και οικονομικών βοηθημάτων σε νέους έλληνες καλλιτέχνες και ειδικούς επιστήμονες των Τεχνών για τελειοποίηση των σπουδών τους σε μεγάλα ιδρύματα του εξωτερικού. Το 2008 τέθηκε σε εφαρμογή η τελευταία από τις μεγάλες πρωτοβουλίες του Χρήστου Λαμπράκη ο οποίος ανέδειξε την Πολιτιστική Εκπαίδευση σε πρωταρχικό μέλημα των Φύλων της Μουσική: τα Εκπαιδευτικά Προγράμματα «ΙΣΕΣ ΕΥΚΑΙΡΙΕΣ ΓΙΑ ΟΛΟΥΣ».

α) Δράση Εντός Έδρας: εκπαιδευτικές δραστηριότητες για μαθητές σχολείων της ευρύτερης περιφέρειας Αττικής, όπου οι μαθητές συμμετείχαν σε ειδικές εκδηλώσεις του Μεγάρου και της *MMB*.

β) Δράση Εκτός Έδρας: «πολιτιστική χαρτογράφηση» του δυναμικού των νέων σπουδαστών Ωδείων που διαμένουν μακριά από την Αθήνα. Κλιμάκιο του *ΣΦΜ* επισκέφθηκε όλα τα μεγάλα κέντρα της ελληνικής περιφέρειας πραγματοποιώντας επί

τόπου συναυλίες, μαθήματα και ακροάσεις, ενώ στη συνέχεια οργάνωσε τη μεταφορά και φιλοξενία των σπουδαστών στην Αθήνα όπου συμμετείχαν σε ειδικά σχεδιασμένες εκδηλώσεις στο Μέγαρο και στη *MMB*.

γ) Απονομή Υποτροφιών Μουσικών Σπουδών για Masterclasses σε ταλαντούχους νέους σπουδαστές της μουσικής από την Αθήνα και την περιφέρεια.

δ) Ηλεκτρονικό Πρόγραμμα Επαγγελματικού προσανατολισμού που τέθηκε σε εφαρμογή μέσω διαδικτύου για τη διευκόλυνση του επαγγελματικού προσανατολισμού των νέων με την παρουσίαση 30 επαγγελματιών του Πολιτισμού από διακεκριμένους εκπροσώπους του κλάδου.

Το 2010 το ΔΣ του ΣΦΜ έθεσε σε εφαρμογή τρεις νέες πρωτοβουλίες:

α) Ελεύθερο Εργαστήρι Μουσικής Παιδείας: προσφέρει δωρεάν επιμόρφωση στο χώρο της μουσικής μέσα από την παρακολούθηση ειδικά σχεδιασμένων μαθημάτων που παρουσιάζουν διακεκριμένοι μουσικολόγοι.

β) Camerata Junior – Ορχήστρα Νέων των Φίλων της Μουσικής: ιδρύθηκε με στόχο την ανάπτυξης της ομαδικής μουσικής δράσης των μαθητών και την καλλιέργεια των μουσικών τους ικανοτήτων μέσα από τακτικά μαθήματα-δοκιμές και συμμετοχές σε καλλιτεχνικές εκδηλώσεις σε όλη την Ελλάδα.

γ) Δελφικές Μουσικές Γιορτές – ART CAMPUS: πραγματοποιήθηκε για πρώτη φορά τον Ιούλιο του 2012 στο Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο των Δελφών, όπου φιλοξενήθηκαν νέοι μουσικοί υπότροφοι και έλαβαν μέρος σε εκπαιδευτικές δράσεις, μουσικά εργαστήρια και συναυλίες ανοιχτές στο κοινό.

Τα Κυριακάτικα Εκπαιδευτικά Προγράμματα για παιδιά του Συλλόγου Φίλοι της Μουσικής στην τροχιά της ελληνικής κρίσης

Η ελληνική κοινωνία μοιάζει με πρόωρα γερασμένη ηρωίδα ενός θεατρικού φιάσκου που έριξε την αυλαία πολύ νωρίς. Τα «χρόνια της αθωότητας» έχουν παρέλθει, η επίπλαστη ευμάρεια της περιόδου από την πτώση της χούντας έως το 2008 προσέκρουσε στον ύφαλο του ρεαλισμού²⁹ και ο ελληνικός λαός σηκώνει στους ώμους του τον πολιτικό αμοραλισμό, τους φενακισμούς και τις λαϊκιστικές εξάρσεις των κυβερνήσεων, αλλά και την άτεγκτη στάση μιας Ευρωπαϊκής Ένωσης που έκλεισε την κάνουλα της στήριξης υπακούοντας στα δικά της συμφέροντα. Η ανατομία της κρίσης που έχει ριζώσει για τα καλά πλέον στην ελληνική επικράτεια έχει να αναδείξει πολλά και αξιοσημείωτα συμπεράσματα για τις κυβερνητικές πολιτικές και τον κοινωνικό ιστό. Το κάδρο της πολιτικής πραγματικότητας έχει αναποδογυρίσει, νέα κοινωνικά μορφώματα αναφύονται, ενώ τα εγχώρια προϊόντα πολιτισμού διυλίζονται από τα φίλτρα της οικονομικής δυσπραγίας με αποτέλεσμα να βλέπει το φως της δημοσιότητας μόνον ό,τι αναμένεται να αποφέρει καρπούς.

Η εξέλιξη της ελληνικής κρίσης, η οποία κάθε άλλο παρά μεμονωμένο περιστατικό αποτελεί στον παγκόσμιο χάρτη της πολιτικής και της οικονομίας³⁰, έχει ήδη περάσει και θα συνεχίσει να περνά από πολλά διαφορετικά στάδια αρχής γενομένης από το κλείσιμο της πρώτης δεκαετίας του εικοστού πρώτου αιώνα. Σημαντικός σταθμός στη φθίνουσα πορεία της χώρας αποτελεί το Κίνημα των Αγανακτισμένων του 2011³¹, ένα πολιτικό γεγονός με αρχή, μέση και - άδοξο – τέλος το οποίο στιγμάτισε έστω και πρόσκαιρα τις ζωές εκατοντάδων χιλιάδων Ελλήνων. Οι αναλύσεις και οι ερμηνευτικές προεκτάσεις του

²⁹ Αναφορικά με το σπάσιμο της φούσκας της ελληνικής οικονομικής ευημερίας ο Theodoropoulos (2013) παραθέτει ενδεικτικά τα σχόλια ενός Έλληνα μετανάστη στην πόλη του Παναμά: «[...] Αλλά δεν θα μπορούσε να κρατήσει για πάντα Τί νομίζεις; Κάποιος πρέπει να πληρώσει για όλο αυτό. Είναι η ώρα της πληρωμής (it's payment time)!»

³⁰ Οι Karyotis και Gerodimos στο βιβλίο *The Politics of Extreme Austerity: Greece in the Eurozone Crisis* (2015) κάνουν λόγο για τις απαρχές της ελληνικής κρίσης και μέσα από μια ιστορική αναδρομή φθάνουν στη σημερινή ασταθή θέση της Ελλάδας στην Ευρωζώνη. Στο συλλογικό αυτό τόμο, μπαίνουν κάτω από το μικροσκόπιο τα μέτρα λιτότητας, οι δανεισμοί αλλά και οι ανεπάρκειες της Ευρωπαϊκής Ένωσης μέσα από το ελληνικό παράδειγμα το οποίο, μέσα από παραλληλισμούς και αναφορές σε χώρες όπως η Ισπανία, η Ιρλανδία, η Αργεντινή και η Τουρκία, αποδεικνύεται ότι κάθε άλλο παρά μεμονωμένο περιστατικό θεωρείται στον παγκόσμιο χάρτη. Για μια συνολική εικόνα της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης βλ. επίσης το βιβλίο του Lybeck (2016) *The Future of Financial Regulation: Who Should Pay for the Failure of the American and European Banks?*, το οποίο περιέχει και την ελληνική περίπτωση στο 9^ο υποκεφάλαιο.

³¹ Για μια αναλυτική ματιά του κινήματος της Πλατείας Συντάγματος, βλ. Γιοβανόπουλος, Χρήστος και Δημήτρης Μητρόπουλος (επιμ.). 2011. *Δημοκρατία Under Construction*. Από τους Δρόμους στις Πλατείες. Εμπειρίες, Αναλύσεις, Ντοκουμέντα. Αθήνα: Α/συνέχεια

κινήματος είναι σχεδόν απροσμέτρητες και ιδιαιτέρως κατατοπιστικές στην ανάγνωση του παλμού της ελληνικής κοινωνίας αλλά και του ρόλου της στην παγκόσμια οικονομία. Ενδεικτικά, μνημονεύεται το σχόλιο του Θεοδοσόπουλου (2013) : «Οι περιφερειακοί, τοπικοί παράγοντες φαντάζονται τον εαυτό τους ως τμήμα μιας ευρύτερης, διεθνούς κοινότητας αγανάκτησης (Theodossopoulos 2010), μια «φαντασιακή κοινότητα» – με τους όρους του Anderson (1983)— όσων αισθάνονται ότι στερούνται των πολιτικών δικαιωμάτων τους και όσων είναι εξαγριωμένοι από την πολιτική, τους πολιτικούς και τον καπιταλισμό στη νεοφιλελεύθερη, παγκόσμια έκφασή του. Μια τέτοιου είδους αγανάκτηση, παρόλη την κριτική της στάση απέναντι στην παγκοσμιοποίηση, πολλάκις εκφράζεται διαμέσου των ίδιων των μέσων της παγκοσμιοποίησης: το μήνυμα των Ισπανών προς τους Έλληνες³² επικοινωνήθηκε μέσω των τηλεοπτικών καναλιών και του διαδικτύου, ενώ η πρώτη κινητοποίηση των Ελλήνων αγανακτισμένων τέθηκε σε τροχιά κίνησης μέσω του *facebook*». Προσέτι, η Παπαπαύλου (2015: 288-289) επισημαίνει: «Το Σύνταγμα βρίσκεται [...] και από άποψη γεωγραφική στην καρδιά των κινητοποιήσεων στην ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου καθώς μαζί με την Ισπανία μεταφέρει το εξεγερσιακό πνεύμα από τις βόρειες ακτές της Αφρικής στη Νότια Ευρώπη και από εκεί στην Αμερική. Ακόμα κι αν μια τέτοια χρονική ή γεωγραφική πλαισίωση ακούγεται παρωχημένη στον 21^ο αιώνα, όπου τα σύνορα του χώρου και του χρόνου είναι περισσότερο από ποτέ διαπερατά, έχει νόημα στο βαθμό που ενεργοποιεί ένα συλλογικό φαντασιακό, στην περίπτωση μας της Μεσογείου, της μεσογειακής κουλτούρας και του “υποβαθμισμένου Νότου”».

Από το 2011 και αυτήν την αξιοσημείωτη ηφαιστιογενή έκρηξη που έφερε την πολιτική *vis a vis* με την ελληνική κοινωνία, έχει κυλήσει πολύ νερό στο αυλάκι. Οι κινητοποιήσεις κόπασαν σταδιακά, τη σκυτάλη του αναβρασμού πήραν οι εκλογές του 2015 οι οποίες ανέδειξαν την πρώτη αριστερή κυβέρνηση στην ελληνική ιστορία –ένα σαφές δείγμα της αγανάκτησης του ελληνικού λαού, η οποία επιχείρησε να εκφρασθεί δια της κοινοβουλευτικής οδού -, ενώ το μεγάλο «ΟΧΙ» του δημοψηφίσματος³³ που διεξήγαγε ο πρωθυπουργός με σκοπό να «τρίξει τα δόντια» στους Ευρωπαίους ηγέτες σχετικά με το

³² Πρόκειται για την αξιοσημείωτη φράση των Ισπανών αγανακτισμένων (*los indignados*) «Μη φωνάζετε, θα ξυπνήσετε τους Έλληνες», με την οποία επιχείρησαν να ξεσηκώσουν τους Έλληνες σε αντίστοιχες κινητοποιήσεις (Παπαπαύλου 2015).

³³ Το Ελληνικό δημοψήφισμα του 2015 προκηρύχθηκε στις 28 Ιουνίου και διεξήχθη στις 5 Ιουλίου με ερώτημα αν πρέπει να γίνει αποδεκτό το σχέδιο συμφωνίας των τριών θεσμών, της Ευρωπαϊκής Επιτροπής, της Ευρωπαϊκής Κεντρικής Τράπεζας (Ε.Κ.Τ.) και του Διεθνούς Νομισματικού Ταμείου (Δ.Ν.Τ.) η οποία προτάθηκε στις 25 Ιουνίου. Το αποτέλεσμα του δημοψηφίσματος ήταν η απόρριψη της πρότασης του σχεδίου συμφωνίας από τον ελληνικό λαό με ποσοστό 61,3% (<http://www.tovima.gr>, τελευταία πρόσβαση 18/1/2017).

ζήτημα της λιτότητας και της διαπραγμάτευσης του ελληνικού χρέους, κορύφωσε την ένταση και αποσυμφόρησε μια δυναμική η οποία τελικά έμεινε μετέωρη με ένα εντυπωσιακά κενό αποτέλεσμα ανά χείρας. Η νέα Ελλάδα - η Ελλάδα που έχει αποδεχθεί πλέον την κρίση με μια σχεδόν φλεγματική απάθεια³⁴ - έχει ήδη θρυμματίσει το ψευδαισθητικό είδωλο μιας επανάστασης που μπορεί να αλλάξει τον κόσμο. Το νέο σκηνικό, όπως διαμορφώνεται βαθμιδόν, με τα θολά, αδύναμα οράματα και τον πνιγηρό αντίλαλο του μέλλοντος, εξωθεί τη δημιουργικότητα και την όρεξη για λήψη πρωτοβουλίας σε ρόλο περιφερειακό και ασήμαντο. Η οικονομική δυσπραγία αποθαρρύνει την κινητικότητα ανθρώπων, κεφαλαίων και ιδεών, ενώ οι καθεστωτικές –οι εκάστοτε για να μην παρεξηγηθώ, διότι αναφέρομαι σε μια μακρά εναλλαγή δυσλειτουργικών κυβερνήσεων- πρακτικές δεν προδιαθέτουν την κοινωνία ούτε στο ελάχιστο για μια πιο αισιόδοξη προοπτική. Εντούτοις, όπως ίσως μπορεί κανείς να φανταστεί, η στασιμότητα πυροδοτεί ταυτόχρονα ένα αίσθημα αδημονίας για επανεκκίνηση, μια αδήριτη ανάγκη αναδιατύπωσης της ταυτότητας και των παραμέτρων της ζωής των ανθρώπων. Στο πλαίσιο της ατμόσφαιρας αυτής, η παραγωγή νέας σκέψης στο χώρο της μουσικής εκπαίδευσης προβάλλει πιο επιτακτική από ποτέ.

Το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, το πάλαι ποτέ κραταιό και ακτινοβόλο πολιτιστικό κέντρο που ίδρυσε ο Χρήστος Λαμπράκης το 1991, τρίζει πλέον συθέμελα σε μια χώρα πολλαπλά ταλανιζόμενη από μια ενδημική κρίση οικονομική και ανθρωπιστική και γλίτωσε από τα δόντια της μυλόπετρας μόλις τον Φεβρουάριο του 2016 μέσω της μεταβίβασης του συνόλου των κτιριακών εγκαταστάσεων επί της Βασιλίσσης Σοφίας στην κυριότητα του ελληνικού Δημοσίου –το οποίο έχει αναλάβει πλέον και τη διαχείρισή του. Ο ΣΦΜ, όπως και η ΜΜΒ η οποία συστεγάζεται στο κτίριο του Μεγάρου, αποτελούν κρίκους μιας κοινής αλυσίδας πολιτισμού η οποία κλυδωνίζεται εδώ και σχεδόν μια δεκαετία. Το ότι η Ελλάδα της κρίσης έχει αυτοτοποθετηθεί σε θέση υψηλού κινδύνου - με την παραγωγική της βάση να καταρρέει σταδιακά, τα πρότυπα προόδου να διακρίνονται από μακριά σαν σκιές και τον ιδιωτικό τομέα να απειλείται με αφανισμό – αποτελεί πλέον αστική κοινοτοπία. Η ελληνική κοινωνία το 2017 ανατρέφει τα παιδιά της πάνω σε ένα

³⁴ Από τον όρο «τελετουργία της επανάστασης» ('ritual of rebellion', Gluckman 1954), ο οποίος σύμφωνα με την Παπαπαύλου βέβαια έχει ορισμένα προβληματικά σημεία ώστε να συνδεθεί άμεσα με το κίνημα των Αγανακτισμένων του 2011 (2015: 167), η ελληνική κοινωνία έχει περάσει στην «τελετουργία της απάθειας»- ας μου επιτραπεί ο όρος ως μια απόπειρα ψυχογράφησης της εντυπωσιακής ανάστροφης πορείας μιας χώρας, η οποία έδωσε διαφορετικά δείγματα γραφής αρχικά. Ο αναβρασμός σταδιακά εσωτερικεύεται και επιδρά σε κυτταρικό επίπεδο μορφοποιώντας μια νέα γενιά πεσιμισμού που δεν έχει προλάβει καν να συντάξει όνειρα και να σχεδιάσει το μέλλον της.

υπόστρωμα ηθικής απογοήτευσης που θυμίζει λεπτή επιφάνεια πάγου έτοιμη να σπάσει. Το νέο τοπίο, όπως διαμορφώνεται, δεν αφήνει πολλά περιθώρια για πολιτισμικές πρωτοβουλίες, πολλώ δε ήττον στο χώρο της έντεχνης δυτικής μουσικής, ένα ιδίωμα περιορισμένου βεληνεκούς, ταυτισμένο με την αστική τάξη και την κουλτούρα της ελίτ.

Σε ένα περιβάλλον που βρίσκεται από πολλές απόψεις σε πολιτισμικό λήθαργο³⁵, η στοιχειοθέτηση και έμπρακτη εφαρμογή καινοτομιών και πρωτοποριακών δράσεων που αφορούν στον τομέα της κλασικής μουσικής – και δη της εκπαιδευτικής της διάστασης – αποτελεί πρωτίστως ένα στοίχημα. Κάθε νέο εγχείρημα που αφορά στον πολιτισμό ανθίζει σε δύσκολους καιρούς σαν εξωτικό λουλούδι με απώτερο σκοπό κυρίως να αφυπνίσει την κοινωνία και να εκπαιδεύσει ένα διαφορετικό κοινό. Άλλωστε, η πλήρης υποταγή μιας χώρας στην *Τρομοκρατία της Κρίσης*- ένα παιχνίδι στρατηγικής για δυνατούς λύτες- πάντα θα αφήνει χαραμάδες για την ανατροπή – πρόκειται για εγγενείς μηχανισμούς αυτοσυντήρησης³⁶.

Οι απόπειρες ανασύστασης και επανεφεύρεσης του πολιτισμού³⁷ σε δύσκολους καιρούς από θεσμούς, όπως ο *Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής*, στοιχειοθετούν αυτήν ακριβώς την ελκυστική αντίφαση. Κάθε κίνηση και συνέργεια προς την κατεύθυνση της πνευματικής καλλιέργειας των νέων, ερχόμενη αντιμέτωπη με τη δυστοπία της ελληνικής κρίσης δοκιμάζεται από τη μοίρα της: ή θα νικήσει τις δυσκολίες και θα ατσαλώσει τη δυναμική της ή θα καταδικαστεί σε αποτυχία. Οι εκπαιδευτικές προτάσεις της *Μεγάλης Μουσικής*

³⁵ Η θέση αυτή δεν αφορά στο σύνολο των εκφάνσεων του πολιτισμού, καθώς, επί παραδείγματι, το αθηναϊκό θέατρο ανθεί απρόσκοπτα μέσα στην κρίση ως ευρωπαϊκό – αν όχι παγκόσμιο – θεατρικό κέντρο. Επιπροσθέτως, η ερευνητική πρόταση της Βουρλούμη (2016) με τον τίτλο *«Performanscapes: Η Αθήνα της διαφυγής αναλύει «την ανάδυση, την επικράτηση αλλά και τον πολλαπλασιασμό των πειραματικών καλλιτεχνικών πρακτικών κατά τη διάρκεια των τελευταίων χρόνων στην Αθήνα. Πρόσφατα έχει υπάρξει μία αξιοσημείωτη αύξηση στην ποικιλομορφία των καλλιτεχνικών δρώμενων που αναδύονται από και ενάντια σε ένα πολιτικό σκηνικό καθοριζόμενο από μία συνεχιζόμενη οικονομική και κοινωνική κρίση —δρώμενα που, μεταξύ άλλων, σχετίζονται με το χορό, το πειραματικό θέατρο, τις queer ποιητικές αναγνώσεις και τις ομάδες αυτοσχεδιασμού των μεταναστών— και που έρχονται να καταλάβουν δημόσιους και ιδιωτικούς χώρους ταυτόχρονα»*. Ο όρος *πολιτισμικός λήθαργος* που χρησιμοποιώ αγγίζει ορισμένες μόνο όψεις της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας.

³⁶ Όπως εύστοχα αναφέρει η Ζορμπά (2014: 393), «Σε αυτή την εποχή της απόλυτης οικονομικής δυσπραγίας του, το κράτος οφείλει να επινοήσει το συμβολικό κεφάλαιο που θα επενδύσει προκειμένου να προασπίσει το δημόσιο συμφέρον, με βάση ένα σχέδιο που θα ωθεί τις δημιουργικές δυνάμεις της κοινωνίας να εκφράζονται, να λαμβάνουν πρωτοβουλίες και να συγκλίνουν σε στρατηγικούς στόχους με μεγαλύτερη ενέργεια από ό,τι στο παρελθόν. Αυτός είναι ο νέος του ρόλος».

³⁷ Ανάμεσα στους απροσμέτρητους ορισμούς της έννοιας του *πολιτισμού*, κρίνω σκόπιμο να αναφερθώ σε αυτόν του Geertz ο οποίος τον προσεγγίζει ως έναν ιστό σημασιών τον οποίο έχει υφάνει ο άνθρωπος και στον οποίο ο ίδιος αιωρείται. Πρόκειται για μια πολυπρισματική κατασκευή πράξεων, συνθηκών και δράσεων, οι οποίες περνούν μέσα από τα φίλτρα της ανθρώπινης ερμηνείας και νοηματοδότησης (2003). Ως εκ τούτου, στην προκειμένη εθνογραφική απόπειρα ο πολιτισμός της κλασικής μουσικής αντικατοπτρίζει τις ερμηνείες και τους συμβολισμούς με τους οποίους επενδύει η σύγχρονη ελληνική κοινωνία ένα μουσικό ιδίωμα επιφορτισμένο ούτως ή άλλως με τη διάσταση του διαχρονικού.

*Βιβλιοθήκης Λίλιαν Βουδούρη*³⁸ σήμερα φέρουν την απόχρωση της επιμονής και της ανθεκτικότητας - το κλειδί της επιβιώσής τους αλλά και το σήμα κατατεθέν μιας ολόκληρης σειράς *πολιτικών πολιτισμού*³⁹ που κρατούν ζωντανή την επιτελεστική διάσταση της κλασικής ευρωπαϊκής μουσικής. Σίγουρα, με τον προϋπολογισμό στο αρνητικό του πρόσημο και τη διστακτικότητα στα ύψη, οι μουσικοί φορείς δεν αναμένεται να εγκολπωθούν επιτόλαια οποιαδήποτε νέα εφεύρεση βρεθεί στο δρόμο τους αλλά, εντέλει, όταν τίποτε άλλο δεν φαίνεται να λειτουργεί, το ρίσκο είναι η μόνη επιλογή.

Τα *Κυριακάτικα Εκπαιδευτικά Προγράμματα* του *ΣΦΜ* επιβιώνουν σε σκοτεινούς καιρούς και διακονούν τη δυτική έντεχνη μουσική και τις ευεργετικές της επιδράσεις στο νεανικό κοινό διαχωρίζοντας κατά το δυνατόν με ταχυδακτυλουργικές κινήσεις τη θέση τους από το κλίμα πεσιμισμού και την παρακμή της ελληνικής κοινωνίας. Εξάλλου, ο ρόλος των φορέων πολιτισμού στην Ελλάδα της κρίσης είναι να παρατηρούν με ιδιαίτερη αφοσίωση και οξύνοια τα κοινωνικοπολιτισμικά δεδομένα, να απορροφούν τους κραδασμούς των εξελίξεων, να αφουγκράζονται τις αρρυθμίες του κοινωνικού συστήματος και να τις χρησιμοποιούν μέσα από ένα αντιστραμμένο σχήμα στο θετικό τους πρόσημο ως θρυαλλίδες νέων εφευρέσεων.

Τα πρωινά της Κυριακής η *ΜΜΒ* θέτει σε πρώτο πλάνο την παιδική ηλικία και την προσκαλεί να αποθησαυρίσει μουσικά ακούσματα και πληροφορίες⁴⁰ αλλά και να συγκροτήσει μια πολιτισμική ταυτότητα μέσω της συμμετοχής σε ένα σταθερό και καθιερωμένο κύκλο διαρκώς ανανεωνόμενων παραστάσεων κομμένων και ραμμένων στα μέτρα της⁴¹. Κάθε επιμέρους πρόγραμμα και παράσταση απευθύνεται σε μια συγκεκριμένη

³⁸ Τα συγκεκριμένα προγράμματα φέρουν τη σφραγίδα του *ΣΦΜ* και διοργανώνονται στους χώρους της *ΜΜΒ*.

³⁹ Οι Bennett, Grosberg και Morris (2013) σκιαγραφούν την *Πολιτική του Πολιτισμού* ως «ένα αυξανόμενης σημασίας πεδίο κυβερνητικής δραστηριότητας, με σημαντικούς πολιτικούς στόχους την πολιτισμική διαφορετικότητα, τον πολιτισμικό πλουραλισμό, την πολιτισμική πρόσβαση και συμμετοχή». Για μια ιστορική αναδρομή του όρου, βλ. Ζορμπά (2014: 49-121)

⁴⁰ Σύμφωνα με την Σέργη (1994: 102), «Ένα πλούσιο μουσικό περιβάλλον κατά τα κρίσιμα πρώτα χρόνια συνεισφέρει σημαντικά στη μουσική αλλά και τη γενικότερη ανάπτυξη του παιδιού». Στην ίδια τονικότητα, η Περκακή (2008: 15) τονίζει ότι ο σκοπός της μουσικής αγωγής είναι πρωταρχικά η ανάπτυξη και καλλιέργεια της ικανότητας για αισθητική απόλαυση κατά την ακρόαση, εκτέλεση και δημιουργία μουσικής, ως μιας από τις εκδηλώσεις καλλιτεχνικής έκφρασης και δημιουργικότητας του ανθρώπου. Εντέλει, η μουσική αγωγή αποσκοπεί στη γενικότερη καλλιέργεια της δημιουργικότητας και προσωπικότητας των παιδιών, μέσω δραστηριοτήτων μουσικής ακρόασης, δημιουργίας και εκτέλεσης.

⁴¹ Αξίζει να αναφέρουμε την άποψη των Barrett και Stanffer (2009: 204-205) σχετικά με το κοινωνικό, πολιτισμικό και θεσμικό πλαίσιο που διαμορφώνει τη μουσική εμπειρία του ατόμου: κόντρα στο κυρίαρχο αφήγημα της μουσικής εκπαίδευσης ως διαδικασίας διδασκαλίας μουσικών ικανοτήτων και εννοιών, υπερθεματίζεται η επικοινωνία και οι κοινωνικές δεξιότητες που αναπτύσσουν τα παιδιά μαθαίνοντας μουσική, ούτως ώστε η μουσική εκπαίδευση να αποτελεί μια εύθυμη και ικανοποιητική υπόθεση.

ηλικιακή ομάδα παιδιών, επεξεργάζεται μουσικές έννοιες, διαχειρίζεται μια σειρά από μουσικά ακούσματα και αφηγείται ορισμένα σημαντικά ιστορικά γεγονότα. Μολαταύτα, ο κοινός παρονομαστής όλων διαγράφεται ανάγλυφος και κρυστάλλινος: η δυτική έντεχνη μουσική παράδοση ιδωμένη από αναρίθμητες διαφορετικές πλευρές αποτελεί, τουλάχιστον σύμφωνα με το αφήγημα του ΣΦΜ και του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, τη βάση της μουσικής εκπαίδευσης αλλά και μια ζωντανή παρακαταθήκη η οποία διοχετεύεται μέσα από κανάλια ευρηματικά και ποικιλόμορφα στις νέες γενιές. Όπως επισημαίνουν οι Moorhead και Pond (1978), τα παιδιά προσεγγίζουν τη μουσική σαν παιχνίδι.

Το παιχνίδι κατέχει κεντρικό ρόλο στην εκπαίδευση και στη φυσική ανάπτυξη των παιδιών (Monighan-Nourot, Scales & Van Hoorn 1987; Bredekamp & Copple 1997) και αποτελεί ένα κεντρικό όχημα για τη μουσική εκπαίδευση (Kenney 1997). Ο Swanwick (1988: 55) τονίζει ότι το παιχνίδι, ένα ζωτικό ανθρώπινο χαρακτηριστικό, είναι εγγενώς δεμένο με όλες τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες. Οι πρώτες δραστηριότητες ενός παιδιού συνδέονται άμεσα με το παιχνίδι, ιδίως το παίξιμο ενός μουσικού οργάνου.

Η θεωρία αυτή έλκει την καταγωγή από τον Piaget, ο οποίος θεωρεί ότι το παιχνίδι στην παιδική ηλικία αποκρυσταλλώνει την αγνή απόλαυση της εξερεύνησης του περιβάλλοντος, «ένα συναίσθημα δεξιοτεχνίας της εξουσίας» (*a feeling of virtuosity of power*).

Η σειρά των κυριακάτικων αυτών προγραμμάτων ενσαρκώνει την ανάγκη επιστροφής της μουσικής διδασκαλίας στην παιδική -ακόμα και νηπιακή - ηλικία και συνιστά ένα καταστάλαγμα πολύχρονης παρατήρησης και επεξεργασίας των πλέον λειτουργικών τρόπων αφομοίωσης της μουσικής πληροφορίας. Σύμφωνα με τον Booth (2009), όταν προσεγγίζουμε πολύπλοκες ασκήσεις μέσω του παιχνιδιού, αποκτούμε μεγαλύτερη συγκέντρωση και απολαμβάνουμε την εμπειρία περισσότερο. Η επίσημη εκπαιδευτική διαδικασία μας εξασκεί στο να «εργαζόμαστε» για να μάθουμε, ένα βάρος το οποίο μας ακολουθεί για όλη μας τη ζωή. Η επιτομή μιας τέτοιας μεθόδου, ήτοι η άποψη ότι η μάθηση απαιτεί προσπάθεια και δη, όσο πιο επίπονη τόσο το καλύτερο, έρχεται σε ευθεία ρήξη με την εμπειρική παρατήρηση ότι η πλειοψηφία των μαθητών αφομοιώνει πολύ περισσότερες γνώσεις στο περιθώριο του υποχρεωτικού σχολικού προγράμματος μέσω της χαλαρής και παιγνιώδους ενασχόλησής τους με ένα αντικείμενο του ενδιαφέροντός τους. Ένα τέτοιου είδους «παιχνίδι με τη γνώση» πυροδοτεί τη μακροπρόθεσμη κατανόηση και απομνημόνευση και ενεργοποιεί τη δίψα για μάθηση. Στον τομέα της μουσικής συγκεκριμένα, ο Csikszentmihalyi επισημαίνει ότι το παιχνίδι στη διαδικασία εκμάθησης

ενός οργάνου παράγει καλύτερη τέχνη και από το φυσικό ταλέντο κάποιων μαθητών. Μια ασχολία η οποία απαιτεί επίμονη προσπάθεια, όπως η εξάσκηση σε ένα μουσικό όργανο, έχει υψηλότερο δείκτη επιτυχίας εάν αντιμετωπιστεί ως παιχνίδι. Άλλωστε η δουλειά των παιδιών είναι να παίζουν: πρόκειται για τον τρόπο με τον οποίο ωριμάζουν και γνωρίζουν τον κόσμο. Ο καλλιτεχνικός διευθυντής της Φιλαρμονικής Ορχήστρας του Los Angeles, G. Duhamel, υπογραμμίζει ότι το κλειδί για μια λειτουργική εκπαιδευτική διαδικασία δεν είναι άλλο από το να θυμούνται οι μαθητές ότι η χαρά και το παιχνίδι αποτελούν τον πυλώνα της ενασχόλησης με τη μουσική (2009: 79-80). Όπως εύστοχα σημειώνει ο Small (1983: 319), «Οι μαθητές δεν πρέπει να είναι παθητικοί δέκτες της διδασκαλίας, αλλά ενεργητικοί συνεργάτες, που θα δρουν και θα ερευνούν [...]». Ο ρόλος του παιδαγωγού είναι να βοηθήσει τους μαθητές να μάθουν να ζουν στον κόσμο κι η άσκηση της τέχνης, με την ευρύτερη έννοια, είναι ένα σημαντικό εργαλείο γι' αυτή τη μάθηση, που θα έπρεπε να συνεχίζεται εφ' όρου ζωής».

Οι μουσικολόγοι, μουσικοπαιδαγωγοί και θεατρολόγοι οι οποίοι απαρτίζουν τους συντελεστές των προγραμμάτων συνιστούν ανθρώπους με βαθιά γνώση του αντικειμένου και όρεξη να εκτροχιάσουν τη μουσική μάθηση από το σιδηρόδρομο του κατεστημένου. Όπως υπογραμμίζει και η Jorgensen (2003: 113), οι δάσκαλοι μουσικής δύνανται να φέρουν εις πέρας το μάθημα με τρόπο αποτελεσματικό έως το βαθμό μουσικών γνώσεων που έχουν οι ίδιοι. Καμία μουσική διδασκαλία δεν μπορεί να στεφθεί με επιτυχία εάν ο δάσκαλος δεν είναι καταρχήν μουσικός ο ίδιος, και μάλιστα με ένα σημαντικό εύρος δεξιοτήτων και μια βαθιά κατανόηση του μουσικού ιδιώματος το οποίο καλείται να παρουσιάσει. Οι γονείς, άλλοτε παρόντες μέσα στην αίθουσα και άλλοτε στον προθάλαμο αναμονής όταν δεν τους επιτρέπεται η είσοδος, υλοποιούν το όραμα μιας μερίδας της κοινωνίας η οποία σε αντίξοες συνθήκες παλεύει να διαμορφώσει το μέλλον της και επιστρατεύει από τη φαρέτρα των πολιτισμικών δράσεων εκείνες που στα δικά της μάτια αποσκοπούν στην πνευματική καλλιέργεια των παιδιών. Όπως επισημαίνει η Jorgensen (2003: 30), οι άνθρωποι μέσω της εκμάθησης ενός μουσικού οργάνου ή τραγουδιού δημιουργούν μια συμπαγή και συνεκτική αίσθηση ταυτότητας. Η κοινωνία διαμορφώνεται από τη μουσική και η μουσική από την κοινωνία. Πάνω στο ζήτημα αυτό ενδιαφέρον παρουσιάζει και η άποψη των Barret, McCoy και Verblen (1997: 1) οι οποίοι θεωρούν ότι οι μουσικές επιλογές και προτιμήσεις αλλά και οι τρόποι που συνδέονται οι άνθρωποι με την τέχνη των ήχων συνδέονται μεταξύ τους κατά τρόπο μοναδικό: πρόκειται για μια «*ιδιοκουλτούρα του ήχου*» (*idioculture or idiosyncratic culture of sound*). Σχετικά

πρόσφατες έρευνες καταδεικνύουν ότι η μουσική διδασκαλία δεν αποτελεί απλώς μια εμπειρία χαράς και ψυχικής ικανοποίησης, αλλά συνεπικουρεί στη διαμόρφωση ευφυέστερων παιδιών. Το ζήτημα των τρόπων με τους οποίους ο εγκέφαλος των μικρών παιδιών επεξεργάζεται τη μουσική πυροδοτεί το ενδιαφέρον ολοένα περισσότερων ερευνητών ανά τον κόσμο (Erwin, Edwards, Kerchner, Knight 2003: 183).

Τοποθετώντας αυτήν την αγόγγυστη εκπαιδευτική προσπάθεια του ΣΦΜ στο κοινωνικό και πολιτισμικό της πλαίσιο, τα ζητήματα που προκύπτουν και που χρήζουν ενδελεχούς διερεύνησης είναι πολλά. Επιγραμματικά, μερικά από τα ερευνητικά ερωτήματα γύρω από τη συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης είναι τα εξής: Ποια είναι τα αποτυπώματα της ελληνικής κρίσης στην ιστορική εξέλιξη του θεσμού των *Κυριακάτικων Πρωινών*; Πόσο επηρεάζει τη σύσταση του κοινού αλλά και την επιλογή των προγραμμάτων η οικονομική δυσπραγία της ελληνικής κοινωνίας; Ποια είναι τα κριτήρια βάσει των οποίων επιλέγονται οι παραστάσεις και οι εκδηλώσεις από τους διοργανωτές και πόσο αυτά έχουν αλλάξει από τα κοινωνικοπολιτισμικά δεδομένα στην πάροδο του χρόνου; Ποια είναι η σχέση των συμμετεχόντων με το ιδίωμα της δυτικής έντεχνης μουσικής εκτός Μεγάρου και πώς αυτή μετεξελίσσεται μέσα από τη ζωντανή παρακολούθηση των *Κυριακάτικων Πρωινών*; Πώς διαμορφώνεται η κοινή πολιτισμική ταυτότητα των μελών του κοινού σε αυτή τη σειρά εκδηλώσεων και πόσο αυτή επιδρά στη σκέψη, τη δράση και τις επιλογές τους; Δεδομένης της ενίοτε ενεργητικής συμμετοχής των παιδιών στις εκδηλώσεις των *Κυριακάτικων Πρωινών*, σε ποιο βαθμό συγκροτείται μια φαντασιακή κοινότητα και πώς αυτή αλληλεπιδρά με τη σειρά της με τον εξωτερικό κόσμο;

Τα *Κυριακάτικα Εκπαιδευτικά Προγράμματα* για παιδιά του ΣΦΜ αποτελούν ένα παρθένο -από ερευνητικής επόψεως- κομμάτι του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού το οποίο το 2016 επιβιώνει με αξιοσημείωτη ανταπόκριση από πλευράς κοινού στην αχλύ ριζικών και έντονων κοινωνικών ανακατατάξεων και διατομών. Η πρόκληση της εν λευκώ αναψηλάφησης της εκπαιδευτικής διάστασης ενός κέντρου πολιτισμού και ενός Συλλόγου που αρνείται να παραδώσει τα όπλα αμαχητί απέναντι στην ελληνική κρίση συναρτάται με την πρόθεση να εισχωρήσω στα βαθύτερα επίπεδα μιας κοινωνίας που έχει διαβεί τον Ρουβίκωνα της τελμάτωσης αλλά συνεχίζει να ελπίζει και να στηρίζει με κάθε τρόπο τους επιγόνους της. Η –πάντοτε μεστή ερευνητικού ενδιαφέροντος- αιώνια διεκκυστίνδα μεταξύ πολιτικής και πολιτισμού, εν ολίγοις.

Μεθοδολογία

Όσον αφορά στη μεθοδολογία, η συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης στηρίζεται στην εθνογραφική έρευνα των *Κυριακάτικων Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων* του Συλλόγου *Οι Φίλοι της Μουσικής* η οποία έλαβε χώρα από τον Νοέμβριο του 2016 έως τον Φεβρουάριο του 2017. Συγκεκριμένα, οι επισκέψεις στο πεδίο διαρθρώνονται ως εξής: εκπαιδευτικό πρόγραμμα «Ακούω, Βλέπω, Παίζω με τον... Ludwig van Beethoven», εκπαιδευτικό πρόγραμμα «Ακούω, Βλέπω, Παίζω με τον... Piotr Ilyich Tchaikovsky», εκπαιδευτικό πρόγραμμα «Μουσικές της Βροχής: Παίζοντας κάτω από τον ουρανό της τέχνης χωρίς ομπρέλα», παράσταση «Μίλα και Σουτ», παράσταση «Χίλιες και μία...σελίδες», και τέλος παράσταση «Μουσικές του Χιονιού: Παίζοντας με το χιόνι κάτω από τον ουρανό της τέχνης». Όπως γράφει η Myers (1992), με την επιτόπια έρευνα αποκαλύπτεται το ανθρώπινο πρόσωπο της εθνομουσικολογίας, [...]καθώς συνιστά την αναφορά του αυτόπτη μάρτυρα, τον θεμέλιο λίθο πάνω στον οποίο βασίζονται όλα τα συμπεράσματα, τη μεγάλη δυσκολία, αλλά και τη μεγάλη γοητεία του εθνομουσικολογικού εγχειρήματος. Ο συνδυασμός της συμμετοχικής παρατήρησης μεμονωμένων συναντήσεων και παραστάσεων, των σημειώσεων πεδίου αλλά και μιας σειράς ανοιχτών ημι-δομημένων συνεντεύξεων τόσο από ορισμένους φορείς διοργάνωσης –συγκεκριμένα από τη γραμματέα του Συλλόγου *Φίλοι της Μουσικής*, τη διευθύντρια της *Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης Αίλιαν Βουδούρη*, την υπεύθυνη του συνόλου των προγραμμάτων, τους συντελεστές της παράστασης «Μουσικές της Βροχής», όσο και από ορισμένους συμμετέχοντες (κηδεμόνες και παιδιά) – αποτυπώνει με ενάργεια τις πολλαπλές διαστάσεις ενός πολύχρονου πολιτισμικού εγχειρήματος που ακροβατεί αριστοτεχνικά μεταξύ φθοράς και αφθαρσίας στην Ελλάδα της κρίσης. Επιπρόσθετη πηγή άντλησης πληροφοριών συνιστούν και ορισμένες σημαντικές ιστοσελίδες, όπως η ηλεκτρονική διεύθυνση του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών⁴², της *Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης Αίλιαν Βουδούρη*⁴³, αλλά και του Συλλόγου *Οι Φίλοι της Μουσικής*⁴⁴, κοκ.

Η τελική διεξαγωγή συμπερασμάτων εμπλουτίζεται από μια σταχυολόγηση βιβλιογραφικών αναφορών που αντικατοπτρίζουν την ευρύτερη εικόνα των εκπαιδευτικών παραστάσεων και προγραμμάτων δυτικής έντεχνης μουσικής από μια εθνογραφική σκοπιά, αλλά και τη σχέση της πολιτικής με τη μουσική και τον πολιτισμό σε διεθνές επίπεδο.

⁴² <http://www.megaron.gr/>, τελευταία πρόσβαση 9/11/2016.

⁴³ <http://www.mmb.org.gr/Page/>, τελευταία πρόσβαση 9/11/2016.

⁴⁴ <http://www.sfm.gr/>, τελευταία πρόσβαση 9/11/2016.

Αξίζει να σημειωθεί ο όρος *πολυ-τοπική εθνογραφία* (*multi-sited ethnography*) ο οποίος σταδιακά αντικαθιστά τις συμβατικές *mise en scene* εθνογραφίες, καθώς ο κόσμος τη μεταμοντέρνα εποχή μετεξελίσσεται σε ένα παγκόσμιο χωριό όπου τα πολιτισμικά φαινόμενα βρίσκουν τα ομοιώματά τους σε πολλά μέρη του πλανήτη ταυτοχρόνως. Ο Marcus (1995: 82-83) σχολιάζει τα σημεία μεθοδολογικού προβληματισμού, απόρροια του νέου status quo: « Η στροφή προς την *πολυ-τοπική εθνογραφία* δίνει βήμα σε τρία βασικά ερευνητικά άγχη: τον προβληματισμό για τα όρια και τα περιθώρια της εθνογραφίας, το φόβο αποδυνάμωσης της σημασίας της επιτόπιας έρευνας και τη μέριμνα για τυχόν απώλειες υποδεέστερων λεπτών ζητημάτων της έρευνας».

Το γεγονός ότι η συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης αφορά σε μια ευρύτερη μουσική κοινότητα – το χώρο των μουσικών, μουσικολόγων και μουσικόφιλων της έντεχνης δυτικής μουσικής παράδοσης- στην οποία ανήκω και εγώ παιδιόθεν, σφραγίζει τη γραμμή πλεύσης της εθνογραφίας η οποία αναμφίβολα εντάσσεται στην κατηγορία *οίκοι*. Ανάμεσα στις διαφορετικές ερμηνείες του όρου, η προφανέστερη αναφέρεται στην έρευνα της κοινωνίας του ίδιου του ανθρωπολόγου, όπου η ετερότητα *απαρτίζεται* τόσο από τον ίδιο όσο και από άτομα που δεν αποκλίνουν σε μεγάλο βαθμό από αυτόν, όλα μέλη της ίδιας συλλογικότητας (Peirano 1998: 122-123). Ο νέος αυτός ερευνητικός κλάδος εγκαταλείποντας τον εξωτισμό⁴⁵ έρχεται αντιμέτωπος με μια σειρά νέων ζητημάτων γύρω από τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης του εθνογράφου με το πεδίο και την οριοθέτηση μιας ετερότητας που τείνει να πλησιάσει σε απόσταση αναπνοής τις πολιτισμικές καταβολές του ερευνητή. Κατά τους Stock και Chiener, «Η έρευνα *οίκοι* συνεισφέρει σε μια πιο σφαιρική εθνομουσικολογία όπου όλες οι μουσικές του κόσμου- και όχι μόνο οι εξωτικές- αντιμετωπίζονται ως ισάξια αντικείμενα μελέτης» (1997: 123).

Στα δικά μου μάτια, τα *Κυριακάτικα Εκπαιδευτικά Προγράμματα* του ΣΦΜ στοιχειοθετούν μια όψη του πολιτισμού εκ των ων ουκ άνευ: πρόκειται για μια σειρά επιμορφωτικών συναντήσεων και παραστάσεων που θέτουν στο επίκεντρο τη γνωριμία των παιδιών με τον κόσμο της δυτικής λόγιας μουσικής στο χώρο της σπουδαιότερης και πληρέστερης - από άποψη εύρους τίτλων αλλά και οργάνωσης - μουσικής βιβλιοθήκης της ελληνικής πρωτεύουσας, ένα περιβάλλον θησαυροφυλάκιο που χτίζει αθόρυβα και μεθοδικά μια πολιτιστική κληρονομιά ανεκτίμητη. Σε απόλυτη σύμπνοια με τη βασική γραμμή των ελληνικών ωδείων, τα οποία ως επί το πλείστον εστιάζουν στη διδασκαλία της

⁴⁵ Ο Nettl (2005: 184-196) αντιπαραβάλλει τις παλαιότερες πρακτικές της εθνομουσικολογικής έρευνας με τις νέες παραμέτρους που εισάγει η έρευνα *οίκοι* στην εθνογραφική μέθοδο.

δυτικής μουσικής παράδοσης (κυρίως ευρωπαϊκής αλλά και εγχώριας σε μικρότερο βαθμό), μια μουσική βιβλιοθήκη η οποία στεγάζεται κάτω από την ομπρέλα του Οργανισμού Μεγάλου Μουσικής Αθηνών και μοιράζεται την αίγλη του, δεν θα μπορούσε παρά να χαράξει μια πορεία παράλληλη μέσω της κατάρτισης μιας ατζέντας μουσικών εκπαιδευτικών προγραμμάτων για το εν λόγω ιδίωμα. Η ανάγκη εμπλουτισμού των γνώσεων των μαθητών των μουσικών σχολών και ωδείων – αλλά και των μη μυημένων στη δυτική λόγια μουσική μέχρι τούδε που απλώς τυγχάνουν ενός οικογενειακού περίγυρου ευαισθητοποιημένου στην κλασική μουσική - έρχεται να διασταυρωθεί με την παραγωγή νέας σκέψης και την ανάληψη πρωτοβουλιών των ιθυνόντων ενός μουσικού οργανισμού που φέρει το βάρος του ονόματός του και την ευθύνη της μακράς ιστορίας του. Η εγγενής τάση μου να εκλαμβάνω με τρόπο μηχανιστικό –σχεδόν υπνωτιστικό - ως αυτονόητες τις πολιτιστικές δράσεις οι οποίες εισάγουν τις νέες γενιές στο πολυσχιδές και σαγηνευτικό σύμπαν της δυτικής έντεχνης μουσικής μαρτυρεί σε ένα πρώτο επίπεδο το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο που με ανέθρεψε και ασυναίσθητα καθορίζει τα ένστικτά μου ως ένα βαθμό, ενώ κάτω από την επιφάνεια του προφανούς, κατ' ουσίαν επαληθεύει και διατρανώνει τους κινδύνους που ελλοχεύουν σε κάθε έρευνα που ανήκει στην κατηγορία της *αστικής εθνομουσικολογίας*. Όπως σχολιάζει η Schramm (1982), η ραγδαία αύξηση του εθνομουσικολογικού ενδιαφέροντος για τα αστικά πολιτισμικά φαινόμενα από τη δεκαετία του '80 και έπειτα αναδεικνύει την επιτακτική ανάγκη αναδιαμόρφωσης των μεθοδολογικών εργαλείων του κλάδου καθώς ο ερευνητής έρχεται αναπόφευκτα αντιμέτωπος με τα σύνθετα πλέγματα και τις πολύπλοκες δομές του νέου ερευνητικού πεδίου- ένα αμάλγαμα της εκάστοτε εθνικής κουλτούρας και των αποσταγμάτων του κοσμοπολιτισμού.

Η πολιτισμική εγγύτητα του ερευνητή με το εθνογραφικό αντικείμενο είναι ευλογία και κατάρα μαζί: αφενός δεν θα κληθώ να πορευτώ ψηλαφητά στην ακατανόητη γλώσσα του Άλλου –μια χρονοβόρα διαδικασία η οποία βρίσκεται στη βάση κάθε εθνογραφικής έρευνας που δεν υπάγεται στην κατηγορία οίκου- , αφετέρου η ματιά μου σε ένα κομμάτι γνώριμης γης δημιουργεί ήδη εκ προοιμίου συνειρμούς και οργανώνει θραύσματα μνήμης που θολώνουν την ερευνητική διαδικασία και σχηματίζουν συμπεράσματα διάστικτα από προσωπικές αναφορές. Θεωρώ ότι κάθε *success story* εθνογραφικής έρευνας οίκοι δεν υπαγορεύει στον ερευνητή να απεκδυθεί τις εγγεγραμμένες στο γενετικό του κώδικα πολιτισμικές συμβάσεις αλλά τον ωθεί να βρίσκεται σε μια διαρκή συνομιλία με έναν

εσωτερικό ψίθυρο που του υπενθυμίζει το ζητούμενο και το ρόλο του⁴⁶. Το στοίχημα της προκείμενης έρευνας συνοψίζεται στην επιτυχία και δίκαιη κατά το δυνατόν παλινδρόμηση – ίσως ακόμη και στη συναίρεση - ανάμεσα στο οικείο και το αλλότριο, στον κόσμο που αναγνωρίζω και σε αυτόν που έχει να μου αποκαλύψει ποικίλες αθέατες πλευρές της εκπαιδευτικής πολιτικής ενός κέντρου πολιτισμού συνώνυμου της «Υψηλής Τέχνης», αλλά κυρίως τον τρόπο με τον οποίο αυτές ριζώνουν σε ένα σχετικά άγονο έδαφος- την πολιτισμική πραγματικότητα της ελληνικής κρίσης.

Ο τρόπος γραφής της εθνογραφικής αυτής απόπειρας βαδίζει πάνω στις κλασικές συμβάσεις της καταγραφής και ανάλυσης μιας επιτόπιας έρευνας, χρησιμοποιώντας σε αρκετά σημεία τον εθνογραφικό ενεστώτα – το απόλυτο εργαλείο για την απόδοση αμεσότητας στην περιγραφή - και παραθέτοντας αυτούσια ορισμένα τμήματα των λόγων των συνομιλητών τα οποία ζωντανεύουν την αφήγηση και δημιουργούν πτυχώσεις ρεαλισμού. Προσέτι, η αναμενόμενη χρήση ψευδωνύμων για τους συνομιλητές υπακούει στους βασικούς κανόνες δεοντολογίας μιας μελέτης περίπτωσης, η οποία οφείλει πάντοτε να προστατεύει τα προσωπικά δεδομένα και την ιδιωτικότητα του εθνογραφικού αντικειμένου. Η χρήση λιγοστού οπτικού υλικού λειτουργεί περιφερειακά και επιπρόσθετα, καθώς η γραφή αφ' εαυτού της θα επιχειρήσει να σκιαγραφήσει το πολύεδρο του προκείμενου πολιτιστικού εγχειρήματος και να αποκωδικοποιήσει τα κρυμμένα σήματα που εκπέμπει το πεδίο και τη βαθύτερη διάλεκτο που διακλαδίζεται κάτω από την επιφάνεια των λόγων, των δράσεων και των αντιδράσεων των συνομιλητών.

Η μεταμοντέρνα εθνογραφική προσέγγιση με τα εργαλεία της φαινομενολογίας και της ανθρωπολογίας των αισθήσεων και των συναισθημάτων⁴⁷ ανά χείρας, υφαίνει έναν λεπταίσθητο ιστό γύρω από το θέμα που διαχειρίζεται, ο οποίος δεν ξεμακραίνει από την ελκρινή και ενστικτώδη απόδοση της πραγματικότητας, αλλά επιτρέπει μια πολυπρισματική θέασή της τόσο από πλευράς εθνογραφικού αντικειμένου όσο και από πλευράς ερευνητή⁴⁸. Πρόκειται για μια σπουδή στη συμπλοκή της ζώσας (μερικής)⁴⁹

⁴⁶Ο Polychronakis (2017: 3) επισημαίνει το πλεονέκτημα της γνώσης πληροφοριών εκ των έσω, το οποίο κατέχει εκ των προτέρων κάθε ερευνητής μιας εθνογραφίας οίκου.

⁴⁷ Αξίζει να αναφερθεί στο σημείο αυτό η βασισμένη στη θεωρία περί αισθήσεων και συναισθημάτων εθνογραφία της Παπαπαύλου (2010) για το ανδαλουσιανό φλαμένκο. Μια επίσης ενδιαφέρουσα μελέτη περίπτωσης, η οποία εστιάζει στην έννοια της αγάπης (*the discourse of love*) σε μια κοινότητα Βεδουίνων της αιγυπτιακής δυτικής ερήμου, προσεγγίζει τους λόγους περί των συναισθημάτων τους οποίους χρησιμοποιεί η ανθρωπολογία, οι οποίοι είναι κάθε άλλο παρά αδρανείς καθώς εκτυλίσσονται στο δικό τους πολιτισμικό πλαίσιο ενώ παράλληλα συμμετέχουν ενεργά στην «κατασκευή» κοινωνικών γεγονότων, είτε πρόκειται για τους αγώνες εξουσίας σε ένα φυλετικό σύστημα, είτε για τη συνομιλία ενός Βεδουίνου με μια νεαρή ανθρωπολόγο που ταξιδεύει για το Κάιρο (Abu-Lughod :150).

⁴⁸ Ο τρόπος με τον οποίο διαρρηγνύεται σταδιακά η εθνογραφική εξουσία του ερευνητή περιγράφεται διεξοδικά στο έργο του Clifford (1988) *The Predicament of Culture*. Παραθέτω ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα ενδεικτικά: «...

αλήθειας του εθνογράφου και αυτής των συνομιλητών, αλλά και ένα γλαφυρό παράδειγμα του πώς συναιρείται ο λογοτεχνικός τρόπος⁵⁰ και η βιωματική ενσώματη εθνογραφική εμπειρία⁵¹ με την ηθική στάση απέναντι στα ευρήματα της έρευνας. Σαφώς, τα μεθοδολογικά οδόσημα της εκάστοτε ερευνώμενης αχαρτογράφητης επικράτειας έχουν μεταβληθεί⁵², σχεδόν μετουσιωθεί, με το πέρασμα από τον εθνογραφικό ρεαλισμό⁵³ στην Κρίση της Αναπαράστασης⁵⁴ και από εκεί στη μεταμοντέρνα⁵⁵ διαλογική⁵⁶ εθνογραφική προσέγγιση: ο ερευνητής αποκτά υπόσταση, του χαρίζονται όρια, συμβάσεις και περιορισμοί, αλλά και αισθήσεις, συναισθήματα και παλμός. Το ζητούμενο μιας εθνογραφίας παύει να περιδινίζεται γύρω από μια πλασματική, ουτοπική απόδοση μιας

τώρα που η Δύση δεν δύναται πλέον να αυτοσυστήνεται ως ο μοναδικός προμηθευτής της ανθρωπολογικής γνώσης για τους Άλλους, έχει γίνει αναγκαίο να φανταστούμε έναν κόσμο γενικευμένης εθνογραφίας. Με τη διευρυμένη επικοινωνία και την ολοένα αυξανόμενη διαπολιτισμική επιρροή, οι άνθρωποι μεταφράζουν τους άλλους και τους εαυτούς τους σε μια εντυπωσιακή ποικιλία ιδιωμάτων –μια παγκόσμια συνθήκη την οποία ο Mikhail Bakhtin (1953) έχει ονομάσει «ετερογλωσσία» (heteroglossia)» (1988: 22-23).

⁴⁹ Ο όρος μερική αλήθεια (partial truth) αναλύεται διεξοδικά στο έργο Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography των Clifford και Marcus (1986), σε αντιδιαστολή με τα προτάγματα της ολιστικής προσέγγισης του εθνογραφικού ρεαλισμού.

⁵⁰ Αξίζει στο σημείο αυτό να μνημονεύσουμε την - εκπεφρασμένη τη δεκαετία του 1980, ήτοι στην αλλαγή πλεύσης της εθνογραφικής μεθοδολογίας με τη γνωστή Κρίση της Αναπαράστασης - άποψη των Clifford και Marcus (1986:4) ότι «παρόλο που οι εθνογράφοι (ιδίως εκείνοι με ένα ιδιαίτερο ταλέντο στη γραφή) έχουν πολλάκις χαρακτηριστεί ως “χαμένοι λογοτέχνες” (novelists manqués), η ιδέα ότι η λογοτεχνική παράμετρος υποβόσκει σε κάθε έργο πολιτισμικής αναπαράστασης είναι μία ιδέα πρόσφατη για τον [ανθρωπολογικό] κλάδο. Οι λογοτεχνικές προσεγγίσεις στην εθνογραφία αφορούν σε κάτι πολύ βαθύτερο από την καλλιτεχνική γραφή ή το αναγνωρίσιμο στυλ, καθώς έχουν τη δύναμη να επηρεάζουν τους τρόπους με τους οποίους καταγράφονται τα πολιτισμικά φαινόμενα, από τις πρώτες ανεπίσημες σημειώσεις έως το ολοκληρωμένο τελικό πόνημα».

⁵¹ Η Παπαπαύλου (2010), αναφορικά με την εθνογραφία της για το φλαμένκο της Ανδαλουσίας, κάνει αναφορά στην «επιστροφή της ανθρωπολογίας στο πεδίο της εμπειρίας».

⁵² Σύμφωνα με τους Barz και Cooley (2008: 14) η έννοια «Νέα Επιτόπια Έρευνα» περιλαμβάνει πολλές παραμέτρους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η κατάρριψη του εθνογραφικού μοντέλου της μακρόχρονης (τουλάχιστον για ένα έτος) παραμονής στο πεδίο, ακόμη και για μελέτες περίπτωσης που αφορούν σε εξωτικούς τόπους, καθώς η έρευνα επιμηκύνεται κατά πολύ ψηφιακά, μέσω του διαδικτύου. Παράλληλα, η ανά τα χρόνια διευκόλυνση της πρόσβασης σε μακρινά μέρη ορίζει μια νέα συνθήκη βραχύπνοων και συχνών ταξιδιών στο πεδίο, γεγονός σε πλήρη αντιδιαστολή με τις εθνογραφικές μεθόδους του Levi-Strauss ή του Malinowski.

⁵³ Χαρακτηριστικό παράδειγμα της απαρχής της εθνογραφικής μεθόδου η οποία ορίζει έναν ερευνητή εξωτερικό παρατηρητή με εξουσιαστικό προφίλ και φλεγματικές αντιδράσεις είναι το έργο Argonauts of the Western Pacific του Malinowski (1922). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η κριτική στάση του Geertz απέναντι στο ημερολόγιο αλλά και τη γενικότερη προσέγγιση του Malinowski στο άρθρο του “Under the Mosquito Net” (1967).

⁵⁴ Για περαιτέρω πληροφορίες σχετικά με τη στροφή από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην προσέγγιση της εθνογραφίας ως «κείμενο», βλ. το άρθρο των Marcus και Cushman “Ethnographies as Texts” (1982).

⁵⁵ Κατά τον Stoller (1994: 362), η απαρχή του μεταμοντερνισμού ωθεί τους εθνογράφους να κρατήσουν μια στάση ευέλικτη απέναντι στα αισθητικά, επιστημολογικά και πολιτικά συμπλέγματα του σύγχρονου κόσμου. Σε παράλληλη γραμμή με τον Rabinow (1977), επισημαίνει ότι οι εθνογραφίες δεν μπορούν ποτέ να έχουν πλήρη διαφάνεια καθώς υπάρχει πάντοτε ο καταλυτικός παράγων του φίλτρου μέσα από το οποίο διηθεί τα δεδομένα ο ερευνητής.

⁵⁶ Όσον αφορά τη διαλογική εθνογραφική μέθοδο, ο Dumont ήδη το 1978 γράφει μελετώντας τους Ινδιάνους Panare της Βενεζουέλας: «Προφανώς, τα συναισθήματά μου ως ερευνητή δεν έχουν ενδιαφέρουν αφ’ εαυτού τους, όπως επίσης η φυλή που ερευνώ συνιστά μια ψευδαίσθηση [...]. Αυτό που όντως υπάρχει εντέλει, είναι μια συμπαγής συνθήκη στην οποία τω «Εγώ» του ανθρωπολόγου και το «Εκείνοι» των ερευνωμένων έρχονται σε διάφορες μορφές αλληλεπίδρασης και επηρεάζουν σε βάθος την αμοιβαία τους αντίληψη και κατανόηση του κόσμου. Εξ ορισμού η κατάσταση είναι διαλεκτική, ώστε οι δύο πλευρές να μετουσιώνουν η μία την άλλη» (1978: 11-12). Για περαιτέρω πληροφορίες σχετικά με το ρόλο του αφηγητή στη διαλογική ανθρωπολογία, βλ. επίσης το βιβλίο του Tedlock *The Dialogic Emergence of Culture* (1995: 253-285).

αντικειμενικότητας που δεν θα έρθει ποτέ να συναντήσει την ανθρωπότητα έξω από τις ευγενείς φαντασιώσεις της, και επικεντρώνεται στην –ελκυστική για τον αναγνώστη – απόδοση της διαλογικής σχέσης του πεδίου με τον ερευνητή, στη συγχώνευση των λόγων και των συναισθημάτων τους και στην εμπειρική περιγραφή⁵⁷ μιας πολιτισμικής συνθήκης που αφήνει να αναδυθεί η πυρέσσουσα λαχτάρα των ανθρώπων που πλέκουν νήματα ανταλλαγής και επαναδιατυπώνουν την πολιτισμική τους ταυτότητα διαμέσου της επαφής. Όπως επισημαίνει ο Κανouras (2006), η φαινομενολογική εθνομουσικολογία ερμηνεύει το μουσικό φαινόμενο ως πολιτισμική διαλογική αλληλεπίδραση, κατά την οποία τα μετέχοντα υποκειμένα συμβάλλουν από κοινού στη διαμόρφωση μιας ερμηνευτικής πραγματικότητας η οποία γίνεται αντιληπτή ως μουσική συνειδητότητα. Η μεταμοντέρνα εθνογραφική μέθοδος ορίζει μια ματιά περισσότερο εικαστική παρά φωτογραφική: η συναισθηματική, σωματική και διανοητική εμπλοκή του εθνογράφου στο πεδίο έρευνας παράγει ζυμώσεις και μεταγγίζει στον αναγνώστη τη ζέουσα ευφορία του βιώματος. Ο καμβάς της εθνογραφίας γίνεται αρωγός της εμπειρίας του ερευνητή, ο οποίος έχει χαράξει τις αποστάσεις του από την πιστή αναπαράσταση του αντικειμένου και προσανατολίζεται στην απόδοση των μεταβαλλόμενων όψεων και των μετακινούμενων συσχετισμών του γόνιμου διαλόγου του με το πεδίο, ένα έργο τέχνης υφασμένο από μνήμες, συναισθήματα, σκέψεις και εντυπώσεις, έμπλεο προσωπικών αποτυπωμάτων και αέναα ανοιχτό σε νέες ερμηνείες.

Το εθνογραφικό υλικό συλλέχθηκε κατά τη διάρκεια των επισκέψεων στο πεδίο δεν καταγράφεται ακολουθώντας τη χρονικότητα των εκπαιδευτικών συναντήσεων και παραστάσεων του ΣΦΜ, διότι αφενός πρόκειται για μια λιλιπούτεια εθνογραφική απόπειρα η οποία δεν φιλοδοξεί να εξιστορήσει κάποια μακρόπνοη εμπειρία παρά να σκιαγραφήσει ορισμένες ενδιαφέρουσες όψεις του εν λόγω πολιτισμικού εγχειρήματος, και αφετέρου το βάρος συγκεντρώνεται σε συγκεκριμένες θεματικές οι οποίες αφορούν τη ματιά των φορέων διοργάνωσης, τη ματιά των συμμετεχόντων και τη σχέση των προγραμμάτων με τους κραδασμούς της ελληνικής κρίσης.

Ένας εθνογράφος στο κατώφλι της εκκίνησης μιας επιτόπιας έρευνας –πολλώ δε μάλλον στην περίπτωση οίκοι - οφείλει να αναγνωρίσει ορισμένες ιδέες, προσδοκίες και εικασίες

⁵⁷ Σύμφωνα με τον Clifford (1988: 35), «το πιο σοβαρό επιχείρημα για τον ρόλο της εμπειρίας στις ανθρωπιστικές και πολιτισμικές επιστήμες βρίσκεται σε άμεση σύνδεση με την έννοια *Verstehen*, την οποία εισήγαγε αρκετές δεκαετίες νωρίτερα στην επιστημονική συζήτηση ο Dilthey (1914), ο οποίος αναφέρει μεταξύ άλλων ότι η κατανόηση των Άλλων γεννάται μέσα από την συνύπαρξη σε έναν μοιρασμένο κόσμο [...]. Η εθνογραφική εμπειρία μπορεί να ειπωθεί ως η ανοικοδόμηση ενός κοινού κόσμου ο οποίος αντλεί νοήματα από τις ενστικτώδεις όψεις του συναισθήματος, της αντίληψης και των εικασιών».

με τις οποίες έχει προικίσει το πεδίο *a priori*. Πρέπει να επισημανθεί με πολλά θαυμαστικά ότι η ανθρώπινη υπόσταση του ερευνητή δεν του επιτρέπει να αποτελέσει ένα παλίμψηστο στο οποίο επανεγγράφονται δεδομένα σβήνοντας τα ήδη υπάρχοντα κατά τη διεξαγωγή της έρευνας, κάτι τέτοιο άλλωστε δεν είναι το ζητούμενο. Η εισαγωγή στο πεδίο έρευνας αναμοχλεύει τις πολιτισμικές συμβάσεις και απόψεις του ερευνητή με το απροσδόκητο του λόγου που αρθρώνει το εθνογραφικό αντικείμενο μέσα από μια καρποφόρα διαλογική διαδικασία που λιώνει τους πάγους και παράγει τροφή για σκέψη. Οι έννοιες της ερμηνείας και του αναστοχασμού⁵⁸ αποτελούν σημεία-κλειδιά για την επιστημονική συζήτηση από τη δεκαετία του 1970 και εντεύθεν καθώς κλείνουν στον πυρήνα τους όλη τη δύναμη της καινοτομίας και της μετωπικής σύγκρουσης των προκαθορισμένων ιδεών - ενίοτε υπό μορφή προκαταλήψεων και αγκυλώσεων - του ερευνητή με την πραγματικότητα. Ο Rabinow στο βιβλίο του *Reflections on fieldwork in Morocco* (1977: 150) υπογραμμίζει ότι ο ίδιος ο πολιτισμός είναι *ερμηνεία*. Τα εθνογραφικά δεδομένα ομοίως, όπως αναφέρει, είναι ήδη ως έχουν *ερμηνείες*. Οι πληροφορίες που συλλέγει ο ανθρωπολόγος κατά τη διάρκεια της έρευνάς του δημιουργούνται και ερμηνεύονται τόσο από το εθνογραφικό αντικείμενο όσο και από τον ερευνητή.

Ο πολιτισμός δεν αυτοσυστήνεται ούτε κατά τρόπον ουδέτερο, ούτε κατά τρόπο μονοφωνικό. Κάθε πολιτισμικό γεγονός ερμηνεύεται και επανερμηνεύεται με ποικίλους τρόπους. Η αναστοχαστικότητα, συνδεδεμένη αρχικά με τις πειραματικές απόπειρες επαναδιατύπωσης μιας εθνογραφικής μεθόδου που αποστασιοποιείται αισθητά από τις ρεαλιστικές συμβάσεις της κλασικής ανθρωπολογίας, δεν αφήνει περιθώρια στον ερευνητή να βυθιστεί στις δικές του ανησυχίες κατά τρόπον ομφαλοσκοπικό και σολιψιστικό καθώς αποζητά διαρκώς τη σχέση του υποκειμένου με το αντικείμενο έρευνας μέσα από μια σειρά κατόπτρων διαλόγου και αλληλεπίδρασης (Nazaruk, 2011). Οι Myerhoff και Ruby (1982) σχολιάζουν τον όρο *αναστοχαστικότητα* ως ανθρωπολογική πράξη (Reflexivity as Anthropological Praxis) επισημαίνοντας ότι η έννοια αυτή χρησιμοποιείται στην ανθρωπολογία με ποικίλους διαφορετικούς τρόπους. Άλλες φορές πρόκειται για ένα εργαλείο εξέτασης ενός προβλήματος στο πεδίο (ενδεικτικά αναφέρεται η διαδικασία κατά την οποία η ίδια η ομάδα γηγενών ενσυνείδητα «βγαίνει έξω από τον εαυτό της» ώστε να τον δει από απόσταση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της περίπτωσης αυτής αποτελεί η έρευνα του Geertz για τις Μπαλινέζικες κοκορομαχίες). Από την άλλη, ο όρος

⁵⁸ Για μια συζήτηση γύρω από το *διάλογο* και την *αναστοχαστική εθνογραφία*, βλ. Γκέφου- Μαδιανού (1999).

αναστοχαστικότητα συνιστά παράλληλα και ένα όχημα διερεύνησης της ίδιας της ανθρωπολογίας ως επιστημονικού κλάδου, ο οποίος λογοδοτεί για τις μεθόδους του. Η επιστήμη είναι αναστοχαστική στο βαθμό όπου τα ευρήματα αναφέρονται στο σύστημα βάσει του οποίου εξηγούνται, με μεθόδους οι οποίες παρατίθενται εναργώς στον αναγνώστη. Η εθνογραφική εξουσία του ανθρωπολόγου⁵⁹ και η αυτοαναφορικότητα - η οποία μέχρι πρότινος κυλούσε υπογείως σε κάθε εθνογραφικό εγχείρημα σαν σταθερό οστινάτο - σταδιακά υποχωρούν στο φως της στροφής προς την αυτογνωσία και την ενδυνάμωση του λόγου των συνομιλητών όσο και του ερευνητή σε έναν περιρρέοντα αεί εξελισσόμενο κόσμο γεγονότων, συνθηκών και τόπων.

Η εθνογραφική προσέγγιση των *Κυριακάτικων Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων* του ΣΦΜ πατάει γερά πάνω στη γνώση ότι η ανατροπή ορισμένων αντιλήψεων και δεδομένων είναι κάτι παραπάνω από αναμενόμενη: το στοιχείο της έκπληξης που οδηγεί σε μια τελική αναστοχαστική διάθεση και αποτίμηση στοιχειοθετεί μια γοητευτική ρήξη από έναν κόσμο φαινομενικής τάξης και προβλεψιμότητας.

⁵⁹ Οι Grenier και Guibault (1990) επανεξετάζουν τη θέση ισχύος του ερευνητή στο πεδίο έρευνας καθώς και τους τρόπους με τους οποίους η Ανθρωπολογία ορίζει τις εξωτικές κουλτούρες ως τον εθνογραφικό Άλλο: από τους ομοιογενείς θύλακες του παρελθόντος οι οποίοι σχημάτιζαν σαφείς και ευανάγνωστες ετερότητες ο καταπέλτης του χρόνου, μας φέρνει σε μία εποχή όπου οι απάτριδες, οι μετανάστες αλλά και οι αστοί τουρίστες συνθέτουν έναν νέο από-εδαφοποιημένο κόσμο συντεθειμένο από θραύσματα πληθυσμών χωρίς ρίζες οι οποίοι κάθε άλλο παρά διευκολύνουν την οριοθέτηση του αντικειμένου έρευνας. Αξίζει να αναφερθεί στο σημείο αυτό και το σχόλιο του Appadurai (1996) για τη νέα κατάσταση διεθνικής γειτονίας και τις θεωρίες περί απάτριδων και αστικής αποξένωσης.

ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΑ, ΑΝΑΛΥΣΗ, ΕΡΜΗΝΕΙΑ

Η αρχιτεκτονική και η υλοποίηση των προγραμμάτων

«Ακούω βλέπω παίζω... με τον Beethoven»

Κυριακή, 6 Νοεμβρίου 2016, ώρα 12.00 το μεσημέρι και τα βήματά μου με οδηγούν στο οικείο περιβάλλον της *MMB*, μια πτέρυγα στην αριστερή πλευρά του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών η οποία διατηρεί μια δική της εξωτερική είσοδο αλλά παραλλήλως συνδέεται και εσωτερικά με το κεντρικό κτίριο. Η συγκεκριμένη αρχιτεκτονική σκέψη πυροδοτεί ενστικτωδώς ένα συνειρμό: η μεγαλύτερη μουσική βιβλιοθήκη της Αθήνας κατασκευάζει μια αυτονομία στους κόλπους ενός οργανισμού ο οποίος επισφραγίζει την εγκυρότητα και την αξιοπιστία της. Οι μεγάλες, βαριές γυάλινες πόρτες ανοίγουν αποκαλύπτοντας στον επισκέπτη ένα κόσμο πολυτέλειας και λιτότητας που επενδύει στη λάμψη και τη διαύγεια του απόλυτου λευκού. Διασχίζω το χώρο υποδοχής και κατευθύνομαι προς την είσοδο της βιβλιοθήκης με τη μνήμη φορτωμένη στιγμιότυπα από παρελθούσες εξορμήσεις στο Μέγαρο και το στοχασμό να πασχίζει να κερδίσει την προσήλωση στις συντεταγμένες της εθνογραφικής έρευνας. Μόλις φθάσω στον προθάλαμο του Πολυχώρου -ήτοι της μεγαλύτερης αίθουσας παραστάσεων, συναυλιών και διαλέξεων της *MMB*- οι αναμνησιακές παλινδρομήσεις μου εξαυλώνονται μπροστά στη θέαση της παιδικής ηλικίας η οποία έχει κατακλύσει το τοπίο μεταγγίζοντας την εγγενή της φρεσκάδα στο σοβαρό και επίσημο προφίλ του χώρου. Κηδεμόνες και τέκνα αναμένουν την έναρξη του προγράμματος «Ακούω βλέπω παίζω... με τον Beethoven», συνομιλούν μεταξύ τους, γελούν, αφηγούνται ιστορίες, ενώ λίγα λεπτά αργότερα οι θύρες του Πολυχώρου ανοίγουν και τα παιδιά εισρέουν στην αίθουσα. Το πρόγραμμα διαρκεί λίγο περισσότερο από μια γεμάτη ώρα και η διοργανώτρια κυρία Σπανό συνεπικουρούσης της κυρίας Θεοφίλη στήνουν ένα γαϊτανάκι μουσικών παιχνιδιών και δραστηριοτήτων γύρω από ένα σημαντικό συνθέτη της δυτικής έντεχνης μουσικής παράδοσης –εν προκειμένω τον Beethoven. Τα είκοσι επτά συμμετέχοντα παιδιά, μέσα από το συγκεκριμένο πρόγραμμα, έρχονται σε επαφή με την ιστορική φιγούρα του μεγάλου συνθέτη, ανασκαλεύουν λεπτομέρειες από τη ζωή και το έργο του και αφουγκράζονται μικρά αποσπάσματα της μουσικής του με όχημα το παιχνίδι και τη χαρά της ανακάλυψης.

Η πρώτη μουσική δραστηριότητα συγκεντρώνει τα παιδιά στην αίθουσα της βιβλιοθήκης όπου καλούνται χωρισμένα σε μικρές ομάδες να βρουν ορισμένα αντικείμενα άρρηκτα συνδεδεμένα με τον Beethoven, τα οποία βρίσκονται κρυμμένα στα ράφια της

βιβλιοθήκης. Εν συνεχεία, η κυρία Σπανό εξιστορεί τη σχέση του καθενός από αυτά με τον μεγάλο συνθέτη έτσι ώστε η ζωή και το έργο του να αποτυπωθούν ανάγλυφα στην παιδική μνήμη. Η δεύτερη δραστηριότητα λαμβάνει χώρα στον Πολυχώρο, όπου η κυρία Θεοφίλη διαβάζει στα παιδιά τη ζωή του Beethoven, ενώ παράλληλα καλούνται να χρωματίσουν την ιδιαίτερη πατρίδα του στις φωτοτυπίες με τον ευρωπαϊκό χάρτη που τους μοιράζει η κυρία Σπανό. Έπειτα, οι διοργανώτριες παίζουν την *Έκτη Συμφωνία* και το *Κοντσέρτο Νο 5* από το διαδίκτυο και εξηγούν στα παιδιά τις κατηγορίες των μουσικών οργάνων όπως και το ηχόχρωμά τους. Η επόμενη δραστηριότητα με βάζει στη θέση της έντονα συμμετοχικής παρατήρησης, καθώς έχοντας συζητήσει εκ των προτέρων με την κυρία Σπανό για το συγκεκριμένο πρόγραμμα, έχουμε συμφωνήσει να παίξω στο πιάνο ένα μικρό απόσπασμα από τη σονάτα *Waldstein* ώστε τα παιδιά να εξοικειωθούν με τους διαφορετικούς ρυθμούς ενός έργου, τους οποίους και περπατούν μέσα στην αίθουσα, άλλοτε γοργά και άλλοτε πιο συγκρατημένα. Το πρόγραμμα ολοκληρώνεται με την προτροπή της κυρίας Σπανό να τραγουδήσουν όλα τα παιδιά την *Ωδή στη Χαρά* με ελληνικούς στίχους, προσαρμοσμένους στις ηλικίες του προγράμματος.

«Ακούω βλέπω παίζω... με τον Tchaikovsky»

Το πρόγραμμα «Ακούω βλέπω παίζω με τον... Tchaikovsky», στις 20 Νοεμβρίου 2016, παρουσιάζει μικρές διαφορές επί της ουσίας από το αντίστοιχο του Beethoven. Πρόκειται για μια αντίστοιχη αναηγήλαση της ζωής και του έργου του ρώσου συνθέτη μέσα από συγγενικά ή και πανομοιότυπα παιχνίδια. Τα εικοσιτέσσερα συμμετέχοντα παιδιά δείχνουν παρόμοιο ζήλο και επιδίδονται με τον ίδιο ενθουσιασμό στις δραστηριότητες που έχει σχεδιάσει η κυρία Σπανό ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι μια σημαντική μερίδα εξ αυτών έχει παρευρεθεί ξανά σε αντίστοιχα προγράμματα του Μεγάρου και της *MMB*.

Οι τρόποι με τους οποίους επιχειρεί η κα Σπανό να μεταδώσει τις μουσικές πληροφορίες δεν θυμίζουν σε τίποτε τις καθιερωμένες μεθόδους μάθησης των σχολείων και των ωδείων καθώς, όπως τονίζει, στόχος των συγκεκριμένων εκπαιδευτικών προγραμμάτων είναι «να γνωρίσουν τα παιδιά τη Βιβλιοθήκη του Μεγάρου και να εξοικειωθούν με το άκουσμα της κλασικής μουσικής, παίζοντας». Με εφιαλτήριο τη *MMB* και με σημείο αναφοράς το μουσικό βιβλίο, ο κύκλος «Ακούω βλέπω παίζω» ο οποίος παρουσιάζει διαδοχικά τον Bach, τον Beethoven, τον Tchaikovsky και τον Debussy, καλωσορίζει ένα ιδιότυπο κοινό ειδικών προδιαγραφών και απαιτήσεων. Τα παιδιά, ερχόμενα σε επαφή με τον πολιτισμό,

αφομοιώνουν ως επί το πλείστον τα νέα δεδομένα γεωμετρώντας ένα δυνατό και ακατάλυτο *εδώ και τώρα* και διαμορφώνουν ένα χρωματιστό φαντασιακό σύμπαν που χωράει τα πάντα χωρίς πολλές διανοητικές διηθήσεις. Οι διαφορετικές ηλικίες του προγράμματος «Ακούω βλέπω παίζω», που καλύπτουν όλη τη γκάμα των τάξεων του δημοτικού σχολείου, ενορχήστρωσαν μια ανάγνωση της δυτικής έντεχνης μουσικής παράδοσης χωρίς ιδιαίτερες διαφωνίες. Η αφοσίωση όλων – πλην ελαχίστων εξαιρέσεων – των παιδιών στις δραστηριότητες του προγράμματος ορίζει μια κατεύθυνση και σκιαγραφεί τον ιδεότυπο ίσως της συμμετοχής σε μια πολιτισμική επιτέλεση: αυτόν της ακραιφνούς ευφορίας του συλλογικού βιώματος, μια πνευματική κατάσταση καλειδοσκοπική και διαρκώς μεταλλασσόμενη ανάλογα με τις εκάστοτε προσλαμβάνουσες. Τα παιδιά επικεντρώθηκαν σε κάθε παιχνίδι που σχεδίασε η κυρία Σπανό με τον ενθουσιασμό τους να αναζωπυρώνεται σε κάθε εύθυμο σημείο, σε κάθε αλλαγή και σε κάθε ήχο ως εάν επρόκειτο για μια παρθενική βίωση της μουσικής και του κόσμου. Με φωνή χωρίς εκπτώσεις η παιδική ηλικία άρθρωσε την ίδια την επιτυχία του μουσικού προγράμματος. Το πείραμα έχει ήδη πετύχει.

«Μουσικές της Βροχής»

Κυριακή 20 Νοεμβρίου 2016, ώρα 14.15. Τρία τέταρτα πριν την έναρξη του προγράμματος «Μουσικές της Βροχής» και οι περισσότεροι κηδεμόνες με τα παιδιά τους έχουν ήδη συγκεντρωθεί έξω από την αίθουσα διδασκαλίας της *MMB*. Η έκπληξή μου εντείνεται από την αναγνώριση μερικών γονέων οι οποίοι έχουν ήδη φέρει τα παιδιά τους τρεις ώρες νωρίτερα και στο πρόγραμμα «Ακούω βλέπω παίζω», γεγονός που γεννά τροφή για σκέψη. Στο δικό μου μυαλό μια διπλή δόση κυριακάτικου Μεγάρου για τα παιδιά παραπέμπει σε ένα θεατρικό δρώμενο όπου μια σειρά εκπαιδευτικών προγραμμάτων εκλαμβάνεται σχεδόν ως αφορμή για ολόημερη *εκδρομή στον πολιτισμό*. Στις 15.00 ακριβώς οι θύρες του Πολυχώρου ανοίγουν και οι γονείς με τα μικρότερης ηλικίας παιδιά εισέρχονται στην αίθουσα. Η συγκεκριμένη παράσταση είναι διαδραστική και σχεδιασμένη για ένα μεικτό κοινό όπου οι κηδεμόνες και τα παιδιά λαμβάνουν μέρος κατά βούληση με εξίσου σημαντικούς ρόλους. Η ομάδα *Λόγου Παίγνιον* η οποία παρουσιάζει το πρόγραμμα *απαρτίζεται* από τρεις νεαρές κοπέλες γύρω στα τριάντα, ιδιαίτερες πρόσχαρες και χαμογελαστές, οι οποίες συστήνονται στο κοινό με τα μικρά τους ονόματα (Κατερίνα, Ειρήνη και Ιωάννα) και ξεκινούν χωρίς περιστροφές την αφήγηση μιας γλυκιάς ιστορίας:

Σε ένα δάσος μακρινό υπήρχαν κάποτε πολλά πουλάκια... Ζούσαν εκεί αρμονικά απολαμβάνοντας τον ήλιο, ώσπου ξαφνικά άρχισε να βρέχει...» . Η Ειρήνη συνοδεύει στο πιάνο την αφήγηση με το έργο του Τάκη Φαραζή «Ονειρέματα», ενώ η Κατερίνα και η Ιωάννα προτρέπουν τα παιδιά να σηκώσουν το χέρι τους όταν αισθανθούν ότι η μουσική υποδηλώνει ότι έχει αρχίσει να βρέχει. Τα παιδιά με μεγάλη ευκολία και ζέση ανταποκρίνονται στο κάλεσμα, ενώ η επόμενη δραστηριότητα τα χωρίζει σε τρεις ομάδες – τα πουλάκια, τον ήλιο και τη βροχή – οι οποίες ανάλογα με τον ήχο του πιάνου κινούνται στο χώρο ή αναπαύονται, μια άσκηση καλλιέργειας της μουσικής αντίληψης εν ολίγοις. Οι γονείς καλούνται να συμμετέχουν βαστώντας ένα μεγάλο κομμάτι μπλε υφάσματος το οποίο συμβολίζει τον ουρανό. Εν συνεχεία, η Ιωάννα μοιράζει μικρά κρουστά όργανα στα παιδιά (μια πρακτική που συναντάται κατά κανόνα στο σύστημα Orff) και τα προτρέπει να παίξουν με αυτά σε διαφορετικές δυναμικές ανάλογα με το πόσο ψηλά ή χαμηλά σηκώνει μια συστάδα χρωματιστές κορδέλες. Τα παιδιά, με κάποιες σποραδικές εξαιρέσεις, φέρουν εις πέρας τη δραστηριότητα, ενώ κατόπιν η Κατερίνα τα χωρίζει εκ νέου σε ομάδες ανάλογα με την κατηγορία στην οποία ανήκει το όργανο που κρατούν και τους υποδεικνύει να ανταποκρίνονται παίζοντας μόνο όταν η Ιωάννα σηκώνει ψηλά τη χρωματιστή κορδέλα που αντιστοιχεί στην ομάδα τους. Η δραστηριότητα στην πορεία εξελίσσεται ως ένα μικρό ηχητικό έργο όπου τότε παίζει μόνο μία κατηγορία οργάνων, τότε δύο και τότε όλες μαζί. Μια σειρά από παρεμφερή μουσικά παιχνίδια εξάσκησης των ακουστικών ικανοτήτων των παιδιών οδηγούν στο κλείσιμο της παράστασης, ενώ πριν τις ευχαριστίες και τους χαιρετισμούς η Ιωάννα ενημερώνει τους γονείς για τα μουσικά έργα (ηχογραφημένα και ζωντανά εκτελεσμένα στο πιάνο) τα οποία χρησιμοποίησε η ομάδα *Λόγου Παίγνιον*, ώστε να ανατρέξουν σε αυτά ξανά εάν το επιθυμούν κατ' οίκον. Οι γονείς και τα παιδιά φεύγουν από την αίθουσα με την ευχαρίστηση ζωγραφισμένη στο πρόσωπό τους. Στα δικά μου μάτια, το απόσταγμα της παράστασης «Μουσικές της Βροχής» συνοψίζεται στην έννοια της βιωματικής πρώτης εξερεύνησης της μουσικής και των βασικών εννοιών της μέσα από το μουσικό θέατρο. Με ένα target group ιδιαίτερος δύσκολα διαχειρίσιμο – ηλικιών από τεσσάρων έως επτά ετών -, το οποίο ακόμα μετεωρίζεται ανάμεσα στην πραγματικότητα και το όνειρο, η ομάδα *Λόγου Παίγνιον* χαράζει γραμμές πολιτισμού επιτυγχάνοντας να εστιάσει την προσοχή κηδεμόνων και παιδιών σε συγκεκριμένες μουσικές δραστηριότητες. Τα παιδιά μαγεύτηκαν εν ριπή οφθαλμού από τους ήχους και την ιστορία και επέδειξαν μια αξιοσημείωτη συγκέντρωση και ανταπόκριση καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης.

Πώς έφθασαν όμως μια ηθοποιός, μια μουσικός-ηθοποιός και μια θεατροπαιδαγωγός να ενώσουν τις δυνάμεις τους σε μια ομάδα η οποία παρουσιάζει μια μουσικοθεατρική παράσταση για παιδιά και ποια είναι η σχέση τους με τον ΣΦΜ και το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών; Η Κατερίνα διευκρινίζει ότι η τριμελής ομάδα της παράστασης «Μουσικές της Βροχής» δεν ταυτίζεται με την ευρύτερη συσπείρωση ονόματι *Λόγου Παίγνιον* : «Το *Λόγου Παίγνιον* δεν είμαστε εμείς εμείς. Το *Λόγου Παίγνιον* είναι βασικά τρία μέλη –ο Παναγιώτης Τσιτρίδης, ο επικεφαλής, η Έλενα Λάμπρου και η Δώρα Θανοπούλου. Είναι μια μεγάλη ομάδα. Έχουνε μετά εμψυχωτές, ηθοποιούς, παιδαγωγούς, σκηνοθέτες και εμείς είμαστε τρεις από αυτούς». Οι κοπέλες της παράστασης έδεσαν τη χημεία τους και μια κοινή οπτική γύρω από τα μουσικοπαιδαγωγικά σχεδιάζοντας τις «Μουσικές της Βροχής», χωρίς ωστόσο να έχουν γνώση και εμπλοκή στις οικονομικές παραμέτρους, τα θέματα προώθησης και διαχείρισης και τη σχέση του προγράμματος με το Μέγαρο, γεγονός που διαγράφεται ανάγλυφα στις συνομιλίες μας:

Μ.: Με το Μέγαρο πώς συνδεθήκατε;

Ι.: Εμείς είμαστε οι εμψυχωτές του προγράμματος. Όλα αυτά τα επικοινωνιακά, τις συνεργασίες..., δεν τα ξέρουμε [εννοώντας ότι αφορούν τους ιθύνοντες του *Λόγου Παίγνιον* αφ' ενός και τους ιθύνοντες του ΣΦΜ και της *MMB* αφ' ετέρου]. Πάντως, σχετικά με την αγορά του θεάματος των παιδιών, της ψυχαγωγίας, τα εισιτήρια του Μεγάρου δεν είναι και από τα πιο... είναι αρκετά «τσιμπημένα» –και το δικό μας μέσα. Και έχουν ένα πακέτο... Το Μέγαρο καθορίζει την τιμή. Και επειδή το Μέγαρο είναι το *Μέγαρο*...

Η τελευταία φράση χαράσσεται στο μυαλό μου σαν επικεφαλίδα, σαν καταλύτης και σαν καταστάλαγμα.

«Μίλα και Σουτ»

Κυριακή 11 Δεκεμβρίου 2016, ώρα 14.30. Το Μέγαρο έχει φορέσει τα καλά του εν όψει Χριστουγέννων: εκτός από τα μεγάλα στολισμένα δέντρα στην κεντρική πτέρυγα όπου βρίσκονται και τα ταμεία έκδοσης εισιτηρίων βαδίζοντας προς τον χώρο της *MMB* κοντοστέκομαι στη θέαση του παγοδρομίου το οποίο έχει στηθεί στο αίθριο. Οι κηδεμόνες και τα παιδιά που έχουν συγκεντρωθεί στο φουαγέ, στο παγοδρόμιο και στον προθάλαμο της αίθουσας διδασκαλίας της *MMB* είναι πραγματικά αναρίθμητοι, γεγονός που στη σκέψη μου μεταφράζεται σε μία νοερή γέφυρα ανάμεσα στο κλίμα των Χριστουγέννων και

το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Πράγματι, η εορταστική διάθεση, η οποία αναγεννάται κάθε χρόνο στις αρχές Δεκεμβρίου και πνέει τα λούστια τη δεύτερη εβδομάδα του Ιανουαρίου, εφάπτεται στο μυαλό μιας μερίδας της κοινωνίας με τα πολιτιστικά δρώμενα του Μεγάρου, ενός θεσμού ο οποίος δίνει τα εργαλεία κατασκευής ενός κόσμου φαινομενικής ευημερίας και χριστουγεννιάτικης μαρμαρυγής.

Η παράσταση «Μίλα και Σουτ» αρχίζει στις 15.00 ακριβώς και η αίθουσα διδασκαλίας της *MMB* μέσα σε λίγα λεπτά έχει γεμίσει από κηδεμόνες και παιδιά τα οποία δημιουργούν με τις φωνές τους μια γλυκιά χάβρα. Οι μόλις εκατόν είκοσι θέσεις του χώρου υπαγορεύουν μια οικογενειακή ατμόσφαιρα η οποία επιβεβαιώνεται σταδιακά και από τα αποστάγματα της παράστασης. Οι τρεις ηθοποιοί- μουσικοί καλωσορίζουν το κοινό, τα φώτα σβήνουν και το μουσικοθεατρικό δρώμενο ξεκινά. Τρεις άνθρωποι, ένας άντρας γύρω στα σαράντα, εύσωμος και ιδιαιτέρως πρόσχαρος, μια κοπέλα γύρω στα τριάντα, πνευματώδης και αλέγγρα, και ένας άντρας γύρω στα εικοσιπέντε, ψηλός, με έντονες εναλλαγές εκφράσεων και δυνατή φωνή, αρχίζουν μια συνομιλία η οποία ξετυλίγεται με υπόκρουση την ενδιαφέρουσα μουσική του Άγγελου Αγγέλου – ενός εκ των δύο εμπνευστών της ομάδας *Κοπέρνικος*. Το θέμα γύρω από το οποίο περιδινίζονται οι ευφάνταστοι διάλογοι και τα κωμικά παραληρήματα αφορά στην έννοια της μουσικής παύσης και της σημασίας της στη μουσική. Ο στρατηγός διατείνεται ότι η φανταστική χώρα στην οποία κατοικούν και οι τρεις θα πρέπει να απελάσει όλες τις παύσεις – οι οποίες κατά την άποψή του δεν έχουν κανένα λόγο ύπαρξης – ενώ η Μίλα (η προσωποποίηση της μελωδίας) τραγουδά ένα τραγούδι και ο Σουτ (η προσωποποίηση της παύσης) διαμαρτύρεται αρνούμενος να εγκαταλείψει την πατρίδα του. Οι χαριτωμένοι διάλογοι διανθίζονται από αρκετά τραγούδια, άλλοτε με τη συνοδεία ηχογραφημένων οργάνων και άλλοτε με τη συνοδεία πιάνου ή κάποιων κρουστών οργάνων – όπως μεταλλόφωνο, ζίλια, ντέφι, κοκ – τα οποία παίζουν οι ίδιοι οι ηθοποιοί, ενώ η διάδραση με το κοινό εξυφαίνεται σαν περίτεχνη δαντέλα σε κάθε σκηνή. Οι ηθοποιοί ζητούν από τα παιδιά να τραγουδήσουν, να περιγράψουν το Μεγάλο Σοφό στον οποίο καταφεύγει ο Σουτ για να βρει το δίκιο του, να χτυπήσουν τα πόδια τους στο έδαφος για να φοβερίσουν τον στρατηγό, να δώσουν λύσεις στα αδιέξοδα της ιστορίας, κλπ. Καταλύτη στην εξέλιξη της υπόθεσης αποτελούν κάποιες φιγούρες – μαριονέτες, συγκεκριμένα ένα μεγάλο πτηνό, ένας μυρμηγκοφάγος και δύο κάστορες, ήτοι μια σειρά από ζώακια τα οποία βοηθούν τους ήρωες του θεατρικού να κατευθυνθούν προς τη λύση του προβλήματος.

Εν κατακλείδι, η Μίλα και ο Σουτ χορεύουν το χορό της συμφιλίσωσης και μονιάζουν αγαπημένοι υπό τις ευλογίες του ιδιόρρυθμου στρατηγού, ο οποίος μετά πολλών κόπων και βασάνων αναγνωρίζει την αξία των παύσεων στη μουσική.

Οι τρεις ηθοποιοί, έπειτα από μια ώρα και δέκα λεπτά, ολοκληρώνουν την παράσταση με ένα τραγούδι στο οποίο συμμετέχουν και τα παιδιά, και εύχονται καλό απόγευμα σε όλους. Το πλατύ χαμόγελο που είναι ζωγραφισμένο στο πρόσωπο όλων σχεδόν των κηδεμόνων και των παιδιών στέφει με επιτυχία το εκπαιδευτικό αυτό πρόγραμμα και δικαιώνει τον κόπο της ομάδας *Κοπέρνικος* αλλά και των τριών συντελεστών - του Ελισσαίου, της Σωτηρίας και του Μιχάλη.

Έχοντας ήδη διανύσει το μεγαλύτερο κομμάτι της επιτόπιας έρευνας, ο στοχασμός μου αγκυροβολεί στα διαφορετικά μουσικά ζητήματα τα οποία αναδύονται μέσα από τα πολυποίκιλα προγράμματα της *MMB* και στους ευρηματικούς και πολύχρωμους τρόπους με τους οποίους αυτά παρουσιάζονται και αποτυπώνονται στη μνήμη των παιδιών. Οι πολυμήχανοι ηθοποιοί-μουσικοί της παράστασης «Μίλα και Σουτ» θυμίζουν ελβετικό σουγιά που κρύβει ένα ακόμα εργαλείο, μια ακόμα ικανότητα η οποία αποκαλύπτεται σταδιακά. Πρόκειται για ανθρώπους που έχουν ένα φυσικό ταλέντο στην επικοινωνία με τα μικρά παιδιά –ένα κοινό ιδιαίτερων απαιτήσεων -, ικανότητες υποκριτικής οι οποίες στηρίζονται τόσο στη φωνή όσο και στην κινησιολογία, αλλά και μουσικές δεξιότητες οργανοχρησίας και τραγουδιού. Το βιογραφικό των συντελεστών συμπληρώνεται από μια αξιοσημείωτη άνεση στο να παίζουν κουκλοθέατρο χρησιμοποιώντας τις ειδικά κατασκευασμένες για την προκείμενη παράσταση μαριονέτες και μορφοποιώντας τη φωνή τους ανάλογα με το ζώακι που έχουν κάθε φορά ανά χείρας.

«Χίλιες και μία Σελίδες»

Κυριακή 18 Δεκεμβρίου 2016, ώρα 11.30. Η αίθουσα διδασκαλίας της *MMB* γεμίζει σταδιακά με πρόσχαρες λιλιπούτειες παρουσίες συνοδευόμενες από κηδεμόνες που αποπνέουν την όρεξη να διαπαιδαγωγήσουν τα παιδιά τους. Το σκηνικό της παράστασης «Χίλιες και μία Σελίδες» αποτελείται από μια μεγάλη ζωγραφιστή βιβλιοθήκη στη δεξιά πλευρά της σκηνής – η οποία στην πορεία μετεξελίσσεται σε τεράστιο βιβλίο με σελίδες που γυρίζουν – και ένα πιάνο με ουρά τοποθετημένο στην αριστερή άκρη του χώρου, το οποίο κρατά μια αισθητική ισορροπία από σκηνογραφικής πλευράς. Οι τρεις ηθοποιοί-μουσικοί της παράστασης – εκ των οποίων η μια κοπέλα συμμετέχει και στην παράσταση «Μίλα και Σουτ» - καλωσορίζουν το κοινό ενδεδυμένοι με θεατρικές φορεσιές, τα φώτα

στρέφονται στη σκηνή και οι «Χίλιες και μια Σελίδες» αρχίζουν. Με κύριο άξονα τη μαγεία του βιβλίου και τις ευεργετικές του επιδράσεις στην ψυχική και πνευματική ωρίμανση των παιδιών, η παράσταση αυτή ξετυλίγει ένα αφήγημα όπου οι τρεις ηθοποιοί μέσα από εναλλασσόμενους ρόλους γλιστρούν χορευτικά από τη μια περιπέτεια στην άλλη, αρχής γενομένης από το χώρο μιας βιβλιοθήκης η οποία κυβερνάται από ένα στρυφνό και μονόχοντο βιβλιοθηκονόμο ο οποίος απαγορεύει στα παιδιά να διαβάζουν βιβλία λόγω του κινδύνου να τα καταστρέψουν. Η βιβλιοθήκη με μια ευρηματική σκηνογραφική ανακατασκευή μετατρέπεται σε ένα τεράστιο βιβλίο μέσα στις σελίδες του οποίου τα παιδιά βρίσκουν κλασικά παραμύθια όπως το *Λαγό και η Χελώνα* και την *Ωραία Κοιμωμένη*, αλλά και υποβλητικά τοπία που πλαισιώνουν το σουρεαλισμό των θεατρικών διαλόγων. Η εξέλιξη της ιστορίας περιλαμβάνει μια χελώνα, ένα σκύλο, δύο ποντικούς-μαριονέτες, έναν άνθρωπο που πασχίζει να ανακτήσει την απωλεσθείσα «Ωραιότερη Ιστορία του Κόσμου», την Ωραία Κοιμωμένη, ένα κακό τέρας ονόματι Μαύρο Σαύρο Δράκο με το τερατάκι του, τον ομώνυμο Jr.

Η πρωτότυπη μουσική και τα τραγούδια της ιστορίας εκτελούνται από τους τρεις ηθοποιούς-μουσικούς οι οποίοι κατά τη διάρκεια της παράστασης τραγουδούν και παίζουν με άνεση πιάνο, ακορντεόν, μεταλλόφωνο, φλογέρα και κιθάρα. Η άλλοτε αιχμηρή, άλλοτε ηδύς και άλλοτε παιγνιώδης γλώσσα των θεατρικών κειμένων ακροβατεί ανάμεσα στη φαντασία και το ρεαλισμό. Η διάδραση με τα παιδιά μέσα από ερωταποκρίσεις και κωμικές συνομιλίες είναι διαρκής και σχεδιασμένη ώστε να κρατά το ενδιαφέρον τους αμείωτο, ενώ κάθε κίνηση, κάθε έκφραση, κάθε διακύμανση του ήχου της φωνής και των οργάνων διαπερνά τη μεθόριο της πραγματικότητας και μεταφέρει το κοινό στο πολυπρισματικό σύμπαν των βιβλίων – ένα συνεχές με δικούς του κανόνες που τινάζουν στον αέρα τις συμβάσεις του ορθολογισμού.

Ο πολυδαίδαλος ιστός της αφήγησης σε συνδυασμό με το ευφάνταστο μουσικό ηχοτοπίο γεμίζει με αφρό το συναισθηματικό πεδίο των θεατών - σαν κύματα που σκάνε στη στεριά – και μέσα σε μία ώρα παιδιά και κηδεμόνες έχουν ήδη αφομοιώσει την ομορφιά και την αξία του βιβλίου στη ζωή του ανθρώπου μέσα από έναν τρόπο απόλυτα βιωματικό.

Ενδέχεται η εμπειρία αυτή να βυθιστεί στον πάτο της μνήμης των παιδιών συν τω χρόνω. Όμως η μαγεία που προσφέρουν η μουσική και τα βιβλία καταγράφεται στο υποσυνείδητο σαν κλειδί που ανοίγει τις πύλες σε μια άλλη διάσταση όπου όλα είναι πιθανά -ένα *homage* στα ανεξάντλητα κοιτάσματα της ανθρώπινης φαντασίας. Η παράσταση «Χίλιες και μια Σελίδες» θεμελιώνεται επί τη βάση δύο τεχνών – της μουσικής και του θεάτρου - με

μαγνητική δύναμη που παράγει εσωτερικούς ψυχικούς σχηματισμούς και θέτει σε κίνηση πνευματικές διεργασίες. Τραγούδια όπως τα «Γύρνα τη σελίδα» και «Μέσα σ' ένα βιβλίο όλα μοιάζουν πιο ωραία» αποτελούν μικρούς σπόρους πολιτισμού τους οποίους η παιδική ηλικία καλείται να αποθηκεύσει ώστε να αποφέρουν σταδιακά καρπούς. Τα παιδιά που παρακολούθησαν τις «Χίλιες και μια Σελίδες» έδειξαν τον ενθουσιασμό τους με κάθε τρόπο, πρόθυμα να ξεσπάσουν σε γέλια και σποραδικά χειροκροτήματα σε κάθε αστεία ατάκα των ηθοποιών, σε κάθε μελωδία, σε κάθε στιγμιότυπο. Η προκείμενη παράσταση – όπως και όλες οι αντίστοιχες του ΣΦΜ οι οποίες απευθύνονται σε ένα μικτό κοινό γονέων και παιδιών – όμως δεν άφησε ούτε τους κηδεμόνες ασυγκίνητους. Οι ευφυείς διάλογοι και ο καταγιστικός ρυθμός της εξέλιξης της ιστορίας έδωσαν κίνητρο στους γονείς να ευθυμήσουν, να αναστοχαστούν και να συμμετέχουν ενεργά σε ένα δρώμενο το οποίο τους έφερε ένα βήμα πιο κοντά στα παιδιά τους.

«Μουσικές του Χιονιού»

Κυριακή 5 Φεβρουαρίου 2017, ώρα 14.40. Οι περισσότεροι κηδεμόνες με τα παιδιά τους έχουν ήδη μαζευτεί έξω από την αίθουσα διδασκαλίας της *MMB* και η ατμόσφαιρα ευθυμίας που αναπέμπουν

οι παιδικές φωνές έχει κατακλύσει τον χώρο. Για άλλη μια φορά και έχοντας διανύσει πλέον αρκετές φορές την Βασιλίσσης Σοφίας ώστε να βρεθώ στο πεδίο - το χώρο της Μουσικής Βιβλιοθήκης στο εσωτερικό του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών - αισθάνομαι την ζωογόνο επίδραση ενός κινούμενου μηχανισμού παραγωγής πολιτισμού για την παιδική ηλικία, αφουγκράζομαι τους ήχους του και παρατηρώ τις κινήσεις συσπείρωσης και συνδιαλλαγής μεταξύ των παρευρισκομένων από μια ελεγχόμενη απόσταση. Το γεγονός ότι δεν συνοδεύω κάποιο παιδί με τοποθετεί αυτομάτως σε μια ιδιαίτερη θέση και απενεργοποιεί οποιαδήποτε πιθανότητα ένταξής μου στο πεδίο – είμαι η ερευνήτρια ανάμεσα σε δύο κατηγορίες ανθρώπων με ρητά και ευανάγνωστα καθορισμένους ρόλους, τους γονείς και τα παιδιά. Η αμηχανία διαπερνά τα κύτταρά μου, την αισθάνομαι στα χέρια μου που δεν κρατούν ένα παιδικό χεράκι παρά τις σημειώσεις και τα χαρτιά μου.

Η εικονοποιημένη και έκδηλη αυτή ειδοποιός διαφορά μου από το αντικείμενο έρευνας με βοηθά εντέλει ώστε να μη με απορροφήσει το πεδίο οίκοι και διατηρεί τις ισορροπίες σε ένα σχήμα γνώριμο αλλά και ανοίκειο ταυτοχρόνως. Η ώρα έχει περάσει και στις 15.00 ακριβώς οι θύρες της αίθουσας ανοίγουν διάπλατα για το κοινό. Βρίσκω μια θέση εξ

αριστερών της σκηνής και αρχίζω να καταγράφω τα τεκταινόμενα. Οι τρεις συντελεστές της μουσικοθεατρικής παράστασης καλωσορίζουν τους κηδεμόνες και τα παιδιά, τα οποία καλούνται να καθίσουν ακριβώς κάτω από τη - διαχωρισμένη από τον υπόλοιπο χώρο με ένα μοναδικό σκαλοπάτι – σκηνή. Η Κατερίνα (η ίδια κοπέλα που συμμετείχε και στις «Μουσικές της Βροχής»), ο Παύλος και η Ελένη είναι τρεις νέοι άνθρωποι γύρω στα τριάντα, χαμογελαστοί, με ιδιαίτερη πλαστικότητα στις κινήσεις τους και φωνή η οποία μαρτυρεί την εμπειρία τους στο θεατρικό χώρο αλλά και στην επικοινωνία με τα παιδιά.

Η παράσταση «Μουσικές του Χιονιού» αποτελεί το χειμωνιάτικο ανάλογο της φθινοπωρινής παράστασης «Μουσικές της Βροχής» με κάποιες όμως σημαντικές παραλλαγές. Έπειτα από έναν ευφρόσυνο διάλογο με τα παιδιά, η Κατερίνα αρχίζει να τραγουδά συνοδεία του πιάνου και μαζί με τους συναδέλφους της ένα πρωτότυπο τραγούδι με τίτλο «Χιόνι, χιόνι, χιόνισε». Εν συνεχεία, ο Παύλος χωρίζει τα παιδιά σε τρεις ομάδες και τους μοιράζει μικρά όργανα -τύμπανα, ξύστρες και μαράκες, ένα είδος για κάθε ομάδα. Η Κατερίνα-μαέστρος της αυτοσχέδιας «ορχήστρας» κατευθύνει τα παιδιά να αυξομειώνουν τη δυναμική στο παίξιμο του οργάνου τους ανεβοκατεβάζοντας ένα χρωματιστό κομμάτι ύφασμα. Εν συνεχεία, το τραγούδι «Χιόνι, χιόνι, χιόνισε» επαναλαμβάνεται και η Κατερίνα υπαγορεύει σε κάθε ομάδα οργάνων ξεχωριστά πότε να την συνοδεύσει και πότε να κάνει παύση.

Οι γονείς καθισμένοι περιμετρικά της σκηνής τραβούν βίντεο και φωτογραφίες, χαμογελούν, χτυπούν παλαμάκια και συμμετέχουν με κάθε τρόπο στα μουσικοθεατρικά δρώμενα εναποθέτοντας τη διαπαιδαγώγηση των παιδιών τους σε ένα θεσμό -εγγύηση υψηλής ποιότητας. Μοιάζουν να έχουν σχεδόν προεξοφλήσει την επιτυχία της παράστασης και την ικανοποίηση των προσδοκιών τους από αυτήν χωρίς να αφήνουν περιθώρια αναστοχασμού και προβληματισμού για το *raison d'etre* της. Από την άλλη πλευρά, τα παιδιά βιώνουν την παράσταση στην αμεσότητα του εδώ και τώρα, απορροφώντας το κάθε στιγμιότυπο σχεδόν αυτόνομο, χωρίς περιβάλλον, αποθηκεύοντάς το χωρίς φίλτρα σε ένα εσωτερικό ενυδρείο μνήμης.

Η Κατερίνα αρχίζει την αφήγηση μιας ιστορίας για ένα χωριό χτισμένο στην κορυφή ενός βουνού το οποίο το χειμώνα έγινε κάτασπρο από το χιόνι και για ένα πουλάκι γενναίο που άφησε τη φωλιά του και πέταξε κάνοντας βόλτες στο χωριό προς ανεύρεση τροφής. Η Ελένη αρχίζει να παίζει μια πιανιστική μεταγραφή ενός τμήματος του *Καρυοθραύστη* του Tchaikovsky ενώ ο Παύλος χωρίζει τους γονείς σε τρεις ομάδες και τους δίνει να κρατήσουν από ένα μεγάλο γκρι κομμάτι ύφασμα – σύμβολο του σύννεφου - κάτω από το

οποίο κάθεται η αντίστοιχη ομάδα παιδιών, έκαστο εκ των οποίων κρατά και μια άσπρη κορδέλα – σύμβολο της νιφάδας χιονιού. Η Κατερίνα παροτρύνει την κάθε ομάδα γονιών να τρεμοπαίζει το ύφασμα ενώ τις ομάδες παιδιών να βγαίνουν από το «σύννεφό» τους χορεύοντας και να επιστρέφουν κάτω από αυτό εκ περιτροπής⁶⁰. Οι γονείς ξαναγυρίζουν στις θέσεις τους και τα παιδιά κάθονται στο πάτωμα είτε οκλαδόν είτε σε πρηνή θέση, ενώ η Κατερίνα συνεχίζει την αφήγηση της ιστορίας: «Μια νιφάδα χιονιού λοιπόν, μια μέρα, δεν έπεσε κάτω, παρά φύσηξε ένας πολύ δυνατός αέρας (*φυσούν όλα τα παιδιά μαζί*) και την πήρε μακριά... Η νιφάδα αυτή είχε μεγάλα όνειρα, ήθελε να πάει στο Βόρειο Πόλο, ξέρει κανείς πού είναι αυτός;» Μετά τις απαντήσεις των παιδιών «εκεί που ζουν οι πιγκουίνοι, εκεί που μένει ο Άγιος Βασίλης, κοκ», η Ελένη ξεκινά εκ νέου να παίζει πιάνο και η Κατερίνα ξαναφέρει το πουλάκι στο προσκήνιο: «Το πουλάκι, μη βρίσκοντας να φάει τίποτα μέσα στο χιόνι απογοητευμένο αποφασίζει να επιστρέψει στη φωλιά του όταν αντικρύζει από μακριά στον ουρανό ένα σμήνος από ενδημικά πουλιά που φεύγουν για θερμότερα κλίματα και αποφασίζει να τα προφτάσει και να τα ακολουθήσει!». Το πιάνο σωπαίνει και δίνει τη σκυτάλη της μουσικής υπόκρουσης στο έργο «Χειμώνας» από τις *Τέσσερις Εποχές* του Vivaldi, ηχογραφημένο από συμφωνική ορχήστρα υψηλών προδιαγραφών. Η αφήγηση της Κατερίνας συνεχίζει σε απόλυτη σύμπνοια με τη μουσική ενώ στην ερώτησή της «Ξέρετε ποιόν συνάντησε μετά το πουλάκι;» ένα παιδί όχι άνω των τεσσάρων ετών αποκρίνεται δυνατά: «τον Vivaldi!» αφήνοντας συντελεστές και κηδεμόνες ενεούς. Το ξάφνιασμα της Κατερίνας αποτυπώνεται στην απάντησή της: «Έπειτα από αυτό το σουρεαλιστικά προχωρημένο σχόλιο του μικρού Αλέξανδρου, συνεχίζουμε την παράσταση...», ενώ ο Παύλος χωρίζει ξανά τα παιδιά σε τρεις ομάδες-όλες πουλάκια οι οποίες με δύο πανάκια ένα σε κάθε χέρι σαν πολύχρωμα φτερά χορεύουν στον ήχο της μουσικής. Η παράσταση ολοκληρώνεται με την προβολή της συμφωνικής ορχήστρας σε λευκό πανί με προτζέκτορα και την συζήτηση περί οργάνων με τα παιδιά αλλά και με το τραγούδι «Χιόνι, χιόνι, χιόνισε» από τους συντελεστές συνοδεία του

⁶⁰ Όσον αφορά στο θέμα του συμμετοχικού χαρακτήρα των μουσικοθεατρικών δραστηριοτήτων της συγκεκριμένης παράστασης, αναφέρω ενδεικτικά το σχόλιο της Schonmann(2011): «Στα θεατρικά παιχνίδια στα οποία το παιδί έχει ενεργό ρόλο, θα πρέπει να μπορεί να αντιληφθεί ότι βρίσκεται σε μια δραματουργική διάσταση η οποία διαφέρει από την πραγματικότητα και να σκεφτεί 'Τώρα συμμετέχω σε μια θεατρική πράξη, ξέρω ότι είναι φανταστική, με αρχή μέση και τέλος'. Η νηπιακή ηλικία δεν κάνει πάντοτε αυτόν τον διαχωρισμό, και άρα είναι στο χέρι των εκπαιδευτών να αποσαφηνίσουν το εννοιακό πλαίσιο». Οι συντελεστές της παράστασης «Μουσικές του Χιονιού» κατορθώνουν να χαράξουν νοερές γραμμές ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη μυθοπλασία μέσα από την κατανομή του χρόνου σε σαφείς συμμετοχικές δραστηριότητες και δραστηριότητες ακρόασης, οι οποίες λειτουργούν αναχαιτιστικά ως προς την εν λόγω συμπλοκή φαντασίας-ρεαλισμού.

πιάνου, των γονιών – οι οποίοι αυτή τη φορά παίζουν τα κρουστά όργανα – και των παιδιών που χτυπούν παλαμάκια.

Οι προτάσεις της ομάδας *Λόγου Παίγνιον* για τον ΣΦΜ δίνουν μέσα από τη διαδραστικότητα νέες διαστάσεις στην επαφή των παιδιών με τη μουσική και προσφέρουν μια νοερή πλοήγηση στην ανεξερεύνητη και αβυθομέτρητη θάλασσα της Τέχνης. Το θέαμα των παιδιών που χορεύουν κουνώντας πολύχρωμα πανιά υπό το άκουσμα των μελωδιών του Vivaldi και του Tchaikovsky θυμίζει ζωντανό πίνακα. Τα παιδιά δεν επικοινωνούν με τη μουσική, γίνονται ένα με αυτή⁶¹.

Κάθε παράσταση του ΣΦΜ, πέραν των επιφανειακών στόχων τους οποίους καλείται να φέρει εις πέρας, σε ένα βαθύτερο επίπεδο παράγει κοινωνικοπολιτισμικές ζυμώσεις. Το Μέγαρο εγκολπώνεται εν μέσω κρίσης μια σειρά διαδραστικών εκπαιδευτικών προγραμμάτων για παιδιά⁶², ένα φαινόμενο που, αν μη τι άλλο, μοιάζει κόντρα στο ρεύμα των καιρών, εκ πρώτης όψεως. Η εθνογραφική ματιά ακτινογραφεί το κοινό που στηρίζει το θεσμό αυτό σε μια απόπειρα να σκηνοθετήσει⁶³ μια *φαντασική κοινότητα* και να στραγγίξει τον *φαντασικό πολιτισμό*⁶⁴ της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας σε μια από τις ποικίλες εκφάνσεις του.

⁶¹ Ο Turino (2008: 28-29) προσεγγίζει τη συμμετοχική μουσική επιτέλεση ως ένα είδος επιτέλεσης το οποίο διαρρηγνύει τη διάκριση μεταξύ κοινού και καλλιτεχνών. Πρόκειται για διαδραστικές κοινωνικές περιστάσεις όπου όλοι ανεξαιρέτως οι συμμετέχοντες έχουν ενεργό ρόλο στα δρώμενα – μια συνθήκη που ισχυροποιεί τους κοινωνικούς δεσμούς και κλονίζει την αίσθηση του *εγώ* εξυφαίνοντας μια ιδανική διάσταση όπου το φως του προβολέα πέφτει στο *εμείς*. Οι παραστάσεις «Μουσικές του Χιονιού» και «Μουσικές της Βροχής», σκιαγραφούν μια οργανωμένη και καλοδοουλεμένη συμμετοχική μουσική επιτέλεση όπου βέβαια οι ρόλοι των συμμετεχόντων δεν συγχωνεύονται, αλλά διαπλέκονται σε ένα παιχνίδι αισθήσεων και συναισθημάτων. Επιβεβαιώνοντας τη θεωρητική προσέγγιση του Turino, η εν λόγω παράσταση θρυμματίζει την αυτεπίγνωση μέσα σε ένα συλλογικό φαντασικό όπου ακόμη και ο εθνογράφος που στέκει αμίλητος σε μια γωνιά της αίθουσας μαγεύεται και συμπαρασύρεται νοερά από τη μουσική και το χορό.

⁶² Η διαδραστικότητα στη μουσική εκπαίδευση δεν έχει αφήσει ασυγκίνητο τον ακαδημαϊκό κλάδο. Όπως τονίζει ο Small, «Καθώς η δημιουργική πράξη βρίσκεται στο κέντρο κάθε δημιουργικής δραστηριότητας, τοποθετούμε κι εμείς τη δημιουργική δραστηριότητα στο κέντρο της μουσικής εκπαίδευσης. Είναι καλύτερο να αφήνουμε τα παιδιά να χαίρονται κάθε στιγμή αυτή καθαυτή, κάθε επιτυχία να γεννά το δικό της ενθουσιασμό και τη δική της αυτοπεποίθηση, όσο για τις τεχνικές ικανότητες, αυτές θα αναπτυχθούν από μόνες τους, στο βαθμό που χρειάζονται». Με μια αντίληψη της μουσικής εκπαίδευσης κοσμοπολίτικη και ανοιχτόμυαλη, ο Small διατείνεται ότι μπορούμε να θυσιάσουμε τη δεξιότητα προς όφελος μιας ανάπτυξης της συνολικής μουσικότητας του ατόμου, που αποτελεί δικαίωμα όλων, όπως συμβαίνει στην Αφρική και στο Bali. Η μουσική, όπως τονίζει, είναι πολύ σημαντική υπόθεση για να την αφήσουμε στους μουσικούς (1983: 305-306).

⁶³ Ας μου επιτραπεί η έκφραση αυτή, καθότι η φαντασική κοινότητα όπως την όρισε ο Anderson αποτελεί μια ανθρώπινη κατασκευή η οποία συσπειρώνει μια ομάδα ανθρώπων υπό την αιγίδα μιας ιδέας, μιας έννοιας, κοκ, για λόγους ενδυνάμωσης της αίσθησης ταυτότητας.

⁶⁴ Ο όρος αυτός ενεργεί κατ' αντιστοιχία με τον όρο φαντασική κοινότητα χωρίς να στοχεύει επουδενί στην υποβάθμιση του προγράμματος του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών. Με την έννοια φαντασικός πολιτισμός αναφέρομαι στον πολιτισμό όπως σχηματίζεται, εγγράφεται, ταξινομείται και αξιολογείται στη σκέψη των θαμώνων

Φαντασιακή κοινότητα και φαντασιακός πολιτισμός

Σε κάθε είδους πολιτισμικό φαινόμενο, το οποίο συσπειρώνει μια ομάδα ανθρώπων που το υποστηρίζουν και το συντηρούν, τίθεται το ζήτημα της ανοικοδόμησης μιας *φαντασιακής κοινότητας* (Anderson, 1983) αλλά και της σκιαγράφησης μιας ταυτότητας η οποία δίνει συγκεκριμένους χρωματισμούς και οριοθετεί ένα πεδίο δράσης. Οι Τέχνες ως όχημα δημόσιας έκφρασης σχεδιασμένο ώστε να εγείρει την προσοχή και την αντίδραση της κοινωνίας, όπως επισημαίνει ο Turino (2008: 106), αποτελούν σημεία-κλειδιά για τη συσπείρωση μιας συλλογικότητας και για την αναπαράσταση μιας κοινής πολιτισμικής ταυτότητας⁶⁵.

Στην ιδιότυπη περίπτωση των εκπαιδευτικών προγραμμάτων για παιδιά του ΣΦΜ, η *φαντασιακή κοινότητα* διχάζεται σε δύο κατηγορίες, τους φιλόμους και ενημερωμένους κηδεμόνες αφενός και τα παιδιά τους αφετέρου. Σε ένα πρώτο επίπεδο, οι άνθρωποι που εξερευνούν τα αθηναϊκά πολιτιστικά δρώμενα ώστε να φιλτράρουν ορισμένες αξιόλογες εκπαιδευτικές και ψυχαγωγικές προτάσεις για τα παιδιά τους εξυφαίνουν μια κοινωνικοπολιτισμική συνθήκη η οποία ανατροφοδοτεί την παραγωγή προγραμμάτων και παραστάσεων και αναπτύσσουν διάλογο με τον πολιτισμό που αφογκράζεται το βηματισμό της παιδικής ηλικίας. Η ζέση με την οποία οι κηδεμόνες των παιδιών που παρακολουθούν τα προγράμματα του ΣΦΜ συναρμολογούν μια φαντασιακή συλλογικότητα διαφαίνεται από τη διάθεσή τους να μοιραστούν την εμπειρία τους με άλλους γονείς. Παραθέτω ενδεικτικά το απόσπασμα μιας συνέντευξης με τον πατέρα ενός εξάχρονου κοριτσιού:

Μ.Α.: Έχετε συζητήσει και με άλλους γονείς και φίλους σας το συγκεκριμένο πρόγραμμα; Τους το έχετε προτείνει;

Α: Το έχουμε προτείνει..., με χαρά είδαμε ότι σε αυτό που ήρθαμε πέρσι ήρθαν και μετά με τον παιδικό σταθμό. Και φέτος με το νηπιαγωγείο μάς έχουνε πει ότι σε κάποια θα έρθουνε.

Μ.Α.: Από εσάς το μάθανε δηλαδή;

του ΜΜΑ το 2016, ως εργαλείο αποτύπωσης του κοινωνικού παλμού και ως όχημα πραγμάτωσης μια συλλογικής ταυτότητας.

⁶⁵ Ο Anderson (1997: 217) περιγράφοντας ένα τύπο συγχρονικής κοινότητας η οποία αποκτά συνοχή από τον εθνικό της ύμνο εισάγει την έννοια του *φαντασιακού ήχου*: «Παρόλο που όλοι έχουμε επίγνωση ότι κι άλλοι τραγουδούν αυτά τα τραγούδια όταν και όπως εμείς τα τραγουδάμε, δεν έχουμε ιδέα ποιοι μπορεί να είναι αυτοί, ή έστω πού, έξω από την ακτίνα ακοής, τραγουδούν. Αυτό που μας συνδέει είναι ο φαντασιακός ήχος».

A: Όχι, όχι. Το ξέρανε αλλά με αυτή την ευκαιρία συζητάμε οι γονείς μεταξύ μας, αρκετοί το ξέρουν, τους λέμε ότι είμαστε πολύ ικανοποιημένοι και λένε ότι θα έρθουν. Είναι από τα πράγματα που είμαστε ικανοποιημένοι πολύ και χαιρόμαστε να το κουβεντιάζουμε και να γίνεται ένας λόγος γύρω από αυτό. Τί καλύτερο από αυτό για να συζητούν οι γονείς μεταξύ τους;

Παρόμοια σχόλια κηδεμόνων αποκαλύπτουν τη σημασία της συζήτησης με φίλους γονείς δυνάμει ομοίως ενδιαφερόμενους για τα εν λόγω προγράμματα, είτε διαδικτυακά είτε δια ζώσης. Υπάρχει, όπως αρχίζει και αναδύεται δηλαδή, μια πρακτική η οποία αφορά στην απτή συμμετοχή στα πολιτιστικά συμβάντα της πόλης που αφορούν στο παιδικό κοινό, και μια συμβολική διάσταση άνωθεν αυτής, η οποία αποδίδει στο ακέραιο την ανάγκη των γονέων να ισχυροποιήσουν την πολιτισμική τους ταυτότητα⁶⁶ και να κεφαλαιοποιήσουν τις δράσεις που συμβάλλουν στην πνευματική ωρίμανση των παιδιών με όχημα τον πολιτισμό. Η ανάγκη αυτή παγώνει νοερά το χωροχρόνο της ελληνικής κρίσης και σκιαγραφεί ένα πεδίο όπου η αναστολή, η ματαίωση και το ανέφικτο της πολιτικής και οικονομικής πραγματικότητας εξαυλώνονται μπροστά στον ιδεότυπο του ανθρώπου που πασχίζει πάση θυσία να εξασφαλίσει πνευματικά εφόδια στους επιγόνους του. Η συγκολλητική ουσία⁶⁷ που δένει τη συλλογικότητα των κηδεμόνων που συμμετέχουν στα προγράμματα του ΣΦΜ δεν είναι άλλη από την κοινή αγάπη στη δυτική έντεχνη μουσική αλλά και το πρόταγμα της αντοχής στις δυσκολίες προκειμένου η νέα γενιά να αναπτυχθεί όπως της αξίζει – μια ουσία συμπαγής σε χαλεπούς καιρούς. Η

⁶⁶ Οι Born και Hesmondhalgh κάνουν μια ιστορική αναδρομή στο παλαιότερο μοντέλο της «ομολογίας» (homology model) προσεγγίζει τη μουσική ως κάτοπτρο που αποτυπώνει με ενάργεια τις κοινωνικές σχέσεις και δομές. Εντούτοις, όπως επισημαίνουν, το πρόβλημα της ανεύρεσης συνδέσμων μεταξύ μιας μουσικής δομής ή πρακτικής και της παραγωγής ή κατανάλωσής της από συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες οδήγησε σε μια έντονη κριτική της θεωρίας αυτής αλλά και στην ανεύρεση μιας νέας πλατφόρμας στοχασμού. Το νέο αναδυόμενο μοντέλο αποδεσμεύει τη μουσική από το ρόλο της προβολής των κοινωνικών δομών και την οριοθετεί ως εργαλείο κατασκευής, διαπραγμάτευσης και μετεξέλιξης των κοινωνικοπολιτισμικών ταυτοτήτων. Ως εκ τούτου, η μουσική συσπειρώνει μουσικές κοινότητες και «σκηνές» (“scenes”), και ενεργοποιεί την αναπαράσταση και τη φαντασιακή εξερεύνηση των ταυτοτήτων -διαδικασία που συνδέεται άμεσα με την αισθητική της απόλαυσης. Εντέλει, η σύγχρονη πολιτισμική θεωρία αναγνωρίζει μια αρμονική συνύπαρξη παλαιού και νέου μοντέλου τονίζοντας ότι η μουσική δύναται να αντικατοπτρίζει αλλά και να κατασκευάζει κοινωνικές δομές ταυτοχρόνως (2000: 31-33). Στο ίδιο πνεύμα, ο Turino σημειώνει: «Οι μουσικοί ήχοι αποτελούν πολυδύναμο ανθρώπινο όχημα στην καρδιά των σημαντικότερων κοινωνικών περιστάσεων και εμπειριών. Ανά τον κόσμο οι άνθρωποι χρησιμοποιούν τη μουσική για να δημιουργήσουν, να εκφράσουν τον ψυχικό τους κόσμο, να ξορκίσουν το χάσμα με το θεϊκό στοιχείο, να συγκροτήσουν κοινότητες, να εμπνεύσουν πολιτικά κινήματα, κοκ» (2008: 1).

⁶⁷ Αξίζει στο σημείο αυτό να μνημονεύσουμε το σχόλιο του Small για τη φαντασιακή κοινότητα των φίλων της κλασικής δυτικής μουσικής: «Οι ακροατές στις δυτικές βιομηχανικές κοινωνίες συναντιούνται για να μοιραστούν πολιτισμικές στιγμές με ξένους. Οι ξένοι μιας συναυλίας κλασικής δυτικής μουσικής, όμως, αισθάνονται μια βαθύτερη εγγύτητα που απορρέει από το κοινό κοινωνικό υπόβαθρο, το μορφωτικό επίπεδο και την αποδοχή των προκαθορισμένων και παγιωμένων συμβάσεων» (2010). Η συμφωνική συναυλία αποτελεί κατά τον Small «μια τελετουργία στην οποία τα μέλη των βιομηχανικών μεσαίων τάξεων αποκτούν τη δυνατότητα να πουν στους εαυτούς τους και σε οποιονδήποτε προσέχει: *Αυτοί είμαστε*» (2010: 170).

ένθερμη συμμετοχή, το χειροκρότημα, τα ξεσπάσματα γέλιου, οι φωτογραφίες με τους συντελεστές αποτελούν δείκτες της μάχης κόντρα στο κλίμα της ηθικής παρακμής που διαποτίζει την ελληνική κοινωνία μέχρι το μεδούλι.

Η έτερη φανταστική κοινότητα την οποία συγκροτούν τα παιδιά που συμμετέχουν στα κυριακάτικα προγράμματα του ΣΦΜ χρήζει μιας ερμηνευτικής προσέγγισης πιο αφαιρετικής, βασισμένης σε υποσυνείδητες διαδικασίες απορρόφησης των πολιτισμικών ερεθισμάτων και σε άρρητους τρόπους αφομοίωσης ενός διδακτικού υλικού μεταμφιεσμένου σε παιχνίδι. Η βαρύνουσα σημασία της διερεύνησης των τρόπων με τους οποίους η παιδική ηλικία κατανοεί τον πολιτισμό και δομεί την ταυτότητά της βάσει αυτού διευρύνει το αντικείμενο της εθνομουσικολογίας και της πολιτισμικής ανθρωπολογίας συμπεριλαμβάνοντας μια μερίδα του παγκόσμιου πληθυσμού ελαφρώς παραγνωρισμένη. Αξίζει να αναφερθεί η άποψη του Eriksen, ο οποίος μεταξύ άλλων αναφέρει: «[...] η ανάλυση της ανατροφής των παιδιών μπορεί να μας αποκαλύψει τους τρόπους με τους οποίους μια κοινωνία κάνει τα μέλη της να συγκροτούν μορφές σκέψης και συμπεριφοράς. Είναι προφανές ότι η πολιτισμική ικανότητα αποκτάται κατά τη διάρκεια των πρώτων χρόνων της ζωής ενός ανθρώπου» (2007: 113). Τα *Κυριακάτικα Εκπαιδευτικά Προγράμματα* του ΣΦΜ ποδηγετούν και ψυχαγωγούν μια ομάδα παιδιών τα οποία δεν έχουν πλήρη επίγνωση της επίδρασης του πολιτισμικού αυτού εγχειρήματος στην πνευματική και ψυχική τους ωρίμανση. Αποτελούν όμως το εύφορο έδαφος στο οποίο φυτεύονται σπόροι πολιτισμού οι οποίοι θα αναπτυχθούν και θα ανθίσουν εν ευθέτω χρόνω, μια διαδικασία σταδιακής σχηματοποίησης του κοινωνικοπολιτισμικού τους εαυτού⁶⁸.

Οι μονολεκτικές απαντήσεις των παιδιών στις ερωτήσεις μου δίνουν το στίγμα της νοητικής επεξεργασίας της συμμετοχής τους στα εν λόγω προγράμματα. Αυτό σε ένα πρώτο επιφανειακό επίπεδο. Με μια βαθύτερη, πιο διεισδυτική ματιά, μαθαίνω σταδιακά να ιχνηλατώ τον αντίκτυπο του πολιτισμού στα παιδιά από τις σωματικές τους αντιδράσεις, τον ήχο της φωνής τους, τις στιγμιαίες εκδηλώσεις ενθουσιασμού οι οποίες εκτοξεύονται σαν πυροτεχνήματα και σβήνουν την επόμενη στιγμή, τα ξεσπάσματα γέλιου, τον αδιάκοπο χορό τους στους ήχους της μουσικής, τα αναψοκοκκινισμένα

⁶⁸ Η κατανόηση των μουσικών κόσμων των παιδιών απαιτεί γνώση γύρω από τη μουσική, τα παιδιά, καθώς και την ερευνητική μέθοδο. Το υπάρχον ερευνητικό έργο γύρω από την αφομοίωση αλλά και τις ικανότητες, τη γνώση και τις πρακτικές των παιδιών στη μουσική είναι συνήθως αντισηπτικό, άγονο και αποσυνδεδεμένο από την παιδική ηλικία. Πρόκειται για εθνογραφίες που στερούνται πολιτισμικού και κοινωνικού πλαισίου και παραγνωρίζουν τη διάσταση της αληθινής μουσικής ζωής των παιδιών (Shennan Campbell 1998).

πρόσωπα χαράς μετά το πέρας των παραστάσεων, κοκ. Η παιδική ηλικία δεν θα δώσει στον εθνογράφο λεκτικές απαντήσεις που διαμορφώνουν μια αρραγή και βαθυστόχαστη οπτική για μια πολιτισμική επιτέλεση. Αντιθέτως, η εθνογραφική έρευνα με αντικείμενο τα παιδιά θρυμματίζει το μεθοδολογικό δόγμα της συνέντευξης ως αναπόσπαστου εργαλείου εξόρυξης πληροφοριών. Η παιδική ηλικία δεν δίνει συνεντεύξεις. Ακόμη και όταν δίνει, τα δεδομένα είναι τόσο ελλειπτικά και λανθάνοντα κάτω από κοφτές φράσεις ή και λέξεις, που διεγείρουν τη φαντασία του ερευνητή και ακονίζουν τη σκέψη του ώστε να βρει εναλλακτικούς τρόπους για να προσπελάσει το αντικείμενο έρευνας⁶⁹.

Εστιάζοντας στο σώμα ως «όχημα βίωσης του κόσμου» (Csordas 1994) ώστε να πλησιάσω και να ερμηνεύσω τη συμμετοχή των παιδιών στα προγράμματα του ΣΦΜ διασταυρώνομαι με την «επιστροφή της ανθρωπολογίας στο πεδίο της εμπειρίας» (Παπαπαύλου 2010). Σύμφωνα με τη Σερεμετάκη, «τις πρώτες δεκαετίες του περασμένου αιώνα, σημαντικοί θεωρητικοί όπως ο Simmel, ο Benjamin και ο Bloch μίλησαν για τις αισθήσεις από τη σκοπιά της σύγχρονης εμπειρίας της αισθητήριας πολλαπλότητας και ενός αισθητηριακού κατακλυσμού. Το θέμα αυτό μεταφέρθηκε στη φαινομενολογία του Merleau- Ponty (1945)⁷⁰, ο οποίος στα μέσα του 20^{ου} αιώνα θεώρησε πως η αισθητήρια εξερεύνηση της φαινομενολογικής ζωής του σύγχρονου κόσμου παραμένει σημαντική»(1997:247). Όπως επισημαίνει η Παπαπαύλου, ο πολιτισμός δεν βρίσκεται μόνο σε αντικείμενα και αναπαραστάσεις αλλά και σε σωματικές διαδικασίες πρόσληψης. Η πολιτισμική εμπειρία του κόσμου προσεγγίζεται ως ένα συνεχές, καθώς στις πολιτισμικές επιτελέσεις εμπλέκονται το σώμα, οι αισθήσεις, το περιβάλλον και ο χρόνος.

⁶⁹ Αξίζει να αναφερθεί στο σημείο αυτό, το σχόλιο των Mitchell και Reid-Walsh: «Η έρευνα με αντικείμενο την παιδική ηλικία εγείρει μια σειρά από ερωτήματα τα οποία συνοψίζονται τρόπον τινά στο μείζον ζήτημα του κατά πόσον δύνανται οι ανήλικοι να αρθρώσουν άποψη και να εισακουσθεί – μια εκδοχή του ‘Μπορούν οι υποδεέστεροι να μιλούν;’ (‘Can the subaltern speak?’) του Spivak (1988). Αφ’ ενός συχνά υπάρχει η τάση να αποδίδεται στην παιδική φωνή περισσότερο συναίσθημα ή περισσότερη αξία γνησιότητας και κρυστάλλινης αλήθειας λόγω του ότι προέρχεται από ένα παιδί. Αφ’ ετέρου, τουλάχιστον σε κάποιες περιπτώσεις εθνογραφικής έρευνας με ανήλικους πληροφορητές, τα παιδιά εκλαμβάνονται ως ‘πολιτισμικά ανόητα’ (cultural dupes) και απολύτως χειρίσιμα, άρα και αναξιόπιστα ως πηγές άντλησης πληροφοριών – ‘Τί μπορεί να γνωρίζουν, αφού είναι μόνο παιδιά;’» (2002: 27). Η προκείμενη εθνογραφική έρευνα των προγραμμάτων του ΣΦΜ επιχειρεί να αντιστρέψει πλήρως τη θέση αυτή μέσα από μια θεωρητική πλατφόρμα η οποία δίνει ισοβαρή αξία στον τρόπο που κάθε εθνογραφικό αντικείμενο αντιλαμβάνεται τον κόσμο και τα πολιτισμικά δεδομένα. Τα παιδιά έχουν φωνή και μάλιστα ηχηρή. Ο εθνογράφος καλείται να την προσεγγίσει και να την αποκωδικοποιήσει ρίχνοντας φως στη βιωματική διαδικασία.

⁷⁰ Στο βιβλίο του *Phénoménologie de la perception* (1945), ο Merleau Ponty ασκεί έντονη κριτική στην καρτεσιανή θέση «cogito ergo sum» και αναπτύσσει μια διαφορετική αντίληψη της συνείδησης μέσα από μια θεωρία η οποία εστιάζεται στην ενσωμάτωση. Ο καρτεσιανός dualισμός που διαχωρίζει το μυαλό από το σώμα – ως κύριος τρόπος ύπαρξης στον κόσμο αντικαθίσταται από τη διυποκειμενική εμπειρία και τη διαλεκτική συνειδητότητα.

Ως εκ τούτου ο εθνογράφος ερευνητής δεν ενσαρκώνει το ρόλο του απλού συνομιλητή, αλλά του ενσώματου εαυτού με πολλαπλά ανοιχτά κανάλια πρόσληψης (2010).

Με βασικό αναλυτικό άξονα τα συναισθήματα των παιδιών και την ενσώματη πρόσληψη του πολιτισμού, η προκείμενη εθνογραφική έρευνα εικονογραφεί τις αποχρώσεις των ψυχικών αντιδράσεων ενός δείγματος του πληθυσμού της χώρας που απορροφά τους κοινωνικούς και πολιτικούς κραδασμούς χωρίς να τους διυλίζει νοητικά. Η φωνή των παιδιών αποτελεί σπουδή στην αμεσότητα και την ένταση της εμπειρίας και γεφυρώνει τα χάσματα της κοινωνίας με όχημα την άγνοια κινδύνου. Τα κυριακάτικα προγράμματα του ΣΦΜ καλωσορίζουν τα παιδιά σε ένα μαγικό κόσμο όπου η μουσική εκπαιδεύει, αναμοχλεύει τον ψυχισμό τους και προκαλεί συναισθηματικές και σωματικές αντιδράσεις. Το συλλογικό βίωμα των παιδιών αισθάνομαι ότι λειαίνει τις αντιθέσεις ανάμεσά τους σε τέτοιο βαθμό, που κυριολεκτικά μορφοποιεί μια απόλυτα ομόφωνη και ενθουσιώδη πρόσληψη των μουσικών δρώμενων. Η δύναμη του *τώρα* σείει το έδαφος των αιθουσών των προγραμμάτων, ενώ οι ήχοι -άλλοτε άναρθροι και άλλοτε έναρθροι – και τα στριγκλίσματα των παιδιών ακούγονται στα αυτιά μου σαν μοχλός που ενεργοποιεί την αισιοδοξία της ελληνικής κοινωνίας από την αρχή. Τα παιδιά αυτά είναι η αρχή, είναι μια μερίδα της νέας γενιάς που θα έχει ήδη αποθηκεύσει ερεθίσματα δυτικής έντεχνης μουσικής παράδοσης πριν ακόμα αντιληφθεί την ελληνική κρίση. Κάθε δραστηριότητα ξεχωριστά του κάθε προγράμματος, κάθε στιχομυθία της κάθε παράστασης αισθάνομαι ότι διαχέεται στα αυλάκια των παιδικών αισθήσεων με έναν τρόπο σχεδόν μυστικιστικό, που δεν περιγράφεται. Πρόκειται για υποδόριες, βαθιές, ενσώματες διαδικασίες κατανόησης και καταχώρησης των πολιτισμικών δεδομένων σε μια πλατφόρμα μνήμης η οποία δεν θα αποκτήσει ποτέ πατίνα. Τα παιδικά βιώματα δεν αναλύονται αλλά καθορίζουν, δεν παράγουν νοσταλγία αλλά προσανατολίζουν – έστω και εάν οι κατοπινές επιλογές δεν συνδέονται ενσυνείδητα με αυτά. Βεβαίως, δεν παραγνωρίζω το γεγονός ότι η μινιμαλιστική αυτή μορφή άντλησης πληροφοριών η οποία συμπληρώνεται από τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις του ερευνητή ελλοχεύει πολλούς κινδύνους παρερμηνείας και λανθασμένων συμπερασμάτων από πλευράς του, αλλά εντέλει όλα συνοψίζονται στη ρητορική ερώτηση: Ούτως ή άλλως η φωνή του πεδίου – είτε πρόκειται για ενήλικες είτε για ανήλικους συνομιλητές – δεν περνά από διαρκείς επεξεργασίες και ερμηνευτικά

φίλτρα, απολύτως ορατά στη μεταμοντέρνα εποχή της εθνογραφίας, υπό τον τίτλο 'η φωνή του εθνογράφου';⁷¹.

Ο φαντασιακός πολιτισμός, γόνιμο απότοκο των κοινών συνιστωσών κάθε είδους συσπείρωσης και συλλογικότητας, θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια συμβολική εγκατάσταση από παραμορφωτικούς καθρέφτες οι οποίοι προβάλλουν, αλλοιώνουν, μεταβάλλουν και επαναδιατυπώνουν τις ιδέες, τις αισθητικές κατευθύνσεις και τις πρακτικές των ανθρώπων, ένα *homage* στη συμπλοκή πραγματικότητας και μυθοπλασίας- με την έννοια της νοητικής επεξεργασίας και μεταμόρφωσης της εμπειρίας. Πρόκειται για ένα σύνολο εγγενών, ίσως υποσυνείδητων, μηχανισμών, οι οποίοι δίνουν εμβληματικό νόημα και γοητευτικό βάθος στις ανθρώπινες αντιλήψεις και πράξεις, μια πλατφόρμα παραγωγής ερμηνειών που αναβαθμίζει το συλλογικό βίωμα από το ρεαλισμό του χωροχρόνου στον υπερρεαλισμό του συμβόλου⁷². Η ιδέα του φαντασιακού πολιτισμού όμως δεν είναι ρηξικέλευθη. Πατάει γερά σε μια εκτενή βιβλιογραφία από σημαντικούς διανοητές οι οποίοι έχουν προσεγγίσει ποικιλοτρόπως την έννοια του φαντασιακού σε σχέση με την ανθρώπινη κοινωνία. Ήδη στα μέσα του εικοστού αιώνα ο Lacan (1956) διατείνεται ότι το φαντασιακό αποτελεί - μαζί με το συμβολικό και το αληθινό - πυρηνική έννοια της ψυχαναλυτικής θεωρίας του, καθώς αναφέρεται στη διαδικασία κατασκευής ενός «ιδανικού – εγώ» (*ideal-ego*), ή μιας εικόνας του εαυτού η οποία συμπλέει με τις προσδοκίες και επιθυμίες των άλλων, διαμέσου ενός συνόλου από κοινωνικά σύμβολα, νόρμες και εικόνες. Όπως επισημαίνει ο Appadurai (1990), η σύγχρονη κοινωνία χαρακτηρίζεται από ένα νέο πλέγμα σχέσεων μεταξύ των υποκειμένων και του φαντασιακού. Η φαντασία, όπως τονίζει, έχει μετατραπεί σε ένα οργανωμένο πεδίο κοινωνικών πρακτικών, μια μορφή διαπραγματεύσεως μεταξύ της πραγματικότητας και διεθνώς ορισμένων πεδίων δυνατότητας. Η σύγχρονη εθνογραφία οφείλει να αναδειξεί το

⁷¹ Παραθέτω στο σημείο αυτό το σχόλιο της Παπαπαύλου σχετικά με τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις της εθνογραφικής της έρευνας για το κίνημα των Αγανακτισμένων της πλατείας Συντάγματος: «[...] η παρουσίαση του εθνογραφικού υλικού, ακόμα κι αν μοιάζει να φλερτάρει με την ιδέα της αναπαράστασης μίας και μοναδικής πραγματικότητας, παραμένει αποσπασματική και μέρος της ερμηνείας τόσο των συνομιλητών της έρευνας όσο και της δικής μου οπτικής γωνίας» (2015: 29). Προς επίρρωσιν, ο Small διατείνεται ότι «αυτό που ο καθένας από εμάς αντιλαμβάνεται ως πραγματικότητα δεν είναι αντικειμενικό ή απόλυτο αλλά κοινωνικά κατασκευασμένο. Ο τρόπος με τον οποίο αποκτούμε την εικόνα της πραγματικότητας είναι μια διαλεκτική διαδικασία ανάμεσα στην εμπειρία και την ιδιοσυγκρασία του κάθε ατόμου και τις αντιλήψεις των διάφορων κοινωνικών ομάδων στις οποίες ανήκει το άτομο» (2010: 205).

⁷² Στη σημασία που αποδίδουν σε συγκεκριμένες κοινωνικές πράξεις τους τα δρώντα υποκείμενα (αυτό που έχει να πει για τον εαυτό της η συμβολική πράξη, εν ολίγοις) στέκεται και ο Geertz (1973) αναλύοντας την έννοια της πυκνής περιγραφής. Τα πολιτισμικά σύμβολα, όπως τονίζει, «σταθεροποιούν την αίσθηση προσανατολισμού», ενώ η τάση να νοηματοδοτούμε την εμπειρία δίνοντάς της μορφή και τάξη είναι τόσο πραγματική και επιτακτική όσο οι πιο οικείες βιολογικές ανθρώπινες ανάγκες (1973: 102 και 147).

ρόλο του φαντασιακού στην εξύφανση της κοινωνικής ζωής καθώς νέες μορφές ζωής αναδύονται από τη διάσταση των υποκειμενικά κατασκευασμένων δυνατοτήτων σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από ότι από τις συγκεκριμένες τροχιές των κοινωνικών δομών και πρακτικών. Από την άλλη μεριά, ο Taylor (2003), ακολουθώντας εν μέρει τα χνάρια του Anderson, χρησιμοποιεί τη φαντασία ως όχημα εξερεύνησης των τρόπων με τους οποίους οι ανθεκτικές κοινωνικές δομές του δυτικού μεταμοντερνισμού διατηρούνται μέσω συλλογικών πρακτικών, ιστοριών και ιδεών. Η διαφορά της «ηθικής τάξης» (*moral order*) από το σύγχρονο «κοινωνικό φαντασιακό» (*social imaginary*) έγκειται στο ότι η πρώτη αναφέρεται στο σώμα των πολιτικών και φιλοσοφικών ιδεών που εκφράζονται από τις ελίτ, ενώ το δεύτερο στις μορφές του φαντασιακού που μοιράζεται η μάζα των καθημερινών ανθρώπων. Το κοινωνικό φαντασιακό κατά τον Taylor δεν είναι τίποτε άλλο παρά η κοινή παραδοχή που ενεργοποιεί τις κοινές πρακτικές των ανθρώπων και μια ευρέως μοιρασμένη αίσθηση νομιμότητας και δεοντολογίας. Από πολιτικής πλευράς, ο Καστοριάδης (1998) χρησιμοποιεί την έννοια του φαντασιακού για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνίες κατασκευάζουν μυθολογίες γύρω από τα κοινωνικά διατάγματα και τα μέσα παραγωγής. Σύμφωνα με τον έλληνα διανοητή, το φαντασιακό είναι κατά βάση συλλογικό και ξεπερνά το επίπεδο της ατομικής, υποκειμενικής αναπαράστασης, είναι ένα *κοινωνικό ήθος* (*cultural ethos*) το οποίο παράγει νοήματα που οργανώνουν την ανθρώπινη συμπεριφορά και ισχυροποιούν τις κοινωνικές σχέσεις. Η έννοια «διαπολιτισμική συγγένεια» (*affinity interculture*) του Slobin (1993:68) προσεγγίζει τους τρόπους με τους οποίους τα κοσμοπολίτικα πολιτισμικά μορφώματα δημιουργούνται, διατηρούνται και ανατροφοδοτούνται, ενώ οι Inda και Rosaldo (2008: 14) χρησιμοποιούν τον όρο αποεδαφοποίηση (*de/territorialization*) για να περιγράψουν το φαντασιακό επίπεδο της διεθνικής πολιτισμικής συνθήκης η οποία αναφέρεται επί τη βάσει του καπιταλισμού, της ραγδαίας εξέλιξης της τεχνολογίας της επικοινωνίας και της εξάπλωσης της αγγλικής γλώσσας.

Σε κάθε περίπτωση, ο *φαντασιακός πολιτισμός* της μεταμοντέρνας συνθήκης συνομαδώνει σε κοινότητες ανθρώπους από κάθε γωνιά της γης και ορίζει μια κοινή γλώσσα, ένα κώδικα επικοινωνίας υπερεθνικό, ένα νήμα σύνδεσης αθέατο αλλά απόλυτα συμπαγές. Οι κοινές πεποιθήσεις, αισθητικοί προσανατολισμοί, κοινωνικές πρακτικές κλπ, υπερσκελίζουν κατά πολύ τα εθνικά σύνορα ή αυτά της εκάστοτε γείτονας χώρας και, συνεπικουρούσης της τεχνολογίας, της ψηφιακής επικοινωνίας, των MME, του διαδικτύου και των μεταναστευτικών ρευμάτων, ιχνογραφούν κοινούς παρονομαστές παγκόσμιας

εμβέλειας. Από την εποχή του εθνογραφικού ρεαλισμού και της καταγραφής της κουλτούρας του εξωτικού Άλλου – μιας κουλτούρας με σαφή χρονολογικά και κυρίως γεωγραφικά όρια – η εθνομουσικολογική και ανθρωπολογική μέθοδος περνά στην έρευνα πολιτισμικών εκφάνσεων και πρακτικών με διεθνές εκτόπισμα, οι οποίες με όχημα το φανταστικό υποκλίνονται στο *status quo* της παγκοσμιοποίησης.

Τί συμβαίνει όμως με τη μουσική συγκεκριμένα όσον αφορά την έννοια του φανταστικού πολιτισμού; Οι μουσικές επιλογές αναπαριστούν ιδεολογικές και αισθητικές συγγένειες σε όλα τα μήκη και πλάτη της γης, συγγένειες οι οποίες δύνανται να ενεργοποιήσουν μείζονες διαπολιτισμικές διαδικασίες και αλληλεπιδράσεις (Slobin 1993:68). Η μουσική εθνογραφία, σύμφωνα με τον Slobin, μπορεί να αναδείξει μια πληθώρα νοημάτων για την εκάστοτε υποκουλτούρα η οποία εντάσσεται στο πλαίσιο μιας ευρύτερης υπερκουλτούρας (*superculture*). Σε παρόμοια γραμμή πλεύσης ο Erlmann (1999: 4), σε μια απόπειρα να εφαρμόσει το παράδειγμα του Anderson σε διεθνικά φαινόμενα όπως η μουσική, χρησιμοποιεί τον όρο «παγκόσμια φαντασία» (*global imagination*) ώστε να φωτίσει τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αλλάζουν πολιτισμικά πλαίσια και υιοθετούν πολιτισμικά μορφώματα τα οποία βρίσκονται ενίοτε πολύ πέραν των συνόρων του άμεσου μικρόκοσμου της προσωπικής τους εμπειρίας.

Όσον αφορά στο είδος της έντεχνης δυτικής μουσικής παράδοσης και στην κοσμοπολίτικη κοινότητα που οικοδομείται στα θεμέλιά της, η χαρτογράφηση των υπο-περιπτώσεων (*sub-cultures*)⁷³ οι οποίες εκπηγάζουν από το συγκεκριμένο διεθνικό πολιτισμικό μόρφωμα αποτελεί ένα ελκυστικό εγχείρημα. Τα κοινά χαρακτηριστικά και οι κοινές πρακτικές⁷⁴ οι οποίες διατηρούν συνεκτικό το προφίλ της υπερ-κουλτούρας (*super-culture*) του συγκεκριμένου ιδιώματος διασταυρώνονται και συγχωνεύονται με τις εκφάνσεις της ιδιαιτερότητας κάθε τύπου. Στην Ελλάδα η κλασική μουσική είναι προικισμένη με ένα ολιγάριθμο πλην όμως ιδιαιτέρως αφοσιωμένο κοινό το οποίο, μαζί με

⁷³ Η έννοια της υπο-κουλτούρας διασαφηνίζεται δεόντως στο εξαιρετικά ενδιαφέρον άρθρο του Tsioulakis (2011), ο οποίος εξετάζει την jazz υποκουλτούρα της Αθήνας ως μια ειδική περίπτωση μουσικών επαγγελματιών οι οποίοι θέτουν σε τροχιά κίνησης το κοσμοπολίτικο φανταστικό με όχημα τη μουσική. Όπως επισημαίνει, οι διεθνικές μουσικές συγγένειες και πρακτικές κατασκευάζονται ταυτοχρόνως μέσα από την πραγματικότητα και το μύθο, την εμπειρία και τη φαντασία, την αρμονία και τον αγώνα. Σε καμία περίπτωση ο όρος υπο-κουλτούρα δεν παραπέμπει σε κάτι το περιθωριακό, ούτε ενέχει υποτιμητική χροιά.

⁷⁴ Όπως σημειώνει ο Samson (2015), η κλασική μουσική αποτελεί μια πολιτισμική πρακτική, μια έννοια η οποία σύμφωνα με τον Bourdieu είναι *a priori* πολιτική, ήτοι διαποτισμένη με εξουσία λόγω του ότι κάθε «πεδίο» που γεννιέται από μια πρακτική καθιερώνει θεσμούς, κανόνες, σχήματα κυριαρχίας, κοκ. Από τη σκοπιά του Ingold (2000), η έντεχνη δυτική μουσική περιλαμβάνει μια ευρεία γκάμα πρακτικών, όπως την οργανοχρησία και το τραγούδι ενός συγκεκριμένου ρεπερτορίου, την εκτέλεση ενώπιον ακροατηρίων σε διάφορους χώρους, και την υιοθέτηση ενός συγκεκριμένου πλέγματος αξιών.

τους επαγγελματίες και ερασιτέχνες μουσικούς και μουσικολόγους, διαμορφώνει τη δική του φαντασιακή κοινότητα.

Εισχωρώντας στα ενδότερα των κυριακάτικων πρωινών του *ΣΦΜ* η αίσθηση του *φαντασιακού πολιτισμού* ως κινητήριου μηχανισμού που εκσφενδονίζει στα ύψη της επιτυχίας το εγχείρημα στερεοποιείται σε μια σχεδόν απτή μορφή. Ο λόγος των γονέων και κηδεμόνων που στηρίζουν το θεσμό αυτό είναι ομόφωνος και εύκολα αναγνώσιμος ως προς το εν λόγω ζήτημα. Ο πατέρας ενός οκτάχρονου αγοριού επισημαίνει:

«Προσπαθήσαμε να δώσουμε αυτό που λέμε πνευματική ισορροπία... είναι μια καλή διέξοδος από όλο αυτό το σύστημα της εποχής που προάγει άλλα πράγματα. Είναι μια επιλογή πολύ διαφορετική από άλλες και είναι μια συνειδητή επιλογή γιατί θεωρούμε ότι και η πνευματική ισορροπία που επιτυγχάνεται μέσα από τέτοια προγράμματα είναι εξίσου σημαντική με τη σχολική και την ευρύτερη κοινωνική διαπαιδαγώγηση». Λέξεις όπως «πνευματικά εφόδια», «πνευματική καλλιέργεια», κοκ, διανθίζουν τα σχόλια της πλειοψηφίας των γονέων μετατρέποντας τα προκείμενα προγράμματα σε σύμβολο πολιτισμού, μια φαντασιακή κατασκευή η οποία προτάσσει το αίτημα της αναγκαιότητας της *υψηλής τέχνης* για τα παιδιά, ιδίως σε καιρούς δύσθυμους και χαλεπούς. Το ότι η οπτική αυτή του συνόλου σχεδόν των κηδεμόνων γύρω από τα προγράμματα του *ΣΦΜ* σκιαγραφεί ένα είδος *φαντασιακού πολιτισμού* που ενεργοποιείται σε κάθε πολιτισμική επιτέλεση, ενώ ο απόηχός του διαρκεί και μετά το πέρας αυτών, θεμελιώνεται, όπως είναι αναμενόμενο, και από τους ίδιους τους εμπνευστές, τους διοργανωτές και τους συντελεστές κάθε προγράμματος και παράστασης ξεχωριστά. Μοιάζει με μια προκαθορισμένη, σχεδόν προσυμφωνημένη και *a priori* υπογεγραμμένη εκατέρωθεν πολιτισμική συνθήκη η οποία προάγει την έντεχνη δυτική μουσική και διατηρεί μια οργανική και αδιάρρηκτη σχέση με την επίσημη έδρα του αθηναϊκού φαντασιακού πολιτισμού: το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.

Η διευθύντρια της *ΜΜΒ* κυρία Μεράκου φωτίζει τη φαντασιακή διάσταση των προγραμμάτων και το συμβολικό τους νόημα με δυνατό προβολέα: «Τα προγράμματα αυτά καλύπτουν ένα σημαντικό κενό της μουσικής εκπαίδευσης, τόσο της ωδειακής όσο και της σχολικής. Δεν νοείται τα παιδιά που σπουδάζουν μουσική στην Ελλάδα να μην ξέρουν δύο πράγματα θεωρητικά για τους συνθέτες και το έργο τους ή να μην έχουν δει δύο παραστάσεις μουσικοθεατρικές. Ο *ΣΦΜ* μέσω των προγραμμάτων του για παιδιά, τα φέρνει σε επαφή με τη *Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη* και δίνει ερεθίσματα για μια πιο

ολοκληρωμένη εξερεύνηση της μουσικής». Η κάλυψη ενός σημαντικού κενού⁷⁵ στη μουσική εκπαίδευση της χώρας δίνει νέα αίγλη στα προκείμενα προγράμματα τα οποία συμβολίζουν μια κιβωτό πολιτισμού σε μια χώρα που καταρρέει σε πολλαπλά επίπεδα. Μία εκ των τριών συντελεστών της παράστασης «Μουσικές της Βροχής», η Κατερίνα, δίνει τη δική της απόχρωση στη φαντασιακή διάσταση των προγραμμάτων σε καιρό κρίσης: «Προσωπικά, ήμουν στο Βερολίνο τα τελευταία τέσσερα χρόνια και *λόγω* της κατάστασης επέστρεψα. Δηλαδή με ενδιέφερε πιο πολύ να δραστηριοποιηθώ στην Ελλάδα –και γι’ αυτό ήρθα στην Αθήνα που δεν είχα ζήσει- διότι θεώρησα ότι η κατάσταση χρήζει άμεσης ανάγκης [...]. Μ’ ενδιέφερε πάρα πολύ η κοινωνική κατάσταση που είναι εδωπέρα και θεώρησα ότι θα μου ήταν εμένα περισσότερο ενδιαφέρον προσωπικά από το να είμαι στο Βερολίνο που έχει πληθώρα από τέτοια πράγματα..., που για προσωπική εξέλιξη θα ήταν καλύτερα να είμαι στο Βερολίνο, αλλά κοινωνικά με ενδιέφερε να δω αυτή την κατάσταση εδωπέρα. Θεωρώ ότι είναι πολύ χρήσιμα τα προγράμματα που συνδυάζουν τέχνη και παιδαγωγική». Η παράσταση «Μουσικές της Βροχής», μέσα από τη ρητορική αυτή, γλιστρά απρόσκοπτα και υπνωτιστικά από το επίπεδο της συλλογικής εμπειρίας στο επίπεδο του συμβολισμού. Πρόκειται για την ανταπόκριση μιας νεαρής μουσικοπαιδαγωγού στο κάλεσμα των καιρών και της δημιουργίας και υλοποίησης μιας μουσικοθεατρικής παράστασης η οποία έχει ιαματική δράση ενάντια στην κρίση. Ο φαντασιακός πολιτισμός στην οριακή του μορφή θεραπεύει, περιθάλπει και εξυγιαίνει την κοινωνία.

⁷⁵ Το εν λόγω κενό της ωδειακής και σχολικής εκπαίδευσης θεωρώ ότι καλύπτουν σε μεγάλο βαθμό τα τρία Τμήματα Μουσικών Σπουδών της χώρας καθώς και το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Το γεγονός ότι το στοιχείο αυτό αποσιωπάται ώστε να τονισθεί η αναγκαιότητα των προγραμμάτων που μελετά η προκείμενη έρευνα, ισχυροποιεί προσέτι τη διαδικασία κατασκευής ενός φαντασιακού πολιτισμού από τον ΣΦΜ, ο οποίος στα μάτια του ευρέως κοινού αποτελεί συνώνυμο της *υψηλής τέχνης*.

Πολιτισμική γεωγραφία

Τα εκπαιδευτικά προγράμματα της *MMB* στοιχειοθετούν κάτι παραπάνω από μια απόπειρα σύζευξης της διδασκαλίας του έντεχνου μουσικού ιδιώματος με την ψυχαγωγία των παιδιών. Αποτελούν ένα δείκτη πολιτισμού στην Ελλάδα της κρίσης. Η ανατομία του κοινού τους⁷⁶ αναπέμπει μια ατμόσφαιρα και αποκρυσταλλώνει έναν κοινωνικό φανταστικό ιστό⁷⁷ ανθρώπων της αστικής τάξης κυρίως, οι οποίοι πασχίζουν να εκπαιδεύσουν τους επιγόνους τους κόντρα στα παράφερνα της τρέχουσας πολιτικής Ιστορίας. Οι κηδεμόνες που συγκροτούν κατ' ουσίαν το συνειδητό κοινό⁷⁸ των προγραμμάτων, μιας και η επιλογή συμμετοχής ανήκει αποκλειστικά σε εκείνους, αποτελούν τους αφανείς ήρωες μιας πολιτισμικής συνθήκης η οποία αναφύεται και θάλλει εντυπωσιακά απρόσκοπτα στο άγονο έδαφος της ελληνικής κρίσης. Η διευθύντρια της *MMB* επισημαίνει: «Σε αυτές τις ηλικίες, όπως λέγαμε μέχρι το δημοτικό, ελάχιστα παιδιά διαλέγουν μόνα τους. Τα προγράμματα και τις επιλογές τις κάνουν οι γονείς και επειδή ο τρόπος επικοινωνίας μας είναι περισσότερο μέσω των Μέσων, είναι και άνθρωποι οι οποίοι επικοινωνούν και χρησιμοποιούν το διαδίκτυο, τους υπολογιστές για την ενημέρωσή τους»⁷⁹.

⁷⁶Ο Χαψούλας (2015) επισημαίνει ότι, «υφίσταται ένα όχι αμελητέο ποσοστό της ελληνικής κοινωνίας, προερχόμενο κυρίως από τα αστικά κέντρα, το οποίο λόγω της παιδείας του προσλαμβάνει την έντεχνη δυτική μουσική ως μέρος της ιδιωτικής του κουλτούρας και πολιτισμικής του ταυτότητας. Στο σημείο πρέπει να διευκρινιστεί ότι ο τρόπος με τον οποίο συνδυάζει κανείς αισθητικές και συναισθηματικές ποιότητες με μουσικές εμπειρίες είναι πολιτισμικά δεδομένος. Κατά συνέπεια, οι μουσικές ακροάσεις συγκεκριμένων ειδών μουσικής συγκροτούν έξεις, οι οποίες «εντυπώνονται» στη συνείδηση των ανθρώπων ήδη από την παιδική ηλικία, κυρίως μέσω της εκπαίδευσης. Οι έξεις αυτές αποτελούν δομημένες εντυπώσεις (*habitus*), καθώς αντανakλούν τις κοινωνικές συνθήκες δημιουργίας τους και παρουσιάζουν ομοιογένεια σε αντιστοιχία με συγκεκριμένες κοινωνικές τάξεις και ομάδες ανθρώπων. Η συνέχεια που παρατηρείται σε ό,τι αφορά συγκεκριμένες μουσικές προτιμήσεις και συνδέεται με το προαναφερθέν αστικό κοινό δύναται να αποδοθεί στην κοινωνική συνήθεια των ανθρώπων να αναπαράγουν τις δομές που τους διαμορφώνουν, ενώ, ταυτόχρονα, αναδεικνύει τη συνέχεια συγκεκριμένων κοινωνικών δομών και των πολιτισμικών τους εκφάνσεων».

⁷⁷Ο Small βαπτίζει «νησίδες κοινότητας μέσα στη μεγάλη θάλασσα των απρόσωπων σχέσεων της σύγχρονης πόλης» οτιδήποτε ενώνει τους ανθρώπους του αστικού περιβάλλοντος σε ένα κοινό πεδίο δράσης. Όσον αφορά στη δυτική έντεχνη μουσική, θεωρεί ότι οι συμμετέχοντες σε συναυλίες του ιδιώματος αυτού «έρχονται ως ξένοι μεταξύ τους και φαίνονται πρόθυμοι να παραμείνουν έτσι». Εντούτοις, όπως τονίζει, με μία έννοια οι άνθρωποι αυτοί δεν είναι καθόλου ξένοι, διότι αυτοεπιλέγονται έως ένα βαθμό με βάση την αίσθηση του ποιοι είναι και ποιοι αισθάνονται ότι είναι. Το κοινό της μέσης συναυλίας συμφωνικής μουσικής είναι στη σύνθεσή του συντριπτικά μεσαίας και ανώτερης κοινωνικής τάξης. Αυτό ωμά σημαίνει ότι απαρτίζεται από μέλη μιας ομάδας επαγγελματιών που περιλαμβάνει τις επιχειρήσεις, τη διοίκηση και τις κυβερνητικές θέσεις, είτε από αυτούς που εκπαιδεύονται ή φιλοδοξούν να έχουν τέτοια επαγγέλματα (2010: 75-76).

⁷⁸Για μια εξόχως αναλυτική προσέγγιση των ψυχολογικών και σωματικών αντιδράσεων του κοινού της δυτικής έντεχνης μουσικής επιτέλεσης, βλ. Karen Burland & Stephanie Pitts (2014).

⁷⁹Αξίζει να σημειωθεί η άποψη της Finnegan για τη βαρύνουσα σημασία του οικογενειακού περιβάλλοντος – η οποία υπερτερεί ακόμη και της σημασίας του κοινωνικοοικονομικού σκηνικού μιας χώρας – στην διάνοιξη ατραπών οι οποίες εισάγουν τις νέες γενιές σε συγκεκριμένες κυρίαρχες μουσικές κουλτούρες (1989: 194, 305).

Μέσα από μια σειρά συνεντεύξεων που έλαβαν χώρα πριν την έναρξη και μετά τη λήξη των εκπαιδευτικών προγραμμάτων, η μερίδα της ελληνικής κοινωνίας που ενημερώνεται και συμμετέχει στην κυριακάτικη ατζέντα της *MMB* - δίνοντας ώθηση και στους ιθύνοντες να συνεχίσουν το έργο τους – παίρνει σταδιακά μορφή και αποκτά αναγνωρίσιμο πρόσωπο – αν όχι ομοιογενές, σίγουρα με κάποια διακριτά, βαρύνουσας σημασίας κοινά χαρακτηριστικά⁸⁰.

Οι περιοχές της πρωτεύουσας στις οποίες κατοικούν οι κηδεμόνες των παιδιών που συμμετείχαν στα προγράμματα της *MMB* συνθέτουν μια τοιχογραφία της αστικής Αθήνας η οποία συνομαδώνει τα Βόρεια και τα Νότια προάστια των ευκατάστατων οικογενειών με τα Εξάρχεια, τη γειτονιά του Φιλοπάππου και την Πλάκα της διανοήσης και των καλλιτεχνών. Τα κυριακάτικα πρωινά το Μέγαρο έλκουν σαν μαγνήτης ανθρώπους από την Αγία Παρασκευή, την Άνοιξη, την Κηφισιά, τα Βρηλίσσια, την Πεύκη, το Παλαιό Φάληρο, τον Άλιμο και το λεγόμενο εμπορικό τρίγωνο στο κέντρο της Αθήνας, οι οποίοι μέσα από τον λόγο τους ξεδιπλώνουν μια συλλογιστική που πάλλεται στο ρυθμό της αντίστασης στην κρίση. Τα επαγγέλματα των εν λόγω γονέων φανερώνουν ένα επίπεδο μόρφωσης, πανεπιστημιακό ως επί το πλείστον, γεγονός που δεν εκπλήσσει ιδιαίτερώς δεδομένων των παραμέτρων των εκπαιδευτικών προγραμμάτων της *MMB*. Συγκεκριμένα, το δείγμα των συνομιλητών της έρευνας περιλαμβάνει έναν αρχιτέκτονα, μια δικαστικό, μια μεταφράστρια λογοτεχνίας, μια φαρμακοποιό, πολυάριθμους ιδιωτικούς υπαλλήλους,

⁸⁰ Η σύνδεση της δυτικής έντεχνης μουσικής παράδοσης με συγκεκριμένα κοινωνικά στρώματα και η χρήση της ως συμβόλου κοινωνικής υπεροχής έχει σχολιασθεί αναρίθμητες φορές από κοινωνικούς ανθρωπολόγους, φιλοσόφους, εθνομουσικολόγους, κ.ο.κ. Ενδεικτικά αναφέρω την άποψη του Bourdieu (1974), ο οποίος στη διάρκεια του κοινωνικού αναβρασμού στη Γαλλία της δεκαετίας του 1960, επιτέθηκε ανοιχτά στις παραδόσεις της Δύσης περιγράφοντας τη συμμετοχή σε συναυλίες κλασικής μουσικής ως ένα είδος κοινωνικού αριτισμού ανθρώπων οι οποίοι καπηλεύονται το ιδίωμα ως ένα σήμα που σφραγίζει την κοινωνική τους υπεροχή έναντι της υπόλοιπης κοινωνίας. Στη μαζικιστική της μορφή η θέση αυτή τονίζει τη χρήση της μουσικής ως κοινωνικού συμβόλου, γεγονός που απαντάται κατά κόρον σε παγκόσμιο επίπεδο ανά τους αιώνες. Εντούτοις, σύμφωνα με αρκετούς θεωρητικούς, η επιστράτευση μιας τέχνης για κοινωνικοπολιτικούς σκοπούς, δεν αναιρεί την αρχική της αυτόνομη αξία, η οποία βασίζεται περισσότερο στην υψιπετή έμπνευση και λιγότερο έως καθόλου στο πολιτισμικό πλαίσιο που την γέννησε. Όπως επισημαίνει ο Walker, «Η εποχή που ο Schubert έγραφε τα πρώτα αριστουργηματικά του τραγούδια συνέπεσε ιστορικά με την ήττα του Ναπολέοντα στο Βατερλώ από τη συμμαχία των μεγάλων ευρωπαϊκών δυνάμεων, έκαστη εκ των οποίων έτρεφαν το φόβο μιας ενδεχόμενης επακόλουθης Γαλλικής Επανάστασης στα εδάφη τους. Τους επικίνδυνους και χαλεπούς αυτούς καιρούς ο Schubert όπως όλοι οι άνθρωποι οι οποίοι δεν ανήκαν στην αριστοκρατική τάξη ή στους νεόπλουτους (*nouveau riche*), βρισκόταν λίγο ψηλότερα από τους δούλους στην κοινωνική ιεραρχία. Μολαταύτα, η μουσική του δεν εκφράζει ούτε στο ελάχιστο την πολιτική κατάσταση την οποία βίωνε, αλλά πολύ περισσότερο τα ιδανικά της Αναγέννησης» (2007: 120). Στο ίδιο μήκος κύματος, ο Lutoslawski αμφισβητεί το ρόλο των εξω-μουσικών συσχετισμών και των περιγραφών του πολιτισμικού πλαισίου στην ακρόαση της κλασικής μουσικής, θεωρώντας ότι η απομάκρυνση από την ίδια τη μουσική και η εστίαση σε νοήματα πέραν του ήχου δημιουργεί σύγχυση στον ακροατή και του στερεί την άμεση κατανόηση της τέχνης (Kaczynski 1984: 91), μια θέση η οποία φέρνει στη μνήμη τη θεωρία του Hanslick, βασικού εκπροσώπου του μουσικού φορμαλισμού (Klein 2005: 113). Την αντίθετη άποψη εκφράζουν οι Blacking και Nettle τονίζοντας ότι «η ανάπτυξη των μουσικών στυλ δεν μπορεί να ερμηνευθεί ως απλά γεγονότα στο βασίλειο της παραγωγής ήχων, ανεξάρτητα από την κοινωνική και οικονομική οργάνωση» (1995).

μια γιατρό, έναν επιθεωρητή πλοίων, δύο τραπεζικούς υπαλλήλους αλλά και αρκετούς ανθρώπους που ασχολούνται με τον κλάδο των χρηματοοικονομικών. Η πρώτη σοβαρή ρήξη με το αναμενόμενο της δικής μου στενής κοσμοαντίληψης συντελείται με τη συνειδητοποίηση ότι κανένας κηδεμόνας δεν εργάζεται ως επαγγελματίας μουσικός. Υπάρχουν εντούτοις αρκετές περιπτώσεις γονέων – οι οποίες συνθέτουν εντέλει μια συντριπτική πλειοψηφία όπως συμπεράνα εκ των υστέρων - οι οποίοι έχουν ασχοληθεί στο παρελθόν ή ασχολούνται στο παρόν ερασιτεχνικά με κάποιο όργανο και με το ιδίωμα της δυτικής έντεχνης μουσικής παράδοσης. Παραθέτω ενδεικτικά κάποια σχόλια: «Παλαιότερα ως έφηβος έπαιζα κλασική κιθάρα, αλλά τώρα δεν θυμάμαι και πολλά», «Έχω τελειώσει Ωδείο και έχω παρακολουθήσει και τα πρώτα χρόνια της Μουσικολογίας», «Σαν παιδί έκανα τέσσερα χρόνια μαθήματα, αλλά μέχρι εκεί», «Φέτος ξεκίνησα μαζί με τη μικρή πιάνο. Πάμε σε ωδείο. Έχουμε διαφορετικές δασκάλες την ίδια ώρα», «Παλιά έπαιζα κιθάρα», «Επαιζα πιάνο παλιά», « Παίζω πολύ λίγο πιάνο».

Έπειτα από έναν καταιγισμό πληροφοριών γύρω από το κοινωνικό και πολιτισμικό υπόβαθρο του ερευνητικού αντικειμένου, βρίσκω μια απόμερη οικεία γωνιά στην άκρη ενός πάγκου λίγο έξω από τον Πολυχώρο της *MMB* ώστε να ανασυντάξω τις δυνάμεις και τις σκέψεις μου. Η εθνογραφία οίκοι έχει μόλις διαπεράσει τα κύτταρά μου σπάζοντας μια σειρά αλυσιδωτών συνειρμών οι οποίοι έχουν παγιωθεί στο μυαλό μου ως αμετακίνητο καθεστώς. Η ταυτότητά μου ως μουσικού δεν επέτρεπε στη φαντασία μου να κινηθεί πέρα από τα όρια μιας φαντασιακής ανακύκλησης και ανατροφοδοσίας του Μεγάλου από ένα κοινό το οποίο θα απαρτιζόταν κατ' αρχήν από επαγγελματίες μουσικούς και έπειτα από οτιδήποτε άλλο. Η απορία μου λακωνικά διατυπωμένη ως «Πού είναι οι μουσικοί και τα παιδιά τους;» χρήζει άμεσης απάντησης την οποία προσωρινά θα απαλύνω με έναν εσωτερικό μονόλογο: Στην Ελλάδα της κρίσης οι μουσικοί εργάζονται για ένα κομμάτι ψωμί στην κυριολεξία, συνεπώς ίσως ακόμη και το έξοδο του εν λόγω εισιτηρίου να αποτελεί πολυτέλεια για τους περισσότερους.

Η ελληνική κρίση έχει διαποτίσει σχεδόν όλα τα κοινωνικά στρώματα χωρίς ιεραρχικές προκαταλήψεις⁸¹. Η πάλαι ποτέ προνομιακή θέση της αστικής τάξης φιλτράρεται μέσα από

⁸¹ Οι Παπαδημητρίου και Χατζηκωνσταντίνου στο βιβλίο τους *Στην Εποχή των Αδιεξόδων* προσεγγίζουν την ελληνική κρίση υπό το πρίσμα ενός πεσιμιστικού ρεαλισμού: «Σε μια χώρα όπως η πειραματικά ποδηγετούμενη Ελλάδα της οικονομικής ύφεσης και της απαισιοδοξίας των πολιτών δεν υπάρχει ουδεμία ελπίδα για ανάπτυξη με το πλήρες περιεχόμενο της έννοιας αυτής. Η εφαρμοζόμενη Συσταλτική Πολιτική εμποδίζει βάνανυσα την ανάκαμψη και υπό τη δαμόκλειο σπάθη της πτώχευσης το μέλλον είναι εξαιρετικά αβέβαιο, ομιχλώδες και εξαρτημένο [...]. Η ελευθερία γίνεται ψευδαίσθηση και η κοινωνική συνοχή διακυβεύεται όπως και η κοινωνική ειρήνη». (2014: 175)

το πρίσμα των ισοπεδωτικών οικονομικών αδιεξόδων και οι άνθρωποι που παλεύουν ακόμα να μεταγγίσουν στα παιδιά τους δόσεις πολιτισμού μοιάζουν να περπατούν πάνω σε αφιλόξενη, φρυγμένη γη⁸². Χωρίς δυνατότητα απόδρασης από το βρόγχο των οικονομικοπολιτικών ρηγμάτων, αυτό το ποσοστό της ελληνικής κοινωνίας που επιμένει να ενημερώνεται και να συμμετέχει στα εκπαιδευτικά προγράμματα όπως αυτά του ΣΦΜ, ξεδιπλώνει μια εκλεπτυσμένα συγκινητική ρητορική⁸³ που αφήνει μια αίσθηση γλυκόπικρη. Στην ερώτηση εάν και σε ποιο βαθμό η τρέχουσα κατάσταση της χώρας έχει επηρεάσει τις επισκέψεις σε πολιτιστικά προγράμματα και παραστάσεις με το παιδί, η απάντηση όλων των κηδεμόνων είναι ομόφωνη: «Είναι δυσκολότερα τα πράγματα, αλλά κυρίως έχουν επηρεαστεί οι δικές μας έξοδοι, όχι του παιδιού. Προτιμούμε τα χρήματα που είναι να δώσουμε να τα δώσουμε σε κάτι που θα είναι και το παιδί... Είναι το τελευταίο πράγμα που θα κόψω... πώς να σας πω». Μία μητέρα απαντά με τη σιγουριά του ενστίκτου και του μητρικού φίλτρου: «Υπάρχει γονιός που δεν θα στερηθεί μια δική του έξοδο προκειμένου να πάει το παιδί του σε κάτι που αξίζει; Όποιον και να ρωτήσετε αυτό θα σας πει». Ένας πατέρας σχολιάζει αντιστοίχως: «Επειδή δίνουμε μεγάλη σημασία στην πνευματική υγεία του παιδιού, προφανώς θα κάναμε κάποια άλλη θυσία για να ανταπεξέλθουμε». Σε παρόμοια γραμμή πλευσης παραθέτω ενδεικτικά τα λόγια έτερων γονέων των οποίων η προτεραιότητα στο παιδί διατρέχει υπογείως τη συνολική τους κοσμοαντίληψη⁸⁴: «Με το παιδί..., θα έλεγα ότι δεν μας έχει επηρεάσει τόσο πολύ η κρίση γιατί πάντοτε θα βρίσκουμε ένα τρόπο να της προσφέρουμε αυτά που εμείς νομίζουμε ότι

⁸² Αξίζει να αναφερθεί το σχόλιο του Μαραγκόπουλου για την επίδραση της ελληνικής κρίσης στον ψυχισμό του νεοέλληνα: «Ποτέ πριν η συνείδηση του πολίτη δεν είχε βιώσει τόση μοναξιά απέναντι στην αγριότητα του χρηματιστηριακού/τραπεζικού κέρδους και της βαρβαρικής εξουσίας που πάνω στο όνομά του κυβερνάει τον πλανήτη» (2014: 38)

⁸³ Ο Δοξιάδης στο βιβλίο του *Το Αόρατο Ρήγμα, Θεσμοί και συμπεριφορές στην ελληνική οικονομία*, αρνείται να παραδώσει τα όπλα αμαχητί απέναντι στην ελληνική κρίση και κρατά μια στάση έκδηλα αισιόδοξη που πηγάζει από τα κληροδοτήματα, την πολυπραγμοσύνη, τη δύναμη και το ανθεκτικό κύτταρο του Έλληνα: «Έχουμε τη φύση και τα πολιτιστικά αγαθά που μας άφησαν οι παλαιότεροι. Έχουμε τις ελπίδες που μας ενστάλαξε η ταυτόχρονα ανοιχτή και προστατευτική ελληνική οικογένεια. Έχουμε τους επίμονους εμπειροτέχνες στα χωράφια, στα εργαστήρια, στα σχολεία. Έχουμε τις σπουδές και τα πτυχία. Έχουμε συμπατριώτες που ταξιδεύουν πολύ και άλλους που κατοικούν σε σημαντικά παγκόσμια κέντρα. Έχουμε την εμπορικότητα και την ευελιξία. Και έχουμε την ανάγκη να ξεκινήσουμε πάλι, σχεδόν από το μηδέν. Θα τα καταφέρουμε. Ο καθείς και τα όπλα του» (2013: 301).

⁸⁴ Σύμφωνα με τον Giddens, η επιλογή τρόπου ζωής δεν είναι απλώς ένα χαρακτηριστικό της αστικής τάξης, αλλά μια κρίσιμη επιλογή για όποιον ζει στη νεωτερικότητα (1991: 5). Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά, τα ερωτήματα «Τι να κάνω; Πώς να δράσω; Ποιος να είμαι;» αποτελούν κεντρικά ζητήματα για κάθε άνθρωπο που ζει στην ύστερη νεωτερικότητα και απαντά σε αυτά είτε αποσπασματικά είτε μέσω της καθημερινής κοινωνικής του συμπεριφοράς. (1991: 70) Η οπτική αυτή αποκρυσταλλώνεται στην περίπτωση των κηδεμόνων που συμμετέχουν στα προγράμματα του ΣΦΜ για τα παιδιά οι οποίοι ιεραρχώντας τις πολιτισμικές δράσεις για το παιδί στην κορυφή της πυραμίδας των ψυχαγωγικών τους επιλογών χτίζουν μια ταυτότητα, σχεδιάζουν έναν κοινωνικό εαυτό και αυτο-τοποθετούνται σε ένα συγκεκριμένο σημείο του κοινωνικοπολιτισμικού αρχιτεκτονήματος στο οποίο εντάσσονται.

της αρέσουν και της κάνουν καλό. Έστω κι αν εμείς στερηθούμε κάτι μικρότερης σημασίας», «Επειδή η ψυχαγωγία που έχει να κάνει με το παιδί είναι άμεση προτεραιότητα, θα κόψεις από κάτι άλλο προκειμένου να...», «έχουν μειωθεί άλλα, όχι του παιδιού», «Γενικότερα είναι δύσκολα τα πράγματα αλλά προσπαθούμε να τα ιεραρχούμε. Δηλαδή να στερηθούμε από κάτι άλλο για να κάνουμε κάτι για το παιδί». Τη θέση αυτή επιβεβαιώνει και η κυρία Μεράκου, διευθύντρια της *MMB*, η οποία επιχειρεί να τοποθετήσει το προκείμενο πολιτισμικό φαινόμενο σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο: «Βλέπω ότι –δεν είμαι κοινωνιολόγος ούτε οικονομολόγος– η εντύπωσή μου είναι..., επειδή υπάρχει κοινό γι' αυτές τις δράσεις, ότι η εκπαίδευση του παιδιού είναι νούμερο ένα προτεραιότητα. Άρα μπορεί να μην πάει ο μπαμπάς με τη μαμά σινεμά αλλά την Κυριακή το πρωί θα το φέρουνε το παιδί να κάνουνε κάτι –κάτι που, όπως είπαμε, εμπλέκει όλη την οικογένεια... Η προτεραιότητα είναι το παιδί. Πιστεύω ακόμα. Βεβαίως, εννοείται ότι και εμείς κρατάμε πάρα πολύ χαμηλές τις τιμές για να μπορεί ο καθένας να το κάνει. Οι περισσότεροι να το κάνουν. Παλιότερα δεν υπήρχαν εισιτήρια με 8 ευρώ – έτσι;- στο Μέγαρο Μουσικής. Αλλά δεν μπορείς να κάνεις τώρα... Στην εποχή που ζούμε, που οι γονείς εργάζονται και βλέπουν λίγες ώρες τα παιδιά τους, προσπαθούν αυτή την Κυριακή να την κάνουν *quality time*, δηλαδή να περάσουν τη μέρα μαζί, δημιουργικά, να βρεθούνε, να πιαστούνε, να αγκαλιαστούνε, να μάθουνε μαζί, να περπατήσουνε μαζί, να χορέψουνε μαζί, να γελάσουνε μαζί, τους ενδιαφέρει αυτή η ώρα που θεωρητικά κάνουν κάτι καλό για το παιδί τους γιατί έρχεται σε ένα εκπαιδευτικό όπου θα ακούσει, θα παίζει και θα κάνει... θέλουν να συμμετέχουν, θέλουν αυτή την ώρα να τη μοιραστούνε, είναι από αυτές τις ώρες της βδομάδας που θα είναι λίγες και καλές»⁸⁵.

Όπως κάθε πολιτισμική πρακτική η οποία απευθύνεται σε ένα συγκεκριμένο κοινό καθορισμένων προδιαγραφών, έτσι και τα συγκεκριμένα προγράμματα γίνονται ενίοτε πόλος έλξης μιας μερίδας γονέων οι οποίοι παρερμηνεύουν τις παραμέτρους και το ηλικιακό όριο που θέτουν οι διοργανωτές και επιχειρούν να εντάξουν τα παιδιά τους σε μια πλατφόρμα μουσικής εκπαίδευσης αρκετά πιο προχωρημένη από το στάδιο πνευματικής τους ωρίμανσης, ένα εγχείρημα άκρως δυσεπίτευκτο που γεννά αμηχανία και παράγει εντάσεις. Πρόκειται για την ελληνική κρίση σε αντιστροφή: Μια σύγχρονη, πυρετώδης, ημιπααραληρηματική ανάγνωση του πολιτισμού από ένα τμήμα της κοινωνίας που όχι απλώς δεν πτοείται από την οικονομική πτωτική πορεία της χώρας αλλά

⁸⁵ Το συγκεκριμένο σχόλιο αφορά στα προγράμματα στα οποία καλούνται να συμμετέχουν και οι γονείς μαζί με τα παιδιά τους, ήτοι όλα τα ερευνώμενα πλην του κύκλου «Ακούω, βλέπω, παίζω...».

διαπνέεται από την οιστηρηλασία της εμπλοκής σε μια ευρεία γκάμα πολιτισμικών δράσεων και εκδηλώσεων, σε πολλές εκ των οποίων δεν πληρούν καν τις προϋποθέσεις συμμετοχής. Όπως τονίζει η διευθύντρια της *MMB*, «επειδή οι γονείς πάρα πολύ βιάζονται να κάνουν τα παιδιά τους ευφυείς, φέρνουν παιδάκια που δεν είναι ώριμα να αφήσουν τη μαμά και να μπούνε σε μια αίθουσα που είναι μεγάλη και... Ένα άλλο φαινόμενο που αξίζει να το θίξουμε για να το αναφέρετε είναι ότι οι γονείς –όχι όλοι- θεωρούν τα παιδιά τους πανέτοιμα για οτιδήποτε στα δύομισί τους χρόνια. Αυτό, λοιπόν, το πρόγραμμα που είδατε (το «Ακούω, Βλέπω, Παίζω») χρειάζεται παιδιά που να έχουν μια αντίληψη, να διαβάζουν –γιατί κάποια τραγουδάγανε σε κάποια προγράμματα- αναλόγως προσαρμόζεται βέβαια γιατί οι συνάδελφοι εδώ είναι πολύ έμπειροι και πάρα πολύ ευαίσθητοι και κάθε φορά, ανάλογα με το γκρουπ, μπορεί να προκύψει κάτι άλλο. Γιατί είναι φτιαγμένο από την κυρία Σπανό αυτό το πρόγραμμα και κάθε φορά το κάνουμε με κάποιον άλλον. Έλεγα λοιπόν ότι βιάζουν τα παιδιά να έρθουν σε ένα πράγμα..., και εμείς τους το λέμε. Και γι' αυτό το γράφουμε κιόλα: από έξι μέχρι εννιά. Γιατί έτσι το έχει φτιάξει, έτσι το έχει σκεφτεί και αυτές είναι οι ανάγκες. Λένε, Όχι, μα το δικό μου ξέρει να διαβάζει. –Ε, όχι, τριών χρονών δεν μπορεί να διαβάσει. Αυτό είναι σίγουρο. Αλλά οι γονείς επιμένουν».

«Ο χώρος είναι ένα κόσμημα»

Το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών ως σύμβολο πολιτισμού και ως σφραγίδα αξιοπιστίας

Το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών⁸⁶ ενημερώνει τον επισκέπτη ήδη πριν περάσει το κατώφλι του κτιρίου για την πολιτισμική του ταυτότητα. Η επιγραφή «Το Μέγαρο αυτό θα είναι σχολείο, θα είναι οικογένεια, θα είναι εργοτάξιο πολιτισμού» στερεοποιεί την αίσθηση ενός μεγαλειώδους εγχειρήματος η οποία σοβεί ούτως ή άλλως σε όλους όσοι αντικρίζουν το κολοσσιαίο οικοδόμημα. Με μια λάμψη αιθαλή η οποία δεν συρρικνώνεται στο χρόνο, ο θεσμός αυτός ενσαρκώνει το όραμα του ιδρυτή του Χρήστου Λαμπράκη⁸⁷ και περνά σταδιακά στη συνείδηση των ανθρώπων ως ένα φυτώριο αυτόνομο, σχεδόν χωρίς περιβάλλον. Το ότι το MMA αποτελεί από το 1991 έως σήμερα την κορωνίδα του μουσικού πολιτισμού και το απόλυτο σύμβολο της Υψηλής Τέχνης της ελληνικής πρωτεύουσας συνιστά κάτι παραπάνω από κλισέ. Ο Μαγκλίνης δίνει λακωνικά και εύσημα την προσφορά του θεσμού στην πολιτισμική ζωή της χώρας: «Ειδικά στην κλασική μουσική, μπορούμε να μιλάμε για «πριν» και «μετά» το Μέγαρο» (2010).

Πριν φυλλομετρήσουμε τα επίπεδα ανάλυσης ενός κέντρου πολιτισμού που δεσπόζει στο κέντρο της Αθήνας εδώ και περίπου εικοσιπέντε χρόνια, αξίζει μια αναφορά στην περιγραφή του MMA από τον ίδιο το θεσμό: «Ο Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών ιδρύθηκε το 1981, με Πρόεδρο τον Χρήστο Δ. Λαμπράκη και ανέλαβε την ευθύνη της ολοκλήρωσης των εργασιών και στη συνέχεια τη λειτουργία του Μεγάλου. Είναι μη κερδοσκοπικός οργανισμός και διοικείται από ενδεκαμελές συμβούλιο του οποίου η

⁸⁶ Το εμβληματικό κτίριο, έργο υψηλών προδιαγραφών σε όλα τα επίπεδα, που στεγάζει το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών ξεκίνησε τη λειτουργία του το 1991. Περιλάμβανε χώρους ειδικά σχεδιασμένους για συμφωνική μουσική και όπερα, καθώς επίσης για χορό, θέατρο, προβολές και συνέδρια, ανάλογοι των οποίων δεν υπήρχαν μέχρι τότε στη ΝΑ Μεσόγειο. Το κτίριο μελετήθηκε μεταξύ 1965-1975 σε έκταση που είχε παραχωρηθεί από το κράτος το 1956, και τον θεμέλιο λίθο έβαλε ο Κωνσταντίνος Καραμανλής. Οι εργασίες σταμάτησαν το 1979 όταν εξαντλήθηκαν οι δωρεές για τις μελέτες του ιδρύματος Σ. Δεκόζη-Βούρου και συνεχίστηκαν χάρη στις προσπάθειες του εκδότη Χρήστου Λαμπράκη, ιδρυτικού μέλους του συλλόγου «οι Φίλοι της Μουσικής». Ο Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, με πρόεδρο τον Χρήστο Δ. Λαμπράκη και με τη συνεργασία του κράτους ιδρύθηκε το 1981 (επί κυβέρνησεως Γ. Ράλλη) και ανέλαβε την ολοκλήρωση και λειτουργία του Μεγάλου χάρη σε επιχορηγήσεις της κυβέρνησης του Ανδρέα Παπανδρέου και στο ενδιαφέρον της τότε υπουργού Πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη. Το πρώτο κτίριο του Μεγάλου περιλαμβάνει το φουαγιέ του ισόγειου με το καφέ, την αίθουσα Δημήτρη Μητρόπουλου με το εστιατόριο και τη λέσχη δίσκου, το συνεδριακό κέντρο, την αίθουσα Φίλων της Μουσικής. Το 1997 έγινε επέκταση του Μεγάλου με αρχιτεκτονική μελέτη του γραφείου Α.Ν. Τομπάζη και το 2004 λειτούργησε το Διεθνές Εκθεσιακό Κέντρο, η αίθουσα Αλ. Τριάντη και η αίθουσα Ν. Σκαλκώτας (Βάλυ Βαϊμάκη και Αντώνης Ιορδάνογλου 2010)

⁸⁷ Όπως αναφέρει ο Ευστρατιάδης (2009), ο Χρήστος Λαμπράκης θεωρούσε το MMA ως έναν «ατομικό αντιδραστήρα πολιτισμού», ένα εργαλείο που θα μεταφέρει τον πολιτισμό πέρα από τα στενά όρια της μικρής αθηναϊκής κοινωνίας.

πλειονηφία διορίζεται από το υπουργείο Πολιτισμού - Αθλητισμού και Οικονομικών ενώ τρία μέλη προτείνονται από τον Σύλλογο "Οι Φίλοι της Μουσικής", επίσης μη κερδοσκοπικό κοινωφελή φορέα. Το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών είναι ένας δημιουργικός πυρήνας πολιτιστικής δράσης, εκπαιδευτικής προσπάθειας και κοινωνικής ανάπτυξης, μια πολιτιστική στέγη οργανωμένη με σύγχρονο τρόπο. Στόχος μας είναι πάντα η υψηλή ποιότητα των εκδηλώσεων. Ο προγραμματισμός του Μεγάρου Μουσικής έχει ως κύριο άξονα την κλασική μουσική αλλά δεν περιορίζεται εκεί. Σημαντική θέση στον προγραμματισμό μας έχουν πάντα η κλασική μουσική και η όπερα, αλλά και το σύγχρονο ρεπερτόριο και η μουσική από όλο τον κόσμο, οι νέοι δημιουργοί, ο χορός, το θέατρο, ο κινηματογράφος, και η εικαστική δημιουργία. Ιδιαίτερη θέση κρατάει πάντα στο πρόγραμμά μας η ελληνική μουσική. Τόσο με την πολυθεματική σειρά εκδηλώσεων Megaron Plus όσο και με τη λειτουργία της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη» και με μία σειρά από προγράμματα και δραστηριότητες εντάσσουμε στο έργο μας την εκπαιδευτική διάσταση και απευθυνόμαστε στους νέους αλλά και στο κοινό της ελληνικής περιφέρειας»⁸⁸.

Το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών ακολουθεί κατά γράμμα τις αρχιτεκτονικές οδηγίες του Small, ο οποίος επισημαίνει ότι «οι χώρες και οι πόλεις που επιθυμούν να σηματοδοτήσουν την είσοδό τους στον ανεπτυγμένο κόσμο κατασκευάζουν ένα «κέντρο για τις παραστατικές τέχνες» του οποίου το κεντρικό τμήμα αποτελείται από ένα μεγάλο συναυλιακό μέγαρο [...]»⁸⁹. Όσον αφορά στις κατασκευαστικές λεπτομέρειες, ο Small σχολιάζει: «Καθώς πλησιάζουμε το κτίριο, το πρώτο πράγμα που μας κάνει εντύπωση είναι το μέγεθός του. Αποτελεί ένα ορόσημο στο τοπίο της πόλης και η εξωτερική του εμφάνιση υποδηλώνει ότι η κατασκευή του ήταν πολυδάπανη και ακολούθησε την τελευταία λέξη της σχεδιαστικής και κατασκευαστικής τεχνολογίας της εποχής του». Προσέτι, ο Small δεν παραλείπει να αναφερθεί στο περίβλεπτο σημείο ανοικοδόμησης τέτοιου είδους φάρων πολιτισμού καθώς και στην «αξιοπρέπεια και τη διακριτή χλιδή με την οποία αυτοί καλωσορίζουν τους μνημένους» (2010: 43). Για του λόγου το αληθές,

⁸⁸ <http://www.megaron.gr>, τελευταία πρόσβαση 8/2/2017.

⁸⁹ Η Massey, μέσα από τον όρο «παγκόσμια αίσθηση του τόπου» (*global sense of place*) προσεγγίζει τα πεδία ως διαπερατούς χώρους που επηρεάζονται εν μέρει από τις σχέσεις και τις ανταλλαγές οι οποίες τους συνδέουν με άλλους τόπους (1991). Στην περίπτωση του MMA, ο κοινός παρονομαστής των συναυλιακών μεγάρων ανά τον κόσμο επιβεβαιώνει τη θεωρία της Massey.

το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών αποτελεί ένα μεγαλεπίβολο αρχιτεκτόνημα από λευκό μάρμαρο μινιμαλιστικής αισθητικής, χτισμένο επί της οδού Βασιλίσσης Σοφίας⁹⁰ – μιας εκ των κεντρικότερων αρτηριών της Αθήνας - και έναντι της αμερικανικής πρεσβείας. Τόσο η εξωτερική του όψη όσο και η εσωτερική αποζημιώνουν το όραμα του ιδρυτή του, Χρήστου Λαμπράκη, αναδίδοντας την προσήκουσα φινέτσα και κομψότητα, και φωτίζοντας τις αποχρώσεις των πολιτισμικών του προθέσεων.

Όσον αφορά στην διεθνούς φήμης ποιότητα της ακουστικής των χώρων του, το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών ενημερώνει μέσω της επίσημης ιστοσελίδας του:

«Με γνώμονα πάντα την παραγωγή εκδηλώσεων με υψηλές απαιτήσεις και τη δυνατότητα φιλοξενίας διεθνών επιστημονικών συνεδρίων, για την κατασκευή του Μεγάρου συνεργάστηκαν κορυφαίοι έλληνες και ξένοι επιστήμονες, ειδικοί, μελετητές και κατασκευαστές και εφαρμόστηκε κάθε σύγχρονη λύση που εξυπηρετεί τις πολύπλοκες ανάγκες αυτού του τόσο δυναμικού πολιτιστικού κέντρου. Η ακουστική των αιθουσών του Μεγάρου Μουσικής είναι άριστη και συναγωνίζεται την ποιότητα ακουστικής που έχουν οι καλύτερες αίθουσες συναυλιών στον κόσμο. Μεγάλη καινοτομία και βασικός παράγοντας επιτυχίας, υπήρξε το γεγονός ότι στις εργασίες κατασκευής, η ακουστική μελέτη ήταν αυτή που προηγήθηκε και καθόρισε τις προδιαγραφές για την αρχιτεκτονική κατασκευή. Ολόκληρο το Μέγαρο Μουσικής χωρίζεται σε τμήματα, στατικά ανεξάρτητα μεταξύ τους, ώστε να μην μεταφέρονται κραδασμοί και θόρυβοι. Ο σχεδιασμός έχει γίνει έτσι, ώστε να είναι δυνατή η ταυτόχρονη λειτουργία των αιθουσών του Μεγάρου χωρίς να υπάρχουν προβλήματα στην ακουστική»⁹¹.

Οι μεγάλες αφίσες⁹² οι οποίες κοσμούν την πρόσοψη του οικοδομήματος και παρουσιάζουν, εναλλασσόμενες ανά τακτά χρονικά διαστήματα, τα βασικότερα

⁹⁰ Οι Βάλυ Βαϊμάκη και Αντώνης Ιορδάνογλου (2010) γράφουν σχετικά με τη λεωφόρο Βασιλίσσης Σοφίας: «Το αλλοτινό βουλευτήριο, στο οποίο, λόγω γειννίας με τα ανάκτορα, επέλεξαν να κτίσουν μέγαρο οι μεγαλοαστοί της πόλης, διατηρεί έως σήμερα κάποια σημαντικά δείγματα του ένδοξου παρελθόντος του. Περίπου είκοσι πέντε από αυτά εκτείνονταν από το Σύνταγμα μέχρι τον Ευαγγελισμό, αρκετά από αυτά όμως δυστυχώς έχουν κατεδαφιστεί. Το σπίτι του Συγγρού (υπουργείο Εξωτερικών), το μουσείο Μπενάκη, οι πρεσβείες της Ιταλίας και της Γαλλίας, το μέγαρο Σταθάτου (μουσείο Κυκλαδικής τέχνης), η βίλα Ιλίσσια (βυζαντινό μουσείο), το Σαρόγλειο, αλλά και τα πιο σύγχρονα κτίρια του Χίλτον, του Μεγάρου Μουσικής ή της αμερικανικής πρεσβείας είναι μερικά μόνο από εκείνα που εντυπωσιάζουν όσους αποφασίσουν σήμερα να κάνουν αυτό τον μεγάλο περίπατο που ξεκινάει από την πλατεία Συντάγματος και καταλήγει στη συμβολή της Βασιλίσσης Σοφίας με την Αλεξάνδρας». http://www.ethnos.gr/taksidi_stin_athina. ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ, Ταξίδι στην Αθήνα. Βασιλίσσης Σοφίας: Ο δρόμος των Μουσείων. 15/6/2010, τελευταία πρόσβαση 12/2/2017.

⁹¹ <http://www.megaron.gr>, τελευταία πρόσβαση 10/2/2017.

⁹² Στους τοίχους και τα διαφημιστικά ταμπλό [ενός συναυλιακού μεγάρου] υπάρχουν αφίσες που διαφημίζουν μελλοντικές συναυλίες, [...] γυαλιστερά προγράμματα που πωλούνται ή διανέμονται δωρεάν και δίνουν πληροφορίες για τη σημερινή παράσταση, παραθέτουν τα κομμάτια που θα παιχτούν και δίνουν τις σχετικές πληροφορίες (Small 2010: 48).

προγράμματα- πόλους έλξης του κοινού, έχουν πάντοτε τριγωνική άκρη, ένα σχέδιο το οποίο δίνει από μακριά την εντύπωση σελιδοδείκτη. Η μεγαλόπρεπη είσοδος⁹³ του κτιρίου η οποία χωρίζει με λίγα σκαλοπάτια και ένα εξωτερικό επίπεδο λευκού μαρμάρου τη λεωφόρο Βασιλίσσης Σοφίας από το εσωτερικό προετοιμάζει τον επισκέπτη και κατευθύνει το βλέμμα προς το δωρικό οικοδόμημα. Η εξωτερική εικόνα του Μεγάρου, ενός μοντέρνου μνημείου πολιτισμού, το λευκό φως του οποίου αφήνει την υπόνοια ενός Παρθενώνα σε αφαίρεση, υπενθυμίζει στους διαβάτες της Βασιλίσσης Σοφίας την ατζέντα του μήνα μέσα από πολύχρωμες εικόνες και στοχευμένους τίτλους, και βαστά το μύθο στη φόρμα του.

Το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών έχει δημιουργήσει ένα σταθερό και αφοσιωμένο κοινό⁹⁴ το οποίο αποτίνει φόρο τιμής ευλαβικά στο ετήσιο πρόγραμμά του, μια αναμενόμενη αστική σύμβαση εν ολίγοις⁹⁵. Ο αριστοκρατικός μινιμαλισμός της αρχιτεκτονικής του, η ποικιλία των παραστάσεων και πολιτιστικών δρώμενων τα οποία ανεβάζει επί σκηνής – όλα κοσκινισμένα από το φίλτρο της *υψηλής κουλτούρας*– αλλά και η ένδεια -πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, όπως το θέατρο Παλλάς και η Εθνική Λυρική Σκηνή - της ελληνικής πρωτεύουσας σε χώρους που προβάλλουν τη δυτική έντεχνη μουσική παράδοση συντελούν στην εξιδανίκευσή του.

Πώς όμως συνδέεται ο θεσμός και το κτίριο του Μεγάρου με τα προγράμματα του *ΣΦΜ* και ποιες προεκτάσεις σκιαγραφούν τα νήματα διαπλοκής τους; Οι κηδεμόνες που συμμετέχουν στα εν λόγω προγράμματα επισφραγίζουν τη συμβολική αξία του ΜΜΑ σχολιάζοντας: «Ο χώρος είναι εξαιρετικός, είναι ένα κόσμημα». Παρόλο που, όπως τονίζει και η κυρία Μεράκου⁹⁶, ο *ΣΦΜ*, η *ΜΜΒ* και τα προγράμματά τους δεν ταυτίζονται με το Μέγαρο, το γεγονός ότι συσχετίζονται και κατά κάποιον τρόπο «λαφυραγωγούν» το

⁹³ Η πρόσωση της εισόδου ενός συναυλιακού μεγάρου είναι εντυπωσιακή και υπάρχει για να υποδεχτεί ένα σημαντικό γεγονός [...]. Από την κεντρική είσοδο περνάμε σε ένα προθάλαμο με μια σειρά από εκδοτήρια εισιτηρίων, που αποτελούν το μοναδικό ορατό σύμβολο που συνδέει το κτίριο με τον καθημερινό κόσμο του εμπορίου και του χρήματος (Small 2010: 47).

⁹⁴ Η ίδρυση του Μεγάρου δημιούργησε την προσδοκία ότι θα λειτουργήσει ως καταλύτης συνένωσης των μουσικών δημιουργικών δυνάμεων της χώρας, με στόχο τη συγκρότηση ενός μεγάλου, ποιοτικού και βιώσιμου ακροατηρίου (Τσέτσος 2014).

⁹⁵ Κάθε κτίριο είναι κατασκευασμένο και σχεδιασμένο να στεγάζει κάποια όψη της ανθρώπινης συμπεριφοράς και των ανθρώπινων σχέσεων [...] Αφού κτιστεί έχει τη δύναμη να επιβάλλει αυτές τις αντιλήψεις σε ό,τι συμβαίνει μέσα σε αυτό (Small 2010: 44).

⁹⁶ Παραθέτω αυτούσιο το σχετικό σχόλιο της διευθύντριας της ΜΜΒ και μουσικολόγου κυρίας Στεφανίας Μεράκου κατά τη διάρκεια της συνέντευξης της Νοεμβρίου 2016: «Εμείς δεν είμαστε το Μέγαρο. Στεγαζόμαστε στο Μέγαρο. Και συνεργαζόμαστε. Τα λειτουργικά έξοδα της Βιβλιοθήκης καλύπτονται από το Σύλλογο *Οι Φίλοι της Μουσικής* και από τους πόρους που δημιουργεί μόνη της μέσω των εκπαιδευτικών αυτών προγραμμάτων, μέσω των ερευνητικών προγραμμάτων στα οποία συμμετέχουμε».

όνομα, το μύθο και την αίγλη του δεν είναι τυχαίο. Ένα πολιτιστικό δρώμενο το οποίο φέρει στην αφίσα τη σφραγίδα του Μεγάρου – έστω και εάν στα ενδότερα είναι γνωστό ότι ο θεσμός του MMA είναι διαχωρισμένος από τον ΣΦΜ – αυτομάτως εντάσσεται στην κατηγορία της απόλυτης αξιοπιστίας στα μάτια του ευρέως κοινού. Οι προτάσεις του MMA έχουν εκ προοιμίου εγκριθεί και περάσει από αισθητικό έλεγχο πριν από τους θεατές και συμμετέχοντες, για λογαριασμό τους. Το Μέγαρο αναγιγνώσκεται ως κοιτίδα διυλισμένου πολιτισμού και ως επιτομή μιας κουλτούρας «με προστατευόμενη ονομασία προέλευσης» σε βαθμό που μια μητέρα επισημαίνει: «Όταν φέρνω τα παιδιά μου σε παράσταση ή πρόγραμμα του Μεγάρου, έρχομαι σχεδόν με κλειστά τα μάτια γιατί ξέρω ότι είναι Μέγαρο άρα θα είναι καλό». Προς επίρρωσιν και σε αντίστοιχο μήκος κύματος, οι γονείς ενός δεκάχρονου αγοριού αναφέρουν: «Δεν είναι μόνο ότι πιστεύουμε ότι θα μορφωθεί το παιδί με το να παρακολουθήσει την παράσταση αυτή αλλά, γενικά, επειδή το παιδί δεν έχει ξανάρθει εδώ, το περιβάλλον, η ατμόσφαιρα και όλες οι συνθήκες είναι τέτοιες που διαμορφώνουν αυτό που λέμε πολιτισμός. Θέλουμε να έρχεται σε επαφή όσο πιο συχνά γίνεται με τον πολιτισμό». Η σύνδεση του MMA με τη λέξη «πολιτισμός» από όλους τους ερωτηθέντες συμμετέχοντες γονείς είναι ρητή και ο λόγος τους λακωνικός και αψιμυθίωτος: «Το MMA είναι το σπίτι του πολιτισμού», «δίνει νέες δυνατότητες πολιτισμού, δίνει την ευκαιρία να έρθουμε κοντά σε ένα αντικείμενο μη προσβάσιμο», «το MMA είναι συνώνυμο του πολιτισμού»⁹⁷.

Το ότι η προσέλευση του κοινού και η λειτουργία των προγραμμάτων του ΣΦΜ υπό την αιγίδα του MMA αποτελούν συγκοινωνούντα δοχεία αποτυπώνεται με έντονες πινελιές τόσο από τους κηδεμόνες όσο και από τους συντελεστές και διοργανωτές των προκείμενων παραστάσεων. Η Ειρήνη, μια εκ των τριών συντελεστών της παράστασης «Μουσικές της Βροχής» επισημαίνει: «Το Μέγαρο είναι η επιχείρηση, παίρνει το ρίσκο της. Επίσης το Μέγαρο είναι ένας χώρος με σημαντικό όνομα, οπότε η μεγάλη προσέλευση είναι εξαιτίας αυτού του ονόματος... Το Μέγαρο είναι μια εγγύηση για την ποιότητα του προγράμματος. Από μόνο του. Άσχετα από την ποιότητα την ίδια». Ο Ελισσαίος, ο «στρατηγός» της παράστασης «Μίλα και Σουτ» αναφέρει: «Σίγουρα, το γεγονός ότι πάμε τόσο καλά και είμαστε κάθε φορά γεμάτοι οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο Μέγαρο ως όνομα. Αν η ίδια παράσταση ανέβαινε σε ένα κοινό θέατρο δεν θα είχε την ίδια ανταπόκριση. Αυτό εμάς ως

⁹⁷ Η παράθεση των σχολίων είναι ενδεικτική.

ομάδα⁹⁸ μας βοήθησε πολύ γιατί σταδιακά έχουμε αποκτήσει ένα κοινό το οποίο μας έμαθε λόγω Μεγάρου (η προηγούμενη παράσταση της ίδιας ομάδας ονόματι «Τα μεγάλα ψέματα του μικρού Ερμή» πήγε εξίσου καλά εισπρακτικά) και πλέον μας ακολουθεί και σε δουλειές που κάνουμε εκτός αυτού, σε μικρότερους χώρους». Το κοινό του MMA εμπιστεύεται τα προγράμματά του με κλειστά μάτια τόσο για το ενήλικο όσο και για το παιδικό κοινό. Ωστόσο, ένα σημείο που αξίζει αναφοράς είναι η διαφορετικές παράμετροι που ορίζει το εκάστοτε ακροατήριο σε μια παράσταση. Σύμφωνα με τους Herndon και McLeod (1982), το κοινό εν γένει έχει την τάση να «λαμβάνει το σύνθημα» από συγκεκριμένα πολιτισμικά συμφραζόμενα. Οι αντιδράσεις των ακροατών ορίζονται, περιορίζονται και υπαγορεύονται από την εκάστοτε φύση της περίπτωσης. Όσοι αποκλίνουν από την ενδεδειγμένη συμπεριφορά, σύντομα μαθαίνουν τα όρια παρατηρώντας τους γύρω τους. Το γεγονός αυτό διακρίνεται έντονα στις μουσικές επιτελέσεις πιο «επίσημου χαρακτήρα». Η αιδώς ενός νεόφυτου σε μια συναυλία έντεχνης δυτικής μουσικής όταν χειροκροτήσει άκαιρα μετά το πρώτο μέρος ενός κουαρτέτου εγχόρδων και εισπράξει τα παγωμένα βλέμματα των γύρω του, είναι μια καθοριστική και άμεση διδακτική εμπειρία. Τα προγράμματα του ΣΦΜ, ωστόσο, αναδεικνύουν τη δύναμη ενός κοινού που δεν έχει προλάβει να κάνει τέτοιου είδους παρατηρήσεις και νοητικούς συσχετισμούς, στο να διαμορφώσει μια πολύ πιο συμμετοχική, ηχηρή, ενθουσιώδη συμπεριφορά που δεν χαλιναγωγείται όπως σε μια συμφωνική συναυλία. Η διάδραση του παιδικού κοινού με τους συντελεστές των προγραμμάτων του ΣΦΜ δίνει ένα διαφορετικό τόνο στο περιβάλλον του MMA, σχεδόν πρωτοφανή.

Τέλος, όσον αφορά στην έκταση της χρήσης του MMA ως συμβόλου υψηλής κουλτούρας, το ερώτημα εάν υπάρχουν γονείς που παρακολουθούν τα προγράμματα με τα παιδιά τους απλώς για το “be seen” χρήζει ξεκάθαρης απάντησης. Υπάρχει μια λεπτή κόκκινη γραμμή που διαχωρίζει την ανάγνωση του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών ως εμβλήματος φερεγγυότητας για την ποιότητα των προγραμμάτων του από την ερμηνεία του ως εργαλείου ανάδειξης μιας επίπλαστης, σχεδόν κίβδηλης αισθητικής που πηγάζει από τα κοιτάσματα του νεοπλουτισμού και του δονκιχωτισμού. Το ακόλουθο απόσπασμα της συνέντευξης με τη διευθύντρια της *MMB* αποσαφηνίζει το χθες και το σήμερα του MMA:

⁹⁸ Η ομάδα στην οποία αναφέρεται ο Ελισσαίος ονομάζεται *Κοπέρνικος* και βασικός της συντελεστής είναι ο Άγγελος Αγγέλου ο οποίος έχει συνθέσει και τη μουσική ης παράστασης «Μίλα και Σουτ».

Μ: Θεωρείτε ότι υπάρχει μια μερίδα ανθρώπων οι οποίοι έρχονται στο Μέγαρο για το *θεαθήναι*, χωρίς να ενδιαφέρονται για το πρόγραμμα αυτό καθαυτό;

Σ.Μ.: Δεν νομίζω ότι το κάνουν για *lifestyle* τώρα πια. Δεν νομίζω, όχι. Νομίζω ότι έχει περάσει αυτή η εποχή για όλους -και για το Μέγαρο και για όλους.

Μ.: Υπήρχε κάποτε αυτή η εποχή; «Πάω Μέγαρο», χωρίς να ξέρω τι βλέπω, τι ακούω..

Σ.Μ.: Ναι, βεβαίως, στη δεκαετία του '90, αρχή δεκαετίας του 2000, ήταν ένα κοσμικό μέρος όπου αν ήσουν κάποιος έπρεπε να πας εκεί να σε δούνε. Πλέον τέτοιου είδους πρακτικές έχουν καταλαγιάσει.

Ο πολιτισμός ως αντίβαρο και ως προϊόν της ελληνικής κρίσης

Στο κείμενό του “Constructing an Artistic Self” (2002: 101-111), ο Walsh γράφει: «Εάν αναθρέψουμε τους επιγόνους μας ώστε να έχουν καλλιτεχνική ταυτότητα, θα ισχυροποιήσουμε την κουλτούρα μας». Μία δημοκρατική κοινωνία, όπως επισημαίνει, θεμελιώνεται στη βάση των πολυδιάστατων πολιτών της, οι οποίοι σφυρηλατούν την ταυτότητά τους σύμφωνα με μια ευρεία γκάμα ερεθισμάτων και δράσεων.

Η αισθητική αγωγή οφείλει να έχει κεντρικό ρόλο στο επίσημο εκπαιδευτικό σύστημα αλλά και στην ευρύτερη παλέτα των πολιτισμικών δράσεων και πρωτοβουλιών μιας χώρας καθότι το κοινωνικό-ιστορικό νήπιο έχει δικαίωμα σε έναν καλλιτεχνικό εαυτό (*artistic self*) (2002: 110). Όπως επισημαίνει ο Small, η κοινωνία, ο μουσικός πολιτισμός και η εκπαίδευση είναι αδιαχώριστα συνδεδεμένες και αλληλοκαθρεφτίζουν κάθε μεταβολή (1983: 293). Σύμφωνα με τον Ιωάννη Μάνο - διάδοχο του Χρήστου Λαμπράκη στην προεδρία του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών -, «σε μια εποχή οικονομικής, κοινωνικής και ηθικής κρίσης, ο Πολιτισμός είναι αντίδοτο. Πρέπει να είναι ένα σημείο αναφοράς για τη διαμόρφωση της παιδείας μας και του πολιτισμού μας» (Κατσουνάκη 2010).

Τα κυριακάτικα προγράμματα για παιδιά του ΣΦΜ αποτελούν μια ψηφίδα υψηλής αξίας στο μωσαϊκό της μουσικής εκπαίδευσης της χώρας αλλά και ένα όχημα αντίστασης στην κατάρρευση της ελληνικής κοινωνίας. Η θέση της μουσικής στα μετόπισθεν του εκπαιδευτικού συστήματος της χώρας κινητοποιεί θεσμούς όπως το ΜΜΑ και τον ΣΦΜ ώστε να καλύψουν το χαμένο έδαφος και να προσφέρουν ευκαιρίες μουσικής

ευαισθητοποίησης για την παιδική ηλικία⁹⁹. Η κυρία Μέρακου επιβεβαιώνει τη συλλογιστική αυτή: «Εν μέσω κρίσης και με τα λιγοστά μουσικά ερεθίσματα που έχουν τα παιδιά στο σχολείο, τα προγράμματα που έχουμε δημιουργήσει είναι κάτι σαν απαραίτητο συμπλήρωμα. Η αξία του πολιτισμού έχει υποτιμηθεί πάρα πολύ στην εποχή μας και οι κυβερνητικές πολιτικές παραβλέπουν τη σημασία του μαθήματος της μουσικής και γενικότερα της αισθητικής αγωγής. Έχοντας κατά νου αυτά τα δεδομένα, η *ΜΜΒ* και ο *ΣΦΜ* προσπαθούν να δώσουν στους νέους τα μουσικά εφόδια που δεν θα βρουν στο σχολείο, ούτε καν στο ωδείο»¹⁰⁰. Στα λεγόμενα της διευθύντριας της *ΜΜΒ* και στην ανάγκη των κηδεμόνων να συμμετέχουν στα συγκεκριμένα προγράμματα, ανιχνεύω τη συμβολική διάσταση της πρακτικής αυτής, η οποία εύκολα εφάπτεται – αν δεν ταυτίζεται – με την φαντασιακή παραγωγή πολιτισμικών αντίβαρων ενάντια στην κρίση¹⁰¹.

Γιατί όμως το πολιτισμικό αντίβαρο που επιλέγεται από τα προγράμματα αυτά είναι αποκλειστικά και μόνον η κλασική μουσική, η μουσική κληρονομιά της Ευρώπης εν ολίγοις; Το ευρωπαϊκό μουσικό ιδίωμα συνιστά ένα έμβλημα¹⁰² για την Ελλάδα της κρίσης

⁹⁹ Όσον αφορά στις ανεπάρκειες και τα προβλήματα των ελληνικών ωδείων, η Πανοπούλου-Καλλέργη (2015) διατείνεται ότι εξαιτίας της πολυετούς φοίτησης σε αυτά, του παγιωμένου προγράμματος σπουδών, των ελλειπών παροχών και της έλλειψης βιωματικής και συμμετοχικής διαδικασίας, δημιουργούνται στερεοτυπικές μουσικές πρακτικές που οδηγούν σε μια μη ολοκληρωμένη μουσική εκπαίδευση.

¹⁰⁰ Σχετικά με τις εκφάνσεις της νεοελληνικής μουσικής υπανάπτυξης εν μέσω κρίσης, ο Τσέτσος σημειώνει χαρακτηριστικά: «Ξεκινούμε από τη μουσική παιδεία. Η Ελλάδα, μολονότι ένα από τα παλαιότερα εθνικά κράτη της Ευρώπης (!), παραμένει το μοναδικό χωρίς Ανώτατες Μουσικές Σχολές (Ακαδημίες, Κονσερβατόρια κ.ο.κ.), τουτέστιν χωρίς ανώτατα ιδρύματα επαγγελματικής μουσικής εκπαίδευσης. Τα μουσικά σχολεία που ιδρύθηκαν την τελευταία εικοσαετία παρέχουν την τελευταία ανεπαρκώς, υστερώντας σε ζητήματα υποδομής, προγραμμάτων σπουδών και διδακτικού προσωπικού, τα δε τμήματα μουσικών σπουδών των πανεπιστημίων, όντας τμήματα σχολών μόνο και όχι ολοκληρωμένες σχολές, αδυνατούν να θεραπεύσουν το σύνολο των αντικειμένων της ανώτατης μουσικής εκπαίδευσης, κυρίως του καλλιτεχνικού κλάδου της. Ως αποτέλεσμα, η επαγγελματική μουσική εκπαίδευση στην Ελλάδα παραμένει κατά βάση ιδιωτική. Παρέχεται από μουσικά εκπαιδευτήρια (ωδεία και μουσικές σχολές) αμφίβολης εκπαιδευτικής αρτιότητας και διάχυτης εμπορευματικής αντίληψης, τα οποία σε κάθε περίπτωση δεν ελέγχονται από τους αρμόδιους για την παιδεία φορείς. Την εικόνα της ελλειμματικής μουσικής παιδείας, που σε πολλές περιπτώσεις ολοκληρώνεται μόνο με τη «φυγή» στο εξωτερικό, έρχεται να ολοκληρώσει η πλημμελής, ανερμάτιστη και υποστελεχωμένη διδασκαλία της μουσικής στα σχολεία» (2011).

¹⁰¹ Η αντίσταση στο πολιτικό και κοινωνικό σύστημα διαμέσου του πολιτισμού ανελκύει μηχανιστικά από τα αυλάκια της μνήμης την άποψη του Dewey (2012), ο οποίος ερμηνεύει τον όρο δημόσια σφαίρα (*public sphere*) ως ένα πεδίο συσπείρωσης των πολιτών οι οποίοι αντιδρούν στο οικονομικό και το πολιτικό σύστημα. Ο όρος *little publics*, όπως επισημαίνει, παραπέμπει στις κοινότητες που σχηματίζονται βάσει της κουλτούρας, της θρησκείας, της Τέχνης, κλπ. Η Hickey-Moody (2013: 19-20) τονίζει τη σημασία του σχηματισμού των κοινοτήτων αυτών από μια διαφορετική σκοπιά και επισημαίνει ότι κάτι που ξεκινά ως μια καλλιτεχνική πρακτική συν τω χρόνω επηρεάζει τους τρόπους σύνδεσης με την κοινότητα οι οποίοι με τη σειρά τους επιδρούν στο συναισθημα της κοινότητας και χαράζουν γραμμές πολιτικής και νομοθεσίας.

¹⁰² Όσον αφορά στην ερμηνεία της δυτικής έντεχνης μουσικής παράδοσης ως κοινωνικού συμβόλου, ο Bourdieu θεωρεί ότι η μουσική δωματίου συμβολίζει μια συγκεκριμένη κοινωνική τάξη ευγενών, πρόκειται για ένα μέσο απόκτησης πολιτισμικού και εκπαιδευτικού κεφαλαίου αλλά και ένα όχημα διαχωρισμού της ελίτ από ανθρώπους διαφορετικού κοινωνικού προφίλ (1987). Επιπροσθέτως, η Brennan υπογραμμίζει ότι η δυτική έντεχνη μουσική δεν είναι «άχρονη», ούτε «απόλυτη», αλλά προϊόν συγκεκριμένων χωροχρονικών παραμέτρων και λειτουργεί στο πλαίσιο συγκεκριμένων κοινωνικών, πολιτικών και αισθητικών σχέσεων σε τέτοιο βαθμό ώστε τελικά συνδέεται άμεσα με ταξικές ιδεολογίες (1999: 26).

-και όχι μόνο. Ο Κάβουρας γράφει: «Η δομική σύνδεση της έντεχνης δυτικής μουσικής με την Ευρώπη και η ιδιαίτερη σχέση της ελληνικής κοινωνίας με το εν λόγω ρεπερτόριο καθιστούν τη μελέτη των μουσικών αντιλήψεων και πρακτικών γύρω από την έντεχνη μουσική στην Ελλάδα σήμερα ένα γόνιμο πεδίο για την κριτική διερεύνηση της θέσης της Ελλάδας στην Ευρώπη, σε μια ιστορική θεσμική και βιωματική βάση: στο πλαίσιο της τρέχουσας οικονομικής και κοινωνικο-πολιτισμικής κρίσης. Παρά τη σταθερή αμφιθυμία των Ελλήνων απέναντι στο ερώτημα του κατά πόσον οι ίδιοι αισθάνονται «Ευρωπαίοι», μια αμφιθυμία η οποία, κατά τον έγκριτο μελετητή του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού ανθρωπολόγο Michael Herzfeld, είναι άμεσα συνυφασμένη με τη διττή προέλευση του έθνους, με ρίζες από την «Ανατολή» και τη «Δύση», η Ελλάδα θα χαρακτηριζόταν, κατά τον ίδιο, μάλλον μια «φιλοευρωπαϊκή» χώρα (Herzfeld 1987)» (2015: 12). Όπως σημειώνει ο Πουλάκης (2015), «Η έντεχνη δυτική μουσική έχει συχνά εκφρασθεί είτε ως ένα μουσειακό έκθεμα (Goehr 1992), που θεωρείται αυτόνομο, ερμηνεύεται δογματικά και εξετάζεται εξ αποστάσεως, είτε ως μια παιδευτική πρόταση και καλλιτεχνική επιλογή (Small 1998), που φανερώνει και ταυτόχρονα φανερώνεται μέσω συγκεκριμένων (ηγεμονικού τύπου) εκπολιτιστικών διαδικασιών, είτε ακόμη και ως ένα αναδημιουργούμενο εμπορικό προϊόν (Johnson 2002), που έρχεται από το παρελθόν και δεν οδηγεί απαραίτητα στο μέλλον [...]. Η έντεχνη δυτική μουσική παραπέμπει στο «ξένο», στο «αλλότριο», στο «μακρινό» και τοποθετείται εκτός της βιωμένης και βιωματικής ελληνικής (στη δική μας περίπτωση) πραγματικότητας». Κατά τον Mahler, η μουσική (μιλώντας για τη δυτική έντεχνη βεβαίως) δύναται να οδηγήσει σε έναν «άλλο κόσμο»¹⁰³, εικονικό - τον κόσμο όπου τα δεδομένα δεν υπόκεινται στο χώρο και στο χρόνο της ρεαλιστικής πραγματικότητας (Bonavia 1956, 204). Οι ήχοι του ιδιώματος αυτού αποτελούν τη βάση των εκπαιδευτικών προγραμμάτων του ΣΦΜ, μια νοερή γέφυρα της Υψηλής Τέχνης με τα σπάργανα της ελληνικής κοινωνίας. Ο «άλλος κόσμος» που γεωμετρούν στοιχειοθετεί μια ιδανική συνθήκη αυτόνομη, έξω από το περιβάλλον της κοινωνικοπολιτικής παρακμής¹⁰⁴, όπου τα ιερά τέρατα της κλασικής μουσικής εξυμνούν

¹⁰³ Το θαύμα της μουσικής, όπως το αποκαλεί ο Ρομαντισμός, έγκειται στην ελευθερία της να διαχειρίζεται μορφές και σύμβολα, χωρίς να ανατρέχει στην εξωτερική πραγματικότητα. Η μουσική κατοικεί στο δικό της βασίλειο, την ύπαρξη του οποίου μπορούμε να απολαύσουμε αλλά δεν δυνάμεθα να εντοπίσουμε στο χωροχρονικό συνεχές (Katz 2009).

¹⁰⁴ Όπως επισημαίνει ο Πουλάκης, «Στις παραδοσιακές προσεγγίσεις, τόσο σε επίπεδο της καλλιτεχνικής δημιουργίας και έκφρασης, όσο και σε αυτό της επιστημονικής μελέτης και κριτικής, η έντεχνη δυτική μουσική στην Ελλάδα έχει αντιμετωπιστεί ως ένα καθαρά αντικειμενικό φαινόμενο, τις περισσότερες φορές ανεξαρτήτως πολιτισμικής πλαισίωσης, ιστορικής οριοθέτησης, πολιτικο-οικονομικής διερεύνησης και ιδεολογικής συσχέτισης» (2015).

την διαχρονική ομορφιά και τη μαγεία της ζωής και επιβεβαιώνουν το αέναο της ανθρώπινης ύπαρξης¹⁰⁵. Σύμφωνα με τον Small, «οι άνθρωποι που συμμετέχουν στα προγράμματα και τις συναυλίες δυτικής έντεχνης μουσικής λαμβάνουν μέρος σε μια τελετουργία, η οποία αναπαριστά - με μια λέξη - τη σταθερότητα και τη σιγουριά. Καλούν το πνεύμα των νεκρών πολιτισμικών ηρώων για να τους καθησυχάσει ως προς το ότι οι σχέσεις που κωδικοποίησαν αυτοί οι πολιτισμικοί ήρωες σε μουσικούς ήχους είναι μακροχρόνιες και μόνιμες, ότι τα πράγματα είναι όπως ήταν, και δεν θα αλλάξουν ποτέ» (2010: 145).

Εύλογα συμπεραίνει κανείς, ότι σε εξημμένους και δύσκολους καιρούς, μια τέτοια διαδικασία μοιάζει πιο επιτακτική από ποτέ. Σε μια κοινωνία που αλλάζει διαρκώς¹⁰⁶, σε ένα έδαφος που μοιάζει με κινούμενη άμμο και σε ένα κοινωνικοπολιτικό καθεστώς ασάφειας, η ύπαρξη σταθερών σημείων αναφοράς και πολιτισμικών προτύπων όπως αυτά που σφυρηλατεί η δυτική έντεχνη μουσική, αντισταθμίζει τους κλυδωνισμούς και τα αδιέξοδα και αναζητά ισορροπίες. Ερμηνεύοντας συμβολικά την πολιτισμική πρακτική της συμμετοχής στα προγράμματα του ΣΦΜ, το γεγονός ότι όλοι ανεξαιρέτως οι γονείς σχολίασαν ότι εάν το εισιτήριο ήταν δωρεάν δεν θα ερχόντουσαν λόγω του ότι θα μειωνόταν η ποιότητα και η αισθητική τους, δεν ξενίζει και πολύ από ανθρωπολογικής επόψεως. Τί είδους σύμβολο υψηλής τέχνης - το οποίο κεφαλαιοποιούν οι γονείς ως μια επιλογή πρώτης διαλογής, για τους λίγους και καλλιεργημένους - θα ήταν μια παράσταση ή μια εκπαιδευτική πλατφόρμα εάν δεν κόστιζε τα δέοντα;

Τα κυριακάτικα εκπαιδευτικά προγράμματα του ΣΦΜ για τα παιδιά δεν αποτελούν μόνο αντίβαρο στην ελληνική κρίση αλλά και προϊόν της¹⁰⁷. Η θρυαλλίδα της έμπνευσης και της υλοποίησής τους δεν είναι άλλη από την έλλειψη των απαραίτητων πόρων για την εξασφάλιση της βιωσιμότητας του Συλλόγου στο κοινωνικοπολιτισμικό περιβάλλον μιας

¹⁰⁵ Η ερμηνεία των συνθετών της κλασικής μουσικής ως μυθικών ηρώων έχει σχολιαστεί από τον Small ως εξής: «Το γεγονός ότι αυτοί οι συνθέτες μας άφησαν παρτιτούρες των οποίων το περιεχόμενο είναι σταθερό και αμετάβλητο συντελεί στο να εμφανίζονται οι ίδιοι ως σταθερά και αμετάβλητα μυθολογικά πλάσματα. Δεν μπορούν να είναι ζωντανοί στο παρόν. Πρέπει να είναι νεκροί, για να είναι αθάνατοι και πρέπει να είναι αθάνατοι για να είναι μυθικοί ήρωες» (2010: 144).

¹⁰⁶ Αξίζει να αναφερθεί το σχόλιο του Moore αναφορικά με τη θέση της δυτικής έντεχνης μουσικής σε μια κοινωνία που αλλάζει: «Η δυτική έντεχνη μουσική μας ανήκει ως ερμηνευτές και ακροατές και αποτελεί μια μουσική γλώσσα μέσω της οποίας επιλέγουμε να εκφρασθούμε. Είμαστε αντιμέτωποι με την πρόκληση να διασφαλίσουμε ότι η μουσική αυτή θα διατηρήσει τη φωνή της σε μια κοινωνία που αλλάζει» (1992: 82).

¹⁰⁷ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του Κάβουρα (2015) σχετικά με την επιλογή της έντεχνης δυτικής μουσικής ως κεντρικού οχήματος για τη διερεύνηση της κρίσης και της ευρωπαϊκής ολοκλήρωσης, λόγω του ότι το συγκεκριμένο ιδίωμα συνιστά επίσημο χαρακτηριστικό γνώρισμα της Ευρωπαϊκής Ένωσης, όπως δηλώνεται συμβολικά και στον ύμνο της. Χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο: «Η χρήση της κλασικής μουσικής υπογραμμίζει de facto την επισιμότητα του ύμνου και, συνεπώς, τη «σοβαρότητα» κατ' αναλογία με τη «σοβαρή» διάσταση της έντεχνης μουσικής, της ΕΕ στο σύνολό της».

χώρας ουραγού στην ανταγωνιστικότητα σε διεθνές επίπεδο¹⁰⁸. Ως εκ τούτου, ο ΣΦΜ έχει θέσει σε τροχιά κίνησης από το 2014 μηχανισμούς παραγωγής προγραμμάτων και τρόπων προσέλκυσης ενός κοινού το οποίο αναζητά όψεις του έντεχνου δυτικού πολιτισμού για την παιδική ηλικία. Η διευθύντρια της ΜΜΒ, κυρία Μεράκου, διευκρινίζει τη σχέση των κυριακάτικων προγραμμάτων του ΣΦΜ με τις καμπύλες παρακμής της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας¹⁰⁹: «Μας οδήγησε η κρίση¹¹⁰ να επινοήσουμε τα συγκεκριμένα προγράμματα. Θέλαμε να δημιουργήσουμε έσοδα για τον οργανισμό μας. Αυτό είναι το λεγόμενο *income generation* που κάνουν πολλοί πολιτιστικοί οργανισμοί για να μπορέσουν να συντηρήσουν τις δράσεις τους. Δηλαδή εμείς συντηρούμε όλες τις δράσεις της Βιβλιοθήκης και άλλες δράσεις. Τα έσοδα από αυτές τις εκδηλώσεις υποστηρίζουν τον προϋπολογισμό της Βιβλιοθήκης»¹¹¹.

Η διάθεση πειραματισμού στην εκπαιδευτική διαδικασία οδηγεί στη δημιουργία ενός νέου μοντέλου διδασκαλίας της έντεχνης δυτικής μουσικής που στοχεύει σε μία ολοκληρωμένη

¹⁰⁸ Ο Μαλλούχος (2015) δεν παραλείπει να τονίσει στο άρθρο του «Ο χώρος της κλασικής μουσικής στην Καλαμάτα» τις αναμενόμενες επιπτώσεις της ελληνικής κρίσης στα δρώμενα και τους φορείς που σχετίζονται με τη δυτική έντεχνη μουσική, γεγονός που έρχεται σε μια φαινομενική αντιδιαστολή με τα ευρήματα της παρούσας εθνογραφικής έρευνας: «Μετά την εκδήλωση της κρίσης, άλλαξε άρδην η γενικότερη κατάσταση όλων των εμπλεκομένων με την κλασική μουσική. Διδάσκοντες και ερμηνευτές είδαν τα εισοδήματά τους να καταβαραθρώνονται, περισσότερο από τις άλλες κατηγορίες εργαζομένων, καθώς η δημόσια χρηματοδότηση για τη μουσική εκπαίδευση και τις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις σταμάτησε, είτε μειώθηκε και επανακαθορίστηκε, ενώ οι ιδιώτες πελάτες δεν έχουν ούτε το ίδιο ενδιαφέρον, ούτε τις ίδιες δυνατότητες για συμμετοχή σε παραστάσεις ή σε μαθήματα μουσικής».

¹⁰⁹ Σύμφωνα με τους Mitsopoulos και Pelagidis (2012), η ελληνική κρίση είναι προϊόν της επιθετικής και ανάλγητης στάσης των ευρωπαίων δανειστών -οι οποίοι παρομοιάζονται με αρπακτικά- (*aggressive rent-seeking predator groups*) σε συνδυασμό με την έλλειψη φερεγγυότητας και την αποτυχία εφαρμογής των διαταγμάτων του Διεθνούς Δικαίου, από ελληνικής πλευράς. Οι αιτίες της οικονομικής αυτής παρακμής έχουν τις ρίζες τους σε χρόνιες παθολογίες και ρήγματα του ελληνικού πολιτικού και οικονομικού συστήματος, οι οποίες θα οδηγούσαν με μαθηματική ακρίβεια στο να σκάσει η φούσκα της πλασματικής ευμάρειας. Η Ελλάδα όπως διατείνονται, αποτελεί μια απολύτως προβλέψιμη περίπτωση της μοντέρνας πολιτικής οικονομίας (*a straightforward textbook case of modern economics and political economy*).

¹¹⁰ Για μια ανάγνωση της ελληνικής κρίσης μέσα από το φακό της ελληνικής ιστορίας, πολιτικής και οικονομίας, βλ. το βιβλίο *Beyond Debt: The Greek Crisis in Context* (Tsafos 2013) όπου ξεδιπλώνεται η άποψη ότι τα διεθνή γεγονότα υπήρξαν η αφορμή αλλά όχι η αιτία της οικονομικής πτώσης της χώρας. Σε παρόμοιο πνεύμα, το βιβλίο *The Making of the Greek Crisis* (Pettifer 2015) αναζητά την πηγή του ελληνικού προβλήματος στην κοινωνική και πολιτική της ιστορία, αρχής γενομένης από το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και διατρέχοντας γεγονότα όπως η ελληνική δικτατορία, οι ρήξεις με τις γείτονες χώρες (Τουρκία και Βαλκάνια) κλπ. Αντιθέτως, ο Herzfeld (2011) προσεγγίζει την Ελλάδα περισσότερο ως τέως ήρεμο κράτος και νυν αποδιοπομπαίο τράγο των ευρωπαϊκών δυνάμεων, ενώ υπογραμμίζει την αρνητική επίδραση των μέσων ενημέρωσης στην αναζωπύρωση της βίας, της ανομίας και του ρατσισμού. Για μια ανάγνωση των ΜΜΕ ως όχημα χειραγώγησης της κοινής γνώμης στην Ελλάδα της κρίσης, βλ. επίσης Papailias, Penelope. 2011. "Witnessing the Crisis." *Cultural Anthropology*.

¹¹¹ Σχετικά με την έλλειψη κρατικών και ιδιωτικών επιχορηγήσεων της δυτικής έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα ο Τσέτσος γράφει χαρακτηριστικά: «η φυσιογνωμία της νεοελληνικής αστικής τάξης υπήρξε, αντιθέτως, μεταπρατική και κερδοσκοπική, απρόθυμη για πάγιες επενδύσεις, πόσο μάλλον σε επίπεδο δαπανηρών καλλιτεχνικών ιδρυμάτων (επιδεικνύοντας αντιθέτως εξαιρετικό ζήλο στην εξαγωγή κεφαλαίων!), τη δε πολιτισμική της συμπεριφορά χαρακτήριζε ανέκαθεν ένας στείρος μιμητικός κοσμοπολιτισμός. Μην έχοντας, έτσι, συμμάχους ούτε από την πλευρά του κράτους ούτε από αυτήν του μεγαλοαστικού στοιχείου, η έντεχνη μουσική στην Ελλάδα παρέμεινε και παραμένει υπόθεση ιδιωτών. Ως τέτοια, είναι καταδικασμένη σε μόνιμη υπανάπτυξη, ελλείψει κοινωνικού ενδιαφέροντος και επαρκούς και μόνιμης οικονομικο-θεσμικής στήριξης» (2011).

μουσική εκπαίδευση. Τα πειραματικά μοντέλα προκύπτουν, συχνά λόγω της οικονομικής κρίσης, ως προσπάθειες εμπνευσμένων εκπαιδευτικών (Καλλέργη-Πανοπούλου 2015).

«Να δώσουμε στα παιδιά την ευκαιρία να ακούσουν αυτή τη μουσική»

Σύμφωνα με την Campbell, λίγοι θα αμφισβητήσουν ότι η μουσική είναι σημαντική για τη ζωή των παιδιών. Η μουσική, όπως τονίζει, υπάρχει μέσα τους και εκφράζεται τόσο ακουστικά όσο και οπτικά στους ρυθμούς και τους τόνους των παιχνιδιών τους, στα τραγούδια τους και στους τρόπους με τους οποίους χορεύουν, στριφογυρίζουν και χοροπηδούν στους ήχους της. Τα παιδιά έλκονται από τη μουσική διότι καθώς την εξερευνούν και ανταποκρίνονται στο κάλεσμά της, βρίσκουν σε αυτήν το καταφύγιο και το ασφαλές λιμάνι που αποζητούν για να αγκυροβολήσουν μακριά από τα προβλήματα και τις έγνοιες τους. Για τα παιδιά η μουσική αποτελεί μια φυσική τάση τόσο ζωτικής σημασίας όσο και το φαγητό, η θαλπωρή και η ξεκούραση (2002: 57). Όπως υπογραμμίζει και ο Read, «ο πλησιέστερος παραλληλισμός για τη δομή της προσωπικότητας του παιδιού, δεν είναι η διανοητική συγκρότηση του μαθηματικού, αλλά του καλλιτέχνη [...]. Η αγάπη και η προσοχή για το υλικό αντικείμενο, η ενότητα αντικειμένου και υποκειμένου, [...] όλα αυτά είναι κοινά στα παιδιά και στους καλλιτέχνες» (1958: 56). Ο όρος *musical enculturation*¹¹² συμπεριλαμβάνει την ευρεία γκάμα των μουσικών εμπειριών των παιδιών στη διάρκεια της ανάπτυξής τους στο οικογενειακό περιβάλλον, στο σχολείο, στις ομάδες συνομηλίκων, αλλά και μέσω πολιτισμικών θεσμών, κλπ. Η συμμετοχή των παιδιών σε συγκεκριμένες κοινωνικοπολιτισμικές ομάδες οδηγεί στην απόκτηση συγκεκριμένων τύπων πολιτισμικής γνώσης, πεποιθήσεων, αξιών και στάσεων. Η διαδικασία αυτή όσον αφορά στη μουσική δύναται να ενεργοποιηθεί με ευρύτερους και πιο εκλεπτυσμένους τρόπους από εκείνους που παρέχει το επίσημο εκπαιδευτικό σύστημα (Campbell 2002: 65). Σύμφωνα με τον Blacking (1995), η σημασία της δημιουργικής ακρόασης συχνά παραγνωρίζεται στις συζητήσεις περί μουσικής ικανότητας, ωστόσο είναι τόσο θεμελιακή για τη μουσική όσο είναι και για τη γλώσσα. Το ενδιαφέρον ζήτημα για τα παιδιά θαύματα δεν είναι τόσο το γεγονός ότι κάποια παιδιά γεννώνται με εξαιρετικά χαρίσματα αλλά το ότι ένα παιδί μπορεί να ανταποκριθεί στους οργανωμένους ήχους της μουσικής προτού διδαχτεί να τους αναγνωρίζει. Παιδιά που δεν είναι παιδιά θαύματα μπορεί εξίσου να

¹¹² Ο όρος *enculturation* έχει τις ρίζες του στην ανθρωπολογία, όπου ορίζεται ως η δια βίου διαδικασία μέσω της οποίας οι άνθρωποι αναπτύσσουν την προσωπική και συλλογική πολιτισμική τους ταυτότητα (Jorgensen 1997).

ανταποκρίνονται, μολονότι μπορεί να μη συνδέονται με τη μουσική με ένα θετικό τρόπο και να αναζητήσουν να αναπαράγουν την εμπειρία τους (1973).

Τα προγράμματα του ΣΦΜ για παιδιά που γέννησε η ελληνική κρίση επιδρούν ευεργετικά στη διαπαιδαγώγηση της ελληνικής κοινωνίας μέσα από ένα σχήμα που θυμίζει κλειστό κύκλο: η ίδια η ρωγμή της οικονομικοπολιτικής πραγματικότητας που ωθεί στην εφεύρεση σωτήριων λέμβων πολιτισμού διαποτίζεται εντέλει από την επιτυχία τους αποδυναμώνοντας έτσι το έρεβος του ίδιου της του βάθους. Με άλλα λόγια, η μουσική επιδρά στην κοινωνία κατά τρόπον που φέρνει στη σκέψη τα λόγια του Attali: «Η μουσική εκτός από ακροάσιμη ταινία των παλμών της κοινωνίας, μέσο αντίληψης του κόσμου, χώρος όπου γεννιούνται οι μεταλλαγές αλλά και άυλη επιφάνεια αποτύπωσης του έργου των ανθρώπων, είναι και προφητεία διότι προηγείται της υπόλοιπης κοινωνίας εξερευνώντας το πεδίο του δυνατού πιο γρήγορα από την υλική πραγματικότητα» (1977). Στο ίδιο πνεύμα, ο Nettl (1998) σχολιάζει ότι η μουσική, από την επιφανειακή της αντιμετώπιση ως κλάδου της αισθητικής και ως όχημα ψυχαγωγίας, σταδιακά προσεγγίζεται ως μια δύναμη που αντικατοπτρίζει και εκφράζει την κουλτούρα, αλλά παράλληλα διαμορφώνει την κοινωνία ως δομικό συστατικό της.

Η διευθύντρια της *MMB* σκιαγραφεί το προφίλ των προγραμμάτων το οποίο περιστρέφεται γύρω από τον άξονα του ιδιώματος της δυτικής έντεχνης μουσικής: «Σκοπός είναι να γνωρίσουμε και να διασκεδάσουμε τη μουσική με τα παιδιά. Επειδή μιλάμε για τα συγκεκριμένα προγράμματα. Ακριβώς επειδή τα παιδιά, μέσω των προγραμμάτων που έχουν στα σχολεία, με τις πολύ λίγες ώρες μουσικής, με τα χίλια βάσανα..., κάποια μπορεί να μην έχουν καν ένα προβολέα ή ένα κασετόφωνο ή ένα cd player, θέλουμε να καλύψουμε αυτή την ανάγκη και να δώσουμε στα παιδιά την ευκαιρία να ακούσουν *αυτή*¹¹³ τη μουσική. Τη στιγμή που ονομαζόμαστε ακόμα Ευρωπαίοι¹¹⁴ δεν

¹¹³ Τα εκπαιδευτικά προγράμματα του ΣΦΜ αποτελούν μια πρόταση πολιτισμού η οποία δεν διαφημίζεται σε μεγάλο βαθμό από τα ΜΜΕ, ούτε είναι γνωστή στον μέσο Έλληνα. Η δυτική έντεχνη μουσική παράδοση βρίσκεται στον αντίποδα της δημοφιλούς μουσικής, η οποία, όπως επισημαίνει η Campbell, συνιστά την ηχητική υπόκρουση όλων των δραστηριοτήτων των παιδιών και διαποτίζει τα κύτταρά τους (2002: 60). Σύμφωνα με την El- Ghabban (2009), η δυτική έντεχνη μουσική αποτελεί μια περιφερειακή σκηνή (*marginal 'scene'*) της νεωτερικότητας, η οποία εντάσσεται στο πλαίσιο μιας ευρύτερης μουσικής παράδοσης, παρότι αποτελεί μια θεσμοθετημένη και επιδοτούμενη μορφή τέχνης. Το ιδίωμα αυτό έχει διασχίσει εθνικά, πολιτισμικά και γεωπολιτικά σύνορα και έχει παγκοσμιοποιηθεί και εγκαθιδρυθεί στον διεθνή χάρτη ως άμεσα συνδεδεμένο με την αποικιοκρατία, παρόλο που η αίσθηση της κοινότητας που σκιαγραφεί για τα μέλη του είναι ιδιαιτέρως ανάγλυφη και ψηλαφητή.

¹¹⁴ Κατά τα λεγόμενα του Small (1998), «κάθε φορά που παίζεται ένα έργο της κλασικής δυτικής μουσικής παράδοσης, διακυβεύεται μεταφορικά ολόκληρος ο ευρωπαϊκός πολιτισμός. Τα έργα της κλασικής δυτικής μουσικής παράδοσης δεν είναι οικουμενικά ή αφηρημένα αλλά συνυφασμένα με την εποχή τους. Το ότι ο καταπέλτης του χρόνου τα έχει φέρει στο παρόν σημαίνει ότι η εποχή μας μοιράζεται με εκείνη την εποχή αρκετές αντιλήψεις σχετικά με τις σχέσεις ώστε να καθίσταται δυνατή μια ανταλλαγή νοημάτων». Προς επίρρωσιν, ο Walker εξηγεί τη σημασία της εστίασης της ευρωπαϊκής μουσικής εκπαίδευσης στην έντεχνη δυτική μουσική παράδοση επί τη βάση της γνώσης

νοείται τα ελληνόπουλα, που αργότερα θα συνεργαστούν με τα γερμανόπουλα και τα ιταλόπουλα και τα αυστριακόπουλα, να μη γνωρίζουν ποιος είναι ο Βιβάλντι ποιος είναι ο Μπετόβεν..., όχι να ξέρουν..., να μην έχουν ακούσει ποτέ τους αυτή τη μουσική. Και αυτό που είναι σίγουρο είναι ότι όποιος την ακούσει και τη γνωρίσει αυτή τη μουσική θα του αρέσει και θα ανακαλύψει τη σημασία αυτής της τέχνης, αυτής της μουσικής¹¹⁵. Άρα αυτό κάνουμε εδωπέρα. Παίζουμε μουσική και θέλουμε να ακούμε όλοι μαζί μουσική και να την αγαπάμε και τη διασκεδάζουμε και να πηγαίνουμε σπίτι μας και να την εκτιμάμε και να την ακούμε κι εκεί».

Οι πολύμορφοι εναλλακτικοί τρόποι με τους οποίους τα προγράμματα του ΣΦΜ προσεγγίζουν μια μουσική παράδοση η οποία βασίζεται εξ απαλών ονύχων σε μια παρτιτουροκεντρική αντίληψη, θέτουν νέες βάσεις και ανοίγουν νέα κανάλια επικοινωνίας με ένα ευρύτερο κοινό. Η συμμετοχικότητα και η διαδραστικότητα των προγραμμάτων τα οποία πατούν σε μεγάλο βαθμό και στην θεατρική τέχνη μοιάζουν να μαλακώνουν τις αγκυλώσεις μιας μουσικής που είναι συνώνυμο της επισημότητας και των παγιωμένων προτύπων καλά χωνεμένων από το χρόνο. Η Λαλιώτη προτείνει μια ανάγνωση της παρτιτούρας ως ενός οιονεί θεατρικού σεναρίου μέσα από μια προσέγγιση της μουσικής στο πολιτισμικό της πλαίσιο: «Η ανάλυση της σχέσης ανάμεσα στην παρτιτούρα και την επιτέλεση μπορεί να αποτελέσει ζήτημα κεντρικής σημασίας στην προσέγγιση της δυτικής μουσικής ως επιτελεστική τέχνη, δηλαδή ως τέχνη το νόημα της οποίας δεν υπάρχει έξω από την δράση, έξω από αυτό που οι άνθρωποι που συμμετέχουν, κάνουν. Η δραματική διάσταση της μουσικής που μπορεί να αναδείξει η ανάλυση της σχέσης αυτής εντοπίζεται κυρίως στην αναγνώριση ότι η παρτιτούρα δεν αποτελεί ένα τετελεσμένο κείμενο, το οποίο θέτει τους όρους της δράσης, της διαπραγμάτευσης των κοινωνικών σχέσεων και

της ταυτότητας πριν από την εξερεύνηση της ετερότητας: «Η μουσική αποτελεί το προϊόν συγκεκριμένων πολιτισμικών παραμέτρων και αντιλήψεων και η ένταξή της στο εκπαιδευτικό σύστημα δικαιολογείται με βάση την αξία που της δίνει η κοινωνία που την γέννησε. Προκειμένου να είναι γόνιμη η διερεύνηση έτερων μουσικών παραδόσεων, θα πρέπει να ακολουθεί την κατανόηση του οικείου μουσικού ιδιώματος» (2007: 5).

¹¹⁵ Η διευθύντρια της ΜΜΒ, κυρία Μεράκου, σχολιάζει τη δυτική έντεχνη μουσική υπό το πρίσμα της θέσης του θεσμού τον οποίο διαχειρίζεται στην ελληνική κοινωνία. Το ότι όποιος ακούσει τη μουσική αυτή θα του αρέσει – συλλογισμός τον οποίο συμμερίζομαι αβίαστα, σχεδόν αυτόματα και εγώ, ως ιστορικό και πολιτισμικό ον – αποτελεί μια εικασία με μια δόση υπερβολής, φυσική απόρροια ενός συγκεκριμένου πολιτισμικού πλαισίου. Για του λόγου το αληθές, ας μου επιτραπεί μια σύγκριση της δυτικής έντεχνης μουσικής παράδοσης με τη μουσική παράδοση των Καλούλι, η οποία σύμφωνα με τον Feld (1994) συμπεριλαμβάνει όλους τους ήχους της φύσης. Οι φιλτραρισμένες από θορύβους και εν γένει εξωμουσικούς ήχους ηχογραφήσεις άλλων πολιτισμών αποτελούν, όπως τονίζει, ανεπιτυχείς αναπαραστάσεις τους. Το στοιχείο αυτό, σε πλήρη αντιδιαστολή με την επιτελεστική συνθήκη άκρας σιγής του ακροατηρίου της δυτικής έντεχνης μουσικής αποκρυσταλλώνει εναργώς τη σχετικότητα των συμβάσεων κάθε μουσικής κουλτούρας.

επιτρέπει την ανάπτυξη της επικοινωνίας και του διαλόγου ανάμεσα στους συμμετέχοντες» (2011-2012: 209).

Σύμφωνα με τη Φουρλάνου (2015), «δεδομένης της έλλειψης συστηματικής γενικής μουσικής παιδείας¹¹⁶ και καθώς το ελληνικό ακροατήριο χρωστάει τις όποιες γνώσεις του για τη μουσική αποκλειστικά στη δική του πρωτοβουλία (Τσέτσος 2014), οι πολιτιστικοί φορείς του βεληνεκού του ΜΜΑ – πέραν της επιχειρηματικής τους δραστηριότητας στο χώρο της τέχνης, φέρουν την «ευθύνη» της μουσικής διαπαιδαγώγησης του κοινού». Η άποψη αυτή σε συνδυασμό με την ελλιπή μουσική παιδεία που προσφέρουν εκτός από τα σχολεία, και τα ελληνικά ωδεία, καθιστά τα κυριακάτικα προγράμματα του ΣΦΜ αναγκαίο συμπλήρωμα της επίσημης μουσικής εκπαιδευτικής διαδικασίας¹¹⁷. Η κυρία Σπανό, διοργανώτρια του κύκλου «Ακούω, βλέπω, παίζω...», Ιταλίδα στην καταγωγή, διευρύνει το ζήτημα της στήριξης της έντεχνης δυτικής μουσικής εκτός των ελληνικών συνόρων: «Η κλασική μουσική έχει ένα συγκεκριμένο κοινό, παντού μικρό σε σχέση με τον πληθυσμό της εκάστοτε χώρας. Αναλογικά, ίσως θα λέγαμε ότι στην Ιταλία είναι λίγο μεγαλύτερο από την Ελλάδα αλλά πιστεύω ότι παντού δεν δίνονται αρκετές ευκαιρίες σε αυτή τη μουσική για να ακουστεί».

Ποιες είναι όμως οι ρίζες της σύνδεσης της ελληνικής κοινωνίας με την ευρωπαϊκή μουσική, μια συνθήκη η οποία οδήγησε στη χρήση του ιδιώματος αυτού ως εργαλείου κατασκευής ενός συστήματος μουσικής παιδείας και ανάδειξης της οικουμενικής διαχρονίας της *υψηλής τέχνης*; Όπως επισημαίνει ο Χαψούλας (2015), οι ιστορικές σχέσεις μεταξύ της Ελλάδας και του ευρωπαϊκού πολιτισμού αναφορικά με τη μουσική είναι μακράιωνες και πολυδιάστατες. Η αρχαιοελληνική μουσική σκέψη άσκησε επίδραση σε

¹¹⁶ Ως μουσική εκπαίδευση νοείται η σύνθετη και συστηματική διαδικασία μετάδοσης γνώσεων και δεξιοτήτων, καθώς και η καλλιέργεια των ψυχικών, διανοητικών και καλλιτεχνικών ικανοτήτων ως μέσο παροχής μιας μουσικής παιδείας υπό την ευρεία έννοια (Χαψούλας 2015).

¹¹⁷ Ο Small διατείνεται πως η δυτική κοινωνία ενδιαφέρεται περισσότερο για το τελικό προϊόν και λιγότερο για την ποιότητα της εμπειρίας που αποκομίζουν οι μέλλοντες μουσικοί. Ο μέλλον επαγγελματίας, όπως τονίζει, δεν έχει άλλη επιλογή, παρά να υποστεί τη μακρόχρονη εκείνη σκλαβιά, προκειμένου να κατακτήσει τα δυσθεώρητα ύψη της τεχνικής ικανότητας που απαιτούνται ώστε να θεωρείται επαγγελματίας και να ανταπεξέλθει στον συναγωνισμό (1983: 283). Τα *Κυριακάτικα Εκπαιδευτικά Προγράμματα* του ΣΦΜ διαρρηγνύουν την εν λόγω θέση αναδεικνύοντας τη χαρά της διαδικασίας μουσικής μάθησης παρά του τελικού προϊόντος. Τα παιδιά που συμμετέχουν στα συγκεκριμένα προγράμματα δεν αναμένεται να γίνουν δεξιότεχνες εκτελεστές συν τω χρόνω απαραίτητως, αλλά να εφοδιαστούν με πολύτιμες γνώσεις γύρω από το ιδίωμα της δυτικής έντεχνης μουσικής παράδοσης και να εκτεθούν σε μουσικά ερεθίσματα και τρόπους μάθησης οι οποίοι διαφέρουν τα μάλα από εκείνα των ελληνικών σχολείων, ωδείων και εκπαιδευτικών ιδρυμάτων. Όπως άλλωστε επισημαίνει ο Small για την οπτική της παιδικής ηλικίας: «Για το παιδί αυτό που είναι πολύτιμο είναι η διαδικασία της εξερεύνησης και όχι το προϊόν της. Το παιδί το γνωρίζει αυτό, ίσως καλύτερα από τους υπερήφανους γονείς, διότι θεωρεί ότι το έργο έχει ήδη εκπληρώσει τον προορισμό του και το τελικό προϊόν μπορεί να αγνοηθεί» (1983: 289).

μεγάλο βαθμό στη μουσική θεωρία του δυτικού Μεσαίωνα και της Αναγέννησης¹¹⁸, ενώ από τον 19^ο αιώνα εισάγεται επίσημα η δυτική έντεχνη μουσική στον ελλαδικό χώρο ως μέσο ψυχαγωγίας των Βαυαρών αλλά και των Ελλήνων που εγκαθίστανται στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος προερχόμενοι από ευρωπαϊκά αστικά κέντρα. Η πρώτη κρατική μουσική σχολή ιδρύθηκε από τον Καποδίστρια υπό τον τίτλο «Σχολείον Μουσικής» πιθανότατα το 1825 στην Αίγινα (Κωνσταντακοπούλου 2012: 44), ενώ το μάθημα μουσικής εισάγεται στην ελληνική εκπαίδευση το 1830, με χορωδιακό περιεχόμενο (Κυριαζικίδου 1998: 15-16). Η ένωση των Επτανήσων με το ελληνικό κράτος συντελεί στη σταδιακή δημιουργία της Εθνικής Μουσικής Σχολής, ενώ η ίδρυση του Ωδείου Αθηνών το 1871 γίνεται καταλύτης άνθισης της δυτικής έντεχνης μουσικής στην ελληνική πρωτεύουσα. Η θεσμοθέτηση των τεσσάρων πανεπιστημιακών Τμημάτων Μουσικών Σπουδών από τη δεκαετία του 1980 έως τα τέλη της δεκαετίας του 1990 καθώς και των μουσικών σχολείων από το 1988 ανοίγουν νέους ορίζοντες και προοπτικές στη μουσική εκπαίδευση της χώρας.

Πολιτικές πολιτισμού

Η έντεχνη δυτική μουσική δύναται να ερμηνευθεί ως προϊόν ετερόκλητων δυνάμεων, όπως πολιτικής και οικονομικής πρωτοβουλίας, υποκειμένων με απαραίτητες τεχνικές και ερμηνευτικές δεξιότητες και υλικών συνθηκών που κυμαίνονται από την κτιριακή υποδομή έως την κατασκευή οργάνων (Ingold 2007). Όπως κάθε πολιτισμικό προϊόν¹¹⁹ – έστω και εάν η απόχρωση της έννοιας προϊόν ξενίζει εκ πρώτης όψεως όσον αφορά τα πολιτιστικά δρώμενα που προάγουν τη δυτική έντεχνη μουσική¹²⁰ – , έτσι και τα

¹¹⁸ Για μια αναλυτικότερη ματιά στην ιστορική ανασκόπηση της σχέσης της Ελλάδας με την ευρωπαϊκή μουσική, βλ. το άρθρο «Έντεχνη δυτική μουσική και ελληνική μουσική εκπαίδευση» (Χαψούλας 2015), όπως επίσης και το βιβλίο Romanou Katy (edit.), 2009. *Serbian and Greek Art Music: A Patch to Western Music History*. UK: Intellect.

¹¹⁹ Σχετικά με την ανάγνωση του πολιτισμού ως εμπόρευμα, ο Πουλάκης σημειώνει: «Η πολιτική οικονομία του πολιτισμού (*political economy of culture*) στη σύγχρονη, μεταμοντέρνα κοινωνία μελετά δίκτυα δημιουργίας, διάχυσης και πρόσληψης των πολιτισμικών αγαθών και ανιχνεύει την προώθηση και την αγορά των καταναλωτικών προϊόντων σε συνάρτηση με αισθητικές και ιδεολογικές προτιμήσεις των προσώπων και των ομάδων αναφοράς και εστιάζει στη διαχειριστική και επικοινωνιακή οργάνωση του πολιτισμού με άξονα την αντίληψη που περικλείεται στη φράση *κουλτούρα ως εμπόρευμα (culture as a commodity)*» (2015). Αξίζει στο σημείο αυτό να αναφερθεί και το σχόλιο του White (2012: 1-2) ο οποίος συνδέει την εμπορευματοποίηση της κουλτούρας με την παγκοσμιοποίηση: «Η μουσική είναι εκ φύσεως επικοινωνιακή, κινούμενη και εύκολα μετατρέπεται σε προϊόν, διαδικασία η οποία εφάπτεται με τον διεθνικό καπιταλισμό»

κυριακάτικα προγράμματα για παιδιά του ΣΦΜ αποτελούν αντικείμενο του κλάδου της Πολιτιστικής Διαχείρισης¹²¹ και υπόκεινται στους κανόνες και τις συμβάσεις του πολιτιστικού σχεδιασμού (*cultural planning*)¹²². Στην περίπτωση της Ελλάδας, όπως επισημαίνει ο Πουλάκης, «η διαμόρφωση της πολιτικής του πολιτισμού (*politics of culture*) αποτελούσε αντικείμενο διαφορετικών αντιμετωπίσεων και βρισκόταν σχεδόν πάντα σε συσχέτιση με τη γενικότερη κυβερνητική πολιτική [...]. Η θολή, ασαφής, κάποιες φορές ίσως και ασύμμετρη, «υβριδική» συνεργασία ανάμεσα στον δημόσιο και τον ιδιωτικό τομέα και την ιδιωτική πρωτοβουλία στον χώρο των οικονομικών, των τεχνών και του πολιτισμού είναι γεγονός. Πάντως, η σύμπραξη αυτών των δύο δυνάμεων φαίνεται να αποτελεί επιλογή που προωθείται κεντρικά σε επίπεδο Ευρωπαϊκής Ένωσης και των επιμέρους κρατών της, συμπεριλαμβανομένης και της Ελλάδας» (2015).

Όσον αφορά στις πολιτικές διαφήμισης¹²³ και προώθησης των προγραμμάτων, η διευθύντρια της *MMB* εξηγεί: «Εμείς στέλνουμε Δελτία Τύπου και τα Μέσα τα μεταφέρουν. Ας πούμε, γι' αυτά τα προγράμματα που είναι για παιδιά, επειδή ο προϋπολογισμός που δίνεται γι' αυτό το έργο καθώς και για πολλά άλλα πράγματα είναι πάρα πολύ περιορισμένος –δεν πληρώνουμε δηλαδή για διαφημίσεις– στοχεύουμε όμως αυτά τα προγράμματα να διαφημίζονται σε *sites* που ενδιαφέρουν γονείς και νέους γονείς, γιατί εμείς... ως επί το πλείστον τα προγράμματά μας πάνε μέχρι το Δημοτικό. Άρα στοχεύουμε να τα δημοσιεύουμε σε *sites* που αφορούν τους γονείς αυτών των ηλικιών». Η ρητορική της κυρίας Μεράκου για την ανάγκη προσέλκυσης του ευρέως κοινού κινείται στην ίδια γραμμή πλεύσης με την άποψη του Byrnes, ο οποίος στηλιτεύει τεχνηέντως τον

¹²¹ Σύμφωνα με τον Martin (1998: 128) ο κλάδος της Πολιτιστικής Διαχείρισης συνδέεται άμεσα με την εφαρμογή των πέντε βασικών στρατηγικών *management*, ήτοι του σχεδιασμού, της οργάνωσης, της στελέχωσης, της επίβλεψης και του ελέγχου, με σκοπό τη διευκόλυνση της παραγωγής των παραστατικών όσο και των οπτικών τεχνών και την παρουσίαση/προώθηση των καλλιτεχνημάτων στο ευρύ κοινό. Η διαχείριση της δημιουργικής διαδικασίας και η επικοινωνία της με το κοινό αποτελεί κοινό παρονομαστή τόσο των μη κερδοσκοπικών καλλιτεχνικών φορέων (όπως τα θέατρα, οι συμφωνικές ορχήστρες του δήμου, κοκ) όσο και των ιδιωτικών (όπως οι ιδιωτικές γκαλερί, οι ταινίες, η δημοφιλής μουσική, κοκ).

¹²² Ο πολιτιστικός σχεδιασμός στοχεύει στην παροχή του κατάλληλου πλαισίου και των απαραίτητων εργαλείων για τη χαρτογράφηση και οργάνωση των διαθέσιμων πολιτιστικών πόρων (Mercer 1999: 396).

¹²³ Ένα από τα σημαντικότερα κεφάλαια της Πολιτιστικής Διαχείρισης, το *Arts Marketing* αποσκοπεί στη στηριζόμενη σε πραγματικούς αριθμούς ανοικοδόμηση της οργανωτικής διαδικασίας και στη στρατηγική διεύθυνση των τεχνικών οικονομικής προώθησης με υπόβαθρο πάντοτε την βαθιά ουσιαστική γνώση των Τεχνών (Paquette and Redaelli 2015). Σε γενικότερο πλάνο ο κλάδος της Πολιτιστικής Διαχείρισης αξιώνει μια ισορροπία μεταξύ της αισθητικής και της κατανόησης του αντικειμένου από τη μια, και της διπλωματίας, των οικονομικών στρατηγικών και δημοσίων σχέσεων από την άλλη (Hoving 1992). Για μια αναλυτική επισκόπηση του παραδείγματος της αμερικανικής κυβερνητικής πολιτικής για την οικονομική στήριξη των Τεχνών στην ιστορική της προοπτική, βλ. Taylor, F. and Baressi, A.L. 1984. *The Arts at a New Frontie : The National Endowment for the Arts*. New York: Plenum Publishing Company.

ελιτισμό και τη φιλολογία περί «λίγων και εκλεκτών» συμμετεχόντων των εκάστοτε πολιτιστικών φορέων που αδιαφορούν για τη μαζική προσέλευση του κοινού, στοιχεία που δικαίως συγκροτούν τη συνταγή της αποτυχίας όσον αφορά στην υλοποίηση πολιτιστικών δράσεων (2009: 426). Όσο υψηλών προδιαγραφών και να είναι οι στόχοι ενός φορέα, χωρίς τη στήριξη κοινού και χορηγών τα έσοδα δεν θα είναι αρκετά ώστε να κρατηθεί η επιχείρηση ζωντανή. Τούτου δοθέντος, οι περισσότεροι καλλιτεχνικοί φορείς υιοθετούν μια σειρά καθιερωμένων δραστηριοτήτων στην προσπάθειά τους να δημιουργήσουν αρκετή ζήτηση και να μαγνητίσουν το ενδιαφέρον του κοινού για μια εκδήλωση, παράσταση ή έκθεση (Walter 2015).

Η κυρία Μεράκου σχολιάζει από τη θέση του πολιτιστικού διαχειριστή¹²⁴: «Έχουμε χορηγούς επικοινωνίας, υπάρχει ένα ολόκληρο πρόγραμμα που έχουμε αναπτύξει για την προβολή αυτών των εκδηλώσεων ώστε να γίνεται γνωστή αυτή η δράση και να ανταποκρίνεται ο κόσμος, γιατί μας ενδιαφέρει πολύ. Για την ώρα, έχουμε μόνο χορηγούς επικοινωνίας γι' αυτά τα προγράμματα. Άλλος χορηγός, φέτος, είναι ο εκδοτικός οίκος *Ψυχογιός* ο οποίος έχει τυπώσει τα φυλλάδιά μας. Και για το «Ακούω, Βλέπω, Παίζω» και για τις «Μουσικές της Βροχής» – για όλα αυτά είχαμε χορηγό επικοινωνίας..., πέρα από τα Μέσα μάς έχει δώσει και αυτά τα φυλλάδια που παίρνει κανείς στο χέρι και τα πάει σπίτι του. Πέρσι, μας τα είχαν κάνει οι εκδόσεις *Παπαδόπουλος*, με την ίδια λογική. Τους εκδότες τους ενδιαφέρουν γιατί έχουν παιδικά βιβλία και γιατί εδώ αυτοί που τα παίρνουν είναι γονείς..., αυτό είναι πάντα ένα πάρε-δώσε –η χορηγία»¹²⁵.

Όσον αφορά στο ίδιο το πολιτιστικό προϊόν –ήτοι τη δυτική έντεχνη μουσική παράδοση¹²⁶ – των εκπαιδευτικών προγραμμάτων του ΣΦΜ, το MMA συμβάλλει

¹²⁴ Όσον αφορά στο προφίλ του διαχειριστή, ο Mintzberg (1973:38) τονίζει ότι το επάγγελμα αυτό εκτρέφει ευπροσάρμοστους σχεδιαστές της πληροφορίας (*information manipulators*) οι οποίοι προτιμούν τη συμπαγή, ρεαλιστική πραγματικότητα του *here and now*. Ο διαχειριστής εργάζεται σε ένα περιβάλλον διαρκών ερεθισμάτων-ανταποκρίσεων σε τέτοιο βαθμό ώστε η προτίμηση της ζωντανής δράσης και άμεσης υλοποίησης κρίνεται ως το πιο δυνατό του χαρτί. Όλα τα είδη των πολιτιστικών φορέων οφείλουν να επιμελούνται με μαεστρία τριών αμοιβαία υποστηριζόμενων συνιστωσών: της καλλιτεχνικής ακεραιότητας και υπεροχής, της προσβασιμότητας του κοινού και της δημόσιας ευθύνης/ αποτελεσματικότητας του κόστους (Chong 2010:13).

¹²⁵ Όσον αφορά στη σχέση της μουσικής με τα μέσα επικοινωνίας υπό το πρίσμα του πολιτιστικού ιμπεριαλισμού, ο Μπαλτζής σημειώνει: «Όπως συμβαίνει με όλα τα αγαθά –είτε είναι συμβολικά, είτε όχι – οι τρόποι με τους οποίους παράγεται, διανέμεται και προσλαμβάνεται η μουσική, συγκροτούν δομές εξουσίας και ηγεμονίας.[...] Οι πολιτικές διαστάσεις των σχέσεων εξουσίας, ηγεμονίας, και κυριαρχίας στη μουσική, μπορούν να διερευνηθούν στο πλαίσιο του πολύπλοκου συστήματος που περιλαμβάνει τα μέσα επικοινωνίας, τους τρόπους οργάνωσης της βιομηχανίας ηχογραφήσεων, τις αξίες και τους κώδικες καθώς και την ίδια τη μουσική» (2007).

¹²⁶ Αξίζει να αναφερθεί ο όρος «επινόηση της παράδοσης» (Hobsbawm 1983) ο οποίος ορίζει μια σειρά πρακτικών τελετουργικής ή συμβολικής φύσεως, που υπαγορεύονται από ένα σύνολο κανόνων, και εμφορούν συγκεκριμένες αξίες και νόρμες συμπεριφοράς μέσω της επανάληψης, στοιχείο το οποίο υπονοεί την σύνδεση με το παρελθόν. Η δυτική έντεχνη μουσική παράδοση αποτελεί ένα φαντασιακό νήμα με ένα εξιδανικευμένο παρελθόν. Όπως γράφει και ο Asad, η παράδοση αποτελεί ένα ερμηνευτικό μοντέλο του

καθοριστικά ως πλαίσιο και ως τόπος στην επιτυχή προώθησή του¹²⁷. Το «καταφύγιο του Πολιτισμού», όπως χαρακτηρίζει ένας κηδεμόνας τον θεσμό, παραπέμπει άμεσα στη μουσική παράδοση της Ευρώπης, πρόκειται για τον συνδετικό κρίκο με τον πολιτισμό της¹²⁸. «Στην περίπτωση της Ελλάδας, η έντεχνη δυτική μουσική ως φαντασιακός μουσικός ιδεότυπος εξυπηρετεί - σε ποιητικό και ρητορικό επίπεδο - στην άσκηση μιας ιδιάζουσας, είτε κρατικής, είτε ιδιωτικής, πολιτιστικής πολιτικής. Κρατάει ουσιαστικά τον ρόλο της «υψηλής» τέχνης. Είναι ο (δυτικός) «μουσικός Άλλος» (Taylor 2007), που ως «ξένος» και διαφορετικός μπορεί να παρουσιάζεται άλλοτε ως ανταγωνιστής, άλλοτε ως συμπλέον, και άλλοτε ως καθοδηγητής της εντόπιας κουλτούρας» (Πουλάκης (2015)). Σύμφωνα με τον Τσέτσο (2011), τόσο σε συμβολικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο, οι ποικίλοι ελληνικοί μουσικοί οργανισμοί που ασχολούνται με τη δυτική έντεχνη μουσική έχουν τη δυνατότητα να εμπλακούν στο στίβο του πολιτισμού και να διαμορφώσουν - ο καθένας με τον τρόπο του - εθνική, καλλιτεχνική, οικονομική, τοπική και υπερτοπική πολιτιστική πολιτική εξυπηρετώντας διαφορετικούς στόχους, οπτικές, συμφέροντα και δυνατότητες.

Το μόνο βέβαιο πάντως είναι ότι τα κυριακάτικα εκπαιδευτικά προγράμματα του ΣΦΜ χρήζουν ιδιαίτερης και προσεκτικής οργάνωσης ώστε να στεφθούν με επιτυχία. Η εποχή της κρίσης δεν αφήνει πολλά περιθώρια για πειραματικές πτήσεις.

Η διευθύντρια της *MMB* αλλά και η διοργανώτρια των προγραμμάτων «Ακούω, βλέπω, παίζω...» επισημαίνουν ότι οι δυσκολίες στησίματος του πολιτισμικού αυτού εγχειρήματος είναι πολλές και η επιτυχία τους δεν είναι τυχαίο γεγονός, αλλά απόρροια συγκεκριμένων κινήσεων και τακτικών. Σε κάθε περίπτωση όμως, μια τέτοια φιλοσοφία

παρελθόντος που κινείται στο παρόν, συνυφασμένη ε την νεωτερική νοσταλγία για ένα ουτοπικό παρελθόν και την επιθυμία για το αδύνατο της επιστροφής (Κάβουρας 2010).

¹²⁷ Ο Πουλάκης (2015) επιχειρεί μια ανάγνωση της ελληνικής κρίσης και της δυτικής έντεχνης μουσικής ως οχήματα «προκειμένου να ξαναδούμε με αναστοχαστικό και αναθεωρητικό τρόπο ζητήματα όπως η σύγχρονη ελληνική και ευρωπαϊκή μουσική και πολιτισμική ταυτότητα, οι φορείς και η πολιτική οικονομία της μουσικής και του πολιτισμού, καθώς και η εν γένει παρουσία της έντεχνης δυτικής μουσικής στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας παγκοσμιοποιημένης πολιτισμικής πραγματικότητας».

¹²⁸ Αξίζει να αναφερθεί στο σημείο αυτό, η ερμηνεία της εμπορευματοποίησης του βιεννέζικου ήχου ('Viennese-ness') στο πλαίσιο του βιεννέζικου φεστιβάλ *Mozart Year 2006* ως διαδικασίας που παραπέμπει άμεσα στον όρο «βιομηχανία της κληρονομιάς» (Usner 2011). Αντιστοίχως, τα προγράμματα του ΣΦΜ, όπως και ο θεσμός του ΜΜΑ γενικότερα, προωθούν τη δυτική έντεχνη μουσική (παρόλο που πρόκειται για μια αμιγώς ευρωπαϊκή μουσική κουλτούρα) στο πλαίσιο κάλυψης της ανάγκης (μιας μερίδας) της ελληνικής κοινωνίας να έρθει σε επαφή με τον ευρωπαϊκό εαυτό της και να αναπνεύσει τον ξενόφερτο αέρα μιας περασμένης, αριστοκρατικής εποχής.

ανέκαθεν διέκρινε θεσμούς όπως ο *ΣΦΜ* και η *ΜΜΒ*, όπως και γενικότερα τους φορείς που διαχειρίζονται τη δυτική έντεχνη μουσική λόγω της ιδιαίτερης θέσης της στην ελληνική κοινωνία η οποία συναρθρώνει ένα πιστό αλλά ολιγάριθμο σχετικά κοινό. Όπως επισημαίνει ο Πουλάκης (2015) «Αν δεν περιορίσουμε το φαινόμενο της κρίσης απλά στις οικονομικές μεταλλαγές και δυσχέρειες των τελευταίων ετών στην Ελλάδα, αποτελεί κοινό τόπο [...] ότι οι οργανισμοί που συνδέονται με τον πολιτισμό, ειδικότερα με τη μουσική και, συγκεκριμένα με την έντεχνη δυτική μουσική, δεν βρίσκονται σε κρίση μόνο για αυτό το συγκεκριμένο χρονικό διάστημα (2008-2014)».

ΕΠΙΛΟΓΟΣ:

ΑΠΟΣΤΑΓΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΙ

Η εθνογραφική έρευνα των κυριακάτικων εκπαιδευτικών προγραμμάτων του ΣΦΜ στην Ελλάδα της κρίσης ολοκληρώνεται αφήνοντας μια αίσθηση ότι κάτω από την επιφάνεια των κοινωνικών, πολιτικών και κοινωνικών αναταράξεων υπάρχουν ροές ήρεμων δυνάμεων που συγκρατούν γερά τα θεμέλια αυτού του τόπου. Χωρίς καμία διάθεση εξύμνησης κάποιου ένδοξου ελληνικού παρελθόντος ή κάποιου ξεχωριστού ελληνικού κυττάρου, επιχειρώ να τοποθετήσω μια σειρά εμπνευσμένων προτάσεων πολιτισμού για τα παιδιά στο δυσχερές κοινωνικοπολιτισμικό τους πλαίσιο μέσα από την ανάγνωση της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας ως μακρινού απογόνου του τόπου που γέννησε τον πολιτισμό - και εντέλει ίσως ο πολιτισμός να τη σώσει κιόλας. Η μουσική, άλλωστε, όπως γράφει και ο Blacking (1973) «είναι δομικά απαραίτητη για την ανθρώπινη επιβίωση» (*“music may be profoundly necessary for human survival”*).

Η ιδιαίτερη άνθιση και επιτυχημένη έκβαση των εκπαιδευτικών προγραμμάτων του ΣΦΜ δηλώνει ρητά ότι η μουσική - και συγκεκριμένα η δυτική έντεχνη - είναι είδος πρώτης ανάγκης για μια μερίδα ανθρώπων οι οποίοι πασχίζουν να διαπαιδαγωγήσουν τους επιγόνους τους εξασφαλίζοντάς τους πνευματικά εφόδια για το μέλλον. Ο λόγος τους, άμεσος, συνειδητοποιημένος και χωρίς πολλές περιστροφές δίνει λακωνικές απαντήσεις. Τα προγράμματα αυτά είναι Μέγαρο, το Μέγαρο είναι πολιτισμός. Τα παιδιά είναι η προτεραιότητα, στον κυκεώνα της κρίσης είναι η ίδια η κιβωτός. Το βλέμμα των γονέων, το χαμόγελο, οι κινήσεις τους, τα σχόλια, τα βίντεο και οι φωτογραφίες που τραβούν, όλα περνούν μέσα από ένα διπλό κανάλι, της συναισθηματικής εμπλοκής και της εναπόθεσης της ελπίδας τους στη γενιά που αναθρέφουν αφενός, και στη φαντασιακή κατασκευή μιας πολιτισμικής ταυτότητας αφετέρου. Η μεταμοντέρνα ανθρωπολογία προτάσσει τις αισθήσεις, τα συναισθήματα και το σώμα ως όχημα ύπαρξης στον κόσμο. Ένα πεδίο έρευνας που αποτελείται από γονείς και παιδιά είναι η ίδια η ενσάρκωση αυτής της μεθόδου, καθώς τα συναισθήματα και τα κανάλια πρόσληψης των πολιτισμικών επιτελέσεων είναι διάπλατα ανοιχτά. Το φίλτρο της αγάπης είναι σχεδόν απτό, το βλέπω σε κάθε παράσταση και πρόγραμμα ξεχωριστά να συγχωνεύεται με τους ήχους της μουσικής παράγοντας μια μαγική ατμόσφαιρα. Σχεδόν χάνομαι μέσα στην ιδιόμορφη αυτή συνθήκη, έχω λησμονήσει την ελληνική κρίση.

Τα παιδιά που συμμετέχουν στα προγράμματα από την άλλη μεριά, ανέτρεψαν μια ερευνητική μου - ιδεοληπτική όπως αποδείχθηκε - προσδοκία. Είχα την ελπίδα ότι ο λόγος τους υπό μορφή συνεντεύξεων θα φωτίσει την δική τους οπτική γωνία και θα διασαφηνίσει τους τρόπους με τους οποίους προσλαμβάνουν και αφομοιώνουν τη δυτική έντεχνη μουσική μέσα από τα συγκεκριμένα προγράμματα. Οι μονολεκτικές, ντροπαλές τους αντιδράσεις και η αμηχανία τους μπροστά στο ανοίκειο πρόσωπο του εθνογράφου υπαγόρευσε μια αλλαγή πλεύσης εκατόν ογδόντα μοιρών. Οι συνεντευξιακές απαντήσεις, αποτέλεσμα έλλογης σκέψης, προσήκουν σε ένα ενήλικο κοινό το οποίο οργανώνει τον λόγο του και τον εκφέρει απρόσκοπτα. Η παιδική ηλικία αντισταθμίζει την προφορικότητα με την ιδιότυπη, ενστικτώδη, ηχηρή, κινητική, ψυχοσωματική βίωση του πολιτισμού - και του κόσμου γενικότερα. Με μεθοδολογικό εργαλείο την προσεκτική παρατήρηση των αντιδράσεων του παιδικού κοινού, η ερμηνεία της δικής τους πλευράς αποτέλεσε ένα στοίχημα. Οι σπόροι που φυτεύουν τα εκπαιδευτικά προγράμματα του ΣΦΜ πέφτουν σε ένα έδαφος πρόσφορο, καθώς τα παιδιά δεν διυλίζουν τη μουσική πληροφορία, την ενσωματώνουν αυθόρμητα. Πρόκειται για μικρά σφουγγάρια πρόσληψης του κόσμου, ένα εθνογραφικό αντικείμενο ιδιαίτερο, που παρουσιάζει τις σύγχρονες τάσεις της μεταμοντέρνας πολιτισμικής ανθρωπολογίας στη μαξιμαλιστική τους μορφή. Αισθήσεις και συναισθήματα ενεργοποιούνται αυτόματα και στον απόλυτο βαθμό σε ηλικίες που το ψυχοσωματικό υλικό είναι ακόμα εύπλαστο και υπό διαμόρφωση. Η ερμηνεία της επιτυχίας των προγραμμάτων του ΣΦΜ από άποψη ενεργής συμμετοχής των παιδιών αποτελεί μια εύκολη ανάγνωση της στίλβουσας και ακατάπαυστης ευφροσύνης τους.

Από την άλλη πλευρά, η ανατομία της φωνής των ιθυνόντων, εμπνευστών, διοργανωτών και συντελεστών των συγκεκριμένων προγραμμάτων αποτελεί μια πολύ διαφορετική διαδικασία. Τα σχόλια της διευθύντριας της *MMB*, η οποία ανέδειξε την πρακτική, οικονομική αφορμή του σχεδιασμού και της υλοποίησης του πολιτισμικού αυτού εγχειρήματος ώστε να επιβιώσει ο ΣΦΜ σε δύσκολους καιρούς, επιστρέφει το στοχασμό στην τρέχουσα πολιτικοοικονομική κατάσταση. Ομοίως και ενδεικτικά, η θέση της Κατερίνας – μία εκ των τριών συντελεστών των παραστάσεων «Μουσικές της Βροχής» και «Μουσικές του Χιονιού» - η οποία εγκατέλειψε την ευημερία της Γερμανίας όπου διέμενε ώστε να επιστρέψει στην πατρίδα λόγω της «ανάγκης της Ελλάδας για τέτοιου είδους προγράμματα» δίνει τον τόνο της ελληνικής κρίσης σε ελάσσονα τονικότητα. Οι δυσκολίες, το οικονομικό τέλμα, οι πολιτικοί και κοινωνικοί κλυδωνισμοί παράγουν όψεις μεταβαλλόμενες και μετακινούμενους συσχετισμούς. Το χαμόγελο των ανθρώπων που

εφαρμόζουν τα προγράμματα του ΣΦΜ σβήνει μόλις κατέβουν από τη σκηνή και χαμηλώσουν τα φώτα. Η εντυπωσιακή αλλαγή διάθεσης αφήνει το απόσταγμα του αγώνα, της συνειδητής επιλογής να στηθεί μια μουσική επιτέλεση γόνιμη και παραγωγική, αλλά και της διπλής πραγματικότητας του φαντασιακού πολιτισμού αφενός – ενός ονειρικού υδάτινου κόσμου όπου η μουσική γλιστρά χορευτικά συνεπαίρνοντας το κοινό – και του ρεαλισμού της οικονομικής ασφυξίας αφετέρου.

Η δική μου ερμηνεία του πεδίου δεν θα ήθελα να αποτελέσει ξεχωριστή θέση, καθώς διαπλέκεται έντονα με την οπτική της κάθε πλευράς ξεχωριστά και ενυπάρχει σε ό,τι καταγράφω ούτως ή άλλως, στοιχείο που συνδέεται άμεσα με την περίπτωση της ανθρωπολογίας οίκοι. Εντούτοις, ακτινογραφώντας τα εθνογραφικά ευρήματα στέκομαι σε ένα ξεχωριστό σημείο. Τα κυριακάτικα εκπαιδευτικά προγράμματα του ΣΦΜ αποτελούν σε φαντασιακό επίπεδο μια εκδρομή στον πολιτισμό, όπως έχω ήδη προαναφέρει. Ποιος πολιτισμός όμως, θα αναλογιστούμε. Μιλάμε για την έντεχνη μουσική παράδοση της Ευρώπης, σε μια εποχή όπου η σχέση της Ελλάδας με την Ευρωπαϊκή Ένωση τρίζει. Η δυτική έντεχνη μουσική βεβαίως, αποτελεί διαχρονικό σύμβολο της *υψηλής τέχνης* τόσο σε ελληνικό όσο και σε διεθνές επίπεδο, γεγονός που δεν αναμένεται να αλλάξει λόγω κρίσης και τρέχοντων πολιτικών γεγονότων. Ωστόσο, η έλλειψη αναφοράς στην ελληνική μουσική παράδοση - έντεχνη και λαϊκή - των προκείμενων προγραμμάτων δείχνει μια τάση στροφής του βλέμματος προς τη Δύση και σφυρηλατεί μια ευρωπαϊκή ταυτότητα σε καιρούς που ίσως η χώρα έχει ανάγκη ανασύνταξης των δικών της δυνάμεων. Με το κίνημα των Αγανακτισμένων και το ηχηρό «ΟΧΙ» ως απάντηση στο δημοψήφισμα τον Ιούλιο του 2015, η ελληνική κοινωνία έδειξε να αφυπνίζεται πολιτικά και να επεξεργάζεται τον τρόπο κατασκευής της σύγχρονης πραγματικότητας, το παιχνίδι των Μεγάλων Δυνάμεων, τα ιδιοσυγκρασιακά λάθη του Νεοέλληνα, κοκ. Εντούτοις, το θέμα σταματά εκεί. Χωρίς να θέλω επουδενί να μειώσω την αξία της μουσικής παράδοσης της δύσης – μια μουσική που με ανέθρεψε ούτως ή άλλως – απλώς επιχειρώ να υπογραμμίσω ότι μέχρι η αντίσταση και ο αγώνας να διαπεράσει απ' άκρου εις άκρον την ελληνική κοινωνία και να ενεργοποιήσει τους επίσημους πολιτισμικούς θεσμούς και το μουσικό εκπαιδευτικό σύστημα ώστε να την αναδείξουν ως μια υπολογίσιμη ποσότητα - από άποψη προσφοράς στον διεθνή πολιτισμό – και που θα στέκει επάξια δίπλα στην ευρωπαϊκή κουλτούρα-, πρέπει να κυλήσει ακόμα πολύ νερό στο αυλάκι. Για την ώρα, τα ευρωπαϊκά μουσικά πρότυπα συνεχίζουν απρόσκοπτα να μεταγγίζονται στις νέες γενιές ως σύμβολο διαχρονίας. Οψόμεθα.

Η σύνδεση τριών ξεχωριστών θεωρητικών πεδίων, ήτοι της μουσικής, της παιδαγωγικής και της πολιτικής, στην παρούσα εθνογραφική έρευνα υπήρξε από μόνη της μια πρόκληση, λόγω της εξ ορισμού πολυπλοκότητας και των πολλαπλών όψεων και ερμηνειών μιας τέτοιας συμπλοκής. Έχοντας όμως κατά νου τη θέση του Small (1983: 195) ότι, «η τέχνη, η εκπαίδευση και η κοινωνία βρίσκονται σε αλληλεξάρτηση, έτσι ώστε κάθε αλλαγή σε ένα από τα τρία αυτά μεγέθη, αντιστοιχεί σε αλλαγές στα υπόλοιπα δύο» η αναψηλάφηση των κυριακάτικων εκπαιδευτικών προγραμμάτων του ΣΦΜ εν καιρώ κρίσης λειτούργησε ως έναυσμα για να ιχνογραφήσω τις διασυνδέσεις των τριών αυτών πυλώνων της ανθρώπινης ύπαρξης μέσα από το σύγχρονο ελληνικό παράδειγμα. Τα καταγεγραμμένα ευρήματα δεν συνιστούν επουδενί την αποτύπωση κάποιας αντικειμενικής πραγματικότητας, αλλά απλώς και μόνον τις δικές μου ερμηνευτικές προσεγγίσεις ενός εθνογραφικού πεδίου ανεξερεύνητου έως τώρα - μια θρυαλλίδα, εύχομαι, για περαιτέρω έρευνα.

Η Ελλάδα της κρίσης, η μουσική παράδοση της Ευρώπης και οι εκπαιδευτικές πολιτικές πολιτισμού του ΣΦΜ παράγουν σχήματα, δημιουργούν αποχρώσεις και συναρμολογούν μια κινούμενη εικόνα που πάλλεται διαρκώς από το απρόβλεπτο και το αενάως μεταβαλλόμενο παρόν της ανθρώπινης Ιστορίας. Η εθνογραφική εμπειρία δίνει στον αναγνώστη μια μικρή γεύση .

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση

- Abu- Lughod, Lila. 2007. “Shifting Politics in Bedouin Love Poetry”, στο Wulff, Helena. *The Emotions: A Cultural Reader*. U.K: Bloomsbury Academic.
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities*. London: Verso.
- Appadurai, Arjun. 1990. “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy.” *Public Culture* 2 (2):1-24.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press.
- Attali, Jacques. 1977. *Bruits. Essai sur l economie politique de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Barret, J.R., McCoy C.W., Veblen K.K. 1997. *Sound Ways of Knowing*. Michigan: Schirmer and Thomson Learning.
- Barrett, M.S. and Stanffer S.L. 2009. *Narrative Inquiry in Music Education: Troubling Certainty*. Australia: Springer.
- Barz, Gregory and Cooley, Timothy, J. 2008. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.
- Beard, David and Gloag Kenneth. 2005. *Musicology: The Key Concepts*. London and New York: Routledge.
- Bennett, Tony, Grossberg, Lawrence & Morris, Meaghan. (eds) 2005, *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Blackwell.

Blacking, John.1973. *How Musical is Man*. Seattle and London: University of Washington Press.

Blacking, John, Nettl, Bruno.1995. *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking*. The University of Chicago Press.

Blum, Stephen, Bohlman, Philip and Neuman, Daniel. 1993. *Ethnomusicology and Modern Music History*. Illinois: Illini Books Edition.

Bohlman, Philip. 1993. "Musicology as a Political Act". *The Journal of Musicology*, Vol. 11, No.4. pp.411-436.

Booth, Eric. 2009. *The Music Teaching Artist's Bible: Becoming a Virtuoso Educator*. New York: Oxford University Press.

Born, Georgina and Hesmondhalgh, David. 2000. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Bourdieu, Pierre. 1987. *A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press.

Brennan, Vicki, L. 1999. "Chamber Music in the Barn: Tourism, Nostalgia, and the Reproduction of Social Class". *The World of Music*, Vol. 41, No. 3, Music, Travel, and Touris , pp. 11-29.

Bresler, Liora and Marme Thomson, Christine. 2002. *The Arts in Children's Lives*. Norwell: Kluwer Academic Publishers.

Burland, Karen & Pitts, Stephanie Pitts (eds. 2014. *Coughing and Clapping: Investigating Audience Experience*. Surrey: Ashgate.

- Castoriadis, Cornelius. 1998. *The Imaginary Institution of Society*. MIT Press.
- Csordas, Thomas. 1994. *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge University Press.
- Clifford, James and Marcus, George E. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. London: University of California Press.
- Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture*. Cambridge, Massachussets and London: Harvard Univesity Press.
- Cook, Nicholas. 2003. "Music as Performance". Στο: Martin Clayton, Trevor Herbert και Richard Middleton (επιμ.), *The Cultural Study of Music*. New York and London: Routledge. 204-214.
- Cook, Nicholas. 2008. 'Beyond the notes', *Nature* 453, pp.1186-1187.
- Dalhaus, Carl. 1983. *Foundations of Music History*. Cambridge and London: Cambridge University Press.
- Dewey, John & Melvin L. Rogers.2012. *The Public and its Problems: An Essay in Political Inquiry*. Penn State University Press.
- Duffy, Michelle. 2000. "Lines of Drift: Festival Participation and Performing a Sense of Place". *Popular Music* 19(1): 51-64.
- Dumont, Jean-Paul. 1978. *The Headman and I: Ambiguity and Ambivalence in the Fieldworking Experience*. Texas: University of Texas Press.
- El- Ghadban, Yara. 2009. "Facing the Music: Rituals of Belonging and Recognition in Contemporary Western Art Music". *American Ethnologist*. Vol. 36, No.1. pp 140-160.

Eriksen, Thomas Hyland. 2006. *Small Places, Large Issues. An Introduction to Social and Cultural Anthropology*. London, Sterling, Virginia: Pluto Press.

Erwin, Joanne, Edwards, Kay, Kerchner, Jody, and Knight, John. 2003. *Prelude to Music Education*. Pearson.

Feld, Steven. 1994. *Music Grooves*. University of Chicago Press.

Frey, Bruno S. 2000. "The Rise and Fall of Festivals: Reflections on the Salzburg Festival". *Working Paper Series 48*. Zurich: University of Zurich.

Geertz, Clifford. 1967. "Under the Mosquito Net". *The New York Review of Books* Volume 9, Number 4.

Geertz, Clifford. 2003. *Η Ερμηνεία των Πολιτισμών*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Clarendon Press.

Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.

Grenier, Line and Guibault, Jocelyne. 1990. "Authority Revisited: The Other in Anthropology and Popular Music Studies". *Ethnomusicology*, vol.34, No 3.

Herndon, Marcia & McLeod Norma. 1982. *Music as Culture*. Darby, Pennsylvania: Norwood Editions.

Herzfeld, Michael. 2011. "Crisis attack: Impromptu ethnography in the Greek maelstrom". *Anthropology Today*, Volume 27, Issue 5 Pages 22–26.

Hickey-Moody, Anna. 2013. *Youth, Arts, and Education: Reassembling subjectivity through affect*. Routledge.

Hobsbawm, Eric and Terence Ranger (edit.). 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jorgensen, E.R. 2003. *Transforming Music Education*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Karyotis, Georgios. and Gerodimos, Roman, (Eds.). 2015. *The Politics of Extreme Austerity: Greece in the Eurozone Crisis*. Palgrave Macmillan: Basingstoke.

Katz, Ruth. 2009. *A Language of Its Own: Sense and Meaning in the Making of Western Art Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Kaufman Shelemay, Kay. 1996. "The Ethnomusicologist and the Transmission of Tradition". *The Journal of Musicology*, Vol. 14, No. 1, pp. 35-51.

Kavouras, Pavlos. 2006. 2006β. "Ethnographies of Dialogical Singing, Dialogical Ethnography" *Music and Anthropology* 10
http://www.umbc.edu/MA/index/number10/kavour/kav_0.htm, τελευταία πρόσβαση: 7/1/2017.

Kerman, Joseph. 1985. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Klein, Michael, L. 2005. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Kolb, Bonita M. 1998. "Classical Music Concerts Can be Fun: The Success of BBC Proms". *International Journal of Arts Management* 1(1): 16-23.

Lacan Jacques. 1956. "Fetishism: The Symbolic, The Real and The Imaginary" (in collaboration with W. Granoff), in S. Lorand and M. Balint, (eds). *Perversions: Psychodynamics and Therapy*. Random House.

Levinson, Jerrold. 1980. 'What a Musical Work is', *Journal of Philosophy*, 77, 5–28.

Malinowski, Bronislaw. 1922. *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge.

Lybeck, Johan A. 2016. *The Future of Financial Regulation: Who Should Pay for the Failure of the American and European Banks?*. Cambridge University Press.

Marcus, George E. και Cushman, Dick. 1982. "Ethnographies as Texts". *Annual Review of Anthropology*, Vol. 11, pp. 25-69.

Marcus, George, E. 1998. *Ethnography Through Thick and Thin*. Princeton: Princeton University Press.

Massey, Doreen. 1991. "A Global Sense of Place" στο *Space, Place, Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mitsopoulos, Michael and Pelagidis, Theodore. 2012. *Understanding The Crisis in Greece: From Boom to Bust*. Palgrave Macmillan.

Mercer, D. 1999. *Marketing: The Encyclopedic Dictionary*. New Jersey: Wiley.

Merleau Ponty, Maurice. 1976. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Librairie Gallimard.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.

Mintzberg, H. 1973. *The Nature of Managerial Work*. New York: Harper & Row.

Mitchell, Claudia & Reid-Walsh, Jacqueline. 2002. *Researching Children's Popular Culture: The Cultural Spaces of Childhood*. Routledge.

Moore, Robin. 1992. "The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 23 no 1. pp 61-84.

Myerhoff, Barbara and Jay, Ruby. 1982. *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Myers, Helen. 1992. 'Fieldwork'. In *Ethnomusicology: An Introduction*, edited by Helen Myers, 21-49.

Nazaruk, Maria. 2011. "Reflexivity in anthropological discourse analysis". *Anthropological Notebooks* 17 (1):73-83.

Nettl, Bruno. 1989. "Music Education and Ethnomusicology: A (usually) Harmonious Relationship". *MinAd: Israel Studies in Musicology Online*.

Nettl, Bruno. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-One Issues and Concepts*. Champaign: University of Illinois Press.

Nettl, Bruno. 1995. *Music, Culture, & Experience*. Chicago: University of Chicago Press.

Nooshin, Laudan (επιμ.). 2014. *The Ethnomusicology of Western Art Music*. London και New York:: Routledge.

Nooshin, Laudan. (ed.). 2014. "Introduction to the Special Issue: The Ethnomusicology of Western Art Music". *Ethnomusicology Forum* 20(3): 285-300.

Papailias, Penelope. 2011. "Beyond the 'Greek Crisis': Histories, Rhetorics, Politics". *Cultural Anthropology Online* [<http://www.culanth.org/fieldsights/243-beyondthe-greek-crisis-histories-rhetorics-politics>, τελευταία πρόσβαση: 2/2/2017]

- Paquette, J. and Redaelli, E. 2015. *Arts Management and Culural Policy Research*. New York: Springer.
- Peirano, Mariza G.S. 1998. "When Anthropology is at Home: The Different Contexts of a Single Discipline". *Annual Review of Anthropology* 27: 105-128.
- Pitts, Stephanie E. 2004. "'Everybody Wants to be Pavarotti': The Experience of Music for Performers and Audience at a Gilbert and Sullivan Festival". *Journal of the Royal Musical Association* 129(1): 143-160.
- Pitts, Stephanie E. 2005. "What Makes an Audience: Investigating the Roles and Experiences of Attendance at a Chamber Music Festival". *Music and Letters* 86(2): 257-269.
- Polychronakis, Ioannis. 2017 (υπό έκδοση). "Musical Ethnography". Στο: Janet, Sturman και Golson, J. Geoffrey (ed.), *The SAGE Encyclopedia of Music and Culture*. Sage Publications, Inc.
- Rabinow, Paul. 1977. *Reflections of fieldwork in Morocco*. Berkeley, L.A., London: University of California Press.
- Ramnarine, Tina. 2011. "The Orhestration of Civil Society. Community and Conscience in Symphony Orchestras". *Ethnomusicology Forum* Volume 20, 2011 - Issue 3: The Ethnomusicology of Western Art Music
- Read, Herbert. 1958. *Education Through Art*. London: Faber & Faber.
- Romanou Katy (edit.), 2009. *Serbian and Greek Art Music: A Patch to Western Music History*. UK: Intellect.
- Samson, Jim. 2015. "Μουσική σε κρίση: Θεμελιώδεις όροι και έννοιες". *Πολυφωνία*, 26.
- Schonmann, Shifra. 2011. *Key Concepts in Theatre/Drama Education*. Sense Publishers.

Schramm, Adelaida Reyes. 1982. "Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary". *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 14 (1982), pp. 1-14.

Shelemay, Kay Kaufman. 2001. "Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds". *Ethnomusicology* 45(1): 1-29.

Shennan Campbell, Patricia. 1998. *Songs in Their Heads: Music and Its Meaning in Children's Lives*. Oxford University Press.

Slobin, Mark. 1992. "Micromusics of the West: A Comparative Approach". *Ethnomusicology* 36(1): 1-87.

Small, Christopher. 1977. *Music, Society, Education*. Hanover and London: Wesleyan University Press.

Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

Spotts, Frederic. 1994. 'Introduction'. Στο: *Bayreuth: A History of the Wagner Festival*. New Haven and London: Yale University Press.

Stobart, Henry. 2008. "Introduction". *The New (Ethno)Musicologies*. Lanham: Scarecrow.

Stock, Jonathan P.J. and Chiener, Chou. 1997. "Fieldwork at Home: European and Asian Perspectives". Στο: Barz, Gregory F. και Timothy J. Cooley (επιμ.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press. 108-124.

Stokes, Martin. 2007. "On Musical Cosmopolitanism". *The Macalester International* 21(1) [<http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol21/iss1/8>, τελευταία πρόσβαση: 30/4/2014].

Stoller, Paul. 1994. "Ethnographies as Texts/ Ethnographers as Griots" *American Ethnologist*, Vol. 21, No. 2. (May, 1994), pp. 353-366.

Swanwick, Keith. 1988. *Music, Mind, and Education*. London/New York: Routledge.

Taylor Charles. 2003. *Modern Social Imaginaries*. Duke University Press.

Taylor, F. and Baressi, A.L. 1984. *The Arts at a New Frontier : The National Endowment for the Arts*. New York: Plenum Publishing Company.

Tedlock, Dennis and Mannheim, Bruce.1995. *The Dialogic Emergence of Culture*. Illinois: University of Illinois Press.

Theodossopoulos, Dimitrios. 2013, "Infuriated with the Infuriated? Blaming Tactics and Discontent about the Greek Financial Crisis." *Current Anthropology*. 54(2): 200-21.

Theodossopoulos, Dimitrios. 2010. "WITH OR WITHOUT GRINGOS: When Panamanians Talk about the United States and Its Citizens". *Social Analysis*, Volume 54, Issue 1, Spring 2010, 52-70.

Titon.J.T., Cooley,T.J., Locke,D., McAllester,D.P. and Rasmussen,A.K. 2009. *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples, Shorter Version*. U.S.A: Cengage Learning.

Titon, Jeff Todd, (ed.).2009. *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*. Schirmer Cengage Learning.

Tsafos, Nikos. 2013. *Beyond Debt: The Greek Crisis in Context*. Createspace.

- Tsioulakis, Ioannis. 2011. "Jazz in Athens: Frustrated Cosmopolitans in a Music Subculture". *Ethnomusicology Forum*, 20(2), 175-199.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life. The Politics of Participation*. London: The University of Chicago Press.
- Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Transaction Publishers.
- Usner, Eric Martin. 2011. "'The Condition of MOZART': Mozart Year 2006 and the New Vienna". *Ethnomusicology Forum* 20(3): 413-442.
- Van Gennep, Arnold. 1960. *Rites of Passage*. Psychology Press.
- Walker, Robert. 2007. *Music Education: Cultural Values, Social Change and Innovation*. Illinois: Charles Thomas Publisher, Ltd.
- White, Bob W(edit.). 2012. *Music and Globalization: Critical Encounters*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Wolterstorff, Nicholas. 1987. 'The Work of Making a Work of Music', in Alperson (ed.) *What is Music?* 102 –29.

Ελληνική

- Βαϊμάκη, Βάλυ και Ιορδάνογλου, Αντώνης. 2010.
http://www.ethnos.gr/taksidi_stin_athina. ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ, Ταξίδι στην Αθήνα.
 Βασιλίσσης Σοφίας: Ο δρόμος των Μουσείων. 15/6/2010, τελευταία πρόσβαση 12/2/2017.

Βουρλούμη, Υπατία «Performancescapes: Η Αθήνα της διαφυγής και οι τέχνες του εφικτού» Συνέδριο *(non)performance as method / (μη) επιτέλεση ως μέθοδος* October 29, 2016 / 29 Οκτωβρίου 2016. <http://www.rchumanities.gr>, τελευταία πρόσβαση 6/2/2017.

Γιοβανόπουλος, Χρήστος και Μητρόπουλος, Δημήτρης (επιμ.). 2011. *Δημοκρατία Under Construction. Από τους Δρόμους στις Πλατείες. Εμπειρίες, Αναλύσεις, Ντοκουμέντα*. Αθήνα: Α/συνέχεια.

Γκέφου-Μαδιανού, Δήμητρα. 1999. *Πολιτισμός και εθνογραφία. Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Δοξιάδης, Αρίστος. 2013. *Το Αόρατο Ρήγμα, Θεσμοί και συμπεριφορές στην ελληνική οικονομία*. Αθήνα: Ίκαρος.

Ζορμπά, Μυρσίνη. 2014. *Η πολιτική του Πολιτισμού*. Αθήνα: Πατάκη.

Καλλέργη-Πανοπούλου, Αλεξία. “Ιδιωτικά ωδεία και μουσικά σχολεία στην Ελλάδα: Μία συγκριτική μελέτη των βασικών φορέων μουσικής εκπαίδευσης κατά την περίοδο της οικονομικής κρίσης”. *Πολυφωνία* 26.

Κάβουρας, Παύλος. 2015. “Η έντεχνη δυτική μουσική στην περίοδο της κρίσης: Μια διεπιστημονική μελέτη του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού και της ευρωπαϊκής ολοκλήρωσης”. *Πολυφωνία* 26: 7-64.

Κάβουρας, Παύλος. 2015. “Η μεθοδολογία της έρευνας” στον συλλογικό τόμο *Η έντεχνη δυτική μουσική στην περίοδο της κρίσης: Μια διεπιστημονική μελέτη του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού και της ευρωπαϊκής ολοκλήρωσης*.

Κάβουρας, Παύλος (επιμ.). 2010. *Φολκλόρ και Παράδοση*. Αθήνα: Νήσος.

Λαλιώτη, Βασιλική. 2011-2012. “Η Μουσική ως Επιτέλεση: Ανθρωπολογικές Προοπτικές”. *Εθνολογία* 15: 205-226.

Λαλιώτη, Βασιλική και Παπαπαύλου, Μαρία. 2010. *Γιατί κυλά στο αίμα μας. Από το αρχαίο δράμα στο φλαμένκο: Επιστρέφοντας την ανθρωπολογία στο πεδίο της εμπειρίας*. Αθήνα: Κριτική.

Λεβίδου, Κατερίνα. 2015. “Επιβιώνοντας στην Κρίση: Θερινά Φεστιβάλ Έντεχνης Δυτικής Μουσικής στη Σύγχρονη Ελλάδα”. *Πολυφωνία* 26: 124-155.

Μαλλούχος, Διονύσης. 2015. “Ο χώρος της κλασικής μουσικής στην Καλαμάτα”. *Πολυφωνία* 26.

Μαραγκόπουλος, Άρης. 2014. *Πεδία Μάχης Αφύλακτα, Θέσεις για την Κουλτούρα και τον Πολιτισμό*. Αθήνα: Τόπος.

Μπαλτζής, Αλέξανδρος. 2007. “Πολιτιστική ηγεμονία και μουσική: Πολιτικές διαστάσεις μιας πολύπλοκης σχέσης”. Ανακοίνωση στην επιστημονική ημερίδα Μουσική και Πολιτική. Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης και Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ. Αθήνα, 26 Νοεμβρίου 2007.

Παπαδημητρίου, Ζήσης και Χατζηκωνσταντίνου, Γιώργος. 2014. *Στην Εποχή των Αδιεξόδων*. Αθήνα: Νησίδες.

Παπαζαρή, Α.Χ. 1991. *Η Μουσική στην Εκπαιδευτική Διαδικασία: Θέματα Παιδαγωγικής της Μουσικής, Διδακτικής και Μάθησης*. Κατερίνη: Τέρτιος.

Παπαπαύλου, Μαρία. 2015. *Η Εμπειρία της Πλατείας Συντάγματος*. Αθήνα: Οι εκδόσεις των συναδέλφων.

Περακάκη, Ελισάβετ. 2008. *Σχεδιάζοντας το σχολικό μάθημα μουσικής*. Αθήνα: Fagotto books.

Πουλάκης, Νίκος. 2015. “Θεσμοί σε κρίση; Μουσικά σύνολα και πολιτιστικοί οργανισμοί στην Ελλάδα του 21^{ου} αιώνα”. *Πολυφωνία* 26.

Ρωμανού, Καίτη. 2006. *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*. Αθήνα: Κουλτούρα.

Σέργη, Λ. 1994. *Θέματα Μουσικής και Μουσικής Παιδαγωγικής*. Αθήνα: Gutenberg (Παιδαγωγική Σειρά).

Σερεμετάκη, Νάντια. 1997. *Παλιννόστηση Αισθήσεων: Αντίληψη και Μνήμη ως Υλική Κουλτούρα στη Σύγχρονη Εποχή*. Αθήνα: Νέα Σύνορα- Α.Α. Λιβάνη.

Τσέτσος, Μάρκος. 2011. “Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΥΠΑΝΑΠΤΥΞΗ ΚΑΙ ΟΙ ΑΙΤΙΕΣ ΤΗΣ”. *Tar*, διαδικτυακό μουσικό περιοδικό. <http://www.tar.gr>, τελευταία πρόσβαση 8/2/2017.

Φουρλάνου, Εύα. “Το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών: Μια γέφυρα ανάμεσα στην τέχνη και την εκπαίδευση”. *Πολυφωνία* 26.

Χαπούλας, Αναστάσιος. 2015. “Έντεχνη δυτική μουσική και ελληνική μουσική εκπαίδευση: Κρίση και προοπτικές”. *Πολυφωνία* 26.

Διαδικτυακές πηγές

www.megaron.gr

www.mmb.org.gr

<http://www.tovima.gr>

ПАРТИМА

ΑΚΟΥΩ ΒΛΕΠΩ ΠΑΙΖΩ

ΜΕ ΤΟΝ...



**ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΑ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΓΙΑ ΠΑΙΔΙΑ**

JOHANN SEBASTIAN BACH

16.10.16 | 22.01.17 | 2.04.17 στις 12:00

LUDWIG VAN BEETHOVEN

6.11.16 | 5.02.17 | 30.04.17 στις 12:00

PIOTR ILYICH TCHAIKOVSKY

20.11.16 | 19.02.17 | 14.05.17 στις 12:00

CLAUDE DEBUSSY

4.12.16 | 12.03.17 | 28.05.17 στις 12:00

από 6 έως 12 ετών

ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΣΥΛΛΟΓΗ ΘΙ ΦΙΛΩ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΣΤΟ ΜΕΤΑΡΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΘΗΝΩΝ

www.mmbh.org.gr

ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ

www.ticketsservices.gr

και στα Μουσεία Βιβλιοθήκες

και στα Μουσεία Βιβλιοθήκες

και στα Μουσεία Βιβλιοθήκες

Μάθετε για τα καθιερωμένα προγράμματα
για παιδιά στο www.mmbh.org.gr



ΜΕΤΑΡΟ
MUSIC CITY



ΜΙΑ & ΣΟΥΤ

[illegible]

Κάθε Κυριακή στις 15:00 & ομαδικές παραστάσεις για σχολεία





ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ «ΛΙΛΙΑΝ ΒΟΥΔΟΥΡΗ»

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΟΥ ΧΙΟΝΙΔΟΥ

Παίζοντας με το χιόνι κάτω από τον ουρανό της τέχνης

Ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα με αφορμή κλασικά και σύγχρονα έργα μουσικής

Από την ομάδα Λόγου Παίγνιου

Για παιδιά 3-7 ετών



ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ «ΛΙΛΙΑΝ ΒΟΥΔΟΥΡΗ»

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΗΣ ΒΡΟΧΗΣ

Παίζοντας κάτω από τον ουρανό της τέχνης χωρίς ομπρέλα

Ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα με αφορμή κλασικά και σύγχρονα έργα μουσικής

Από την ομάδα Λόγου Παίγνιων

Για παιδιά 3-7 ετών

ΚΥΡΙΑΚΕΣ: 23 & 30 Οκτωβρίου, 13 & 27 Νοεμβρίου **ΩΡΕΣ 12:00 ΚΑΙ 13:30**
16 Οκτωβρίου, 6 & 20 Νοεμβρίου **ΩΡΑ 15:00**

ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ: www.ticketservices.gr και στη Μουσική Βιβλιοθήκη (www.mmb.org.gr)



THE WALPOLE ADVERTISING AGENCY

