



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ



ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ

Π.Μ.Σ.: ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: Σημειωτική και Επικοινωνία

Διπλωματική εργασία

ΤΙΤΛΟΣ: Η Μουσική κουλτούρα των νέων στη σύγχρονη πολιτιστική βιομηχανία: μια ερευνητική προσέγγιση των παραγόντων που διαμορφώνουν τη μουσική κουλτούρα στους φοιτητές των Α.Ε.Ι. του Π.Δ.Μ.

TITLE: The music culture of young people in the modern cultural industry: a research approach of the factors that form the music culture of the students of the University of Western Macedonia

της

Τσουμίτα Χριστιάνας

Επιβλέπων Καθηγητής: Φωτόπουλος Νίκος, Επίκ. Καθηγητής

Εξεταστές: Κυρίδης Αργύρης, Καθηγητής

Καλεράντε Ευαγγελία, Επίκ. Καθηγήτρια

Φλώρινα, Φεβρουάριος 2019

Περιεχόμενα

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	2
ABSTRACT	3
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	6
A. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	8
1. ΟΡΙΣΜΟΙ	8
1.1 Για έναν προσδιορισμό της μαζικής κουλτούρας	8
1.2 Ο όρος «μουσική»	11
1.3 Μουσική κουλτούρα	13
2. ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗΣ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΠΡΟΤΙΜΗΣΕΩΝ	15
2.1 Η ασυνείδητη ανάπτυξη της μουσικότητας	15
2.2 Οικογενειακό περιβάλλον και συνομήλικοι	16
2.3 Το φύλο και η ηλικία	17
2.4 Διάθεση	19
2.5 Προσωπικότητα.....	21
2.6 Ο ρόλος των «ειδικών»	23
3. Μ.Μ.Ε. ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ.....	25
3.1 Μ.Μ.Ε. - Η στάση του κοινού	28
3.3 Τεχνολογία και μουσική	31
4. ΕΙΔΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	34
4.1 ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ.....	34
4.2 ΞΕΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ.....	51
5. ΔΙΑΚΡΙΣΗ ΜΕΤΑΞΥ «ΠΟΙΟΤΙΚΗΣ» ΚΑΙ «ΕΜΠΟΡΙΚΗΣ» ΜΟΥΣΙΚΗΣ	58
5.1 Τα όρια ανάμεσα στο έντεχνο λαϊκό και στο σύγχρονο λαϊκό τραγούδι	60
B. ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ	63
1. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	63
2. ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ.....	68
3. ΣΥΖΗΤΗΣΗ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	99
4. ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ ΕΡΕΥΝΑΣ	105
5. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	107
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	112
ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΕΣ.....	112
ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΕΣ	117

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία ανιχνεύει τη μουσική κουλτούρα των φοιτητών στα πλαίσια της σύγχρονης πολιτιστικής βιομηχανίας. Τα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας έχουν σχεδιαστεί για τις μάζες, υποδαυλίζοντας κάθε μορφή γνήσιας τέχνης, στο βωμό του κέρδους. Η σύγχρονη μαζική κουλτούρα έχει επηρεάσει και τα προϊόντα της μουσικής κουλτούρας. Το ερευνητικό πρόβλημα αυτής της εργασίας είναι ο τρόπος διαμόρφωσης της μουσικής κουλτούρας στους φοιτητές. Συγκεκριμένα, διερευνώνται η σημαντικότητα ακρόασης μουσικής στην καθημερινή ζωή των φοιτητών, τα είδη μουσικής που προτιμούν, οι παράγοντες που πιστεύουν πως διαμορφώνουν τη μουσική τους κουλτούρα, καθώς και οι απόψεις τους για το βαθμό επιρροής τους από τα ΜΜΕ. Το δείγμα της ερευνητικής προσέγγισης αποτελούν 31 φοιτητές των Α.Ε.Ι. του Π.Δ.Μ. (Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας) στη Φλώρινα. Ως ερευνητικό εργαλείο συλλογής των δεδομένων χρησιμοποιείται η δομημένη ηλεκτρονική συνέντευξη, οπότε οι απαντήσεις αναλύονται περιγραφικά. Τα αποτελέσματα της ερευνητικής προσέγγισης, συμπίπτουν σε μεγάλο βαθμό με αυτά των προηγούμενων ερευνών.

Λέξεις κλειδιά: Μαζική κουλτούρα, πολιτιστική βιομηχανία, μουσική κουλτούρα, παράγοντες, ΜΜΕ

ABSTRACT

The present thesis detects the musical culture of students in the context of the modern cultural industry. The products of mass culture have been designed for the masses by fomenting every form of genuine art on the altar of profit. Modern mass culture has also influenced the products of musical culture. The research problem of this thesis is the way that musical culture is shaped to students. In particular, the importance of listening to music in the everyday life of students, the types of music they prefer, the factors that they believe are shaping their musical culture, and their views on the degree of influence from the media are explored. The sample of the research approach is made up of 31 students of the Higher Educational Institutes of the University of Western Macedonia in Florina. The structured electronic interview is used as a research tool for collecting data, so the answers are discussed in a descriptive way. The results of the research approach coincide with those of previous surveys to a large extent.

Keywords: mass culture, cultural industry, musical culture, factors, media

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στη σύγχρονη εποχή, με τις ραγδαίες τεχνολογικές εξελίξεις, το φαινόμενο της μαζικής κουλτούρας έχει πάρει μεγάλες διαστάσεις, καθώς έχει επηρεάσει κάθε μορφή γνήσιας τέχνης. Ανάμεσά τους είναι και η τέχνη της μουσικής η οποία υπονομεύεται από το μόρφωμα της πολιτιστικής βιομηχανίας. Στα πλαίσια αυτά, ανακύπτει το εύλογο ερώτημα κατά πόσο οι καταναλωτές επιλέγουν συνειδητά τα μουσικά τους ακούσματα ή έχουν την ψευδαίσθηση πως επιλέγουν, από μια γκάμα που έχει προκατασκευαστεί με απώτερο σκοπό το κέρδος των μουσικών βιομηχανιών. Στην επιρροή του μουσικού κοινού πρωταγωνιστικό ρόλο διαδραματίζουν τα ΜΜΕ, μέσω των διαφημίσεων και των εκπομπών τους.

Στην παρούσα εργασία, μας απασχολεί το κατά πόσο μια ομάδα νεαρών ηλικιών, φοιτητών, έχουν αντιληφθεί την επιρροή των ΜΜΕ στις μουσικές τους προτιμήσεις. Επιπλέον, διερευνάται η θέση που κατέχει η μουσική στην καθημερινότητά τους. Αφορμή της ενασχόλησης του υποφαινόμενου με το θέμα της μουσικής κουλτούρας και των παραγόντων που συμβάλλουν στη διαμόρφωσή της ήταν, είναι και θα είναι η αγάπη που τρέφει για την τέχνη της μουσικής, καθώς και η προσωπική ενασχόλησή της με τη μουσική από πολύ μικρή ηλικία. Επιπλέον, το δείγμα της έρευνας επιλέχθηκε λόγω του κοντινού της ηλικίας με αυτήν της συγγραφέως και του ενδιαφέροντος που πηγαία ανάβλυζε για να ανιχνευτεί ο «μουσικός» παλμός των ατόμων αυτής της ηλικίας.

Η εργασία αυτή, παρότι υστερεί σε επαρκές δείγμα, απευθύνεται σε όλους εκείνους που ασχολούνται με την μουσική είτε σε ερασιτεχνικό είτε σε επαγγελματικό επίπεδο. Αποτελεί μια αφορμή αναμόχλευσης του κοινωνικού φαινομένου που λέγεται μαζική κουλτούρα, το οποίο επηρεάζει καθημερινά με πολλούς τρόπους και διαμορφώνει σε σημαντικό βαθμό τον τρόπο ζωής μας.

Τέλος, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου σε ορισμένους ανθρώπους που συνέβαλαν άλλοι ηθικά και άλλοι πρακτικά στην εκπόνηση αυτής της εργασίας. Πρώτον, ευχαριστώ τον Επόπτη της εργασίας μου, κ. Ν. Φωτόπουλο για την άμεση και κατατοπιστική καθοδήγησή του, όποτε την χρειάστηκα. Δεύτερον, ευχαριστώ την γραμματέα των Μ.Π.Σ. του Τμήματος Νηπιαγωγών Φλώρινας, κα Π. Τερζή για τη συνεχή υποστήριξη τόσο σε διαδικαστικά θέματα όσο και την ψυχολογική καθ' όλη τη διάρκεια συγγραφής της εργασίας. Ακόμα, ευχαριστώ όλους τους φοιτητές των

Α.Ε.Ι. του Π.Δ.Μ. στη Φλώρινα που συμμετείχαν στη συμπλήρωση των ηλεκτρονικών συνεντεύξεων, για την ανιδιοτελή και άμεση ανταπόκρισή τους. Τέλος, ευχαριστώ τα πρόσωπα από το οικογενειακό και φιλικό μου περιβάλλον που μου παρείχαν έμπρακτη και ηθική συμπαράσταση.

Μάιος, 2019

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα εργασία, το ερευνητικό πρόβλημα είναι ο τρόπος διαμόρφωσης της μουσικής κουλτούρας των φοιτητών. Στα πλαίσια αυτά διερευνώνται όλοι οι πιθανοί παράγοντες που μπορεί να επηρεάσουν ένα άτομο στην επιλογή των μουσικών του προτιμήσεων. Συγκεκριμένα, με τον πρώτο θεματικό άξονα, ανιχνεύεται η θέση που κατέχει η μουσική στην καθημερινότητα των φοιτητών, τα τεχνολογικά μέσα που χρησιμοποιούν συχνότερα για την ακρόασή της, καθώς και τα μέρη όπου συνηθίζουν να ακούνε μουσική. Ο δεύτερος θεματικός άξονας, εντοπίζει τα δημοφιλέστερα είδη μουσικής σύμφωνα με τις προτιμήσεις των φοιτητών, ανάμεσα σε είδη τόσο ελληνικής όσο και ξένης μουσικής. Ο τρίτος θεματικός άξονας προσεγγίζει τους διάφορους παράγοντες που έχουν συμβάλει, σύμφωνα με τη γνώμη των φοιτητών, στη διαμόρφωση των μουσικών τους προτιμήσεων. Ο τέταρτος και τελευταίος θεματικός άξονας καταγράφει τη γνώμη των φοιτητών για τον πιο δημοφιλή παράγοντα διαμόρφωσης της κοινής γνώμης, που δεν είναι άλλος από τα Μ.Μ.Ε. Επιπλέον, αποτυπώνονται οι απόψεις τους για τον διαχωρισμό της μουσικής σε ποιοτική και εμπορική.

Το πρώτο μέρος της εργασίας, αποτελεί το βιβλιογραφικό πλαίσιο, όπου αποσαφηνίζονται οι βασικές έννοιες της εργασίας, βάσει των διαθέσιμων πηγών. Πιο συγκεκριμένα, προσδιορίζονται οι όροι μαζική κουλτούρα, μουσική κουλτούρα και μουσική. Έπειτα, καταγράφονται πληροφορίες και ερευνητικά στοιχεία για τους παράγοντες που διαμορφώνουν τις μουσικές προτιμήσεις των ατόμων. Στη συνέχεια, τονίζεται ιδιαίτερα ο ρόλος των ΜΜΕ στην διαμόρφωση των μουσικών επιλογών του κοινού. Ακολούθως, καταγράφονται στοιχεία για τα βασικότερα είδη της ελληνικής και ξένης μουσικής. Στο τέλος, δίνεται μια προσέγγιση ως προς τη διάκριση της μουσικής σε ποιοτική και εμπορική.

Το δεύτερο μέρος της εργασίας, αποτελεί το ερευνητικό πλαίσιο όπου γίνεται η ανάλυση της έρευνας. Αρχικά, στη Μεθοδολογία καταγράφονται το ερευνητικό πρόβλημα και τα επιμέρους ερευνητικά ερωτήματα, το δείγμα και ο εργαλείο της έρευνας. Στη συνέχεια, ακολουθεί η περιγραφική ανάλυση των απόψεων των φοιτητών. Έπειτα, παρατίθενται συνοπτικά τα αποτελέσματα της ερευνητικής προσέγγισης και γίνεται μια συζήτηση γύρω από αυτά. Στο τέλος, σημειώνονται οι

περιορισμοί που προέκυψαν κατά την ανάλυση των συνεντεύξεων, καθώς και οι αναλυτικές βιβλιογραφικές αναφορές που χρησιμοποιήθηκαν στο θεωρητικό μέρος.

A. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1. ΟΡΙΣΜΟΙ

1.1 Για έναν προσδιορισμό της μαζικής κουλτούρας

Η μαζική κουλτούρα είναι ένα φαινόμενο της σύγχρονης εποχής. Προτού παραθέσουμε τους διάφορους ορισμούς την έννοιας, θα σημειώσουμε έναν ορισμό της κουλτούρας που, σύμφωνα με τον Horkheimer (Adorno, Marcuse, Horkheimer, Lowenthal, 1984: 12), είναι «το σύνολο των ιδεών, των ηθών, των κανόνων και των καλλιτεχνικών εκφράσεων που ξεπηδούν από τη βάση μιας κοινωνίας, η κληρονομιά και οι πρακτικές της νόησης και της τέχνης». Η τέχνη, επομένως, αποτελεί ένα από τα συστατικά μέρη του γενικότερου συνόλου της κουλτούρας. Η γνήσια τέχνη, σύμφωνα με τον Adorno (Adorno, κ.ά. 1984: 14), προάγει την αλήθεια κι έχει ως στόχο τη συνειδητοποίηση και τη γνωστοποίηση των κοινωνικών αντιφάσεων και αντινομιών, με απώτερο σκοπό να μας προβληματίσει.

Ωστόσο, αυτή η αυθεντική και αυτόνομη τέχνη έχει περιθωριοποιηθεί και παραγκωνιστεί από τη μαζική κουλτούρα. Η μαζική κουλτούρα είναι συνυφασμένη με το κίνημα του μεταμοντερνισμού (Eagleton, 2003), που εισάγει τις νέες αισθητικές, πολιτιστικές, πνευματικές τάσεις και πρακτικές οι οποίες εμφανίζονται τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Παρ' όλα αυτά, η υιοθέτηση του όρου «μαζική κουλτούρα» τοποθετείται στον μεσοπόλεμο, από τις αρχές της δεκαετίας του '30 και αναδύθηκε στο πλαίσιο της Κριτικής Θεωρίας, οι καταβολές της οποίας εντάσσονται στη σκέψη των εκπροσώπων της Σχολής Εφαρμοσμένης Κοινωνικής Επιστήμης της Φρανκφούρτης (Frankfurt School), T. Adorno, M. Horkheimer, L. Lowenthal και H. Marcuse.

Ο όρος «μαζική κουλτούρα», είναι αρνητικά φορτισμένος καθώς υποδηλώνει τον εκμαυλισμό της κουλτούρας ή του πολιτισμού (Brantliger, 1999: 26). Η έννοια της μαζικής κουλτούρας αποτυπώνεται και με τον όρο *kitsch* (Inglis, 2004: 55). Άλλοι παρεμφερείς όροι που χρησιμοποιούνται κατά καιρούς για να αποδώσουν το ίδιο νόημα είναι: δημοφιλής, ολοκληρωτική, εμπορική, αστική, κοσμική, βιομηχανική ψευδοκουλτούρα (Brantliger, 1999: 39).

Όπως παρατηρεί ο Adorno (2000), πρόκειται για μια ενδιάμεση μορφή τέχνης, προς ζημία τόσο της «υψηλής» όσο και της κουλτούρας των λαϊκών τάξεων. Από την

«υψηλή» υφαρπάζει τη σοβαρότητα, ενώ από τη λαϊκή το αντιστασιακό στοιχείο που φύσει διαθέτει. Στην ουσία, θα λέγαμε ότι, πρόκειται για ένα είδος κουλτούρας που μιμείται την «υψηλή» τέχνη, χωρίς να εντάσσεται στις ίδιες διαδικασίες παραγωγής και κατανάλωσης.

Ο Adorno (1984 ·1997) αργότερα αναθεωρεί τον όρο «μαζική κουλτούρα» και τον αντικαθιστά με τον όρο «πολιτιστική βιομηχανία», προκειμένου να μη δημιουργείται η παρανόηση ότι τα προϊόντα μαζικής κουλτούρας δημιουργούνται από τις μάζες. Δηλαδή, δεν πρόκειται για μια κουλτούρα που αντανακλά τον τρόπο ζωής, τα ήθη, έθιμα και την παράδοση των λαϊκών στρωμάτων. Αντιθέτως, πρόκειται για μια κουλτούρα που κατασκευάζεται «από τα πάνω», προσαρμοσμένη στις ανάγκες της αγοράς.

Δομικό χαρακτηριστικό κάθε προϊόντος της μαζικής κουλτούρας είναι η *τυποποίηση* (Adorno, 1991) (standardisation)(Strinati, 1996 όπ. αναφ. στο Βαρουχάκη, 2005: 32). Χάρη στον τυποποιημένο χαρακτήρα των προϊόντων καθίσταται δυνατή η απομίμηση, η επανάληψη των ίδιων μοτίβων, η τεχνητή αναβίωση παλαιών τεχνοτροπιών και μοδών, η διασκευή κλασικών έργων ή η εκμετάλλευση στοιχείων της λαϊκής κουλτούρας που αποχωρίζονται βάνουσα από τα αρχικά τους συμφραζόμενα.

Η τυποποίηση συμβαδίζει με την *ψευδοεξατομίκευση*, (pseudo-individualisation) (Adorno, 1997: 75-79 ·Strinati, 1996: 65 όπ. αναφ. στο Βαρουχάκη, 2005: 33) των προϊόντων, καθώς η μαζική κουλτούρα δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την ανάδειξη μια επίπλαστης πρωτοτυπίας στα προϊόντα της. Πρόκειται για μια πρωτοτυπία που επιτυγχάνεται είτε με επιφανειακές παραλλαγές προκατασκευασμένων κλισέ στη δομή των προϊόντων (π.χ. το θέμα μιας ταινίας ή η δομή ενός μουσικού κομματιού) είτε με τη χρήση της τεχνολογίας (π.χ. με τη χρήση εφέ).

Δεδομένου ότι τα προϊόντα μαζικής κουλτούρας ξεχωρίζουν από επιφανειακές διαφορές και όχι διαφορές ουσίας, είτε πρόκειται για ειδήσεις είτε για καταναλωτικά αγαθά, για να ξεχωρίσουν καθοριστικό ρόλο παίζει το «περιτύλιγμα», η *εικόνα* (Βαρουχάκη, 2005). Στην κυριαρχία της εικόνας αναφέρεται και ο Ν. Δεμερτζής (2001: 215), ο οποίος παρατηρεί ότι σήμερα

δαπανώνται μεγαλύτερα ποσά στον σχεδιασμό και την προώθηση των προϊόντων, παρά στην ίδια την κατασκευή τους.

Η επιτυχία ενός συγκεκριμένου τύπου προϊόντος, έχει ως αποτέλεσμα την παραγωγή *πανομοιότυπων*. Το ίδιο υποστηρίζει και ο Bauman (McQuail, 2003), για τον οποίο η μαζική κουλτούρα μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια διεθνοποιημένη ή τυποποιημένη κουλτούρα στο πλαίσιο της μετανεωτερικότητας που χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία των πολυεθνικών, την υποταγή του πολιτισμού στις επιταγές της αγοράς και τη χρήση νέων τεχνολογιών στην πολιτιστική παραγωγή.

Το στοιχείο της τυποποίησης, που αποτελεί έννοια «κλειδί» για τη διάκριση ανάμεσα στα προϊόντα μαζικής κουλτούρας και στην «υψηλή» τέχνη, αποτυπώνεται επίσης και μέσα από τη διάκριση ανάμεσα στις δραστηριότητες της παράστασης και της *επανάληψης* (Attali, 1991: 80 όπ. αναφ. στο Βαρουχάκη, 2005: 33). Η παράσταση αποτυπώνει το στοιχείο της μοναδικότητας ενός έργου τέχνης, ενώ η επανάληψη την έλλειψη της μοναδικότητας, που χαρακτηρίζει όλα τα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας λόγω της τυποποιημένης δομής τους.

Ο McQuail (2003), ορίζει τη μαζική κουλτούρα ως «κουλτούρα των Μαζών», δηλαδή «χαμηλού» επιπέδου σε αντιδιαστολή με την «υψηλή» κουλτούρα της Ελίτ και πρεσβεύει ότι τα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας έχουν απήχηση στο σύνολο των ανθρώπων που στερούνται παιδείας, με εξαίρεση μια μειοψηφία. Με βάση τα σημερινά δεδομένα, ο McQuail θεωρεί τη χρήση του όρου «μαζική κουλτούρα» ξεπερασμένη λόγω της άμβλυνσης των ταξικών αντιθέσεων και αντιπροτείνει τον όρο λαϊκή κουλτούρα. Τέλος, αξιοσημείωτη είναι η θέση του Baudrillard ο οποίος ορίζει τη μαζική κουλτούρα ως ένα σώμα σημείων και αναφορών που αποκαλείται «ελάχιστη κοινή κουλτούρα» και προσαρμόζεται για να καλύψει το πνευματικό επίπεδο που απορρέει από τον ελάχιστο κοινό παρονομαστή του πνευματικού επιπέδου του μαζικού κοινού (Kraus, McDonald, Adorno, Arendt, Shils, Parsons, Williams, Morin & Baudrillard, 1991: 272).

1.2 Ο όρος «μουσική»

Σύμφωνα με την ελληνική μυθολογία, η μουσική γεφυρώνει συμβολικά το παρελθόν με το μέλλον, ορίζοντας τις Μούσες ως θυγατέρες του Διός και της Μνημοσύνης (της θεάς της μνήμης) και παράλληλα ως ακολούθους του Απόλλωνα, του θεού της μουσικής, του φωτός αλλά και της μαντικής. Ο όρος «μουσική», που από τα ελληνικά πέρασε σε πλείστες ξένες γλώσσες, ετυμολογείται από την αρχαία ρίζα «μω», που σημαίνει ερευνώ, ζητώ να μάθω. Από την ίδια ρίζα προέρχεται και το μυστήριο, ο μύστης και η μύηση. Έτσι, λοιπόν, μπορεί να θεωρηθεί ότι το τραγούδι οδηγεί στη συμβολική μύηση στην τέχνη της έκφρασης και της επικοινωνίας μέσω των ήχων (Λιάβας, 2008). Στην αρχαιότητα ο όρος περιλάμβανε, αρχικά, όλες τις τέχνες. Ως κατ' εξοχήν τέχνη του ήχου χρησιμοποιήθηκε από τον 4^ο αι. π.Χ. κι ύστερα. Στην ιστορική της πορεία η μουσική, συνδυαζόμενη με τον λόγο ή τον χορό, γέννησε και γεννά συνεχώς νέες μορφές όπως το τραγούδι, το μπαλέτο, η όπερα, κλπ. (Michels, 1994).

Σύμφωνα με την παιδαγωγική-ψυχολογική εγκυκλοπαίδεια, «μουσική είναι η τέχνη που χρησιμοποιεί ως υλικό τους ήχους». Με αυτόν τον ορισμό, προσδιορίζεται ένα θεμελιακό γνώρισμα της μουσικής, κατά τρόπο που αντιστοιχεί σε καθολικές κοινωνικές εμπειρίες και ταυτόχρονα οριοθετείται η σημασία της λέξης μουσική ως ονομασίας ενός φαινομένου κοινού σε όλους τους πολιτισμούς σε σχέση με άλλες μεταφορικές κυρίως σημασίες της ίδιας λέξης, οι οποίες είτε είναι σύμφυτες με την εκάστοτε ιστορική συγκυρία γένεσης ή σημασιολογικής εξέλιξής της, είτε αποτελούν εκφράσεις ποιητικής διάθεσης, που χαρακτηρίζει συχνά όχι μόνο τη λογοτεχνία αλλά και τον καθημερινό λόγο (Γιάννου, 1995).

Κατά τον John Blacking (1977, όπ. αναφ. στο Wade, 2004: 3) η μουσική δεν είναι μόνο ένα πράγμα (μία κατηγορία οργανωμένων ήχων ή συνθέσεων), αλλά και μια διαδικασία. Κάθε πληθυσμιακή ομάδα στον κόσμο εξασκεί τη δημιουργικότητά της οργανώνοντας ήχους με τρόπο διαφορετικό από αυτόν με τον οποίο οργανώνει ήχο για ομιλία. Αναμφίβολα, όμως, η μουσική με κάθε τρόπο είναι διεθνής. Δεν αποτελεί ξεχωριστή κατηγορία, υπάρχει και όλοι συμμετέχουν σε αυτήν.

Η μουσική είναι ένα κοινωνικό φαινόμενο και μία πολιτισμική παράδοση που μπορεί να μοιραστεί και να μεταδοθεί. Σύμφωνα με τη Μήτκα (2011), ο

Christopher Small έχει υιοθετήσει την άποψη ότι η μουσική δεν είναι μόνο ένα πράγμα, αλλά μια δραστηριότητα, κάτι που οι άνθρωποι κάνουν και οι εθνομουσικολόγοι γενικά εγκρίνουν. Κατά τον Small, ο όρος “musicking”, αναφέρεται στην πράξη κατά την οποία οι άνθρωποι συμμετέχουν σε μία μουσική παράσταση, είτε ως εκτελεστές, είτε ως ακροατές, είτε ως οποιοσδήποτε μπορεί να παίξει έναν ρόλο στη δημιουργία μιας παράστασης (1998, όπ. αναφ. στο Campbell, 2008 και στο Wade, 2004).

Κατά τη Χρυσοστόμου (2005, όπ. αναφ. στο Αργυρίου & Διονυσίου, 2005), η μουσική αποτελεί κομμάτι της καθημερινής μας ζωής, κομμάτι της κληρονομιάς μας, τρόπο ένταξης στην κοινωνία, τρόπο επικοινωνίας, γνώσης, επιβεβαίωσης κοινωνικών διαδικασιών και αισθητική έκφραση. Σύμφωνα με τον Παπαζάρη (1999: 32-39) η μουσική έχει τα ακόλουθα πλεονεκτήματα/οφέλη:

- προσφέρει μια διέξοδο για δημιουργικότητα και προσωπική έκφραση
- εξυψώνει το ανθρώπινο πνεύμα
- αποκαλύπτει μοναδικούς τομείς της σχέσης μας με άλλα ανθρώπινα όντα και με το περιβάλλον μας.

Οι εθνομουσικολόγοι, σύμφωνα με τη Σέργη (1995, όπ. αναφ. στο Σέργη 2005 στο Αργυρίου & Διονυσίου 2005), μέσα από τη συγκριτική μελέτη μορφών μουσικής έκφρασης πέρα από τη Δυτική μουσική παράδοση, καταλήγουν ότι: α) η μουσική είναι συνυφασμένη με άλλες όψεις του πολιτισμού, β) η μουσική είναι αντανάκλαση των στάσεων, των αξιών και των ιδεών του κόσμου και γ) η μουσική εισάγει τον πολιτισμό-εκπολιτίζει.

Η μουσική, επομένως, είναι μια μορφή τέχνης αναγκαία για τους ανθρώπους. Είναι μια διεθνής γλώσσα επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων, παρόλο που διαφέρει από τόπο σε τόπο κι από τον έναν πολιτισμό στον άλλον. Η μουσική ενώνει τους ανθρώπους, προσφέροντας ψυχική και πνευματική ανάταση. Στη συνέχεια, γίνεται λόγος για τη μουσική κουλτούρα κάθε ατόμου και τους παράγοντες που την διαμορφώνουν.

1.3 Μουσική κουλτούρα

Ερευνητικό θέμα αυτής της εργασίας αποτελεί ο προσδιορισμός της μουσικής κουλτούρας των νέων. Επομένως, κρίνεται απαραίτητο να οριοθετήσουμε την έννοια της μουσικής κουλτούρας αναφερόμενοι επιγραμματικά στους παράγοντες που επιδρούν στη διαμόρφωσή της, τους οποίους αναλύουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Οι μουσικές μας εμπειρίες είτε πρόκειται για σύνθεση, ακρόαση ή εκτέλεση αναμφίβολα επηρεάζονται και σε κάποιο βαθμό διαμορφώνονται από τους εξής τέσσερις παράγοντες:

- Προσωπικές θέσεις, φυσιολογικές και ψυχολογικές
- Συγκεκριμένες μουσικές ιδέες
- Διαθέσιμες δεξιότητες και τεχνολογία, ειδικότερα την έκρηξη συγκεκριμένων οργάνων και διάφορων ηχητικών πηγών
- Κοινωνικές επιρροές, κυρίως όταν η μουσική αποτελεί στοιχείο των κοινωνικών δρώμενων ή υποδεικνύει ότι οι συμμετέχοντες ανήκουν σε μία συγκεκριμένη κοινωνική κατηγορία (Swanwick, 1996: 96).

Κατά τους LeBlanc et al (1988 όπ. αναφ. στο Παπαπαναγιώτου, 2006: 6), υπάρχουν τρεις κατηγορίες παραμέτρων που επιδρούν στη διαμόρφωση των μουσικών προτιμήσεων των ακροατών. Τις τρεις κατηγορίες τις αποκαλεί «πηγές διακύμανσης των μουσικών προτιμήσεων» των ακροατών και είναι οι εξής:

- **Η μουσική και τα χαρακτηριστικά της**, όπως τα φυσικά χαρακτηριστικά του ερεθίσματος, η ποιότητα εκτέλεσης, η απλότητα ή πολυπλοκότητα του ερεθίσματος, το/τα νόημα/τα στα οποία παραπέμπει.
- **Το περιβάλλον** στο οποίο βρίσκεται, ζει και ωριμάζει ο ακροατής, δηλαδή οικογένεια, ομάδα συνομηλίκων, εκπαιδευτικοί, συνθήκες ακρόασης και
- **Ο ακροατής και τα προσωπικά χαρακτηριστικά του**, όπως φυσική ικανότητα ακοής, προσοχή κατά την ακρόαση, συναισθηματική κατάσταση κατά την ακρόαση, γενικότερες μουσικές ικανότητες, προηγούμενη μουσική εκπαίδευση, προσωπικότητα, φύλο,

εθνικότητα, κοινωνικο-οικονομικό επίπεδο, ηλικία, μνήμη. Σε όλα τα παραπάνω ο LeBlanc προσθέτει και την επίδραση που ασκούν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, την οποία θα προσεγγίσουμε σε ξεχωριστό υποκεφάλαιο.

2. ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗΣ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΠΡΟΤΙΜΗΣΕΩΝ

Η διαμόρφωση των μουσικών προτιμήσεων των ανθρώπων επηρεάζεται από κοινωνικούς και κοινωνιολογικούς παράγοντες. Σύμφωνα με τους Hargreaves και North (1999) οι μουσικές προτιμήσεις των ατόμων διαμορφώνονται με βάση τις διαπροσωπικές τους σχέσεις, τη διάθεσή τους και την προσωπικότητά τους, σε συνδυασμό με την προσωπική εικόνα που θέλουν να επικοινωνούν στους άλλους. Υπάρχουν, λοιπόν, ισχυροί δεσμοί μεταξύ μουσικής και κοινωνικών σχέσεων ανάμεσα στους ανθρώπους.

2.1 Η ασυνείδητη ανάπτυξη της μουσικότητας

Η δημιουργία της μουσικής ταυτότητας του ανθρώπου ξεκινάει από πολύ πιο νωρίς. Όσο και παράξενο και αν ακούγεται, τα πρώτα ψήγματα μουσικότητας τα αποκτά κάποιος πριν καν γεννηθεί. Σύμφωνα με έρευνες που έχουν γίνει, το μουσικό και γενικότερα ηχητικό περιβάλλον μέσα στο οποίο μεγαλώνει ένα έμβρυο ή ένα νεογέννητο μωρό επηρεάζει τη διαμόρφωση των τρόπων επικοινωνίας του και ειδικότερα τον προφορικό λόγο και το ηχόχρωμα της φωνής του (Parousek, 1996). Με τα παραπάνω συμφωνεί και ο C. Trevarthen (1999) ο οποίος θεωρεί πως ο τρόπος ομιλίας των γονέων, ο χρωματισμός που δίνουν στη φωνή τους καθώς διηγούνται στο παιδί παραμύθια καθώς και η συχνότητα με την οποία τραγουδάνε και γενικώς ακούγονται τραγούδια στο σπίτι συμβάλλουν σημαντικά στην ασυνείδητη δημιουργία μουσικότητας στο βρέφος. Έτσι θέτονται οι βάσεις για την περαιτέρω καλλιέργεια και ανάπτυξη αυτής της μουσικότητας και τη συνειδητή δημιουργία των προσωπικών μουσικών προτιμήσεων καθώς μεγαλώνει το άτομο και δέχεται επιπλέον ερεθίσματα. Έπειτα, έχει βρεθεί ότι τα νεογέννητα κατανοούν και αντιδρούν σε μουσικά χαρακτηριστικά, όπως ρυθμικές μεταβολές, μελωδικές γραμμές και σε απλές αναλύσεις αρμονίας, είναι δηλαδή σε θέση να ξεχωρίσουν τα απλά τραγούδια, να τους αρέσουν ή όχι και σε κάθε περίπτωση να κατανοήσουν τη διαφορά τους από ένα κοινό θόρυβο (Trehub, Schellenberg and Hill, 1997). Βλέπουμε λοιπόν ότι το κοινωνικό περιβάλλον, και δη η οικογένεια, είναι ο αρχικός παράγοντας που επιδρά πάνω στη διαμόρφωση της μουσικής ταυτότητας του ατόμου και μάλιστα σε βρεφική ακόμα ηλικία.

2.2 Οικογενειακό περιβάλλον και συνομηλικοί

Το άτομο στην πρώιμη παιδική του ηλικία, πριν ακόμα πάει σχολείο, έχει έναν πολύ περιορισμένο κοινωνικό κύκλο που αποτελείται από τους γονείς και τους συγγενείς του. Φυσικό επακόλουθο είναι τα παιδιά σε αυτήν την ηλικία να τείνουν να υιοθετούν τις μουσικές προτιμήσεις των γονιών τους και γενικά οποιαδήποτε μουσική ακούγεται μέσα στο σπίτι, αφού δεν έχουν άλλα ερεθίσματα. Ωστόσο, με την έναρξη της σχολικής ζωής και καθ' όλη τη διάρκεια της παιδικής και πρώιμης εφηβικής ηλικίας πρωταρχικό στόχο του ατόμου αποτελεί η αποδοχή από τους συνομηλικούς του (Roe, 1996). Η ένταξη του παιδιού σε μια παρέα και η σχέση του με τα μέλη αυτής επηρεάζει πολλές εκφάνσεις της προσωπικής του ζωής: ο τρόπος ομιλίας, το ντύσιμο, οι καταναλωτικές συνήθειες και γενικότερα οι προτιμήσεις των ατόμων σε αυτήν την ηλικία βρίσκονται υπό τη συνεχή επιρροή των συνομηλικών και της παρέας. Οι φίλοι αρχίζουν να επιδρούν πάνω στη διαμόρφωση των μουσικών προτιμήσεων των παιδιών γύρω στην ηλικία των 8 ετών. Αντίθετα, τα 9-10 χρόνια είναι η ηλικία όπου το παιδί φαίνεται να δείχνει την υψηλότερη προτίμηση προς τα αγαπημένα είδη των γονιών του. Από την περίοδο αυτή κι έπειτα το άτομο αρχίζει να μεταβάλλει τις μουσικές του προτιμήσεις από αυτές της οικογένειάς του (Christenson, 1994). Ακριβώς τότε είναι που τα παιδιά στρέφονται προς τα πιο δημοφιλή είδη μουσικής, όπως είναι η ροκ και η ποπ. Αυτή είναι και η αφετηρία από την οποία το άτομο θα διαφοροποιήσει και θα εξελίξει τα μουσικά του ακούσματα στο μέλλον.

Φυσικά, η διαδικασία της διαμόρφωσης προτιμήσεων και τάσεων μέσω της σύγκρισης με τους άλλους ακολουθεί τον άνθρωπο και στην εφηβεία, αλλά και στην ενηλικίωσή του σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό. Αξίζει να σημειώσουμε πως σε έρευνα που έγινε στην Αυστραλία, σε δείγμα νέων από 12 έως 24 ετών, βρέθηκε πως οι φίλοι είναι ο κυριότερος παράγοντας επηρεασμού των μουσικών προτιμήσεων ενός ατόμου με ποσοστό 85%. Ακολουθεί το ραδιόφωνο με 72% και η τηλεόραση με 51% (ABA, 1999). Η μεγάλη επίδραση των φίλων και συμμαθητών, καθώς και η μηδαμινή των γονιών στις μουσικές προτιμήσεις των ατόμων βρέθηκε και σε έρευνα που διεξήχθη παράλληλα στο Χονγκ-Κονγκ και την Ταϊλάνδη (Ho, 2004).

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα ευρήματα που δείχνουν ότι, τα παιδιά που είναι δεμένα με τους γονείς τους έχουν μια κλίση προς τη mainstream pop, τη μουσική του ρεύματος δηλαδή, που δεν παραπέμπει σε τίποτα αντιδραστικό και επαναστατικό, σε αντίθεση με τα παιδιά που είναι προσκολλημένα στις παρέες τους που προτιμούν σκληρές μορφές της ροκ και της metal μουσικής. Πάντως, όσο συχνότερες είναι οι προστριβές των παιδιών με τους γονείς τόσο μεγαλύτερη είναι η στροφή τους προς τις παρέες και μάλιστα πιο πιθανή η ένταξή τους σε υποκουλτούρες που περιστρέφονται γύρω από ένα συγκεκριμένο μουσικό είδος. Πολλές ομάδες νέων με συγκεκριμένη ιδεολογία και στάση ζωής, πολλές δηλαδή νεανικές υποκουλτούρες χρησιμοποίησαν τη μουσική ως βασικό σημείο αναφοράς της ταυτότητάς τους (Brake, 1980).

2.3 Το φύλο και η ηλικία

Οι διαφορές μεταξύ των δυο φύλων στις μουσικές προτιμήσεις και γενικότερα στη σημαντικότητα που αποδίδουν στη μουσική παρουσιάζονται στην παιδική ηλικία. Ενώ μέχρι τα 8 τους χρόνια αγόρια και κορίτσια φαίνεται να ακούνε την ίδια ποσότητα μουσικής, γύρω στα 9 με 10 τα κορίτσια αυξάνουν τα ακούσματά τους σε σχέση με τα αγόρια. Η εκδήλωση αυξημένου ενδιαφέροντος για τη μουσική εντείνεται στα 11-12 χρόνια και συνεχίζεται μέχρι τα 19-20 όπου αρχίζει να φθίνει (Roe, 1996). Αντίθετα, στα αγόρια το ενδιαφέρον για τη μουσική αυξάνεται κατακόρυφα στα 13-14 και συνεχίζεται μέχρι τα 21-22 όπου επίσης αρχίζει να φθίνει. Είναι, λοιπόν, φανερό ότι τα κορίτσια δείχνουν γρηγορότερα ενδιαφέρον για τη μουσική σε σχέση με τα αγόρια κι αυτό πιθανόν να οφείλεται στην πρώιμη ωριμότητα που παρουσιάζουν αυτά σε σχέση με τα δεύτερα. Ωστόσο, μετά τα 17 τα αγόρια υποσκελίζουν τα κορίτσια όσον αφορά στην ποσότητα μουσικής που ακούνε, αλλά και στη σημαντικότητα που δίνουν σε αυτήν.

Ενδεικτικό είναι ότι η κορύφωση του συνολικού ενδιαφέροντος για τη μουσική στους άντρες έχει υπολογιστεί ότι συμβαίνει στα 24 έτη, ενώ στις γυναίκες στα 15. Βέβαια, μια έρευνα που διεξήχθη στη Σουηδία δεν έδειξε τόσο μεγάλες αποκλίσεις, αφού σύμφωνα με αυτή, η περίοδος που οι άντρες ακούνε περισσότερη

μουσική είναι στα 19 τους χρόνια, ενώ στις γυναίκες τα 18 (Von Feilitzen & Roe, 1992). Επιπρόσθετα, έρευνες των LeBlanc et al. (1992, 1996, όπ. αναφ. στο Βελοπετρόπουλος, 2006) έχουν δείξει ότι το εύρος των μουσικών προτιμήσεων μετά την ενηλικίωση έχει τη μεγαλύτερη διάρκεια μέσα στη ζωή του ανθρώπου, με την ψαλίδα να κλείνει όταν το άτομο μπει σε προχωρημένη ηλικία. Εξάλλου, ο ίδιος συγγραφέας (LeBlanc, 1991, όπ. αναφ. στο Βελοπετρόπουλος, 2006), κατόπιν ανασκόπησης σημαντικού αριθμού ερευνών, που αφορούσαν στη σχέση της ηλικίας με τις μουσικές προτιμήσεις, καταλήγει πως το εύρος των μουσικών προτιμήσεων δε μένει σταθερό κατά τη διάρκεια της ζωής του ανθρώπου, αλλά αλλάζει συνεχώς.

Η έρευνα έχει δείξει πως τα αγόρια είναι περισσότερο θετικά σε σχέση με τα κορίτσια απέναντι στις διάφορες μορφές υποκοουλτούρας που σχετίζονται ισχυρά με τη μουσική (Roe, 1996). Η πρώτη διαφορά που έχει εντοπιστεί ήδη από τη δεκαετία του '70 είναι ότι η ροκ είναι πιο δημοφιλής στα αγόρια, ενώ η ποπ στα κορίτσια (Frith, 1978, όπ. αναφ. στο Βελοπετρόπουλος, 2006). Ένας παράγοντας αυτής της διαφοροποίησης μπορεί να αναζητηθεί στο γεγονός ότι τα τραγούδια της ποπ έχουν απαλή και ρομαντική μουσική και η θεματολογία του στίχου περιστρέφεται γύρω από την αγάπη και τον έρωτα. Όπως έχουν δείξει έρευνες, τα κορίτσια σε όλα τα στάδια της ανάπτυξής τους και της σεξουαλικής τους ωρίμανσης ονειροπολούν κι αναζητούν ρομαντικές ιστορίες αγάπης τόσο τις ταινίες όσο και στη μουσική (Steele & Brown, 1995). Όμως, με το πέρασμα στην εφηβεία κι αργότερα στην ενηλικίωση ο διαχωρισμός των μουσικών προτιμήσεων σε δύο μόνο στρατόπεδα, αυτά της ροκ και της ποπ, σταματάει και σπάει σε περισσότερα.

Σε πιο γενικές γραμμές, οι γυναίκες προτιμούν ηπιότερα είδη μουσικής σε σχέση με τους άντρες, γι' αυτό και πέρα από την παιδική ηλικία πάντα τις διακατέχει μια προτίμηση προς την ποπ και τα είδη της soft rock, φυσική συνέχεια του οποίου μπορεί να θεωρηθεί το alternative (Weinstein, 1983, όπ. αναφ. στο Βελοπετρόπουλος, 2006). Αντίθετα, οι άντρες έχουν κλίση σε είδη μουσικής που εκπέμπουν μεγαλύτερη ένταση και ενέργεια, ενώ μπορούν να θεωρηθούν και ως περισσότερο «αρρενωπά», όπως τα είδη του hard rock και του heavy metal (Frith, 1982, όπ. αναφ. στο Βελοπετρόπουλος, 2006). Γενικά, η μουσική φαίνεται να προκαλεί πολλά και έντονα συναισθήματα στους άντρες και πιο ήπια στις γυναίκες (Wells, 1987, όπ. αναφ. στο Βελοπετρόπουλος, 2006). Σε αντιδιαστολή, οι North,

Hargreaves & O'Neill (2000), υποστηρίζουν πως οι γυναίκες φαίνεται να φορτίζονται περισσότερο συναισθηματικά από τη μουσική σε σχέση με τους άντρες.

Επιπλέον, οι γυναίκες έχουν ιδιαίτερη κλίση και στα είδη χορευτικής μουσικής. Αξίζει να αναφερθεί πως ο χορός, που είναι άμεσα συνυφασμένος με τη μουσική, αποτελεί μια ιδιαίτερα σημαντική δραστηριότητα για τις γυναίκες. Το 73% των γυναικών χορεύει τουλάχιστον μια φορά την εβδομάδα, με το 13% να χορεύει κάθε μέρα (Wells, 1987, όπ. αναφ. στο Βελοπετρόπουλος, 2006). Αντίθετα, το ποσοστό των ανδρών που δηλώνει κάποια σημαντικότητα στο χορό είναι πολύ μικρότερο, αφού μόνο το 39% δηλώνει πως χορεύει τουλάχιστον μια φορά τη βδομάδα. Εφόσον, λοιπόν, ο χορός είναι τόσο σημαντικός για τις γυναίκες, έτσι και τα χορευτικά είδη της dance pop, disco, latin και electro είναι περισσότερο αρεστά σε αυτές.

2.4 Διάθεση

Η έρευνα έχει δείξει ότι πολλές φορές οι άνθρωποι ακούνε μουσική ανάλογα με την ψυχική διάθεση στην οποία μπορεί να βρίσκονται, έστω και προσωρινά. Επιπλέον, στη διάθεση μπορεί να επιδρά και ο χώρος στον οποίο κανείς ακούει τη συγκεκριμένη μουσική, αν για παράδειγμα είναι μόνος του στο δωμάτιό του ή με παρέα σε κάποιο μαγαζί. Είναι λοιπόν φανερό πως οι μουσικές προτιμήσεις των ατόμων συνδέονται άμεσα με τις συνθήκες κάτω από τις οποίες ακούνε μουσική, δηλαδή τον χωροχρόνο και την ψυχική διάθεση στην οποία βρίσκονται τη δεδομένη στιγμή. Αξίζει να σημειώσουμε πως η έρευνα των Rentfrow και Gosling (2003), έδειξε πως η επιλογή να ακούσει κάποιος συγκεκριμένα είδη μουσικής επηρεάζεται όχι μόνο από σταθερές χρόνιες ψυχολογικές καταστάσεις, όπως μόνιμη χαρά ή μελαγχολία, αλλά και από προσωρινές. Τα άτομα, δηλαδή, επιλέγουν να ακούσουν μουσική ανάλογα με το πώς νιώθουν τη συγκεκριμένη στιγμή. Η μουσική, λοιπόν, μπορεί να έχει μεγάλη επίδραση και ρυθμιστικό ρόλο στη διάθεση και τη συμπεριφορά του ατόμου. Ακόμα και στην καταναλωτική συμπεριφορά, έχει αποδειχθεί ότι η χρήση ευχάριστης μουσικής για τον πελάτη μπορεί να παρατείνει την παραμονή του σε ένα κατάστημα, γεγονός που μπορεί να οδηγήσει σε περισσότερες αγορές (Παπαβασιλείου & Μπάλτας, 2003).

Οι Rosenbaum και Prinsky (1987, όπ. αναφ. στο Βελοπετρόπουλος, 2006), επιχείρησαν να εντοπίσουν τους κύριους λόγους για τους οποίους τα άτομα επιλέγουν να ακούσουν συγκεκριμένα τραγούδια σε μια δεδομένη στιγμή. Σύμφωνα με τα εξαγόμενα της έρευνας, οι πιο δημοφιλείς λόγοι ήταν ότι η μουσική που επιλέγουν τα άτομα α) τα βοηθά να χαλαρώσουν και να απαλλαγούν από το άγχος, β) τα βοηθά να βελτιώσουν την ψυχολογική τους κατάσταση και τη διάθεσή τους, γ) τους εκφράζει ως προς το πώς νιώθουν εκείνη τη συγκεκριμένη στιγμή, δ) δημιουργεί όμορφη ατμόσφαιρα όταν βρίσκονται με άλλους, ε) τα συντροφεύει για να περάσουν ευχάριστα την ώρα τους ή στ) τους δημιουργεί τη διάθεση να χορέψουν. Σε παρόμοια συμπεράσματα κατέληξαν και οι Melton και Galician (1987, όπ. αναφ. στο Βελοπετρόπουλος, 2006). Επομένως, η μουσική που επιλέγεται από ένα άτομο εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από πληθώρα παραγόντων που έχουν να κάνουν είτε με τη μεταβολή είτε με την έκφραση της διάθεσης στην οποία βρίσκεται εκείνη τη στιγμή το άτομο. Βέβαια, η περίπτωση να επιλέξει κάποιος μουσική για να μεταβάλλει τη διάθεσή του είναι και η περισσότερο συχνή, τόσο στους άντρες (74%) όσο και στις γυναίκες (85%) (Wells, 1987). Αντιθέτως, πιο σπάνια τα άτομα βάζουν μια μουσική για να ενισχύσουν τη συναισθηματική κατάσταση στην οποία βρίσκονται εκείνη τη στιγμή (8,5%).

Πάντως, τα βασικά συναισθήματα που προκαλεί στις γυναίκες η μουσική είναι η χαρά και ο έρωτας (Wells, 1987). Το αποτέλεσμα αυτό ενισχύει την άποψη ότι οι γυναίκες αναζητούν τον ρομαντισμό και τον ονειρικό έρωτα και γι' αυτό προσανατολίζονται περισσότερο από τους άντρες στα είδη της ποπ μουσικής (Steele & Brown, 1995). Αντίθετα, η συναισθηματική κατάσταση που προκαλείται στους άνδρες από τη μουσική που επιλέγουν είναι υπερδιέγερση και ευχαρίστηση, αντιδράσεις που συνδέονται με τις αρρενωπές, 'macho' μουσικές του ροκ και του metal (Frith, 1982, όπ. αναφ. στο Βελοπετρόπουλος, 2006). Τέλος, η μουσική φαίνεται να προκαλεί χαλάρωση και αίσθημα νοσταλγίας στις γυναίκες σαφώς περισσότερο από τους άντρες (Wells, 1987).

2.5 Προσωπικότητα

Οι μουσικές προτιμήσεις των ατόμων διαμορφώνονται και επηρεάζονται από συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς τους. Επομένως, από μια άλλη οπτική γωνία, εξετάζεται ο βαθμός κατά τον οποίο άτομα που ακούνε κοινά είδη μουσικής έχουν και κοινά χαρακτηριστικά προσωπικότητας.

Η μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας έχει δείξει ότι είναι δυνατή η ύπαρξη παρεμφερών χαρακτηριστικών σε άτομα που προτιμούν την ίδια μουσική. Έτσι, τα άτομα που έχουν κλίση προς περίπλοκα μουσικά είδη όπως blues, jazz και κλασική μουσική, αποτελούν προσωπικότητες που αναζητούν κατά κόρον νέες εμπειρίες (Rentfrow & Gosling, 2003). Ακόμα, οι Pearson και Dollinger (2003), υποστηρίζουν πως τα άτομα που έχουν λάβει μουσική εκπαίδευση δείχνουν κλίση προς τα είδη της τζαζ, κλασικής και παραδοσιακής μουσικής. Όσο πιο μεγάλη και διαρκής είναι η εκπαίδευση του ατόμου τόσο πιο έντονη είναι η προτίμησή του στα συγκεκριμένα είδη μουσικής.

Από την άλλη, οι Little και Zuckerman ήδη από το 1986 διαπίστωσαν πως τα άτομα που αναζητούνε νέες εμπειρίες και συναρπάζονται από την περιπέτεια στη ζωή τους, οι sensation-seekers όπως χαρακτηριστικά αναφέρονται, δείχνουν ιδιαίτερη προτίμηση είτε στο ροκ με όλες τις εκφάνσεις του είτε στην παραδοσιακή και κλασική μουσική. Αντίθετα, τα χαρακτηριστικά αυτά σχετίζονται αρνητικά με είδη μουσικής όπως η θρησκευτική, τα soundtracks και η ποπ. Το κρίσιμο στοιχείο, σύμφωνα με τους Little και Zuckerman (1986), που στρέφει τους sensation-seekers προς τη ροκ και την κλασική μουσική είναι ότι αυτά τα είδη είναι αρκετά πολύπλοκα, έχουν έντονες ρυθμικές αλλαγές και σύνθετες αρμονικές αναλύσεις.

Πάντως, ένα πολύ σημαντικό στοιχείο που δεν πρέπει να παραλειφθεί είναι η σύνδεση της ροκ και της metal μουσικής με επικίνδυνες συμπεριφορές (Roberts, Dimsdale, East & Friedman, 1998). Τα άτομα που προτιμούν τα είδη της ροκ και metal φαίνεται να υιοθετούν πιο συχνά επικίνδυνες για τον εαυτό τους και για τους άλλους ενέργειες, όπως η κατάχρηση αλκοόλ, χρήση ναρκωτικών, συμμετοχή σε συμπλοκές και σεξ χωρίς προφύλαξη, αντίθετα με τα άτομα που ακούνε άλλου είδους μουσική όπου δεν εξήχθησαν ανάλογες συσχετίσεις. Η πρόκληση αρνητικών συναισθημάτων από τη μουσική, κύριο χαρακτηριστικό του ροκ και του metal, είναι ένας παράγοντας που σύμφωνα με τους ερευνητές επιδρά στην υιοθέτηση

επικίνδυνων συμπεριφορών από κάποιους rockers. Γενικά, τα άτομα που ακούνε heavy metal θεωρούνται από τους άλλους επιρρεπή στην αυτοκαταστροφή (Fried, 2003). Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί πως τα άτομα που ακούνε heavy metal δεν φαίνεται να διακατέχονται από τάσεις αυτοκτονίας (Lacourse, Claes & Villeneuve, 2001). Απεναντίας μάλιστα, σύμφωνα με τους ίδιους συγγραφείς, η metal μουσική έχει ευεργετικά αποτελέσματα στα κορίτσια, αφού μέσω αυτής εκτονώνονται και αποβάλλουν προσωρινές αρνητικές σκέψεις που κάτω από ορισμένες συνθήκες θα μπορούσαν να οδηγήσουν σε αυτοκτονία. Πάντως, είναι σίγουρο πως, τουλάχιστον η μουσική του metal προκαλεί συναισθηματική υπερδιέγερση και έξαψη στους οπαδούς της (Wells, 1985, όπ. αναφ. στο Βελοπετρόπουλος, 2006).

Από την άλλη τα άτομα που αγαπημένα τους είδη είναι αυτά της απλοϊκής και γενικότερα της συμβατής μουσικής, δηλαδή της ποπ, της country και της θρησκευτικής μουσικής, χαρακτηρίζονται από εξωστρέφεια, προσαρμογή στις απαιτήσεις των άλλων, ενώ ενεργούν πάντα με βάση τις αρχές της ηθικής και της ευσυνειδησίας. Κρίνονται συντηρητικά άτομα που απορρίπτουν τις προοδευτικές πολιτικές πεποιθήσεις, καθώς και τη δοκιμή νέων εμπειριών. Ωστόσο, θεωρούν τους εαυτούς τους ιδιαίτερα ελκυστικούς εξωτερικά και γι' αυτό φαίνεται πως δίνουν μεγάλη σημασία στην άθληση.

Η σύνδεση των συντηρητικών ατόμων με τα απλά είδη μουσικής φαίνεται ήδη στην έρευνα του Wilson (1985, όπ. αναφ. στο Βελοπετρόπουλος, 2006). Σύμφωνα με αυτή, τα άτομα που επιθυμούν τη σταθερότητα, τη συμβατότητα, την ασφάλεια και την οικειότητα με πρόσωπα και καταστάσεις, παράμετροι με τις οποίες ορίζεται στην έρευνα ο συντηρητισμός, έχουν κλίση προς τα απλοϊκά και συμβατά είδη μουσικής, ενώ απορρίπτουν τα σκληρά και περίπλοκα είδη του ροκ και του metal. Επιπλέον, η εξωστρέφεια των ατόμων που ακούνε ποπ επιβεβαιώνεται και από τους Pearson και Dollinger (2003), που παράλληλα τονίζουν την έντονη συναισθηματικότητα των ατόμων που ακούνε country.

Τα άτομα που προτιμούν την έντονη ρυθμική μουσική, δηλαδή τα είδη της ραπ, hip-hop, soul, funk, ηλεκτρονικής και χορευτικής μουσικής χαρακτηρίζονται από έντονη κοινωνικότητα κα προσαρμοστικότητα, αυθορμητισμό και ενέργεια. Είναι υπέρμαχοι του διαλόγου και των δημοκρατικών αρχών, ενώ απορρίπτουν τον συντηρητισμό και κάθε πράξη επιβολής στους άλλους. Επιπλέον, είναι έντονα

αθλητικοί τύποι και απόλυτα ικανοποιημένοι με την εξωτερική τους εμφάνιση. Ωστόσο, χρίζει αναφοράς το γεγονός ότι συσχετίζεται η προτίμηση της ραπ μουσικής με την υιοθέτηση πράξεων βίας και αρνητικής συμπεριφοράς απέναντι στις γυναίκες (Barongan & Hall, 1995).

Τέλος, αναφορικά με τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας των ατόμων που ασχολούνται ενεργά με τη μουσική ως δάσκαλοι, οργανοπαίκτες, τραγουδιστές ή συνθέτες θα μπορούσε να ειπωθεί πως διακατέχονται από μεγάλη εσωστρέφεια και άγχος. Παράλληλα, διακρίνονται για την αστείρευτη δημιουργικότητα και τη φαντασία τους, καθώς και για την ιδιαίτερη ευαισθησία και ευσυγκινησία τους (Kemp, 1996).

2.6 Ο ρόλος των «ειδικών»

Ένας σημαντικός, ακόμη, παράγοντας επιρροής των μουσικών προτιμήσεων των ανθρώπων είναι τα άτομα που λαμβάνονται ως «ειδικοί». Αυτοί μπορεί να είναι απλά φίλοι-γνωστοί του ατόμου οι οποίοι θεωρείται ότι έχουν βαθιά γνώση του αντικείμενου της μουσικής και γι' αυτό η γνώμη και η προτίμησή τους έχει βαρύνουσα σημασία. Η έρευνα έχει δείξει πως τα άτομα, ειδικά στην εφηβική ηλικία, τείνουν να συγκλίνουν τις μουσικές τους προτιμήσεις με εκείνες των ειδικών-φίλων τους (Inglefield, 1972, όπ. αναφ. στο Βελοπετρόπουλος, 2006).

Έπειτα, οι καθηγητές ωδείου ή των μουσικών σχολείων μπορούν να αναδειχθούν σε κρίσιμους παράγοντες επιρροής των μουσικών κλίσεων των ατόμων, εφόσον φυσικά αυτά έχουν λάβει μουσική εκπαίδευση. Η επίδραση αυτή των καθηγητών μουσικής διαφαίνεται κυρίως στα άτομα που έχουν υψηλή προτίμηση στην κλασική μουσική (Pantle, 1978, όπ. αναφ. στο Βελοπετρόπουλος, 2006).

Τέλος, να σημειωθεί πως τα άτομα δείχνουν μεγαλύτερη προτίμηση για τραγούδια που έχουν δημιουργήσει καταξιωμένοι συνθέτες εν συγκρίσει με τα αντίστοιχα λιγότερο γνωστών. Αυτό συμβαίνει επειδή οι καταξιωμένοι καλλιτέχνες τοποθετούνται στη συνείδηση του κόσμου ως περισσότερο ειδικοί σε σύγκριση με τους λιγότερο γνωστούς συναδέλφους τους και συνεπώς πιο άξιοι για να αγαπήσει κάποιος τις δημιουργίες τους.

Το παραπάνω στοιχείο μαζί με όλα τα προηγούμενα φανερώνει τη μεγάλη επιρροή που έχουν οι λεγόμενοι «ειδικοί» στη διαμόρφωση των μουσικών προτιμήσεων των ατόμων. Ακριβώς, οι παραπάνω ομάδες ανθρώπων, που αναφέρονται ως ειδικοί, μπορεί να ειπωθεί πως αποτελούν τους καθοδηγητές γνώμης (opinion leaders), αναφορικά με τη διαμόρφωση στάσης απέναντι στα διάφορα μουσικά είδη. Ως γνωστόν, οι καθοδηγητές γνώμης αποτελούν σημαντικό κοινωνικό παράγοντα επηρεασμού της καταναλωτικής συμπεριφοράς, που στην προκειμένη περίπτωση συνιστά η δημιουργία προτίμησης για τη μουσική (Μπάλτας και Παπασταθοπούλου, 2003).

3. Μ.Μ.Ε. ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ

Τα ΜΜΕ καθίστανται φορείς προβολής προϊόντων μαζικής κουλτούρας, λόγω του εμπορευματικού χαρακτήρα τους, δηλαδή του ρόλου τους ως κερδοσκοπικών οργανισμών που ως πρωτεύοντα στόχο έχουν τη μεγιστοποίηση του κέρδους. Ο εμπορευματικός ρόλος των ΜΜΕ υπαγορεύεται από το αμερικανικό μοντέλο, σύμφωνα με το οποίο υποστηρίζεται η απελευθέρωση του επικοινωνιακού πεδίου κατά τα πρότυπα της απελευθέρωσης της αγοράς που υποστηρίζει ο νεοφιλελευθερισμός (Tunstall, 2000).

Η απορρύθμιση του επικοινωνιακού πεδίου στα μέσα της δεκαετίας του '80 και στην Ευρώπη, είχε ως αποτέλεσμα την υιοθέτηση του αμερικανικού μοντέλου και ως εκ τούτου τη ριζική αλλαγή του ρόλου των Μέσων ως κερδοσκοπικών οργανισμών. Αυτό έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ποιότητα του προγράμματος των Μέσων, καθώς υπερτονίστηκε ο ρόλος τους ως επιχειρήσεων και εξαλείφθηκε ο ρόλος τους ως φορέων κοινωνικοποίησης με προεξάρχουσα την επιμορφωτική τους λειτουργία (Ang, 1996).

Όσον αφορά στη μουσική, είναι πέραν πάσης αμφιβολίας ότι από τα ΜΜΕ προβάλλονται όλα τα τραγούδια που προορίζονται/ κατασκευάζονται για να ακολουθήσουν τον «κύκλο ζωής» κάθε καταναλωτικού αγαθού, μέχρι να έρθει η ώρα να αντικατασταθούν από ένα άλλο. Επομένως, όλοι αυτοί που εμπλέκονται σε αυτό που αποκαλείται πολιτιστική βιομηχανία, προκειμένου να πουλήσουν τα «εμπορεύματα», είτε πρόκειται για «σουξέ» είτε για τα ίδια τα «είδωλα», χρησιμοποιούν μέσα προβολής όπως είναι η διαφήμιση. Αυτό δεν ισχύει στον ίδιο βαθμό με μη τυποποιημένα τραγούδια και καλλιτέχνες των οποίων οι επιλογές δεν καθορίζονται με κριτήριο την εμπορική επιτυχία και τη μεγιστοποίηση του κέρδους.

Επομένως, αυτό που απουσιάζει από τα ΜΜΕ είναι ο παιδευτικός τους ρόλος. Πρόκειται για μια μονοδιάστατη πληροφόρηση. Εφόσον το κοινό βομβαρδίζεται από «σουξέ» από τους ιδιωτικούς ραδιοσταθμούς, οι λίγοι σταθμοί ή οι λίγες εκπομπές, που προβάλλουν έναν εναλλακτικό ρόλο, μειοψηφούν. Με αυτόν τον τρόπο, δε φτάνει στο κοινό ο πλουραλισμός απόψεων, ώστε να έχει κανείς τη δυνατότητα να επιλέξει. Ακόμη χειρότερα, δε δίνεται στο κοινό το κατάλληλο «υπόβαθρο», ώστε να έχει τη δύναμη να αντισταθεί σε ό,τι «πλασάρεται» ως must.

Στην **τηλεόραση**, η υιοθέτηση τα τελευταία χρόνια –όχι μόνο στη Β. Αμερική και την Ευρώπη, αλλά και στην Ελλάδα- reality παιχνιδιών μουσικού τύπου, αποδεικνύει με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο ότι οι ίδιοι οι κρατικοί μηχανισμοί είναι που εμποδίζουν την ανάδειξη μιας εναλλακτικής άποψης. Παρ' ότι το Pop Stars του Mega δεν είχε την ίδια επιτυχία με τα Big Brother 1 και 2 καθώς και το Bar (Σόρογκας, 2004: 107), ωστόσο είχε τέτοια ώστε να ακολουθήσουν κι άλλα αντίστοιχα (Αυτόθι, 1995, όπ. αναφ. στο Βαρουχάκη, 2005).

Αυτοί οι μηχανισμοί ανακύκλωσης της πολιτιστικής βιομηχανίας με νέους καλλιτέχνες, στην περίπτωση αυτή, αντιμετωπίζονται σαν «καύσιμα» για τη λειτουργία της. Συγχρόνως, βιώνουμε τη δραματική έλλειψη άλλων εναλλακτικών μέσων προώθησης, όπως ήταν στο παρελθόν π.χ. οι «Αγώνες της Κέρκυρας» που θέσπισε ο Μ. Χατζιδάκις αλλά και το «Φεστιβάλ Τραγουδιού Θεσσαλονίκης».

Στη σχέση ανάμεσα στα ΜΜΕ και στο κοινό εξέχουσα θέση κατέχει και το **ραδιόφωνο** (web ή αναλογικό) το οποίο θεωρείται ως η κύρια πηγή πληροφόρησης για νέες κυκλοφορίες κυρίως από συγκροτήματα και καλλιτέχνες με τους οποίους το κοινό είναι ήδη εξοικειωμένο (ΑΒΑ, 1999). Το γεγονός ότι μέσω του ραδιοφώνου ο ακροατής έρχεται σε επαφή με νέα τραγούδια και, κάποιες φορές, με νέα μουσικά είδη αυξάνει αυτόματα την αξία που έχει για αυτόν το συγκεκριμένο μέσο (Ahlkvist, 2001). Ένα αρνητικό, όμως, στοιχείο είναι ότι το άτομο κατά τη διάρκεια της ακρόασής του είναι πολύ πιθανό να υπόκειται και σε μουσική που δεν είναι της αρεσκείας του. Επίσης, η ακρόασή του διακόπτεται πολύ συχνά λόγω μετάδοσης διαφημιστικών spots, γεγονός που προκαλεί δυσαρέσκεια (Duncan & Fox, 2004). Ωστόσο, το ραδιόφωνο, μέσω των παραγωγών και των εκπομπών τους, είναι αυτό που, σε αρκετές περιπτώσεις, δημιουργεί ρεύμα προς συγκεκριμένες κατευθύνσεις, δηλαδή, υποκινεί τη ζήτηση του κοινού για συγκεκριμένα τραγούδια και καλλιτέχνες και κατ' ουσίαν αυτό κατασκευάζει τις επιτυχίες κι όχι το ακροατήριο, όπως έχει την ψευδαίσθηση ότι κάνει (Ahlkvist, 2001).

Τα ΜΜΕ, επομένως, κατέχουν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στη σχέση των ατόμων με τη μουσική. Μέσα από την προώθηση συγκεκριμένων τραγουδιών και προτύπων τραγουδιστών επηρεάζουν τις επιλογές και προτιμήσεις του κοινού προς τη μια ή την άλλη κατεύθυνση. Το ερώτημα είναι, αν το κοινό αντιλαμβάνεται αυτήν

την επιρροή ή πιστεύει ότι διαμορφώνει μόνο του τις προσωπικές του μουσικές προτιμήσεις. Τη στάση του κοινού θα μελετήσουμε αμέσως παρακάτω.

3.1 M.M.E. - Η στάση του κοινού

Ένα καίριο ζήτημα που αφορά γενικότερα τους θεωρητικούς που μελετούν το θέμα της μαζικής κουλτούρας, αλλά ειδικότερα και το ερευνητικό κομμάτι αυτής της εργασίας, είναι η στάση του κοινού απέναντι στα προϊόντα μαζικής κουλτούρας και κατ' επέκταση στα προϊόντα μουσικής κουλτούρας, όπως προβάλλονται από τα ΜΜΕ. Δηλαδή, το βασικό ερώτημα είναι αν τα ΜΜΕ προσφέρουν προϊόντα μαζικής κουλτούρας ανταποκρινόμενα στο γούστο του κοινού ή κατά πόσο το διαμορφώνουν.

Υπάρχουν δυο θεωρήσεις σχετικά με τη στάση του κοινού απέναντι στα ΜΜΕ, από τη μια η φιλελεύθερη κι από την άλλη η ριζοσπαστική. Οι υποστηρικτές της φιλελεύθερης αντίληψης τονίζουν τη δυνατότητα του ατόμου να επιλέγει κατά την κρίση του τα προϊόντα που προσφέρονται στην οικονομία της ελεύθερης αγοράς και ερμηνεύουν το φαινόμενο της απήχησης των προϊόντων μαζικής κουλτούρας από την άποψη ότι τα ΜΜΕ «δίνουν στο κοινό αυτό που θέλει».

Έτσι, εγκαταλείπεται η αντίληψη του κοινού ως παθητικού, αντιθέτως υιοθετείται η αντίληψη του κοινού ως ενεργού, μέσα από τη Θεωρία της Δράσης. Σύμφωνα με αυτήν, το κοινό επιλέγει, αποσκοπώντας στην ικανοποίηση ορισμένων αναγκών από τα ΜΜΕ, π.χ. ενημέρωση, ψυχαγωγία κτλ. αλλά συγχρόνως ελέγχει, απορρίπτει και προβάλλει αντίσταση στο περιεχόμενο των ΜΜΕ (Maletzke & Ζέρη, 1991: 46-47, όπ. αναφ. στο Βαρουχάκη, 2005: 51).

Σύμφωνα με τη φιλελεύθερη οπτική το κοινό αποζητά μηνύματα που γίνονται εύκολα κατανοητά και δεν προβληματίζουν. Υπό αυτό το πρίσμα, τα ΜΜΕ είναι οι φορείς αξιών και πεποιθήσεων της κοινωνίας στην οποία λειτουργούν. Επομένως, τα πολιτιστικά πρότυπα προκύπτουν βάσει μιας αμφίδρομης επιρροής ισότιμων ατόμων. Το κοινό δεν έχει απεριόριστες δυνατότητες επιλογής, αλλά επιλέγει από την υπάρχουσα προσφορά. Το μειονέκτημα αυτό αντισταθμίζεται από το ότι η προσφορά ρυθμίζεται σύμφωνα με τις επιταγές του κοινού, καθώς έχει τη δυνατότητα να αντιδράσει σε ό,τι του προσφέρεται. Άρα, πρόκειται για μια διαδικασία διάδρασης (transactionism) ανάμεσα στα ΜΜΕ και στο κοινό (McQuail & Windahl, 2001: 176-187 και 342-343, όπ. αναφ. στο Βαρουχάκη, 2005: 51).

Αντιθέτως, η ριζοσπαστική θεώρηση που στα ζητήματα αυτά εκπροσωπείται κατά κανόνα από τους θεωρητικούς της Σχολής της Φρανκφούρτης

και όλους όσοι επηρεάστηκαν από την Κριτική Θεωρία, βλέπουν τα ΜΜΕ ως μηχανισμούς χειραγώγησης του κοινού ή εξαπάτησης των μαζών (mass deception) και καλλιέργειας «ψευδούς συνείδησης», έτσι ώστε η αποδοχή των προϊόντων που επιβάλλουν να λειτουργεί ως αυτοεπαληθευόμενη προφητεία (Steinert, 2003: 25, όπ. αναφ. στο Βαρουχάκη, 2005: 51). Σύμφωνα με τη μαρξιστική θεώρηση το κοινό εκλαμβάνεται ως «θύμα» και όχι ως «θύτης» όπως συμβαίνει στην φιλελεύθερη θεώρηση που περιγράψαμε συνοπτικά πιο πάνω.

Η χειραγώγηση του κοινού, που αναφέρεται στο πλαίσιο των μαρξιστικών αναλύσεων, συνίσταται, σύμφωνα με τον Adorno (Adorno, κ.ά. 1984), αφενός στο γεγονός ότι το κοινό εθίζεται σε προϊόντα μαζικής κουλτούρας με τα οποία βομβαρδίζεται καθημερινά και αφετέρου στο ότι η έλλειψη πολιτισμικού υπόβαθρου σε συνδυασμό με τους εξαντλητικούς ρυθμούς εργασίας, έχουν οδηγήσει στην αλλοτρίωση του ατόμου, το οποίο αναζητά φυγή από τη σκληρή πραγματικότητα –ή ακόμη αναζητά παρηγοριά για τη μιζέρια της ανεργίας (Walker, 2010: 54). Αυτό επιτυγχάνεται καταναλώνοντας πολιτιστικά υποπροϊόντα και προβάλλοντας τις επιθυμίες και τα πρότυπά του στο πρόσωπο των αστέρων της μικρής ή της μεγάλης οθόνης. Για τους στοχαστές της ριζοσπαστικής θεώρησης, αυτό που αποκαλείται «ελεύθερη επιλογή του κοινού» δεν είναι παρά «ψευδο-εξατομίκευση». Σε αντίθεση με τους ισχυρισμούς της φιλελεύθερης οπτικής, η επιτυχία κάθε προϊόντος μαζικής κουλτούρας είναι προκατασκευασμένη. Όπως επισημαίνει ο Thompson, οι εταιρείες ενόψει της κυκλοφορίας ενός δίσκου γνωρίζουν εκ των προτέρων ποιο ή ποια κομμάτια θέλουν να γίνουν επιτυχίες και ξοδεύουν αρκετά χρήματα για το σκοπό αυτό (Σεραφετινίδου, 1991: 252-253, όπ. αναφ. στο Βαρουχάκη, 2005: 52).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η οπτική γωνία του J.Walker (2010), ο οποίος βρίσκει θετικά και αρνητικά στοιχεία στην προβολή προϊόντων μαζικής κουλτούρας από τα ΜΜΕ. Από τη μια πλευρά, στα θετικά συγκαταλέγονται ότι η τεχνολογία και η μηχανική παραγωγή έχουν οδηγήσει σε έναν πρωτοφανή εκδημοκρατισμό της κουλτούρας, όπου εκατομμύρια κόσμου έχουν πρόσβαση σε πολιτιστικά προϊόντα που διαφορετικά δε θα γνώριζαν ποτέ. Επίσης, υποστηρίζει ότι «δεν είναι όλα τα προϊόντα των μαζικών μέσων χαμηλής καλλιτεχνικής ποιότητας» (Walker, 2010: 54). Από την άλλη μεριά, συμφωνεί με τη ριζοσπαστική θεώρηση στο ότι υπάρχει

στοχευμένο μάρκετινγκ από την πλευρά των ΜΜΕ απέναντι στο οποίο τα μαζικά ακροατήρια δεν έχουν τη δυνατότητα να εκφραστούν ή να το επηρεάσουν, παρά μόνο με την αγοραστική τους δύναμη. Ακόμη, προσθέτει ότι, καθώς τα μαζικά μέσα είναι σχεδιασμένα ώστε να απευθύνονται σε όσο το δυνατό μεγαλύτερα ακροατήρια, η «επιτυχία» συχνά μετριέται με ποσοτικές κι όχι με ποιοτικές παραμέτρους. Κατά συνέπεια, το πολιτιστικό τους περιεχόμενο είναι κυρίως μεσαίου έως χαμηλού επιπέδου (Walker, 2010: 49).

Ένα τρανταχτό παράδειγμα της σχέσης επιρροής ανάμεσα στα ΜΜΕ και στο κοινό αποτελεί η βιομηχανία της μουσικής και η προώθηση των δίσκων. Σύμφωνα με τον Morin (1998: 370, όπ. αναφ. στο Βαρουχάκη, 2005: 53), οι δισκογραφικές εταιρείες λανσάρουν έντονα μεταξύ των τραγουδιών ενός δίσκου, εκείνο ή εκείνα τα τραγούδια που σχεδιάζουν να γίνουν σουξέ, χρησιμοποιώντας τον μηχανισμό της διαφήμισης και της έντονης προβολής των τραγουδιών, ώστε το «επίδοξο» σουξέ να πουλήσει. Επίσης αναφερόμενος στο star system και τη δισκογραφική βιομηχανία, επισημαίνει μια σημαντική διαφορά σε σχέση με το παρελθόν: μια εμπορική επιτυχία που στο παρελθόν θα διαρκούσε έναν χρόνο σήμερα διαρκεί μόλις μερικές εβδομάδες.

Αυτή η ταχεία ανακύκλωση των προϊόντων της πολιτιστικής βιομηχανίας οφείλεται στην προσπάθεια αντιμετώπισης ενός «άλυτου» προβλήματος κατά τον Adorno. Η μουσική πρέπει να προσελκύει την προσοχή του κοινού, αλλά από την άλλη ο βομβαρδισμός των μαζών με ένα προϊόν μπορεί να οδηγήσει στην αποστροφή τους απέναντι σε αυτό. Αυτός είναι και ο λόγος, κατά τον συγγραφέα, που η αγορά κατακλύζεται συνεχώς με καινούρια προϊόντα.

Καθοριστικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία ανακύκλωσης παίζει η τεχνολογία, αλλά και οι σύγχρονοι τρόποι προώθησης που συνδέονται με τη γιγάντωση των ΜΜΕ. Ένας καθοριστικός παράγοντας για την προβολή και προώθηση των τραγουδιών είναι τα video clips ή Acts. Στο επόμενο κεφάλαιο, γίνεται αναφορά στην εξέλιξη της τεχνολογίας που σχετίζεται με τη μουσική σύνθεση και ακρόαση.

3.3 Τεχνολογία και μουσική

Οι εξελίξεις στον τομέα της μουσικής τεχνολογίας έχουν δημιουργήσει νέους τρόπους σύνθεσης μουσικής και κατανόησης της τέχνης της μουσικής (Campbell, 2008: 266). Τα τεχνολογικά μέσα, η υποδομή για παραγωγή, διανομή και κατανάλωση του ήχου, έχουν μια έντονη επίδραση στον κόσμο της μουσικής. Το πιο σημαντικό είναι ότι ένας μεγάλος αριθμός χρηστών έχει απεριόριστη πρόσβαση στη μουσική. Μπορούν να ακούσουν και να βιώσουν μια ευρύτερη ποικιλία μουσικών ειδών (Leman, 2008).

Στα τέλη του 20^{ου} αιώνα, ο μουσικός πολιτισμός άρχισε να στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στις υψηλές τεχνικές υποδομές. Ακόμα και το πιο μικρό συγκρότημα που παίζει ποπ μουσική στις μέρες μας χρησιμοποιεί ηλεκτρικά μουσικά όργανα και προσωπικούς ή μεταφερόμενους ενισχυτές ήχου. Οι συνθέτες χρησιμοποιούν τους υπολογιστές τόσο για τη σύνθεση όσο και για την αποθήκευση των κομματιών τους σε ηλεκτρονική μορφή. Οι αίθουσες συναυλιών είναι εξοπλισμένες με ενισχυτές ήχου για τη βελτίωση της ακουστικής. Η μουσική με τη βοήθεια εξελιγμένου ηλεκτρονικού εξοπλισμού ηχογραφείται και καταγράφεται σε CD με τεχνολογία laser ή αποθηκεύεται σε μεγάλης χωρητικότητας συσκευές. Τα μουσικά αρχεία διανέμονται μέσω Διαδικτύου σε μορφή MP3 (compact) ή ασύνδετα και αποθηκεύονται σε μονάδες τόσο μικρές που χωρούν στην παλάμη του χεριού μας (USB Flash, MP3 player, iPod κ.α.).

Το Διαδίκτυο αποτελεί τη σημαντικότερη τεχνολογική αλλαγή που βίωσε η μουσική βιομηχανία από την εποχή που το κέντρο δραστηριοποίησής της μετατοπίστηκε από τις παρτιτούρες μουσικής (sheet music) στους φωνογραφικούς δίσκους. Στη νέα εποχή της κοινωνίας της πληροφορίας τα πρωτογενή και σπουδαία συστατικά της μουσικής, ως εμπειρία, έρχονται και πάλι στο προσκήνιο και γίνονται ξανά μέρος της ψυχαγωγίας. Πολλοί από τους καλλιτέχνες που ξεκίνησαν την ενασχόλησή τους με τη μουσική πριν από μερικές δεκαετίες και παραμένουν σήμερα ενεργοί, δεν ήταν δυνατόν να προβλέψουν τις αλλαγές που συντελέστηκαν στην παραγωγή, προώθηση και διάθεση της μουσικής. Οι αλλαγές που συντελέστηκαν σε βάθος χρόνου είχαν όλες μια κοινή συνισταμένη που ήταν οι εκάστοτε τεχνολογικές εξελίξεις. Οι εξελίξεις στον χώρο της ψηφιακής τεχνολογίας- η εξέλιξη των ηλεκτρονικών υπολογιστών και στη συνέχεια η εξέλιξη των μέσων

εγγραφής και τηλεπικοινωνιών- η από τα μέσα της δεκαετίας του '90 σταδιακή και σήμερα, πλέον, καθολική συμμετοχή μας στο διαδίκτυο, λειτούργησαν ως καταλύτης σειράς εξελίξεων που επηρέασαν βαθύτατα και τον χώρο της μουσικής βιομηχανίας (Πλέσσας, 2012).

Η χρήση του διαδικτύου υφίσταται τόσο από τη μεριά των χρηστών όσο και από τη μεριά των δισκογραφικών εταιρειών. Από τη μια μεριά, δημιουργήθηκε το πρόγραμμα Napster, στις αρχές της δεκαετίας του 2000, μέσω του οποίου εκατομμύρια χρηστών ξεκίνησαν να μοιράζονται και να ανταλλάσσουν μουσικά αρχεία, συνεχίζοντας στις μέρες μας με την τεχνολογία των Torrents. Το πλήρες όνομά τους είναι Bittorrents αλλά επικράτησαν ως Torrents και δεν είναι κάτι το παράνομο αυτά καθαυτά. Πρόκειται απλώς για μια τεχνολογία διαμοιρασμού αρχείων (πολύ μεγάλων μερικές φορές) μεταξύ χρηστών μέσω διαδικτύου. Κάτι που ήταν αδύνατο παλαιότερα λόγω του μεγέθους των αρχείων και της φύσης του διαδικτύου, έγινε δυνατό με την τεχνολογία των Torrents, αλλά και των forums (Πλέσσας, 2012). Από την άλλη μεριά, οι δισκογραφικές εταιρείες παρακολουθώντας τις εξελίξεις με την ολοένα και συστηματικότερη χρήση του διαδικτύου στην ανταλλαγή μουσικών έργων (μέσω της παράνομης διακίνησης - «πειρατεία της μουσικής») και την φθίνουσα αγοραστική δύναμη των ψηφιακών δίσκων σε καταστήματα, άρχισαν και οι ίδιες να πωλούν τα αυθεντικά μουσικά έργα μέσω πλατφορμών που δημιούργησαν στο διαδίκτυο. Στις μέρες μας, ολοένα και αυξανόμενο μερίδιο πωλήσεων διεξάγεται πλέον στο διαδίκτυο (Πλέσσας, 2012).

Τα ηλεκτρονικά μέσα της εποχής μας εξάλειψαν απότομα τους παλιότερους περιορισμούς σχετικά με την καλαισθητική παρουσίαση. Στις μέρες μας, οι υπολογιστές παίζουν βασικό ρόλο στις διάφορες πλευρές της μουσικής δημιουργίας, ξεκινώντας από τη σύνδεση πολύπλοκων ήχων που είναι αδύνατον να παραχθούν με ακουστικά μουσικά όργανα και φτάνοντας μέχρι την αυτόματη παραγωγή μουσικής (Miranda, 2001: xvii). Τώρα μπορούμε να διαμορφώσουμε κάθε ηχόχρωμα, να ακούσουμε κάθε νότα, να δημιουργήσουμε περίεργες κλίμακες, να διαχειριστούμε επιδέξια τους ήχους της φύσης, να αλλάξουμε την ανθρώπινη φωνή και να γνωρίσουμε όλη την γκάμα των επιπέδων δυναμικής της μουσικής. Η μουσική που θεωρούνταν αδύνατη από την αρχαιότητα μέχρι το πρόσφατο

παρελθόν, τώρα κάθε συνθέτης που θέλει να πειραματιστεί με νέες τεχνικές έχει πρόσβαση σε αυτήν (Davis & Park, 1987).

Οι τεχνολογικές εξελίξεις, επομένως, έχουν επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό και τον χώρο της μουσικής βιομηχανίας, δηλαδή της σύνθεσης, της δημιουργίας, της προώθησης και ακρόασης της μουσικής. Πλέον, εκατομμύρια χρηστών μπορούν με την ίδια ευκολία να συνθέσουν, να ακούσουν και να μοιραστούν την αγαπημένη τους μουσική από το ένα σημείο του πλανήτη στο άλλο, εύκολα και γρήγορα. Η μουσική, στις μέρες μας, δεν έχει σύνορα. Είναι προσβάσιμη σε όλους.

4. ΕΙΔΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

4.1 ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

4.1.1 ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΤΗΣ ΝΕΟΤΕΡΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Προτού αναφερθούμε στα βασικότερα είδη της ελληνικής μουσικής, παραθέτουμε μια σύντομη ιστορική αναδρομή του πυρήνα της ελληνικής μουσικής, που δεν είναι άλλος από το λαϊκό τραγούδι. Καθώς η Ελλάδα βρισκόταν ανέκαθεν στο σταυροδρόμι Ανατολής και Δύσης, λειτουργούσε ως διαμεσολαβητής στοιχείων του ενός πολιτισμού στον άλλον. Χαρακτηριστική, μάλιστα, είναι η αφομοιωτική και αναπλαστική δύναμη της ελληνικής παράδοσης απέναντι στις «ξένες» επιδράσεις. Ωστόσο, αυτή η ισορροπία της ελληνικής μουσικής διαταράχθηκε από την εποχή της ίδρυσης του νεοελληνικού κράτους και κυρίως μεταπολεμικά με την αυξανόμενη αστικοποίηση και δυτικοποίηση που επήλθε (Λιάβας, 2008).

Στους παράγοντες της αστικοποίησης και της οικονομικής ανάπτυξης σε συνδυασμό με τη «δίψα» για ζωή λόγω των στερήσεων και των προβλημάτων της προηγούμενης περιόδου (Εμφύλιος), βρίσκουμε την εστία δημιουργίας των συνθηκών που συμβάλλουν στην ανάπτυξη χώρων διασκέδασης.

Από το 1946 μέχρι περίπου το 1952, συνέβη μια πραγματική αναγέννηση των ρεμπέτικων, μια έκρηξη δημιουργικότητας. Τη νέα εποχή σηματοδοτεί με τις συνθέσεις και τη φωνή του ο Β. Τσιτσάνης, που θεωρείται από πολλούς μελετητές ως ο πρόδρομος του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού (Βαρουχάκη, 2005).

Η ευρεία διάδοση και εμπορευματοποίηση του ρεμπέτικου, όμως, αποτελεί κατά πολλούς μελετητές και την αιτία της παρακμής του και αργότερα της παρακμής του λαϊκού. Είναι εποχή που ζητούμενο παραμένει ο δυνατός ήχος και οι δυτικές επιρροές. Αυτό συμβάλλει στην αλλοίωση του ήχου του μπουζουκιού που γίνεται ηλεκτρικό, ενώ μικρόφωνο προσθέτουν και στην κιθάρα. Έτσι, από τις κομπανίες χωρίς μικρόφωνα, περνάμε στη διασκέδαση με ήχο από μεγάφωνα και ηλεκτρικά όργανα (Ζαϊμάκης, 1999).

Αυτήν την περίοδο, οι ταξικές διαφορές ήταν ιδιαίτερα έντονες ανάμεσα στα λαϊκά στρώματα και στα ανώτερα κοινωνικοοικονομικά κλιμάκια. Το λαϊκό τραγούδι περιφρονείται από την αστική τάξη, καθώς αντανακλά τους

προβληματισμούς και τις συνθήκες διαβίωσης των λαϊκών τάξεων. Συνακόλουθα η προκατάληψη για το μπουζούκι δεν έχει αρθεί για τους κοσμικούς κύκλους της εποχής.

Αργότερα, η παράδοση του ρεμπέτικου δίνει άλλο ένα δείγμα της ισορροπίας και του ταιριάσματος της ελληνικής μελωδικής σκέψης με την αρμονία της Δύσης. Παράλληλα, από τη δεκαετία του 1960, με το «έντεχνο λαϊκό τραγούδι» ο Μ. Χατζιδάκις, ο Μ. Θεοδωράκης και οι συνεχιστές τους έθεσαν ένα νέο αίτημα «ελληνικότητας», ενώ, για άλλη μία φορά, επεδίωξαν να συνδέσουν το λόγο με τη μουσική, φέρνοντας με τους «κύκλους» των τραγουδιών τους τη μεγάλη ποίηση στο στόμα του λαού (Λιάβας, 2008: 17).

Ωστόσο, μετά το 1960 υποχωρεί σταδιακά η τρίτη βασική διάσταση, ο χορός, που συνδέεται όλο και λιγότερο με το τραγούδι. Στη νέα κοινωνική πραγματικότητα το τραγούδι αλλάζει λειτουργία και μεταλλάσσεται σε καταναλωτικό προϊόν που καθορίζεται από τους νόμους του μάρκετινγκ (Λιάβας, 2008).

Η οικονομική άνοδος οδηγεί στην εμπορευματοποίηση και του ελεύθερου χρόνου, τηςσχόλης. Θα λέγαμε ότι υπάρχουν δύο μορφές διασκέδασης: αφενός τα λεγόμενα κοσμικά κέντρα, όπου εμφανίζονται τα μεγάλα ονόματα του λαϊκού τραγουδιού της εποχής και, αφετέρου, τα πιο λαϊκά. Από την άλλη, το παραδοσιακό μπουζουξίδικο, τόσο γεωγραφικά όσο και από άποψη αισθητικής, αποτελεί ένα περιφερειακό φαινόμενο. Συγχρόνως κατά τη δεκαετία 1960-1970 πρωτοεμφανίζονται στη δισκογραφία μεγάλα ονόματα της πίστας που συνδέθηκαν όμως με χώρους που υποτιμητικά ονομάζονταν «σκυλάδικα». Ο διαχωρισμός στα κέντρα ήταν πολύ σαφής εκείνη την περίοδο. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, στη δεκαετία του '60, το ρεμπέτικο έχει πλέον εκλείψει και στα κέντρα στα οποία κάποτε έπαιζαν οι αυθεντικοί ρεμπέτες, έχει γίνει πλέον μόδα η διασκέδαση στα μπουζούκια. Στα τέλη της δεκαετίας του '70, όπως αναφέρει η Χόλστ (1995), υπεισέρχεται μια αλλοτρίωση του αυθεντικού λαϊκού τραγουδιού, που συμπαρασύρει και καταστρέφει ανθρώπους που το υποστήριξαν στην αυθεντική του μορφή.

Τις τελευταίες δεκαετίες η ελληνική μουσική παράδοση διέρχεται άλλη μια μεταβατική περίοδο, με όλα τα θετικά στοιχεία αλλά και τα προβλήματα «πολυγλωσσίας» που φέρνει η έκρηξη των μέσων μαζικής ενημέρωσης (Μ.Μ.Ε.) και

η εκβιομηχάνιση της δισκογραφικής παραγωγής. Για πρώτη φορά θίγεται άμεσα η καρδιά του μουσικού μας συστήματος, καθώς οι «τροπικές» κλίμακες με τα εκφραστικά «μικροδιαστήματα» απειλούνται με εξαφάνιση από τις «συγκερασμένες διατονικές» κλίμακες της Δύσης. Παράλληλα, πολλά από τα παραδοσιακά μουσικά όργανα υποχωρούν και ο ήχος γίνεται ηλεκτρικός (Λιάβας, 2008: 18).

Η δεκαετία του '80 σηματοδοτεί την οικονομική άνοδο των «χαμηλών» κοινωνικοοικονομικών στρωμάτων. Ως εκ τούτου, η άνοδος του βιοτικού επιπέδου ενθαρρύνει τη διασκέδαση. Ενώ συγχρόνως δημιουργεί νέα καταναλωτικά πρότυπα (Καραποστόλης, 1984). Είναι χαρακτηριστικό ότι από αυτήν την περίοδο αρχίζει να γίνεται ορατό το ρεύμα του γλεντζέδικου τραγουδιού.

Την πενταετία 1981-1985 το ρεύμα που υπάρχει σήμερα δεν έχει φυσικά αποκρυσταλλωθεί, αλλά αρχίζει να διαφαίνεται. Ορισμένα κορυφαία ονόματα τραγουδιστών πίστας της δεκαετίας του '80 εμφανίζουν σημαντικές πωλήσεις δίσκων και προβάλλονται από τα ΜΜΕ. Ωστόσο, το σύγχρονο λαϊκό δεν έχει ακόμη τη σημερινή του μορφή γιατί θεωρούνται «φίρμες» οι καλλιτέχνες του λεγόμενου κλασικού λαϊκού. Την επόμενη πενταετία (1986-1990), γίνεται αισθητή η παρουσία του ρεύματος που ονομάζουμε σύγχρονο λαϊκό τραγούδι. Στο τέλος αυτής της περιόδου παρατηρείται και «εκτίναξη» των πωλήσεων «χρυσών» δίσκων. Αυτήν την περίοδο εντείνεται ο εμπορευματικός χαρακτήρας των ΜΜΕ. Έτσι, είναι η πρώτη φορά που δίνεται η ευκαιρία έντονης προβολής σε ο,τιδήποτε θεωρείται εμπορικά εκμεταλλεύσιμο. Ακόμη, η τεχνολογική έκρηξη (cd, video clip) και η εφαρμογή προγραμμάτων μουσικής τεχνολογίας συνέβαλε στην τυποποίηση των ακουσμάτων, ενώ το διαδίκτυο και τα δορυφορικά ΜΜΕ διευκόλυναν την παγκόσμια διάδοσή τους (Albarran, 2004).

Το περιβάλλον της πίστας μοιάζει ιδεώδης χώρος, καθώς συνδυάζει την επίδειξη πλούτου και την προσωπική προβολή μέσα από τις πρακτικές διασκέδασης-στοιχεία που αποτελούν σύμβολα κοινωνικού status στο βαθμό που εξ' ορισμού είναι απαγορευτικά για την πλειοψηφία του πληθυσμού. Το χάσμα ανάμεσα στην οικονομική και πνευματική ελίτ διευρύνεται ακόμη περισσότερο στα τέλη της δεκαετίας του '90 με την άνοδο του χρηματιστηρίου. Είναι η «χρυσή» εποχή του ρεύματος του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού (Βαρουχάκη, 2005).

Την περίοδο 1991-1995 εμφανίζονται κι άλλοι καλλιτέχνες πίστας οι οποίοι καταξιώνονται πολύ γρήγορα μετά την εμφάνισή τους, σημειώνοντας αμέσως ιδιαίτερως υψηλές πωλήσεις δίσκων. Η ιδιωτικοποίηση των ΜΜΕ, συμβάλλει τα μέγιστα προς αυτήν την κατεύθυνση. Είναι η εποχή της πληθώρας ιδιωτικών ΜΜΕ, που έχουν εμπορικό κατά κανόνα προσανατολισμό, ώστε να μπορούν να αποτελέσουν κερδοφόρες επιχειρήσεις. Τα κέντρα μεγάλης χωρητικότητας και η μετατροπή της διασκέδασης σε θέαμα-ακρόαμα αποτελούν ορισμένα από τα χαρακτηριστικά αυτής της περιόδου. Αυτό μεταβάλλει το χαρακτήρα της διασκέδασης στα μπουζούκια και καταργεί ολότελα την όψη απαξίωσης, καθιστώντας αυτή τη μορφή διασκέδασης κρατούσα και εξελίσσοντάς την σε συνώνυμο κοινωνικής καταξίωσης (Βαρουχάκη, 2005).

Η απήχηση που έχει η ελληνική μουσική έχει ως αποτέλεσμα από το 1992 να δημιουργηθεί μια νέα τάση στη διασκέδαση: να ακούγεται ελληνική μουσική στα κλαμπ. Έτσι, δημιουργούνται σταδιακά και εξελίσσονται πολύ στα μέσα της δεκαετίας του '90 τα λεγόμενα «ελληνάδικα». Στα τέλη της περιόδου 1991-1995 υποχωρεί ο ήχος του μπουζουκιού και τα ακούσματα αποκτούν περισσότερο δυτικές επιρροές, σε βαθμό που πολλοί χαρακτηρίζουν το ρεύμα αυτό ως ποπ. Από το 1996, αναμφίβολα πλέον, κυριαρχούν οι καλλιτέχνες πίστας του '80 και '90 και όχι οι καλλιτέχνες του «κλασικού» λαϊκού των δεκαετιών του '60 και '70 (Βαρουχάκη, 2005).

Σύμφωνα με τους Στρόφαλη, Νικήτα, Χατζηνικολάου, Λαμπροπούλου, Λαμπροπούλου, Ψαρρό και Γαλανό (2008), τη δεκαετία του '90 συνέβη η μεγαλύτερη κρίση της ελληνικής μουσικής. Μουσικολογικά, θα λέγαμε πως, ένα παρηκμασμένο και κακόγουστο ποπ μουσικό ρεύμα πλημμυρίζει κάθε άλλο είδος της ελληνικής μουσικής αλλοτριώνοντας έτσι τις ξεκάθαρες μουσικές ταυτότητες του παρελθόντος. Φυσικά, αυτή η πολιτισμική κρίση δεν έγινε από μόνη της. Όλα αυτά τα χρόνια από τότε μέχρι και σήμερα, που ζούμε στην αυτοκρατορία του «λαϊκοποπ», το ρεπερτόριο που δισκογραφείται δεν επιλέγεται ούτε από τους δημιουργούς ούτε από τους ερμηνευτές ούτε από τους λάτρεις της μουσικής ή ανθρώπους του πολιτισμού. Το ρεπερτόριο αυτό επιλέγεται από τα γραφεία marketing και προώθησης των δισκογραφικών εταιρειών, δηλαδή από τους ανθρώπους της αγοράς. Υπήρξαν και υπάρχουν, βέβαια, φωτεινές εξαιρέσεις

εταιρειών –μικρών ως επί το πλείστον- που κατόρθωσαν να κρατήσουν ψηλά τον πήχη. Για την πορεία του λαϊκού τραγουδιού στις μέρες μας, στον 21^ο αιώνα, γίνεται σύντομη αναφορά στην υποενοότητα για το «Έντεχνο (Λαϊκό) Τραγούδι».

4. 1. 2 ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Όταν αναφερόμαστε στην ελληνική μουσική, αυθόρμητα σκεφτόμαστε την λαϊκή μουσική. Ωστόσο, στην προσπάθεια να ορίσουμε τον όρο «λαϊκό τραγούδι», παρατηρούμε ότι δεν υπάρχει μόνο ένας ορισμός, αφού σαν έκφραση υπόκειται σε μια διαρκή μεταβολή χωρίς κάποια προκαθορισμένα όρια, ανάλογα με τις εξελίξεις του ευρύτερου κοινωνικού περιβάλλοντος. Κατά μία έννοια μπορούμε να πούμε ότι είναι το τραγούδι εκείνο, το οποίο μεταπλάθεται και μεταδίδεται από στόμα σε στόμα, δηλαδή δια μέσου του λαού που το έχει κάνει κτήμα του, μη γνωρίζοντας την ακριβή προέλευσή του (Στρόφαλης κ.ά., 2008). Τέτοιο είναι το παραδοσιακό τραγούδι. Κατά μία άλλη έννοια, στην εποχή μας, λαϊκό τραγούδι είναι και μια επώνυμη δημιουργία, η οποία απευθύνεται στον λαό, με σκοπό τη διασκέδαση και ψυχαγωγία του, αλλά ακόμη και την αναγνώριση που συνεπάγεται για τον επώνυμο δημιουργό (Στρόφαλης, κ.ά., 2008). Τέλος, κάποιος άλλος θα όριζε ως λαϊκό τραγούδι κάτι ανάμεσα στα δύο προηγούμενα, δηλαδή την πρόσληψη παραδοσιακών στοιχείων από έναν επώνυμο δημιουργό κι ένα αποτέλεσμα το οποίο θα μπορεί αν μετεξελιχθεί στην πορεία του χρόνου (Στρόφαλης, κ.ά., 2008).

4.1.2α Δημοτικό τραγούδι

Το τραγούδι ήδη από το αρχαίο δράμα, αποτελεί το κατεξοχήν μουσικό είδος όπου λειτουργεί άμεσα το τρίπτυχο λόγος-μέλος-κίνηση, αποδεικνύοντας τη μουσικότητα της ελληνικής γλώσσας και την προέλευση της μουσικής και χορευτικής δομής από τα μετρικά σχήματα της γλώσσας. Αυτή η παράδοση διατηρείται από την αρχαία τραγωδία έως το ρεμπέτικο.

Σύμφωνα με το συλλογικό έργο των Λιάβα, Μερακλή, Ψυχογιού και Δραγούμη, (2008α), η ελληνική παραδοσιακή μουσική περιλαμβάνει δύο βασικούς κορμούς:

1. την «έντεχνη»-λόγια μουσική, που αντιπροσωπεύεται από το βυζαντινό μέλος, και
2. τη «λαϊκή», που περιλαμβάνει το δημοτικό τραγούδι και τη νεότερη αστική μουσική (ρεμπέτικο, καντάδα). Η βυζαντινή θρησκευτική μουσική και το δημοτικό τραγούδι παρουσιάζουν πολλά κοινά στοιχεία και αλληλεπιδράσεις.

Συνεχίζοντας με τη μελέτη του Λιάβα (2008), ακολουθούμε τη χρονολογική εξέλιξη του δημοτικού τραγουδιού. Σύμφωνα με αυτήν, η ιστορική, φιλολογική και μουσική έρευνα ανιχνεύει στο νεότερο δημοτικό τραγούδι ορισμένα στοιχεία από την αρχαιοελληνική παράδοση (μετρικά σχήματα, κλίμακες, ρυθμούς, μουσικά είδη και όργανα). Οι απαρχές του, όμως, τοποθετούνται κυρίως στη βυζαντινή εποχή, με παλαιότερα δείγματα τα επικά ακριτικά τραγούδια (9^{ος}-13^{ος} αιώνας) και τις παραλογές (διηγηματικά τραγούδια με δραματική συνήθως υπόθεση). Ωστόσο, η «ανακάλυψη» των δημοτικών τραγουδιών συνδέεται με το κίνημα του Διαφωτισμού, του Ρομαντισμού και το φιλελληνικό πνεύμα στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, ο ιδρυτής της ελληνικής λαογραφίας Νικόλαος Γ. Πολίτης ξεκίνησε τις μελέτες και τις συλλογές του, ενώ το 1908-1909 ίδρυσε την Ελληνική Λαογραφική Εταιρεία και το 1918 ίδρυσε το Λαογραφικό Αρχείο, που εξελίχθηκε στο Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών (Λιάβας, 2008).

Χαρακτηριστικά γνωρίσματα του δημοτικού τραγουδιού είναι η ανωνυμία στη δημιουργία του, ο ομαδικός-συλλογικός χαρακτήρας στην επεξεργασία και λειτουργία του, η προφορικότητα στη διάδοσή του, το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού σε κάθε νέα ερμηνεία, που διασφαλίζει τη διαρκή του ανανέωση, η ενότητα λόγου-μέλους-κίνησης (τραγούδι-μουσική-χορός), με συνδυαστικό στοιχείο το ρυθμό, ο επικοινωνιακός, χρηστικός και τελετουργικός χαρακτήρας, σε άμεση σχέση με την κοινωνική του επιτέλεση. Το τραγούδι εντάσσεται λειτουργικά σε έθιμα και συμβολικές πράξεις, τόσο στον κύκλο της ζωής (από το νανούρισμα έως το μοιρολόι) όσο και στον ετήσιο κύκλο (Χριστούγεννα, Αποκριές, Πάσχα κλπ.) (Λιάβας, 2008).

Κύριος στίχος του δημοτικού τραγουδιού είναι ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος. Ο Μιχάλης Μερακλής(2008), αναφέρεται στην πρώτη κατάταξη του δημοτικού τραγουδιού σε κατηγορίες, σύμφωνα με την έκδοση μιας εκλογής δημοτικών τραγουδιών του Νικόλαου Πολίτη. Οι κατηγορίες αυτές είναι: 1) ιστορικά· 2) κλέφτικα· 3) ακριτικά· 4) παραλογές· 5) τραγούδια της αγάπης· 6) νυφιάτικα· 7) νανουρίσματα· 8) κάλαντα· 9) βαϊτικά· 10) της ξενιτιάς· 11) μοιρολόγια· 12) μοιρολόγια του κάτω κόσμου και του Χάρου· 13) γνωμικά· 14) εργατικά και βλάχικα· 15) περιγελαστικά. Χαρακτηριστικές είναι και οι «ρίμες»,

δηλαδή ποιήματα με ομοιοκαταληξία. Αυτές οι μορφές, όπως και τα περιεχόμενά τους, είναι δηλωτικές ενός μεταβατικού σταδίου, κατά το οποίο δημιουργήθηκαν. Εξάλλου, η γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού είναι σε μεγάλο βαθμό συμβολική.

Στο δημοτικό τραγούδι αναγνωρίζεται μια διαχρονική συνέχεια και εξέλιξη, που δε σημαίνει ούτε ακινησία ούτε απομόνωση. Αρκεί ν' αναλογιστούμε τα λατινικά, τα δυτικά, τα σλαβικά, τα τουρκικά στοιχεία που έχουν περάσει στη νεότερη ελληνική γλώσσα, για να καταλάβουμε ότι έχουν ενσωματωθεί αντίστοιχες επιρροές και στη μουσική (Λιάβας, κ.ά. 2008β). Επιπλέον, εκτείνονται σε όλο το χώρο της Ανατολικής Μεσογείου, όπου οι Έλληνες συγκρότησαν διαχρονικά κοινότητες, από τη Θράκη μέχρι την Κύπρο κι από τον Πόντο μέχρι την Κάτω Ιταλία (Ψυχογιού, 2008).

Η ελληνική δημοτική μουσική εκτείνεται σε δύο μεγάλες γεωγραφικές ενότητες, της στεριανής και της θαλασσινής Ελλάδας (Λιάβας, κ.ά. 2008γ). Στη στεριά συναντάμε συχνά τραγούδια με στίχους χωρίς ομοιοκαταληξία και μουσικές κλίμακες χωρίς ημιτόνια. Το τυπικό μουσικό συγκρότημα της στεριανής Ελλάδας αποτελεί η «κομπανία» που περιλαμβάνει το λαϊκό κλαρίνο, το βιολί, το λαγούτο, το σαντούρι και το ντέφι. Στα νησιά και στα παράλια κυριαρχεί η ρίμα, αυτοσχέδια ομοιοκατάληκτα δίστιχα (μαντινάδες), ενώ οι μουσικές κλίμακες έχουν πάντοτε ημιτόνια. Στη νησιωτική Ελλάδα, επίσης, κυριαρχεί το μουσικό σχήμα βιολί-λαγούτο, όπου μπορεί να προστεθεί και το σαντούρι. Στην Κρήτη κυριαρχεί η σύγχρονη κρητική λύρα.

Στις μέρες μας, η ελληνική δημοτική μουσική, παρά τις αλλοιώσεις που υφίσταται καθώς η ελληνική κοινωνία περνά πλέον από την αστικοποίηση στην περίοδο της «παγκοσμιοποίησης», εξακολουθεί να εμπνέει και να συγκινεί με τις αισθήσεις και τα μηνύματά της (Λιάβας, 2008). Κάποια από τα τραγούδια, τις μουσικές και τους χορούς μπορεί να μεταφέρθηκαν στα αστικά διαμερίσματα, στα νυχτερινά «κέντρα», στις δισκογραφικές εταιρείες και στις τηλεοπτικές εκπομπές. Ωστόσο, δεν χάθηκε ολότελα η σύνδεση με την επαρχία. Ακόμη και σήμερα γίνονται καλοκαιρινά πανηγύρια, αλλά και αποκριάτικα έθιμα με τα απαραίτητα τολμηρά τραγούδια. Μέχρι τις μέρες μας κάποιες γυναίκες θρηνούν το Πάσχα γύρω από τον Επιτάφιο, ενώ κάποιες μητέρες τραγουδούν ακόμη νανουρίσματα στα μωρά τους.

Ακόμη και σήμερα, μπορεί να ακούσει κανείς θρύλους και παλιές ιστορίες στα νησιά μας (Λιάβας, 2008).

4.1.2β Ρεμπέτικο τραγούδι

Το ρεμπέτικο κατάγεται από το δημοτικό τραγούδι του ελληνικού πληθυσμού της Μ. Ασίας και των νησιών του Αιγαίου, από την τουρκική δημοτική μουσική, καθώς και από την βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική συγχωνεύοντας παράλληλα στοιχεία από αραβικούς ρυθμούς και διονυσιακά στοιχεία από την αρχαία Ελλάδα (Βολιότης-Καπετανάκης, 1997). Χρονολογικά, η εμφάνισή του τοποθετείται στα τέλη του 1800 και αρχές του 1900 και συμπίπτει με την ανάπτυξη της βιομηχανικής κοινωνίας της Ελλάδας (Κωνσταντινίδου, 1980).

Σύμφωνα και με τη μελέτη του Κοταρίδη (1996), το ρεμπέτικο ανήκει, ασφαλώς στην παράδοση και δεν είναι έργο των συμπτώσεων και των ατόμων, δε συνιστά προϊόν επινόησης και πρωτοτυπίας, ούτε φέρει τη σφραγίδα κάποιου «πρώτου» δημιουργού, δεν έχει τον δικό του πατριάρχη. Εγγράφεται σε φαινόμενα μεγάλης διάρκειας και διεργασίες στο πεδίο του πολιτισμού που υπερκαλύπτουν τον αιώνα της πόλης και των δισκογραφικών εταιρειών που τα κατέγραψαν.

Ως προς την ετυμολογία της λέξης «ρεμπέτικο» επικρατεί μια σύγχυση, καθώς έχουν δοθεί πολλές διαφορετικές ερμηνείες από τους ερευνητές αυτού του μουσικού είδους. Μεταφέροντας μία από αυτές, ο μελετητής Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης θεωρεί ότι η λέξη «ρεμπέτικο» προέρχεται από το αρχαιοελληνικό ρήμα «ρέμβομαι» και «ρέμβω», που σημαίνει «στρέφομαι ολόγυρα, περιφέρομαι ασκόπως, περιπλανώμαι και μεταφορικός ενεργώ αλογίστως, είμαι άτακτος». Αργότερα συναντάται και ως «ρεμβεύω». Μέσω των ρημάτων συνδέει το ρεμπέτικο με τους όρους «ρέμβη» και «ρεμβασμός» δίνοντάς του τη σημασία της ταραγμένης διάθεσης, ψυχικής ανησυχίας και της ονειροπόλησης (Βολιότης-Καπετανάκης, 1997).

Το ρεμπέτικο τραγούδι αποτελεί προϊόν του αστικού λαϊκού πολιτισμού, μας πηγαίνει σε διαδρομές παραδοσιακών οργάνων και μουσικών δρόμων, σε καταβολές ρηματικών εκφράσεων και ποιητικών μοτίβων που χάνονται στο βάθος

του χρόνου. Ωστόσο, το ρεμπέτικο τραγούδι παράγεται, σχεδόν κατάγεται από τη σύγχρονη πόλη, η οποία υποδέχτηκε ανθρώπους από ποικίλα κοινωνικά και πολιτισμικά περιβάλλοντα, προσδιορίζοντας την εγκατάστασή τους ως ανεπίστρεπτη στιγμή της ζωής τους (Κοταρίδης, 1996).

Τα χαρακτηριστικά στις διαδικασίες παραγωγής του ρεμπέτικου τραγουδιού, με βάση τον Κοταρίδη (1996), είναι η προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία, οι μη εγγράμματες μορφές εκμάθησης και διάδοσης και φυσικά η δεξιοτεχνία και η τεχνική επινόηση στα όρια της παράδοσης. Όλα αυτά είναι στοιχεία που το εντάσσουν σε μια μακρά μουσικο-ποιητική παράδοση.

Τα θέματα για τα οποία μιλούν τα τραγούδια είναι ο έρωτας, ο θάνατος, η χρήση βίας, τα ναρκωτικά, η ανδροπρέπεια, οι παραστάσεις της γυναίκας και οι αξίες της συγγένειας, οι κοινωνικές διακρίσεις και οι πολιτισμικές ιδιαιτερότητες, η ξενιτειά και η φτώχεια. Το ρεμπέτικο κατορθώνει να μετατρέψει αυτές τις δύσκολες καταστάσεις για τις οποίες μιλάει σε διαδικασίες γλεντιού (Κοταρίδης, 1996 ·Πετρόπουλος, 1996).

Το ρεμπέτικο είναι ένας λόγος της εποχής, αλλά και ένας λόγος για την εποχή, ενώ μιλάει για την αλλαγή είναι ταυτόχρονα παράγωγο και στοιχείο αυτής της αλλαγής. Η κρίση αξιών που πλήττει τη σύγχρονη κοινωνία δημιουργεί δυναμικές διαδικασίες που προσδίδουν νέα χαρακτηριστικά και οδηγούν στους μετασχηματισμούς του ρεμπέτικου τραγουδιού. Αυτό, το σύγχρονο ρεμπέτικο, είναι διαφορετικό από το τραγούδι των φυλακών και των τεκέδων, των επαγγελματικών ομάδων και των προσφύγων, γιατί γίνεται το τραγούδι του δρόμου και των δραστηριοτήτων του δρόμου (Κοταρίδης, 1996).

Σήμερα, ο όρος «ρεμπέτικο» χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει τα αστικά-λαϊκά τραγούδια που παίζονται με μπουζούκι και αποτελούν συνθέσεις, αλλά ταυτόχρονα και τρόπο έκφρασης των ανθρώπων του περιθωρίου.

4.1.2γ Έντεχνο (λαϊκό) τραγούδι

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και αρχές του '60 εμφανίζεται ένα νέο ρεύμα μουσικής με πρωτεργάτες τον Μάνο Χατζιδάκι και Μίκη Θεοδωράκη, το

οποίο πηγαίνει κόντρα τόσο στο ελαφρύ εμπορικό τραγούδι της εποχής όσο και στην ελίτ μουσική. Ο Θεοδωράκης εισάγει ο ίδιος και αυτοπροσδιορίζει το νέο αυτό μουσικό είδος ως «έντεχνο λαϊκό τραγούδι» χαρακτηρίζοντάς το ως «μουσική από το λαό για το λαό». Σ' αυτό το είδος μουσικής ο λαός είναι και δημιουργός και αποδέκτης της, για αυτό και η σχέση του συνθέτη με το ακροατήριό του πρέπει να είναι στενή (Θεοδωράκης, 1990: 50). Ο όρος έντεχνο λαϊκό τραγούδι αντιπροσωπεύει και αποκρυσταλλώνει τις αρχές δύο εντελώς διαφορετικών παραδόσεων, της ελληνικής λαϊκής παράδοσης και του δυτικού πολιτισμού. Πράγματι, είναι μια προσπάθεια να συνδυαστούν τα είδη της έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής (κύκλος τραγουδιών, όπερα, ορατόριο) με λαϊκές μελωδίες και λαϊκά μουσικά όργανα, όπως το μπουζούκι και το σαντούρι κ.ά. (Τσέτσος, 2011: 173). Ο Μίκης Θεοδωράκης ορίζει το έντεχνο λαϊκό τραγούδι ως «ένα σύγχρονο σύνθετο μουσικό έργο τέχνης που θα μπορεί να αφομοιωθεί δημιουργικά από τις μάζες». Επομένως, έντεχνο λαϊκό τραγούδι είναι αυτό που έχει ποιότητα και βρίσκεται σε «καλλιτεχνική συνδιαλλαγή» με τον λαό (Τσέτσος, 2011: 187). Αφετηρία αυτής της προσπάθειας είναι ο «Επιτάφιος» (1985, ποίηση Γ. Ρίτσου). Μουσικά το «έντεχνο» ενσωμάτωσε δημιουργικά τη λαϊκή μουσική παράδοση και το ρεμπέτικο, αλλά υπήρξε ανοιχτό και στην επιλεκτική προσέγγιση κλασικών και σύγχρονων μουσικών ρευμάτων. Στιχουργικά, το «έντεχνο» εμπνεύστηκε κυρίως από την εγχώρια ποιητική παραγωγή, καθώς και ξένων ποιητών. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να δημιουργηθεί μια παράδοση μελοποιημένης ποίησης, που όμως διαφέρει από το λαϊκό κυρίως στον στίχο, αλλά και στη μουσική (ενορχήστρωση, ύφος). Το ελληνικό έντεχνο τραγούδι απέκτησε γρήγορα μεγάλη απήχηση στις πλατιές μάζες, γεγονός που ενισχύθηκε από τον ενεργό πολιτικό ρόλο του συγκεκριμένου είδους κατά την περίοδο της δικτατορίας.

Συνεχιστές του Θεοδωράκη και του Χατζιδάκι υπήρξαν καταξιωμένοι συνθέτες, όπως ο Η. Ανδριόπουλος, ο Β. Δημητρίου, ο Στ. Κουγιουμτζής, ο Δ. Λάγιος, ο Δ. Μούτσης, ο Χ. Λεοντής, ο Γ. Μαρκόπουλος, ο Μ. Λοΐζος, ο Ν. Μαμαγκάκης, ο Θ. Μικρούτσικος και ο Σ. Ξαρχάκος (Οικονόμου, 2010). Στα μέσα της δεκαετίας του '60 εμφανίζεται το «**Νέο Κύμα**». Κύριο χαρακτηριστικό του είναι η ισορροπία ανάμεσα στο ελαφρό και στο «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι, μια ανανεωμένη προέκταση του ελαφρού τραγουδιού σύμφωνα με τα γαλλικά πρότυπα. Η ανανέωση αυτή αφορά

στην απαλλαγή των τραγουδιών από τους χορευτικούς ρυθμούς, τη λιτότητα της μελωδικής και αρμονικής έκφρασης και τη χρήση μικρού αριθμού μουσικών οργάνων στην ενορχήστρωση (Μυλωνάς, 1991). Εκπρόσωποι του «Νέου Κύματος» ήταν καλλιτέχνες όπως ο Γ. Σπανός, ο Γ. Χατζηγάσιος, ο Ν. Μαυρουδής, ο Λ. Κόκοτος, ο Κ. Χατζής, η Αρλέτα, ο Γ. Ζωγράφος, ο Λ. Παπαδόπουλος και ο Γ. Παπαστεφάνου. Κυριότερος χώρος δράσης του «Νέου Κύματος» ήταν η περιοχή της Πλάκας, που αποτελούσε εκείνη την εποχή κέντρο καλλιτεχνικών ζυμώσεων και κοινωνικής κινητικότητας (Λιάβας, 2009: 40).

Η επόμενη εκδοχή του «έντεχνου» τραγουδιού περιλαμβάνει το δημιουργικό ρεύμα των τραγουδοποιών. Σύμφωνα με τον Οικονόμου (2010), συνδετικός κρίκος με τα προηγούμενα είναι η ιδιόζουσα περίπτωση του Δ. Σαββόπουλου. Η τραχύτητα του ροκ με τον λυρισμό της μπαλάντας φτιάχνουν την εξίσωση που γεννά στα μέσα του '80 την έντεχνη τραγουδοποιία. Στα χνάρια αυτά ακολουθούν οι αδελφοί Κατσιμίχα, ο Ν. Παπάζογλου και ο Ν. Ξυδάκης, με τη συνέργια ετερόκλητων μουσικών στοιχείων. Το έντεχνο τραγούδι πολλών νεότερων τραγουδοποιών αποτελεί συνέχεια του «εντεχνολαϊκού» τραγουδιού των προηγούμενων δεκαετιών.

Η έντεχνη τραγουδοποιία κορυφώνεται στη χρυσή εποχή του έντεχνου, στα μέσα της δεκαετίας του '90. Ο Φ. Δεληβοριάς, ο Δ. Ζερβουδάκης, ο Π. Θαλασσινός, ο Χ. Θηβαίος, ο Α. Ιωαννίδης, ο Σ. Μάλαμας, ο Θ. Παπακωνσταντίνου, ο Μ. Πασχαλίδης, ο Ο. Περίδης είναι μερικοί μόνο τραγουδοποιοί που συνέδεσαν το όνομά τους με το «έντεχνο», πλάι σε κομβικά συγκροτήματα όπως οι Χειμερινοί Κολυμβητές και οι Χαϊνήδες (Οικονόμου, 2010). Τη σημαία του έντεχνου κράτησαν ψηλά και συνθέτες που επέμειναν στον κύκλο τραγουδιού και στο καθιερωμένο σχήμα συνθέτη, στιχουργού, ερμηνευτή. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι ο Σ. Κραουνάκης, ο Γ. Σταυριανός, ο Γ. Ανδρέου, ο Ν. Ζούδιαρης, ο Γ. Καζαντζής, ο Κ. Καλδάρας, ο Δ. Μαραμής και ο Δ. Παπαδημητρίου (Οικονόμου, 2010). Συνειρμικά, την «ταμπέλα» του «έντεχνου» έχουν υιοθετήσει όλοι οι σπουδαίοι ερμηνευτές που ερμήνευσαν τα τραγούδια των παραπάνω συνθετών, όπως είναι η Χ. Αλεξίου, ο Γ. Νταλάρας, η Δ. Γαλάνη, η Ε. Αρβανιτάκη, η Τ. Τσανακλίδου, η Α. Πρωτοψάλτη, η Ε. Τσαλιγοπούλου, η Ε. Πασπαλά, η Μ. Κανά, ο Μ. Λιδάκης, ο Γ. Κότσιρας, ο Δ. Μπάσης, ο Κ. Μακεδόνας, ο Γ. Ανδρεάτος και οι κατ' εξοχήν λαϊκοί όπως η

Μαρινέλλα, ο Γ. Πάριος, ο Τ. Βοσκόπουλος, ο Δ. Μητροπάνος, η Γλυκερία, η Ε. Βιτάλη (Νοταράς, 2000α) και άλλοι πολλοί.

Στον 21^ο αιώνα, πλέον, μια νέα γενιά ερμηνευτών, συνθετών, στιχουργών και τραγουδοποιών έχει ανθίσει στο μουσικό στερέωμα, που διατηρούν την υψηλή αισθητική στα τραγούδια τους. Οι καλλιτέχνες αυτοί είτε αναδείχθηκαν από ορισμένους παλαιότερους τραγουδοποιούς είτε ξεκίνησαν δυναμικά μόνοι τους, αλλά συνεργάζονται με πολλούς από αυτούς. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η Ν. Μποφίλιου, ο Γ. Χαρούλης, η Ε. Ζουγανέλη, οι αδερφές Σ. και Ε. Βουγιουκλή, η Ρ. Αντωνοπούλου, η Μ. Παπαγεωργίου, ο Α. Εμμανουηλίδης, ο Η. Βαμβακούσης, η Μ. Λούκα, ο Δ. Καρράς, ο Απ. Ρίζος, ο Λ. Μπαλάφας, ο Π. Μουζουράκης και ο Κ. Μαραβέγιας (Μποσκοϊτής, 2010). Φυσικά υπάρχουν κι άλλοι πολλοί καλλιτέχνες που δημιουργούν το δικό τους στίγμα στη νεότερη «έντεχνη» μουσική σκηνή. Αυτή η νέα γενιά καλλιτεχνών είναι η απόδειξη πως το «έντεχνο» τραγούδι υπάρχει ακόμα, είναι ζωντανό και εξελίσσεται παράλληλα με τις εκάστοτε κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν.

4.1.28 Σύγχρονο λαϊκό τραγούδι

Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι είναι μια μετεξέλιξη –ή μετάλλαξη- του αστικού λαϊκού τραγουδιού των δεκαετιών '60-'70, που στα τέλη της δεκαετίας του '80 διαμορφώνει τη σημερινή του μορφή επηρεασμένο από την εμπορευματοποίηση της μουσικής από τα ΜΜΕ. Είναι το ρεύμα αυτό που, σύμφωνα με την έρευνα της Βαρουχάκη (2005), ακούγεται σήμερα στις πίστες των νυχτερινών κέντρων, προβάλλεται ως κυρίαρχο από την πλευρά των ΜΜΕ, ενώ συγχρόνως παρουσιάζεται ως κυρίαρχο και στις προτιμήσεις των καταναλωτών- ανεξαρτήτως αν ισχύει κάτι τέτοιο ή όχι. Οι «αστέρες» της πίστας προβάλλονται έντονα από τα ΜΜΕ και παρουσιάζονται ως «είδωλα» που συνδυάζουν το «τρίπτυχο της επιτυχίας»: όμορφος, πλούσιος, πετυχημένος.

Το ρεύμα καθαυτό, σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά που αποδίδει στην δημοφιλή μουσική ο Adorno (1991: 64-79 & Adorno κ.ά. 1984), έχει συγκεκριμένα

δομικά χαρακτηριστικά. Ένα πρώτο είναι η *τυποποίηση* στον στίχο και τη μουσική. Ειδικότερα, η μουσική άλλοτε με πιο λαϊκό ήχο κι άλλοτε με περισσότερο δυτικές (pop) επιρροές, αποτελεί μια οικεία κι επαναλαμβανόμενη ακουστική εμπειρία. Οι στίχοι αποτελούνται πάντοτε από κουπλέ και ρεφρέν, έχουν συνθηματικό χαρακτήρα και συνήθως ένα –περισσότερο ή λιγότερο έκδηλο- σεξιστικό περιεχόμενο. Κεντρική θέση στη θεματολογία κατέχει το ερωτικό στοιχείο, που περιστρέφεται γύρω από την ερωτική απογοήτευση και τον χωρισμό.

Αυτός είναι, ίσως, όπως υπογραμμίζει η Βαρουχάκη (2005), ο λόγος που το εν λόγω ρεύμα έχει επικριθεί τόσο πολύ. Οι στίχοι και όχι τόσο η μουσική, ευθύνονται για την αισθητική των τραγουδιών και σύμφωνα με τους επικριτές του, τα τραγούδια αυτά πολλές φορές γίνονται συνώνυμο της χυδαιότητας. Οι τίτλοι των δίσκων είναι σύντομοι και συνήθως σε δεύτερο πρόσωπο, χρησιμοποιώντας συχνά εκφράσεις που συνηθίζονται στον προφορικό λόγο. Επιπλέον, στους στίχους υπάρχει πάντοτε η ίδια αισθητική ατμόσφαιρα που παρατηρείται και στους στίχους των τραγουδιών.

Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό του εν λόγω ρεύματος είναι ότι υπάρχει *ομοιογένεια*, καθώς υπεισέρχεται ο παράγοντας της μίμησης. Όπως παρατηρεί ο Adorno (1997), η απομίμηση –κλειδί για την επιτυχία- είναι εφικτή χάρη στη τυποποίηση. Οι απόψεις αυτές βρίσκουν εφαρμογή στην περίπτωση του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού, καθώς τα τραγούδια αυτά είναι τυποποιημένα τόσο ως προς τη δομή τους όσο και ως προς την παραγωγή τους, αφού μετά από μια επιτυχία ακολουθεί πληθώρα πανομοιότυπων.

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά είναι που καθιστούν τα σύγχρονα λαϊκά «σουξέ» όχι μόνο αναγνωρίσιμα, αλλά και διαφορετικά από τις επιτυχίες του ρεύματος που έχει επικρατήσει να ονομάζεται «έντεχνο λαϊκό». Όπως παρατηρεί πολύ εύστοχα και σχολιάζει καυστικά στο άρθρο του ο Νοταράς (2000 β), οι τραγουδιστές της πίστας εμφανίζονται σαν «διάπτοντες αστέρες», με τραγούδια εφήμερα και ποιοτικά φθηνά, που αποκλειστικός τους στόχος είναι το γρήγορο κέρδος. Ανάμεσα στους «αστέρες» της δεκαετίας του '90 αναφέρονται η Κ. Γαρμπή, η Δ. Βανδή, ο Γ. Μαζωνάκης, ο Αλκαίος, η Ευρυδίκη, ο Λ. Λιβιεράτος, η Α. Σαμίου, ο Τριαντάφυλλος, ο Σ. Ρουβάς, ο Δ. Σχοινάς, η Ε. Σαρρή, η Π. Ζήνα, ο Βαλάντης, ο Ν. Σφακιανάκης-που σημειώνει μάλιστα τεράστιες πωλήσεις-, ο Σ. Γονίδης, ο Ν.

Καρβέλας, η Α. Βίση και η Α. Δημητρίου. Στους πιο λαϊκούς σημειώνει τον Π. Τερζή, τον Μ. Χριστοδουλόπουλο και τον Β. Καρρά, ενώ στους πιο αξιόλογους από άποψη ρεπερτορίου τη Ν. Θεοδωρίδου, τον Σ. Διονυσίου και τον Α. Ρέμο. Τέλος, μπορούμε να αναφέρουμε μερικούς νεότερους τραγουδιστές της πίστας που πρωταγωνιστούν πλέον στις αφίσες των νυχτερινών κέντρων, όπως είναι η Πάολα, ο Ν. Βέρτης, ο Πλούταρχος, ο Ν. Οικονομόπουλος, ο Κ. Αργυρός, ο Γ. Παπαδόπουλος, ο Χ. Χολίδης, η Ε. Χατζίδου, ο Γ. Γιαννιάς και πολλοί άλλοι.

4.1.3 Ελληνική ροκ

Το ελληνικό ροκ εμφανίζεται στις αρχές της δεκαετίας του '60, με ξεκάθαρες επιρροές στη μουσική από τα ξένα ροκ συγκροτήματα της εποχής (Beatles, Rolling Stones κ.ά.) και με αγγλικό στίχο. Στη συνέχεια, κάνουν αισθητή την παρουσία τους πολλά συγκροτήματα και με ελληνικό πλέον στίχο. Την περίοδο της δικτατορίας το ροκ έχει δύο μορφές, την ψυχεδελική μορφή –καθώς αυτή ανθούσε τότε στο εξωτερικό- και την αντιδικτατορική, επαναστατική της μορφή. Μερικά από τα συγκροτήματα που ξεχωρίζουν αυτήν την εποχή είναι: Aphrodite's child, Socrates (Socrates drank the conium), Σπυριδούλα (του Παύλου Σιδηρόπουλου) (κ.ά). Σταθμός στην ιστορία του ελληνικού ροκ πρέπει να θεωρείται ο δίσκος του Θ. Μικρούτσικου σε ποίηση Ν. Καββαδία «Ο σταυρός του νότου» το 1979, με βασικούς ερμηνευτές τους Γ. Κούτρα και Β. Παπακωνσταντίνου (Στρόφαλης κ.ά., 2008).

Στη δεκαετία του '80 πολλές νέες ροκ μπάντες κάνουν την εμφάνισή τους, από τις οποίες ξεπήδησαν πολλά ονόματα που ακούγονται μέχρι σήμερα. Τέτοια είναι οι «Τερμίτες» του Λ. Μαχαιρίτσα και Α. Μιτζέλου, οι «Φατμέ» του Ν. Πορτοκάλογλου, οι «Scraptown» με τον Μ. Ρακιτζή, οι «Μουσικές Ταξιαρχίες» του Τζ. Πανούση, οι «Απροσάρμοστοι» με τον Π. Σιδηρόπουλο και οι «Τρύπες» με τον Γ. Αγγελάκα (Στρόφαλης, κ.ά., 2008). Την ίδια δεκαετία πολλοί ροκ καλλιτέχνες ανεξαρτητοποιούνται και κάνουν προσωπική καριέρα, με χαρακτηριστικό

παράδειγμα τον Β. Παπακωνσταντίνου. Εμβληματική μορφή του ροκ ήταν αυτή του Ν. Άσιμου, ο οποίος έγραψε πολλά τραγούδια που ηχογραφούσε μόνος σε κασέτες και τα διακινούσε σε διάφορες συναυλίες που έκανε. Άλλοι σημαντικοί καλλιτέχνες αυτής της δεκαετίας είναι οι: Λ. Κηλαηδόνης, Β. Γερμανός, Λ. Παπαδόπουλος, Γ. Κούτρας, Γ. Ζουγανέλης, Σ. Μπουλάς, Γ. Μηλιώκας, Γ. Γιοκαρίνης, οι αδερφοί Κατσιμίχα και ο Δ. Τσακνής, οι οποίοι θα αποτελούσαν ισχυρές κλασικές αξίες του ροκ τη δεκαετία του '90 (Στρόφαλης, κ.ά., 2008).

Το κυριότερο ροκ σχήμα τη δεκαετία του '90 φαίνεται να είναι οι «Τρύπες», που όμως είχαν δημιουργηθεί, όπως αναφέραμε, την προηγούμενη δεκαετία (Λαμπρόπουλος, 2000 · Στρόφαλης, κ.ά., 2008). Στις αρχές του '90, ωστόσο, ιδρύεται το δημοφιλέστερο γκρουπ της εποχής, οι «Πυξ Λαξ». Ένα σχήμα με ελληνικό έως και λαϊκό ήχο χωρίς ιδιαίτερα σκληρές ροκ κιθάρες και με στίχο ερωτικό και κοινωνικό. Παράλληλα, την εποχή αυτή δημιουργούνται ιστορικά συγκροτήματα όπως: «Τα ξύλινα σπαθιά», «Στέρεο Νόβα», «Διάφανα Κρίνα», «Ενδελέχεια», «Υπόγεια ρεύματα», «Raining Pleasure». Επίσης, αυτήν την εποχή εμφανίζονται συγκροτήματα που φλερτάρουν μεταξύ soft rock και pop όπως είναι οι «Μπλε», οι «Ντομένικα», οι «Παπαροκάδες», οι «Δυτικές συνοικίες», κ.ά. (Λαμπρόπουλος, 2000 · Στρόφαλης, κ.ά., 2008).

Με τη νέα χιλιετία ήρθε η πτώση των πωλήσεων σε όλα τα εμπορικά είδη της μουσικής, αλλά και η οικονομικοκοινωνική κρίση. Αυτό αποτέλεσε την αφετηρία για την αφύπνιση μιας νέας υγιούς ελληνικής ροκ μουσικής σκηνής, που αδιαφορεί για τη δισκογραφία και εντοπίζεται σε όλο και περισσότερες συναυλίες. Η ιστορία του ελληνικού ροκ δεν τελειώνει εδώ. Συνεχίζει έως σήμερα και θα συνεχίζεται όσο θα υπάρχουν μουσικοί με πνεύμα ανήσυχο και πρωτοποριακό.

4.1.4 Ελληνική ποπ

Εν τη γενέσει τους στην Ελλάδα τη δεκαετία του '60, η ελληνική ροκ και κατ' επέκταση ποπ μουσική πορεύτηκαν μαζί χωρίς ξεκάθαρες διαφορές. Αυτές αρχίζουν να εμφανίζονται τη δεκαετία του '70, ίσως και λόγω των πολιτικών καταστάσεων (Στρόφαλης, κ.ά., 2008). Έτσι, πλέον υπάρχει μια αποδεκτή ποπ σκηνή, που δεν ενοχλεί καθόλου το σύστημα, με εμφανείς επιρροές από τη διεθνή ποπ σκηνή. Όπως η διεθνής ποπ μουσική, έτσι και η εγχώρια αποτελεί ένα εμπορικό προϊόν στα χέρια των δισκογραφικών εταιρειών. Συνθετικά και στιχουργικά τα τραγούδια της αποτελούν μια απομίμηση των δυτικών ποπ προτύπων, δηλαδή επαναλαμβανόμενα μουσικά μοτίβα, ενώ απλά –έως απλοϊκά- και συνήθως ανώδυνα είναι και τα θέματά της (Belz, 1979: 18-21· Frith, 1983: 32-38 όπ. αναφ. στο Μποζίνης, 2006: 8), που έχουν ερωτικό περιεχόμενο. Στην Ελλάδα η ποπ μουσική της δεκαετίας του '90 εμπλέκεται σε μεγάλο ποσοστό με τα κατάλοιπα κάποιους είδους λαϊκού τραγουδιού, οπότε δεν πρόκειται για ένα καθαρόαιμο είδος, αλλά μάλλον για ένα «λαϊκοποπ» είδος μουσικής. Σε κάθε περίπτωση, η ποπ μουσική έχει έντονο ρυθμό χρησιμοποιώντας κυρίως ηλεκτρική κιθάρα, ντραμς, μπάσο και αρμόνιο. Άρα, πρόκειται για μια χορευτική μουσική που προορίζεται για το νεανικό, κυρίως, κοινό. Στους δημοφιλέστερους ποπ τραγουδιστές συγκαταλέγονται ενδεικτικά οι: Α. Βίσση, Δ. Βανδή, Γ. Μαζωνάκης, Σ. Ρουβάς, Ε. Παπαρίζου, Τάμτα, Μ. Χατζηγιάννης (κ.ά.) και στους νεότερους η Ε. Φουρέιρα, η Demy, ο Γ. Σαμπάνης(κ.ά.), αλλά και τα συγκροτήματα: «Onirama», «Μέλισσες», «Vegas», (κ.ά.) (Γιαννέλης, 2010).

4.2 ΞΕΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Αφού αναφερθήκαμε στα βασικότερα είδη της ελληνικής μουσικής, ακολουθεί αναφορά στα βασικότερα είδη της ξένης μουσικής παγκοσμίως. Αυτά είναι: η τζαζ (jazz), η ροκ (rock), η ποπ (pop), η ραπ (rap) και η κλασική μουσική (classical music).

4.2.1 Τζαζ (Jazz)

Την τζαζ δεν την εφηύρε ένας και μοναδικός άνθρωπος. Με βάση τα όσα αναφέρει ο Τσίλτον (1981), πρωτοεμφανίστηκε στα τέλη του 18^{ου} με αρχές 19^{ου} αιώνα στη Βόρεια Αμερική και συγκεκριμένα στη Νέα Ορλεάνη. Δημιουργήθηκε από ένα συνονθύλευμα ιδιωμάτων που μεταφέρθηκαν σ' αυτήν την ήπειρο, με τους αφρικανούς δούλους (από περιοχές της δυτικής Αφρικής). Επιπλέον, αυτή η αφρικανική μουσική διασταυρώθηκε επανειλημμένα με μουσική ισπανικής, αγγλικής και γαλλικής προέλευσης διαμορφώνοντας τις αρμονίες και τις μελωδίες της πρώτης τζαζ. Χρειάστηκαν 200 χρόνια αλληλεπιδράσεων μεταξύ αφρικανικής και ευρωπαϊκής μουσικής πριν εμφανιστεί κάποιο αναγνωρίσιμο είδος τζαζ. Ωστόσο, το Σικάγο επρόκειτο να γίνει ο επόμενος βασικός χώρος εγκατάστασης και εξέλιξης της τζαζ (1916-1929). Εκεί, ο Λούις Άρμστρονγκ θα γινόταν ο πρώτος «κολοσσός» της τζαζ, ως σολίστας (Τσίλτον, 1981).

Η ετυμολογία της λέξης έχει γίνει θέμα πολλών συζητήσεων για χρόνια. Σύμφωνα με τον Τσίλτον (1981), τα πρώτα τυπωμένα ίχνη της λέξης **jazz** (ή *jass* αρχικά) εμφανίζονται στο φύλλο της 3^{ης} Μαρτίου 1916 της εφημερίδας *San Francisco Bulletin*, όταν τη μεταχειρίστηκε ένας αθλητικογράφος για να υποδηλώσει «ζωντάνια» και «ενθουσιασμό». Οι παλιότεροι μουσικοί θυμούνται να χρησιμοποιείται η λέξη στην καθομιλουμένη για να χαρακτηρίσει τη σεξουαλική ορμή.

Στις τεχνικές της τζαζ περιλαμβάνονται οπωσδήποτε οι αυτοσχεδιασμοί, ο έντονος ρυθμός και τα «σολαρίσματα» πάνω στη βασική μελωδία παίζοντας αλλοιωμένες/ενδιάμεσες νότες. Τα όργανα που χρησιμοποιούνται ως επί το πλείστον είναι τα χάλκινα και ξύλινα πνευστά, πιάνο, βιολί, μπάσο και ντραμς (Τσίλτον, 1981).

Στις αρχές του 20^{ου} αι., με βάση τις αναφορές του Τσίλτον (1981), εντοπίζονται οι πρώτες ερμηνείες τζαζ ήχων, από πρωτοεμφανιζόμενες τζαζ μπάντες λευκών και μαύρων, με διαφορές μεταξύ τους. Άλλες βασίζονταν στους αυτοσχεδιασμούς κι άλλες στις παρτιτούρες, ενώ πειραματίζονται στον συνδυασμό αφρικανικών και ευρωπαϊκών οργάνων. Η ODJB (Original Dixieland Jass/Jazz Band)-αποτελούνταν από λευκούς μουσικούς- ήταν η πρώτη μπάντα που πέτυχε μουσικά εκτός Νέας Ορλεάνης και η πρώτη τζαζ μπάντα που ηχογραφήθηκε. Τη δεκαετία του '20, ανθίζει το blues με το δημοφιλέστερο ρυθμικό στυλ παιξίματος πιάνου-με το αριστερό χέρι επαναληπτικά μπάσα μοτίβα, ενώ το δεξί αυτοσχεδίαζε κοφτές φράσεις μπλουζ. Από το '30 και μετά εκδίδονται στην Ευρώπη τα πρώτα σημαντικά βιβλία κ περιοδικά για την τζαζ. Η δεκαετία του 1930 θεωρείται η «εποχή του σουίνγκ», αφού κυριαρχεί στις αίθουσες χορού. Τη δεκαετία του '40, μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο εμφανίζεται η μοντέρνα τζαζ (μποπ) μαζί με διάφορους νεωτερισμούς που αρχικά ξενίζουν, ενώ παίζουν πολλά μικρά γκρουπ. Εκείνη την περίοδο γίνεται ο διαχωρισμός των μουσικών στους υποστηρικτές της παλιάς και νέας τζαζ, ενώ κάνει την εμφάνισή της η R&B(Rhythm-and-blues) μουσική. Τη δεκαετία του '50 το R&B το διαδέχτηκε το rock n'roll (χορευτική μουσική). Από το '60 αρχίζει η επιστροφή στην παραδοσιακή τζαζ η οποία ανταγωνίζεται τη free jazz (avant-garde jazz), που χαρακτηρίζεται από ελεύθερους αυτοσχεδιασμούς χωρίς περιορισμούς σε κλίμακες και ρυθμικά σχήματα (ατονικό σύστημα). Την ίδια δεκαετία, χρησιμοποιείται ευρέως ο ηλεκτρικός ήχος στις τζαζ μπάντες, με την προσθήκη ηλεκτρικού μπάσου. Από το 1970 και μετά η τζαζ σιγά-σιγά γίνεται μια διεθνής μουσική, ενώ διαδίδεται και η pop jazz (Τσίλτον, 1981).

4.2.2 Ροκ και ποπ μουσική

Είναι χαρακτηριστικό ότι η δημιουργία της ροκ και ποπ κουλτούρας, αποτέλεσε μια ιδιαίτερα κερδοφόρα επένδυση καθώς συνέβαλε πολύ στη γιγάντωση της πολιτιστικής βιομηχανίας. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Hobsbawm (1995: 420), τοποθετεί ιστορικά τη γέννηση της παγκόσμιας κουλτούρας της νεολαίας στην ανακάλυψη της νεανικής αγοράς στις ΗΠΑ και την Ευρώπη τη δεκαετία του '50, που επέφερε επανάσταση στον τομέα της μουσικής ποπ και στη μαζική αγορά της βιομηχανίας μόδας (Wilson, St. Le Roy, 1993: 276-277). Ο Hobsbawm (1995), εξηγεί ακόμη ότι με την ανάπτυξη της ποπ κουλτούρας, δημιουργείται μια νέα τάξη πραγμάτων όπου ο διαχωρισμός «υψηλής» και «χαμηλής» κουλτούρας στερείτο ουσίας, καθώς τόσο οι «ελίτ» κατανάλωναν προϊόντα μαζικής κουλτούρας π.χ. μουσική ποπ, όσο και οι μάζες είχαν μνηθεί σε μορφές κουλτούρας που άλλοτε άρμοζαν στην «υψηλή κοινωνία». Ας αναφερθούμε, όμως, στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και στην ιστορία του κάθε μουσικού είδους ξεχωριστά.

Ροκ (Rock)

Η Ροκ μουσική εμφανίστηκε το 1954 στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής και προέκυψε από τη σύντηξη τριών ξεχωριστών ως τότε μουσικών ειδών, της rhythm and blues μουσικής, της country and western μουσικής και της ελαφριάς «ποπ» μουσικής (Belz, 1979: 17-18 όπ. αναφ. στο Μποζίνης, 2006: 8). Όπως αναφέρει και ο ιστορικός Λεωνίδας Καλλιβρετάκης σε άρθρο του στο περιοδικό «Τα ιστορικά» (1994), το ροκ είναι προϊόν συγχώνευσης δύο κυρίως ρευμάτων, ενός λευκού κι ενός μαύρου. Το μαύρο ρεύμα περιλαμβάνει την εξέλιξη της δυτικοαφρικανικής παραδοσιακής μουσικής, προσαρμοσμένη όμως στις ιδιαιτερότητες και τις ανάγκες των μαύρων της Αμερικής, ενώ αντίθετα το λευκό ρεύμα προερχόταν από τον συνδυασμό της country μουσικής, δηλαδή της μουσικής των λευκών της αμερικανικής υπαίθρου, με αρκετά στοιχεία φολκλόρ, όπως ήταν για παράδειγμα οι λαϊκές μπαλάντες και τα τραγούδια των εργατικών συνδικάτων της Αμερικής. Το νέο μουσικό είδος που δημιουργήθηκε, χωρίς να αρνείται τις καταβολές του, είχε τον δικό του αυτόνομο χαρακτήρα, χάρη στον οποίο βρήκε

πολύ μεγάλη ανταπόκριση από το κοινό, κυρίως από τους νέους (Belz, ό.π.: 3 ·Frith, 1983: 213 όπ. αναφ. στο Μποζίνης, 2006: 8).

Τα πρώτα «υποείδη» ροκ που εμφανίζονται αποτελούν την Underground ή Ψυχεδελική ροκ από τη μια, από την οποία στα μέσα της δεκαετίας του '70 θα προέλθει η μουσική του Punk και από την άλλη το Hard rock, που κατά τη διάρκεια της ίδιας δεκαετίας θα «γεννήσει» ένα νέο, ακόμα πιο σκληρό σε ήχο είδος, το Heavy Metal. Παράλληλα, εκείνη την εποχή εμφανίζονται είδη που βρίσκονται ενδιάμεσα από τον κλασικό ήχο της ροκ και της ποπ και εστιάζουν στη χορευτική, γεμάτη ρυθμό μουσική. Πρόκειται για τα είδη της Soul, της Funk και της Disco (Lopes, 1992). Όσον αφορά στη στιχουργική της ροκ μουσικής, κάποια υποείδη της έχουν ερωτικό περιεχόμενο- κυρίως η country και η rock 'n roll- αλλά από τη δεκαετία του '60 και μετά την απασχολούσε θεματολογία όπως: κατά του πολέμου και της βίας (classic rock), κατά της καταπίεσης του ανθρώπου (roots rock reggae), κατά των κυβερνήσεων, των πολιτικών και κάθε μορφής εξουσίας (punk, hardcore, ska). Δε λείπουν, ωστόσο, και οι θεματολογίες με βάση τα ναρκωτικά και τον μυστικισμό (progressive rock, psychedelic rock, space rock), ακόμα και τον σατανισμό (heavy metal, black metal, death metal).

Η rock είναι μουσική που έχει έντονο ρυθμό, βασίζεται στην ηλεκτρική κιθάρα, το μπάσο και τα τύμπανα. Όντας αντιδραστική μουσική προβάλλει –και προκαλεί σε κάποιες περιπτώσεις- συναισθήματα όπως, ο θυμός και η οργή (Βελοπετρόπουλος, 2006). Πέρα από τη βασική οργανολογία (κιθάρα, μπάσο, τύμπανα) που συναντάμε κυρίως στις δεκαετίες '60-'70, πολλές φορές προστίθενται κι άλλα όργανα της κλασικής ορχήστρας και όχι μόνο όπως: χάλκινα, τοξωτά και πληκτροφόρα με πιο δημοφιλή το σαξόφωνο, το βιολί και το αρμόνιο αντίστοιχα. Τέλος, αξίζει να αναφέρουμε ορισμένες διαχρονικές ροκ μπάντες όπως: Led Zepelin, The Rolling Stones, Queen, Pink Floyd, The Doors, The Beatles κ.ά. πολλά τραγούδια των οποίων έχουν μείνει στη συνείδηση του κόσμου ως «ιστορικά» ροκ κομμάτια.

Ποπ (Pop)

Ο όρος pop βγαίνει από την αγγλική λέξη [pop]ular που σημαίνει δημοφιλής. Σύμφωνα με τον Μπουμπάρη (2004: 227), από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα καθιερώνεται η «δημοφιλής μουσική» η οποία αρχικά απευθυνόταν στα μεσοαστικά και λαϊκά κοινωνικά στρώματα, ενσωματώνοντας στοιχεία από τη δυτική δημώδη μουσική μέχρι τα εξω-δυτικά εθνοτικά μουσικά ιδιώματα. Με άλλα λόγια, είναι ένα είδος που μπορεί να συνδυάζει πολλά διαφορετικά ακούσματα μεταξύ τους, όπως: country, R&B (Rhythm & Blues), hip-hop, dance, electro, κλασική, jazz και rock.

Πρόκειται για μουσική που σχεδόν πάντα αποτελείται από εισαγωγή-κουπλέ-ρεφραίν σε συνεχή εναλλαγή. Συνθετικά, στηρίζεται σε 4άμετρα ή 8άμετρα επαναλαμβανόμενα μουσικά μοτίβα, ενώ απλά –έως απλοϊκά- και συνήθως ανώδυνα είναι και τα θέματά της (Belz, 1979: 18-21· Frith, 1983: 32-38 όπ. αναφ. στο Μποζίνης, 2006: 8), που έχουν ερωτικό περιεχόμενο. Οι στίχοι χαρακτηρίζονται από απλότητα κι από έλλειψη πρωτοτυπίας, ωστόσο εκπέμπουν αισιοδοξία στον μέσο ακροατή (Βελοπετρόπουλος, ό.π.: 21). Το κυριότερο όργανο που χρησιμοποιείται στην pop είναι το synthesizer, που πρωτοστάτησε ειδικά τη δεκαετία του '80 επηρεάζοντας κι άλλα είδη όπως το punk (new wave).

Η Pop μουσική είναι αυτή που κατασκευάζεται εξαρχής με σκοπό την ευρεία κατανάλωση. Την παράγουν οι μεγάλες εταιρείες, που έχουν αυτή τη δυνατότητα, με κριτήριο η μουσική να είναι τέτοια ώστε να μην αντιτίθεται ιδιαίτερα σε κανενός το αισθητήριο. Είναι χαρακτηριστικό ότι με το κανάλι 'MTV' άλλαξε ο τρόπος παραγωγής της pop μουσικής από τα μέσα της δεκαετίας του '80, καθώς η καριέρα των «αστέρων» της pop σκηνης δεν αποτελείται από μια αλληλουχία σταδίων, αλλά πραγματοποιείται εκ του μηδενός και εκτινάσσεται στα ύψη. Καθοριστικός κρίνεται ο ρόλος των video clip όπως φαίνεται και μέσα από την ανάλυση του Fiske για την περίπτωση της Μαντόνα, της οποίας οι πρώτοι δίσκοι δεν έκαναν ιδιαίτερη επιτυχία, ενώ η καριέρα της εκτινάχθηκε στα ύψη μετά το πρώτο της video clip (Fiske, 1997: 95-96 όπ. αναφ. στο Βαρουχάκη, 2005: 54). Τέλος, διαχρονικοί εκπρόσωποι της pop θεωρούνται ο Michael Jackson και η Madonna, ενώ από τους νεότερους ξεχωρίζουν η Beyoncé, η Rihanna, η Lady Gaga και ο Justin Bieber.

4.2.3 Ραπ (Rap)

Η rap είναι κυρίως αφροαμερικάνικο είδος μουσικής που εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1970. Έχει τις ρίζες της στην αφρικάνικη μουσική. Ετυμολογικά “rap” σημαίνει χτυπώ. Πρόκειται για έναν είδος μουσικής που δίνει έμφαση στους στίχους και στο περιεχόμενο αυτών και η μουσική συνήθως είναι συνοδευτική και δευτερεύουσας σημασίας. Οι στίχοι, συνήθως, είναι αυτοσχέδιοι και εκφράζουν κατά κανόνα καθημερινά βιώματα και εμπειρίες. Δεν τραγουδιούνται αλλά απαγγέλλονται με ιδιαίτερο ρυθμικό τρόπο, ενώ η μουσική δανείζεται στοιχεία από την soul, jazz όσο και από άλλα ποικίλα μουσικά ρεύματα. Αρκετοί καλλιτέχνες της rap έχουν υιοθετήσει λυρικό και ποιητικό ύφος γραφής. Ωστόσο, η σύγχρονη pop rap βασίζεται πλέον πολύ και σε τραγουδιστά ρεφρέν και δίνεται περισσότερη έμφαση στον ρυθμό σε σχέση με τους πρωταρχικούς δίσκους του είδους (Πατσαλίδης, 2000). Η rap είναι ένα από τα τέσσερα στοιχεία της κουλτούρας *hip-hop* [ένα κίνημα υποκουλτούρας και τέχνης που σχηματίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1970 από Αφροαμερικανούς και Πουερτορικανούς του νότιου Μπρονξ της Νέας Υόρκης, έγινε ευρύτερα γνωστό στα τέλη της δεκαετίας του '80, ενώ στη δεκαετία του 2000 έγινε το πιο δημοφιλές είδος μουσικής στον κόσμο] (Perkins, 1996). Οι στίχοι, οι οποίοι εκτείνονται στο μεγαλύτερο μέρος του κομματιού, είναι στατιστικά περισσότεροι ανά κομμάτι σε σχέση με άλλα είδη. Επιπλέον, τα τραγούδια ορισμένων καλλιτεχνών αποκτούν πολιτική προέκταση κυριότατα ανατρεπτική, ρηξικέλευθη και καυστική, αφού πηγή έμπνευσης αυτής της μουσικής είναι τα γκέτο των περιθωριοποιημένων μαύρων των Ηνωμένων Πολιτειών (Πατσαλίδης, 2000).

4.2.4 Κλασική μουσική (Classical music)

Το επίθετο «κλασικός» προέρχεται από το λατινικό *classicus*, που σημαίνει «πρώτης τάξεως». Υπάρχουν ορισμοί που συνδέουν τον όρο με την λατινική και την ελληνική αρχαιότητα, με την απλότητα, την αρμονία και την τελειότητα των αναλογιών. Η μεταφορά των ορισμών αυτών στην τέχνη και συγκεκριμένα στη μουσική αφορά περισσότερο στη διάκριση της «έντεχνης» από την παραδοσιακή ή λαϊκή και έχει τις ρίζες της στη λόγια εκκλησιαστική μουσική, καθώς και σ' αυτή που εξελίχθηκε στις αυλές των αυτοκρατόρων. Με αυτή τη σημασία, η έννοιά του αναπόφευκτα παραπέμπει σε μια ανώτερη, με σοβαρότερους σκοπούς μουσική, ακόμα και στη μουσική που άντεξε στο πέρασμα του χρόνου. Ο όρος «κλασική μουσική» δεν εμφανίστηκε παρά στις αρχές του 19ου αιώνα σε μια προσπάθεια να αποσαφηνιστεί η περίοδος από τον Johann Sebastian Bach στον Ludwig van Beethoven ως χρυσή εποχή (Κατοχιανού, Τηλιάκος, Καλογήρου, Μελβάνι, Κοτζαγκιόζη, 2012). Επιπλέον, η κλασική μουσική έχει σημειωθεί για την ανάπτυξη εξαιρετικά εξελιγμένων μορφών μουσικής όπως η συμφωνική, η φούγκα, η σονάτα, τα μικτά φωνητικά και οργανικά στυλ όπως η όπερα και η καντάτα. Θα πρέπει να αναφερθεί ότι η κλασική μουσική εκφράζει τα συναισθήματα αυτού που την εκτελεί και δίνει φωνή στα συναισθήματα του ακροατή της.

5. ΔΙΑΚΡΙΣΗ ΜΕΤΑΞΥ «ΠΟΙΟΤΙΚΗΣ» ΚΑΙ «ΕΜΠΟΡΙΚΗΣ» ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ένα από τα ερευνητικά θέματα της εργασίας αυτής αποτελούν οι απόψεις των φοιτητών για τον διαχωρισμό της μουσικής σε «ποιοτική» και «εμπορική». Εστιάζοντας στην ελληνική λαϊκή μουσική, μελετούμε αν υφίσταται ο διαχωρισμός αυτός και αν ναι, ποια είναι τα στοιχεία που διαφοροποιούν την έντεχνη λαϊκή μουσική από το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι.

Η ποιότητα ενός τραγουδιού ορίζεται στη βάση δύο κριτηρίων. Το πρώτο είναι η αντοχή στο χρόνο. Επομένως, τα τραγούδια που κατασκευάζονται βάσει εμπορικών κριτηρίων, με σκοπό να ακολουθήσουν έναν προκαθορισμένο «κύκλο ζωής» (όπως και κάθε καταναλωτικό αγαθό), εξ' ορισμού δεν αντέχουν στον χρόνο. Το δεύτερο κριτήριο διαχωρισμού, όπως το θέτει ο Adorno, είναι η τυποποιημένη ή μη φόρμα του τραγουδιού.

Ο συγγραφέας υπογραμμίζει ότι η διαφορά της δημοφιλούς από τη σοβαρή μουσική δεν έγκειται στην απλότητα ή τη συνθετότητα. Έγκειται στην *τυποποίηση*, καθώς στην εμπορική μουσική υπάρχουν παραλλαγές συγκεκριμένων προτύπων. Το παρακάτω απόσπασμα είναι χαρακτηριστικό:

«Ο ακροατής όταν έρχεται αντιμέτωπος με το σύνθετο ακούει στην πραγματικότητα μόνο το απλό που αυτό εκπροσωπεί και διακρίνει το σύνθετο μόνο σαν μια παρωδιακή παραμόρφωση του απλού. Αντιθέτως, στη «σοβαρή» μουσική δεν μπορεί να γίνει καμία τέτοια «μηχανική υποκατάσταση» και το απλούστερο συμβάν απαιτεί προσπάθεια προκειμένου να συλληφθεί άμεσα αντί να συνοψίζεται αμυδρά σύμφωνα με τυποποιημένες οδηγίες ικανές να παράγουν μόνο τυποποιημένες αντιδράσεις. Αλλιώς η μουσική δεν κατανοείται.» (Adorno, 1997: 174).

Η *τυποποίηση* αποδεικνύεται μέσα από συγκεκριμένα στοιχεία. Όπως παρατηρεί ο συγγραφέας, στα έργα δημοφιλούς μουσικής το ρεφρέν ενός τραγουδιού αποτελείται από 32 μέτρα και η κλίμακα περιορίζεται σε μια οκτάβα και μια νότα. Παράλληλα, η αρχή και το τέλος του κάθε μέρους ενός τραγουδιού απηχεί το στερεότυπο σχήμα. Στη μουσική το μεμονωμένο αρμονικό εφέ εξαφάνισε τη σύλληψη της μορφής ως συνόλου (Horkheimer & Adorno, όπ. αναφ. στο Adorno κ.ά., 1984: 75). Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα, το κάθε κομμάτι να διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα μόνο ως προς ορισμένες λεπτομέρειες. Στην ουσία το τραγούδι

είναι έτσι φτιαγμένο, ώστε να οδηγεί τον ακροατή στην ίδια οικεία εμπειρία. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται:

«Στην ελαφρά μουσική από τη στιγμή που θα ακούσει το μαθημένο αυτί τις πρώτες νότες, μπορεί να μαντέψει τι θα ακολουθήσει και νιώθει κολακευμένο όταν επιβεβαιώνονται οι προβλέψεις του. Η σύντομη διαδοχή των μουσικών διαστημάτων αποδείχτηκε αποτελεσματική στα σουξέ» (Horkheimer & Adorno, ό.π. αναφ. στο Adorno κ.ά., 1984: 75).

Η ερμηνεία του Adorno, σύμφωνα με τη Βαρουχάκη (2005), εφαρμόζεται σήμερα στα δεδομένα της δημοφιλούς μουσικής και ειδικότερα στο παράδειγμα του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού. Η ανάλυση που κάνει ταιριάζει απόλυτα στην πρακτική των δισκογραφικών εταιρειών: είτε συμβάλλουν στην παραγωγή τυποποιημένων σουξέ, όπου το στοιχείο της μίμησης είναι πρωταρχικό είτε προχωρούν στην αναβίωση –ουσιαστικά στην τεχνητή αναβίωση- παλιών επιτυχιών ή μουσικών ρευμάτων, όπως συμβαίνει τις τελευταίες δεκαετίες στη χώρα μας π.χ. με το ρεμπέτικο. Συγχρόνως, δεν πρέπει να αγνοούμε το γεγονός ότι οι περισσότερες δισκογραφικές εταιρείες είναι πλέον πολυεθνικές και είναι λογικό να υπάρχει μια *ομοιομορφία* και ισοπέδωση τόσο στα τραγούδια όσο και στις στρατηγικές προώθησης, βάσει διεθνών προδιαγραφών. Στη συνέχεια, γίνεται συζήτηση, βασισμένη στη βιβλιογραφία, για τα όρια ανάμεσα στην έντεχνη λαϊκή μουσική και στο σύγχρονο λαϊκό τραγούδι και για τον υποτιθέμενο διαχωρισμό τους.

5.1 Τα όρια ανάμεσα στο έντεχνο λαϊκό και στο σύγχρονο λαϊκό τραγούδι

Στην εποχή μας υπάρχει η στερεοτυπική αντίληψη διαχωρισμού του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού από το έντεχνο λαϊκό. Το επιχείρημα αυτού του διαχωρισμού είναι η ταύτιση του έντεχνου λαϊκού με την ποιότητα και του σύγχρονου λαϊκού με την εμπορικότητα. Επισημαίνοντας ότι τα σύγχρονα λαϊκά τραγούδια –ανεξαρτήτως ποιότητας- εκφράζουν ανάγκες του σύγχρονου ανθρώπου, η Α. Λυδάκη παρατηρεί:

«Η καλλιτεχνική δημιουργία όταν βρίσκει ανταπόκριση σε μεγάλες ομάδες ανθρώπων, είναι σαφές ότι εκφράζει ήθη και πάθη της συγκεκριμένης εποχής και η απόρριψή της ως μη συμβατής με τα κριτήρια της τέχνης είναι άνευ νοήματος.» (Λυδάκη, 2001: 122).

Συνεπώς, σύμφωνα με την ανάλυση της Βαρουχάκη (2005), είναι λογικό σε κάθε εποχή ανάλογα με τις υφιστάμενες ιστορικές, κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες να κυριαρχεί η μουσική που τις αντανακλά. Έτσι, στις δεκαετίες του '60 και του '70 έχουμε έργα πολύ σημαντικών Ελλήνων συνθετών π.χ. Μ. Χατζιδάκι, Μ. Θεοδωράκη, Δ. Σαββόπουλου, Μ. Λοΐζου, Θ. Μικρούτσικου, κ.ά., τα οποία απηχούσαν το κλίμα και τον κοινωνικό και πολιτικό προβληματισμό εκείνης της συγκεκριμένης εποχής. Πολλά από αυτά έχουν γίνει «κλασικά», όμως δεν ακούγονται πλέον από τις μάζες, αλλά από μια μειοψηφία που αντιτίθεται στο κυρίαρχο ρεύμα, ενώ το ίδιο συμβαίνει και με το σύγχρονο έντεχνο λαϊκό τραγούδι που ακολουθεί αυτήν την παράδοση.

Γενικότερα, πριν από τη δεκαετία του '80, ήταν πολύ πιο ακριβής αυτή η ταύτιση του λαϊκού «σουξέ» με την τυποποίηση και την ομοιομορφία, ενώ του έντεχνου με την ποιότητα. Επίσης, ήταν ευδιάκριτοι οι σκοποί που εξυπηρετούσαν και ο χώρος κατανάλωσης. Το έντεχνο καταναλωνόταν στις μπουάτ κι αργότερα στις μουσικές σκηνές. Οι στίχοι του απηχούσαν ένα κλίμα πολιτικοποίησης μέχρι και τη δεκαετία του '70 και από τη δεκαετία του '80 και μετά ένα κλίμα κοινωνικού προβληματισμού. Αντιθέτως, τα «σουξέ» εξυπηρετούσαν την ανάγκη για διασκέδαση μακριά από οποιοδήποτε προβληματισμό και ο χώρος κατανάλωσης ήταν οι νυχτερινές πίστες και τα «μπουζούκια».

Σήμερα, σύμφωνα με την Βαρουχάκη (2005), παρότι εξακολουθούν να υφίστανται σε κάποιο βαθμό (κυρίως ως προς τον χώρο κατανάλωσης) αυτές οι διαχωριστικές γραμμές, τα τραγούδια που παράγονται δεν έχουν κατά κανόνα τόσο έντονες αντιθέσεις όπως είχε συμβεί στις προηγούμενες δεκαετίες. Είναι γεγονός ότι μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '70 υπερίσχυε σαφώς σε πωλήσεις το ρεύμα του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού. Όπως το στοιχείο της τυποποίησης που αναπτύχθηκε από τα μέσα της δεκαετίας του '80 και κυρίως από τη δεκαετία του '90 κι ύστερα, μετέβαλε συνολικά το ύφος του ελληνικού τραγουδιού. Στην ουσία το ρεύμα που αποκαλούμε σύγχρονο λαϊκό αναδύεται εκείνη την περίοδο. Έτσι το λαϊκό τραγούδι, στη δεκαετία του '90 έχει μετεξελιχθεί από λαϊκότροπο σε δυτικότροπο, κατ' ουσίαν σε pop. Αυτή η κονιορτοποίηση οδηγεί σε μια κατάσταση ώστε το ρεύμα αυτό να έχει μια ασαφή ταυτότητα.

Αυτή η μεταστροφή σχετίζεται με την παγκοσμιοποίηση της παραγωγής. Η διεθνοποίηση των Μέσων και ο Πολιτιστικός Ιμπεριαλισμός, που συνέβαλαν στη γιγάντωση της pop κουλτούρας, έχει ως αποτέλεσμα η πολιτισμική διαδικασία να αμαυρώνεται μέσα από το φαινόμενο του προσπολιτισμού (acculturation) (Park, όπ. αναφ. στο Cooley, Park, Lasswell, Katz, Mead, Lippmann, Boorstin, Habermas, Brecht, McLuhan & Widmer, 1991: 54). Έτσι, ουσιαστικά υιοθετείται η pop κουλτούρα και ως εκ τούτου η pop μουσική, τα top ten και οι ίδιες διαδικασίες προώθησης τόσο των hits όσο και των ίδιων των «ειδώλων».

Αυτή η μεταβολή που αφορά σε όλες τις πτυχές της ζωής, στην περίπτωση της μουσικής θέτει ως εξέχον στοιχείο την εμπορευματοποίηση κι όχι την ανάδειξη των ιδιαίτερων ταυτοτήτων και τοπικών ιδιαιτεροτήτων. Συνεπώς, οδηγεί στην ισοπέδωση όλων των τάσεων, ώστε οι διαφορές να είναι πλέον δυσδιάκριτες.

Σε σχέση με την ελληνική πραγματικότητα, όπως αναφέρει η Βαρουχάκη (2005), τα τελευταία χρόνια και συγκεκριμένα από το 2000 και μετά, υπάρχει μια σύγκλιση μεταξύ των θεωρούμενων άλλοτε ως αντίθετων μεταξύ τους ρευμάτων. Αυτό φαίνεται μέσα από συνεργασίες καλλιτεχνών που θεωρούνταν ταυτισμένοι με τον έναν ή τον άλλον χώρο. Η σύγκλιση έγκειται, ακόμη, στο ότι δημιουργούνται τραγούδια που φαίνεται να ενσωματώνουν στοιχεία και από τα δυο ρεύματα. Πρόκειται για μια νέα τάση, όπου δημιουργούνται συνεργασίες καλλιτεχνών που υποτίθεται ότι προέρχονται από διαφορετικούς χώρους. Δεν πρόκειται βέβαια για

ανταλλαγή επιρροών δεδομένου ότι οι δυο παράλληλες δε συναντιούνται ποτέ. Πρόκειται απλώς για μια συνταύτιση και των δυο «πλευρών» με τους κανόνες της αγοράς.

Αυτό το στοιχείο αποτελεί τρανταχτή απόδειξη ότι οι «ταμπέλες» είναι ένα ακόμη δημιούργημα της πολιτιστικής βιομηχανίας κι επομένως δικαιώνει την άποψη του Adorno περί ψευδο-εξατομίκευσης. Ο καθένας οφείλει να συμπεριφέρεται σύμφωνα με το επίπεδό του που έχει καθοριστεί εκ των προτέρων (Adorno & Horkheimer, στο Adorno κ.ά., 1984: 72-73).

Έχοντας υπ' όψιν τα παραπάνω, θεωρούμε ότι η συζήτηση για το αν τα σύγχρονα λαϊκά «σουξέ» είναι περισσότερο ή λιγότερο ποιοτικά από τα τραγούδια του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού, στερείται νοήματος στη βάση στην οποία τίθεται (κυρίως στο πλαίσιο συζητήσεων από τα έντυπα και ηλεκτρονικά ΜΜΕ). Αυτό συμβαίνει γιατί οι διαχωρισμοί ανταποκρίνονται στη δημιουργία εμπορικών «ταμπελών», ώστε να είναι πιο εύκολη η πώληση των προϊόντων στο εκάστοτε «κοινό-στόχο» (target group). Σύμφωνα με τον Hebdige (Hall, Held & McGrew, 2003: 352), μια ψυχογραφική μορφή έρευνας έχει σχεδιαστεί για να προσφέρει έναν κοινωνικό χάρτη επιθυμιών βάσει του οποίου θα προσδιορίζεται ποια προϊόντα πρέπει να λανσαριστούν στην κατάλληλη αγορά.

Η ειδοποιός διαφορά μεταξύ ποιοτικού και μη ποιοτικού τραγουδιού, επομένως, δεν είναι το «είδος», αλλά το αν έχει «κατασκευαστεί» με βάση τις επιταγές της αγοράς κατά το κοινώς λεγόμενο «για να πουλήσει» ή αν είναι αποτέλεσμα έμπνευσης και καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Κατά συνέπεια, για να έχει ουσία η συζήτηση περί ποιότητας δεν πρέπει να υιοθετείται η επιχειρηματολογία που εξυπηρετεί στερεοτυπικές αντιλήψεις και απόλυτους διαχωρισμούς. Αντιθέτως, το κριτήριο πρέπει να είναι αν ένα τραγούδι έχει ή δεν έχει τα χαρακτηριστικά της μαζικής κουλτούρας.

Συνεπώς το πρόβλημα με το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι δεν εστιάζεται στο «ποιο» είδος μουσικής «επικρατεί». Προβληματίζει στο ποια αισθητική επικρατεί. Ερωτήματα εγείρονται, επίσης, ως προς το αν υπάρχουν σήμερα οι κατάλληλες συνθήκες που να ενθαρρύνουν την ποιότητα και κατά πόσον το κοινό νοείται ως ενεργό ακροατήριο ή ως παθητικοί καταναλωτές, μια προβληματική που παραθέσαμε στο υποκεφάλαιο 3.1 «Μ.Μ.Ε. – Η στάση του κοινού».

B. ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

1. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Στο ερευνητικό μέρος θα παρουσιαστεί η έρευνα που διεξήχθη αναφορικά με το θέμα της εργασίας. Όσον αφορά στη μεθοδολογία, αυτή περιλαμβάνει το **ερευνητικό πρόβλημα**, τα **ερευνητικά ερωτήματα**, το **ερευνητικό εργαλείο**, το **δείγμα της έρευνας**, καθώς και τον **τρόπο ανάλυσης των δεδομένων**, για τα οποία γίνεται λόγος παρακάτω.

Πιο αναλυτικά, το **ερευνητικό πρόβλημα** γύρω από το οποίο διεξάγεται η έρευνα είναι, ο τρόπος διαμόρφωσης της μουσικής κουλτούρας στους φοιτητές των Α.Ε.Ι. της Φλώρινας. Προκειμένου να διερευνήσουμε αυτό το κεντρικό ερώτημα, προέκυψαν κάποια επιμέρους **ερευνητικά ερωτήματα**. Πρώτον, πόσο σημαντική είναι η ακρόαση μουσικής στην καθημερινή ζωή των φοιτητών. Δεύτερον, ποιοι είναι οι παράγοντες που επηρεάζουν τις μουσικές τους προτιμήσεις. Τρίτον, ποια είδη μουσικής προτιμούν ανάμεσα στην ελληνική και ξένη μουσική. Τέταρτον, κατά πόσο έχουν συνειδητοποιήσει την επίδραση της μαζικής κουλτούρας στη διαμόρφωση των μουσικών τους επιλογών, καθώς και ποιες είναι οι απόψεις τους για τον διαχωρισμό της μουσικής σε «ποιοτική» και «εμπορική».

Προκειμένου να συγκεντρωθούν οι παραπάνω πληροφορίες επιλέχθηκε ως **ερευνητικό εργαλείο** η *συνέντευξη*. Η συνέντευξη είναι μία από τις πιο δημοφιλείς μεθόδους ποιοτικής έρευνας. Ένα από τα πλεονεκτήματα της συνέντευξης είναι ότι επιτρέπει να διερευνήσουμε τα στοιχεία σε μεγαλύτερο βάθος, καθώς παρέχουν πολλές ευκαιρίες για διευκρίνιση των απαντήσεων, για περαιτέρω ερωτήσεις και για εμβάθυνση (Tuckman, 1999). Επιπλέον, παρουσιάζουν μεγαλύτερο ποσοστό απαντήσεων σε σύγκριση με τα ερωτηματολόγια, επειδή κατά τη διάρκειά τους οι απαντούντες εμπλέκονται πιο ενεργητικά (Orpenheim, 1992). Ακόμα, μέσω των συνεντεύξεων μπορεί να γίνει καλύτερος χειρισμός δυσκολότερων και ανοιχτού τύπου ερωτήσεων (Cohen, Manion και Morrison, 2007). Από τη στιγμή που θα δεχτεί ο ερωτώμενος να λάβει μέρος στη συνέντευξη θα πρέπει να ενημερωθεί για τη συνολική διάρκεια της συνέντευξης, καθώς και για τη σημαντικότητα της ακριβούς καταγραφής των απαντήσεων. Τέλος, από την πρώτη επαφή, η εντύπωση

που δημιουργεί ο συνεντευκτής στον ερωτώμενο καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τη συμμετοχή του ερωτώμενου στην έρευνα (Mason, 2002).

Ωστόσο, οι συνεντεύξεις κρύβουν και κάποια μειονεκτήματα ορισμένα από τα οποία χρειάζεται να αναφερθούν. Ανάμεσα σε αυτά είναι ότι ο αριθμός των απαντούντων που μπορούν να προσεγγιστούν είναι περιορισμένος (Tuckman, 1972). Επίσης ένα σοβαρό μειονέκτημα αποτελεί η υποκειμενικότητα που τις χαρακτηρίζει, καθώς επηρεάζονται σημαντικά από τον συνεντευκτή (Cohen, Manion και Morrison, 2007). Ακόμα, η συνολική αξιοπιστία τους φαίνεται να είναι σχετικά περιορισμένη συγκριτικά με την αντίστοιχη των ερωτηματολογίων (Tuckman, 1972).

Η συνέντευξη που χρησιμοποιήθηκε για την έρευνα αυτής της εργασίας είχε ηλεκτρονική μορφή. Πρόκειται για μια «δομημένη ηλεκτρονική συνέντευξη», όπου δηλαδή ο ερωτώμενος καλείται να απαντήσει σε μια σειρά από ερωτήσεις, όπου ο αριθμός, η σειρά και το περιεχόμενο έχουν ήδη προκαθοριστεί από το έντυπο της συνέντευξης (Φίλιας, 2001) (βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ). Με αυτόν τον τρόπο, αυξάνεται η συγκρισιμότητα των απαντήσεων. Επιπλέον, όταν χρησιμοποιούνται αρκετές συνεντεύξεις μειώνονται οι επιδράσεις και οι προκαταλήψεις του συνεντευκτή. Τέλος, αυτός ο τύπος συνέντευξης διευκολύνει την οργάνωση και ανάλυση των δεδομένων (Patton, 1980). Ένα αρνητικό στοιχείο αυτού του τύπου είναι ότι η τυποποιημένη διατύπωση των ερωτήσεων μπορεί να περιορίσει τη φυσικότητα και τη σχετικότητα των ερωτήσεων και απαντήσεων (Patton, 1980).

Πράγματι, η ηλεκτρονική συνέντευξη έχει αρκετά πλεονεκτήματα αλλά και μειονεκτήματα. Αρχίζοντας από τα θετικά, αποτελεί μια σύγχρονη μέθοδο αφού διεξάγεται σε ένα διαδικτυακό «χώρο», με τον οποίο οι φοιτητές είναι απολύτως εξοικειωμένοι. Επιπλέον, μέσω της πλατφόρμας «Google forms» που έγινε, ήταν ευκολότερο να αποσταλεί άμεσα σε μεγαλύτερο αριθμό ατόμων από όσα θα μπορούσε ο συνεντευκτής να προσεγγίσει για μια «δια ζώσης» συνέντευξη. Οι ερωτηθέντες, επιπλέον, είχαν τη δυνατότητα να συμπληρώσουν τις απαντήσεις του ερωτηματολογίου οποιαδήποτε στιγμή της ημέρας ήθελαν και στον προσωπικό τους χώρο, χωρίς το άγχος της μετωπικής συνέντευξης. Αυτό είναι ένα στοιχείο που υπερπήδησε τον παράγοντα της υποκειμενικότητας, που θα ελλόχευε στην περίπτωση παρουσίας του συνεντευκτή. Δόθηκε, βέβαια, ένα χρονικό περιθώριο της μιας εβδομάδας. Έπειτα, η συγκεκριμένη πλατφόρμα προσφέρει τη δυνατότητα

για άμεση μετατροπή των αποτελεσμάτων σε γραφήματα, γεγονός που συνέβαλε στην οπτικοποίηση των «κλειστού τύπου ερωτήσεων» της συνέντευξης, που αφορούσαν στα δημογραφικά στοιχεία των ερωτηθέντων. Τέλος, ο τύπος της ηλεκτρονικής συνέντευξης διευκόλυνε τον συνεντευκτή από τη χρονοβόρα διαδικασία απομαγνητοφώνησης των απαντήσεων.

Αντίθετα, στα μειονεκτήματα της ηλεκτρονικής συνέντευξης συγκαταλέγονται ότι δεν υπάρχει άμεση επικοινωνία με τους συνεντευξιαζόμενους, που θα συνέβαλε στη διατύπωση πιθανών διευκρινιστικών ερωτήσεων στις «ανοικτού τύπου ερωτήσεις». Αυτή η περίπτωση προβλέφθηκε βέβαια και γι' αυτό συμπεριλήφθηκαν ορισμένες διευκρινίσεις, με τη μορφή υποσημείωσης, σε κάποιες ερωτήσεις. Επιπλέον, ήταν αμφίβολο το κατά πόσο θα κατέγραφαν οι ερωτηθέντες μακροσκελείς -κι όχι μονολεκτικές- απαντήσεις στις «ανοικτού τύπου ερωτήσεις». Προς αποφυγή αυτού, υπήρχε μια σχετική υποσημείωση στην αρχή της συνέντευξης, η οποία τηρήθηκε από την πλειοψηφία των ερωτηθέντων. Τέλος, αυτή η μορφή συνέντευξης στερεί από τον συνεντευκτή τη χαρά της γνωριμίας και της επικοινωνίας με τους συνεντευξιαζόμενους. Έτσι, αν και γνώριζε τους περισσότερους από αυτούς, υπήρχαν ορισμένα άτομα που δεν τα γνώρισε ποτέ.

Ένας νόμος που διέπει την απόδοση μιας έρευνας είναι οι συμμετέχοντες να κληθούν να απαντήσουν ακριβώς στα ίδια ερωτήματα και οι ερωτήσεις να έχουν διατυπωθεί ακριβώς με τον ίδιο τρόπο, για να αποφευχθεί η διαφορετικότητα στις απαντήσεις και κατ' επέκταση η σύγχυση στα αποτελέσματα της έρευνας (Bryman & Bell, 2007). Έτσι και στη συγκεκριμένη ηλεκτρονική συνέντευξη το τελικό ερωτηματολόγιο συνίσταται από ένα σύνολο ερωτήσεων, δώδεκα στον αριθμό, με επιπλέον υπο-ερωτήματα στις περισσότερες ερωτήσεις, ίδιες για όλους τους συμμετέχοντες. Η σειρά των ερωτήσεων είναι καλύτερο να διαμορφώνεται από τις ευκολότερες προς τις πιο απαιτητικές ερωτήσεις, κάτι που έλαβε υπόψη ο αναλυτής (Patton, 1980).

Οι ερωτήσεις της συνέντευξης καλύπτουν όλα τα ερευνητικά ερωτήματα της έρευνάς μας (βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ). Στην αρχή του ερωτηματολογίου υπάρχει ένα σύντομο εισαγωγικό κείμενο που ενημερώνει τους συμμετέχοντες για το θέμα της συνέντευξης. Στη συνέχεια, ακολουθούν τέσσερις ερωτήσεις «κλειστού τύπου» που αφορούν στα δημογραφικά στοιχεία των συμμετεχόντων. Η ερώτηση που έπεται,

καθώς και τα υπο-ερωτήματά της, σχετίζονται με την πρώτη θεματική, που αφορά στη συχνότητα ακρόασης μουσικής και περιλαμβάνουν ερωτήσεις σύντομης ανάπτυξης, πολλαπλής επιλογής και κλίμακας Likert. Η επόμενη ερώτηση, με τα υπο-ερωτήματά της, αφορούν στον δεύτερο θεματικό άξονα που είναι τα είδη μουσικής που προτιμούν οι φοιτητές. Ακολουθούν «ανοικτού τύπου ερωτήσεις» αναφορικά με την τρίτη θεματική, δηλαδή τους παράγοντες που διαμορφώνουν τις μουσικές προτιμήσεις, με εξαίρεση κάποια υπο-ερωτήματα που επιδέχονται απαντήσεις πολλαπλής επιλογής. Τέλος, όλες οι ερωτήσεις που αφορούν στον τέταρτο θεματικό άξονα, αυτόν που αναφέρεται στη μαζική κουλτούρα, είναι «ανοικτού τύπου ερωτήσεις».

Όσον αφορά στο **δείγμα της έρευνας**, αυτό αποτελείται από τριάντα έναν (31) φοιτητές των Α.Ε.Ι. του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας στη Φλώρινα. Από αυτούς, οι εικοσιτέσσερις (24) είναι γυναίκες και μόνο επτά (7) οι άντρες. Τα Α.Ε.Ι. της Φλώρινας περιλαμβάνουν τις εξής σχολές: Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών και Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών. Στις δυο πρώτες σχολές, είναι γνωστό από τις ετήσιες εισαγωγές, ότι η πλειοψηφία των σπουδαστών είναι γυναίκες, ενώ οι άντρες αποτελούν μειοψηφία. Οι περισσότεροι συμμετέχοντες είναι από το Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής (20 άτομα), αμέσως λιγότεροι από το Τμήμα Νηπιαγωγών (8 άτομα), ενώ οι λιγότεροι είναι από το Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών (3 άτομα). Όλοι οι φοιτητές βρίσκονται σε προπτυχιακό επίπεδο, ορισμένοι εκ των οποίων είναι κατατακτήριοι, για αυτό και υπάρχουν τρεις διαφορετικές ηλικιακές ομάδες (18-22, 22-25, άνω των 25). Η πρώτη ηλικιακή ομάδα συγκέντρωσε τους λιγότερους συμμετέχοντες (7 άτομα), ενώ η δεύτερη και η τρίτη συγκέντρωσαν ισάξιο αριθμό ατόμων (12 έκαστη). Τέλος, όσον αφορά στον τόπο καταγωγής του δείγματος, η πλειοψηφία προέρχεται από την επαρχία (23 άτομα), ενώ μόλις οχτώ (8) άτομα προέρχονται από κάποια μεγαλούπολη.

Οι συμμετέχοντες κλήθηκαν με διάφορους τρόπους προκειμένου να συμμετάσχουν στην έρευνα. Άλλοι ενημερώθηκαν δια ζώσης, άλλοι τηλεφωνικώς, άλλοι μέσω μηνυμάτων στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης (social media) κι άλλοι μέσω τρίτων. Σε όλους τους συμμετέχοντες στάλθηκε η φόρμα ("Google form") με το ερωτηματολόγιο της ηλεκτρονικής συνέντευξης, είτε μέσω ηλεκτρονικού

ταχυδρομείου (e-mail) είτε μέσω των social media. Έτσι, με άμεσο και εύκολο τρόπο στάλθηκε σε όλους, μαζί με τις απαραίτητες πρώτες διευκρινίσεις και οδηγίες, ώστε να εισαχθούν στο θέμα της συνέντευξης. Όλοι οι συμμετέχοντες είχαν προθεσμία μιας εβδομάδας. Άμεση ήταν και η «επιστροφή» των απαντήσεων, αφού μόλις συμπλήρωναν το ερωτηματολόγιο στην online «πλατφόρμα», πατούσαν «υποβολή» και αυτό αποθηκευόταν αυτόματα. Με αυτόν τον τρόπο, ο ερευνητής μπορούσε να βλέπει τα απαντημένα ερωτηματολόγια ανά πάσα στιγμή.

Για τη διασφάλιση του απορρήτου της ταυτότητας των συμμετεχόντων προτιμήθηκε η ανωνυμία, η οποία διασφαλίστηκε πριν από τις συνεντεύξεις. Η ουσία της ανωνυμίας είναι ότι οι πληροφορίες που παρέχονται από τους συμμετέχοντες δεν πρέπει με κανέναν τρόπο να αποκαλύπτουν την ταυτότητά τους (Cohen & Manion, 1994: 498). Τέλος, οι συνεντεύξεις διεξήχθησαν τον Μάιο του 2017.

Μετά την ολοκλήρωση της συλλογής δεδομένων, ακολουθεί το καταληκτικό στάδιο της έρευνας που είναι η **ανάλυση** αυτών. Κατά το στάδιο αυτό, επιδιώκεται η ταξινόμηση των δεδομένων ανά θεματικούς άξονες με στόχο την περιγραφή και ανάλυση αυτών σε βάθος. Σε αυτό το στάδιο ο ερευνητής πρέπει να περάσει από την περιγραφή στην ερμηνεία των δεδομένων που συγκέντρωσε (Hitchcock & Hughes, 1989: 305 όπ. αναφ. στο Μήτκα, 2011: 75). Επομένως, πρόκειται να ακολουθήσει η περιγραφική ανάλυση των συνεντεύξεων με ταυτόχρονη ερμηνεία και συσχέτιση των αποτελεσμάτων, τόσο μεταξύ των απαντήσεων των συμμετεχόντων όσο και με τα ευρήματα άλλων ερευνών, που έχουν εντοπιστεί στη βιβλιογραφία.

2. ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ

1^{ος} Θεματικός άξονας : Η σημαντικότητα της μουσικής στη ζωή των φοιτητών.

Η ανάλυση και μελέτη των συνεντεύξεων των φοιτητών οδήγησε, αρχικά, στην καταγραφή της σημαντικότητας που έχει για αυτούς η ακρόαση μουσικής στην καθημερινή τους ζωή. Στο πλαίσιο αυτό ερωτήθηκαν, πόσο συχνά ακούνε μουσική στην καθημερινότητά τους, σε ποιο μέρος ακούνε συνήθως και ποια τεχνολογικά μέσα χρησιμοποιούν για να ακούσουν. Χρησιμοποιήθηκαν ερωτήσεις «κλειστού τύπου», συγκεκριμένα μια ερώτηση σύντομης απάντησης, μία κλίμακας Likert και δύο πολλαπλών απαντήσεων αντίστοιχα. Μέσα από τις απαντήσεις τους διαφαίνεται η σπουδαιότητα της μουσικής στη ζωή τους. Στη διάρκεια της ανάλυσης θα παρατίθενται ενδεικτικά αποσπάσματα των απαντήσεων, όπου κρίνεται αναγκαίο.

Η πρώτη ερώτηση αυτού του θεματικού άξονα αφορούσε στη **σημαντικότητα** ακρόασης μουσικής στην καθημερινή ζωή των φοιτητών, δηλαδή αν τους αρέσει να ακούνε μουσική και για ποιο λόγο. Όλοι οι συμμετέχοντες απάντησαν καταφατικά, μηδενός εξαιρουμένου, ενώ όλες οι απαντήσεις συνοδεύονταν από μια αιτιολογία σχετική με τα συναισθήματα. Όλοι αναφέρθηκαν στη συναισθηματική κατάσταση που τους προκαλεί η μουσική, δηλαδή χαλάρωση, ηρεμία, γαλήνη, νοσταλγία, ξεγνοιασιά, χαρά, ενέργεια και ζωντάνια. Επιπλέον, μέσα από κάποιες απαντήσεις τονίστηκε η συμβολή της μουσικής στη μεταβολή της διάθεσης, από αρνητική σε θετική. Ορισμένοι επεσήμαναν το αίσθημα της συντροφικότητας που τους χαρίζει η μουσική, ενώ μερικές απαντήσεις συνέδεσαν τη μουσική με οφέλη στην εγκεφαλική λειτουργία, καθώς βελτιώνει τη σκέψη τους.

«Με χαλαρώνει και με ξεκουράζει. Έχει γίνει πλέον μέρος της ζωής μου. / Με χαλαρώνει και μου αλλάζει τη διάθεση. / Μου κρατάει συντροφιά και παράλληλα με ταξιδεύει. / Με ηρεμεί και με βοηθά να σκεφτώ καλύτερα».

Η μεγάλη σημασία που δίνουν τα άτομα στη μουσική φαίνεται με πανηγυρικό τρόπο στην έρευνα που διεξήχθη στο Πανεπιστήμιο του Τέξας το 2003 από τους

καθηγητές P. Rentfrow και S. Gosling. Σύμφωνα, λοιπόν, με τα αποτελέσματα της έρευνας τα άτομα θεωρούν το άκουσμα μουσικής ως την πιο σημαντική δραστηριότητά τους κατά τη διάρκεια του ελεύθερου χρόνου τους. Έτσι η ακρόαση μουσικής λαμβάνεται από αυτά ως πιο σημαντική δραστηριότητα από την παρακολούθηση ταινιών, τηλεοπτικών προγραμμάτων, το διάβασμα βιβλίων, τις αγορές ρούχων (κλπ.).

Το υποερώτημα που ακολούθησε καταγράφει τη **συχνότητα ακρόασης** μουσικής σε καθημερινή βάση. Στην κλίμακα Likert φαίνεται ότι οι περισσότεροι από τους μισούς φοιτητές ακούνε μουσική κάθε μέρα, με ποσοστό 58,1% (18 άτομα). Το 29% των φοιτητών (9 άτομα) ακούνε σχεδόν κάθε μέρα μουσική, ενώ μόνο το 12,9% (4 άτομα) απάντησαν πως ακούνε συχνά ή πιο σπάνια μουσική. Σύμφωνα με την έρευνα του Βελοπετρόπουλου (2006), η ακρόαση μουσικής είναι η δεύτερη σημαντικότερη δραστηριότητα στη ζωή των ατόμων, μετά την παρέα με τους φίλους. Σε σύγκριση και με τις άλλες δραστηριότητες, και δη με την παρακολούθηση τηλεόρασης όπου η σύγκριση γίνεται πιο άμεσα, τα άτομα ακούνε μουσική σε περισσότερες περιστάσεις κατά τη διάρκεια του εικοσιτετραώρου τους (Rentfrow & Gosling, 2003).

Το επόμενο υποερώτημα αφορά στο **μέρος** όπου ακούνε μουσική οι φοιτητές. Η ερώτηση επιδεχόταν πολλαπλές απαντήσεις ανάμεσα σε πέντε επιλογές (σπίτι, αυτοκίνητο, γυμναστήριο, μαγαζιά ή όλα τα παραπάνω). Από τις απαντήσεις τους φαίνεται πως οι φοιτητές συνηθίζουν να ακούνε μουσική σε όλους τους παραπάνω χώρους, με την επιλογή «σπίτι» να υπερτερεί έναντι των άλλων, αποδεικνύοντας ότι η ακρόαση μουσικής είναι μια προσωπική υπόθεση. Ένας φοιτητής έγραψε χαρακτηριστικά ότι ακούει μουσική: « όπου ξέρω ότι είμαι με τον εαυτό μου». Τέλος, ορισμένοι πρόσθεσαν ως απάντηση την ακρόαση μουσικής στον δρόμο (με ακουστικά). Σύμφωνα με τους Rentfrow και Gosling (2003), τα άτομα ακούνε μουσική κυρίως όταν οδηγούν και σε δεύτερη φάση όταν είναι μόνοι, όταν βρίσκονται με φίλους, όταν ετοιμάζονται για να βγουν και όταν μελετούν.

Στο τρίτο και τελευταίο υποερώτημα αυτού του θεματικού άξονα διερευνώνται τα **τεχνολογικά μέσα** που χρησιμοποιούν οι φοιτητές για την ακρόαση της μουσικής. Είχαν να επιλέξουν ανάμεσα σε τέσσερις επιλογές (PC-διαδίκτυο, κινητό/MP3 player, CD-player, ηχοσύστημα αυτοκινήτου). Η πρώτη

επιλογή σχετίζεται με τους σταθερούς ή φορητούς υπολογιστές (PC, laptop, tablets) και το διαδίκτυο, συμπεριλαμβάνοντας όλες τις πιθανές πηγές ή εφαρμογές που παρέχουν τη δυνατότητα ακρόασης μουσικής (Youtube, i-tunes κ.ά.). Η δεύτερη επιλογή αναφέρεται στις φορητές συσκευές ακρόασης μουσικής, όπως είναι το κινητό τηλέφωνο ή τα MP3 players, με τις οποίες μπορούν να ακούσουν μουσική οπουδήποτε. Η τρίτη επιλογή περιλαμβάνει τις σταθερές συσκευές που παίζουν τα CD, τα CD-players, που εκλείπουν όλο και περισσότερο πια με την εξέλιξη της τεχνολογίας και σχετίζονται μάλλον με τον χώρο του σπιτιού. Τέλος, το ηχοσύστημα αυτοκινήτου μπορεί να περιλαμβάνει τόσο το CD-player όσο και το MP3-player, όμως σχετίζεται με την ακρόαση στο συγκεκριμένο μεταφορικό μέσο.

Τα μέσα ηχογραφημένης μουσικής δίνουν στο άτομο τη δυνατότητα να καταναλώσει (ακούσει) μουσική της αρεσκείας του όποτε και όπου αυτός θέλει, χωρίς να εξαρτάται από τις επιλογές των άλλων. Στα τέλη του 20^{ου} αιώνα τα CD (Compact Disk - ψηφιακός δίσκος) υποκατέστησαν τα προηγούμενης τεχνολογίας μέσα, αφού πρόσφεραν χαμηλότερα κόστη παραγωγής σε σχέση, κυρίως, με τους (αναλογικούς) δίσκους, αλλά και υψηλότερα standards ποιότητας ήχου και αντοχής στο χρόνο. Ωστόσο, σταδιακά καθώς η χωρητικότητα αποθήκευσης του CD κρίθηκε περιορισμένη και η τεχνολογία εξελίχθηκε, ανακαλύφθηκαν τρόποι συμπίεσης (compression) των μουσικών αρχείων (Βελοπετρόπουλος, 2006). Ο πιο διαδεδομένος τρόπος συμπίεσης και αποσυμπίεσης αρχείων είναι τα λεγόμενα MP3. Με την μορφή MP3 μπορούν να αποθηκευτούν τεράστιες ποσότητες μουσικών αρχείων σε σκληρούς δίσκους, USB Flash αλλά και σε micro SD κάρτες που τοποθετούνται σε κινητά τηλέφωνα και tablets (Πλέσσας, 2012).

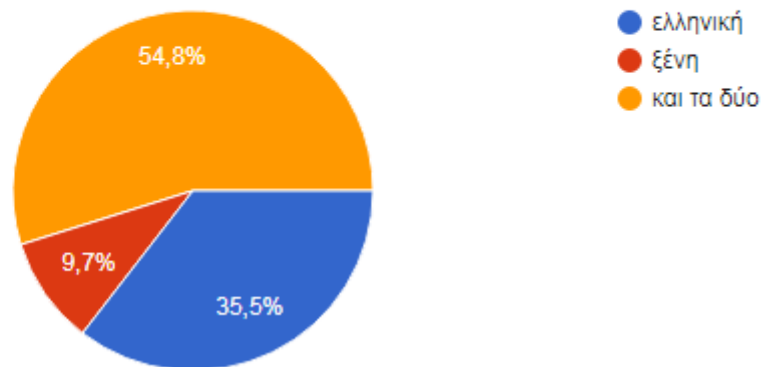
Η πλειοψηφία των φοιτητών φαίνεται πως επιλέγει τα πιο σύγχρονα τεχνολογικά μέσα για να ακούσει μουσική, δηλαδή το PC-διαδίκτυο που αποτελεί την πρώτη επιλογή όλων. Δεύτερο σε προτίμηση είναι το κινητό/MP3 player, ακολουθεί το ηχοσύστημα αυτοκινήτου, ενώ μόλις έξι (6) άτομα χρησιμοποιούν και το CD-player για την ακρόαση μουσικής. Αυτό καταδεικνύει την ταχύτατη εξέλιξη της τεχνολογίας που μας παρέχει πλέον πληθώρα μέσων ακρόασης μουσικής, με αποτέλεσμα να αντικαθίστανται τα παλαιότερα μέσα γρήγορα και εύκολα από τα νεότερα.

2^{ος} Θεματικός άξονας : Τα είδη μουσικής που προτιμούν οι φοιτητές.

Στον δεύτερο θεματικό άξονα επιχειρήθηκε να εντοπιστούν τα δημοφιλέστερα είδη μουσικής που προτιμούν οι φοιτητές. Για αυτόν τον λόγο, συμπεριλήφθηκαν τα βασικότερα είδη τόσο της ελληνικής όσο και της ξένης μουσικής. Όλες οι ερωτήσεις ήταν κλειστού τύπου και πολλαπλής επιλογής, για να είναι πιο εύκολη η αποτύπωση των απαντήσεων σε γραφήματα. Αρχικά, δόθηκε μια ερώτηση κλειστού τύπου για το αν προτιμούν την ελληνική ή την ξένη μουσική.

2. Ποιο είδος μουσικής προτιμάς;

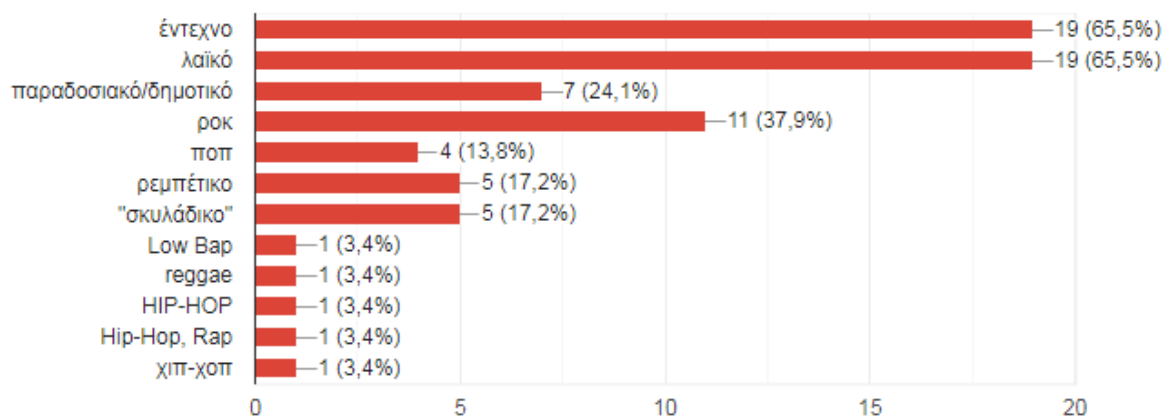
31 απαντήσεις



Από το παραπάνω γράφημα φαίνεται ότι περισσότεροι από τους μισούς φοιτητές ακούνε τόσο ελληνική όσο και ξένη μουσική (14 άτομα). Ωστόσο, ένα υψηλό ποσοστό φοιτητών ακούει μόνο ελληνική μουσική (11 άτομα), ενώ ένα ελάχιστο ποσοστό (3 άτομα) ακούει αποκλειστικά ξένη μουσική. Στη συνέχεια, οι λάτρεις της ελληνικής μουσικής είχαν να επιλέξουν από μια λίστα επτά (7) ειδών, αυτά που τους αντιπροσωπεύουν.

2α. Αν ακούς ελληνική μουσική, ποιο-α από τα παρακάτω είδη προτιμάς;

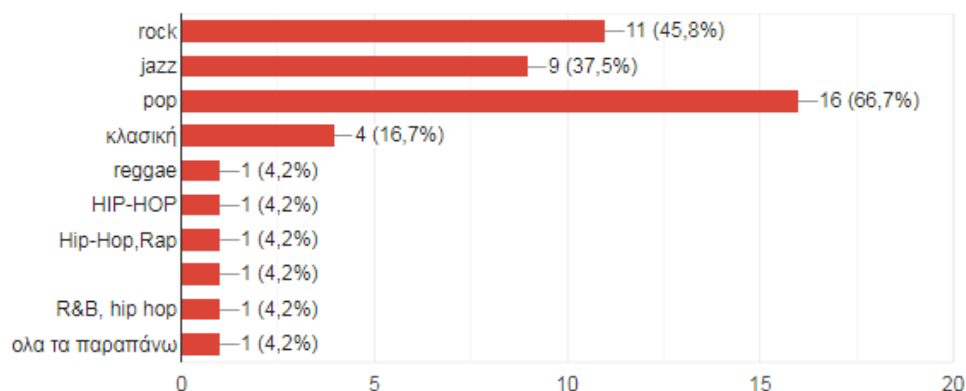
29 απαντήσεις



Από το παραπάνω γράφημα είναι ξεκάθαρο ότι αγαπημένα ελληνικά μουσικά ρεύματα αποτελούν το έντεχνο και το λαϊκό. Έπειτα, ακολουθεί το ελληνικό ροκ. Τέταρτο στην κατάταξη είναι το παραδοσιακό/δημοτικό. Αμέσως μετά ισοψηφούν το ρεμπέτικο και το «σκυλάδικο», αλλά και τα είδη της hip- hop κουλτούρας που τα πρόσθεσαν οι φοιτητές. Τελευταίο είδος στις προτιμήσεις των συμμετεχόντων είναι η ελληνική ποπ.

2β. Αν ακούς ξένη μουσική, ποιο-α από τα παρακάτω είδη προτιμάς;

24 απαντήσεις



Κατόπιν, υπήρχε το δεύτερο υποερώτημα που το απάντησαν όσοι είχαν επιλέξει ότι τους αρέσει η ξένη μουσική. Πρώτη στις προτιμήσεις είναι η ποπ μουσική και δεύτερη η ροκ. Ακολουθεί η τζαζ, ενώ χαμηλά στις προτιμήσεις είναι η

κλασική μουσική. Τέλος, ένα μικρό ποσοστό υποστηρίζει και πάλι τα είδη μουσικής που εντάσσονται στην hip-hop κουλτούρα.

Για λόγους ευκολίας στην ανάλυση των συνεντεύξεων και ιδιαίτερα στον συσχετισμό των δεδομένων της έρευνας, θα ακολουθήσουμε την ομαδοποίηση των μουσικών ειδών βάσει της έρευνας του Βελοπετρόπουλου (2006). Σύμφωνα με αυτήν, η πρώτη ομάδα περιλαμβάνει τις πρόσφατες ελληνικές και ξένες επιτυχίες, τη ραπ / hip-hop και την ηλεκτρονική μουσική. Τα είδη αυτά χαρακτηρίζονται από την έντονη παρουσία ρυθμού (beat) και συνδέονται κατά κόρον με τον χορό. Συνιστούν τα είδη που είναι περισσότερο της μόδας και από τα οποία προέρχονται οι επιτυχίες (hits) της εποχής. Σε αυτήν την ομάδα θα μπορούσαμε να εντάξουμε και την ποπ μουσική. Την μουσική αυτή κατηγορία ονομάζει **“trendy”**.

Μια δεύτερη ομάδα αποτελούν η τζαζ και τα υποείδη της, καθώς και η κλασική μουσική. Πρόκειται για τα είδη που δεν έχουν μεγάλη προβολή από τα media, ενώ η μουσική τους δεν είναι ιδιαίτερα οικεία στο ευρύ κοινό, καθώς δεν είναι απλοϊκή και συμβατική. Την κατηγορία αυτή χαρακτηρίζει ως **«ψαγμένη»**.

Στην τρίτη ομάδα, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Βελοπετρόπουλου (2006), ανήκουν τα παλιά λαϊκά και ρεμπέτικα, η παραδοσιακή μουσική και η έντεχνη ελληνική μουσική. Τα μουσικά αυτά είδη χαρακτηρίζονται από την έντονη παρουσία μπουζουκιού κι άλλων παραδοσιακών οργάνων και ο ήχος τους είναι περισσότερο «ελληνικός» σε σχέση με τα υπόλοιπα είδη. Σε αυτήν την ομάδα θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και τα «σκυλάδικα». Την μουσική αυτή κατηγορία ονομάζει **«εγχώρια»**.

Η τελευταία κατηγορία περιλαμβάνει τα είδη της ροκ μουσικής (hard rock, heavy metal, punk, κ.ά.). Οι μουσικές αυτές διακρίνονται για τον δυνατό ήχο, τις έντονες ηλεκτρικές κιθάρες και τύμπανα και τα ακραία πολλές φορές φωνητικά. Την κατηγορία αυτή χαρακτηρίζει ως **«σκληρή»**.

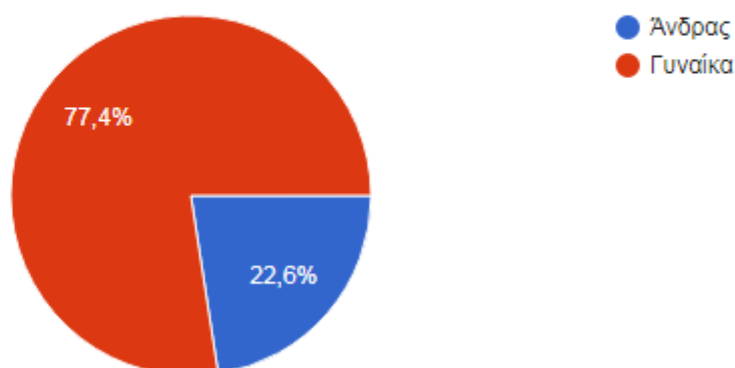
Με βάση την παραπάνω κατηγοριοποίηση παρατηρούμε ότι οι συμμετέχοντες προτιμούν περισσότερο και με διαφορά τα είδη της «εγχώριας» μουσικής. Έπειτα ακολουθούν τα είδη της «trendy» μουσικής, μετά αυτά της «σκληρής» μουσικής, ενώ τελευταία στην κατάταξη είναι τα είδη της «ψαγμένης» μουσικής.

3^{ος} Θεματικός άξονας: Παράγοντες διαμόρφωσης των μουσικών προτιμήσεων.

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει στο θεωρητικό μέρος της εργασίας, οι μουσικές προτιμήσεις των ανθρώπων επηρεάζονται από ποικίλους παράγοντες. Ανάμεσα σε αυτούς είναι το φύλο, η ηλικία, η διάθεση, η οικογένεια και το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον. Σε αυτούς έρχονται να προστεθούν η μουσική παιδεία που έχει λάβει κάποιος στη διάρκεια της ζωής του, καθώς και τα ίδια τα χαρακτηριστικά της μουσικής. Τέλος, ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο παίζουν τα ΜΜΕ, αφού διαμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό –συνειδητά ή ασυνείδητα- τα μουσικά μας κριτήρια. Τους παραπάνω παράγοντες προσεγγίσαμε μέσα από ερωτήσεις ανοιχτού και κλειστού τύπου, πολλαπλής επιλογής, σύντομων αλλά και μακροσκελών απαντήσεων. Οι απαντήσεις των συμμετεχόντων στην ηλεκτρονική συνέντευξη αναλύθηκαν στο πρόγραμμα excel. Ας ξεκινήσουμε την ανάλυση των παραγόντων με βάση το φύλο.

Φύλο

31 απαντήσεις



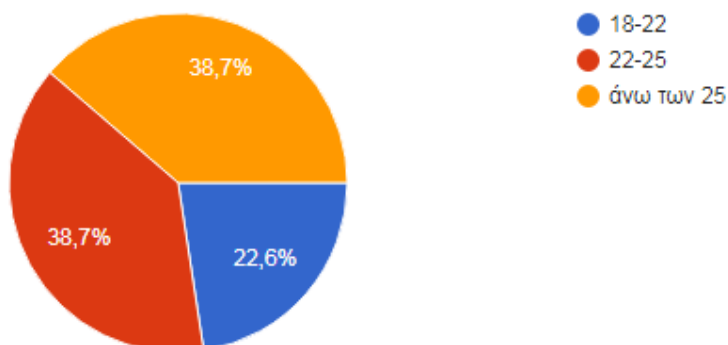
Από τα δύο φύλα, οι άντρες αποτελούν μειοψηφία στο δείγμα μας, καθώς συμμετείχαν μόνο 7 άτομα (22,6%). Ωστόσο, από τις απαντήσεις που έδωσαν φαίνεται πως όλοι τους προτιμούν πρωτίστως τα είδη που περιλαμβάνονται στην «εγχώρια» μουσική. Έπειτα, προτιμούν τα είδη της “trendy” και της «σκληρής» μουσικής. Τελευταία στις προτιμήσεις τους είναι τα είδη της «ψαγμένης» μουσικής.

Οι γυναίκες τους δείγματος της έρευνας ήταν 24 άτομα (77,4%). Από τις απαντήσεις τους φαίνεται πως στην πρώτη θέση τοποθετούν και αυτές τα είδη της

«εγχώριας» μουσικής. Στη δεύτερη θέση των μουσικών τους προτιμήσεων βρίσκονται τα είδη της “trendy” μουσικής, ενώ έπονται ισάξια στην προτίμησή τους τα είδη της «σκληρής» και «ψαγμένης» μουσικής.

Ηλικιακή ομάδα

31 απαντήσεις



Οι φοιτητές χωρίστηκαν σε τρεις (3) ηλικιακές ομάδες, καθώς το δείγμα αποτελείται από προπτυχιακούς φοιτητές, μεταξύ των οποίων και ορισμένοι κατατακτήριοι, των Α.Ε.Ι. του Π.Δ.Μ. Επιπλέον, σε αυτές τις ηλικιακές κατηγορίες παρατηρείται μεγαλύτερη διαφοροποίηση στις μουσικές προτιμήσεις. Από την επεξεργασία των δεδομένων στο excel προκύπτουν τα αποτελέσματα των απαντήσεων για κάθε ηλικιακή ομάδα ξεχωριστά.

Η πρώτη ηλικιακή ομάδα, 18-22, φαίνεται πως προτιμάει την «εγχώρια» μουσική με διαφορά. Δεύτερη στην προτίμησή της έχει την “trendy” μουσική, ενώ ακολουθούν ισάριθμες οι κατηγορίες της «σκληρής» και «ψαγμένης» μουσικής.

Η δεύτερη ηλικιακή ομάδα, 22-25, Προτιμάει ταυτόχρονα και ισάξια τα είδη τόσο της «εγχώριας» μουσικής όσο και της “trendy” μουσικής. Ύστερα, επιλέγει ισότιμα και πάλι να ακούσει τα είδη τόσο της «σκληρής» όσο και της «ψαγμένης» μουσικής.

Η τρίτη ηλικιακή ομάδα, άνω των 25, δείχνει να προτιμάει κυρίως την «εγχώρια» μουσική και δευτερευόντως την “trendy” μουσική. Πολύ λιγότερο φαίνεται να προτιμούν τα είδη της «σκληρής» και της «ψαγμένης» μουσικής. Επομένως, οι τρεις ηλικιακές ομάδες δε φαίνεται να έχουν μεγάλες

διαφοροποιήσεις ως προς τις μουσικές τους προτιμήσεις, πέρα από μικρές διαφορές.

Διάθεση

Η έρευνα έχει δείξει ότι οι άνθρωποι ακούνε μουσική ανάλογα με την ψυχική διάθεση στην οποία μπορεί να βρίσκονται, έστω και προσωρινά. Για τον παράγοντα της διάθεσης δόθηκαν δυο ανοιχτού τύπου ερωτήσεις που επιδέχονταν κείμενο σύντομης απάντησης. Η πρώτη ρωτούσε ευθέως τους συμμετέχοντες αν πιστεύουν πως η διάθεσή τους επηρεάζει το είδος μουσικής που θα επιλέξουν. Συμπληρωματικά δόθηκε ένα υποερώτημα σχετικά με τα συναισθήματα που βιώνουν στο άκουσμα της αγαπημένης τους μουσικής. Όλες οι απαντήσεις συγκλίνουν στο συμπέρασμα ότι η διάθεση επηρεάζει σαφώς την επιλογή του μουσικού ακούσματος, όμως με διαφορετικό τρόπο για τον καθένα.

• Η διάθεσή σου παίζει ρόλο στο είδος μουσικής που θα επιλέξεις;

Από την ανάλυση των συνεντεύξεων προέκυψαν τέσσερις διαφορετικές περιστάσεις στις οποίες μπορεί να επιλέξει κανείς διαφορετικό είδος μουσικής. Μία περίπτωση είναι για να χαλαρώσουν και να αποφορτιστούν μετά από μια κουραστική μέρα και τότε επιλέγουν χαλαρωτική μουσική. Όπως χαρακτηριστικά λένε: *«Άλλη μουσική θα ακούσω όταν θα είμαι κουρασμένη και θέλω να χαλαρώσω κι άλλη όταν θα είμαι πιο ξεκούραστη και θα έχω κέφια./ Όταν βρίσκεσαι σε ένταση κι έχεις περάσει μια κουραστική μέρα θα προτιμήσεις να ακούσεις κάτι πιο χαλαρό-μελωδικό».*

Άλλη περίπτωση είναι να επιλέγουν με βάση τη διάθεσή τους το ανάλογο είδος μουσικής. Δηλαδή όταν είναι ευδιάθετοι επιλέγουν πιο ρυθμικά και εύθυμα κομμάτια, ενώ όταν είναι κακοδιάθετοι επιλέγουν πιο μελαγχολικά και υποτονικά τραγούδια: *«Κάτι χαλαρωτικό σε στιγμές έντασης και αντίστοιχα κάτι γρήγορο και με ένταση σε στιγμές ευφορίας./ Όταν δεν έχω διάθεση επιλέγω πιο μελαγχολικά κομμάτια, ενώ όταν είμαι ευδιάθετη ακούω πιο χαρούμενα τραγούδια./ Όταν είμαι χαρούμενη ακούω πιο ξεσηκωτική μουσική, ενώ όταν είμαι στεναχωρημένη ακούω πιο μελαγχολικά τραγούδια».*

Ωστόσο, υπάρχει και η περίπτωση κατά την οποία ορισμένοι προτιμούν είδη μουσικής που είναι αντίθετα προς τη διάθεσή τους. Σε αυτήν την περίπτωση το κοινό επιλέγει μουσική που θα μεταβάλλει τη συναισθηματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται από αρνητική σε θετική. Η περίπτωση να επιλέξει κάποιος μουσική για να μεταβάλλει τη διάθεσή του είναι και η περισσότερο συχνή τόσο στους άντρες (74%) όσο και στις γυναίκες (85%) (Wells, 1987). Για αυτόν τον λόγο όταν βρίσκεται σε κακή ψυχολογική κατάσταση δεν επιλέγει ένα μελαγχολικό τραγούδι, αλλά ένα ρυθμικό κομμάτι με εύθυμη μελωδία που θα μεταστρέψει το αρνητικό συναίσθημα σε θετικό: *«Όταν έχω καλή διάθεση ακούω διάφορα είδη. Όταν όμως η διάθεσή μου δεν είναι καλή θέλω να ακούω τραγούδια πιο χαρούμενα./Συνήθως βάζω τα αντίθετα με τη διάθεσή μου».*

Τέλος, σημειώνεται και μια περίπτωση όπου ο συμμετέχων επιλέγει μουσικά είδη όχι τόσο βάσει της ρυθμικότητας του κομματιού όσο τραγούδια που θα ενεργοποιήσουν τη σκέψη του και θα τον προβληματίσουν. Όπως χαρακτηριστικά λέει: *«Πάντα (επιλέγω μουσική ανάλογα με τη διάθεση), συνήθως όμως ακούω μουσική που οξύνει τη σκέψη».*

- **Τι συναισθήματα νιώθεις στο άκουσμα της αγαπημένης σου μουσικής;**

Το συμπληρωματικό υποερώτημα, που δόθηκε για τον παράγοντα της διάθεσης, ανίχνευσε τα συναισθήματα που νιώθουν οι φοιτητές όταν ακούνε την αγαπημένη τους μουσική. Υπήρξε καταγραφή πληθώρας συναισθημάτων τα οποία μπορούν να ομαδοποιηθούν σε τρεις κατηγορίες. Η μία είναι τα έντονα θετικά φορτισμένα συναισθήματα που επιφέρουν ζωντάνια και ενέργεια στα άτομα: *«ευφορία, χαρά, κέφι, ενθουσιασμό, αισιοδοξία, πάθος, υπερηφάνεια, ευθυμία, όρεξη για χορό».* Τέτοια συναισθήματα ανέφεραν οι περισσότεροι. Μια δεύτερη είναι τα ήπια θετικά φορτισμένα συναισθήματα που προκαλούν ηρεμία και γαλήνη στα άτομα: *«γαλήνη, ηρεμία, αγαλλίαση, ευτυχία, αγάπη, πληρότητα, αναζωογόνηση»*, που τα ανέφεραν αρκετά άτομα. Η τρίτη κατηγορία είναι τα ήπια αρνητικά φορτισμένα συναισθήματα, που δημιουργούν αναμνήσεις στα άτομα: *«νοσταλγία, συγκίνηση, πόνο, λύπη».* Τα τελευταία δεν τα ανέφεραν πολλά άτομα κι όσοι τα ανέφεραν τα συνδύασαν με το έντεχνο τραγούδι.

Κοινωνικό Περιβάλλον

Ένας πολύ σημαντικός παράγοντας που επηρεάζει τις μουσικές προτιμήσεις των ανθρώπων είναι το οικογενειακό και το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον. Μέσα από τρεις ερωτήσεις σύντομης απάντησης, οι συμμετέχοντες κατέθεσαν την προσωπική τους κρίση για το αν πιστεύουν πως έχουν επηρεαστεί στις μουσικές τους επιλογές από το οικογενειακό τους περιβάλλον, από κοινωνικές ομάδες με τις οποίες συναναστρέφονται, καθώς και αν συνδέουν τα είδη μουσικής που προτιμούν με κοινωνικές ή πολιτικές ιδεολογίες. Θα αναλύσουμε τις απαντήσεις με τη σειρά που δόθηκαν οι ερωτήσεις στους συμμετέχοντες.

- **Από πού/ποιον πιστεύεις ότι έχεις επηρεαστεί στις μουσικές σου επιλογές; (π.χ. από την οικογένεια /από κάποιον συγγενή/ από φίλους/από κάποιον δάσκαλο/ΜΜΕ κτλ.)**

Η πρώτη ερώτηση που αφορούσε στο κοινωνικό περιβάλλον των ατόμων, επιδεχόταν κείμενο σύντομης απάντησης, όμως είχαν δοθεί ορισμένες βοηθητικές απαντήσεις κάτω από την ερώτηση, για την καλύτερη κατανόησή της. Έτσι, οι συμμετέχοντες έδωσαν πολλαπλές απαντήσεις για περισσότερα από ένα πρόσωπα του κοινωνικού περιβάλλοντός τους. Από την ανάλυση των συνεντεύξεων προκύπτει πως οι περισσότεροι φοιτητές θεωρούν ότι έχουν επηρεαστεί πρωτίστως από τους φίλους τους. Έπειτα, με πολύ μικρή διαφορά στον αριθμό απαντήσεων νιώθουν επηρεασμένοι από το οικογενειακό τους περιβάλλον. Στη συνέχεια, ένας σημαντικός αριθμός θεωρεί ότι έχει επηρεαστεί από τα ΜΜΕ , ενώ υπάρχουν και τέσσερα άτομα που πιστεύουν πως δεν έχουν επηρεαστεί από κανέναν, παρά μόνο από την εσωτερική τους ανάγκη για το άκουσμα συγκεκριμένης μουσικής. Χαρακτηριστική είναι η απάντηση: *«Όσο ήμουν μικρότερη επηρεαζόμουν από την οικογένεια. Τώρα ψάχνω μόνη μου τη μουσική που με ευχαριστεί»*. Τέλος, ένα άτομο σημείωσε ότι έχει επηρεαστεί από το Μουσικό σχολείο στο οποίο είχε φοιτήσει.

- **Προτιμάς είδη μουσικής που προτιμούν πρόσωπα ή κοινωνικές ομάδες που συναναστρέφονται;**

Η δεύτερη ερώτηση έρχεται να συμπληρώσει ή να αποσαφηνίσει τις απαντήσεις της πρώτης ερώτησης. Από τη μια μεριά, ωστόσο, η ανάλυση έδειξε ότι περισσότεροι από τους μισούς φοιτητές, παρόλο που είχαν υποστηρίξει πως έχουν επηρεαστεί σε μεγάλο βαθμό από τους φίλους τους, δεν προτιμούν μουσικά είδη που προτιμούν πρόσωπα ή κοινωνικές ομάδες τις οποίες συναναστρέφονται. Θεωρούν ότι δεν επηρεάζονται τώρα στις μουσικές επιλογές τους από τις παρέες τους, αλλά μάλλον αυτό είχε συμβεί στο παρελθόν. Τώρα υποστηρίζουν πως επιλέγουν μόνοι τους τη μουσική που θέλουν να ακούσουν, χωρίς να επηρεαστούν από κανέναν. Επιπλέον, δε θα άλλαζαν τις μουσικές τους προτιμήσεις εξαιτίας της κοινωνικής ομάδας την οποία συναναστρέφονται. Αξιοσημείωτες είναι οι παρακάτω απαντήσεις:

«Θεωρώ ότι ο καθένας έχει τη δική του μουσική προτίμηση. Σαφώς μπορεί να υπάρξουν αλληλεπιδράσεις και ανταλλαγή απόψεων, αλλά όχι σε βαθμό που θα αλλάξεις τις μουσικές σου επιλογές, παρά μόνο να τις εμπλουτίσεις».

«Όχι πλέον, στο δημοτικό είχα τη χαρά μέσω φίλων να μάθω διάφορα στυλ μουσικής. Πλέον υπάρχει φίλτρο χρόνων».

«Αρκετοί/ές φίλοι/ες μου και γενικότερα άτομα του κύκλου μου προτιμούν τελείως διαφορετικά είδη μουσικής».

Από την άλλη μεριά, μια μικρότερη μερίδα φοιτητών υποστήριξε ότι προτιμά μουσικά είδη που ακούνε πρόσωπα ή κοινωνικές ομάδες τις οποίες συναναστρέφονται. Με αυτόν τον τρόπο μένουν πιστοί στην αρχική τους διαπίστωση πως έχουν επηρεαστεί από τους φίλους τους. Οι λόγοι που ακούνε την ίδια μουσική μπορεί να είναι ο τρόπος ψυχαγωγίας ή διασκέδασης, τα κοινά ενδιαφέροντα ή απλώς θέμα τύχης. Χαρακτηριστικά λένε:

«Ναι, γιατί αποτελεί μέρος της ψυχαγωγίας μας, αλλά και έναν τρόπο της μεταξύ μας σύνδεσης./Προτιμάω μουσική που προτιμούν κοινωνικές ομάδες, όπως είναι η συνάντησή στον χορευτικό σύλλογο./Γενικά προσαρμόζομαι στις επιθυμίες των φίλων και μπορώ να ακούσω κι άλλο είδος μουσικής εκτός των προτιμήσεών μου, αν χρειαστεί./Τυχαίνει να ακούμε το ίδιο είδος».

- **Συνδέεις τα είδη μουσικής που προτιμάς με συγκεκριμένες κοινωνικές ή πολιτικές ιδεολογίες;**

Η τρίτη ερώτηση που υπάγεται στον παράγοντα του κοινωνικού περιγύρου αφορά στο κοινωνικό και πολιτικό τραγούδι. Θα μπορούσε να συμπεριληφθεί σε αυτές που αφορούν στα μουσικά χαρακτηριστικά και θα αναλυθούν παρακάτω, αφού την ιδεολογία στο τραγούδι την καθορίζει ο στίχος του. Ωστόσο, τοποθετήθηκε σε αυτό το σημείο καθώς οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες μπορούν να επηρεάσουν σημαντικά τα μουσικά είδη που θα επιλέξουν τα άτομα μιας κοινωνίας.

Στην Ελλάδα το πολιτικό τραγούδι εμφανίστηκε κυρίως την περίοδο της επταετίας (1967-1974), την περίοδο δηλαδή της χούντας, αλλά σημείωσε μεγάλη ακμή κατά την μεταπολίτευση. Περιλάμβανε τραγούδια που ήταν γραμμένα στη λογική και στο ύφος του έντεχνου τραγουδιού, αλλά με έντονα τα στοιχεία της πολιτικής αμφισβήτησης και της κοινωνικής κριτικής. Δημιουργήθηκε από μουσικούς και ποιητές ενταγμένους στους κόλπους της ελληνικής αριστεράς κι είχε ως κύριους αποδέκτες τον κόσμο που την πλαισίωνε. Υπηρετήθηκε κυρίως από τον Μ. Θεοδωράκη και μετέπειτα από τους Θ. Μικρούτσικο, Γ. Μαρκόπουλο, Μ. Λοΐζο¹. Ωστόσο, πολιτικό τραγούδι μπορεί να υπάρχει και στις μέρες μας κι όχι μόνο στο έντεχνο αλλά σε οποιοδήποτε είδος μουσικής. Πολιτικό μπορεί να χαρακτηριστεί κάθε τραγούδι αναλόγως πώς το προσλαμβάνει ο κόσμος². Κάθε μουσικό κομμάτι είναι εν δυνάμει πολιτικό, εξαρτάται σε ποιο μέρος του πλανήτη βρίσκεσαι³.

Η ανάλυση των συνεντεύξεων έδειξε ότι οι φοιτητές κατά πλειοψηφία δε συνδέουν τις μουσικές τους προτιμήσεις με κοινωνικές ή πολιτικές ιδεολογίες. Όπως τεκμηριώνουν με τις απαντήσεις τους δεν αποτελεί για αυτούς η ιδεολογία κριτήριο επιλογής της μουσικής που θα ακούσουν. Δηλαδή, οι περισσότεροι επιλέγουν τις μουσικές που θα ακούσουν με κριτήριο την ευχαρίστηση που τους προσφέρουν κι όχι εξαιτίας κάποιου κοινωνικού ή πολιτικού μηνύματος που μπορεί να φέρουν. Ορισμένοι υποστήριξαν ότι μπορεί να τύχει να εμπεριέχουν κάποια

¹ http://www.musicportal.gr/greek_political_song/

² <http://www.efsyn.gr/arthro/politiko-tragoydi-yparhei-kai-simera>

³ <https://www.vice.com/gr/article/3dm583/ti-mporei-na-8ewrh8ei-politiko-tragoydi>

ιδεολογία μεμονωμένα τραγούδια που θα επιλέξουν, όμως αυτό θα συμβεί ασυνείδητα.

«Όχι, διότι νομίζω ότι οι μουσικές προτιμήσεις του καθενός δεν ορίζονται από την κοινωνική του προέλευση και την πολιτική ιδεολογία που πρεσβεύει, αλλά είναι θέμα καθαρά προσωπικής επιλογής».

«Όχι, αρκεί να ταιριάζει στη στιγμή».

«Όχι, απλά ακούω τραγούδια που νιώθω να με εκφράζουν συναισθηματικά την εκάστοτε χρονική στιγμή».

«Αν και συνειδητοποιώ πως κάποια τραγούδια είναι συνδεδεμένα με διάφορες ιδεολογίες, συνήθως αυτό δεν είναι κριτήριο για να επιλέξω τα είδη μουσικής που θα ακούσω».

«Όχι, δε συνδέω τα είδη μουσικής με συγκεκριμένες ιδεολογίες. Πολλές φορές, όμως, ο στίχος κάποιων κομματιών μπορεί να σε παραπέμψει σε συγκεκριμένες ιδεολογίες, κοινωνικές ή πολιτικές, ανάλογα με το μήνυμα που μεταφέρεται κάθε φορά».

Μια μικρότερη μερίδα φοιτητών, ωστόσο, υποστήριξε πως συνδέει τα είδη μουσικής που θα επιλέξει με συγκεκριμένες ιδεολογίες που πρεσβεύει. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως, όσοι συνδέουν τα μουσικά είδη που επιλέγουν με κάποια ιδεολογία, ακούνε σχεδόν όλοι έντεχνη και λαϊκή μουσική. Επίσης, ανάμεσά τους ξεχωρίζουν και δυο περιπτώσεις που ακούνε φανατικά και αποκλειστικά hip-hop και Law Bar μουσική. Όπως έχει αναφερθεί και στο θεωρητικό μέρος της εργασίας, η μουσική hip-hop ή rap βασίζεται στους στίχους, οι οποίοι έχουν πολιτικές και κοινωνικές προεκτάσεις (Πατσαλίδης, 2000). Αξιοσημείωτη είναι η ακόλουθη απάντηση:

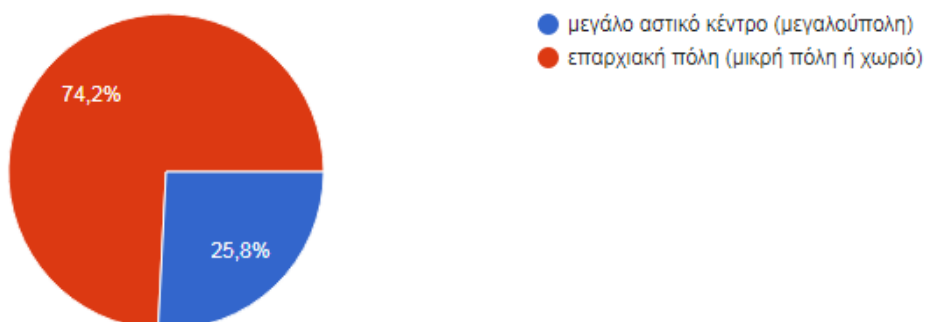
«Η Τέχνη αποτελεί τρόπο έκφρασης πολιτικών και κοινωνικών μηνυμάτων και απαιτήσεων».

Τόπος διαμονής

Ένας σημαντικός παράγοντας διαμόρφωσης των μουσικών προτιμήσεων των ατόμων αποτελεί ο τόπος διαμονής τους σε πρώτη φάση κι έπειτα ο τόπος καταγωγής τους. Σύμφωνα με έρευνα του Stevens (2001), τα άτομα που κατοικούν σε χωριά της επαρχίας διαμορφώνουν διαφορετικές μουσικές προτιμήσεις από αυτά που μένουν σε μεγάλα αστικά κέντρα. Συγκεκριμένα, οι νέοι των μικρών χωριών της επαρχίας δείχνουν ιδιαίτερη προτίμηση για την country καθώς και για το rock n' roll αντίθετα με τους νέους των πόλεων που έχουν έμφαση περισσότερο στη rap και την urban, που αποτελούν κατ' εξοχήν μουσικές που περιγράφουν τη ζωή στην πόλη. Η πλειοψηφία των συμμετεχόντων στην έρευνα αυτή κατάγεται από επαρχιακές περιοχές και όλοι τους σπουδάζουν σε μια μικρή επαρχιακή πόλη.

Τόπος καταγωγής

31 απαντήσεις



Όσον αφορά στον τόπο καταγωγής, σύμφωνα με την ανάλυση των συνεντεύξεων, φαίνεται ότι οι φοιτητές που κατάγονται από κάποια επαρχιακή πόλη ή χωριό προτιμούν με διαφορά τα είδη της «εγχώριας» μουσικής. Στη συνέχεια, βρίσκονται κοντά στις προτιμήσεις τους τόσο τα είδη της “trendy” όσο και τα είδη της «ψαγμένης» μουσικής, ενώ τελευταία στις προτιμήσεις τους έρχονται τα είδη της «σκληρής» μουσικής. Αντίθετα, οι φοιτητές που κατάγονται από μεγάλα αστικά κέντρα προτιμούν εξίσου τα είδη της «εγχώριας» και της “trendy” μουσικής. Δευτερευόντως επιλέγουν να ακούσουν τα είδη της «σκληρής» μουσικής, ενώ ακούνε ελάχιστα τα είδη της «ψαγμένης» μουσικής. Επομένως, πράγματι οι

φοιτητές των επαρχιακών περιοχών προτιμούν περισσότερο είδη μουσικής που σχετίζονται με τη λαϊκή μουσική παράδοση, ήχους πιο ελληνικούς. Αντίθετα, οι φοιτητές των μεγαλουπόλεων έχουν υψηλά στις προτιμήσεις τους ταυτόχρονα με τα ελληνικά ακούσματα και τα είδη της pop και hip-hop κουλτούρας.

Όσον αφορά στον τόπο διαμονής, δόθηκαν στους συμμετέχοντες δύο ερωτήσεις, μία πολλαπλών επιλογών σχετικά με τα μαγαζιά που προτιμούν για τη διασκέδασή τους οι φοιτητές και μία σύντομης απάντησης για το αν τους παρέχει αυτή τη δυνατότητα η πόλη που σπουδάζουν.

Από τις απαντήσεις τους φαίνεται πως οι περισσότεροι φοιτητές προτιμούν για τη διασκέδασή τους τις «μουσικές σκηνές έντεχνης μουσικής», με μεγάλη διαφορά από τις υπόλοιπες επιλογές. Αυτό σχετίζεται απόλυτα με τα είδη μουσικής που προτιμούν οι περισσότεροι φοιτητές που είναι αυτά της «εγχώριας» μουσικής. Σε αυτήν την επιλογή πολλοί συμμετέχοντες πρόσθεσαν και τα «κρασάδικα ή τσιπουράδικα» ως επιλογή διασκέδασης. Έπειτα, προτιμούν τα «rock bars», τα «clubs» και τελευταία τα «μπουζούκια». Μάλιστα, η πλειοψηφία θεωρεί ότι η πόλη που σπουδάζουν τους παρέχει αρκετές επιλογές διασκέδασης, όχι όμως τόσες όσες θα ήθελαν.

«Υπάρχουν ελάχιστα μαγαζιά στο είδος που προτιμώ, έχω πολύ συγκεκριμένες επιλογές. / Ναι σε κάποιο βαθμό, αν και θα ήθελα να υπάρχουν μαγαζιά με ζωντανή μουσική συχνά κι όχι μόνο σε ειδικές περιστάσεις. / Ναι, υπάρχουν πολλές επιλογές για όλες τις προτιμήσεις./ Ναι, έχει επιλογές που καλύπτουν ευρύ φάσμα των προτιμήσεών μου, αν και θα προτιμούσα να υπήρχαν και μαγαζιά που θα χρησιμοποιούσαν R&B και hip-hop τραγούδια.»

Υπάρχουν βέβαια και οι πιο απόλυτες απαντήσεις ορισμένων που δεν τους καλύπτουν καθόλου οι επιλογές διασκέδασης που παρέχει η πόλη, όπως χαρακτηριστικά λένε: «Όχι ιδιαίτερα./ Όχι στον κατάλληλο βαθμό, αλλά πάντα υπάρχουν δυνατότητες./ Οι επιλογές μετριούνται στο ένα μας χέρι, πλέον καταντάνε δεύτερα σπίτια μας...».

Μουσικά χαρακτηριστικά

Ανάμεσα στους παράγοντες που διαμορφώνουν τη μουσική κουλτούρα των ατόμων είναι και τα ίδια τα χαρακτηριστικά της μουσικής. Στα πλαίσια αυτού του παράγοντα έχουν ενταχθεί τρεις ερωτήσεις, μια σύντομης απάντησης και δύο πολλαπλών επιλογών. Η πρώτη ερώτηση αφορά στον αγαπημένο καλλιτέχνη των φοιτητών και η δεύτερη στα χαρακτηριστικά που παρατηρούν πρώτα σε αυτόν. Η τρίτη ερώτηση εντοπίζει τα χαρακτηριστικά που παρατηρούν πρώτα σε ένα μουσικό κομμάτι.

- **Ποιος είναι ο αγαπημένος σου καλλιτέχνης (τραγουδιστής/μουσικός/ συγκρότημα);**

➤ **Τι θαυμάζεις περισσότερο σ' αυτόν;**

Οι συμμετέχοντες ανέφεραν τον/τους καλλιτέχνη/ες που αγαπούν περισσότερο και στις περισσότερες των περιπτώσεων οι απαντήσεις συμπίπτουν με το είδος μουσικής που προτιμούν. Ωστόσο, επειδή οι περισσότεροι συμμετέχοντες ανέφεραν παραπάνω από ένα είδος μουσικής που προτιμούν, ξεχώρισαν ενδεικτικά απλώς έναν από τους πολλούς αγαπημένους τους καλλιτέχνες, όπως σημείωσαν. Υπήρχαν, όμως και ορισμένοι που ήταν ξεκάθαροι τόσο στο είδος μουσικής που προτιμούν όσο και στον αντίστοιχο καλλιτέχνη που θαυμάζουν.

Από τις απαντήσεις της πρώτης ερώτησης ξεκαθάρισε το τοπίο και φανερώθηκαν οι πραγματικές προτιμήσεις των συμμετεχόντων ως προς το είδος μουσικής. Έτσι, ενώ στις ερωτήσεις του δεύτερου θεματικού άξονα είχαν επιλέξει παραπάνω από ένα είδη μουσικής τόσο ελληνικής όσο και ξένης και πολλές φορές αντιφατικά μεταξύ τους, από αυτήν την ερώτηση φάνηκε σε ποιο είδος έχουν μεγαλύτερη κλίση. Παρόλα αυτά, η κατηγοριοποίηση παραμένει ίδια στα είδη μουσικής και σύμφωνα με αυτήν θα αναλύσουμε και τις άλλες δύο ερωτήσεις αυτού του παράγοντα.

Σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση, λοιπόν, που είχαμε κάνει σε «εγχώρια», «trendy», «σκληρή» και «ψαγμένη» θα ομαδοποιήσουμε τα χαρακτηριστικά που θαυμάζουν σε έναν καλλιτέχνη. Η ανάλυση των απαντήσεων έδειξε ότι οι φοιτητές που προτιμούν την «εγχώρια» μουσική θαυμάζουν πρωταρχικά την **φωνή/ερμηνεία** του καλλιτέχνη, δευτερευόντως τη στιχουργική ή συνθετική του ικανότητα, μετά την ιδεολογία του και τελευταία κατά σειρά την εμφάνισή του. Οι

φοιτητές που προτιμούν την «trendy» μουσική προσέχουν πρώτα τον **στίχο/σύνθεση** του καλλιτέχνη και μετά ισάξια την φωνή/ερμηνεία και την ιδεολογία του. Οι φοιτητές που ακούνε τα είδη της «σκληρής» μουσικής θαυμάζουν ισότιμα τόσο τη **φωνή/ερμηνεία** όσο και τον **στίχο/σύνθεση** του καλλιτέχνη που αγαπούν. Τέλος, ο μοναδικός φοιτητής που τελικά θαυμάζει κάποιον καλλιτέχνη της «ψαγμένης» μουσικής παρατηρεί σε αυτόν τόσο τη φωνή/ερμηνεία όσο και τον στίχο/σύνθεση.

• **Τι παρατηρείς πρώτα σε ένα μουσικό κομμάτι;**

Στην τρίτη ερώτηση φαίνεται σε ποια μουσικά χαρακτηριστικά δίνουν έμφαση οι φοιτητές. Η πλειοψηφία των συμμετεχόντων φαίνεται πως παρατηρεί πρώτα τη μουσική ενός τραγουδιού. Ας αναλύσουμε, όμως, την ερώτηση και πάλι σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση στα είδη μουσικής. Συγκεκριμένα, οι φοιτητές που επιλέγουν την «εγχώρια» μουσική παρατηρούν πρώτα τη μουσική ενός κομματιού κι έπειτα, σχεδόν ισάξια, τη φωνή/ερμηνεία του καλλιτέχνη και τον στίχο. Οι φοιτητές που ακούνε την «trendy» μουσική και αυτοί που ακούνε την «σκληρή» μουσική παρατηρούν πρώτα τη μουσική κι έπειτα τον στίχο ενός κομματιού, ενώ τελευταία βάζουν στην επιλογή τους τη φωνή/ερμηνεία. Τέλος, οι φοιτητές που επιλέγουν την «ψαγμένη» μουσική δίνουν έμφαση και αυτοί πρωτίστως στη μουσική κι έπειτα ισάξια στη φωνή/ερμηνεία και στον στίχο των κομματιών. Τα αποτελέσματα της ανάλυσης συμφωνούν με αυτά της έρευνας του Βελοπετρόπουλου (2006), σχετικά με τις τέσσερις κατηγορίες ειδών μουσικής και τα μουσικά χαρακτηριστικά στα οποία δίνουν έμφαση.

Μουσική εκπαίδευση

Σημαντικό παράγοντα στη διαμόρφωση των μουσικών προτιμήσεων αποτελεί η μουσική εκπαίδευση που μπορεί κάποιος να έχει πάρει. Στους συμμετέχοντες δόθηκαν δύο ερωτήσεις σχετικές με αυτόν τον παράγοντα, μία πολλαπλών επιλογών και μία σύντομης απάντησης. Οι απαντήσεις φανερώνουν ότι η πλειοψηφία των συμμετεχόντων δεν έχει κάνει κάποιες μουσικές σπουδές, όμως οι περισσότεροι ασχολούνται με κάποιο είδος τέχνης στην καθημερινότητά τους ερασιτεχνικά.

- **Έχεις κάνει μουσικές σπουδές;**

Η πλειοψηφία των φοιτητών απάντησε αρνητικά στην ερώτηση, ενώ μόλις 11 άτομα έχουν κάνει κάποιο είδος μουσικών σπουδών στη ζωή τους. Σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση των μουσικών ειδών, φαίνεται ότι οι περισσότεροι από αυτούς είναι άτομα που ακούνε τα είδη της «εγχώριας» μουσικής. Ανάμεσά τους, όμως, υπάρχουν και άτομα που ακούνε τα είδη της «trendy» μουσικής και συγκεκριμένα rap (hip-hop) και R&B. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στα άτομα που έχουν λάβει μουσικές σπουδές ανήκουν και τα τέσσερα άτομα που δήλωσαν ότι ακούνε κλασική μουσική («ψαγμένη» μουσική).

- **Ασχολείσαι γενικότερα με τις τέχνες;**

Από τη μια μεριά, όλοι οι συμμετέχοντες που απάντησαν πως έχουν λάβει μουσικές σπουδές, δηλαδή χορωδία/φωνητική ή μουσικό όργανο ή θεωρία της μουσικής ή όλα αυτά μαζί, δήλωσαν ότι ασχολούνται και γενικότερα με τις τέχνες κι όχι μόνο με τη μουσική. Από την άλλη μεριά, οι συμμετέχοντες που απάντησαν πως δεν έχουν κάνει «τίποτα από τα παραπάνω» μπορούν να διαχωριστούν σε δύο κατηγορίες, σε αυτούς που δεν ασχολούνται με καμία μορφή τέχνης στη ζωή τους και σε εκείνους που ασχολούνται με διάφορες μορφές τέχνης ερασιτεχνικά στην καθημερινότητά τους σαν χόμπι. Οι τελευταίοι ανέφεραν διάφορα χόμπι σχετικά με τις τέχνες, όπως για παράδειγμα τη φωτογραφία, τη συγγραφή, τον χορό, με τα οποία ασχολούνται είτε ως μαθητευόμενοι είτε ως διδάσκοντες. Ανάμεσά τους υπήρχαν κι αυτοί που δήλωσαν ότι απλώς απολαμβάνουν τους καρπούς της τέχνης ως ακροατές μουσικών παραστάσεων ή ως θεατές θεατρικών και κινηματογραφικών παραστάσεων.

4^{ος} Θεματικός άξονας: Απόψεις για την επίδραση της μαζικής κουλτούρας στη διαμόρφωση των μουσικών προτιμήσεων.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί στο θεωρητικό μέρος της εργασίας, στη σύγχρονη εποχή η μαζική κουλτούρα έχει διεισδύσει σε κάθε μορφή τέχνης, με αποτέλεσμα να έχει κατασκευαστεί μια πολιτιστική βιομηχανία. Η πολιτιστική βιομηχανία διαχωρίζεται από τα έργα τέχνης, καθώς ασχολείται με πιο επιφανειακά θέματα, τα οποία προωθεί μέσω των ΜΜΕ προκειμένου να απευθυνθεί σε ένα ευρύ κοινό. Εκμεταλλεζόμενη το κοινό ή αλλιώς τις μάζες προωθεί τα προϊόντα της με απώτερο σκοπό το κέρδος (Adorno, 2000). Ένα από τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα αυτής της ερευνητικής εργασίας είναι εάν οι συμμετέχοντες αντιλαμβάνονται την επίδραση που ασκούν τα ΜΜΕ στη διαμόρφωση της μουσικής τους κουλτούρας ή αν πιστεύουν ότι τη διαμορφώνουν οι ίδιοι.

Προκειμένου να αντλήσουμε πληροφορίες για αυτό το ερευνητικό ερώτημα, συμπεριλάβαμε τέσσερις ερωτήσεις σε αυτόν τον θεματικό άξονα. Προσεγγίζεται πολύπλευρα το θέμα μας ξεκινώντας από τις απόψεις των φοιτητών για την κουλτούρα κι έπειτα αναζητώντας τις απόψεις τους για τον βαθμό επιρροής τους από τα ΜΜΕ, στα πλαίσια της μαζικής κουλτούρας της εποχής μας. Στη συνέχεια, καταγράφονται οι απόψεις τους για τον βαθμό δημιουργίας κοινωνικών ταυτοτήτων μέσω των μουσικών προτιμήσεων. Τέλος, διερευνώνται οι απόψεις τους για τον διαχωρισμό της μουσικής σε ποιοτική και μη ποιοτική, σύμφωνα με τις τάσεις της πολιτιστικής βιομηχανίας. Όλες οι ερωτήσεις επιδέχονταν απαντήσεις μακροσκελούς απάντησης. Θα τις αναλύσουμε όχι με τη σειρά που δόθηκαν στους συμμετέχοντες, αλλά με τη σειρά που πιστεύουμε ότι θα οδηγηθούμε σταδιακά σε πιο ολοκληρωμένα συμπεράσματα. Ξεκινάμε, λοιπόν, την ανάλυση με την τελευταία από τις ερωτήσεις, που ζητούσε από τους φοιτητές να καταθέσουν την άποψή τους για το τι είναι «κουλτούρα», μιας και αυτή είναι μία από τις βασικές έννοιες της εργασίας αυτής.

• **Πώς αντιλαμβάνεσαι τον όρο "κουλτούρα";**

Η έννοια της κουλτούρας είναι συγκεχυμένη και περιλαμβάνει πολλούς και διαφορετικούς ορισμούς που της έχουν αποδώσει μέσα στα χρόνια διάφοροι επιστήμονες. Σύμφωνα με το Oxford English Dictionary (όπ. αναφ. στο Hebdige,

1988), είναι «η καλλιέργεια ή η ανάπτυξη (του μυαλού, των ικανοτήτων, των τρόπων συμπεριφοράς) · η βελτίωση ή η εκλέπτυνση που δίνει η μόρφωση και η εκπαίδευση · το στάδιο της παιδείας και του εξευγενισμού · η διανοητική πλευρά του πολιτισμού · η άσκηση ή ιδιαίτερη προσοχή ή μελέτη οποιουδήποτε θέματος ή ασχολίας». Ακόμα, με τον όρο «κουλτούρα» αναφερόμαστε σε «... ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής, που εκφράζει ορισμένες έννοιες και αξίες, όχι μόνο στην τέχνη και στη γνώση, αλλά και στις συνήθειες και την καθημερινή συμπεριφορά» (Williams, 1965 όπ. αναφ. στο Hebdige, 1988). Σύμφωνα με τα λόγια του T.S. Eliot περιλάμβανε: «...όλες τις χαρακτηριστικές δραστηριότητες και τα ενδιαφέροντα ενός λαού» (Hebdige, 1988).

Από την ανάλυση των συνεντεύξεων φαίνεται πως οι φοιτητές έχουν συμπεριλάβει πολλούς από τους ορισμούς που έχουν αποδοθεί στην έννοια της κουλτούρας. Θα προσπαθήσουμε να τους ομαδοποιήσουμε σε τρεις κατηγορίες με βάση τους ορισμούς που έδωσαν οι φοιτητές. Πρώτα αναφέρονται κάποιοι ορισμοί που σχετίζονται με την **καλλιέργεια και την πνευματική ανάπτυξη** του ατόμου.

«Η κουλτούρα από τη μία πλευρά έχει να κάνει με την πνευματική και ψυχική καλλιέργεια, αλλά αναφέρεται και ως συνώνυμο του πολιτισμού χαρακτηρίζοντας έναν λαό για τα ήθη, έθιμα, ιδεολογίες του».

«Ως κουλτούρα ίσως μπορούμε να θεωρήσουμε το μη υλικό κομμάτι του πολιτισμού όπως η ηθική, οι παραδόσεις, τα προφορικά τραγούδια».

«Κουλτούρα είναι η καλλιέργεια και η ευαισθησία (συναισθηματική νοημοσύνη)».

«Κουλτούρα είναι η πνευματική καλλιέργεια του κάθε ανθρώπου, ο πνευματικός πολιτισμός και η ανάπτυξή του».

Έπειτα, δόθηκαν κάποιοι ορισμοί που συσχετίζουν την κουλτούρα με τον **τρόπο ζωής** των ανθρώπων και παρατίθενται οι χαρακτηριστικότεροι:

«Κουλτούρα για μένα είναι ο τρόπος ζωής, τα πνευματικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά ενός κοινωνικού συνόλου».

«Η έννοια μπορεί να χαρακτηρίζει τη νοοτροπία ενός λαού, τον πολιτισμό του, τις καταβολές του».

«Κουλτούρα είναι η αντανάκλαση των σκέψεων και ιδεών μας, σε συγκεκριμένο χρόνο και τόπο».

«Στάση ζωής, συμπεριφοράς, δράσης./ Είναι ο τρόπος ζωής ή αλλιώς οι συνήθειες των κατοίκων μιας χώρας».

«Ο τρόπος ντυσίματος, αλλά και το είδος μουσικής που προτιμάς με κάνουν να πιστεύω ότι είναι η κουλτούρα».

Τέλος, παρατίθενται μερικοί ορισμοί που συνδέουν την έννοια της κουλτούρας με αυτήν του πολιτισμού. Ωστόσο, γνωρίζουμε ότι οι έννοιες δεν είναι ταυτόσημες, αλλά μάλλον στη σκιά ενός πολιτισμού φωλιάζουν πολλές διαφορετικές κουλτούρες. Οι χαρακτηριστικότερες απαντήσεις δίνονται αμέσως παρακάτω:

«Σαν μια κατηγορία του πολιτισμού./ Ο,τιδήποτε υποδηλώνει τα ιδιαίτερα αξιακά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά./ Πολιτισμός-ιδεολογία./ Σύνολο πολιτισμικών προτιμήσεων-στάσεων αναφορικά με τη γλώσσα, καταγωγή και θρησκεία».

Επομένως, από τις απαντήσεις των φοιτητών αποδεικνύεται ότι η πλειοψηφία τους έχει αντιληφθεί πολύ καλά την έννοια της κουλτούρας και των εννοιών που αυτή περικλείει, εκτός από μια μικρή μερίδα που ταυτίζει την έννοια της κουλτούρας με αυτήν του πολιτισμού ή θεωρεί ότι η κουλτούρα εμπεριέχει τον πολιτισμό.

• Στην εποχή μας μεγάλη επιρροή ασκούν τα ΜΜΕ (ραδιόφωνο, τηλεόραση, κινηματογράφος, περιοδικά, κ.ά.) σε διάφορους τομείς. Κατά πόσο θεωρείς ότι συμβάλλουν στη διαμόρφωση των μουσικών σου προτιμήσεων;

Η επόμενη ερώτηση αυτού του θεματικού άξονα αφορά στον παράγοντα των ΜΜΕ και προσπαθεί να ανιχνεύσει τον βαθμό στον οποίο πιστεύουν οι φοιτητές ότι τους επηρεάζουν στη διαμόρφωση των μουσικών τους προτιμήσεων. Είναι καίριο το ερευνητικό ερώτημα εάν οι φοιτητές πιστεύουν ότι είναι ενεργητικοί ή παθητικοί δέκτες των μηνυμάτων που τους μεταφέρουν τα ΜΜΕ, σχετικά με τις ειδήσεις γύρω από τη μουσική βιομηχανία. Για αυτόν τον λόγο, δόθηκε μια ερώτηση ανοιχτού τύπου που επιδεχόταν απάντηση μακροσκελούς απάντησης. Από τις απαντήσεις των φοιτητών φαίνεται ότι οι απόψεις δίστανται.

Περίπου οι μισοί παραδέχονται ρητά ότι τα ΜΜΕ τους ασκούν μεγάλη επιρροή στις μουσικές τους προτιμήσεις, αφού βομβαρδίζονται καθημερινά από μουσικά προϊόντα που διαφημίζονται κατ' επανάληψη, με αποτέλεσμα να γίνεται μια «πλύση εγκεφάλου», που τους ωθεί να ακολουθήσουν το ρεύμα της εποχής. Όπως παραδέχονται οι ίδιοι:

«Συμβάλλουν σε πολύ μεγάλο βαθμό. Αυτό φαίνεται καθώς ότι "πλασάρουν" ακούγεται τόσο σε είδη μουσικής όσο και σε τραγουδιστές».

«Πολύ σημαντικό, καθώς τα ΜΜΕ έχουν εισβάλει στη ζωή μας με τέτοιο τρόπο ώστε να μας μεταδίδουν κάποια πρότυπα».

«Πολλές φορές αναγκάζομαι να ακούω μουσική που δε θα επέλεγα μόνο επειδή τα ΜΜΕ την προβάλλουν συνεχώς και δε μου δίνουν άλλη επιλογή».

«Συμβάλλουν αρκετά, διότι με την επανάληψη ακόμη και να μη μου αρέσει κάποιο τραγούδι/μουσική, το συνηθίζω και στη συνέχεια το ακούω».

Οι άλλοι μισοί φοιτητές αρνούνται την επιρροή των ΜΜΕ στη διαμόρφωση των μουσικών τους προτιμήσεων. Υποστηρίζουν πως μπορεί να ακούσουν τα μουσικά νέα, όμως δεν είναι απαραίτητο πως θα τα υιοθετήσουν κιόλας, καθώς έχουν διαμορφώσει τις προσωπικές τους μουσικές προτιμήσεις και δεν επηρεάζονται. Ορισμένες χαρακτηριστικές απαντήσεις δίνονται παρακάτω:

«Δεν με επηρεάζουν σχεδόν καθόλου. Όταν μου αρέσει κάτι θα το ακούσω, όχι γιατί το επιβάλλει η εποχή ή η τάση της μουσικής».

«Όταν ήμουν πιο νέος συνέβαλλαν αρκετά, πλέον είμαι σε θέση να ψάξω μόνος μου τη μουσική που με εκφράζει».

«Όσο και να προωθούν κάτι, αργά η γρήγορα πάντα μπαίνουν τα προσωπικά μας φίλτρα και δημιουργείται το ξεκαθάρισμα».

«Υπάρχει όντως μία επιρροή, αλλά παραμένω σταθερή στα είδη μουσικής που με ενδιαφέρουν».

«Δεν ξέρω. Θεωρώ πως δεν συμβάλλουν και πολύ, διότι είναι επιλογή σου ποιον ραδιοφωνικό σταθμό θα ακούσεις ή ποιο τηλεοπτικό κανάλι θα δεις ή ποια ταινία θα επιλέξεις ή ποιο περιοδικό θα διαβάσεις. Εγώ προσωπικά επιλέγω τη μουσική μου με βάση τη διάθεσή μου».

Τέλος, υπάρχει και μια μικρή μερίδα φοιτητών που βρίσκεται κάπου μεταξύ των δύο άλλων. Αυτοί δείχνουν να στέκουν προβληματισμένοι και καχύποπτοι απέναντι στα ΜΜΕ, παραδέχονται την επιρροή που μπορεί να τους ασκούν, όμως δεν αποδέχονται ότι μπορεί να διαμορφώνουν τις μουσικές τους προτιμήσεις μέσω αυτών. Θεωρούν, δηλαδή, ότι κρατάνε ισχυρές ασπίδες προστασίας απέναντι στην επιρροή των ΜΜΕ.

«Συμβάλλουν αρκετά καθώς μέσω των ΜΜΕ γνωρίζεις νέα μουσικά κομμάτια, όχι όμως ότι σε επηρεάζουν σε βαθμό που να αλλάξεις τελείως τις μουσικές σου προτιμήσεις».

«Όχι 100%, ωστόσο μπορώ να επηρεαστώ από ένα άρθρο μια εφημερίδας για τη μουσική, από μια ταινία που παρουσιάζει ένα είδος μουσικής, από την τηλεόραση που θα ακούσω κάποιο τραγούδι που δεν γνωρίζω και να ενδιαφερθώ να το ξανακούσω κλπ.».

«Προσωπικά θεωρώ πως επηρεάζομαι από τα ΜΜΕ αναφορικά με τις μουσικές μου επιλογές, αλλά έως ένα βαθμό. Γιατί ακούω και είδη μουσικής που δεν προβάλλονται ιδιαίτερα από τα ΜΜΕ».

«Λίγο συμβάλλουν, με τη διαφήμιση περισσότερο. Όμως, θα το δω, θα το ακούσω, θα κρίνω αν ανήκει στα ακούσματά μου».

Επομένως, δεν είναι ξεκάθαρη η στάση των φοιτητών απέναντι στην επιρροή των ΜΜΕ ως προς τη διαμόρφωση των μουσικών τους προτιμήσεων. Οι μισοί φαίνεται πως έχουν αντιληφθεί τον καθοριστικό ρόλο που παίζουν τα ΜΜΕ και η πολιτιστική βιομηχανία στον επηρεασμό της κοινής γνώμης. Μια μικρή μερίδα είναι ακόμη δύσπιστη ως προς αυτό, ενώ οι άλλοι μισοί αρνούνται να αποδεχτούν τη σύγχρονη πραγματικότητα.

- **Θεωρείς ότι η μουσική είναι σε θέση να διαμορφώσει κοινωνικές ταυτότητες;**

Η ερώτηση αυτή συμπληρώνει τον παράγοντα των ΜΜΕ ως προς την επιρροή που ασκεί στη διαμόρφωση των μουσικών προτιμήσεων. Εδώ τίθεται ένα άλλο σημαντικό ζήτημα, αυτό της διαμόρφωσης κοινωνικών ταυτοτήτων στην κοινωνία λόγω των μουσικών προτιμήσεων του καθενός. Πρώτα ας πούμε με λίγα λόγια για το πώς δημιουργούνται οι κοινωνικές ταυτότητες.

Οι σύγχρονες επιστημονικές απόψεις απορρίπτουν τη μονομερή συγκρότηση της ταυτότητας των ατόμων στην κοινωνία και αποδέχονται ένα μοντέλο συγκρότησης που περιλαμβάνει τόσο τους «εαυτούς», δηλαδή τα ίδια τα μέλη μιας κοινωνικής ομάδας, όσο και τους «άλλους», δηλαδή τους εξωτερικούς κοινωνικούς παράγοντες. Πράγματι, σύμφωνα με τον Ιντζεσίλογλου (2000), η συλλογική ταυτότητα προσδιορίζεται τόσο από την ιδέα που έχουν τα μέλη μιας κοινωνικής ομάδας για τον εαυτό τους και το συλλογικό «εμείς» όσο και από την εικόνα που έχουν οι «άλλοι» για τη συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα και τα μέλη της.

Οι πιο σταθερές απ' όλες τις κοινωνικές ταυτότητες είναι εκείνες που αποδίδουν κοινωνική ανωτερότητα, που καταφέρνουν γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο και αφομοιώνουν χαρακτηριστικά άλλων ταυτοτήτων που αποδίδουν κατωτερότητα, με βάση μια κοινωνική και αυθαίρετη ταξινόμηση. Με την ίδια λογική, οι άνθρωποι προβάλλουν τις ταυτότητες εκείνες που θεωρούνται με υψηλή κοινωνική αξία και ποτέ το αντίθετο. Επιπλέον, οι κοινωνικές ταυτότητες δεν είναι στατικές ούτε ίδιες για πάντα, αλλά μεταμορφώνονται διαρκώς. Αυτό σημαίνει ότι δεν υπάρχουν ταυτότητες ούτε «φυσικές» ούτε «αυθεντικές». Οι κοινωνικές προκαταλήψεις ξεκινάνε ακριβώς από την αντιμετώπιση των ταυτοτήτων σαν να ήταν φυσικές και άρα αυθεντικές⁴.

Στα πλαίσια της πολιτιστικής βιομηχανίας τείνουν να προβάλλονται ορισμένα μουσικά πρότυπα που διαμορφώνουν δίχως άλλο συγκεκριμένες μουσικές προτιμήσεις στο κοινό. Υπό αυτήν την έννοια η pop κουλτούρα έχει διεισδύσει και ισοπεδώσει κάθε άλλη έκφραση εναλλακτικής ψυχαγωγίας. Επιπλέον, «θάβεται» κάθε προσπάθεια αυθεντικής έκφρασης της εκάστοτε υποκουλτούρας, αλλά ακόμη

⁴ <http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-C130/601/3949,17600/>

κι όταν προβάλλεται γίνεται αντικείμενο εμπορευματικής εκμετάλλευσης (Βαρουχάκη, 2005). Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να προβάλλονται ορισμένες μουσικές ταυτότητες ως ανώτερες κι άλλες ως κατώτερες. Για παράδειγμα, η παρακολούθηση ενός έργου κλασικής μουσικής στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, προϋποθέτει μια κάποια οικονομική άνεση. Εμμέσως, προϋποθέτει και την υιοθέτηση ενός αστικού τρόπου ζωής που εμπεριέχει στοιχεία που δεν υπάρχουν εξ' ορισμού στις μάζες (μια εξοικείωση με την κλασική μουσική παιδεία, τρόπους κοινωνικής συμπεριφοράς, άνεση σε περιβάλλοντα με κόσμο κλπ.). Αυτό οδηγεί στην περιθωριοποίηση των μαζών και στον αποκλεισμό τους από την ισότιμη κατανάλωση της κουλτούρας. Έτσι, όπως επισημαίνει η Βαρουχάκη (2005), δημιουργείται μια λανθασμένη ταύτιση συγκεκριμένων μορφών τέχνης με την ποιότητα, έτσι ώστε να θεωρούνται εξ' ορισμού σημαντικές, ενώ άλλες όχι. Συχνά, ορισμένα σημαντικά πολιτιστικά γεγονότα διαφημίζονται με τρόπο που προσελκύουν μεταξύ άλλων και το κοινό που ποτέ δε θα πήγαινε σε αυτά, αλλά πάει για να αντλήσει κοινωνικό κύρος από μια τέτοια ενέργεια (Βαρουχάκη, 2005).

Αφού, λοιπόν, προσπαθήσαμε να οριοθετήσουμε την έννοια των κοινωνικών ταυτοτήτων, αλλά και τον τρόπο δημιουργίας τους από τα ΜΜΕ, θα αναλύσουμε τις απόψεις των φοιτητών πάνω σε αυτό το θέμα. Από την ανάλυση των συνεντεύξεων διαπιστώνεται ότι οι περισσότεροι φοιτητές συμφωνούν πως η μουσική μπορεί να διαμορφώσει κοινωνικές ταυτότητες. Φέρνουν, μάλιστα, αρκετοί ως παράδειγμα τον διαχωρισμό της κλασικής μουσικής από την ραπ ή το ρεμπέτικο, ως απόδειξη δημιουργίας κοινωνικών ταυτοτήτων λόγω της κοινωνικής διαστρωμάτωσης που υπάρχει. Για του λόγου το αληθές, παρατίθενται ορισμένες χαρακτηριστικές απαντήσεις:

«Ναι. Αρκετοί από τους ανθρώπους που ακούν ένα συγκεκριμένο είδος μουσικής υιοθετούν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και εντάσσονται σε συγκεκριμένες ομάδες. Ακόμη, ασκούν κριτική σε όσους δεν ακολουθούν την πρακτική αυτή».

«Ναι, για παράδειγμα κάποιος που ακούει κλασική μουσική μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει κάποια μόρφωση και ότι ανήκει στην ανώτερη κοινωνική τάξη ή ότι ένας που ακούει "κλαρίνα" ότι είναι αμόρφωτος και ανήκει σε χαμηλή τάξη!! Βέβαια όλα αυτά δεν είναι απόλυτα αλλά σίγουρα δημιουργούνται εντυπώσεις και μπαίνουν ετικέτες στους ανθρώπους ανάλογα με τη μουσική που προτιμούν!!».

«Θεωρώ ότι υπάρχουν κοινωνικές ομάδες που ανήκουν σε έναν μουσικό κόσμο τον οποίο μπορεί να θεωρούν ανώτερο. Ο κόσμος της κλασικής μουσικής θεωρείται ανώτερος, ο κόσμος της ραπ μουσικής κατώτερος, κλπ. ως έναν βαθμό έχουν διαμορφωθεί κοινωνικές ταυτότητες».

«Σε κάποιον βαθμό ναι. Διότι τα είδη μουσικής έχουν έστω και άρρητα κάποιες επιρροές από συγκεκριμένη ιδεολογία ή υπηρετούν μια συγκεκριμένη ιδεολογία. Οπότε τα άτομα που ακούν ένα συγκεκριμένο είδος μουσικής επηρεάζονται, ακόμη και υποσυνείδητα, από την ιδεολογία και τα μηνύματα που μεταφέρουν τα τραγούδια αυτού του μουσικού είδους».

Υπάρχει, όμως, ανάμεσά τους και μια άποψη που υποστηρίζει το αντίστροφο, ότι δηλαδή οι άνθρωποι επιλέγουν κοινωνικές ομάδες στις οποίες ταιριάζει να ενταχθούν. Άρα, σύμφωνα με αυτήν την άποψη, θα μπορούσαμε να πούμε ότι μόνοι τους επιλέγουν την κοινωνική τους ταυτότητα.

«Θα έλεγα καλύτερα ότι οι ίδιοι οι άνθρωποι, με βάση την κοινωνική τάξη στην οποία θεωρούν ότι ανήκουν, έχουν αντίστοιχα ακούσματα. Δηλαδή οι πλούσιοι ή οι μορφωμένοι θα επιλέξουν κλασική μουσική, ενώ άτομα που δεν είναι τόσο ευνοημένα οικονομικά μπορεί να επιλέξουν λαϊκό ή ρεμπέτικο ρεπερτόριο, κάτι που είναι πιο κοντά σε αυτούς...».

Ωστόσο, αρκετοί είναι και οι φοιτητές που δε συμφωνούν με την άποψη ότι η μουσική διαμορφώνει κοινωνικές ταυτότητες. Κάποιοι από αυτούς θεωρούν ότι δεν είναι δίκαιο να κατατάσσουμε τους ανθρώπους με βάση τις μουσικές τους επιλογές, καθώς αυτές μπορεί να διαφοροποιούνται ανάλογα με την περίπτωση.

«Όχι. Δεν πιστεύω ότι κάποιος άνθρωπος μπορεί να κριθεί από το είδος μουσικής που ακούει, γιατί είναι κάτι πολύ προσωπικό και μπορεί σε διαφορετικές καταστάσεις να επιλέγει να ακούσει διαφορετικό είδος. Άλλα στοιχεία είναι αυτά που χαρακτηρίζουν ένα άτομο».

«Είναι ανάγκη του καθενός μας με βάση τον χρόνο και το άτομο, όχι κάτι παραπάνω. Δεν είναι καλό να βάζουμε ταμπέλες».

Άλλοι υποστηρίζουν ότι δεν έχουν αυτήν την ανάγκη του «ανήκειν» οι ενήλικες, αλλά μάλλον είναι χαρακτηριστικό των μικρότερων ηλικιών.

«Μπορεί σε ένα βαθμό μέσα από τους στίχους του ένα τραγούδι να σε προβληματίσει και να σε δραστηριοποιήσει για ένα θέμα, να σκεφτείς λίγο διαφορετικά. Ίσως σε μικρότερες ηλικίες σε επηρεάζει περισσότερο, διότι θέλεις να ενταχθείς σε μια ομάδα και να νιώθεις ότι ανήκεις κάπου. Μεγαλώνοντας θεωρώ πως γίνεται πιο εσωτερικό το θέμα».

Τέλος, ορισμένοι αρνούνται τη διαμόρφωση κοινωνικών ταυτοτήτων από τη μουσική τεκμηριώνοντας με την άποψη ότι μπορεί να δημιουργήσει μόνο συγκεκριμένες συμπεριφορές, αλλά όχι να καθορίσει την κοινωνική θέση κάποιου.

«Όχι. Μπορεί να ορίσει κάποιες συμπεριφορές αλλά όχι την κοινωνική θέση του ακροατή».

«Δεν διαμορφώνει κοινωνική ταυτότητα, ωστόσο μπορεί να επηρεάσει εκφάνσεις της καθημερινής μας ζωής και συνεπώς συμπεριφορές».

- **Υποστηρίζεις τον διαχωρισμό της μουσικής σε ποιοτική και μη ποιοτική;**

Το τελευταίο ερώτημα αυτού του θεματικού άξονα επιχειρεί να αποτυπώσει τις απόψεις των φοιτητών για τον διαχωρισμό της μουσικής σε «ποιοτική» και «μη ποιοτική», σύμφωνα με τις επιταγές των ΜΜΕ. Κατά πόσο υποστηρίζουν οι φοιτητές αυτόν τον διαχωρισμό ή τον απαρνιούνται;

Από την ανάλυση των απαντήσεων των συμμετεχόντων φαίνεται ότι, η συντριπτική πλειοψηφία δεν αποδέχεται τον διαχωρισμό της μουσικής σε «ποιοτική» και «μη ποιοτική». Μεταξύ των αιτιολογιών τους είναι ότι η μουσική είναι μία, ενιαία, κοινή για όλους και δεν υπόκειται σε τέτοιους διαχωρισμούς. Επίσης, ότι η ποιότητα που προσδίδει ο καθένας σε ένα μουσικό ερέθισμα είναι κάτι το υποκειμενικό, άρα διαφέρει από άνθρωπο σε άνθρωπο. Ακόμα, πως διαχωρισμός στην ποιότητα μπορεί να υπάρχει από το ένα τραγούδι στο άλλο μέσα στο ίδιο είδος μουσικής. Οπότε, οι γενικεύσεις περισσεύουν σε αυτήν την περίπτωση.

«Πιστεύω πως πρέπει σε καθετί που καταναλώνεται από το κοινωνικό σύνολο να υπάρχει μια αξιολόγηση και κατηγοριοποίηση, ωστόσο προτιμώ να διαχωρίζω τη μουσική σε είδη και όχι σε ποιοτική και μη».

«Όχι, εφόσον υπάρχει κοινό που ακούει όλα τα είδη μουσικής, όλα είναι αποδεκτά».
«Όχι, δεν θεωρώ σωστό να διαχωρίζεται η μουσική και να μπαίνουν ταμπέλες, γιατί το ποιος κρίνει αν κάτι είναι ποιοτικό ή όχι είναι τελείως υποκειμενικό και δεν μπορείς να το κατηγοριοποιείς, ειδικά όταν πρόκειται για τέχνη».

«Δεν τον υποστηρίζω. Πιστεύω πως αυτός ο διαχωρισμός συντηρείται από ανθρώπους που επιθυμούν να νιώσουν ανώτεροι από τους υπολοίπους, που ακούν τη λεγόμενη "μη ποιοτική μουσική"».

«Όχι, θεωρώ ότι η μουσική ως ένα είδος τέχνης, δεν έχει όρια και περιορισμούς».

«Όχι δεν το υποστηρίζω, η μουσική γενικότερα έχει μια ποιότητα, υπάρχει για να κάνει τη ζωή μας καλύτερη!! Είναι προσβλητικός αυτός ο διαχωρισμός, γιατί ταυτόχρονα διαχωρίζει τους ανθρώπους σε ποιοτικούς και μη ποιοτικούς, ανάλογα με το είδος που ακούνε!! Υπάρχουν πάρα πολλά είδη μουσικής για κάθε γούστο!».

«...ο διαχωρισμός αυτός υφίσταται ανάμεσα σε τραγούδια, μιας και άλλα μπορούν να μεταδίδουν ωραία μηνύματα και να είναι προϊόν σκληρής δουλειάς, ενώ άλλα να έχουν γελοίο στίχο και να περνούν άσχημα μηνύματα».

Παρόλα αυτά, υπάρχουν και οι υποστηρικτές του παραπάνω διαχωρισμού, οι οποίοι μάλιστα φέρουν βαρυσήμαντες αιτιολογίες. Ανάμεσα σε αυτές είναι ότι το ποιοτικό τραγούδι ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα χάρη στην διαχρονικότητά του, στη σύνθεση και κυρίως στον στίχο, που είναι πολύ προσεγμένος, σε αντίθεση με άλλα τραγούδια όπου οι στίχοι τους μπορεί να προσβάλλουν με το περιεχόμενό τους. Ακόμα, σημειώθηκε και μια απάντηση που έκανε λόγο για κακής ποιότητας μουσική που κατασκευάζεται στο βωμό του κέρδους. Οι απαντήσεις είναι αφοπλιστικές.

«Ναι, γιατί θεωρώ ότι υπάρχουν κάποιοι σίχοι-τραγούδια (που συνδυάζονται φυσικά με τη μουσική) , οι οποίοι ίσως υποβιβάζουν τη νοημοσύνη των ανθρώπων και "κατεβάζουν " το επίπεδο των ανθρώπων όσον αφορά τη μουσική παιδεία».

«Ναι, διότι όταν απευθύνεται σε ατομικιστικές απολαβές δεν προάγει ποιότητα κατά τη γνώμη μου».

«Φυσικά και ναι. Ένα μουσικό ποιοτικό κομμάτι θεωρώ ότι είναι διαχρονικό, ενώ το μη ποιοτικό ξεχνιέται γρήγορα».

«Ναι, διότι υπάρχουν κομμάτια άχρηστα που περιέχουν βωμολοχίες ή ανούσιο και προσβλητικό στίχο. Τότε μιλάμε για μη ποιοτική μουσική».

3. ΣΥΖΗΤΗΣΗ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στόχος της παρούσας ερευνητικής εργασίας ήταν η διερεύνηση των απόψεων των φοιτητών σχετικά με τον τρόπο που διαμορφώνεται η μουσική τους κουλτούρα. Στο πλαίσιο αυτό διερευνήθηκαν η σημαντικότητα της μουσικής στη ζωή των φοιτητών και τα είδη μουσικής που είναι πιο δημοφιλή στη φοιτητική κοινότητα. Στη συνέχεια, συσχετίστηκαν τα είδη μουσικής με ποικίλους παράγοντες που συμβάλλουν στη διαμόρφωση των μουσικών προτιμήσεων. Επιπλέον, συγκεντρώθηκαν οι απόψεις τους για την επίδραση της μαζικής κουλτούρας, όπως αυτή προβάλλεται από τα ΜΜΕ, στη διαμόρφωση των μουσικών τους προτιμήσεων.

Ο πρώτος θεματικός άξονας κατέγραψε τις απόψεις των φοιτητών για τη σημαντικότητα της μουσικής στη ζωή τους. Όλοι οι φοιτητές τόνισαν πως η μουσική είναι μια πολύ σημαντική δραστηριότητα στην καθημερινότητά τους. Είναι μια αγαπημένη τους συνήθεια που καταλαμβάνει πολύτιμο χρόνο στο εικοσιτετράωρό τους. Ακούνε μουσική οπουδήποτε κι αν βρίσκονται, κυρίως όμως στο σπίτι και στο αυτοκίνητο, κάτι που συμπίπτει με την έρευνα των Rentfrow & Gosling (2003). Οι λόγοι ακρόασης της μουσικής συνδέονται με τα θετικά συναισθήματα που τους προκαλεί, την αίσθηση χαλάρωσης και ξεκούρασης μετά από μια κουραστική μέρα, αλλά και με την αίσθηση συντροφικότητας στη μοναξιά. Η μεγάλη σημασία της μουσικής φαίνεται και από το γεγονός ότι τα άτομα θεωρούν πως οι μουσικές προτιμήσεις τόσο των ιδίων όσο και των άλλων δηλώνουν σημαντικά πράγματα για την προσωπικότητά τους (Rentfrow & Gosling, 2003). Οι μουσικές προτιμήσεις των ατόμων, λοιπόν, εκλαμβάνονται ως αντιπροσωπευτικό στοιχείο του εαυτού τους αλλά και ως χαρακτηριστικό κριτήριο της προσωπικότητας των άλλων. Τέλος, οι φοιτητές χρησιμοποιούν, στις μέρες μας, σύγχρονα μέσα ακρόασης της μουσικής όπως επιτάσσει η εξέλιξη της τεχνολογίας.

Ο δεύτερος θεματικός άξονας ανίχνευσε τα αγαπημένα είδη μουσικής των φοιτητών. Από την ανάλυση συμπεραίνουμε πως η πλειοψηφία των φοιτητών ακούει ελληνική μουσική, με πιο δημοφιλή είδη το έντεχνο και λαϊκό. Η έρευνα του Skaliotis (2002) έδειξε πως στη χώρα μας επικρατούν σαφέστατα η λαϊκή μουσική και γενικότερα η «ελληνική» μουσική. Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγει και η έρευνά μας όπου φαίνεται πως δημοφιλέστερα είδη στην Ελλάδα είναι τα παλιά

λαϊκά και ρεμπέτικα και τα έντεχνα ελληνικά ενώ υψηλή είναι η προτίμηση και για την παραδοσιακή μουσική. Έτσι συνάγεται πως η ελληνική κοινωνία, παρά τις αλλαγές τις οποίες έχει υποστεί, εξακολουθεί να διατηρεί το παραδοσιακό μουσικό της ηχόχρωμα. Βεβαίως, δεν μπορεί να παραληφθεί και η ιδιαίτερα υψηλή προτίμηση που παρατηρείται για το είδος της pop και rock μουσικής επί του συνόλου του δείγματος.

Ο τρίτος θεματικός άξονας διερεύνησε τις απόψεις των φοιτητών για το κατά πόσο θεωρούν ότι επηρεάζονται από ορισμένους φυσιολογικούς, ψυχολογικούς, δημογραφικούς και κοινωνικούς παράγοντες. Οι μουσικές προτιμήσεις των φοιτητών δε φαίνεται να διαφέρουν σημαντικά σε σχέση με το φύλο τους. Τόσο οι άντρες όσο και οι γυναίκες προτιμούν πρωτίστως τα είδη της «εγχώριας» μουσικής. Μόνο στα είδη της «trendy» και της «σκληρής» μουσικής δείχνουν στα μεν πρώτα μια παραπάνω προτίμηση οι γυναίκες και στα δεύτερα οι άντρες. Αυτό συμπίπτει με τα ευρήματα της βιβλιογραφίας ότι η ροκ είναι πιο δημοφιλής στα αγόρια, ενώ η ποπ στα κορίτσια (Frith, 1978, όπ. αναφ. στο Βελοπετρόπουλος, 2006). Επίσης, ως προς την ηλικία δε σημειώθηκαν σημαντικές διαφορές, καθώς και οι τρεις ηλικιακές ομάδες προτιμούν με διαφορά τα είδη της «εγχώριας» μουσικής, έπειτα αυτά της «trendy», λιγότερο τα είδη της «σκληρής» μουσικής, ενώ τελευταία προτιμούν τα είδη της «ψαγμένης» μουσικής.

Η έρευνα των Rentfrow και Gosling (2003), έδειξε πως η επιλογή να ακούσει κάποιος συγκεκριμένα είδη μουσικής επηρεάζεται όχι μόνο από σταθερές χρόνιες ψυχολογικές καταστάσεις, όπως μόνιμη χαρά ή μελαγχολία, αλλά και από προσωρινές. Πράγματι, η ανάλυση έδειξε ότι οι φοιτητές θα επιλέξουν να ακούσουν μουσική για ποικίλους λόγους, όπως για να χαλαρώσουν μετά από μια κουραστική μέρα, για να διατηρήσουν τη διάθεση που έχουν ή να τη μεταβάλουν. Οι απόψεις τους συγκλίνουν με τις έρευνες των Rosenbaum και Prinsky (1987) και των Melton και Galician (1987). Επιπλέον, η μουσική προκαλεί σε άνδρες και γυναίκες φοιτητές ποικίλα συναισθήματα και από τις τρεις κατηγορίες, όπως τα ομαδοποιήσαμε στην ανάλυση.

Στη διάθεση, όμως, μπορεί να επιδρά και ο χώρος στον οποίο κανείς ακούει τη συγκεκριμένη μουσική, αν για παράδειγμα είναι μόνος του στο δωμάτιό του ή με παρέα σε κάποιο μαγαζί. Έτσι, φάνηκε από την ανάλυση των συνεντεύξεων πως οι

φοιτητές ανάλογα με το μέρος όπου βρίσκονται ακούνε και διαφορετικά είδη μουσικής. Όσοι ανέφεραν ότι ακούνε πιστά ένα είδος μουσικής, προτιμούν να βγαίνουν σε μαγαζιά με την αντίστοιχη μουσική. Ορισμένοι άλλοι που ανέφεραν μια ποικιλία ειδών μουσικής που τους αρέσει να ακούνε, επέλεξαν και μια ποικιλία μαγαζιών στα οποία μπορεί να βγουν. Επομένως, ανάλογα με το μαγαζί που θα βγουν θα ακούσουν και διαφορετικά είδη μουσικής. Βέβαια, υπήρχε αντιστοιχία στα είδη μουσικής που ακούνε και στα μαγαζιά που επιλέγουν να βγουν. Καθώς, η πλειοψηφία των φοιτητών δήλωσε πως προτιμάει τα είδη της «εγχώριας» μουσικής, έτσι και οι περισσότεροι προτιμούν να βγαίνουν σε μουσικές σκηνές έντεχνης μουσικής, τσιπουράδικα και ρεμπετάδικα. Επιπλέον, η πόλη που σπουδάζουν (Φλώρινα) τους παρέχει επιλογές διασκέδασης, αλλά όχι όσες θα ήθελαν.

Όσον αφορά στους κοινωνικούς παράγοντες, οι περισσότεροι φοιτητές είπαν πως έχουν επηρεαστεί στις μουσικές τους προτιμήσεις πρώτα από τους φίλους κι έπειτα από την οικογένειά τους. Τα αποτελέσματα συμπίπτουν με τις έρευνες που αναφέραμε στο θεωρητικό μέρος (ABA, 1999 · Ho, 2004). Επιπλέον, ένα άτομο ανέφερε την επιρροή που δέχτηκε από το Μουσικό σχολείο όπου είχε φοιτήσει, άποψη που επιβεβαιώνει τις έρευνες για την επιρροή των «ειδικών», των δασκάλων μουσικής, στις μουσικές προτιμήσεις του ατόμου (Pantle, 1978, όπ. αναφ. στο Βελοπετρόπουλος, 2006). Ωστόσο, οι πλειοψηφία των φοιτητών θεωρεί πως είχε επηρεαστεί στο παρελθόν από τους φίλους, την οικογένεια, συγγενείς ή δασκάλους, όμως τώρα πια μπορούν να κρίνουν μόνοι τους τα είδη μουσικής που τους ταιριάζουν. Οι απόψεις τους συμφωνούν με τον Christenson (1994), ότι το άτομο μεγαλώνοντας μεταβάλλει τις μουσικές του επιλογές από αυτές της οικογένειάς του. Επιπλέον, ως προς τις κοινωνικές ομάδες που μπορεί να συναναστρέφονται, οι περισσότεροι υποστηρίζουν πως ούτε τις επιλέγουν βάσει μουσικών προτιμήσεων ούτε θα άλλαζαν τις μουσικές τους προτιμήσεις για αυτές. Παρόλα αυτά, μπορεί να τυχαίνει να συγκλίνουν οι μουσικές τους προτιμήσεις κάποιες φορές.

Οι φοιτητές, επιπλέον, στην πλειοψηφία τους δε συνδέουν συνειδητά τις μουσικές τους προτιμήσεις με κοινωνικές ή πολιτικές ιδεολογίες. Δεν αποτελεί για αυτούς κριτήριο επιλογής ενός μουσικού κομματιού η ιδεολογία του, αλλά μάλλον

η ευχαρίστηση που τους προσφέρει, δηλαδή η διάθεσή τους. Ωστόσο, αξιοσημείωτο είναι ότι οι λιγότεροι που υποστηρίζουν πως θα ακούσουν συνειδητά τραγούδια που μεταφέρουν κάποιο κοινωνικό μήνυμα ή πολιτική ιδεολογία, ακούνε όλοι έντεχνη, λαϊκή μουσική και μουσικές της κουλτούρας hip-hop. Αυτοί οι ίδιοι φοιτητές είναι που, ανάμεσα στα άλλα χαρακτηριστικά ενός καλλιτέχνη, θα παρατηρήσουν και την ιδεολογία του.

Σύμφωνα με έρευνα του Stevens (2001), τα άτομα που κατοικούν σε χωριά της επαρχίας διαμορφώνουν διαφορετικές μουσικές προτιμήσεις από αυτά που μένουν σε μεγάλα αστικά κέντρα. Πράγματι, στους φοιτητές παρατηρείται μια διαφοροποίηση στις μουσικές προτιμήσεις σχετικά με τον τόπο καταγωγής τους. Οι φοιτητές των επαρχιακών περιοχών προτιμούν περισσότερο είδη μουσικής που σχετίζονται με τη λαϊκή μουσική παράδοση, ήχους πιο «ελληνικούς». Αντίθετα, οι φοιτητές των μεγαλουπόλεων έχουν υψηλά στις προτιμήσεις τους ταυτόχρονα με τα ελληνικά ακούσματα και τα είδη της pop και hip-hop κουλτούρας.

Σχετικά με τα μουσικά χαρακτηριστικά, οι φοιτητές ανέφεραν τον αγαπημένο τους καλλιτέχνη συγκεκριμενοποιώντας έτσι τη μουσική τους κλίση. Οπωσδήποτε ο αγαπημένος καλλιτέχνης/συγκρότημα συνδεόταν με ένα από τα είδη μουσικής που προτιμούν. Οι φοιτητές που ακούν τα είδη της «εγχώριας» μουσικής παρατηρούν σε έναν καλλιτέχνη πρώτα τη φωνή/ερμηνεία, ενώ οι φοιτητές από τις υπόλοιπες κατηγορίες παρατηρούν πρώτα τη στιχουργική ή συνθετική του δεινότητα. Ωστόσο, σε ένα μουσικό κομμάτι όλοι οι φοιτητές απάντησαν πως παρατηρούν πρώτα τη μουσική του κι έπειτα τον στίχο. Τα αποτελέσματα της ανάλυσης συμφωνούν με αυτά της έρευνας του Βελοπετρόπουλου (2006).

Σημαντικό παράγοντα στη διαμόρφωση των μουσικών προτιμήσεων αποτελεί η μουσική εκπαίδευση που μπορεί κάποιος να έχει πάρει. Στους συμμετέχοντες δόθηκαν δύο ερωτήσεις σχετικές με αυτόν τον παράγοντα, μία πολλαπλών επιλογών και μία σύντομης απάντησης. Οι απαντήσεις φανερώνουν ότι η πλειοψηφία των συμμετεχόντων δεν έχει κάνει κάποιες μουσικές σπουδές, όμως οι περισσότεροι ασχολούνται με κάποιο είδος τέχνης στην καθημερινότητά τους ερασιτεχνικά.

Ο τέταρτος θεματικός άξονας συμπεριέλαβε τις απόψεις των φοιτητών για την επίδραση των ΜΜΕ στη διαμόρφωση των μουσικών τους προτιμήσεων, στο

διαχωρισμό της μουσικής σε ποιοτική και μη ποιοτική και στη δημιουργία κοινωνικών ταυτοτήτων. Οι μισοί φοιτητές αντιλαμβάνονται την επίδραση των ΜΜΕ στην καθημερινότητά τους και παραδέχονται την επιρροή τους στις μουσικές τους προτιμήσεις. Οι άλλοι μισοί ενώ αντιλαμβάνονται την επίδραση που τους ασκείται από τα ΜΜΕ, θεωρούν πως δεν υιοθετούν τα πρότυπα που προβάλλονται από αυτά. Υπάρχει και μια μικρή μερίδα που βρίσκεται στο ενδιάμεσο και στέκει προβληματισμένη μπροστά στην επιρροή των ΜΜΕ και στο κατά πόσο έχουν συμβάλει στη διαμόρφωση των μουσικών τους επιλογών.

Πολλές ομάδες νέων με συγκεκριμένη ιδεολογία και στάση ζωής, πολλές δηλαδή νεανικές υποκουλτούρες χρησιμοποίησαν τη μουσική ως βασικό σημείο αναφοράς της ταυτότητάς τους (Brake, 1980). Οι πιο πολλοί φοιτητές συμφωνούν πως η μουσική μπορεί να διαμορφώσει κοινωνικές ταυτότητες. Φέρνουν, μάλιστα, αρκετοί ως παράδειγμα τον διαχωρισμό της κλασικής μουσικής από την ραπ ή το ρεμπέτικο, ως απόδειξη δημιουργίας κοινωνικών ταυτοτήτων λόγω της κοινωνικής διαστρωμάτωσης που υπάρχει. Τα αποτελέσματα συμπίπτουν με την έρευνα της Βαρουχάκη (2005) σχετικά με τη δημιουργία μουσικών προτύπων από τα ΜΜΕ στα πλαίσια της πολιτιστικής βιομηχανίας. Ωστόσο, αρκετοί είναι και οι φοιτητές που δε συμφωνούν με την άποψη ότι η μουσική διαμορφώνει κοινωνικές ταυτότητες. Κάποιοι από αυτούς θεωρούν ότι δεν είναι δίκαιο να κατατάσσουμε τους ανθρώπους με βάση τις μουσικές τους επιλογές, καθώς αυτές μπορεί να διαφοροποιούνται ανάλογα με την περίσταση. Άλλοι, από αυτούς, υποστηρίζουν ότι δεν έχουν αυτήν την ανάγκη του «ανήκειν» οι ενήλικες, αλλά είναι μάλλον χαρακτηριστικό των μικρότερων ηλικιών. Τέλος, ορισμένοι αρνούνται τη διαμόρφωση κοινωνικών ταυτοτήτων από τη μουσική τεκμηριώνοντας με την άποψη ότι μπορεί να δημιουργήσει μόνο συγκεκριμένες συμπεριφορές, αλλά όχι να καθορίσει την κοινωνική θέση κάποιου.

Ως προς τον διαχωρισμό της μουσικής σε «ποιοτική» και «μη ποιοτική», από την ανάλυση των απαντήσεων των συμμετεχόντων φαίνεται ότι, η συντριπτική πλειοψηφία δεν αποδέχεται τον διαχωρισμό αυτόν. Υποστηρίζουν ότι διαχωρισμός στην ποιότητα μπορεί να υπάρχει από το ένα τραγούδι στο άλλο μέσα στο ίδιο είδος μουσικής. Στον αντίποδα βρίσκεται μια μικρή μερίδα φοιτητών που

υποστηρίζει τον διαχωρισμό, καθώς για αυτούς η ποιότητα ενός τραγουδιού κρίνεται από τον στίχο, τη σύνθεση και τη διαχρονικότητά του.

4. ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ ΕΡΕΥΝΑΣ

Από την ανάλυση των ηλεκτρονικών συνεντεύξεων προέκυψαν κάποιοι περιορισμοί στη συγκεκριμένη ερευνητική προσέγγιση. Αρχικά, πολλές ερωτήσεις της ηλεκτρονικής συνέντευξης επιδέχονταν ανοιχτές επιλογές (multiple choice) στις απαντήσεις τους, κάτι που δημιούργησε μάλλον σύγχυση στην ανάλυση των απαντήσεων.

Το μεγαλύτερο πρόβλημα προέκυψε στις ερωτήσεις σχετικά με τα είδη μουσικής που προτιμούν οι φοιτητές (ερωτήσεις 2α, 2β), όπου μπορούσαν να επιλέξουν παραπάνω από ένα είδη μουσικής τόσο ελληνικής όσο και ξένης. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να επιλέξουν, σε πολλές περιπτώσεις, αντιφατικά μεταξύ τους είδη μουσικής, κάτι που δυσκόλεψε την ομαδοποίηση των προτιμώμενων ειδών μουσικής. Επίσης, αυτή η ποικιλία στις επιλογές των ερωτηθέντων, ως προς τα είδη μουσικής, δυσκόλεψε τον συσχετισμό των προτιμώμενων ειδών με τους χώρους διασκέδασης που προτιμούν (ερώτηση 5). Αυτό συνέβη, διότι σε πολλές περιπτώσεις δεν συμπίπτουν οι μουσικές προτιμήσεις με τους χώρους διασκέδασης που επιλέγουν.

Παρόμοιο πρόβλημα δημιουργήθηκε και με την ερώτηση που αφορούσε στα χαρακτηριστικά ενός μουσικού κομματιού που παρατηρούν πρώτα οι φοιτητές (ερώτηση 6β). Η επιλογή «όλα τα παραπάνω» θόλωσε περισσότερο παρά ξεκαθάρισε το τοπίο. Πολλοί φοιτητές την επέλεξαν, με αποτέλεσμα να μην είναι σαφές το χαρακτηριστικό που παρατηρούν πρώτα σε ένα μουσικό κομμάτι. Αυτό με τη σειρά του δυσκόλεψε τον συσχετισμό των απαντήσεων στην ανάλυση των συνεντεύξεων, αφού δεν μπορούσε να γίνει αντιστοίχιση ανάμεσα στα ομαδοποιημένα μουσικά είδη και στα χαρακτηριστικά ενός μουσικού κομματιού που παρατηρούν πρώτα οι ομάδες αυτές.

Ένας ακόμα περιορισμός της ερευνητικής αυτής προσέγγισης είναι ότι στην κατηγοριοποίηση των μουσικών ειδών, που υιοθετήθηκε από την έρευνα του Βελοπετρόπουλου (2006), στην κατηγορία «εγχώρια» μουσική συμπεριλάβαμε και το «σκυλάδικο», κάτι που ήταν δική μας προσθήκη. Όμως, το «σκυλάδικο» αποκλίνει από τα χαρακτηριστικά των υπόλοιπων ειδών της «εγχώριας» μουσικής, αφού δεν διακρίνεται για την ποιότητα του στίχου του. Ωστόσο, η «εγχώρια» θεωρήθηκε η πιο κατάλληλη κατηγορία για να το προσθέσουμε.

Έπειτα, το ερευνητικό εργαλείο της εργασίας, η ηλεκτρονική συνέντευξη, είχε πλεονεκτήματα, τα οποία αναφέρθηκαν και στη Μεθοδολογία, όμως το σοβαρό μειονέκτημα ήταν η απουσία δια ζώσης συνεντεύξεων. Με αυτές θα είχαν αποφευχθεί παρερμηνείες σε κάποιες ερωτήσεις ανοιχτού τύπου, καθώς θα υπήρχε η δυνατότητα διευκρινίσεων σε ερωτήσεις όπως αυτή για τη σύνδεση των μουσικών προτιμήσεων με συγκεκριμένες κοινωνικές ή πολιτικές ιδεολογίες (ερώτηση 4β). Πολλοί φοιτητές σύγχυσαν τις πολιτικές ιδεολογίες με συγκεκριμένα πολιτικά κόμματα.

Τέλος, η συγκεκριμένη έρευνα διεξήχθη λόγω προσωπικού ενδιαφέροντος του ερευνητή για το θέμα που πραγματεύεται. Για τον λόγο αυτό, η μικρής εμβέλειας έρευνα αποτελεί ένα μικρό δείγμα του τρόπου διαμόρφωσης των μουσικών προτιμήσεων στους φοιτητές και σε καμία περίπτωση δεν ενδείκνυται για γενικεύσεις. Ευχής έργο θα ήταν οι μελλοντικοί μεταπτυχιακοί ή διδακτορικοί φοιτητές να εκπονήσουν μια μεγαλύτερης εμβέλειας έρευνα πάνω σε αυτό το τόσο ενδιαφέρον θέμα της μαζικής κουλτούρας και του τρόπου που εισβάλλει στις ζωές μας και επηρεάζει υποσυνείδητα και τις μουσικές μας επιλογές.

5. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΘΕΜΑ: Μουσική κουλτούρα

Καλησπέρα! Οι παρακάτω ερωτήσεις αποτελούν μέρος της ηλεκτρονικής συνέντευξης που ακολουθεί, με θέμα τη μουσική κουλτούρα των φοιτητών των Α.Ε.Ι. της Φλώρινας.

Αλήθεια, τι μουσική ακούς; Από πού πιστεύεις ότι επηρεάστηκες;

Όπως αντιλαμβάνεσαι, αυτή η ηλεκτρονική συνέντευξη θα ανιχνεύσει τη μουσική σου κουλτούρα. Είσαι έτοιμος-η;!

ΣΗΜ.: Οι απαντήσεις που έχουν τη μορφή κειμένου σύντομης ή μακροσκελούς ανάπτυξης να μην είναι μονολεκτικές.

*ΣΗΜ.=ΣΗΜΕΙΩΣΗ

Φύλο *

- Άνδρας
- Γυναίκα

Ηλικιακή ομάδα *

- 18-22
- 22-25
- άνω των 25

Α.Ε.Ι. Φλώρινας Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας *

- Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης
- Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών
- Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών

Τόπος καταγωγής *

- μεγάλο αστικό κέντρο (μεγαλούπολη)
- επαρχιακή πόλη (μικρή πόλη ή χωριό)

1. Σου αρέσει να ακούς μουσική; *

Ναι ή όχι και για ποιο λόγο;

1α. Πόσο συχνά ακούς μουσική; *

1 2 3 4 5

σπάνια καθημερινά

1β. Συνήθως πού ακούς; *

- στο σπίτι
- στο αυτοκίνητο

- στο γυμναστήριο
- στα μαγαζιά
- σε όλους τους παραπάνω χώρους
- Άλλο:

1γ. Ποια τεχνολογικά μέσα χρησιμοποιείς για να ακούσεις μουσική; *

- PC-διαδίκτυο
- κινητό/mp3 player
- CD-player
- ηχοσύστημα αυτοκινήτου
- όλα τα παραπάνω
- Άλλο:

2. Ποιο είδος μουσικής προτιμάς; *

2α. Αν ακούς ελληνική μουσική, ποιο-α από τα παρακάτω είδη προτιμάς;

- έντεχνο
- λαϊκό
- παραδοσιακό/δημοτικό
- ροκ
- ποπ
- ρεμπέτικο
- "σκυλάδικο"
- Άλλο:

2β. Αν ακούς ξένη μουσική, ποιο-α από τα παρακάτω είδη προτιμάς;

- rock
- jazz
- pop
- κλασική
- Άλλο:

3. Η διάθεσή σου παίζει ρόλο στο είδος μουσικής που θα επιλέξεις; *

3α. Τι συναισθήματα νιώθεις στο άκουσμα της αγαπημένης σου μουσικής; *

4. Από πού/ποιον πιστεύεις ότι έχεις επηρεαστεί στις μουσικές σου επιλογές; *

π.χ. από την οικογένεια /από κάποιον συγγενή/ από φίλους/από κάποιον δάσκαλο/M.M.E. κτλ.

4α. Προτιμάς είδη μουσικής που προτιμούν πρόσωπα ή κοινωνικές ομάδες που συναναστρέφεται; *

4β. Συνδέεις τα είδη μουσικής που προτιμάς με συγκεκριμένες κοινωνικές ή πολιτικές ιδεολογίες; *

5. Τι είδους μαγαζιά προτιμάς για τη διασκέδασή σου; *

- clubs
- rock bars
- μουσικές σκηνές έντεχνης μουσικής
- μπουζούκια
- Άλλο:

5α. Σου παρέχει η πόλη που σπουδάζεις αυτή τη δυνατότητα διασκέδασης; *

6. Ποιος είναι ο αγαπημένος σου καλλιτέχνης(τραγουδιστής/μουσικός/συγκρότημα); *

6α. Τι θαυμάζεις περισσότερο σ'αυτόν; *

- εμφάνιση
- φωνή/ερμηνεία
- στιχουργική/σύνθεση
- ιδεολογία
- Άλλο:

6β. Τι παρατηρείς πρώτα σε ένα μουσικό κομμάτι; *

- φωνή/ερμηνεία
- στίχο
- μουσική
- όλα τα παραπάνω

7. Έχεις κάνει μουσικές σπουδές; *

- μουσικό όργανο
- χορωδία/φωνητική
- θεωρία της μουσικής
- όλα τα παραπάνω
- τίποτα από τα παραπάνω

8. Ασχολείσαι γενικότερα με τις τέχνες; *

Ναι ή όχι και με ποια (θέατρο, μουσική, εικαστικά, χορός, συγγραφή κλπ.); ερασιτεχνικά ή επαγγελματικά;

9. Υποστηρίζεις τον διαχωρισμό της μουσικής σε ποιοτική και μη ποιοτική; *

Ναι ή όχι και γιατί;

10. Θεωρείς ότι η μουσική είναι σε θέση να διαμορφώσει κοινωνικές ταυτότητες; *

Με ποιον τρόπο;

11. Στην εποχή μας μεγάλη επιρροή ασκούν τα Μ.Μ.Ε. (ραδιόφωνο, τηλεόραση, κινηματογράφος, περιοδικά, κ.ά.)σε διάφορους τομείς. Κατά πόσο θεωρείς ότι συμβάλλουν στη διαμόρφωση των μουσικών σου προτιμήσεων; *

12. Πώς αντιλαμβάνεσαι τον όρο "κουλτούρα"; *

Ευχαριστώ πολύ για τον χρόνο και τις απαντήσεις σου!

Υποβολή

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΕΣ

- Adorno, T., Marcuse, H., Horkheimer, M. & Lowenthal, L. (1984). *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*. Ζ. Σαρίκας (επιλογή κειμένων, μετάφραση και εισαγωγή), Αθήνα: εκδόσεις Ύψιλον
- Adorno, T. (1991). *Τρία κείμενα μουσικής κοινωνιολογίας*. Αθήνα: Πρίσμα
- Adorno, T. (1997). *Η Κοινωνιολογία της μουσικής*. Αθήνα: Νεφέλη-Μουσική
- Adorno, T. (2000). *Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας*. Λ. Αναγνώστου (Πρόλογος και μτφ.), Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια
- Albarran, A. (2004). *Η οικονομία των ΜΜΕ*. Γ. Τσουρβάκας (επιμ.). Θεσσαλονίκη: University Studio Press
- Βαρουχάκη, Σ. (2005) *Μαζική κουλτούρα και σύγχρονο λαϊκό τραγούδι 1974-2000* (Δημοσιευμένη Διδακτορική Διατριβή). Πάντειο Πανεπιστήμιο Πολιτικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Κοινωνιολογίας, Αθήνα. [Ανακτήθηκε τον Σεπτέμβριο του 2018 από τον διαδικτυακό τόπο <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/14497>]
- Βελοπετρόπουλος, Δ. (2006). *Μουσικές προτιμήσεις: Παράγοντες διαμόρφωσης, Ομαδοποίησης & Προφίλ Καταναλωτή σε σχέση με αυτές και η Διαφοροποίηση της Στάσης τους απέναντι στην Πειρατεία της Μουσικής*. (Δημοσιευμένη Μεταπτυχιακή Εργασία). Οικονομικό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μάρκετινγκ & Επικοινωνίας, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Μάρκετινγκ & Επικοινωνία με νέες Τεχνολογίες, Αθήνα
- Βολιότης-Καπετανάκης, Η. (1997). *Ελλήνων μούσα λαϊκή*. Αθήνα: Νέα Σύνορα
- Brantlinger, P. (1999). *Άρτος και θεάματα*. Αθήνα: Νησίδες
- Γιαννέλης, Π. (2010). Μετά την Pop δεν έχει Stop. *Δίφωνο*, 15 (τ. 174), σσ. 47-50
- Γιάννου, Δ. (1995). Μουσική. Στο *Παιδαγωγική – Ψυχολογική Εγκυκλοπαίδεια –Λεξικό* (τ. 6, σελ. 3219). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- Cohen, L., Manion, L. & Morrison, K. (2007). «*Μεθοδολογία εκπαιδευτικής έρευνας*». Σ. Κυρανάκης, Μ. Μαυράκη, Χ. Μητσοπούλου, Π. Μπιθάρα και Μ. Φιλοπούλου (μτφ). Αθήνα: εκδόσεις Μεταίχμιο
- Cooley C., Park R., Lasswell H., Katz E., Mead M., Lippmann W., Boorstin D., Habermas J., Brecht B., McLuhan M. & Widmer K. (1991). *Το μήνυμα του Μέσου, η έκρηξη της μαζικής επικοινωνίας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Δεμερτζής, Ν. (2001). *Πολιτική επικοινωνία*. Αθήνα: Παπαζήσης
- Eagleton, T. (2003). *Η έννοια της κουλτούρας*. Αθήνα: Πόλις

- Ζαϊμάκης, Γ. (1999). *Καταγωγή Ακμάζοντα, Παρέκκλιση και Πολιτισμική Δημιουργία στον Λάκκο Ηρακλείου (1900-1940)*. Αθήνα: Πλέθρον
- Θεοδωράκης, Μ. (1990). *Μουσική για τις μάζες*. Αθήνα: εκδ. Ολκός, 1972
- Καλλιβρετάκης, Λ. (1994). Προβλήματα ιστορικοποίησης του Rock φαινομένου. Εμπειρίες και στοχασμοί. *Τα Ιστορικά HISTORICA* (1993-1999) Τόμος: 11^{ος}, τ.20, σσ. 157-174
- Καραποστόλης, Β. (1984). *Η Καταναλωτική Συμπεριφορά στην Ελληνική Κοινωνία 1960-1975*. ΕΚΚΕ, Αθήνα
- Κατοχιανού, Α., Τηλιάκος, Κ., Καλογήρου, Α., Μεלבάνι, Ν. & Κοτζαγκιόζη, Μ. (2012). *Λεξικό της Κλασικής Μουσικής*. Αθήνα: Τέσσερα Πι Α.Ε.
- Κοταρίδης, Ν. (1996). *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*. Ν. Κοταρίδης (εισαγωγή – επιμέλεια), Σ. Δαμιανάκος (επίμετρο). Αθήνα: εκδόσεις ΠΛΕΘΡΟΝ
- Κωνσταντινίδου, Μ. (1980). *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*. Θεσσαλονίκη: Μπαρμπουνάκης
- Kraus, Mcdonald, Adorno, Arendt, Shils, Parsons, Williams, Morin & Baudrillard (1991). *Η κουλτούρα των μέσων, Μαζική κοινωνία και πολιτιστική βιομηχανία*. Κ. Λιβιεράτος και Τ. Φραγκούλης (επιμ.). Α. Λυκιαρδοπούλου, Λ. Ζήση, Λ. Αναγνώστου και Χ. Σκορίνης (μτφρ.). Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια
- Λαμπρόπουλος, Σ. (2000). Αφιέρωμα, η δεκαετία του '90. Ροκ με μέλλον. *Δίφωνο*, 15 (τ. 53), σσ. 66-69
- Λεάνδρος, Ν. (2000). *Πολιτική οικονομία των ΜΜΕ, Η αναδιάρθρωση της βιομηχανίας των ΜΜΕ στην εποχή της πληροφοριακής επανάστασης*. Αθήνα: Καστανιώτης
- Λιάβας, Λ. (2008). Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι ως διαχρονική ενότητα λόγου- μέλους- κίνησης. Στο Λ. Λιάβας, Α. Καραπάνου (Επιμ.), *Δημοτικά τραγούδια: Ιστορία-Παράδοση-Ταυτότητα*(σ. 8-20). Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων
- Λιάβας, Λ., Μερακλής, Μ., Ψυχογιού, Ε. και Δραγούμης, Μ. (2008α). Εισαγωγή. Στο Λ. Λιάβας, Α. Καραπάνου (Επιμ.), *Δημοτικά τραγούδια: Ιστορία-Παράδοση-Ταυτότητα* (σ.51). Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων
- Λιάβας, Λ., Μερακλής, Μ., Ψυχογιού, Ε. και Δραγούμης, Μ. (2008β). Καταγραφή και μελέτη του δημοτικού τραγουδιού. Στο Λ. Λιάβας, Α. Καραπάνου (Επιμ.), *Δημοτικά τραγούδια: Ιστορία-Παράδοση-Ταυτότητα*(σσ. 53-61). Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων
- Λιάβας, Λ., Μερακλής, Μ., Ψυχογιού, Ε. και Δραγούμης, Μ. (2008γ). Η μουσική, ο χορός και τα μουσικά όργανα. Στο Λ. Λιάβας, Α. Καραπάνου (Επιμ.), *Δημοτικά τραγούδια: Ιστορία-Παράδοση-Ταυτότητα*(σ. 115-121). Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων
- Λιάβας, Λ. & Τζαμτζής, Γ. (2009). Διονύσης Σαββόπουλος. *Του '60 οι εκδρομείς*. Αθήνα: Sui Generis

- Λυδάκη, Α. (2001). *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*. Αθήνα: Καστανιώτης
- Mason, J. (2002). *Η διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας*. Ν. Κυριαζή (Επιμ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- McQuail, D. (2003). *Η θεωρία της μαζικής επικοινωνίας για τον 21^ο αιώνα*. Αθήνα: Καστανιώτης
- Μερακλής, Μ. (2008). Το δημοτικό τραγούδι ως κείμενο. Στο Λ. Λιάβας, Α. Καραπάνου (Επιμ.), *Δημοτικά τραγούδια: Ιστορία-Παράδοση-Ταυτότητα*(σ. 21-32). Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων
- Μήτκα, Κ. (2011) *Η μουσική κουλτούρα των μαθητών/τριών και η αξιοποίηση των ΤΠΕ (Τεχνολογιών της Πληροφορίας και της Επικοινωνίας) στη διδασκαλία της Μουσικής στο Δημοτικό Σχολείο: Απόψεις εκπαιδευτικών* (Δημοσιευμένη μεταπτυχιακή εργασία). Α.Π.Θ., Π.Τ.Δ.Ε., Θεσσαλονίκη. [Ανακτήθηκε στις 15/06/2016 από τον διαδικτυακό τόπο <http://ikee.lib.auth.gr/record/128769>]
- Michels, U. (1994) Άτλας της μουσικής (μτφρ. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής- Ι.Ε.Μ.Α.) (τ.1) Αθήνα: Φίλιππος Νάκας
- Μπάλτας, Γ. και Παπασταθοπούλου, Π. (2003). *Συμπεριφορά Καταναλωτή: Αρχές, Στρατηγικές, Εφαρμογές*. Εκδόσεις: Rosili, Γέρακας
- Μποζίνης, Ν. (2006). *Ροκ παγκοσμιότητα και ελληνική τοπικότητα*. (δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή). ΕΚΠΑ, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθήνα. [ανακτήθηκε: 16/05/2017 από τον διαδικτυακό τόπο <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/19815#page/2/mode/2up>]
- Μποσκοϊτης, Α. (2010). Παιδιά, καλωσορίσατε. *Δίφωνο*, 15 (τ.171), σσ. 26-29
- Μπουμπάρης, Ν. (2004). *Πολιτιστικές Βιομηχανίες, διαδικασίες, υπηρεσίες και αγαθά*. Αθήνα: Κριτική
- Μυλωνάς, Κ. (1991). *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού 1960-1970*. Β' Τόμος. Αθήνα: Κέδρος
- Νοταράς, Γ. (2000α). Αφιέρωμα, η δεκαετία του '90. *Δίφωνο*, 15 (τ. 53), σσ. 52-62
- Νοταράς, Γ. (2000β). Αφιέρωμα, η δεκαετία του '90. Η «άλλη όχθη». *Δίφωνο*, 15 (τ. 53), σσ. 64-65
- Οικονόμου, Η. (2010). Περί Έντεχνου και άλλων δαιμονίων. *Δίφωνο*, 15 (τ.173), σσ. 48-52
- Orpenheim, A. (1992). *Questionnaire Design Interviewing and Attitude Measurement*. London: Continuum
- Παπαβασιλείου, Ν. και Μπάλτας, Γ. (2003). *Μάρκετινγκ Λιανικού και Χονδρικού Εμπορίου*. Εκδόσεις: Rosili, Γέρακας

- Παπαζάρης, Α. (1999). *Μουσική μάθηση και Εκπαίδευση*. Αθήνα: Παπαζήση
- Παπαπαναγιώτου, Ξ. (2006). Η ηλικία και η μουσική εκπαίδευση ως παράγοντες διαμόρφωσης των μουσικών προτιμήσεων Ελλήνων μαθητών. *Μουσικοπαιδαγωγικά*, 3, 5-30
- Πατσαλίδης, Σ. (2000). Η μουσική γαρ και η ιδεολογία της βίας και της αντίστασης. *Μουσικολογία*, τ/χ. 12-13, σελ. 189-205
- Πετρόπουλος, Η. (1996). *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος
- Πλέσσας, Α. (2012). Καλλιτέχνες και διαδίκτυο τον 21^ο αιώνα. *TAR: Μουσικό διαδικτυακό περιοδικό με αφορμή την κιθάρα*. Ανακτήθηκε 25/1/19 από <http://www.tar.gr/content/content.php?id=3883>
- Σέργη, Α. (1995) Προσχολική Μουσική Αγωγή: Η Επίδραση της Μουσικής μέσα από τη Διαθεματική Μέθοδο Διδασκαλίας στην Ανάπτυξη της Προσωπικότητας των Παιδιών στο Σέργη, Α. Μουσική εκπαίδευση: Ο ρόλος του εκπαιδευτικού στο Αργυρίου, Μ. & Διονυσίου, Ζ. (επιμ.) *Μεθοδολογικές και βιωματικές προσεγγίσεις των τάξεων από την Α΄ έως και την Στ΄ Δημοτικού*. Πρακτικά 1^{ου} Πανελληνίου Συνεδρίου Μουσικής Αγωγής Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης, Αθήνα: Gutenberg
- Σέργη, Α. (2005) Μουσική εκπαίδευση: Ο ρόλος του εκπαιδευτικού στο Αργυρίου, Μ. & Διονυσίου, Ζ. (επιμ.) *Μεθοδολογικές και βιωματικές προσεγγίσεις των τάξεων από την Α΄ έως και την Στ΄ Δημοτικού*. Πρακτικά 1^{ου} Πανελληνίου Συνεδρίου Μουσικής Αγωγής Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης, Αθήνα: Gutenberg
- Σόρογκας, Ε. (2000). Η διεθνοποίηση του αμερικανικού μοντέλου της τηλεοπτικής ενημέρωσης. Στο Στ. Παπαθανασόπουλος (Επιμ.), *Επικοινωνία και Κοινωνία από τον εικοστό στον εικοστό πρώτο αιώνα* (σσ. 329-339). Αθήνα: Καστανιώτης
- Σόρογκας, Ε. (2004). *Το φαινόμενο των «ριάλιτι»*. Αθήνα: Καστανιώτης
- Στρόφαλης, Μ., Νικήτας, Α., Χατζηνικολάου, Χ., Λαμπροπούλου, Ο., Λαμπροπούλου, Σ., Ψαρρός, Α., Γαλανός, Γ. (2008). *Ελληνική μουσική. Πολιτισμός-Τέχνες-Διαχείριση ελεύθερου χρόνου*. ΥΠ.Ε.Π.Θ., Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων [Ανακτήθηκε τον Σεπτέμβριο του 2018 από: <https://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3452/1014.pdf>]
- Tuckman, B. (1999). *Conducting Educational Research*. 5th ed. Belmont, Calif.: Wadsworth
- Tunstall, J. (2000). Τα μέσα παραμένουν αμερικανικά. Στο Στ. Παπαθανασόπουλος (Επιμ.), *Επικοινωνία και Κοινωνία από τον εικοστό στον εικοστό πρώτο αιώνα* (σ. 313). Αθήνα: Καστανιώτης
- Τσέτσος, Μ. (2011). *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική. Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*. Αθήνα: εκδ. Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα
- Τσίλτον, Τ. (1981). *Ιστορία της τζαζ*. Α. Γεωργίου(μτφ.), Σ. Παπαδημητρίου (επιμ.). Αθήνα: Εκδόσεις ΥΠΟΔΟΜΗ

- Fiske, J. (2001). Μεταμοντερνισμός και τηλεόραση. Στο J. Curran & M. Gurevitch (Επιμ.), *ΜΜΕ και Κοινωνία* (σ. 85). Αθήνα: Πατάκη
- Frith, S. (2001). Ψυχαγωγία. Στο J. Curran & M. Gurevitch (Επιμ.), *ΜΜΕ και Κοινωνία* (σ. 248). Αθήνα: Πατάκη
- Φίλιας, Β. (2001). *Εισαγωγή στη Μεθοδολογία και τις Τεχνικές των Κοινωνικών Ερευνών*. Αθήνα: Gutenberg
- Hall, St., Held, D. & Mc Grew A. (2003). *Η Νεωτερικότητα σήμερα*. Αθήνα: Σαββάλας
- Hobsbawm, E. (1995). *Ο σύντομος 20^{ος} αι. 1940-1991*. Αθήνα: Θεμέλιο
- Χόλστ, Γκ. (1995). *Δρόμος για το ρεμπέτικο*. Αθήνα: Δόμος
- Χρυσοστόμου, Σ. (2005) Μουσική Εκπαίδευση: Επιλογή ή αναγκαιότητα. Στο Αργυρίου, Μ. & Διονυσίου, Ζ. (επιμ.) *Μεθοδολογικές και βιωματικές προσεγγίσεις των τάξεων από την Α΄ έως και την Στ΄ Δημοτικού*. Πρακτικά 1^{ου} Πανελληνίου Συνεδρίου Μουσικής Αγωγής Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης, Αθήνα: Gutenberg
- Ψυχογιού, Ε. (2008). Τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, οι καταγραφές και η μελέτη τους. Στο Λ. Λιάβας, Α. Καραπάνου (Επιμ.), *Δημοτικά τραγούδια: Ιστορία-Παράδοση-Ταυτότητα* (σ. 33-41). Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων
- Walker, J. (2010). *Η Τέχνη στην εποχή των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας*. Α. Μπαλτζής (Επιμ.), Χ. Παπαβασιλείου, Π. Φυλακτάκη (Μτφρ.). Θεσσαλονίκη: University Studio Press

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΕΣ

- Ahlkvist, J. (2001). "Programming Philosophies and the Rationalization of Music Radio". *Media, Culture and Society*. Vol. 23, No 3, pp. 339-358
- Ang, I. (1996). *Desperately Seeking the Audience*. London and New York: Routledge
- Australian Broadcasting Authority (1999), "Headbanging or Dancing? – Youth and Music in Australia". News Releases 7/1999
- http://www.aba.gov.au/newspubs/news_releases/archive/1999/7nr99.shtml
- Barongan, C., & Hall, G. C. (1995). "The Influence of Misogynous Rap Music on Sexual Aggression against Women". *Psychology of Women Quarterly*, Vol. 19, No 2, pp. 195-209
- Blacking, J. (1977) *How Musical is Man* in Wade, B. (2004) *Thinking Musically: Experiencing Music, Expressing culture*. New York: Oxford University Press
- Brake, M. (1980). "The Sociology of Youth and Youth subcultures". London: Routledge and Kegan Paul
- Bryman, A. & Bell, E. (2007). *Business Research Methods*. 2nd ed. Oxford: University Press.
- Campbell, P., S. (2008) *Musician & teacher: An orientation to music education*. U.S.A.: W. W. Norton and Company Inc
- Christenson, P. (1994). "Childhood Patterns of Music Uses and Preferences". *Communication Reports*. Vol . 7, No 2, pp. 136-144
- Cohen, L. & Manion, L. (1994). *Research Methods in Education*. 4th ed. London: Routledge
- Davis, P. J. & Park, D. (1987) *No way: The nature of the impossible*. New York: W.H. Freeman and Company
- Duncan, B. N. and Fox, M. A. (2004). "Computer-Aided Music Distribution: The Future of Selection, Retrieval and Transmission". *First Monday*, Vol. 10, No 4
- Fried, C. (2003). "Stereotypes of Music Fans: Are Rap and Heavy Metal Fans a Danger to Themselves or Others?". *Journal of Media Psychology*, Vol. 8, No 3
- Hargreaves, D. & North, A. (1999). "The Functions of Music in Everyday Life: Redefining the Social in Music Psychology". *Psychology of music*, Vol.27, No 1, pp. 71-83
- Ho, Wai-Chung (2004). "A Cross-Cultural Study of Preferences for Popular Music among Hong Kong and Thailand Youths". *Journal of Interactural Communication*, Issue 7
- Inglis, F. (2004). *Culture*. Cambridge and Malden: Polity Press
- Kemp, A.E. (1996). *The Musical Temperament: Psychology and Personality of Musicians*. Oxford: Oxford University Press

- Lacourse, E., Claes, M. & Villeneuve, M. (2001). "Heavy Metal Music and Adolescent Suicidal Risk". *Journal of youth and adolescence*. Vol. 30, No 3, pp. 321-333
- LeBlanc, A., Colman, J., McCrary, J., Sherril, C. & Malin, S. (1988) Tempo preferences of different age music listeners. *Journal of Research in Music Education*, 36, pp. 156-168
- Leman, M. (2008) *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: The MIT Press
- Lindsay, A. (2006) (ed.) Audio Mosaicing, special issue of *Journal of New Music Research in* Lemman, M. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: The MIT Press
- Little, P. and Zuckerman, M. (1986). "Sensation Seeking and Music Preferences". *Personality individual differences*, Vol.7, No 4, pp. 575-577
- Lopes, P. D. (1992). Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969-1990. *American Sociological Review*, Vol.57, No 1, pp 56-71
- Manning, P. (1985) Electronic and Computer Music in Miranda, E. *Composing Music with Computers*. Great Britain: Focal Press
- Manning, P. (2004) *Electronic and Computer music*. Oxford (UK): Oxford University Press
- Michels, U. (1994) Άτλας της μουσικής (μτφρ. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής-Ι. Ε. Μ. Α.) (τ.1) Αθήνα: Φίλιππος Νάκας
- Miranda, E. (2001) *Composing Music with Computers*. Great Britain: Focal Press
- North, A., Hargreaves, D., & O'Neill, S. (2000). "The Importance of Music to Adolescents". *British Journal of Educational Psychology*, Vol. 70, pp. 255–272
- Papousek, H. (1996), "Musicality in Infancy Research: Biological and Cultural Origins of Early Musicality". In DeLiège, I. and. Sloboda, J.A (ed.), *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence*, pp. 37-55, Oxford: Oxford University Press
- Patton, M. (1980). *Qualitative evaluation methods*. Thousand Oaks, CA: Sage
- Pearson, J. and Dollinger, S. (2003). "Music Preference Correlates of Jungian Types". *Personality and Individual Differences*, Vol. 36, No 5, pp. 1005-1008
- Perkins, W. E. (1996). [*Dropin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*](#). Philadelphia: Temple University Press
- Rentfrow, P. & Gosling, S. (2003). "The Do Re Mi 's of Everyday Life: The structure and personality correlates of music preferences". *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 84, No 6, pp. 1236-1256

Roberts, K., Dimsdale, J., East, P. and Friedman, L. (1998). "Adolescent Emotional Response to Music and its Relationship to Risk-Taking Behaviors". *Journal of Adolescent Health*, Vol. 23, pp. 49-54

Roe, K. (1996). "Music and Identity Among European Youth". *Music, Culture and Society in Europe*, pp. 85-97

http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/MIE/Part2_chapter03.html

Small, C. (1998) *Musicking : The Meanings of Performing and Listening* in Wade, B. (2004) *Thinking Musically: Experiencing Music, Expressing culture*. New York: Oxford University Press

Steele, J. and Brown, J. (1995). "Adolescent Room Culture. Studying Media in the Context of Everyday Life". *Journal of Youth and Adolescence*, Vol. 24, No 5, pp. 551-576

Swanwick, K. (1996) *A basis for Music Education*. London: Routledge

Trehub, S., Schellenberg, E. and Hill, D. (1997). "The Origins of Music Perception and Cognition: A Developmental Perspective". *Perception and Cognition of Music*, pp. 103-128. Hove: Psychology Press

Trevarthen, C. (1999) "Musicality and the Intrinsic Motive Pulse: Evidence from Human Psycho-biology and Infant Communication". *Musicae Scientiae, Special Issue, (Biannual Journal) 1999 / 2000*, pp. 155-215

Von Feilitzen, C. and Roe, K. (1992). "Eavesdropping on Adolescence. An Exploratory Study of Music Listening among Children". *Communications. The European Journal of Communication*, Vol. 17, No 2, pp. 225-244

Wade, B. (2004) *Thinking Musically: Experiencing Music, Expressing culture*. New York: Oxford University Press

Wilson St. Le Roy (1993). *Mass Media/Mass Culture*. Mc Graw-Hill Inc

Copyright ©Χριστιάνα Τσουμίτα, 2019.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα και μόνο.