



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ  
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ**



«Επιστήμες της Εκπαίδευσης και της Αγωγής: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις στην  
προσχολική και πρώτη σχολική ηλικία»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ 2: Λόγος, Τέχνες και Ετερότητα στην Εκπαίδευση

**Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία**

Η εκμάθηση της δημοφιλούς μουσικής στην Ελλάδα

(από το 1980 μέχρι και σήμερα)

Παναγιώτης Βούλγαρης (ΑΜ 158)

Επιβλέπων καθηγητής: Θεοχάρης Ράπτης

Ιωάννινα, Μάιος 2024

Η συλλογή και η επεξεργασία των δεδομένων προσωπικού χαρακτήρα που υποβάλλονται πραγματοποιείται σύμφωνα με τα οριζόμενα στις διατάξεις του Ν.4624/19 και του Κανονισμού (ΕΕ)2016/2019. Το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων συλλέγει και επεξεργάζεται τα δεδομένα προσωπικού χαρακτήρα αποκλειστικά στο πλαίσιο της υλοποίησης του σκοπού της παρούσας διαδικασίας. Για το χρονικό διάστημα που τα προσωπικά δεδομένα θα παραμείνουν στη διάθεση του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων το υποκείμενο έχει τη δυνατότητα να ασκήσει τα δικαιώματά του σύμφωνα με τους όρους του Γενικού Κανονισμού Προστασίας Δεδομένων Προσωπικού Χαρακτήρα 2016/679 (Ε.Ε.) και τα οριζόμενα στα άρθρα 34 και 35 Ν. 4624/2019. Υπεύθυνη Προσωπικών Δεδομένων του Ιδρύματος είναι η κα. Σταυρούλα Σταθαρά (email: dpo@uoi.gr).



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ  
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ**



«Επιστήμες της Εκπαίδευσης και της Αγωγής: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις στην  
προσχολική και πρώτη σχολική ηλικία»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ 2: Λόγος, Τέχνες και Ετερότητα στην Εκπαίδευση

**Η εκμάθηση της δημοφιλούς μουσικής στην Ελλάδα  
(από το 1980 μέχρι και σήμερα)**

**Παναγιώτης Βούλγαρης (AM158)**

Επιβλέπων Καθηγητής:

Θεοχάρης Ράπτης,  
Αναπληρωτής Καθηγητής,  
Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών,  
Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή:

1. Θεοχάρης Ράπτης,  
Αναπληρωτής Καθηγητής,  
Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών,  
Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
2. Χαρίλαος Ζάραγκας,  
Αναπληρωτής Καθηγητής,  
Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών,  
Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
3. Πανταζής Μάντζιος,  
Επίκουρος Καθηγητής,  
Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών,  
Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ιωάννινα, Μάιος 2024

*Ευχαριστίες*

*Η παρούσα εργασία αποτελεί μια προσπάθεια να αναδειχθούν τα ζητήματα που προκύπτουν κατά τη διαδικασία εκμάθησης της δημοφιλούς μουσικής στον ελλαδικό χώρο, σε ένα χρονικό εύρος περίπου 40 ετών.*

*Αρωγοί στην προσπάθεια μου αυτή, τους οποίους οφείλω να ευχαριστήσω θερμά, ήταν ο καθηγητής μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών, Θεοχάρης Ράπτης, του οποίου η στήριξη και καθοδήγηση ήταν κάτι παραπάνω από πολύτιμες, οι συνάδελφοι μουσικοί και φίλοι που οδήγησαν τα ερευνητικά μου βήματα και φυσικά η οικογένειά μου, που η υποστήριξη της σε όλα τα επίπεδα ήταν καθοριστική για την ολοκλήρωση αυτού του εγχειρήματος.*

## Περίληψη

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια ερευνητική αναζήτηση του τρόπου διδασκαλίας της δημοφιλούς μουσικής στην Ελλάδα, μέσα από τυπικές, μη τυπικές και άτυπες μορφές μάθησης, όπως τις αναδεικνύει η Lucy Green στο έργο της. Η απουσία μεθόδων διδασκαλίας των μουσικών οργάνων της δημοφιλούς μουσικής οδήγησαν στην αρχή τους μουσικούς να ακολουθήσουν άτυπες διαδικασίες μάθησης, ενώ σταδιακά υπήρξε μεταβολή της κατάστασης με την παρουσία της δημοφιλούς μουσικής αρχικά σε εξειδικευμένα εκπαιδευτικά ιδρύματα, όπως τα ωδεία, και αργότερα τον ακαδημαϊκό χώρο, δημιουργώντας τις κατάλληλες συνθήκες για μια ολοκληρωμένη και πολύπλευρη επαγγελματική κατάρτιση.

Ο τρόπος με τον οποίο η δημοφιλής μουσική διδάσκεται και μαθαίνεται, εξελίσσεται συνεχώς. Έτσι, ο ρόλος του μουσικού ως εκτελεστή διαφοροποιείται σημαντικά, όταν αναλαμβάνει τον ρόλο του εκπαιδευτή, αποφεύγοντας να επικεντρωθεί στην εκμάθηση τεχνικών και την αναπαραγωγή του μουσικού υλικού, αλλά προωθώντας μια πιο ενεργητική, συνεργατική και δημιουργική προσέγγιση της μουσικής εκπαίδευσης. Ο ρόλος του μουσικού ως εκπαιδευτή απαιτεί πλέον τη δυνατότητα να ενθαρρύνει τους μαθητές να εξερευνήσουν τη φαντασία τους, να αναπτύξουν τη δική τους μουσική ταυτότητα και να ερεθίσουν τη δημιουργικότητά τους.

Μέσα από μια διαδικασία αναζήτησης για την πρόσβαση στη μουσική και την εκπαίδευση των νέων πάνω στα σύγχρονα μουσικά στυλ, αλλά και στο πώς αυτή μπορεί να διαφοροποιείται ανάμεσα στα μεγάλα αστικά κέντρα και τις επαρχιακές πόλεις, έγινε και μια προσπάθεια διερεύνησης των χαρακτηριστικών της δημοφιλούς μουσικής στον ελλαδικό χώρο, τα οποία είναι σημαντικά, για να κατανοήσουμε την πολιτιστική και κοινωνική εξέλιξη της μουσικής, αλλά και την ανάπτυξη της μουσικής σκηνής στη χώρα μας.

### **Λέξεις – Κλειδιά**

Δημοφιλής μουσική, τυπική μουσική εκπαίδευση, άτυπη μουσική μάθηση, επαγγελματίας μουσικός, μουσικά όργανα της δημοφιλούς μουσικής, μουσική τεχνολογία.

## Learning popular music in Greece

(from 1980 until today)

Panagiotis Voulgaris

### Abstract

This paper is a research investigation into the way popular music is taught in Greece, through formal, non-formal and informal forms of learning, as highlighted by Lucy Green in her research work. The absence of methods of teaching the musical instruments of popular music, initially led musicians to follow informal learning processes, while gradually there was a normalization of the situation with the presence of popular music initially in specialized educational institutions, such as conservatories and later in the academic field, creating the appropriate conditions for an integrated and multifaceted professional training.

The way popular music is taught and learned is constantly evolving. Thus, the role of the musician as performer is significantly differentiated when taking on the role of educator, avoiding focusing on learning techniques and reproducing musical material, but promoting a more active, collaborative and creative approach to music education. The role of the musician as educator now requires the ability to encourage students to explore their imagination, develop their own musical identity and stimulate their creativity.

Through a process of searching for access to music and the education of young people on contemporary musical styles, as well as on how this can be differentiated between large urban centres and provincial towns, an attempt was also made to investigate the characteristics of popular music in Greece, which are important for understanding the cultural and social evolution of music, as well as the development of the musical scene in our country.

### **Keywords**

Popular music, formal and informal music learning, professional musician, popular music instruments, music technology.

## Περιεχόμενα

Περίληψη.....	v
Abstract .....	vi
Εισαγωγή .....	1
ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ.....	6
1. Δημοφιλής μουσική.....	6
1.1. Εννοιολογικός προσδιορισμός, λειτουργίες της δημοφιλούς μουσικής.....	6
1.2. Ιστορική εξέλιξη.....	11
1.3. Η δημοφιλής μουσική στην Ελλάδα.....	21
1.4. Τα μουσικά όργανα της δημοφιλούς μουσικής.....	33
2. Εκμάθηση της δημοφιλούς μουσικής.....	40
2.1. Τυπική, μη τυπική και άτυπη μορφή μάθησης.....	40
2.1.1. Τυπική μάθηση.....	44
2.1.2. Μη τυπική μάθηση.....	45
2.1.3. Άτυπη μάθηση.....	46
2.1.4. Σημεία σύγκλισης τυπικής και άτυπης μάθησης.....	48
2.1.5. Σημεία απόκλισης τυπικής και άτυπης μάθησης.....	49
2.1.6. Ζητήματα τυπικής και άτυπης μάθησης.....	50
2.2. Η εκμάθηση της δημοφιλούς μουσικής κατά τη Lucy Green.....	52
2.3. Ο μουσικός της δημοφιλούς μουσικής ως εκπαιδευτής.....	56
2.4. Ο ρόλος της τεχνολογίας.....	61
2.5. Το νομοθετικό πλαίσιο των μουσικών εκπαιδευτικών ιδρυμάτων στην Ελλάδα.....	66
ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ.....	71
3. Ερευνητικά ερωτήματα.....	71
4. Επιλογή μεθόδου έρευνας.....	73
Μέθοδος συλλογής δεδομένων.....	75
Χώρος και χρόνος επιτέλεσης έρευνας.....	76
Δείγμα.....	76
Ρόλος ερευνητή - Δεοντολογία έρευνας.....	78
Τρόπος ανάλυσης δεδομένων.....	79

5. Υλοποίηση έρευνας – Ανάλυση δεδομένων.....	81
Λίγα λόγια για τους συνεντευξιζόμενους μουσικούς.....	82
Η δημοφιλής μουσική στην Ελλάδα και τα χαρακτηριστικά της.....	83
Μουσικές προτιμήσεις, επιρροές και εξειδίκευση .....	89
Τα πρώτα βήματα, η εμπλοκή με τη μουσική εκτέλεση και το γνωστικό επίπεδο ....	96
Επιλογή μουσικού οργάνου, μουσικού είδους ενασχόλησης και επιρροές .....	100
Περιβάλλον του μουσικού (οικογενειακό και ευρύτερο) και κοινωνικοποίηση.....	109
Η επαγγελματική ενασχόληση με τη μουσική, σημαντικές συνεργασίες και δημιουργία.....	118
Η δημοφιλής μουσική και η μουσική γενικότερα σε ένα δημόσιο σχολείο.....	129
Διαδικασίες μάθησης της δημοφιλούς μουσικής .....	133
Μουσικότητα, ο ρόλος της τεχνικής και οι τρόποι βελτίωσης.....	148
Η χρήση της παρτιτούρας και τα τεχνολογικά μέσα στην πρακτική εξάσκηση.....	159
Μεγάλο αστικό κέντρο – πόλη της περιφέρειας: διαχρονική εξέλιξη και διαφοροποιήσεις στην εκμάθηση της δημοφιλούς μουσικής.....	163
Ο ρόλος του μουσικού ως εκπαιδευτή.....	169
Αναφορές στο νομοθετικό πλαίσιο για τα μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα στην Ελλάδα.....	183
6. Συζήτηση-Συμπεράσματα.....	192
Η δημοφιλής μουσική στην Ελλάδα και τα χαρακτηριστικά της.....	192
Λόγοι ενασχόλησης με τη δημοφιλή μουσική.....	198
Ο τρόπος εκμάθησης της δημοφιλούς μουσικής στην Ελλάδα και η διαχρονική της εξέλιξη .....	207
Οι διαφοροποιήσεις στην εκμάθηση της δημοφιλούς μουσικής και της επαγγελματικής εξέλιξης σε ένα αστικό κέντρο και μια πόλη της περιφέρειας.....	219
Ο ρόλος του μουσικού ως εκπαιδευτή και το νομοθετικό πλαίσιο για τα ελληνικά εκπαιδευτικά ιδρύματα.....	221
7. Επίλογος .....	228
Βιβλιογραφία.....	236
Παράρτημα: Πρωτόκολλο συνέντευξης .....	245



## Εισαγωγή

Η μουσική αναδεικνύεται ως μια πλούσια πηγή εκφραστικότητας, φορτισμένη με ένα ιδιαίτερο πάθος που δύσκολα μπορεί να μεταφερθεί μέσα από τη λεκτική γλώσσα. Η μουσική και το τραγούδι έχουν τη δυνατότητα να μεταφέρουν συναισθήματα, να αφηγηθούν ιστορίες και να αποτυπώσουν ιδέες, γεγονός που τα καθιστά μια ισχυρή μορφή έκφρασης. Πέραν της ψυχαγωγίας, η μουσική λειτουργεί ως σημαντικό μέσο επικοινωνίας, που μας επιτρέπει να μοιραστούμε συναισθήματα, πεποιθήσεις και κοινωνικά μηνύματα. Έτσι, μπορεί να ενώσει τους ανθρώπους, να υπερβεί πολιτιστικά όρια και να δημιουργήσει ένα εξαιρετικό πλαίσιο διαλόγου και επικοινωνίας. Ταυτόχρονα αντικατοπτρίζει τις αντιλήψεις, τα συναισθήματα και τις εμπειρίες της εποχής της, καταγράφει τις ιστορίες και τις κανονικότητες μιας κοινωνίας και συχνά μπορεί να αποτελέσει πηγή μάθησης για το παρελθόν. Είναι συνδεδεμένη με σημαντικά ιστορικά γεγονότα, πολιτικές και κοινωνικές δράσεις, και μπορεί να δώσει μια εικόνα της πορείας και των αλλαγών που έχουν συμβεί στη χώρα μας, αλλά και σε ολόκληρο τον κόσμο. Η μουσική μαζί με το τραγούδι δεν είναι απλώς ένας συνδυασμός μελωδίας, ρυθμού και στίχου, αλλά μια τέχνη που συνδυάζει τον ήχο, τις λέξεις και τις συναισθηματικές εκφράσεις επηρεάζοντας τις ζωές των ανθρώπων. Αποτελεί σημαντική πτυχή πολιτιστικής κληρονομιάς και ένα βαθύ και εκφραστικό μέσο που συνδέει τις γενιές, διατηρώντας τη μουσική και την ιστορία ζωντανή (Γκίνος, 2020).

Ανάμεσα στον ακροατή και τη μουσική υπάρχει ο μουσικός, ο οποίος με εργαλείο ένα μουσικό όργανο, λειτουργεί ως γέφυρα μεταξύ των συναισθημάτων, των ιδεών και των αναγκών των ακροατών και της ίδιας της μουσικής. Μπορεί να μεταδώσει συναισθήματα, να εκφράσει ιδέες και να βοηθήσει το κοινό να συνδεθεί με το έργο, μέσα από την ερμηνεία ή τη δημιουργία. Ο ρόλος του είναι να μεταφέρει το μήνυμα και την ουσία της μουσικής σε κάθε ακροατήριο. Ο μουσικός μπορεί να ασχολείται με τη μουσική επαγγελματικά, ερασιτεχνικά ή ως μέρος της κοινωνικής του δραστηριότητας. Ακόμη και αν δεν έχει υψηλό επίπεδο δεξιοτήτων, η πρακτική εξάσκηση και η εκτέλεση ενός μουσικού οργάνου μπορεί να του επιτρέψει να αναπτύξει σχέση με τη μουσική και να απολαύσει την εμπειρία της. Σε μια εποχή όμως, όπου ειδήμονες έχουν αναλάβει να καθοδηγούν τις ζωές των ανθρώπων, στον χώρο της μουσικής φαίνεται ότι η καλλιτεχνική

δημιουργία έχει υποστεί μια ριζική αλλαγή. Ειδικοί γράφουν μουσική, ειδικοί την παρουσιάζουν, και τελικά ειδικοί αποφασίζουν ποια έργα (που ειδικοί δημιούργησαν) πρέπει να ακούσει το κοινό. Αποτέλεσμα αυτής της προσέγγισης είναι ότι η πλειονότητα έχει απομακρυνθεί από τη δημιουργική διαδικασία, αναλαμβάνοντας ρόλο παθητικού αποδέκτη. Η ουσιαστική δημιουργία τέχνης μοιάζει συχνά να έχει γίνει απροσπέλαστη, ενώ η αξιολόγηση και η κριτική θεωρούνται αναπόσπαστα μέρη της. Αυτή η προσέγγιση στερεί από τον ακροατή την εμπειρία της δημιουργίας και αποδυναμώνει την ικανότητά του να διακρίνει την αξία του καλλιτεχνικού έργου. Αποτέλεσμα είναι η δημιουργία ενός κοινωνικού χάσματος, που ενισχύει τον διαχωρισμό μεταξύ εκείνων που δημιουργούν και εκείνων που καταναλώνουν, ενώ ο καλλιτέχνης βρίσκεται πλέον σε έναν ρόλο παραγωγού αγαθών, επιδιώκοντας όχι μόνο την δημιουργία, αλλά και την κατανάλωση των έργων του (Small, 1983).

Οι μουσικοί δημιουργούν μουσική, εκτελούν ή εκπαιδεύουν και μπορεί να απασχολούνται σε διάφορους τομείς, όπως η σύνθεση, η εκτέλεση, η ερμηνεία, η διδασκαλία ή η παραγωγή μουσικής. Τι χρειάζεται όμως, για να γίνει κανείς μουσικός; Σε επίπεδο τεχνικής, η εκτέλεση ακόμη και των πιο απαιτητικών κομματιών θα πρέπει να φαίνεται αβίαστη, απαιτώντας μεγάλο μέρος του χρόνου του μουσικού να δαπανάται για την τελειοποίησή της. Ο επαγγελματίας μουσικός οφείλει να αποκτήσει ένα μεγάλο αριθμό από πρόσθετες δεξιότητες, προκειμένου να είναι επαρκής σε ταχέως μεταβαλλόμενα περιβάλλοντα, καθώς ο αριθμός των μουσικών που έχουν εξειδικευμένη μόρφωση έχει αυξηθεί πάρα πολύ (Beeching, 2010). Ο όρος «επαγγελματίας» μουσικός συνήθως χρησιμοποιείται, για να περιγράψει κάποιον που ασκεί τη μουσική ως τον κύριο τρόπο επιβίωσής του ή τουλάχιστον ως πηγή σημαντικού μέρους του εισοδήματός του. Σε ορισμένες περιπτώσεις αυτοί οι μουσικοί, εκτός από εκτελεστές, μπορεί να συνθέτουν ή να ενορχηστρώνουν μουσική. Από την άλλη πλευρά, ο όρος «ημιαπαγγελματίας» αναφέρεται σε μουσικούς που, παρά το ότι λαμβάνουν αμοιβή για τις υπηρεσίες τους, δεν εξασφαλίζουν επαρκές εισόδημα, για να ζήσουν αποκλειστικά από αυτήν τη δραστηριότητα. Συχνά, αυτοί οι μουσικοί αντιμετωπίζουν εκτενείς περιόδους ανεργίας ή λαμβάνουν ανεπαρκή αμοιβή, ακόμη και εάν εργάζονται σε τακτική βάση. Συνολικά, η διάκριση ανάμεσα σε επαγγελματίες και ημιαπαγγελματίες μουσικούς αντικατοπτρίζει την οικονομική τους εξάρτηση από τη μουσική και τον βαθμό στον οποίο μπορούν να

βιοποριστούν μέσω αυτής της δραστηριότητας. (Everitt, 1997· Finnegan, 1989· όπ. αν. Green, 2002).

Η μουσική αναδύεται ως ένα φαινόμενο με τεράστια απήχηση σε κάθε κοινότητα παγκοσμίως και χαρακτηρίζεται από μια μεγάλη ποικιλία εκφραστικών μορφών. Η πλειοψηφία των παραδοσιακών μορφών μουσικής μαθαίνονται μέσα από τη διαδικασία ενσωμάτωσης στον πολιτισμό, καθώς οι μουσικοί ακούν, παρατηρούν και μιμούνται τις μουσικές πρακτικές της τοπικής κοινότητας. Η μάθηση ωφελείται κατά κύριο λόγο στην παρουσία ενηλίκων που έχουν μουσικές γνώσεις και δεξιότητες και εκπαιδεύουν τους νεότερους μουσικούς.

Η λεγόμενη «δημοφιλής μουσική» αποτελεί μια σημαντική παράμετρο στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων και ιδιαίτερα των εφήβων, καθώς αφιερώνουν μεγάλο μέρος του ελεύθερου τους χρόνου σε αυτήν και την χρησιμοποιούν ως έκφραση της προσωπικής και κοινωνικής τους ταυτότητας. Στο πεδίο αυτό, η απόκτηση γνώσεων και δεξιοτήτων από τους νέους καλλιτέχνες συνήθως ξεκινά μέσω του πειραματισμού· ανακαλύπτουν την ποικιλία των ήχων που μπορούν να παράγουν, πριν ακόμη αρχίσουν να τους συνδυάζουν, αγγίζοντας τα πρώτα στάδια της μουσικής δημιουργίας. Συχνά, η διαδικασία αυτή είναι μοναχική, καθώς λείπει η παρουσία έμπειρων μουσικών που θα μπορούσαν να παρέχουν καθοδήγηση και έμπνευση. Παρ' όλα αυτά, η εκμάθηση στη δημοφιλή μουσική είθισται να γίνεται μέσα από τη συμμετοχή σε συγκροτήματα, καθώς η δημιουργία ομάδων με συνομήλικους αποτελεί κύριο χαρακτηριστικό του είδους (Green, 2002).

Ο πολύπλευρος χαρακτήρας της τέχνης της μουσικής έχει οδηγήσει σε δύο κύριες προσεγγίσεις για τη μάθηση και διδασκαλία: την τυπική και την άτυπη. Η τυπική μουσική εκπαίδευση εστιάζει στη μελέτη της μουσικής μέσω θεωρητικών αρχών, τεχνικών και προκαθορισμένου ρεπερτορίου. Προσφέρει μια δομημένη προσέγγιση βοηθώντας τους μαθητές να κατανοήσουν τα βασικά στοιχεία της μουσικής, όπως ο ρυθμός και η μελωδία, με την εκμάθηση προκαθορισμένων κομματιών και την ανάπτυξη συγκεκριμένων τεχνικών των οργάνων, συνήθως με τη χρήση της σημειογραφίας. Αντίθετα, η άτυπη μουσική μάθηση υιοθετεί μια διαφορετική προσέγγιση, που βασίζεται περισσότερο στην προφορικότητα εντός της οποίας οι μαθητές αναπτύσσουν δεξιότητες μέσα από το παίξιμο (είτε σε ατομικό, είτε σε συλλογικό επίπεδο), το τραγούδι και τον αυτοσχεδιασμό.

Πολλοί καλλιτέχνες επιλέγουν την ενασχόληση με την διδασκαλία των μουσικών οργάνων. Αν και συχνά προτιμούν πιο τυπικές μορφές διδασκαλίας, ωστόσο στη διδασκαλία τους υπάρχουν και πολλά στοιχεία άτυπης μάθησης. Η προσέγγιση της άτυπης μάθησης σχετίζεται κάθε φορά στενά με τις πολιτιστικές ρίζες των κοινοτήτων, καθώς κάθε μουσική παράδοση αντανακλά τον πλούτο και την ποικιλία της κάθε κουλτούρας. Παρά το γεγονός ότι η τυπική μουσική εκπαίδευση αποδέχεται διάφορα μουσικά είδη, δεν ενσωματώνει απαραίτητα τις άτυπες μαθησιακές πρακτικές που αναπτύσσονται στα πλαίσια των κοινοτήτων.

Η οργανωμένη ανώτερη μουσική εκπαίδευση μέσα από ιδρύματα, όπως τα ωδεία και τα πανεπιστημιακά τμήματα, με τη λεγόμενη «κλασική μουσική παράδοση» να παραμένει κυρίαρχη στην εκπαίδευση των μουσικών, δίνει έμφαση στο μοντέλο του δασκάλου-μαθητή και της ατομικής εκπαίδευσης στα όργανα, στηριζόμενη στην υπόθεση ότι μετά την απόκτηση ενός πτυχίου (Bachelor ή Master) μουσικής, οι αποφοιτήσαντες σπουδαστές θα βρουν τη θέση τους στον επαγγελματικό κόσμο. Ωστόσο, η ανάγκη για ποικιλομορφία έχει οδηγήσει στην ανάγκη για αλλαγές στα προγράμματα σπουδών. Το γεγονός ότι η παραδοσιακή εκπαίδευση επικεντρωνόταν κυρίως στις ατομικές δεξιότητες των οργάνων, αντικαθίσταται ή συμπληρώνεται πλέον από τη σημασία του συλλογικού παιχνιδιού και της συνεργασίας με άλλους μουσικούς. Η εισαγωγή νέων στοιχείων στα προγράμματα σπουδών, όπως θεωρητικές, αναλυτικές και ιστορικές σπουδές, αντικατοπτρίζει την ανάγκη για μια ευρύτερη μουσική παιδεία που υπερβαίνει την απλή τεχνική κατάρτιση. Αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό σε έναν κόσμο, όπου οι επαγγελματίες μουσικοί χρειάζονται πολύπλευρη γνώση για να επιτύχουν. Επιπλέον, οι αλλαγές στα σύγχρονα εξελισσόμενα επαγγελματικά περιβάλλοντα και οι νέες τεχνολογίες έχουν επιτρέψει την ανάπτυξη νέων μουσικών ειδών, όπως η ηλεκτρονική μουσική, ο ψηφιακός ήχος και η ανάμιξή τους με παραδοσιακά μουσικά είδη, δημιουργώντας ένα νέο εκφραστικό και ηχητικό φάσμα, επηρεάζοντας τις απαιτήσεις για γνώσεις και δεξιότητες των μουσικών. Οι μουσικοί απαιτείται να είναι πιο ευέλικτοι και να κατέχουν γνώσεις σε περιοχές, όπως η παραγωγή ήχου, η ηχογράφηση και η μουσική τεχνολογία.

Το μέλλον της μουσικής εκπαίδευσης ασφαλώς θα εξακολουθήσει να προσαρμόζεται στις ανάγκες του σύγχρονου κόσμου, ενθαρρύνοντας την ποικιλομορφία και την ευελιξία στην εκπαίδευση των μουσικών.

Στο θεωρητικό μέρος της παρούσας εργασίας εξετάζεται το εύρος και η ποικιλία της δημοφιλούς μουσικής, με εφελκτήριο τον εννοιολογικό προσδιορισμό της, έως την ιστορική της εξέλιξη, αλλά και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της στην Ελλάδα. Επιπλέον, παρουσιάζονται τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται στον χώρο αυτό. Ακολούθως, το ενδιαφέρον εστιάζεται στα χαρακτηριστικά της τυπικής, μη τυπικής και άτυπης μουσικής εκπαίδευσης που αποτελούν κρίσιμη παράμετρο της όλης διαδικασίας εκμάθησης της δημοφιλούς μουσικής, καθώς και στον ρόλο που διαδραματίζει η τεχνολογία. Διερευνώνται, ακόμη, πτυχές της δράσης του μουσικού ως εκπαιδευτή, καθώς και η νομοθετική και θεσμική διάσταση του πλαισίου που διέπει τα μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα στην Ελλάδα. Μέσω αυτής της παρουσίασης, επιχειρείται λοιπόν μία σφαιρική επισκόπηση του ερευνητικού πεδίου που εξετάζεται.

Στη συνέχεια ακολουθεί ποιοτική έρευνα με βάση συνεντεύξεις, όπου διερευνώνται οι μουσικές προτιμήσεις, οι επιρροές, η επαγγελματική ενασχόληση και οι διαδικασίες μάθησης των μουσικών της δημοφιλούς μουσικής στην Ελλάδα. Εξετάζονται οι πεποιθήσεις τους για τη δημοφιλή μουσική, η εμπλοκή τους με τη μουσική εκτέλεση, καθώς και η επιλογή του μουσικού οργάνου. Στόχος είναι να αναδειχθούν οι διαδικασίες μάθησης που ακολούθησαν για την εκπαίδευσή τους, ο ρόλος της τεχνολογίας στην εξέλιξη της μουσικής πρακτικής τους, καθώς και οι διαδικασίες διδασκαλίας που ακολουθούν οι ίδιοι ως εκπαιδευτές. Η έρευνα αναλύει επίσης τον ρόλο του οικογενειακού και ευρύτερου περιβάλλοντος στον σχηματισμό των μουσικών προτιμήσεων και επιρροών τους, καθώς και τις σημαντικές συνεργασίες που έχουν κατά τη διάρκεια της καριέρας τους. Μέσα από την προσπάθεια μιας πολυδιάστατης προσέγγισης, αναδεικνύονται οι ποικίλες διαδικασίες και επιρροές που διαμορφώνουν τη μουσική ταυτότητα και δραστηριότητα των μουσικών της δημοφιλούς μουσικής στην Ελλάδα και τον τρόπο με τον οποίο αυτή διδάσκεται διαχρονικά.

## ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

### 1. Δημοφιλής μουσική

#### 1.1. Εννοιολογικός προσδιορισμός, λειτουργίες της δημοφιλούς μουσικής

Η λεγόμενη «δημοφιλής μουσική» δύσκολα μπορεί να οριστεί με ακρίβεια, καθώς η σημασία του όρου εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τη γλωσσική απόδοσή του σε κάθε πολιτισμικό πλαίσιο και από την διαφορετική ερμηνεία που μπορεί να αποδίδεται σε κάθε ιστορική περίοδο που τον συναντάμε. Σε πολύ γενικές γραμμές, όμως, αναφερόμαστε σε είδη μουσικής που κρίνονται ως μειωμένης περιπλοκότητας σε σχέση με τη λόγια μουσική, τα οποία είναι προσβάσιμα από μεγαλύτερο αριθμό ακροατών που δεν θεωρείται μουσικά εγγράμματος και απαντάται στα περισσότερα μέρη του κόσμου (Middleton & Manuel, 2001).

Στην εποχή μας θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν υπάρχει ένας ευρύτερα αποδεκτός ορισμός για τη δημοφιλή μουσική εξαιτίας του μεγάλου φάσματος θεμάτων που περιλαμβάνει ο όρος. Η προσέγγισή του είναι πολύπλευρη και εμπλέκονται σε αυτή άνθρωποι που σχετίζονται με λαογραφικές, κοινωνιολογικές, ψυχολογικές, ιστορικές, μουσικολογικές και εθνομουσικολογικές έρευνες. Η ανάγκη όμως ύπαρξης ενός λειτουργικού ορισμού κρίνεται ως απαραίτητη για τη διευκόλυνση συζητήσεων και ερευνών που σχετίζονται με τη δημοφιλή μουσική. Δεν θα πρέπει, ωστόσο, σε καμία περίπτωση να αγνοείται ίσως ο βασικός προσδιορισμός της που είναι να εξυπηρετεί την ψυχαγωγία (Jones & Rahn, 1977). Οι δυσκολίες ορισμού της δημοφιλούς μουσικής εστιάζονται σε δύο άξονες. Οι αναφορές επικεντρώθηκαν αρχικά σε πολύ συγκεκριμένα είδη ευρωπαϊκής και αμερικάνικης μουσικής (pop, broadsides<sup>1</sup>, Tin Pan Alley<sup>2</sup>, blues) και

---

<sup>1</sup> Τα τραγούδια broadsides ήταν ένα κοινό και φθηνό μέσο, μέσω του οποίου δημοφιλή τραγούδια και μπαλάντες διαδόθηκαν εμπορικά σε όλη τη Βόρεια και Δυτική Ευρώπη, αλλά και τις χώρες που αποικίστηκαν από ανθρώπους αυτών των περιοχών, στα μέσα του 16<sup>ου</sup> έως τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Περιείχαν συνήθως μόνο στίχους, καθώς το απλό κείμενο ήταν πολύ ευκολότερο και φθηνότερο να στοιχειοθετηθεί και να τυπωθεί από ό,τι η μουσική σημειογραφία. Οι παρτιτούρες πωλούνταν σε μουσικά καταστήματα, ενώ τα broadsides σε περίπτερα, βιβλιοπωλεία και θεατρικές παραστάσεις. Ήταν τόσο φτηνά που μερικές φορές λειτουργούσαν ως διαφημιστικά αντικείμενα για εμπόρους διαφόρων ειδών.

<sup>2</sup> Η φράση tin pan αναφερόταν στον ήχο των πιάνων που χτυπούσαν μανιωδώς οι λεγόμενοι song pluggers, οι οποίοι επιδείκνυαν μελωδίες στους εκδότες. Το Tin Pan Alley περιλάμβανε την εμπορική μουσική των τραγουδοποιών των μπαλαντών, της χορευτικής μουσικής και του βαριετέ, και το όνομά του έγινε τελικά συνώνυμο της αμερικάνικης λαϊκής μουσικής γενικά. Το πιο επικερδές εμπορικό προϊόν του Tin Pan Alley

στη συνέχεια στην τάση να ορίζουν με κατηγορηματικό τρόπο οι συγγραφείς τι είναι δημοφιλής μουσική, η οποία άφησε χωρίς διερεύνηση πολλά κριτήρια και μεταβλητές που θα έπρεπε να ληφθούν υπόψη, για να καθορίσουν τη δημοτικότητα ενός μουσικού είδους (Cantrick, 1965). Ένας λειτουργικός ορισμός της δημοφιλούς μουσικής θα πρέπει να περικλείει όλα αυτά τα μουσικά είδη που αναγνωρίζονται ως δημοφιλή και να θέτει σαφή κριτήρια δημοτικότητας. Ως όρος δεν διακατέχεται από αυστηρά τεχνικά κριτήρια, αλλά αποτελεί μέρος μιας ζωντανής γλώσσας, η οποία εξαρτάται άμεσα από την κουλτούρα στην οποία εντάσσεται (Jones & Rahm, 1977). Το προφανέστερο κριτήριο για τη δημοτικότητα μιας μουσικής συνδέεται με τον αριθμό των ατόμων που τη βιώνουν (Lee, 1970), τα οποία, αν και μπορούν να διαχωριστούν σε επιμέρους ομάδες, δημογραφικά ομοιογενείς, βασισμένες στο φύλο, την ηλικία, τη φυλή, την κοινωνική τάξη, τη μόρφωση και τη γεωγραφική κατανομή, διατηρούν ετερόκλητα και συνήθως απρόβλεπτα χαρακτηριστικά (Rahm, 1979). Παρόλο που για τον καθορισμό του τι είναι δημοφιλής μουσική, συχνά γίνεται επίκληση του χαρακτηριστικού της κοινωνικής τάξης, σύμφωνα με τον Lynes (1954), το αισθητικό κριτήριο δεν σχετίζεται απαραίτητα με την κοινωνική θέση, αλλά συνδυάζεται με το οικονομικό και το μορφωτικό επίπεδο (Storb, 1970).

Κατά τον Denisoff (1975), η δημοφιλής μουσική σχετίζεται με τις προτιμήσεις και τις επιλογές των κοινωνικών ομάδων που ενοποιούνται σε ένα δεδομένο χώρο και χρόνο και όχι στα χαρακτηριστικά αυτής της μουσικής. Αυτή η ενοποίηση προκύπτει από τις αισθητικές ομοιότητες αυτών των μουσικών ειδών και την επιρροή διαφόρων παραγόντων, όπως αναφέρει και ο Lee (1970). Είναι ένας ορισμός αρκετά ευρύς που δύναται να συμπεριλάβει όλα τα είδη της δημοφιλούς μουσικής, στο παρελθόν και το παρόν.

Στην προσπάθεια να αποδοθεί μια μετρήσιμη διάσταση στη δημοφιλή μουσική, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη δημοτικότητά της και επιχειρείται συχνά ο συσχετισμός της με καταναλωτικούς δείκτες (πωλήσεις δίσκων, αναζητήσεις στο διαδίκτυο, κτλ.), προσδίδοντας μια περισσότερο ποσοτική, παρά ποιοτική διάσταση, ομογενοποιώντας τα διαφορετικά από κοινωνικής πλευράς ακροατήρια και αγνοώντας τις διαφοροποιήσεις

---

ήταν οι παρτιτούρες για οικιακή κατανάλωση, όπου οι τραγουδοποιοί, οι στιχουργοί και οι δημοφιλείς ερμηνευτές εργάζονταν για να παράγουν μουσική και να καλύψουν τη ζήτηση.

μεταξύ των μουσικών στυλ. Μια δεύτερη προσέγγιση είναι η σύνδεση της δημοτικότητας με τον τρόπο διάδοσης και προσβασιμότητας της δημοφιλούς μουσικής που εστιάζει κατά κύριο λόγο στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και τις μετρήσεις ακροαματικότητας, παρακάμπτοντας συχνά την παράμετρο της ζωντανής εκτέλεσης στο κοινό, ή της εκτέλεσης για ψυχαγωγία στο σπίτι που δεν αναιρεί τη δημοφιλία της μουσικής, αλλά δυσχεραίνει την πιθανότητα να μετρηθεί με την ίδια ακρίβεια. Η συσχέτιση της δημοτικότητας με μια κοινωνική ομάδα εμφανίζει δύο ενδιαφέρουσες τάσεις, όπου από τη μία το ακροατήριο μπορεί να πέσει θύμα εμπορικής χειραγώγησης και από την άλλη, σε απόλυτη αντίθεση, το κοινό μπορεί να είναι φορέας αυθεντικής δημιουργίας, προβάλλοντας ενίοτε και χαρακτηριστικά μιας επαναστατικής διάθεσης<sup>3</sup>. Αν και αυτοί οι τρόποι προσέγγισης αναδεικνύουν σημαντικές τάσεις, δεν είναι ικανοί να περιγράψουν χαρακτηριστικά της δημοφιλούς μουσικής, όπως τα διάφορα μουσικά χαρακτηριστικά και οι κοινωνικές διασυνδέσεις που προκύπτουν, τα οποία παραμένουν ρευστά και μεταβάλλονται περιοδικά (Middleton & Manuel, 2001). Ήδη από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα υφίσταται ένα διευρυμένο ακροατήριο που παρακολουθεί την κατηγοριοποίηση των μουσικών ειδών σε έντεχνη λόγια μουσική (κλασική) και σε ευτελέστερα είδη, μέσα από μηχανισμούς κριτικής, διάδοσης του μουσικού ρεπερτορίου, αλλά και διάφορες μορφές μουσικής εκπαίδευσης. Η κλασική μουσική άλλωστε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως το πρώτο σύγχρονο είδος δημοφιλούς μουσικής που προσέλκυε το τότε μεσοαστικό κοινό.

Η δημοτικότητα οποιουδήποτε είδους μουσικής μπορεί να προσδιοριστεί από δώδεκα κριτήρια τα οποία διατηρούν τον χαρακτήρα της σχετικής και όχι της απόλυτης μέτρησης. Τα κριτήρια αυτά είναι:

1. Ο αριθμός των συμμετεχόντων.
2. Η ομοιογένεια, αλλά και η ανομοιογένεια του ακροατηρίου.
3. Ο μουσικός γραμματισμός του ακροατηρίου.
4. Η όροι διάθεσης του προϊόντος στην αγορά.
5. Το εύρος και οι οικονομικοί όροι μετάδοσης του προϊόντος.

---

<sup>3</sup> Η δημιουργία δεν περιορίζεται απλώς στην αναπαραγωγή ή την επανάληψη, αλλά αναζητά νέους τρόπους έκφρασης, προσφέρει νέες ιδέες, επηρεάζοντας την κοινωνία και την πολιτιστική ή την πολιτισμική πραγματικότητα, ανατρέποντας πεποιθήσεις και δομές.



6. Η ακουστική σε αντιδιαστολή με την οπτική μετάδοση.
7. Ο ψυχαγωγικός ρόλος της μουσικής.
8. Η ευκολία πρόσληψης από το κοινό (μορφολογική απλότητα) και η ποικιλία.
9. Η ανάδειξη του ερμηνευτή έναντι του συνθέτη.
10. Η τυποποίηση και προσαρμογή σε μία σειρά κανόνων (κυρίως εμπορικού χαρακτήρα).
11. Η μεταβλητότητα με σκοπό την πρόβλεψη και την πιθανότητα απόκλισης των μουσικών τάσεων.
12. Ο βαθμός του εφήμερου.

Η διερεύνηση της δημοτικότητας της δημοφιλούς μουσικής, θα πρέπει να εξετάζεται σε σχέση με τον δημιουργό της, τον τρόπο με τον οποίο μεταδίδεται και το περιβάλλον στο οποίο εντοπίζεται, από τη στιγμή που αντανακλά τα χαρακτηριστικά μιας συνεχώς μεταβαλλόμενης κοινωνίας, στην οποία και απευθύνεται (Cantrick, 1965).

Με την ανάπτυξη της βιομηχανίας και της τεχνολογίας σταδιακά παραγκωνίζεται η εκτέλεση της μουσικής στο σπίτι για ψυχαγωγικούς λόγους, από την ακρόαση μουσικής μέσω των φωνογραφικών δίσκων. Η εφεύρεση του μικροφώνου σε συνδυασμό με τη δημιουργία του ραδιοφώνου και των δίσκων γραμμοφώνου και 45 στροφών δίνουν τη δυνατότητα της μετάδοσης και διασταύρωσης νέων μουσικών στυλ από τις πόλεις σε αγροτικές οικογένειες, δημιουργώντας συχνά την λανθασμένη εντύπωση εξίσωσης της δημοφιλούς μουσικής με τη μουσική που ακούγεται στα μεγάλα αστικά κέντρα. Τα ηλεκτρονικά μέσα και η άνοδος του βιοτικού επιπέδου προσδίδουν πλέον οικονομικά χαρακτηριστικά στη δημοφιλή μουσική η οποία παρέμενε προσιτή και ευρέως διαδεδομένη (Lynes, 1954). Η ιστορία της δημοφιλούς μουσικής μέχρι το τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα είναι συνυφασμένη με την ιστορία της rock μουσικής και των μουσικών ειδών που απορρέουν από αυτή, όπως για παράδειγμα η disco, η hard rock και το hip-hop, συμβάλλοντας μακροπρόθεσμα σε μια παγκόσμια κυριαρχία της αμερικάνικης δημοφιλούς μουσικής μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Αν και η μουσική έρευνα, κατά τις περασμένες δεκαετίες, διαχωριζόταν σε τρεις βασικούς τομείς, την ιστορική μουσικολογία (λόγια δυτική μουσική), την εθνομουσικολογία (παραδοσιακές μουσικές του κόσμου) και την επιστημονική

προσέγγιση της δημοφιλούς μουσικής (διερεύνηση των μουσικών στυλ που αφορούν κοινωνικές ομάδες), σήμερα τα όρια είναι αρκετά ρευστά. Η ενοποίηση αυτών των πεδίων στηρίζεται περισσότερο στον τρόπο που οι άνθρωποι προσλαμβάνουν τη μουσική στην καθημερινότητά τους και όχι στο ρεπερτόριο που ακολουθούν. Η παραδοσιακή και η λόγια δυτική μουσική μπορούν να ακουστούν σε μία σκηνή, να ηχογραφηθούν και να διατεθούν στο κοινό ως εμπόρευμα, κινητοποιώντας έτσι τη μουσική βιομηχανία και παράλληλα τους εκπροσώπους της στους οποίους παρατηρείται η εμφάνιση χαρακτηριστικών δημοφιλών αστέρων του μουσικού στερεώματος. Σε αντιστοιχία, η δημοφιλής μουσική μπορεί να τραγουδηθεί σε μία παρέα (κοινότητα) με τρόπους που μέχρι πριν από λίγα χρόνια μόνο η λαϊκή μουσική χρησιμοποιούσε (Reily). Τη δεκαετία του 1990 οι μεγάλες πολυεθνικές εταιρίες διακίνησης του μουσικού προϊόντος (δισκογραφικές εταιρίες, όπως οι Warner, CBS-Sony, MCA, EMI, BMG, Polygram), αντιλαμβανόμενες την τεράστια οικονομική δραστηριότητα που προέκυπτε από την εμπλοκή της δημοφιλούς μουσικής στην ψυχαγωγία σε κάθε γωνιά του πλανήτη, δημιούργησαν συνεργασίες με ομίλους Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης (ραδιοφώνου, τηλεόρασης, συνδρομητικών καναλιών, διαφημιστικών και εμπορικών εταιριών) προωθώντας το προϊόν τους γύρω από ένα πρόσωπο-καλλιτέχνη, δημιουργώντας το “star-system”. Η δυνατότητα της μουσικής, μέσω των ηχογραφήσεων, να επανεκδοθεί σε διάφορες μορφές και να επαναχρησιμοποιηθεί σε διαφημίσεις, soundtrack ταινιών, ως «μουσικό χαλί» σε χώρους super market και αιθουσών αναμονής, ξεπέρασε την εμπορική διάστασή της αποφέροντας τεράστια οικονομικά οφέλη από τα δικαιώματα διαχείρισης (Middleton & Manuel, 2001).

Παρόλο που στην πορεία της δημοφιλούς μουσικής έχουν υπάρξει και συνεργασίες με εκδοτικούς οίκους, εντούτοις εμφανίζεται, τουλάχιστον στα αρχικά της στάδια, να είναι μια μορφή που χαρακτηρίζεται από προφορικότητα, σε αντιστοιχία με τη παραδοσιακή/λαϊκή και σε αντίθεση με τη λόγια μουσική, εξαιτίας του γεγονότος ότι τα δημοφιλή κομμάτια κατά μεγάλο ποσοστό έχουν διαδοθεί από στόμα σε στόμα ή από κάποιο ηλεκτρονικό μέσο (δίσκος, κασέτα, ραδιόφωνο) (Jones & Rahn, 1977). Μια επιπλέον διαφοροποίηση της λόγιας μουσικής από τη δημοφιλή μπορεί να παρατηρηθεί στο ότι το ακροατήριο της μεν λόγιας μουσικής αναγνωρίζει και αποδίδει τα έργα στους

συνθέτες τους, ενώ το ακροατήριο της δημοφιλούς μουσικής τα αποδίδει στους ερμηνευτές τους (Adorno, 1941· Riesman, 1950).

Όταν γίνεται αναφορά στην ιστορική διάσταση της δημοφιλούς μουσικής, συνήθως οι απόψεις εστιάζουν στην εφήμερη φύση της. Η θεματολογία της έχει ημερομηνία λήξης, αν και χρειάζεται περισσότερος χρόνος, για να φανούν παρωχημένες οι μουσικές ιδιότητες της, αφού τόσα πολλά εξαρτώνται από την τυποποίηση. Έτσι, ένα τραγούδι μπορεί να επιβιώσει, ακόμη και όταν τα αρχικά του νοήματα μπορεί να μην ισχύουν πια, με παραλλαγμένη μορφή ή αλλοιωμένη θεματολογία (Jones & Rahn, 1977). Η εμπορική μουσική που ακούμε στους pop ραδιοφωνικούς σταθμούς και τα διάφορα clubs είναι ένα προϊόν επιχειρηματικής δραστηριότητας σχεδιασμένο, για να προσελκύσει κοινό και να προσφέρει κέρδη. Αντίθετα όμως προς την κοινή άποψη που θεωρεί ότι η εμπορική μουσική είναι εξ ορισμού χαμηλής ποιότητας, ο χώρος της pop μπορεί να παράγει μουσική που είναι μεν εμπορική και εφήμερη, αλλά παράλληλα είναι και αισθητικά ελκυστική προσφέροντας έναν δυναμισμό και μια τεχνική δεξιότητα που δεν έχουν διδαχθεί σε καμία μουσική σχολή (Small, 1983).

## 1.2. Ιστορική εξέλιξη

Η ιστορία της μουσικής διανύει χιλιετίες και ακολουθεί σχεδόν παράλληλα την ιστορία της εξέλιξης του ανθρώπου. Κατά τη διάρκεια των αιώνων μπορούμε να παρατηρήσουμε την εξέλιξη των διαφόρων μουσικών ειδών, υποειδών και στυλ, ανάλογα με την εποχή και την περιοχή που ερευνούμε. Η δημοφιλής μουσική, από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και μέχρι τις μέρες μας, μέσα από επιρροές, πειραματισμούς και τη δημιουργία αλλαγών στην αισθητική, αποκαλύπτει τον πολυσύνθετο χαρακτήρα του κόσμου μας, αντανακλώντας την εξέλιξη της κοινωνίας μας με τα επιτεύγματά της. Είναι κι αυτή επηρεασμένη από τις μουσικές παραδόσεις και τους ήχους των διαφόρων πολιτισμών ανά τον κόσμο, ενσωματώνοντας χαρακτηριστικά που της προσδίδουν μία μοναδικότητα. Η τεχνολογική ανάπτυξη αποκτά σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της δημοφιλούς μουσικής μέσω της βελτίωσης των μουσικών οργάνων, της ανακάλυψης νέων, καθώς και μέσω της βελτίωσης της ηχογράφησης και της παραγωγής, αποκαλύπτοντας νέους δρόμους για την εξερεύνηση νέων ηχοχρωμάτων και τη δημιουργία πρωτοποριακών μουσικών έργων.

Η δημοφιλής μουσική, αν και κατά τόπους διαφοροποιείται αισθητά και αποκτά νέα χαρακτηριστικά, είναι συνυφασμένη με την εξέλιξη της δημοφιλούς μουσικής της Αμερικής. Από την ίδρυση των αποικιών, τα ευρωπαϊκά μουσικά στυλ κυριάρχησαν στο λαϊκό γούστο της αμερικάνικης ηπείρου, μαζί με τη θρησκευτική μουσική των προτεσταντικών εκκλησιών, η οποία κυριαρχεί αρχικά στις ανατολικές, νότιες και τελικά μεσοδυτικές περιοχές των ΗΠΑ. Η αφρικανική διασπορά επηρεάζει μεγάλο μέρος της μουσικής, η οποία μέχρι τότε είναι κατά βάση ευρωκεντρική και σταδιακά σημαντικοί συνθέτες και εκτελεστές του 19<sup>ου</sup> αιώνα ενσωματώνουν αφροαμερικάνικα μουσικά στοιχεία. Μέχρι τον 19<sup>ο</sup> αιώνα είχε αρχίσει να εξελίσσεται ένα μοναδικό αμερικάνικο μουσικό στυλ που αναδιαμόρφωνε τα ευρωπαϊκά πρότυπα με αμερικάνικα λυρικά θέματα, ενώ οι αφροαμερικάνοι μουσικοί, που ήταν ειδικευμένοι στο βιολί και το πιάνο, προωθήθηκαν στο λευκό κοινό από τους ιδιοκτήτες τους (Starr & Waterman, 2007). Η αλλαγή προς τον 20<sup>ο</sup> αιώνα βρίσκει τη Νέα Υόρκη ως το σημαντικότερο πολιτιστικό κέντρο της χώρας με την άνοδο των μιούζικαλ του Broadway και την εμπορική δραστηριότητα των εκδοτικών οίκων με τις παρτιτούρες Tin Pan Alley για οικιακή κατανάλωση. Η εμπλοκή των ΗΠΑ στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο πυροδότησε τη σύνθεση πατριωτικών τραγουδιών, εμβατηρίων και ερωτικών μπαλαντών και διευκόλυνε τη διάδοση της αμερικάνικης μουσικής στο εξωτερικό μέσα από τις στρατιωτικές μπάντες, ιδιαίτερα των μουσικών ρευμάτων του blues, της ragtime και της πρώιμης jazz<sup>4</sup> (που προήλθαν από τις αφροαμερικάνικες κοινότητες της Νέας Ορλεάνης και συνδυάζουν στοιχεία από αφρικανική μουσική, χορούς και ευρωπαϊκές μουσικές φόρμες, gospel θρησκευτικά τραγούδια και τραγούδια εργασίας). Αυτά τα τρία στυλ που αποτέλεσαν τη μεγάλη αμερικάνικη ταυτότητα, εξελίσσονταν παράλληλα στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και το καθένα είχε αναπτύξει τα δικά του χαρακτηριστικά μέχρι τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Σε αυτά τα στυλ η τέχνη του αυτοσχεδιασμού ήταν ζωτικής σημασίας και οι ερμηνευτές δημιουργούσαν τα μέρη τους κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης, συχνά με πολλούς μουσικούς να αυτοσχεδιάζουν ταυτόχρονα (Gridley, 2015). Οι πρώτες εκδοχές του blues (που αποτέλεσε και τη βάση της

---

<sup>4</sup> Jazz είναι η ευγενική ονομασία για ένα μουσικό στυλ που παλαιότερα ονομαζόταν "Jass". Όταν πρωτοεμφανίστηκε θεωρήθηκε πρωτοποριακό και επικίνδυνο. Αναπτύχθηκε αρχικά στη Νέα Ορλεάνη στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και παιζόταν κυρίως από κρεολούς και μαύρους μουσικούς ενώ σύντομα αγκαλιάστηκε και από λευκούς μουσικούς.

jazz), μαζί με την country, αναπτύχθηκαν στο Νότο τα χρόνια μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο και τη Διακήρυξη της Χειραφέτησης. Χαρακτηρίζονται από μια συμπαγή μορφή 12 μέτρων με τυπική στιχουργική δομή AAB. Υπήρξαν ένα μέσο για τους φτωχούς ανθρώπους να εκφράσουν συναισθήματα, τις δυσκολίες της καθημερινής ζωής και ιστορίες που αφορούσαν προσωπικά τον ερμηνευτή. Τα φωνητικά μέρη αποδίδονται συχνά από τραγουδιστές με τραχιά φωνή, συνοδεύονται από κιθάρα με μεταλλικές χορδές, εμπεριέχουν μελωδικά τονικά γλιστρήματα (bends) και blue notes τραγουδημένες πάνω από επαναλαμβανόμενα μοτίβα μπάσου. Περιλαμβάνουν μοτίβα ερωτήσεων-απαντήσεων, τεχνικές αφήγησης και χαρακτηριστικά που παρέμειναν ζωντανά μέσω της προφορικότητας αυτή της μουσικής παράδοσης. Το blues μαζί με την country και το gospel διείσδυσαν στη σύγχρονη pop κουλτούρα με τη βοήθεια μιας ποικιλίας μέσων και αποτελούν τις ρίζες της rock μουσικής (Bird, 1991).

Η χαρακτηριστική περίοδος “Roaring Twenties”<sup>5</sup> της δεκαετίας του 1920 με την ανάπτυξη του ραδιοφώνου και του ομιλούντος κινηματογράφου, προώθησε την καλλιτεχνική κουλτούρα της τότε μουσικής, παρέχοντας παράλληλα και μία διέξοδο στα προβλήματα που δημιουργήθηκαν από τη Μεγάλη Ύφεση στο τέλος της δεκαετίας. Η ανάδειξη του χορευτικού ρυθμού swing (εξέλιξη του συνδυασμού της jazz με το blues) ως βασικού μουσικού είδους χαρακτήρισε τη δεκαετία του 1930 που ακολούθησε. Κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, οι big band μέσω της USO (United Service Organizations)<sup>6</sup> συνεχίζουν τις περιοδείες τους διαδίδοντας την αμερικάνικη μουσική, ενώ η αύξηση της διαθεσιμότητας των ηχογραφήσεων της μεταπολεμικής περιόδου, η κατασκευή συσκευών υψηλής ευκρίνειας (Hi-Fi) και η πρόσφατη εφεύρεση της τηλεόρασης, προβάλλουν νέα μουσικά είδη και καλλιτέχνες μέσα από εκπομπές με

---

<sup>5</sup> Η δεκαετία του '20 ή αλλιώς "Roaring Twenties" («βρυχώμενη δεκαετία») ήταν μια περίοδος της αμερικάνικης ιστορίας με δραματικές κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές αλλαγές. Η οικονομική ανάπτυξη παρέσυρε πολλούς Αμερικανούς σε μια «καταναλωτική κουλτούρα», στην οποία οι άνθρωποι σε εθνικό επίπεδο έβλεπαν τις ίδιες διαφημίσεις, αγόραζαν τα ίδια αγαθά, άκουγαν την ίδια μουσική και χόρευαν τους ίδιους χορούς. Για κάποιους, η εποχή της jazz της δεκαετίας του 1920 «βρυχήθηκε» δυνατά και για πολύ, μέχρι που οι υπερβολές της "Roaring Twenties" οδήγησαν στην κατάρρευση της οικονομίας, το Μεγάλο Κραχ της Wall Street το 1929 και την αρχή της Μεγάλης Ύφεσης.

<sup>6</sup> Μη κερδοσκοπική φιλανθρωπική εταιρία που ενισχύει τα μέλη της στρατιωτικής θητείας της Αμερικής κρατώντας τα συνδεδεμένα με την οικογένεια, το σπίτι και τη χώρα, καθ' όλη τη διάρκεια της υπηρεσίας τους στο έθνος. Από την ίδρυσή της το 1941, συνεργάζεται με το Υπουργείο Άμυνας και μία από τις δράσεις της είναι να παρέχει ψυχαγωγία στα μέλη των Ενόπλων Δυνάμεων και τις οικογένειές τους.

επίκεντρο τη μουσική (Forney & Machlis, 2011). Ο συνθέτης, μάεστρος και ιστορικός της jazz Gunther Schuller, σε μια διάλεξή του το 1957, επινόησε τον όρο «τρίτο ρεύμα» θεωρώντας ότι το πρώτο ρεύμα ήταν η κλασική μουσική, το δεύτερο η jazz και το τρίτο ένας συνδυασμός των άλλων δύο, όπου οι εκτελεστές της jazz υιοθετούσαν κλασικές φόρμες και αρμονικά τονικά ιδιώματα. Η ιδέα του Schuller έγινε σταδιακά αποδεκτή από έναν μεγάλο αριθμό μουσικών και τοποθέτησε τη jazz στις αίθουσες των πανεπιστημίων της χώρας που ανταποκρίθηκαν στην αυξανόμενη ζήτηση, καθώς οι big band έγιναν ένα σημαντικό μέρος της μουσικής εκπαίδευσης από τα τέλη της δεκαετίας του 1960. Σταδιακά νέοι πειραματισμοί οδήγησαν σε ένα ελεύθερο είδος avant-garde jazz, την αρμονικά και μελωδικά περίπλοκη be-bop, ενώ παράλληλα προέκυψε ένα υβριδικό στυλ, γνωστό ως fusion, που συνδύαζε τον αυτοσχεδιασμό της jazz με τα ενισχυόμενα ηλεκτρικά μουσικά όργανα και τον ρυθμικό παλμό της rock (Schuller, 2011).

Στη μεταπολεμική περίοδο, η εμφάνιση του rock 'n' roll θεωρήθηκε ένα από τα σημαντικότερα μουσικά φαινόμενα της εποχής, αλλά και των τελευταίων εβδομήντα χρόνων. Καθιερώθηκε ως κυρίαρχο είδος στη δημοφιλή μουσική και τη μουσική βιομηχανία για σχεδόν πενήντα χρόνια και είχε βαθιά επίδραση σε πολλά άλλα μουσικά είδη. Το rock 'n' roll βασίστηκε στη μορφή και το αρμονικό περιεχόμενο του blues. Ήταν κατά βάση ένα φωνητικό είδος, με τον τραγουδιστή (solo) να υποστηρίζεται από ένα μικρό μουσικό σχήμα που αποτελούνταν από κιθάρα (ακουστική ή ηλεκτρική), πιάνο, κοντραμπάσο, κρουστά (drums) και μερικές φορές σαξόφωνο ή άλλα χάλκινα πνευστά όργανα. Ο χαρακτηριστικός ρυθμός του, συχνά σε τετραμερές μέτρο με έμφαση στο δεύτερο και τέταρτο παλμό (γνωστός και ως backbeat), έδωσε ένα έντονο και δυναμικό χαρακτήρα στο είδος, γεγονός που αποτέλεσε και τη βάση για την ονομασία του. Στις αρχές της δεκαετίας του 1950, ο όρος "rock 'n' roll" χρησιμοποιήθηκε, για να περιγράψει μια μορφή του rhythm & blues που ξεπερνούσε τα φυλετικά και πολιτισμικά όρια. Ενώ η «μαύρη» Αμερική προτιμούσε τον ήχο της soul, με καλλιτέχνες, όπως ο Ray Charles, η Aretha Franklin, ο James Brown (που χαρακτηρίστηκε και ως πρωτο-rapper τραγουδιστής) και με τη δισκογραφική εταιρία Motown (από το Motor town, δηλαδή τη βάση της, το Detroit, που υπήρξε η μεγαλύτερη αυτοκινητοβιομηχανία της Αμερικής), μία από τις πρώτες επιτυχημένες εταιρίες που ανήκαν σε μαύρους, να εκπροσωπεί αυτή τη μουσική

και να έχει πολλές επιτυχίες σε μαύρο και λευκό κοινό, η «λευκή» Αμερική, με σημαντικούς καλλιτέχνες, όπως ο Bill Haley, ο Elvis Presley και ο Jerry Lee Lewis, συνδύασε το rhythm & blues με τη μουσική country (hillbilly), παράγοντας έτσι ένα είδος που ονομάστηκε rockabilly. Το rockabilly στηρίζεται σε δωδεκάμετρη φόρμα και ρυθμό boogie (με τη χρήση τρίηχων, γνωστή ως swing feel). Το rock 'n' roll και ο απόγονός του, το rock, αμφισβήτησαν και εν μέρει απείλησαν τα ηθικά πρότυπα του κατεστημένου. Σε συνδυασμό με τη συμπεριφορά των νέων που τα υιοθέτησε ως σύμβολα εξέγερσης και ανεξαρτησίας και την εξωφρενική για την εποχή εμφάνιση που τα συνόδευε, επηρέασαν σημαντικά τη μουσική βιομηχανία και τις αγορές<sup>7</sup>, καθώς στόχευαν σε ένα νεανικό κοινό που μετατράπηκε σε πολιτισμικό σύμβολο και απέκτησε εμπορικό ενδιαφέρον (Starr & Waterman, 2007). Παράλληλα όμως αυτή η μουσική αντιμετωπίστηκε ως χυδαία και εξευτελιστική από μια επικρατούσα αντι-rock 'n' roll προπαγάνδα που την κατηγορούσε ότι συνέβαλε στην παραβατικότητα και την ανήθικη συμπεριφορά. Κατά τη δεκαετία του 1960, το rock 'n' roll απέκτησε νέους προσανατολισμούς (folk rock, surf rock) με την εμφάνιση σημαντικών συγκροτημάτων αντί για μεμονωμένους καλλιτέχνες. Οι Beach Boys στις Ηνωμένες Πολιτείες, οι Rolling Stones και οι Beatles στη Βρετανία ήταν μερικοί από αυτούς τους καλλιτέχνες που πειραματίστηκαν με διάφορα μουσικά είδη, συμπεριλαμβάνοντας πολλές φορές και εξωδυτικά μουσικά στοιχεία, ασκώντας μεγάλη επιρροή στη μετέπειτα εξέλιξη του είδους. Καθώς τα προάστια των αμερικάνικων πόλεων εξαπλώνονταν, τα νέα σπίτια διέθεταν γκαράζ με πολλά εφηβικά συγκροτήματα να κάνουν πρόβες σε αυτά. Μια "garage band" αποτελούνταν από ερασιτέχνες μουσικούς με υλικό που αντλούσαν από το ραδιόφωνο, κυρίως από τον χώρο της pop μουσικής, και με τραγούδια που έτειναν να είναι απλοϊκά και εύκολα στην εκμάθηση (Pollack, 1983). Η μουσική διαμαρτυρίας μέσα από το ρεύμα του folk rock και εκπροσώπους, όπως η Joan Baez και ο Bob Dylan, έγινε ο ήχος του κοινωνικού ακτιβισμού και ήταν στενά συνδεδεμένη με το κίνημα των hippies που πίστευαν στις αξίες της ελευθερίας, της ειρήνης και της ανεξαρτησίας. Ταυτόχρονα όμως θεωρούσαν ότι η χρήση ναρκωτικών

---

<sup>7</sup> Ο όρος "Brill Building Pop" έχει καθαρά εμπορική σημασία και αναφέρεται σε ένα στυλ μουσικής που συντίθεται από επαγγελματίες τραγουδοποιούς, ενορχηστρώνεται από ικανούς παραγωγούς δίσκων, ερμηνεύεται από διάφορα συγκροτήματα νεαρών τραγουδιστών και προσανατολίζεται στον αναπτυσσόμενο τομέα της πώλησης δίσκων στο εφηβικό κοινό.

ουσιών αποτελεί μια μορφή ατομικής ελευθερίας της έκφρασης και πνευματικής αναζήτησης, με επακόλουθο αρκετοί καλλιτέχνες, όπως ο Jimi Hendrix, η Janis Joplin και οι Doors, να υιοθετήσουν αυτές τις ιδέες και να τις προωθήσουν μέσω της μουσικής τους, πιστεύοντας ότι μπορούν να επεκτείνουν την αντίληψη και την εμπειρία της μουσικής. Ωστόσο, η υπερβολική χρήση ναρκωτικών με επακόλουθο τους θανάτους μερικών καλλιτεχνών δημιούργησε αμφιλεγόμενες πτυχές στην ιστορία αυτής της εποχής (Rounds, 2007).

Κατά τη δεκαετία του 1970, αναδείχθηκαν σημαντικά νέα μουσικά στυλ, όπως το acid (psychedelic) rock, art rock, latin rock, hard rock, heavy metal, punk rock, disco, reggae και new wave, που συνέβαλαν στη διαμόρφωση του μουσικού τοπίου. Οι καλλιτεχνικές φιλοδοξίες που αναπτύχθηκαν οδήγησαν το έντεχνο (art) rock, γνωστό και ως progressive, στη χρήση μεγάλων φορμών, περίπλοκων αρμονιών και στοιχείων από την κλασική μουσική, κάτι που αποτελούσε σε μεγάλο βαθμό ένα καθαρά βρετανικό στυλ. Συγκροτήματα, όπως οι Moody Blues, ηχογράφησαν για πρώτη φορά με συμφωνική ορχήστρα, ενώ οι Who πειραματίστηκαν με τη rock όπερα και οι Santana χρησιμοποίησαν λατινοαμερικάνικα και αφρικάνικα στοιχεία και όργανα στη μουσική τους. Η reggae είναι ένα μουσικό είδος με τις ρίζες του στη Τζαμάικα και χαρακτηριστικούς off-beat ρυθμούς, που προέκυψε από την εξαθλιωμένη οικονομικά κατάσταση των Τζαμαϊκανών, οι οποίοι ασπάστηκαν τον Ρασταφαριανισμό. Ο Bob Marley υπήρξε ένας από τους πιο δημοφιλείς καλλιτέχνες που έδειξε τον δρόμο για τη διεθνή αναγνώριση του είδους (Davis & Simon, 1982). Το new wave συνδύασε τις ηλεκτρονικές μουσικές βελτιώσεις, όπως τα synthesizers και τα drum machines, με το punk. Στη Βρετανία, ο Elvis Costello έγινε γνωστός για τον συνδυασμό του punk ήχου με πιο pop επιρροές, ενώ οι Police υιοθέτησαν έναν περισσότερο rock ήχο στη μουσική τους, συνδυάζοντας την ενέργεια του punk με τις ρυθμικές και μελωδικές αναζητήσεις τους. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, οι Talking Heads θεωρήθηκαν το πιο επιδραστικό αμερικάνικο συγκρότημα. Στο τέλος της δεκαετίας, με τον κατακερματισμό της rock σε πολλά υποείδη, υπήρξε μεγάλη ποικιλία σε στυλ και ηχοχρώματα. Οι Βρετανοί αναλαμβάνουν εκ νέου τα ηνία της μουσικής σκηνής, αυτή τη φορά με το hard rock και το heavy metal. Τα τραγούδια γίνονται πιο περίπλοκα από αρμονικής και μελωδικής πλευράς, είναι επηρεασμένα από τη δυτική κλασική μουσική με



διαφορετική όμως θεματολογία, ενώ οι μουσικοί επιδίδονται σε δεξιοτεχνικά solos των οργάνων με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό την παραμόρφωση του ήχου. Οι Stepenwolf, οι Led Zepelin, οι Deep Purple, οι Black Sabbath και οι Iron Maiden ήταν από τα πιο σημαντικά συγκροτήματα της σκηνής αυτής τη δεκαετία του 1970 (Forney & Machlis, 2011).

Με τη λήξη του πολέμου του Βιετνάμ (1975) οι πρώην φοιτητές-ακροατές αρχίζουν να επικεντρώνονται στην καριέρα και την οικογένεια και μειώνεται το ενδιαφέρον τους για τα κοινωνικά ζητήματα που τους απασχολούσαν στο παρελθόν. Έτσι, η αποκαλούμενη δεκαετία του «εγώ» μετατοπίζεται ιδεολογικά δημιουργώντας το glam rock, γνωστό και ως glitter rock, μια εγωκεντρική μορφή της rock, με θεατρικό στυλ, φανταχτερά ρούχα και στοιχεία του hard rock και της pop. Ο David Bowie από τη Βρετανία και οι Kiss από τις Ηνωμένες Πολιτείες υπήρξαν δύο σημαντικά ονόματα του είδους, παρασύροντας σε αυτό το στυλ εμφάνισης, mainstream (επικρατούσα τάση) καλλιτέχνες, όπως ο Elton John. Η disco, εξίσου φανταχτερή ως είδος, πήρε το όνομά της από το γαλλικό discotheque (αρχείο από δίσκους, δισκοθήκη) και σταδιακά υιοθετήθηκε από τα clubs που διέθεταν DJ, για να παίζει μουσική, και όχι ζωντανές μπάντες. Χαρακτηριζόταν από επαναλαμβανόμενους στίχους, φωνητικές ερμηνείες σε υψηλό ρετζίστρο, με έναν περισσότερο ηλεκτρονικό ήχο και εκπροσώπους, όπως οι Bee Gees, η Dona Summer, η Gloria Gaynor και οι Abba. Στα τέλη της δεκαετίας του 1970, ως αντίδραση στην εμπορευματοποίηση της disco και του βιομηχανοποιημένου rock γενικότερα, δημιουργήθηκε μια οργισμένη μορφή της rock, κυρίως από τη Βρετανία, που επέστρεψε στα βασικά στοιχεία του rock 'n' roll, δηλαδή απλές ακολουθίες συγχορδιών, «πιασάρικες» μελωδίες και στίχους με πολιτικά κίνητρα τροφοδοτούμενα από τα υψηλά ποσοστά ανεργίας και τους ταξικούς διαχωρισμούς που είχαν δημιουργήσει αδικημένους και θυμωμένους νέους. Οι Blondie και οι Sex Pistols από τη Βρετανία, αλλά και οι Ramones από τη Νέα Υόρκη, ήταν από τα πρώτα punk συγκροτήματα που είχαν μεγάλη επιρροή, με μικρής διάρκειας τραγούδια, σκληρού, αλλά μελωδικού ύφους (Shepherd, 2003).

Το hip-hop είναι ένα είδος μουσικής κουλτούρας που αναπτύχθηκε στη Νέα Υόρκη τη δεκαετία του 1970 και αρχικά ήταν δημοφιλές μεταξύ των μαύρων νέων στο Bronx και το Harlem. Συνδυάζει διάφορα στοιχεία, όπως το break dancing, την τέχνη του γκράφιτι και τις μουσικές τεχνικές του rap, του sampling και του scratching των δίσκων. Το rap είναι

ένας μονόλογος ή ένα είδος ποίησης που εκφράζεται με ρυθμικό τρόπο, το sampling είναι η δειγματοληψία ηχητικών αποσπασμάτων από άλλα τραγούδια ή ηχογραφήσεις και η ενσωμάτωση τους στη μουσική του κάθε δημιουργού και τέλος το scratching είναι η γρήγορη κίνηση ενός δίσκου πίσω και μπρος, παράγοντας έναν ιδιαίτερο ηχητικό εφέ. Ενώ πολλοί Βρετανοί νέοι εξέφραζαν τη δυσαρέσκειά τους μέσω της punk μουσικής, το hip-hop ήταν μια μορφή έκφρασης καλλιτεχνών, όπως οι Public Enemy και Run-D.M.C, για τους αδικημένους μαύρους νέους της δεκαετίας του 1980, που αντιμετώπιζαν κοινωνικές και οικονομικές προκλήσεις και κατέθεταν τις απόψεις και τις εμπειρίες τους για τη ζωή στις πόλεις, τη βία, τη φτώχεια και την αδικία (Demers, 2003). Το gangsta rap είναι ένα είδος hip-hop που αναδύθηκε κυρίως στη δυτική ακτή των Ηνωμένων Πολιτειών στη δεκαετία του 1980 και του 1990. Αυτό το είδος χαρακτηρίζεται από σκληρούς στίχους και έντονη αναφορά σε βία, αντικοινωνική συμπεριφορά και εμπλοκή σε εγκληματικές δραστηριότητες. Οι rappers, όπως ο Ice Cube, ο Eminem, ο 50 Cent και ο Tupac Shakur, ήταν γνωστοί για την αυθεντικότητα και τη σκληρότητα των στίχων τους. Αυτοί οι καλλιτέχνες προσέφεραν μια φωνή στη νεολαία που αντιμετώπιζε τις σκληρές συνθήκες αυτών των κοινοτήτων και έθεταν υπό αμφισβήτηση τα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα που αντιμετώπιζαν (Ro, 1996).

Η πιο σημαντική εξέλιξη της δεκαετίας του 1980 ήταν το μουσικό video. Πλέον, αντί για το ραδιόφωνο, τα οπτικά μέσα ήταν ο κύριος τρόπος παρουσίασης μουσικής στο κοινό (ειδικά το MTV ή Music Television, που έκανε πρεμιέρα τον Αύγουστο του 1981). Από εδώ και πέρα ένας καλλιτέχνης, εκτός από το να κάνει μια μεγάλη επιτυχία, έπρεπε να παράγει και σύντομο οπτικό απόσπασμα που θα συνόδευε το τραγούδι. Η δεκαετία αυτή βίωσε παράλληλα την αρχή της εγκατάλειψης του αναλογικού ήχου και την άνοδο της ψηφιακής ηχογράφησης. Αρχικά ο ψηφιακός δίσκος (CD) και δύο δεκαετίες αργότερα οι υπηρεσίες streaming, πήραν τη θέση της κασέτας και του βινυλίου, το οποίο παρόλα αυτά βιώνει μία αναγέννηση κατά τον 21<sup>ο</sup> αιώνα. Καλλιτέχνες της pop, όπως ο Michael Jackson, ο Prince και η Madonna από τις Ηνωμένες Πολιτείες και οι Duran Duran και George Michael από τη Βρετανία, είχαν ένα πολύ σημαντικό αριθμό πωλήσεων. Αναδείχθηκαν χορευτικές μουσικές όπως το house, η techno και το rave. Η σκηνή του alternative rock και του grunge εκδηλώθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1980 στο Seattle

της πολιτείας της Ουάσιγκτον. Ο ήχος είχε επιρροές από το hardcore punk και το heavy metal και χαρακτηρίζονταν από έναν ακατάστατο, παραμορφωμένο ήχο κιθάρας, την ατημέλητη εμφάνιση και τη δυσαρεστημένη φύση των μουσικών. Αρχικά, η επιτυχία του grunge ήταν περιορισμένη με συγκροτήματα, όπως οι Soundgarden, αλλά κατέκτησε την κορυφή με την άνοδο των Nirvana, οι οποίοι έγιναν συνώνυμο της γενιάς X (Gen-X, γεννημένοι μεταξύ 1965-1981) που αντιμετώπιζε προβλήματα, όπως η βία και οι διαλυμένες οικογένειες. Η επιτυχία των Nirvana άνοιξε τον δρόμο για άλλα εναλλακτικά rock συγκροτήματα και καλλιτέχνες με ένα σημαντικό στυλιστικό εύρος, όπως η Björk, οι Radiohead, οι Green Day και οι Pearl Jam. Ωστόσο, προς το τέλος της δεκαετίας του 1990, οι προτιμήσεις του κοινού στράφηκαν προς την pop μουσική. Εμφανίστηκαν καλλιτέχνες από boy bands, girl bands και pop starlets, πολλοί εκ των οποίων προήλθαν από χορωδίες gospel ή δημιουργήθηκαν από ανιχνευτές ταλέντων. Οι Backstreet Boys και οι Spice Girls ήταν από τα δημοφιλέστερα συγκροτήματα αυτής της εποχής, ενώ παράλληλα, μεμονωμένοι καλλιτέχνες της pop, όπως η Madonna και ο Michael Jackson, συνέχισαν να έχουν επιτυχίες και να διατηρούν τη δημοφιλία τους (Forney & Machlis, 2011; Starr & Waterman, 2007).

Είναι γεγονός ότι το rock, μέχρι το τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα, κυριάρχησε στον χώρο της δημοφιλούς μουσικής του παγκόσμιου μουσικού τοπίου. Ωστόσο, με την πάροδο του χρόνου και την αύξηση της δημοτικότητας νεότερων στυλ, όπως το hip-hop ή το metal, οι παλιότερες μορφές του rock και της pop περιορίστηκαν σε μικρότερες και πιο εξειδικευμένες αγορές αποτελούμενες από το κοινό των «παλιών» που υποστήριζαν τα αυθεντικά συγκροτήματα. Το 1995 το rock 'n' roll έκλεινε 50 χρόνια και είχε εδραιωθεί ως προς τον ήχο και το στυλ του ως κάτι συμβατικό και αποδεκτό, χωρίς να διατηρεί πλέον τον επαναστατικό χαρακτήρα του. Η κλασική σύνθεση ενός rock συγκροτήματος με κιθάρες, μπάσο, drums, πλήκτρα και φωνητικά παραμένει αναλλοίωτη, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι κάποια υποείδη της δημοφιλούς μουσικής δεν συνεχίζουν να εξελίσσονται, υιοθετώντας νέα στοιχεία και πτυχές στον ήχο και την εκφραστικότητα (Szatmary, 2014).

Η δεκαετία του 2000 ξεκίνησε ακριβώς από εκεί που σταμάτησε η δεκαετία του 1990, με την pop μουσική να παραμένει ισχυρή και να έχει κυρίαρχο ρόλο καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας. Καλλιτέχνες, όπως η Beyoncé, η Katy Perry, η Lady Gaga και ο

Justin Timberlake, κατέκτησαν την mainstream σκηνή και γνώρισαν μεγάλη επιτυχία. Επίσης, παρατηρήθηκε μια τάση, όπου πολλοί καλλιτέχνες της pop μουσικής δραστηριοποιήθηκαν και ως ηθοποιοί, εκμεταλλευόμενοι την τηλεόραση και τον κινηματογράφο, για να ενισχύσουν τη δημοτικότητά τους. Η εισαγωγή των τηλεοπτικών ριάλιτι μουσικής, όπως το American Idol και το The Voice, άλλαξε ριζικά τον τρόπο με τον οποίο αναδεικνύονται νέοι ταλαντούχοι μουσικοί, δίνοντάς τους τη δυνατότητα να γίνουν δημοφιλείς σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα. Όσον αφορά τη rock μουσική, παρά την ισχυρή είσοδό της στη δεκαετία, η παρουσία της στον χώρο του mainstream μειώθηκε σημαντικά. Οι Nickelback και Linkin Park ήταν μερικές από τις εξαιρέσεις που συνέχισαν να γνωρίζουν επιτυχία και να παραμένουν δημοφιλείς. Ωστόσο, το hip-hop διατήρησε τη δημοτικότητά του και κατέκτησε τη μουσική σκηνή παρουσιάζοντας ένα εναλλακτικό στυλ που εκπέμπει περισσότερο θετικά μηνύματα και κοινωνική συνείδηση, κάτι που έλειπε από τις προηγούμενες εκδοχές του είδους. Καλλιτέχνες, όπως οι Snoop Dog, Drake και Kanye West, γνώρισαν μεγάλη επιτυχία, παρά το γεγονός ότι διαφοροποίησαν τον παραδοσιακό ήχο του hip-hop (Szatmary, 2014).

Από τις αρχές του 21<sup>ο</sup> αιώνα το διαδίκτυο και η ψηφιακή επανάσταση στη μουσική βιομηχανία επέφεραν σημαντικές αλλαγές τόσο στην τρόπο παραγωγής όσο και στον τρόπο κατανάλωσης της μουσικής. Μια από τις σημαντικότερες εξελίξεις ήταν η εμφάνιση των διαδικτυακών μουσικών πλατφορμών, όπως το Spotify, το Apple Music και το YouTube, που έχουν δώσει τη δυνατότητα πρόσβασης στο κοινό σε έναν τεράστιο μουσικό κατάλογο από διάφορους καλλιτέχνες και είδη με σχετικά χαμηλό κόστος συνδρομής. Αυτό έχει καταστήσει τη μουσική πιο προσιτή και ευκολότερα προσβάσιμη σε ακροατές από όλο τον κόσμο. Η διάδοση των αρχείων MP3 είχε τη μεγαλύτερη επίδραση στην προσβασιμότητα της μουσικής. Τα αρχικά μουσικά μέσα, όπως το βινύλιο, η κασέτα και το CD, αν και άλλαξαν στην εποχή τους τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι προσέγγιζαν τη μουσική ακρόαση, αντικαταστάθηκαν σταδιακά από τα ψηφιακά αρχεία που μπορούν να αποθηκευτούν και να αναπαραχθούν εύκολα σε υπολογιστές, φορητές συσκευές και smartphones. Αυτό έδωσε τη δυνατότητα σε ανεξάρτητους καλλιτέχνες να παράγουν και να διανέμουν τη μουσική τους με μικρότερο κόστος και μεγαλύτερη αυτονομία. Η εξέλιξη των ψηφιακών μέσων ηχογράφησης και των μουσικών

προγραμμάτων επεξεργασίας έχει επιτρέψει στους καλλιτέχνες να δημιουργήσουν επαγγελματικού επιπέδου ήχο ακόμη και στα οικιακά τους στούντιο.

Συνολικά, η τεχνολογική πρόοδος έχει επανασχεδιάσει τον τρόπο που ακούμε, παράγουμε και διαδίδουμε τη μουσική. Έχει δημιουργήσει νέες ευκαιρίες για τους καλλιτέχνες ανεξάρτητης παραγωγής και επιτρέπει στο κοινό να απολαμβάνει μια τεράστια ποικιλία μουσικής από όλο τον κόσμο με το απλό πάτημα ενός κουμπιού.

### 1.3. Η δημοφιλής μουσική στην Ελλάδα

Η δημοφιλής μουσική στην Ελλάδα μπορεί να ποικίλλει ανάλογα με τις προτιμήσεις των ανθρώπων και τις τάσεις της εποχής και διαμοιράζεται σε είδη και υποείδη, κάθε ένα από τα οποία έχει το δικό του κοινό, απηχώντας την πολιτισμική και κοινωνική ποικιλία της χώρας. Μέχρι το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα οι Έλληνες, ψάχνοντας την νέα πολιτιστική τους ταυτότητα, αναζητούσαν μια διαφορετική προοπτική και εμπειρία στην καθημερινότητά τους, την οποία τους προσέφεραν τα ευρωπαϊκά εμβλήματα που έπαιζαν οι στρατιωτικές μπάντες και το ιταλικό μελόδραμα των θιάσων που επισκέπτονταν την απελευθερωμένη χώρα. Στην αλλαγή προς τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, η προσβασιμότητα του ελληνικού τραγουδιού μέσω το γραμμοφώνου και πριν την έλευση του ραδιοφώνου είναι δύσκολη για τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα, τα οποία το προσεγγίζουν μέσα από τη θεατρική σκηνή μέσω του κωμειδουλλίου και της οπερέτας, με τον περιορισμό όμως της απλής μετασκευής ευρωπαϊκών επιτυχιών με ελληνικό στίχο, πρακτική που εφαρμόζεται μέχρι σχεδόν και τις μέρες μας αναλλοίωτη (Λεούση, 2003).

Πριν από την «εισβολή» της ξενόφερτης δημοφιλούς μουσικής που επηρέασε σημαντικά τα ελληνικά μουσικά είδη, η ελληνική μουσική σκηνή, με το ρεμπέτικο, το λαϊκό και αργότερα το έντεχνο τραγούδι, απολάμβανε ιδιαίτερης δημοφιλίας. Το ρεμπέτικο είναι ένα είδος μουσικής με έντονη ελληνική ταυτότητα, έχει βαθιές ρίζες στο δημοτικό τραγούδι, αλλά και τη βυζαντινή υμνωδία και προέρχεται από τη ζύμωση της μουσικής των μικρασιατών προσφύγων με τη μουσική του αγροτικού πληθυσμού που συρρέει στις πόλεις. Οι πρώτες μορφές ρεμπέτικων τραγουδιών αναπτύχθηκαν στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα σε διάφορα λιμάνια της Μεσογείου με έντονο το ελληνικό στοιχείο, αλλά μορφοποιήθηκαν στον Πειραιά, κυρίως την περίοδο μετά την μικρασιατική καταστροφή.

Οι πρόσφυγες αποτέλεσαν σημαντικό κομμάτι της κοινωνίας της Αθήνας και του Πειραιά και τα ρεμπέτικα τραγούδια απηχούσαν την καθημερινή ζωή και τις εμπειρίες τους. Τα τραγούδια εξέφραζαν συχνά τα συναισθήματα των ανθρώπων που ζούσαν σε δύσκολες συνθήκες και περιέγραφαν τη μοναξιά, τον πόνο και την κοινωνική αδικία. Θα μπορούσε να πει κανείς πως, ό,τι είναι για τις Ηνωμένες Πολιτείες το blues, είναι για τους Έλληνες το ρεμπέτικο (Πετρόπουλος, 1979· Σαββόπουλος, 2018).

Το λαϊκό τραγούδι ως συνέχεια του ρεμπέτικου, αν και έχει υποστεί σημαντικές αλλαγές, έχει τις ρίζες του στην ελληνική παράδοση, μεταφέροντας μοτίβα και πολιτιστικά στοιχεία από την κουλτούρα του ελληνικού λαού. Από τη δεκαετία του 1950 κυριαρχεί με τη μορφή του αρχοντορεμπέτικου, ενώ από τη δεκαετία του 1960 μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του 1970 μεταλλάσσεται σε διάφορες μορφές, αρχικά ως έντεχνο λαϊκό και νέο κύμα και στη συνέχεια ως ελαφρολαϊκό, αλλά και ως πολιτικό τραγούδι. Από τη δεκαετία του 1980 μέχρι και τις μέρες μας διακρίνεται από μία μαζική αποδοχή και δημοτικότητα λαμβάνοντας περισσότερο pop χαρακτηριστικά με ενσωμάτωση βαλκανικών και αραβικών στοιχείων, γεγονός που δικαίως οδηγεί στο να αποκαλείται πλέον λαϊκοπόπ. Αν και ο όρος pop ταυτίζεται με το παγκόσμια δημοφιλές αγγλόφωνο είδος, στην ελληνική πραγματικότητα χρησιμοποιείται ως μία κατηγοριοποίηση της δημοφιλούς μουσικής που περιλαμβάνει και το λαϊκό τραγούδι, επηρεασμένο βέβαια από το ξένο πρότυπο, αλλά προσαρμοσμένο στα ελληνικά δεδομένα (ελληνικός στίχος, λαϊκά και παραδοσιακά όργανα). Η μαζική πλέον παραγωγή της δημοφιλούς μουσικής επηρεάζεται άμεσα από την εμπορική επιτυχία που επιβάλλουν τα ΜΜΕ θέτοντας σε δεύτερη μοίρα τις επιθυμίες του ακροατηρίου και αποδυναμώνοντας τον αρχικό του σκοπό που ήταν το να τραγουδιέται. Τώρα φτιάχνεται για να ακούγεται και από το 1980 και μετά πρέπει και να συνοδεύεται και από εικόνα. Ως συνέπεια, από τη μια μεριά έχουμε τη μαζική κατανάλωση και την εξάπλωση των δημοφιλών ειδών, όπως το λαϊκοπόπ, η pop και η trap, τα οποία μπορεί να θεωρούνται ως εμπορικότερα, αλλά ταυτόχρονα λιγότερο απαιτητικά από αισθητικής πλευράς, και από την άλλη έχουμε τα λεγόμενα έντεχνα και την εναλλακτική σκηνή, που, αν και θεωρούνται ως καλλιτεχνικά πιο ώριμα και βαθύτερα, αντιμετωπίζονται με αδιαφορία από το κοινό ή έχουν

περιορισμένη προώθηση από τις εταιρίες και τα ραδιόφωνα (Νοταράς, 1991· Γκίνος, 2020).

Το έντεχνο τραγούδι ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του 1950 με αφορμή το ενδιαφέρον των συνθετών για τη συναισθηματική αντίδραση του κοινού στον στίχο και εξελίχθηκε γύρω από αυτόν, ώστε να αποτελεί ένα μουσικό σκηνικό σε ένα ποιητικό κείμενο. Πρόκειται για καταγεγραμμένες σημειογραφικά (σε αντίθεση με την προφορικότητα της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής) φωνητικές συνθέσεις επώνυμων δημιουργών, όπως οι Μίκης Θεοδωράκης, Μάνος Χατζιδάκις, Σταύρος Ξαρχάκος, που συνδυάζουν στοιχεία της λόγιας δυτικής μουσικής με τη λαϊκή και παραδοσιακή μουσική της χώρας μας (Λεούση, 2003). Η «χρυσή» περίοδος του ελληνικού τραγουδιού αφορά κυρίως τις δεκαετίες του 1960, '70 και '80, κατά τις οποίες ο ελληνικός μουσικός χώρος βίωσε μια περίοδο δημιουργικότητας και αναζωογόνησης. Στο πλαίσιο αυτό, πολλοί τραγουδοποιοί, συνθέτες και ερμηνευτές συνέβαλαν στην ανάδειξη της έντεχνης μουσικής, αξιοποιώντας έργα μεγάλων Ελλήνων ποιητών, όπως Οδυσσέας Ελύτης, Γιάννης Ρίτσος, Κωστής Παλαμάς, ο Τάσος Λειβαδίτης, κ.ά., προσφέροντας ένα νέο και πολυεπίπεδο μουσικό τοπίο. Η συνέχεια έφερε στο προσκήνιο σημαντικούς στιχουργούς, όπως ο Νίκος Γκάτσος, ο Λευτέρης Παπαδόπουλος, ο Μάνος Ελευθερίου, συμβάλλοντας στη δημιουργία υπέροχων τραγουδιών που αποτελούν κορυφαία παραδείγματα του ελληνικού ρεπερτορίου. Η εξέλιξη και προσαρμογή στις ανάγκες της σύγχρονης κοινωνίας, ανέδειξε νέους καλλιτέχνες και συνθέτες, όπως ο Σωκράτης Μάλαμας, ο Γιώργος Ανδρέου, ο Αλκίνοος Ιωαννίδης, ο Ορφέας Περίδης, και παρά την απώλεια της αίγλης του παρελθόντος που αντιμετωπίζει το έντεχνο τραγούδι τα τελευταία χρόνια, έχουν δημιουργηθεί τραγούδια που συνεχίζουν να έχουν απήχηση μέχρι και σήμερα (Γκίνος, 2020· Παπασπήλιος, 2005).

Στη μεταπολεμική Ελλάδα δημιουργήθηκαν τάσεις και αντιλήψεις που αποτέλεσαν σημεία αναφοράς για τις επόμενες γενιές. Η νεανική κουλτούρα που αναπτύχθηκε, βασίζεται στην κοινή διάθεση των νέων για αναζήτηση του διαφορετικού, του όμορφου και του αληθινού, την προκλητική συμπεριφορά και την αδιάκοπη επιθυμία να απολαμβάνουν τη ζωή. Αυτά τα στοιχεία ανιχνεύονται σε όλες τις μορφές τέχνης της εποχής, στη ζωγραφική, τη μουσική, τον γραπτό λόγο, αλλά και στη μόδα. Όλα αυτά

συνιστούν ένα βαθύτερο φιλοσοφικό κίνημα που ξεπερνά κατά πολύ τα όρια της μουσικής και χαρακτηρίζεται ως το «κλασικό ροκ» στην Ελλάδα, το οποίο, σύμφωνα με τον Μανώλη Νταλούκα (2006), διαχωρίζεται σε έξι περιόδους. Η εποχή του Χάους (1945-53) ή διαφορετικά η εποχή των «ανεύθυνων» και των πρώτων υπαρξιστών, χρησιμοποιεί κατά βάση το ρεμπέτικο τραγούδι, για να αποδώσει το ήθος της εποχής και το λαϊκό αίσθημα, αλλά και δυτικότερες μορφές διασκέδασης, όπως το swing. Μέσα από την ποίηση και τον στίχο των τραγουδιών στα χρόνια του εθνικού διχασμού, αναδεικνύεται η ύπαρξη νεανικών μυαλών (των επονομαζόμενων «ανεύθυνων» απέναντι στα μεγάλα κοινωνικά προβλήματα) που θα μπορούσαν να πραγματοποιήσουν ένα πολιτιστικό θαύμα, αν το επέτρεπαν οι συνθήκες. Η εποχή της Παράγκας (1953-56), χαρακτηρίζεται από τη σύσταση του κινήματος του Εθνικού Συλλόγου Ελλήνων Υπαρξιστών «ο Διογένης», το 1953. Ο σύλλογος της «ιπτάμενης παράγκας»<sup>8</sup> συγκέντρωσε πλήθος μαθητών και νέων ανθρώπων με πιστεύω «το δικαίωμα στη ζωή» (προνόμιο κυρίως των εύπορων νέων και όχι των παιδιών των λαϊκών τάξεων), δημιουργώντας στους γονείς και τις αρχές σοβαρές ανησυχίες. Φημισμένος για τα πάρτι του με δημοφιλή είδη μουσικής εκείνης της εποχής (ελαφρολαϊκό, αλλά και boogie, pasodoble, conga) εντυπωσιάζει με τη συγκέντρωση ενός τεράστιου χρηματικού ποσού για την εποχή υπέρ των σεισμόπληκτων των Ιονίων Νήσων. Άξιο αναφοράς είναι το υπαρξιστικό μουσικό σχήμα PJC (Padam Jazz Club) που θεωρείται ίσως το πρώτο rock (με την ευρύτερη έννοια) συγκρότημα στην Ελλάδα. Σχηματίστηκε από ερασιτέχνες μουσικούς και συμμετείχε στα πάρτι του συλλόγου παρουσιάζοντας δικές του συνθέσεις ή αυτοσχεδιασμούς, κατά κύριο λόγο πάνω σε ευρωπαϊκούς, αλλά και ελληνικούς ρυθμούς, ενώ τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούσαν ήταν πιάνο, κιθάρα, κοντραμπάσο, ακορντεόν, τρομπέτα, τύμπανα, και σκεύη κουζίνας (κατσαρόλες, τηγάνια κ.α.).

Η Σκοτεινή εποχή (1956-60) είναι επηρεασμένη από την κουλτούρα του rock 'n' roll που υιοθετείται από την ελληνική νεολαία μέσω των ναυτών και της ορχήστρας του αμερικάνικου στόλου. Ταυτόχρονα όμως διατηρεί και τον αμφιλεγόμενο χαρακτήρα της

---

<sup>8</sup> Μια ομάδα νέων αγοριών συγκεντρώνεται σε μια μικρή ετοιμόρροπη παράγκα στο Ψυρρή, όπου συζητούν για φιλοσοφία, τέχνη, σουρεαλισμό και υπαρξισμό, αλλά κυρίως για την ανάγκη και τη λαχτάρα να ζήσουν μια πιο δημιουργική και αισιόδοξη ζωή στη μεταπολεμική Ελλάδα.



λόγω του σκοταδισμού της εξουσίας και της διαπόμπευσης των νέων ανθρώπων που αποκαλούνται τεντιμπόηδες. Μέσω του Top Hat, του πρώτου κλαμπ rock 'n' roll στην Ελλάδα, αλλά και των εμφανίσεων των Αμερικανών μουσικών του στόλου στο Ζάππειο, παρατηρείται μια αλλαγή διάθεσης της υπαρξιστικής νεολαίας προς τα νέα αμερικάνικα πρότυπα, η οποία, αν και συναντά αρχικά την ανοχή των αρχών και της συντηρητικής κοινωνίας, αφού η επιρροή προέρχεται από τους «καλούς συμμάχους», στη συνέχεια οδηγείται από την «αλήτικη» (τεντιμποϊστική) συμπεριφορά των νέων στην θέσπιση σχετικού νόμου, με την πρόφαση ότι απειλεί τον κοινωνικό ιστό, δημιουργώντας ένα τεράστιο χάσμα μεταξύ νεαρών και αστυνομικών υπαλλήλων. Η αγάπη για τη μουσική και ο παραγκωνισμός της νεολαίας από τα μουσικά προγράμματα του ΕΙΡ οδηγούν τον Κώστα Γαστουνιώτη στην κατασκευή του πρώτου πειρατικού ραδιοφωνικού σταθμού, ο οποίος αντιμετωπίζοντας την ανικανότητα των δημοσίων φορέων αποπέμφθηκε ως εγκληματίας, ενώ λίγα χρόνια αργότερα διέπρεψε στις Ηνωμένες Πολιτείες, κατασκευάζοντας εξελιγμένα επικοινωνιακά συστήματα και εταιρίες υψηλής τεχνολογίας. Παρόλη την τάση του κινήματος του rock 'n' roll να δημιουργεί, αλλά και να ζει επικίνδυνα, οι κοινωνικές συνθήκες δεν επέτρεψαν την ύπαρξη μουσικών συγκροτημάτων που να συνδέουν την κουλτούρα της γενιάς αυτής με την τέχνη της μουσικής, διαμορφώνοντας έτσι το «ελληνικό παράδοξο». Η μόνη αξιοσημείωτη προσπάθεια εμφανίζεται το 1959, από μία παρέα τεσσάρων φοιτητών του Πολυτεχνείου που τους συνέδεε η αγάπη τους για τη μουσική, οι οποίοι, αν και αρχικά έπαιζαν jazz με την ονομασία «Ντο Ρε Μι», στη συνέχεια στράφηκαν προς πιο μοντέρνα ακούσματα μετονομαζόμενοι σε "Forminx".

Η εποχή της Χρυσής Νεολαίας (1960-67) συνοδεύεται από την εμπορική εκμετάλλευση της rock κουλτούρας (κυκλοφορία δίσκων 45 στροφών, ραδιοφωνικές εκπομπές, πρωινές συναυλίες-ρεσιτάλ) με τη δημιουργία πολλών συγκροτημάτων μοντέρνας μουσικής. Οδηγός τους δεν ήταν η ανάγκη έκφρασης, αλλά η μίμηση, μέσω της οποίας μάλιστα απέφευγαν να χρησιμοποιήσουν συστηματικά την ελληνική γλώσσα, δημιουργώντας κακές απομιμήσεις στοιχείων της αγγλικής, γαλλικής και ιταλικής κουλτούρας. Πέρα από την κυριαρχία των Forminx σε αυτό τον χώρο, την εμφάνιση τους κάνουν οι Τζαβαδασκούκα (από τα ονόματα των μελών, αργότερα Playboys), οι Idols, οι Charms και οι Juniors, χρησιμοποιώντας κατά κύριο λόγο αγγλόφωνο στίχο. Οι

Ολύμπιανς είναι αυτοί που θα επιβάλλουν τη χρήση της ελληνικής γλώσσας, εκφράζοντας τη γενιά της χρυσής νεολαίας που ακολουθεί τη μόδα και την επιρροή του αμερικάνικου τρόπου ζωής, σε αντίθεση με την κουλτούρα της νεολαίας Λαμπράκη που επιζητά κοινωνική ελευθερία και καλύτερη παιδεία ή τους Έλληνες beatniks που επιδιώκουν έναν ασυμβίβαστο τρόπο ζωής και κοινωνική αποστασιοποίηση-αποξένωση στην προσπάθεια τους για την αναζήτηση της απροσδιόριστης αλήθειας. Ο κύκλος της χρυσής νεολαίας και των Ελλήνων beatniks κλείνει με τη θρυλική συναυλία των Rolling Stones στο γήπεδο του Παναθηναϊκού, στις 17 Απριλίου του 1967 που αποτυπώνει χαρακτηριστικά τη νοοτροπία της συντηρητικής κοινωνίας της εποχής και την επιβολή της δικτατορίας τέσσερις μέρες αργότερα.

Η εποχή της Δικτατορίας (1967-74) βρίσκει τη νεολαία της αμφισβήτησης να προσπαθεί να ξεφύγει από το «ταξίδι στην ουτοπία» ταρακουνώντας τα νερά μιας εφησυχασμένης κοινωνίας. Είναι η περίοδος της επικράτησης δύο διαφορετικών τάσεων στις τάξεις των νέων: η ψυχεδελική (1967-72) που παλεύει να απομακρυνθεί από την καταναλωτική και συμβιβασμένη κοινωνική συμπεριφορά και η αντιδικτατορική (1972-74), κατά την οποία «οι μεγάλοι αποδείχτηκαν μικροί και οι μικροί έγιναν πολύ μεγάλοι» (Νταλούκας, 2006, σ. 29). Οι δύο αυτές τάσεις δεν αντιμάχονται, αλλά στην ουσία αλληλοσυμπληρώνονται δημιουργώντας μια διάθεση υπέρ της τέχνης, της ειρήνης και του έρωτα, ενώ παράλληλα απαξιώνουν τις αξίες και τα σύμβολα της χούντας μέσα από μία ποιότητα στον τρόπο σκέψης που αναπτύχθηκε στη μαθητική και φοιτητική νεολαία. Η εξέγερση του Πολυτεχνείου, σύμφωνα με τον Διονύση Μαυρογέννη (μέλος της συντονιστικής επιτροπής κατάληψης του Πολυτεχνείου) είναι η μεγαλύτερη εκδήλωση του rock στην Ελλάδα, αναδεικνύοντας την τέχνη σε στάση ζωής, όπου το λυρικό στοιχείο μετατρέπεται σε πράξη. Η αντιδικτατορική κουλτούρα ευνοεί ένα πολυσυλλεκτικό μουσικό περιβάλλον, στο οποίο συνυπάρχουν το πολιτικό τραγούδι, το νέο κύμα, αλλά και τραγούδια της αγγλόφωνης μουσικής σκηνής. Την περίοδο αυτή σχηματίζονται τα σημαντικότερα ελληνικά συγκροτήματα, όπως οι MGC (Modern Greek Compo και Δημήτρης Πουλικάκος), Εξαδάκτυλος, Poll, Πελόμα Μποκιού, Νοστράδαμος, Aphrodite's Child και Socrates (πλήρες όνομα Socrates Drank the Conium), που χρησιμοποιούν τόσο

ελληνικό όσο και αγγλικό στίχο, αλλά αναδεικνύονται και σπουδαίοι καλλιτέχνες, όπως ο Γιώργος Ρωμανός, ο Διονύσης Σαββόπουλος και ο Μάνος Λοΐζος.

Η Ύστερη εποχή (1974-90) διαχωρίζεται σε τρεις περιόδους, όπου αρχικά επικρατεί το πολιτικό τραγούδι και το ανταρτορόκ<sup>9</sup> (1974-76), αυτή τη φορά όμως με τη νεολαία να αποστασιοποιείται από τα μικροκομματικά συμφέροντα και την ανάγκη των κομματικών ηγεσιών για εξουσία. Η ψυχεδελική σκηνή σταδιακά διαλύεται και παραχωρεί τη θέση της σε μορφές, όπως ο Γιάννης Μαρκόπουλος, ο Νικόλας Άσιμος και ο Παύλος Σιδηρόπουλος. Το πολιτικό τραγούδι διαδέχεται η επανεμφάνιση της rock κουλτούρας με την επαναδραστηριοποίηση των ψυχεδελικών κύκλων που αναζητούν την αντιδικτατορική αθωότητα, αλλά ταυτόχρονα προσπαθούν να δημιουργήσουν μια νέα ιδεολογία (την ιδεολογία της απαγορευμένης ζώνης που περιγράφεται και στον δίσκο «Φλου» του Παύλου Σιδηρόπουλου και του συγκροτήματος Σπυριδούλα), οδηγώντας σταδιακά στη μελαγχολική δεκαετία (1980-90) και τη δίνη της εξάρτησης. Η «χαμένη γενιά της μεταπολίτευσης» και η επανάσταση που δεν βρήκε ποτέ δικαίωση, δημιουργεί ένα συναίσθημα απογοήτευσης που επιδρά καθοριστικά στη νεολαία αποτυπώνοντας την τελική μορφή της κλασικής ροκ κουλτούρας στην Ελλάδα. Καλλιτέχνες με μια ειρωνική διάθεση απέναντι στα πράγματα, όπως οι Μουσικές Ταξιαρχίες με τον Τζίμη Πανούση και ο Ζωρζ Πιλαλί (Γιώργος Παπαδόπουλος) ή με μία ρομαντική χροιά, όπως ο Βαγγέλης Γερμανός, οι αδερφοί Κατσιμίχα, οι Τερμίτες με τον Λαυρέντη Μαχαιρίτσα, ο Διονύσης Τσακνής και οι Φατμέ με τον Νίκο Πορτοκάλογλου, κάνουν την εμφάνισή τους αναπολώντας το ουτοπικό κλίμα μιας περασμένης γενιάς, αλλά με τη ματιά τους στη νέα εποχή που έρχεται μετά το 1990 (Νταλούκας, 2006· Αλεξίου, 2021· Κουρέας, 1995· Μποζίνης, 2008).

Η σύγχρονη ελληνική μουσική σκηνή που διατηρεί τα χαρακτηριστικά του αγγλόφωνου είδους έχει εξελιχθεί σημαντικά. Αν και στην πρωταρχική της μορφή, τη

---

<sup>9</sup> Αμέσως μετά την πτώση της χούντας, το πολιτικό τραγούδι κυριαρχεί στις προτιμήσεις της ελληνικής νεολαίας. Από το 1974, μέχρι και το 1976 τουλάχιστον, χιλιάδες νέοι τραγουδούν τα λεγόμενα «δημοκρατικά και αντάρτικα», και κομματικοποιούνται στις διάφορες οργανώσεις. Η συμπεριφορά αυτή, αναμενόμενη ύστερα από την επτάχρονη απαγόρευση των κομμάτων, αποτελεί το κατά κανόνα νεανικό ήθος και ύφος. Το φαινόμενο της στροφής των νέων, από το προηγούμενο rock στο αντάρτικο, ονομάστηκε «ανταρτορόκ», από τον πρωταγωνιστή του φαινομένου, Πάνο Τζαβέλα.

δεκαετία του 1990, είναι μία κακή απομίμηση του ξένου προτύπου, σε σημείο που τα ελληνικά στοιχεία που περιλαμβάνει να συνεχίζουν την κουλτούρα της κατανάλωσης και της ελαφρότητας, στον τομέα της τυποποιημένης pop μουσικής, καλλιτέχνες, όπως οι Κώστα Μπίγαλης, η Άννα Βίση, η Αλέξια και η Πωλίνα έχουν μεγάλη επιτυχία, ενώ η rock σκηνή προσελκύει το ενδιαφέρον του κοινού με τον στίχο της και με συγκροτήματα, όπως οι Τρύπες, τα Ξύλινα Σπαθιά, τα Διάφανα Κρίνα και τα Υπόγεια Ρεύματα. Ενώ στις πρακτικές της μουσικής βιομηχανίας, μια νέα, γνήσια μουσική διαμαρτυρία εκφράζεται μέσω του hip-hop και με ελληνικό στίχο, από καλλιτέχνες, όπως οι Active Member, Goin' Through και Ημισκούμπρια, ακολουθώντας όμως τα αμερικάνικα πρότυπα. Στην αρχή της νέας χιλιετίας σημαντικό αριθμό πωλήσεων κατέχουν λαϊκοπόπ τραγουδιστές, όπως η Νατάσα Θεοδωρίδου, ο Αντώνης Ρέμος, η Άννα Βίση, αλλά συνεχίζουν να παραμένουν δημοφιλείς, λαϊκοί καλλιτέχνες, όπως ο Γιώργος Νταλάρας, η Άλκηστις Πρωτοψάλτη, η Ελευθερία Αρβανιτάκη και η Χάρης Αλεξίου, που εξακολουθούν να ερμηνεύουν κλασικά τραγούδια και να αποτελούν σημεία αναφοράς για το ελληνικό κοινό. Οι ελληνικές εκδοχές της παγκόσμιας pop μουσικής αποκτούν δημοτικότητα με την βοήθεια των video clips, των μουσικών εκπομπών και των realities, μέσω των δισκογραφικών εταιριών που προωθούν τις επιλογές τους με καλλιτέχνες, όπως ο Μιχάλης Χατζηγιάννης και η Έλενα Παπαρίζου. Παράλληλα, ο σύγχρονος έντεχνος χώρος με εκπροσώπους, όπως η Ελεωνόρα Ζουγανέλη, η Νατάσα Μποφίλιου και ο Γιάννης Χαρούλης, διεκδικεί ένα εκλεπτυσμένο κοινό με ετερόκλητα μουσικά χαρακτηριστικά, αξιοποιώντας στοιχεία από διάφορα μουσικά πεδία και προσδίδοντας νέα χρώματα και ποικιλομορφία στην παραδοσιακή και λαϊκή μουσική. Σταδιακά οι πωλήσεις φεύγουν από τον έλεγχο των εταιριών και περνούν στο διαδίκτυο (σε εταιρίες streaming και ιδιαίτερα στο You Tube) που διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη διανομή της μουσικής, με την προώθηση καλλιτεχνών, όπως ο Παντελής Παντελίδης, η Μαρίνα Σάττι, και pop σχημάτων του mainstream, όπως οι Onirama και οι Μέλισσες, αλλά και της νεότερης γενιάς που κυκλοφορεί τη δουλειά της χωρίς τη διαμεσολάβηση της δισκογραφικής εταιρίας. Από το 2010 και μετά κυριαρχεί στην Ελλάδα ένα νέο στυλ rap, το trap που βρίσκεται σε αντιπαράθεση με την παλιά σχολή. Η θεματολογία και η αισθητική του παραποιεί το αμερικάνικο πρότυπο, προωθώντας θέματα, όπως ο ναρκισσισμός, ο πλούτος, τα όπλα και τα ναρκωτικά, ενώ παρουσιάζει την γυναίκα ως αντικείμενο. Επικεντρώνεται σε ένα ανύπαρκτο lifestyle που

δημιουργεί μια ψευδαίσθηση επιτυχίας, οι σίχοι του είναι επιτηδευμένοι και απέχουν από την ελληνική πραγματικότητα (Γκίνος, 2020).

Η ελληνική επαρχία για πάρα πολλά χρόνια έδειχνε πως βρίσκεται έξω από όλες αυτές τις εξελίξεις και τις επιρροές εξαιτίας της πλημμελούς πληροφόρησης που λάμβανε. Σημαντικός παράγοντας υπήρξε η απουσία της ιδιωτικής τηλεόρασης και ραδιοφωνίας και η παρουσία μόνο των κρατικών τηλεοπτικών και ραδιοφωνικών σταθμών. Η πιο παραγωγική περίοδος επήλθε τη δεκαετία του 1980, με την ανάληψη του Υπουργείου Πολιτισμού από τη Μελίνα Μερκούρη που προχώρησε σε πλήθος καινοτόμων δράσεων για την πολιτιστική αναβάθμιση της χώρας. Οι δράσεις αυτές, αν και καθυστερημένες, επηρέασαν σημαντικά τον χώρο της δημοφιλούς μουσικής και ιδιαίτερα της rock σκηνής (συναυλίες διάσημων συγκροτημάτων, όπως οι UFO και ο Rory Gallagher), παρόλο που παρατηρείται στην Ελλάδα μια γενικευμένη υστέρηση στην προσαρμογή στις δυτικές τάσεις και πρακτικές, οφειλόμενη κατά μεγάλο μέρος στην επταετή δικτατορία. Τέτοιες δράσεις όμως έχουν ως επίκεντρο την Αθήνα και, στην καλύτερη περίπτωση, τη Θεσσαλονίκη, ενώ οι επαρχιακές πόλεις περιορίζονται στην επαφή με άλλα διαδεδομένα μουσικά είδη, όπως η disco, η pop, το λαϊκό και ελαφρολαϊκό τραγούδι (Ρούκος, 2023).

Τα Ιωάννινα, στα οποία επικεντρώθηκε η έρευνά μας (πέρα από την Αθήνα ως δείγμα μεγάλου αστικού κέντρου), στις αρχές τις δεκαετίας του 1970 ήταν μια μικρή επαρχιακή πόλη που απείχε οδικά από την Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη έως και 7 ώρες. Αυτού του τύπου ο αποκλεισμός είχε δημιουργήσει έναν ιδιότυπο κοινωνικό ιστό, καθώς η πληροφόρηση και η επιρροή που προέρχονταν από τα βιβλία, τα έντυπα μέσα ενημέρωσης, τις τηλεοπτικές εκπομπές και τη ραδιοφωνική μετάδοση, ήταν ζωτικής σημασίας για τη διαμόρφωση της κοινωνικής πραγματικότητας των κατοίκων. Το περιορισμένο φάσμα των επιρροών ενίσχυε τη διατήρηση των τοπικών παραδόσεων και αξιοποιούσε τη δημιουργικότητα των Γιαννιωτών για την ανάπτυξη της τοπικής κουλτούρας. Κατά την εποχή εκείνη, οι τεχνολογικές εξελίξεις και οι διεθνείς επιρροές φαίνεται να φτάνουν με καθυστέρηση στην περιοχή, κάτι που ενίσχυε το αίσθημα της απομόνωσης. Οι κάτοικοι των Ιωαννίνων, ωστόσο, δεν έχασαν το ενδιαφέρον τους για την πολιτιστική και κοινωνική εξέλιξη. Το ραδιόφωνο και η τηλεόραση αποτελούσαν σημαντικές πηγές πληροφόρησης και ψυχαγωγίας, και η ανάγκη για σύνδεση με τον

υπόλοιπο κόσμο έκανε τους κατοίκους να είναι εξαιρετικά δεκτικοί σε ό,τι προσφερόταν από τα μέσα αυτά. Παράλληλα επιδίωκαν να διατηρήσουν τις δικές τους παραδόσεις και τα έθιμά τους, δημιουργώντας έναν μοναδικό πολιτισμικό χαρακτήρα. Η απομόνωση αυτή, αν και δημιουργούσε προκλήσεις, έδινε ταυτόχρονα την ευκαιρία στους κατοίκους να αναπτύξουν μια ξεχωριστή ταυτότητα που με το πέρασμα του χρόνου, όταν η πόλη πλέον ανοίγει τις πόρτες της στον υπόλοιπο κόσμο, καθώς οι επικοινωνίες και οι μεταφορικοί σύνδεσμοι βελτιώνονται, της επιτρέπει να διατηρήσει τις ρίζες της και τον πολιτισμό της ζωντανούς (Αγγέλη & Τσαντικός, 2022). Οι νέοι στο τέλος της δεκαετίας του 1970 και αρχές του '80 ανακαλύπτουν τη rock μουσική μέσα από περιορισμένες ραδιοφωνικές εκπομπές σχετικά με αυτό το είδος, όπως η εκπομπή του Γιάννη Πετρίδη, και από την ανταλλαγή-δανεισμό δίσκων βινυλίου ή κασετών (tape trading). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το φαινόμενο του tape trading πολλές φορές ξεκινάει από τα καταστήματα πώλησης δίσκων, τα οποία αντιδρούν θετικά στην ζήτηση για αντιγραφή τραγουδιών από τα αυθεντικά βινύλια, λόγω οικονομικών δυσκολιών και αδυναμίας αγοράς τους, προωθώντας έτσι τη πειρατεία και το κέρδος αφορολόγητου χρήματος, αλλά προσφέροντας παράλληλα στη νεολαία της περιοχής τη δυνατότητα πρόσβασης στη μουσική που σε άλλη περίπτωση δεν θα είχε. Αυτή η δυσκολία προσέγγισης του μουσικού προϊόντος δημιούργησε βαθιά εκτίμηση για τη μουσική που έφτανε στα χέρια αυτών των ανθρώπων, καθιστώντας την από σπουδαία έως ιερή (Ρούκος, 2023).

Οι πρώτες προσπάθειες για τη δημιουργία συγκροτημάτων ξεκινούν στις αρχές της δεκαετίας του 1970, περιφερειακά της πόλης, με πενιχρά μέσα, από τη στιγμή μάλιστα που δεν υπήρχαν καν καταστήματα με μουσικά όργανα. Οδηγός τους υπήρξε η διάθεση να δημιουργήσουν κυρίως πρωτότυπες συνθέσεις από τα μέλη τους, αλλά και το να έρθουν σε επαφή με τα συναισθήματα που βιώνει ένας καλλιτέχνης, όταν βρίσκεται επάνω στη σκηνή και απευθύνεται στο κοινό του. Η διεξαγωγή συναυλιών ήταν περιορισμένη, κυρίως κατά την καλοκαιρινή περίοδο και περιλάμβανε εμπορική μουσική της εποχής από δημοφιλή μουσικά σχήματα και καλλιτέχνες που προέρχονταν από τα μεγάλα αστικά κέντρα, όπως οι Socrates, Νοστράδαμος και Σαββόπουλος. Η πρώτη μεγάλης κλίμακας και μάλιστα sold out συναυλία από τοπικό συγκρότημα, με το όνομα Deans, πραγματοποιήθηκε το 1978 στο κινηματοθέατρο «Παλλάδιο». Αφορούσε κυρίως

διασκευές κομματιών από γνωστά συγκροτήματα, όπως οι Pink Floyd, οι Deep Purple και οι CCR (Creedence Clearwater Revival), και αναδεικνυε την ανάγκη της νεότερης γενιάς να εκφράσει τον εαυτό της μέσω αυτής της μουσικής. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι μετά από αυτή τη συναυλία σχηματίστηκαν πολλά συγκροτήματα, όπως οι Goldfingers και οι Free Riders, κίνηση που κορυφώθηκε μέσα στη δεκαετία του 1980. Η ύπαρξη του πανεπιστημίου, η έντονη παρουσία του φοιτητικού στοιχείου, με νέους από άλλες πόλεις που φέρουν διαφορετικές αντιλήψεις και αισθητική και η αλληλεπίδραση με τη νεανική κουλτούρα της πόλης, διαμόρφωσαν ένα πολυπολιτισμικό περιβάλλον και έπαιξαν ουσιαστικό ρόλο στην υιοθέτηση νέων μουσικών τάσεων, καθώς και στον σχηματισμό πυρήνων νεαρών ατόμων που έχουν ως βασικό τρόπο διασκέδασής τους τη rock μουσική. Επίσης, το πανεπιστημιακό ίδρυμα προσέφερε και μια εστία συνεύρεσης και δημιουργίας, παρέχοντας έναν κατάλληλα εξοπλισμένο χώρο για τις πρόβες των συγκροτημάτων. Τη δεκαετία του 1980, η τοπική μουσική σκηνή βρίσκεται στέγη σε club ή discotheque, ενώ η πολιτική αλλαγή οδήγησε τις τοπικές αρχές να προσεγγίσουν τη νεολαία με πιο φιλικούς τρόπους, όπως η διεξαγωγή υπαίθριων rock συναυλιών. Σταδιακά αρχίζει να εξωτερικεύεται η ανάγκη των μουσικών να προβάλλουν τη δική τους δουλειά, προσπαθώντας να αποκολληθούν από την αντιγραφή και τη διασκευή κομματιών δημοφιλών συγκροτημάτων του παρελθόντος. Σε αυτή τη βάση δημιουργούνται σχήματα, όπως το Κεφάλαιο 24, η Αστ(ρ)ική Γλώσσα και οι Dirty Saints, στοχεύοντας μάλιστα στο να μπορέσουν να παρουσιάσουν τη δουλειά τους στο κοινό της Αθήνας (μια μορφή καταξίωσης για την εποχή), ενώ μερικά από τα συγκροτήματα με έντονη συναυλιακή παρουσία αρχίζουν να βιοπορίζονται από τη μουσική, γεγονός που αποτελούσε την εξαίρεση στον κανόνα (Αγγέλη & Τσαντικός, 2022).

Αυτή την περίοδο κάνει την εμφάνισή της και η metal σκηνή στα Ιωάννινα που πέρα από την αγάπη των νέων γι' αυτό το είδος της μουσικής, προσπαθούν να διαφοροποιηθούν από την mainstream τάση της εποχής, υιοθετώντας μάλιστα ένα διαφορετικό, αλλά ξεκάθαρο ενδυματολογικό κώδικα, με στενά παντελόνια, άρβυλα, μπλουζάκι με στάμπα του αγαπημένου συγκροτήματος και δερμάτινο μπουφάν με κονκάρδες. Η συνολική εικόνα του «φρικιού» συμπληρωνόταν συχνά από τα μακριά μαλλιά και τα σκουλαρίκια. Το 1989 η εκπομπή «Μεταλλουργείο» της κρατικής

τηλεόρασης, με καθαρά rock προσανατολισμούς, θα δώσει μια ουσιαστική ώθηση προς αυτή την κατεύθυνση. Η ταύτιση της μουσικής metal με τον ποδοσφαιρικό χουλιγκανισμό ήταν μια κοινή πρακτική για την εποχή που δεν άφησε εκτός και τη νεολαία των Ιωαννίνων. Παρόλο που είχαν ως κοινό χαρακτηριστικό την συνεύρεσή τους στους αγώνες της τοπικής ομάδας, σπανίως εμπλέκονταν σε οπαδικά επεισόδια, επιδεικνύοντας μάλιστα αξιοσημείωτη αλληλεγγύη, όταν κάποιο από τα μέλη της παρέας/κοινότητας αντιμετώπιζε κάποιο πρόβλημα. Σημαντικά ονόματα της metal σκηνής στα Ιωάννινα υπήρξαν οι Religious Tramp, οι James και οι Spider Kickers, μία μπάντα που σημείωσε τεράστια επιτυχία και παραμένει ενεργή μέχρι τις μέρες μας. Είναι εκπρόσωποι του χώρου του αμιγώς σκληρού ήχου και έχουν κυκλοφορήσει σημαντικό αριθμό δίσκων πραγματοποιώντας πολλές συναυλίες τόσο εντός όσο και εκτός Ελλάδας (Ρούκος, 2023).

Η ύπαρξη αρκετών ερασιτεχνικών συγκροτημάτων δημιουργεί την ανάγκη εύρεσης χώρων για πρόβες, οι οποίοι συχνά είναι υπόγεια ή αποθήκες σπιτιών (σε αντιστοιχία με τις garage bands της Αμερικής του 1960) που χρησιμοποιούνται παράλληλα από δύο ή περισσότερα συγκροτήματα, τα οποία πολλές φορές προχωρούσαν και στον δανεισμό των μουσικών οργάνων, γιατί οι οικονομικές δυσκολίες δεν επέτρεπαν την κατοχή τους. Κομβική υπήρξε η συμβολή του ΟΗΘ (Οργανισμός Ηπειρωτικού Θεάτρου) που, πέρα από το ό,τι διέθετε κατάλληλα εξοπλισμένο χώρο για πρόβες και ηχογραφήσεις με ηλεκτρικές κιθάρες, ηλεκτρικά μπάσα, πιάνο, τύμπανα, κονσόλα ήχου, ενισχυτές και μικρόφωνα και τα παρείχε στα μέλη που γίνονταν δεκτά ύστερα από σχετική αίτηση, οργάνωνε και σημαντικό αριθμό εκδηλώσεων προσφέροντας διεξόδους στη μουσική νεολαία της πόλης. Η δεκαετία του 1990 βρίσκει τα Ιωάννινα αλλαγμένα, με το πανεπιστήμιο να διευρύνεται και την πόλη να αποκτά το δικό της «Δημοτικό Ραδιόφωνο», που το 1991 πραγματοποιεί για πρώτη φορά μία φεστιβαλικού τύπου συναυλία με τοπικά συγκροτήματα (Κεφάλαιο 24, Μεταλλακτικοί, Deus Ex Macina, De Traces), αλλά και δημοφιλή της ελληνικής rock και blues σκηνής (Last Drive και Blues Wire). Αυτή την περίοδο παρατηρείται αύξηση του αριθμού των μουσικών σχημάτων που εδρεύουν στην πόλη, βελτίωση του εκτελεστικού επιπέδου των μουσικών και μια έξαρση δημιουργικότητας, με τα συγκροτήματα να υποστηρίζουν τις δικές τους συνθέσεις, όπως οι Excalibur, οι Ψυγείο-Ψυγείο, οι Insomnia, οι Fuzzy Nerds και οι Κρυπτογράφημα. Μέχρι



το 1995 τα συγκροτήματα της rock σκηνής σπανίως αμείβονταν για τη συμμετοχή τους σε συναυλίες και τις περισσότερες φορές συμμετείχαν με τον δικό τους εξοπλισμό ή προέβαιναν στην ενοικίασή του με δικά τους έξοδα και όχι του φορέα που τη διοργάνωνε. Σταδιακά και ύστερα από απαίτηση των ίδιων των μουσικών επήλθε η αμειβόμενη συμμετοχή σε τέτοιου είδους δραστηριότητες. Στη διάρκεια όλων αυτών των χρόνων, τα Ιωάννινα διαμόρφωσαν έναν δικό τους χαρακτήρα που δύσκολα εντοπίζεται σε άλλες πόλεις, όπου οι μουσικοί γνωρίζονται και συναναστρέφονται σε πολύ μεγάλο ποσοστό μεταξύ τους και διατηρούν ένα πεδίο δημιουργικότητας με τον ήχο της πόλης να έχει τη δική του προσωπικότητα (Αγγέλη & Τσαντικός, 2022).

Δεν είναι μόνο η μουσική ή τα συγκροτήματα, αλλά όλο αυτό που ονομάζεται μουσική σκηνή και είναι ένας ζωντανός οργανισμός, συμμετέχει ενεργά και το κοινό με κριτική, διαφωνίες, κοινωνικές ευαισθησίες, σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό και γεωγραφικό πλαίσιο, σε ένα συγκεκριμένο τόπο. Στις μέρες μας η πόλη των Ιωαννίνων βιώνει σημαντικές στιγμές αναγνώρισης στον χώρο της rock και metal μουσικής. Οι VIC (Villagers of Ioannina City) θεωρούνται από πολλούς ως το πιο επιτυχημένο ελληνικό συγκρότημα της τελευταίας δεκαετίας. Έχουν καταφέρει να κερδίσουν το κοινό, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, όπως και οι Varathron, που επίσης πραγματοποιούν παγκόσμιες περιοδείες (Ρούκος, 2023). Μαζί με αυτούς, υπάρχει ένας σημαντικός αριθμός ανθρώπων στην πόλη που ασχολούνται με τη μουσική είτε ως μαθητές σε ωδεία είτε ως επαγγελματίες μουσικοί είτε ως μέλη μουσικών συγκροτημάτων. Η παρουσία αυτού του ανθρώπινου δυναμικού θεωρείται εξαιρετικά σημαντική και οφείλεται στην τότε μουσική σκηνή και τους οπαδούς της, οι οποίοι βοήθησαν στην απομυθοποίηση της rock από τα αρνητικά στερεότυπα που τη συνόδευσαν, καθιστώντας την ένα δημοφιλές είδος που παράγει πλέον και νέους μουσικούς.

#### 1.4. Τα μουσικά όργανα της δημοφιλούς μουσικής

Η δημοφιλής μουσική έχει εξελιχθεί δραματικά με το πέρασμα του χρόνου, ενσωματώνοντας ένα ευρύ φάσμα μουσικών οργάνων που η επιλογή τους μπορεί να ποικίλλει ανάλογα με το είδος, την εποχή και τον εκάστοτε καλλιτέχνη ή συγκρότημα. Επιπλέον, η τεχνολογία έχει παίξει κρίσιμο ρόλο στην εξέλιξη της μουσικής, έχοντας

διευκολύνει την προσβασιμότητά της στο κοινό. Ακόμη, μέσω της εξέλιξης της ηχογράφησης, του ψηφιακού ήχου και των μουσικών προγραμμάτων επεξεργασίας, δίνεται η δυνατότητα στους μουσικούς να πειραματιστούν και να δημιουργήσουν καινοτόμους ήχους, να συνδυάσουν παραδοσιακά όργανα με ηλεκτρονικά και ψηφιακά στοιχεία, δημιουργώντας μια νέα γενιά μουσικής. Το αποτέλεσμα είναι ένας πλούσιος και ποικιλόμορφος μουσικός κόσμος που συνεχώς εξελίσσεται.

Ο κατάλογος των οργάνων που έχουν χρησιμοποιηθεί από τους μουσικούς στην πορεία της δημοφιλούς μουσικής, αν όχι τεράστιος, σίγουρα είναι αρκετά μεγάλος. Εξετάζοντας το πεδίο από την εποχή της jazz και του swing, θα εντοπίσουμε έναν μεγάλο αριθμό οργάνων που, πέρα από τις προτιμήσεις των μουσικών, εξαρτάται και από τις συνθήκες της μουσικής εκτέλεσης. Η έλλειψη ενίσχυσης δημιούργησε την ανάγκη για μεγαλύτερα μουσικά σχήματα, συμπεριλαμβάνοντας στις τάξεις τους ένα ρυθμικό τμήμα που αποτελείται από πιάνο, κιθάρα, κοντραμπάσο και τύμπανα και ένα μεγαλύτερο μελωδικό-αρμονικό τμήμα από ξύλινα και χάλκινα πνευστά που αποτελούνταν από κλαρινέτα, σαξόφωνα, τρομπέτες και τρομπόνια. Σε αρκετές ορχήστρες μάλιστα, συναντάμε και άλλους τύπους οργάνων, όπως έγχορδα και βιμπράφωνο, σε μία προσπάθεια να παραχθεί ένας γλυκύτερος ήχος με περισσότερο pop χαρακτηριστικά. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η ενορχήστρωση αποκτά ουσιαστικό ρόλο για την εξαγωγή ενός οργανωμένου και χαρακτηριστικού ηχητικού αποτελέσματος. Αυτό το τυπικό ορχηστρικό σχήμα διατηρείται σχεδόν μέχρι και τη δεκαετία του 1960. Στο τέλος της ίδιας δεκαετίας ένα τυπικό συγκρότημα, πέρα από τον τραγουδιστή, αποτελείται από τύμπανα, ηλεκτρικό μπάσο και ακουστικές ή ηλεκτρικές κιθάρες, συνήθως δύο τον αριθμό, όπου η πρώτη αναλαμβάνει σολιστικό ρόλο και η δεύτερη ρυθμικό. Σε αυτή την εποχή και μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1980, ο ήχος της rock επικεντρώνεται, αλλά και χαρακτηρίζεται από την ηλεκτρική κιθάρα η οποία εμπλουτίζει την ηχητική παλέτα της με εφέ, τα stomp boxes (ή πεταλάκια, όπως αποκαλούνται στην Ελλάδα) και ενισχύεται σημαντικά από την κατασκευή αποδοτικότερων ενισχυτών. Άλλα όργανα που συναντούμε την περίοδο αυτή είναι το σαξόφωνο, έγχορδα με δοξάρι, η φυσαρμόνικα, το πιάνο, το ηλεκτρικό πιάνο, το αρμόνιο Hammond (ή πιο οικονομικές παραλλαγές του τη δεκαετία του 1960) και το synthesizer που από τη δεκαετία του 1980 και μετά έφερε μία επανάσταση στον χώρο της

δημοφιλούς μουσικής (Bacon, 1981). Τη δεκαετία του 1990 και μέχρι τις μέρες μας, η εξέλιξη της ψηφιακής τεχνολογίας δίνει δυνατότητες πληρέστερου ελέγχου των μουσικών παραμέτρων και εισάγει τη χρήση του sampling (δειγματοληψίας), των loops (επαναληπτικών βρόγχων) και εξελιγμένων λογισμικών που είτε διευκολύνουν την αρτιότερη παραγωγή και ηχογράφηση μουσικής είτε εξυπηρετούν καλύτερα τη ζωντανή εκτέλεσή της (d'Escrivan, 2012).

Κατά τις πρώτες δεκαετίες της δημοφιλούς μουσικής, όπως η rock και άλλα είδη, δεν υπήρχε κάποιος οργανωμένος τρόπος σπουδών που να αντιστοιχεί στα παραδοσιακά ακαδημαϊκά προγράμματα. Από τη στιγμή όμως που αυτά τα μουσικά είδη γίνονταν δημοφιλέστερα και επηρέαζαν έντονα τη νεολαία και τον πολιτισμό, αυξήθηκε και η περιέργεια από μέρους των μελετητών να τα ερευνήσουν επιστημονικά. Στις δεκαετίες του 1960 και 1970, πολλοί νέοι επιστήμονες από τους κλάδους των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών άρχισαν να επικεντρώνονται στην μελέτη της δημοφιλούς μουσικής και των πολιτιστικών της συνεπειών. Η έρευνα εστιάστηκε κυρίως στη δυτική pop και rock μουσική, καθώς αυτά τα είδη είχαν τεράστια επίδραση στη νεολαία και την κοινωνία. Οι μελέτες επικεντρώθηκαν στην ίδια τη μουσική, τους καλλιτέχνες, τους στίχους, τον ήχο, τη μουσική παραγωγή, αλλά και τους τρόπους που η δημοφιλής μουσική σχετίζεται με την κοινωνία, την πολιτική, τον πολιτισμό και τις τάσεις. Αν και οι πανεπιστημιακοί κύκλοι αντιμετώπισαν στην αρχή με κάποια δυσπιστία τη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής, σταδιακά αναγνώρισαν τη σημασία του πεδίου αυτού και άρχισαν να προσφέρουν μαθήματα που καλύπτουν διάφορες πτυχές της, συμπεριλαμβάνοντας και τη μελέτη συγκεκριμένων μουσικών οργάνων. Είναι βέβαια σημαντικό να σημειωθεί ότι η έρευνα και οι σπουδές στη δημοφιλή μουσική δεν περιορίστηκαν μόνο στα μουσικά όργανα. Με τον καιρό, τα προγράμματα σπουδών διευρύνθηκαν και κάλυψαν διάφορους τομείς, όπως η ιστορία της δημοφιλούς μουσικής, οι κοινωνικές και πολιτισμικές της επιπτώσεις, η μουσικολογία, η μουσική παραγωγή και πολλά άλλα (Middleton & Manuel, 2001).

Εξετάζοντας τα προγράμματα σπουδών μερικών από τα μεγαλύτερα εκπαιδευτικά ιδρύματα σε παγκόσμιο, αλλά και εθνικό επίπεδο, διαπιστώνουμε ότι τα προσφερόμενα μαθήματα που αφορούν τη δημοφιλή μουσική, εστιάζουν στα βασικά μουσικά όργανα,

τα οποία είναι: ηλεκτρική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο, drums, πιάνο, μοντέρνα πληκτροφόρα όργανα (keyboards) και φωνητική, συνοδευόμενα από κύκλο θεωρητικών μαθημάτων και μουσικής τεχνολογίας (Berklee, 2023· MI, 2023· ICMP, 2023· RSL, 2023· LAB, 2023· Φακανάς, 2023· ISM, 2023).

Η ηλεκτρική κιθάρα, αν και κατασκευάστηκε τη δεκαετία του 1930, καθιερώθηκε στη δημοφιλή μουσική τη δεκαετία του 1950, καθώς είχε έναν νέο και ελκυστικό ήχο που οφειλόταν στο ηλεκτρικό σύστημα με μαγνήτες (pickups) που είχε εγκατεστημένο. Μια από τις πρωτοπόρες εταιρείες που ανέπτυξαν τις solid-body ηλεκτρικές κιθάρες και ενισχυτές ήταν η Fender. Οι κιθάρες Telecaster και Stratocaster έγιναν ιδιαίτερα δημοφιλείς και επηρέασαν σημαντικά τον ήχο της rock και της country μουσικής. Και οι δύο κιθάρες είχαν μοναδικό σχεδιασμό και χαρακτηριστικά που τις έκαναν αναγνωρίσιμες, καθιστώντας τις αγαπημένες επιλογές των μουσικών που αναζητούσαν ιδιαίτερο ήχο και αίσθηση. Την ίδια εποχή, η εταιρεία Gibson που ήταν ένας σημαντικός ανταγωνιστής της Fender, κυκλοφόρησε την κιθάρα Les Paul προς τιμήν του κιθαρίστα που συνέβαλε στη διάδοση του νέου αυτού οργάνου. Η Les Paul είχε το δικό της ξεχωριστό στυλ και ήχο και έγινε εξίσου δημοφιλής στον κόσμο της μουσικής. Οι βασικοί τύποι ηλεκτρικής κιθάρας αφορούν την κατασκευή και σχήμα της και διακρίνονται σε solid-body, chambered-body, hollow-body, semi hollow-body και semi-acoustic. Επίσης, μπορούν να διαφέρουν ως προς το ηλεκτρικό σύστημα και τα υλικά που κατασκευάζονται (Starr & Waterman, 2007· Evans & Evans, 1977).

Το πρώτο γνωστό ηλεκτρικό μπάσο κατασκευάστηκε τη δεκαετία του 1930 από τον εφευρέτη και μουσικό Paul Tutmarc, χωρίς όμως να έχει εμπορική επιτυχία. Τη δεκαετία του 1950, ο Leo Fender θα δημιουργήσει το πρώτο σύγχρονο μπάσο, το Precision Bass. Η φορητότητά του σε συνδυασμό με τη δυνατότητα ενίσχυσης του ήχου του το κατέστησε πολύ πιο εύχρηστο από το κοντραμπάσο που ήταν σε χρήση μέχρι τότε. Το σώμα του οργάνου έμοιαζε με μια Stratocaster και έγινε εξαιρετικά δημοφιλές μεταξύ των μουσικών. Λίγα χρόνια μετά το P-Bass, η Fender παρουσίασε το Jazz Bass. Είχε μία λεπτότερη, πιο ευέλικτη στο χειρισμό ταστιέρα και δύο μαγνήτες, τον ένα κοντά στη γέφυρα και τον άλλο κοντά στην ταστιέρα, επιτρέποντάς του ένα μεγαλύτερο ηχητικό εύρος. Παρά το όνομά του, το J-Bass χρησιμοποιείται ευρέως σε όλα τα είδη της

σύγχρονης μουσικής και ο σχεδιασμός του έχει γίνει αντικείμενο μίμησης από πολλούς κατασκευαστές. Το ηλεκτρικό μπάσο, ένα νέο, συναρπαστικό και ευπροσάρμοστο όργανο, μπόρεσε να ταιριάξει απόλυτα με όλα τα στυλ της σύγχρονης μουσικής των δεκαετιών 1970, '80 και '90. Όχι μόνο παρείχε έναν βαθύ και ενδιαφέροντα νέο ήχο, αλλά άλλαξε επίσης τον τρόπο με τον οποίο τα συγκροτήματα εμφανίζονταν στη σκηνή. Από το 1957, όταν ο μπασίστας του Elvis Presley, Bill Black, χρησιμοποίησε ηλεκτρικό μπάσο, μέσω των καλαίσθητων μελωδικών γραμμών του Paul McCartney και των εντυπωσιακών jazz γραμμών του Jaco Pastorius, το μπάσο αρχίζει να γίνεται εξαιρετικά δημοφιλές αναλαμβάνοντας έναν ουσιώδη ρόλο στην ηχητική ισορροπία της μουσικής (Bacon & Moorhouse, 2008).

Η ιστορία του drumset ξεκινάει στα τέλη του 1800, όταν ο κατασκευαστής Ludwig ανακαλύπτει το πετάλι για τη μπότα (bass drum pedal), δίνοντας τη δυνατότητα πλέον σε έναν drummer να μπορεί να παίζει συγχρόνως τα δύο βασικά τύμπανα του drumset (μπότα και ταμπούρο). Στην πορεία της εξέλιξης του οργάνου οι drummers ενσωμάτωναν και άλλα κρουστά όργανα στο set, όπως woodblocks, cowbells, cymbals, toms κ.α. Το 1920 εμφανίζεται και προστίθεται άλλο ένα σημαντικό κομμάτι του drumset, το hi-hat. Αρχικά το hi-hat ήταν αυτό που ονομάστηκε snowshoe pedal beater, δύο μικρά πιάτα τοποθετημένα ανάμεσα από δύο ξύλινες πλάκες με τα οποία έδιναν στον μουσικό τη δυνατότητα να παίζει με αριστερό πόδι διάφορα ρυθμικά σχήματα. Λίγα χρόνια αργότερα αναπτύχθηκε αυτό που μέχρι σήμερα ονομάζουμε hi-hat, με δύο πιάτα επάνω σε βάση, όπου ο drummer μπορεί να τα χειριστεί με το πόδι, αλλά και με τα χέρια. Με αυτόν τον τρόπο ερχόμαστε και στην τελική μορφή του drumset, η οποία χρησιμοποιείται ακόμη και σήμερα, πάντα σε αναλογία με τις απαιτήσεις και την αισθητική του κάθε μουσικού και πάντα σε απόλυτη ακολουθία με το στυλ που θέλει να υιοθετήσει (Nicholls, 2008).

Με τον όρο keyboards (πληκτροφόρα όργανα ή απλούστερα πλήκτρα), αναφερόμαστε σε όλα τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούν μουσικό πληκτρολόγιο (κλαβιέ ή ταστιέρα), με το πιάνο να είναι το πιο γνωστό. Η παλαιότερη μορφή πληκτροφόρου θεωρείται η ύδραυλις, μια προγενέστερη μορφή του εκκλησιαστικού οργάνου, που επινοήθηκε περί τον 3<sup>ο</sup> π.Χ. αιώνα. Άλλα πληκτροφόρα περιλαμβάνουν διάφορους τύπους οργάνων (τσέμπαλο, virginal, hardy gurdy, ακορντεόν, μελόντικα,

celesta), καθώς επίσης διάφορα μηχανικά, ηλεκτρομηχανικά και ηλεκτρονικά μουσικά όργανα (αρμόνιο, mellotron, ηλεκτρικό πιάνο, synthesizer). Στη σύγχρονη εποχή, που οι εκτελεστικές απαιτήσεις είναι πλέον αυξημένες, ένας μουσικός της μοντέρνας σχολής που ασχολείται με τα keyboards, δεν είναι αρκετό να ειδικευτεί σε ένα μόνο όργανο, αλλά πρέπει να μπορεί να χειριστεί με δεξιοτεχνικό τρόπο αρκετά περισσότερα. Παρ' όλη τη δυσκολία που μπορεί να παρουσιάζει ένα τέτοιο εγχείρημα, λόγω του παρεμφερούς χειρισμού των οργάνων αυτών, η διαδικασία της εκμάθησής των απλουστεύεται σημαντικά. Σήμερα, στον χώρο της μοντέρνας μουσικής, με τον όρο keyboards αναφερόμαστε πλέον, στο πιάνο, στο ηλεκτρικό πιάνο (τύπου Wurlitzer ή Rhodes ή Clavinet), στο ηλεκτρικό αρμόνιο-όργανο (απλό ή τύπου Hammond) και στον συνθετητή (Synthesizer). Στα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η ανάπτυξη των ηλεκτρικών πιάνων αποτέλεσε σημαντικό ορόσημο στη μουσική τεχνολογία. Όργανα, όπως το Fender Rhodes (που παρουσιάστηκε τη δεκαετία του 1950) και το Wurlitzer Electric Piano (που παρουσιάστηκε τη δεκαετία του 1960) απέκτησαν δημοτικότητα και σημάδεψαν τον ήχο της jazz, της soul και του rock (McCaughey & Bove, 2013). Η εισαγωγή του synthesizer τη δεκαετία του 1960 έφερε επανάσταση στη μουσική παραγωγή και σύνθεση. Ένα από τα πρώτα και πιο επιδραστικά όργανα ήταν το Moog που εφευρέθηκε από τον Robert Moog και προσέφερε νέες δυνατότητες για τη δημιουργία και τον έλεγχο του ήχου, ανοίγοντας τον δρόμο για νέα είδη ηλεκτρονικής μουσικής. Η έλευση της ψηφιακής τεχνολογίας τη δεκαετία του 1980 οδήγησε στην εξέλιξη των ψηφιακών πληκτροφόρων οργάνων και των σταθμών εργασίας (workstations). Το Yamaha DX7, που παρουσιάστηκε το 1983, έφερε τη σύνθεση ήχου FM στο προσκήνιο και έγινε ένα από τα synthesizer με τις μεγαλύτερες πωλήσεις όλων των εποχών (Friedman, 1986). Το όργανο Hammond εφευρέθηκε τη δεκαετία του 1930 και σχεδιάστηκε αρχικά ως μια πιο προσιτή και φορητή εναλλακτική λύση των εκκλησιαστικών οργάνων, ενώ στην πορεία έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της jazz, blues και rock μουσικής. Ο χαρακτηριστικός ήχος του προέρχεται από τους περιστρεφόμενους τροχούς τονικότητας (tonewheels), οι οποίοι παράγουν διαφορετικά τονικά ύψη ανάλογα με την ταχύτητα περιστροφής τους, δημιουργώντας αρμονικά πλούσιους και πολύπλοκους ήχους που προσδίδουν στο όργανο τον μοναδικό και ζεστό χαρακτήρα του (Limina, 2019). Το MIDI, που αναπτύχθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1980, επέτρεψε στα ηλεκτρονικά πληκτροφόρα όργανα να επικοινωνούν με τους

υπολογιστές και μεταξύ τους, ανοίγοντας νέες δυνατότητες για τη σύνθεση μουσικής, την ηχογράφηση και τη ζωντανή εκτέλεση. Τα samplers, όπως η σειρά Akai MPC και E-mu Emulator, έγιναν δημοφιλή στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Αυτά τα όργανα επέτρεπαν στους μουσικούς να ηχογραφούν και να αναπαράγουν φυσικούς ήχους στα πλήκτρα, καθώς και να δημιουργούν ρεαλιστικές εξομοιώσεις οργάνων. Με την εξέλιξη της τεχνολογίας των υπολογιστών, τα virtual instruments (εικονικά όργανα) έγιναν ευρέως διαδεδομένα. Αυτά τα όργανα βασισμένα σε λογισμικά μπορούσαν να μιμηθούν τους ήχους των παραδοσιακών οργάνων, ηλεκτρικών και ορχηστρικών, προσφέροντας μεγαλύτερη ευελιξία στη μουσική παραγωγή και σύνθεση. Τον 21<sup>ο</sup> αιώνα, τα MIDI controllers, όπως τα MIDI keyboards και τα MIDI pad controllers, απέκτησαν μεγάλη δημοτικότητα. Αυτές οι συσκευές επέτρεψαν στους μουσικούς να ενεργοποιούν και να ελέγχουν ήχους και εφέ που βασίζονται σε λογισμικό, σε πραγματικό χρόνο, αποτελώντας απαραίτητα εργαλεία για ζωντανές εμφανίσεις και εργασίες στο στούντιο (d'Escrivan, 2012).

Η σύγχρονη μουσική δημιουργία με υπολογιστές έχει καταστεί προσβάσιμη και πιο απλή για τον μέσο χρήστη, χάρη στην ανάπτυξη φιλικών προς αυτόν εργαλείων και εφαρμογών. Αυτές οι εφαρμογές επιτρέπουν στους μουσικούς, ανεξαρτήτως τεχνολογικού υπόβαθρου, να δημιουργήσουν μουσική, χωρίς να απαιτούνται εξειδικευμένες γνώσεις προγραμματισμού ή πολύπλοκα και ακριβά μουσικά όργανα. Ορισμένες από τις πιο δημοφιλείς εφαρμογές που προσφέρουν αυτήν την ευκολία και διαμεσολάβηση είναι το GarageBand, μια εφαρμογή που παρέχει πληθώρα εργαλείων και εφέ επιτρέποντας στους χρήστες να δημιουργήσουν μουσική με σχετικά εύκολο τρόπο, το FL Studio, ένα πανίσχυρο λογισμικό με εύχρηστο περιβάλλον και εργαλεία που καλύπτουν όλα τα στάδια της μουσικής παραγωγής, και το Ableton Live με ευέλικτο περιβάλλον για δημιουργία, επεξεργασία και εκτέλεση μουσικών ιδεών. Αυτές οι εφαρμογές παρέχουν ένα εύχρηστο γραφικό περιβάλλον, προσφέρουν έτοιμα loops, ήχους, εφέ και εργαλεία, για να δημιουργήσει κάποιος τη δική του μουσική με μεγάλη δημιουργική ελευθερία, χωρίς να χρειάζεται να είναι εξειδικευμένος παραγωγός ή μουσικός και χωρίς να χρειάζεται να ασχοληθεί με τεχνικές λεπτομέρειες που μπορεί να ήταν απαιτητικές στο παρελθόν (Hosken, 2014).

## 2. Εκμάθηση της δημοφιλούς μουσικής

### 2.1. Τυπική, μη τυπική και άτυπη μορφή μάθησης

Η ανάπτυξη πολύπλοκων συστημάτων μουσικής εκπαίδευσης, που βασίζονται σε δυτικά μοντέλα, λαμβάνει χώρα σε πολλές κοινωνίες ολόκληρου του κόσμου τον τελευταίο ενάμισο αιώνα. Αυτά τα συστήματα λειτουργούν εντός εκπαιδευτικών ιδρυμάτων ή παράλληλα με αυτά, αρχίζοντας από τα δημοτικά σχολεία (σε πολλές περιπτώσεις και από τα νηπιαγωγεία) και φτάνοντας μέχρι τα ωδεία και τα πανεπιστημιακά ιδρύματα. Εμπεριέχουν προγράμματα διδασκαλίας φωνητικής και ενόργανης μουσικής με οργανωμένα αναλυτικά προγράμματα σπουδών ή σαφείς διδακτικές πρακτικές, επαγγελματίες καθηγητές ή διδάσκοντες που στις περισσότερες περιπτώσεις διαθέτουν κάποια σχετική μορφή εκπαίδευσης, μηχανισμούς αξιολόγησης, εθνικές σχολικές ή πανεπιστημιακές εξετάσεις, διπλώματα και πτυχία, μουσική σημειογραφία, ένα ευρύ βιβλιογραφικό πεδίο, παιδαγωγικά κείμενα και διδακτικό υλικό (Green, 2002).

Ο μουσικός εγκλιματισμός πραγματοποιείται μέσα στο σχολείο, αλλά και έξω από το σχολικό περιβάλλον. Αποκτούμε ποικίλες μουσικές εμπειρίες μέσω των αλληλεπιδράσεων με τον οικογενειακό μας κύκλο, τους φίλους μας σε κοινωνικές και θρησκευτικές κοινότητες και διαμεσολαβούμε μέσω ραδιοφώνου, τηλεόρασης, ηχογραφήσεων, βιντεοκασετών και ταινιών, CD-ROMs και άλλων τεχνολογικών επιτευγμάτων που είναι σήμερα γνωστά. «Το σχολείο είναι ένας από τους χώρους στους οποίους τα παιδιά αποκτούν μουσική εμπειρία. Μαθαίνουν τραγούδια και αποκτούν άλλες μουσικές γνώσεις από τους δασκάλους μουσικής, τους δασκάλους της τάξης και από άλλα παιδιά» (Campbell, 2002, σ. 57). Η εξοικείωση με τη μουσική λοιπόν μπορεί να λάβει χώρα είτε στο σχολικό περιβάλλον είτε έξω από αυτό. Πολλές χώρες έχουν δημιουργήσει εκπαιδευτικά συστήματα προσαρμοσμένα στις δικές τους πολιτισμικές και κοινωνικές ιδιαιτερότητες, για την ανάπτυξη μουσικών δεξιοτήτων, αλλά «οι πρακτικές μουσικής εκπαίδευσης σε μεγάλο μέρος του κόσμου σήμερα βασίζονται σε δυτικά πρότυπα» (Campbell, 1991, σ. 205).

Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, σημαντικοί συνθέτες και μουσικοπαιδαγωγοί, όπως για παράδειγμα ο Zoltán Kodály, επιδίωξαν να συμπεριλάβουν στις εκπαιδευτικές μεθόδους τους στοιχεία από την παραδοσιακή μουσική του τόπου τους, εκμεταλλευόμενοι το



πρόσφορο έδαφος που επέβαλε η τότε ανάπτυξη του ρεύματος των Εθνικών Σχολών (όπου η μουσική επεξεργασία λαϊκών μελωδιών ήταν κοινή πρακτική). Τις τελευταίες δεκαετίες όμως του 20<sup>ου</sup> αιώνα, σε πολλές χώρες, οι εκπαιδευτικοί από την πρωτοβάθμια μέχρι και την τριτοβάθμια εκπαίδευση πέρασαν σε μια σταδιακή, αλλά μαζική στροφή προς την αναγνώριση και αξιοποίηση μιας ολοένα και μεγαλύτερης ποικιλίας μουσικών ειδών στην μεθοδολογία τους.

Παράλληλα με την τυπική μουσική εκπαίδευση, αλλά πολλές φορές και σε αντίθεση με αυτή, σε κάθε κοινωνία υπάρχουν και άλλοι τρόποι που μεταδίδονται οι μουσικές γνώσεις και δεξιότητες. Αυτοί οι τρόποι χαρακτηρίζονται και ως «μη τυπική και άτυπη διαδικασία μουσικής μάθησης» και μοιράζονται λίγα ή κανένα από τα χαρακτηριστικά της τυπικής μουσικής εκπαίδευσης. Αντίθετα από ό,τι η εθιμοτυπία επιτάσσει, οι νέοι μουσικοί διδάσκονται σε μεγάλο βαθμό μόνοι τους ή αποκτούν δεξιότητες και γνώσεις, συνήθως με τη βοήθεια ή την ενθάρρυνση των οικογενειών τους και των συνομηλίκων τους, μιμούμενοι τους μουσικούς γύρω τους, με το να ακούν ηχογραφημένη μουσική και παρακολουθώντας παραστάσεις και άλλες ζωντανές εκδηλώσεις στις οποίες κυριαρχεί το μουσικό είδος που ανήκει στις προτιμήσεις τους. Αυτή η διαδικασία αποκαλύπτει ότι ένας μη τυπικά ή άτυπα εκπαιδευμένος μουσικός αποκτά κίνητρα, ενθουσιασμό, δέχεται επιρροές και αντιδρά σε εξωτερικά ερεθίσματα που μπορεί να προέρχονται από άλλους μουσικούς ή και εκπαιδευτές που τους παρέχουν το υπόβαθρο, για να ασχοληθούν αποτελεσματικά με την εκμάθηση ενός μουσικού οργάνου. Στη σημερινή εποχή, όπου η τεχνολογική εξέλιξη είναι τεράστια, ο όρος «άλλοι μουσικοί» μπορεί να διευρυνθεί αρκετά, ώστε να μην αναφερόμαστε απαραίτητα σε κάποιο πρόσωπο που ασκεί επιρροή, αλλά σε άλλους τύπους και μορφές, όπως η ζωντανή μουσική, η ηχογραφημένη μουσική (ραδιόφωνο, τηλεόραση, CD, DVD, αρχεία MP3, υπολογιστές και διαδικτυακές εφαρμογές) και το έντυπο υλικό (είτε σε συμβατική είτε σε ηλεκτρονική μορφή) (Vitale, 2011). Έτσι, σταδιακά η άτυπη μουσική μάθηση συνδέθηκε με τις δημοφιλείς μουσικές φόρμες εμπλέκοντας τους κατά βάση αυτοδίδακτους μουσικούς με πλήθος μη δομημένων εκπαιδευτικών σεναρίων (Green, 2002 και 2008· Jaffurs, 2004a· Rodriguez, 2004). Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των Beatles, ίσως των πιο επιτυχημένων pop μουσικών, από τους οποίους κανείς δεν ήξερε να διαβάξει μουσική (Roberts, 2002).

Γενικότερα η τυπική μουσική εκπαίδευση δεν είχε ιδιαίτερη συμβολή στην ανάπτυξη των δεξιοτήτων της πλειοψηφίας των μουσικών που παρήγαγαν μεγάλο μέρος της μουσικής που ακούει, χορεύει, ταυτίζεται και απολαμβάνει ο παγκόσμιος πληθυσμός. Η δημοφιλής μουσική υποστηρίζεται για πρώτη φορά από τους εκπαιδευτικούς στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Η ανάπτυξη νέων προγραμμάτων σπουδών, υλικών και στρατηγικών διδασκαλίας πολλών χωρών, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, συμπεριέλαβε τη δημοφιλή μουσική, αρχικά στις δύο πρώτες βαθμίδες εκπαίδευσης και για τη συνέχεια στην ανώτατη εκπαίδευση (Green, 2002).

Υπάρχουν τρία συστατικά της εκπαίδευσης που στοιχειοθετούν και καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο οι μαθητές αποκτούν γνώσεις σε κάθε περιβάλλον: ο τόπος που λαμβάνει χώρα η μάθηση, ο τρόπος με τον οποίο αυτή παρέχεται και το πρόσωπο που την κατευθύνει. Ενώ η τυπική εκπαίδευση σε γενικές γραμμές απαντάται σε ένα σχολικό περιβάλλον με τυπικά κριτήρια και προγράμματα σπουδών, η μη τυπική διαδικασία μάθησης ακολουθεί έναν στοιχειώδη προγραμματισμό, αλλά εκτός οργανωμένων εκπαιδευτικών διαδικασιών, ενώ η άτυπη διαδικασία μάθησης μπορεί να λαμβάνει χώρα στο σπίτι, στην κοινότητα, εκτός του σχολικού ωραρίου, να παρεμβαίνει και/ή να μην είναι προγραμματισμένη. Η τυπική εκπαίδευση συνήθως οργανώνεται και εποπτεύεται από τον εκπαιδευτικό, ενώ η άτυπη μάθηση συχνά επιβλέπεται από τους συνομηλίκους, χωρίς να υπάρχει πάντα η παρουσία ενός διακριτού ηγέτη και καθοδηγητή και χωρίς απαραίτητα ο μαθητής να καταβάλλει κάποια ιδιαίτερη προσπάθεια για την κατάκτηση της γνώσης (Jaffurs, 2004a), αφήνοντας τη μη τυπική μάθηση να καταλαμβάνει τον χώρο κάπου ανάμεσα.

Η τυπική εκπαίδευση, η μη τυπική και η άτυπη μουσική μάθηση δεν θα πρέπει να θεωρηθούν ως λειτουργίες που αλληλοαναιρούνται, αλλά μάλλον ως στοιχεία που ανήκουν σε ένα συνεχές. Πολλοί μουσικοί που ενεπλάκησαν στην τυπική μουσική εκπαίδευση, σε πολλές φάσεις της πορείας τους χρησιμοποίησαν την άτυπη μέθοδο, για να μπορέσουν να αποδώσουν ένα δημοφιλές τραγούδι, χωρίς κάποια καθοδήγηση, ενώ αντίθετα, μουσικοί που εκπαιδεύτηκαν άτυπα, προχώρησαν στη συνέχεια και σε πιο τυπικές μαθησιακές διαδικασίες. Χαρακτηριστική είναι και η ύπαρξη της δι-μουσικής εκπαίδευσης (McCarthy, 1997), όπου κάποιος δύναται να αναπτύξει τις μουσικές του ικανότητες και με τις δύο μεθόδους (Green, 2002).

Ο ουσιαστικός σκοπός κάθε ερευνητικής προσπάθειας για τη μουσική εκπαίδευση είναι η βελτίωση της εκπαιδευτικής διαδικασίας. Οι ερευνητές χρησιμοποιούν τόσο την ποσοτική, όσο και την ποιοτική ανάλυση για να εξετάσουν τα τυπικά, τα μη τυπικά και άτυπα περιβάλλοντα διδασκαλίας, καθώς και τις πρακτικές τους (Jaffurs, 2004a, σ. 2). Οι Bartok (1881-1945), Kodaly (1882-1967) και Blacking (1928-1990) παρατήρησαν τις άτυπες διαδικασίες μάθησης και μέσω της συγγραφής επιστημονικών δοκιμίων, αλλά και της προσωπικής μεταφοράς της μουσικής γνώσης, τις μεταβίβασαν στην επίσημη διδασκαλική κοινότητα. Με τον ίδιο τρόπο που αυτοί οι ερευνητές ανάμειξαν τη μουσική και τις πρακτικές που βρέθηκαν στα τυπικά περιβάλλοντα μάθησης με τα αντίστοιχα των άτυπων που συναντούμε σε περιοχές με κοινωνικές και πολιτισμικές ιδιαιτερότητες, έτσι και οι σημερινοί ερευνητές προχωρούν στη χρήση στοιχείων από τα επιλεγμένα είδη δημοφιλούς μουσικής (Szego, 2002). Η αξιοποίηση της δημοφιλούς μουσικής στην εκπαίδευση ανέδειξε την ανάγκη να κατανοήσουν οι εκπαιδευτικοί και να «σκεφτούν κριτικά για το πώς και γιατί κάνουμε αυτό που κάνουμε» (Bowman, 2004, σ. 38). Ο Bowman (2004) απαρίθμησε τρεις «εκπαιδευτικούς σκοπούς της σχολικής εκπαίδευσης» ως τη βασική λογική της εκπαίδευσης:

1. Η εκπαίδευση ασχολείται με την ανάπτυξη δεξιοτήτων, αντιλήψεων και διαθέσεων που δεν προκύπτουν εύκολα ή φυσικά, μόνο από τη διαδικασία κοινωνικοποίησης.
2. Η εκπαίδευση ασχολείται με την ανάπτυξη και τη μετάδοση δεξιοτήτων, κατανοήσεων και προδιαθέσεων που θεωρούνται σημαντικές από την κοινωνία.
3. Ο εκπαιδευτικός στόχος περιλαμβάνει την προετοιμασία των μαθητών για την ζωή, δίνοντάς τους δεξιότητες που θα τους χρησιμεύσουν.<sup>10</sup>

Ο πρώτος σκοπός εμπλέκει την εκπαίδευση με την ανάπτυξη της μουσικότητας. Ο δεύτερος αναδεικνύει τη σχέση μεταξύ της κουλτούρας και της μετάδοσης δεξιοτήτων μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο και, τέλος, ο τρίτος διερευνά τη σχέση μεταξύ της εκπαίδευσης και των κοινωνικών χαρακτηριστικών που καλείται ο μαθητής ν' αναπτύξει ως μία πολιτική οντότητα. Η μεταχείριση των συλλογιστικών αυτών ως σημείο αναφοράς

---

<sup>10</sup> Τέτοιες δεξιότητες είναι η ενδυνάμωση, η ανεξαρτησία, η αυτοδυναμία, η αυτοπεποίθηση, οι κριτικές δεξιότητες και η διάθεση αυτές να χρησιμοποιούνται.

για την εξέταση των τυπικών, μη τυπικών και άτυπων περιβαλλόντων, δικαιολογείται απόλυτα από τη στιγμή που αποτελούν σημαντικούς στόχους της σχολικής εκπαίδευσης (Jaffurs, 2004a).

Η διερεύνηση των πρακτικών εκμάθησης της δημοφιλούς μουσικής θα έδινε τη δυνατότητα στους εκπαιδευτές μουσικής να εξοπλιστούν με κάποιες νέες ιδέες και προοπτικές, όχι μόνο για τη διδασκαλία της δημοφιλούς μουσικής, αλλά και για τη διδασκαλία της μουσικής γενικότερα. Η παραγκώνιση των εμπειριών των μουσικών που ασχολούνται με τη δημοφιλή μουσική, τόσο στο πλαίσιο της άτυπης όσο και της τυπικής μουσικής μάθησης, θα στερούσε ουσιαστικά από τους εκπαιδευτικούς τη δυνατότητα να μεταδώσουν στους μαθητές τους τον ενθουσιασμό που προσελκύει και κρατάει καθημερινά τόσους πολλούς μουσικούς και ακροατές προσκολλημένους στη δημοφιλή μουσική (Green, 2002).

#### 2.1.1. Τυπική μάθηση

Χρησιμοποιώντας τον όρο «τυπική μουσική μάθηση» (formal music learning) στην ουσία αναφερόμαστε στην εκπαίδευση ενός μουσικού οργάνου ή στη φωνητική εκπαίδευση, στις πρακτικές διδασκαλίας από τους καθηγητές μουσικής σε μία τάξη, αλλά και στις εμπειρίες των μαθητών και των σπουδαστών αναφορικά με τη μάθηση και τη διδασκαλία, ή την εκπαίδευση σε ένα τυπικό εκπαιδευτικό πλαίσιο. Οι «πρακτικές» διδασκαλίας σε σχέση με την τυπική μάθηση υποδηλώνουν το ευρύ φάσμα, μεταξύ των συνειδητών και μη συνειδητών, επιδιωκόμενων και μη επιδιωκόμενων επιτευγμάτων, ενώ οι «μέθοδοι» διδασκαλίας, εστιάζουν σε συγκεκριμένες, συνειδητές, στοχευμένες δραστηριότητες που αποσκοπούν στην πρόκληση μάθησης (Green, 2002). Σε αυτή την προσέγγιση ο εκπαιδευτικός είναι ο κεντρικός πυλώνας που παράγει τη γνώση, βασιζόμενος σ' ένα αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών που περιέχει το σύνολο της σχολικής μόρφωσης, καθορίζει τους στόχους που πρέπει να επιτευχθούν και τους οποίους ο μαθητής καλείται να υλοποιήσει ακολουθώντας σχεδιασμένες διαδικασίες και ενέργειες. Στη συνέχεια, ο εκπαιδευτικός αξιολογεί τη διαδικασία, με στόχο την υποβοήθηση της μάθησης και την ανατροφοδότηση της πορείας της διδασκαλίας. Ακολουθείται μια προκαθορισμένη σειρά διδακτικών βημάτων που επιτρέπει στους εκπαιδευτικούς να ελέγχουν τη μάθηση και να είναι αποτελεσματικοί στον εντοπισμό προβλημάτων που προκύπτουν κατά τη

μαθησιακή διαδικασία (Rodriguez, 2009). Ο Folkstead (2006, σ. 135) αναφέρει: «Οι περισσότερες έρευνες στη μουσική εκπαίδευση έχουν μέχρι σήμερα ασχοληθεί με την εκπαίδευση σε θεσμικά πλαίσια, όπως τα σχολεία, και κατά συνέπεια βασίζονται, είτε εμμέσως είτε ρητά, στην υπόθεση ότι η μουσική μάθηση προκύπτει από τη διαδοχική, μεθοδική έκθεση στη μουσική διδασκαλία μέσα σε ένα τυπικό πλαίσιο».

Σε γενικές γραμμές, υπάρχει επιστημονική συναίνεση ότι η τυπική μουσική εκπαίδευση συνδέεται συνήθως με την κλασική μουσική. Ο Regelski (2009, σ. 4) αναφέρει ότι «οι περισσότεροι καθηγητές μουσικής στα σχολεία (δημόσια και ιδιωτικά) είναι εκπαιδευμένοι στην κλασική μουσική και ότι το σχολικό πρόγραμμα μουσικής ευνοεί συνήθως αυτό το είδος». Υποστηρίζεται μάλιστα από πολλούς ερευνητές ότι η κλασική μουσική είναι μια ανώτερη μορφή τέχνης και ως μουσικό είδος, ανώτερο από τα άλλα (Gracyk, 2010· Green, 2003· Hewett, 2003· Shepherd, 2003· Ross and Rose, 1994· οπ. αν. Vitale, 2011).

### 2.1.2. Μη τυπική μάθηση

Η «μη τυπική μουσική μάθηση» (non formal music learning), αν και ακολουθεί τις οργανωμένες δραστηριότητες και τον προγραμματισμό της τυπικής μάθησης, συχνά λαμβάνεται εκτός των καθιερωμένων εκπαιδευτικών διαδικασιών (όπως για παράδειγμα εκτός του πλαισίου ενός ωδείου) και εστιάζει σε συγκεκριμένες ομάδες και μαθησιακούς στόχους. Οι πολιτισμικές, κοινωνικές και οικονομικές προκλήσεις της σύγχρονης κοινωνίας, σε συνδυασμό με την παγκοσμιοποίηση και τον κλιμακούμενο εκδημοκρατισμό, προέβαλαν τις αδυναμίες ανταπόκρισης της τυπικής μαθησιακής διαδικασίας μέσω των οργανωμένων εκπαιδευτικών συστημάτων. Ο Philip Coombs (1968) ήταν αυτός που ανέδειξε το φαινόμενο και ως ο πρώτος συστηματικός ερευνητής της μη τυπικής διαδικασίας εκπαίδευσης (όπως χαρακτηριστικά την αναφέρει) ανέφερε ότι είναι «κάθε οργανωμένη δραστηριότητα με εκπαιδευτικούς σκοπούς που διεξάγεται έξω από το ιδιαίτερα δομημένο πλαίσιο των τυπικών εκπαιδευτικών συστημάτων, όπως αυτά υπάρχουν σήμερα, σε συγκεκριμένες πληθυσμιακές ομάδες, ενηλίκους, αλλά και παιδιά» (Coombs & Ahmed, 1974, σ. 233). Η λειτουργία της βασίζεται στην ευέλικτη εξατομίκευση του προγράμματος σπουδών με τις μαθησιακές ανάγκες των μαθητικών κοινοτήτων. Μπορεί να χαρακτηριστεί και ως «μάθηση μέσω της πράξης» ή «μάθηση στη

δουλειά» (Rogers & Kamil, 2004, p. 8). Σημαντική είναι η παρουσία ενός έμπειρου (όσον αφορά το μαθησιακό αντικείμενο) ατόμου, που λειτουργεί ως καθοδηγητής (δάσκαλος-μέντορας), οδηγώντας τους μαθητευόμενους να μετατρέψουν την εμπειρία σε γνώση, ενθαρρύνοντας περιβάλλοντα συνεργατικής κατανόησης, όπου αναπτύσσεται η εμπιστοσύνη και η μάθηση μεταξύ συνομήλικων (ομότιμων). Η διαδικασία μάθησης μπορεί να προωθείται είτε στοχευμένα είτε μέσα από τυχαίες διαδικασίες. Σημαντικοί παράγοντες επίτευξης των μαθησιακών στόχων είναι η αυτοαξιολόγηση, η αξιολόγηση από τους συνομήλικους (ομότιμους) και η ανατροφοδότηση από την πλευρά του καθοδηγητή. Τα στοιχεία αυτά που χαρακτηρίζουν τη μη τυπική διαδικασία εκπαίδευσης, μπορούν να περιγραφούν και ως ημιδομημένη μάθηση (Colardyn & Bjornavold, 2004).

Τα μη τυπικά περιβάλλοντα μπορούν να προωθούν οργανωμένες εκπαιδευτικές πρακτικές, είτε εντός είτε εκτός οργανωμένων πλαισίων και συστημάτων (Μακ, 2006). Η ενσωμάτωση της μαθησιακής διαδικασίας σε οργανωμένες δραστηριότητες (σεμινάρια, συμμετοχή σε μία χορωδία), χωρίς να υπάρχει απαραίτητα η ύπαρξη ενός δομημένου σχεδιασμού, όπως ένα πρόγραμμα σπουδών, μπορεί να προσφέρει πολύπλευρες εμπειρίες, όπως για παράδειγμα την καλλιέργεια μουσικών δεξιοτήτων, τη μουσική ανάγνωση και ερμηνεία, κ.ά. Πέρα όμως από τις μουσικές γνώσεις, δύνανται να αναπτυχθούν και άλλες δεξιότητες που διαμορφώνουν την προσωπικότητα, όπως η κοινωνικότητα, ο αυτοέλεγχος, η ατομική ευθύνη και ο αλληλοσεβασμός, η ενσυναίσθηση, αλλά και η ύφανση μιας προσωπικής θεώρησης για την τέχνη γενικότερα (Bartle, 1993).

Η μη τυπική μουσική μαθησιακή διαδικασία εστιάζει κατά κύριο λόγο σε ομαδικές δραστηριότητες που δίνουν βάρος στην ακρόαση, τη σύνθεση, την εκτέλεση και τον αυτοσχεδιασμό, ενώ οι μαθητές συμμετέχουν εθελοντικά (σε αντίθεση με την υποχρεωτικότητα της τυπικής εκπαίδευσης) και καλούνται να συμβάλλουν ουσιαστικά στον καθορισμό του γνωστικού πεδίου, συνδιαμορφώνοντας το υλικό και τοποθετώντας τη συμμετοχικότητα στο επίκεντρο της παιδαγωγικής μεθοδολογίας (Higgins, 2015).

### 2.1.3. Άτυπη μάθηση

Ο όρος «άτυπη μουσική μάθηση» (informal music learning) χρησιμοποιείται για μία αισθητά διαφοροποιημένη προσέγγιση με στόχο την απόκτηση μουσικών δεξιοτήτων και γνώσεων, πέρα από τα εκπαιδευτικά πλαίσια, με ένα σύνολο «πρακτικών» και όχι

«μεθόδων»<sup>11</sup>. Οι πρακτικές άτυπης μουσικής μάθησης μπορεί να είναι τόσο συνειδητές όσο και μη συνειδητές και εμπεριέχουν τη μαθησιακή εμπειρία που δεν αποτελεί επιδίωξη του εμπλεκόμενου με τη μουσική πράξη. Η αλληλεπίδραση με το οικογενειακό περιβάλλον, με τους συνομήλικους ή άλλους μουσικούς που δεν ενεργούν επί της ουσίας ως δάσκαλοι, μπορεί να καταστεί φορέας εκπαίδευσης με την ανάπτυξη μεθόδων μάθησης μέσω τεχνικών αυτοδιδασκαλίας (Green, 2002). Η άτυπη μουσική διαδικασία μεταθέτει το ενδιαφέρον από τη διδασκαλία στη μάθηση και από τον εκπαιδευτικό στον μαθητή (Folkestad, 2006, σ. 136). Η μάθηση λαμβάνει πλέον έναν μαθητοκεντρικό χαρακτήρα, αφήνοντας τον μαθητή ν' αναλάβει τις πρωτοβουλίες και τον εκπαιδευτικό να αποκτήσει έναν περισσότερο υποστηρικτικό και καθοδηγητικό ρόλο, χωρίς να είναι αυτός που θα έχει την ευθύνη για την αποκλειστική παροχή γνώσεων. Ο ρόλος του εκπαιδευτικού πλέον μεταβάλλεται και από ρόλος ελέγχου μετατρέπεται σε μία ευέλικτη δυναμική σχέση με τον μαθητή με το πλάνο διδασκαλίας να αποτελεί πλέον αντικείμενο διαλόγου (Rodriguez, 2009).

Η τυπική μουσική εκπαίδευση απαιτεί συνήθως ένα εξειδικευμένο περιβάλλον, ενώ η άτυπη μάθηση μπορεί να συμβεί σε κάθε κοινωνικό πλαίσιο που υπάρχει μουσική. Αυτό συμβαίνει, γιατί οι άτυπες μουσικές πρακτικές προέρχονται από αυθόρμητες φυσικές αντιδράσεις στη μουσική, χωρίς καθοδήγηση και χωρίς αξιολόγηση (Green, 2002). Η άτυπη μουσική μάθηση μπορεί να τελείει σε ένα εξωσχολικό ή/και μαθητικό περιβάλλον. Παρατηρείται συνήθως απουσία εκπαιδευτικού φορέα που να διαχειρίζεται την πορεία της μάθησης και το μουσικό φάσμα είναι ιδιαίτερα ευρύ, με πιθανή την απουσία της κλασικής μουσικής. Το ύψος της μουσικής που μαθαίνουν οι μαθητές σε ένα άτυπο περιβάλλον είναι συχνά η δημοφιλής μουσική (Jaffurs, 2004a). Η μουσικότητα αποτελεί μια πολύ σημαντική παράμετρο κατά τη μουσική πράξη και εξαρτάται από τον τρόπο έκφρασης των μουσικών ιδεών, ζήτημα το οποίο καλείται ο ίδιος ο μαθητής να εξετάσει, να αξιολογήσει και ν' ανασκευάσει (Rodriguez, 2009).

Η άτυπη μουσική μάθηση, σύμφωνα με τη Lucy Green (2002), προσεγγίζεται μέσα από κάποια βασικά χαρακτηριστικά. Η μουσική που θα επιλεγθεί, συνήθως ανήκει στο

---

<sup>11</sup> Αυτό συμβαίνει επειδή, ενώ η έννοια των «μεθόδων» υποδηλώνει την εμπλοκή που είναι συνειδητή, εστιασμένη και στοχευμένη, η έννοια των «πρακτικών» αφήνει ανοιχτό το βαθμό της συνειδητής, εστιασμένης και στοχευμένης εμπλοκής.

αγαπημένο είδος που ακούν οι μαθητές, επειδή πρόκειται για μια μουσική την οποία απολαμβάνουν και παράλληλα είναι εξοικειωμένοι μαζί της, κατανοώντας τις διάφορες πτυχές της. Η μάθηση «με το αυτί»<sup>12</sup> απαιτεί την προσεκτική ακρόαση ενός κομματιού και στη συνέχεια την αναπαραγωγή του. Έτσι, ο μαθητής, πέρα από την ακρόαση, μπορεί να κατανοήσει και να βιώσει την εμπειρία της εκτέλεσης, του αυτοσχεδιασμού και, ακόμη περισσότερο, της σύνθεσης. Τέτοιου είδους έννοιες αναπτύσσονται παράλληλα με την προσπάθεια κατάκτησης συγκεκριμένων δεξιοτήτων, όπου η μάθηση άλλοτε προσεγγίζεται ατομικά και άλλοτε ομαδικά, χωρίς να απαιτείται η διαμεσολάβηση εκπαιδευτικού, είτε αυτή η διαδικασία αφορά την εκμάθηση ενός οργάνου είτε τη φωνητική απόδοση ενός κομματιού. Η ατομική ή αλληλοδιδασκτική μάθηση (peer-directed learning) είναι μια εκπαιδευτική διαδικασία κατά την οποία οι μαθητές αλληλεπιδρούν με τους συμμαθητές τους που μοιράζονται το ίδιο ενδιαφέρον για ένα θέμα και μαθαίνουν ο ένας από τον άλλο, αλλά και μαζί (Boud, Cohen, & Sampson, 2001). Η ομαδική ή συνεργατική μάθηση (group learning), εμπλέκει μικρές ομάδες μαθητών που συνεργάζονται μέσω της παρατήρησης και της μίμησης, για την επίτευξη ενός κοινού στόχου, προωθώντας την αλληλεξάρτηση, την υπευθυνότητα, την προσωπική αλληλεπίδραση, την αποτελεσματική επικοινωνία και την ομαδική επεξεργασία (Vandergaaff, 2018). Η προσπάθεια εκμάθησης και εκτέλεσης ενός μουσικού κομματιού στο σύνολο του από την πρώτη στιγμή, προσδίδει μια ολιστική διάσταση στην άτυπη μουσική μάθηση, κατά την οποία, αν και δεν υφίσταται μια διαβαθμισμένη ύλη που θα πρέπει ν' ακολουθηθεί, ο μαθητής συνήθως ταξινομεί από μόνος του σε μια κλίμακα τη μουσική που προτίθεται να εκτελέσει, ξεκινώντας από τα πιο απλά και προχωρώντας στα πιο σύνθετα.

#### 2.1.4. Σημεία σύγκλισης τυπικής και άτυπης μάθησης

Ο Prouty (2002) επισημαίνει ότι το σημείο τομής μεταξύ άτυπης και τυπικής μουσικής εκπαίδευσης δεν είναι σαφές. Οι εκπαιδευτικοί θα πρέπει να είναι ενήμεροι για τις

---

<sup>12</sup> Παίζοντας μουσική «με το αυτί», αναφερόμαστε στην δεξιότητα ενός μουσικού ν' αναπαράγει ένα κομμάτι που έχει ακούσει, χωρίς να έρθει σε επαφή με κάποια μορφή μουσικής σημειογραφίας που υποδεικνύει τις νότες που θα πρέπει να εκτελεστούν. Πρόκειται για μια δεξιότητα που αποκτάται μέσα από τη μακροχρόνια εξάσκηση και κατανόηση της μουσικής, κατά κύριο λόγο σε παραδόσεις διάφορων πολιτισμών που δεν χρησιμοποιούν την καταγραφή σε παρτιτούρα, αλλά και σε δημοφιλή μουσικά είδη ανά τον κόσμο.



δυνατότητές που παρέχει η άτυπη μουσική μάθηση, ώστε να είναι σε θέση να αναθεωρούν ή να προσαρμόζουν καταλληλά τις μεθόδους της για την προώθησή της (Rodriguez, 2009). Η προσπάθεια των εκπαιδευτικών να καθοδηγούν και να αλληλεπιδρούν με τους μαθητές, ώστε να βρίσκουν λύσεις οι ίδιοι στα ζητήματα που προκύπτουν, είναι ίσως από τα σημαντικότερα οφέλη της άτυπης μάθησης, καθιστώντας τους με αυτό τον τρόπο συν-διδάσκοντες και συν-διδασκόμενους. Η παρουσία δασκάλου-καθοδηγητή μπορεί να εμφανίζεται και στη περίπτωση της άτυπης διαδικασίας, η οποία, αν και δεν βασίζεται σε ένα σύνολο κανόνων και διατάξεων, μπορεί να εμφανίζει δομικά περιγράμματα και παραμέτρους που να ευνοούν τη μάθηση (Abrahams, 2005). Απώτερος σκοπός όμως και του εκπαιδευτικού και του μαθητή, τόσο στην άτυπη όσο και στην τυπική μάθηση είναι η απόκτηση μουσικών δεξιοτήτων και τελικά η εκμάθηση του επιθυμητού μουσικού οργάνου (παρόλο που τα βασικά στοιχεία μάθησης, οι αλλαγές συμπεριφοράς, η εξέλιξη ικανοτήτων, τα πρόσωπα και οι ρόλοι, οι σχέσεις αυτών, το αντικείμενο μάθησης, το ρεπερτόριο κλπ., διαμορφώνονται με διαφορετικούς τρόπους στις δυο περιπτώσεις).

#### 2.1.5. Σημεία απόκλισης τυπικής και άτυπης μάθησης

Τα συστατικά της άτυπης μάθησης και παράλληλα τα στοιχεία που τη διαχωρίζουν από την τυπική αφορούν: τον χώρο (situation, εκτός επίσημων εκπαιδευτικών φορέων), τη φύση της μαθησιακής διαδικασίας (learning style, προφορικότητα), το πρόσωπο που λαμβάνει τις σημαντικές αποφάσεις για την όλη διαδικασία μάθησης (ownership, μετάθεση πρωτοβουλιών στο ίδιο το παιδί που μαθαίνει), την πρόθεση για μάθηση (intentionality, συνήθως συμπτωματική, χωρίς την επιδίωξη απόκτησης των μουσικών γνώσεων που τελικά κατακτούνται) (Folkstead, 2006· Ράπτης, 2010). Το είδος μουσικής που επιλέγεται στην άτυπη διαδικασία μάθησης είναι ένα είδος που είναι οικείο στους μαθητές, τους προσφέρει απόλαυση και επιλέγεται από τους ίδιους, σε αντίθεση με την τυπική διαδικασία, όπου η μουσική επιλέγεται κατά κύριο λόγο από τον εκπαιδευτικό και είναι μια μουσική άγνωστη έως και αδιάφορη για τα μαθητική πλειοψηφία (Green, 2002).

Ο Rodriguez (2004) υποστηρίζει ότι, αν και υφίσταται μια μιμητική διαδικασία τόσο στην τυπική όσο και στην άτυπη εκμάθηση δημοφιλούς μουσικής, αυτό που διαφοροποιεί τις τυπικές και τις άτυπες πρακτικές είναι η έλλειψη συνέπειας, συνέχειας

και σχεδιασμού στο άτυπο περιβάλλον. «Στα άτυπα περιβάλλοντα μάθησης, οι αρχάριοι μουσικοί συνήθως αποκτούν ό,τι μπορούν, όταν μπορούν, μαθαίνοντας κομμάτια που τελικά σχηματίζουν ολόκληρα τραγούδια» (Jaffurs, 2004a, σσ. 6-7). Η διαμορφούμενη μουσική κουλτούρα σε μια άτυπη μουσική διαδικασία μάθησης, βασίζεται στον κυρίαρχο ρόλο των μουσικών προτιμήσεων και της μουσικής του περιβάλλοντος των συμμετεχόντων.

Η διαφορά των δύο τρόπων μάθησης δεν περιορίζεται στον στόχο της απόκτησης γνώσεων και δεξιοτήτων, αλλά στη διαδικασία που ακολουθείται, καθώς μέσα από μαθησιακές πρακτικές που δεν υπόκεινται σε αυστηρούς κανόνες, οι μαθητές ενεργούν πιο ελεύθερα και δημιουργικά. Η μουσική στην άτυπη κουλτούρα της δυτικής κοινωνίας έχει το δικό της σύστημα αξιών. Αν και στερείται δομής και διδασκαλίας, επιτρέπει πλούσιες μουσικές εμπειρίες που αντιπροσωπεύουν μια ποικιλία μεθόδων και μορφών, παρόμοια με τις αρχές του unschooling<sup>13</sup>, όπως περιγράφονται από τους Holt και Farenga (2003). Πρόκειται, κατά κύριο λόγο, για δημοφιλή μουσική η οποία μεταδίδεται με μια ακουστική/προφορική διαδικασία (Green, 2002).

#### 2.1.6. Ζητήματα τυπικής και άτυπης μάθησης

Η έννοια της μάθησης (learning) προϋποθέτει απαραίτητως την εμφάνιση κάποιας γνωστικής ή ψυχοκινητικής αλλαγής στον μαθητή, ακόμη και αν αυτή η αλλαγή προκύπτει από μια σχετική πρακτική διδασκαλίας (teaching), εκπαίδευσης (education), κατάρτισης (training) ή οποιασδήποτε άλλης παρόμοιας εμπειρίας. Παρόλο που η μάθηση ως έννοια μπορεί ιδωθεί ανεξάρτητα από τις υπόλοιπες έννοιες (διδασκαλία, εκπαίδευση και κατάρτιση), αυτές με τη σειρά τους δεν μπορούν να απομακρυνθούν από τη μάθηση, αλλά ούτε είναι εύκολο και να διαχωριστούν μεταξύ τους (Green, 2002).

Οι συνθήκες και το περιβάλλον που οι μαθητές συγκεντρώνονται, για να παίξουν τη μουσική που τους εκφράζει, θα πρέπει να αναλυθούν και να γίνουν κατανοητές από τους εκπαιδευτικούς, ώστε να μπορέσουν να μεταφέρουν αυτές τις αρχές στο περιβάλλον

---

<sup>13</sup> Η καθοδηγούμενη από το παιδί προσέγγιση της κατ' οίκον εκπαίδευσης μέσα από βιωματικές εμπειρίες, γνωστή και ως αποσχολειοποίηση, που επινοήθηκε και υλοποιήθηκε από τον εκπαιδευτικό John Holt τη δεκαετία του '70.

της τάξης και να μειώσουν το χάσμα μεταξύ του μουσικού περιβάλλοντος εντός και εκτός σχολείου (Campbell, 1991· Green, 2008· Jaffurs, 2004a· Ράπτης, 2010).

Η λήψη πρωτοβουλιών και η διαχείριση των ατομικών ελευθεριών κατά τη διαδικασία της άτυπης μάθησης με στόχο την εξαγωγή ενός καλλιτεχνικού αποτελέσματος είναι ένα ζήτημα με το οποίο δεν είναι εξοικειωμένοι οι μαθητές που προέρχονται από τυπικά μαθησιακά περιβάλλοντα. Συνηθισμένοι στο να ακολουθούν τις κατευθυντήριες γραμμές και να υιοθετούν τις ιδέες αυτού που καθορίζει το εκπαιδευτικό πλαίσιο, δεν μπορούν να διαμορφώσουν τη δική τους προσωπική γνώμη για το πώς θα πρέπει ν' αποδίδεται η μουσική με την οποία δραστηριοποιούνται (Rodriguez, 2009). Η περιοχή μάθησης που βρίσκεται έξω από το σπίτι και την τάξη (συχνά αναφέρεται και ως τρίτη περιοχή μάθησης ή τρίτο περιβάλλον), είναι μια περιοχή σχετικά ανεξερεύνητη και χωρίς την κατάλληλη υποστήριξη (Heath, 2001). Η τυπική εκπαίδευση αποτελεί ένα περιβάλλον το οποίο εστιάζει στη λειτουργία με βάση τους κανόνες. Οι μαθητές δεν ενθαρρύνονται στο να αξιοποιήσουν τις γνώσεις που έχουν αποκτήσει μέσω άτυπων διαδικασιών, γεγονός που οδήγησε τον Resnick (1987) να διαχωρίσει την τυπική μάθηση από την «άλλη μάθηση». Οι άτυπες πρακτικές μουσικής μάθησης δεν έχουν σκοπό να αμφισβητήσουν ούτε ν' ακυρώσουν τα σημαντικά οφέλη που μπορεί να αποκομίσει ένας μαθητής που λαμβάνει εκπαίδευση μέσω της τυπικής διαδικασίας. Η τυπική εκπαίδευση μπορεί να διαμορφώσει υψηλά μουσικά πρότυπα και δεν υποτιμάται ή απειλείται από όσους έρχονται σε επαφή με την άτυπη μάθηση. Οι εκπαιδευτικοί, αν και σε πολλές περιπτώσεις αντιδρούν με έναν τέτοιο τρόπο, θα πρέπει να εργαστούν προς την κατεύθυνση του να είναι αποτελεσματικοί και να μπορούν να ανταπεξέλθουν στο να παρέχουν επαρκείς μουσικές γνώσεις και δεξιότητες, ανταποκρινόμενοι στις συνεχώς μεταβαλλόμενες ανάγκες των μαθητών τους (Rodriguez, 2009). Η μουσική μάθηση στην ουσία είναι μια δυναμική παρέμβαση σε μια πολυεπίπεδη διεργασία που μέσα από τυπικές, μη τυπικές και άτυπες προσεγγίσεις (άτυπα περιβάλλοντα μάθησης κατά την πρώιμη παιδική ηλικία, τυπική μάθηση κατά την περίοδο των σχολικών χρόνων και μη τυπικές διαδράσεις που λαμβάνουν χώρα στα πλαίσια μιας κοινότητας), προάγει την ανάπτυξη της μουσικής δημιουργίας των νέων κατά την παιδική τους ηλικία, την περίοδο της εφηβείας τους και μετέπειτα κατά την ενήλικη ζωή τους (Higgins, 2015).

Η μεταφορά της γνώσης με μη τυπικές διαδικασίες προσφέρει ένα πρόσθετο πλαίσιο εκπαίδευσης που καταλαμβάνει τον χώρο ανάμεσα στην τυπική και άτυπη μάθηση και μπορεί να συσχετίζεται τόσο με την ακουστική, την προφορική, όσο και με τη σημειογραφική διάστασή της. Η ακουστική και προφορική μέθοδος ακολουθείται συχνά στις κοινότητες των παραδοσιακών μουσικών, ενώ η χρήση της σημειογραφίας λειτουργεί συχνά ως συμπληρωματικό μέσο, όπου υφίσταται προϋπάρχουσα εμπειρία τυπικής εκπαίδευσης, αφού δεν μπορεί να αποδώσει πάντα με ακρίβεια το επιθυμητό ηχητικό αποτέλεσμα σε περιβάλλον που σχετίζεται με τη δημοφιλή (αλλά και την παραδοσιακή) μουσική. Σύνηθες όμως είναι το γεγονός αυτές οι τρεις μορφές μετάδοσης ν' απαντώνται η μία ως προέκταση της άλλης (Mok, 2011).

## 2.2. Η εκμάθηση της δημοφιλούς μουσικής κατά τη Lucy Green

Η Lucy Green έχει ασχοληθεί συστηματικά με την έρευνα στον τομέα της μουσικής εκπαίδευσης και έχει συνεισφέρει σημαντικά στην ανάπτυξη νέων παιδαγωγικών μεθόδων, καθώς και στην κατανόηση της σχέσης της μουσικής και της μουσικής εκπαίδευσης με κοινωνικές πτυχές. Τα βιβλία και τα άρθρα που έχει συγγράψει έχουν αποκτήσει διεθνή αναγνώριση και έχουν μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες, με τα σημαντικότερα να είναι: *Music on Deaf Ears: Musical Meaning, Ideology and Education* (1988/2008), *Music, Gender, Education* (1997), *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education* (2001/2002) και *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy* (2008). Έχει πραγματοποιήσει διαλέξεις και ομιλίες, είναι μέλος επιτροπών πολλών ακαδημαϊκών εκδοτικών οίκων και περιοδικών, ενώ παράλληλα ανέπτυξε και διηύθυνε το ερευνητικό έργο *Informal Learning in the Music Classroom* στο πλαίσιο της βρετανικής δράσης *Musical Futures*. Είναι επίτιμη διδάκτωρ του Hedmark University of Applied Sciences της Νορβηγίας και εκλεγμένο μέλος της Βρετανικής Ακαδημίας.

Το βιβλίο της Lucy Green, *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education* (2001/2002), αποτέλεσε έμπνευση και οδηγό για την παρούσα έρευνα, από το οποίο μάλιστα έχουν αντληθεί και στοιχεία για τη διαδικασία διεξαγωγής της.

Σύμφωνα με τη συγγραφέα, η άτυπη μάθηση αφορά τη διαδικασία απόκτησης δεξιοτήτων και γνώσεων χωρίς την τυπική εκπαίδευση σε σχολεία ή πανεπιστήμια. Η έρευνα αυτή επισημαίνει τον τρόπο με τον οποίο οι μουσικοί, ειδικά στον χώρο της δημοφιλούς μουσικής (pop), απέκτησαν δεξιότητες και γνώσεις μέσα από την πρακτική, την ακουστική μίμηση, τον αυτοσχεδιασμό και τον πειραματισμό. Βασιζόμενη σε μια σειρά συνεντεύξεων με μουσικούς ηλικίας μεταξύ 15 και 50 ετών, η Lucy Green διερευνά τη φύση των άτυπων μαθησιακών πρακτικών, στάσεων και αξιών των μουσικών της pop, τον βαθμό στον οποίο αυτές μεταβλήθηκαν τα τελευταία σαράντα χρόνια, καθώς και τις εμπειρίες των μουσικών στην τυπική μουσική εκπαίδευση και υπογραμμίζει το γεγονός ότι πολλοί δημοφιλείς μουσικοί απομακρύνθηκαν από αυτή και ακολούθησαν άτυπες μορφές μάθησης, για να αναπτύξουν τον μουσικό τους χαρακτήρα. Συγκρίνοντας τα χαρακτηριστικά των δύο αυτών τρόπων εκμάθησης επιδιώκει να παρουσιάσει τρόπους και ιδέες για την αναζωογόνηση της μουσικής εκπαίδευσης, ενθαρρύνοντας μεγαλύτερο ποσοστό ανθρώπων να ασχοληθούν με τη μουσική και να μην παραμένουν απλά θεατές και καταναλωτές, αποξενωμένοι από την πλειονότητα των μουσικών δραστηριοτήτων.

Η διαπίστωση ότι οι πρακτικές μουσικής εκπαίδευσης στην πλειοψηφία τους βασίζονται σε δυτικά πρότυπα, οδήγησε στο συμπέρασμα ότι με αυτόν τον τρόπο δεν ήταν εφικτή η έκθεση των μαθητών σε μεγαλύτερη ποικιλία μουσικών ειδών, αφήνοντας μάλιστα τη δημοφιλή μουσική εκτός σχολικών αιθουσών και πανεπιστημιακών ιδρυμάτων μέχρι τη δεκαετία του 1980. Οι τρόποι με τους οποίους αντιλαμβανόμαστε και προσλαμβάνουμε τη μουσική εξαρτώνται άμεσα από το περιβάλλον μας (μουσικός εκπολιτισμός/εγκλιματισμός, *enculturation*) και επηρεάζουν την απόκτηση μουσικών δεξιοτήτων και γνώσεων. Η επαφή αυτή πραγματοποιείται είτε παίζοντας (συμπεριλαμβανομένου του τραγουδιού) είτε συνθέτοντας (συμπεριλαμβανομένου του αυτοσχεδιασμού) είτε μέσω της ακρόασης, οδηγώντας στην εξερεύνηση του ήχου (με τη χρήση της φωνής, με μουσικά όργανα ή άλλα αντικείμενα). Η ακρόαση μάλιστα, αναδύεται ως σημαντικός πυλώνας της εκπαιδευτικής διαδικασίας, όχι μόνο ως αναπόσπαστο κομμάτι της μάθησης, αλλά και ως θεμελιώδης παράγοντας του μουσικού εκπολιτισμού. Στενά συνδεδεμένη με την εξέλιξη της δημοφιλούς μουσικής από τις πρώτες προσπάθειες δημιουργίας μέχρι τις αυξημένες απαιτήσεις μιας επαγγελματικής

σταδιοδρομίας, η ακρόαση αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της διαδρομής της μουσικής ανάπτυξης. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η κυρίαρχη μαθησιακή διαδικασία της δημοφιλούς μουσικής, ιδιαίτερα για τον αρχάριο μουσικό, είναι η μίμηση ενός ηχογραφημένου κομματιού, δια «της ακοής» (Bennett, 1980), η οποία μάλιστα μπορεί να περιλαμβάνει και τους εξής τύπους ακρόασης: στοχευμένη (purposive listening), παρατηρητική ή προσηλωμένη (attentive listening), διασπασμένη ή ελλειμματική ή αφηρημένη (distracted listening) και ακρόαση χωρίς επίγνωση (hearing).

Η μίμηση ηχογραφήσεων και η αναπαραγωγή διασκευών δεν επηρεάζουν μόνο την εξέλιξη των εκτελεστικών δεξιοτήτων, αλλά αποτελούν επίσης ένα βασικό στοιχείο για την ανάπτυξη της μουσικής σύνθεσης. Αυτές οι διαδικασίες επιτελούν και έναν επίσης σημαντικό ρόλο, γιατί λαμβάνουν χώρα μέσω της αλληλεπίδρασης με το οικογενειακό περιβάλλον, με φίλους και άλλα άτομα της ίδιας ηλικιακής ομάδας. Περιλαμβάνουν την καθοδήγηση της μάθησης από τους συνομηλικούς και τη συλλογική διαδικασία της μάθησης, χωρίς όμως κάποια τυπική μορφή διδασκαλίας. Τα νεανικά συγκροτήματα συνήθως περιλαμβάνουν μέλη που μπορεί να μην διαθέτουν απαραίτητα εκτεταμένες μουσικές δεξιότητες ή γνώσεις θεωρητικών και άλλων βασικών μουσικών δομικών στοιχείων. Έτσι, η μάθηση μέσω της παρατήρησης, αλλά και άλλων δραστηριοτήτων (συζήτηση, ανταλλαγή ιδεών), αποκτά έναν ουσιαστικό ρόλο. Σε ένα τέτοιο περιβάλλον, η διαδικασία του τζαμαρίσματος<sup>14</sup> καθίσταται ως μία από τις κύριες δραστηριότητες της ομάδας που πέρα από τον μη συνειδητό μαθησιακό ρόλο που εξυπηρετεί, χωρίς την αίσθηση της υποχρεωτικότητας, προσφέρει και τη σημαντική διάσταση της αναψυχής.

---

<sup>14</sup> Ο συγκεκριμένος όρος αποτελεί εξελληνισμένο δάνειο του αγγλικού όρου jamming (που με τη σειρά του δηλώνει το jam session) και χρησιμοποιείται για να περιγράψει στην συνάντηση μουσικών (κατά κύριο λόγο οργανοπαιχτών και όχι θεωρητικών) με σκοπό την πρωτογενή παραγωγή μουσικής, χωρίς να υπάρχει προετοιμασία ή προϋπάρχον υλικό. Σκοπός του τζαμαρίσματος είναι κατά κύριο λόγο η επικοινωνία μεταξύ των μουσικών. Ανάλογα με την προσωπικότητα, την εκτελεστική δεινότητα και φαντασία των οργανοπαιχτών το τζαμάρισμα θα κινηθεί είτε προς την αγνή παραγωγή μουσικής, είτε προς την απλή διασκέδαση, η οποία πολλές φορές στερείται οποιασδήποτε (μουσικής) ουσίας και οποιασδήποτε (μουσικής) αξίας και λόγου ύπαρξης. Πολλές φορές όμως το τζαμάρισμα συνεισφέρει στο δέσιμο των μελών ενός συγκροτήματος και στην παραγωγή πραγματικά αξιόλογης μουσικής, είτε σε πραγματικό χρόνο, είτε υπό τη μορφή ιδεών οι οποίες θα δεχτούν περαιτέρω επεξεργασία σε μετέπειτα χρονική περίοδο. Το τζαμάρισμα αφορά περισσότερο σύγχρονα μουσικά είδη (ελληνικά και ξένα) και δεν συναντάται στην περίπτωση της κλασικής μουσικής.

Στη μουσικότητα θα μπορούσε να γίνει διάκριση σε δύο βασικά πεδία. Το πρώτο αφορά τις εκτελεστικές ικανότητες και τη δημιουργικότητα. Αν και η τεχνική επάρκεια είναι σημαντική, το ενδιαφέρον εστιάζεται στην ικανότητα του μουσικού να προσδίδει «συναίσθημα» στην εκτέλεσή του. Το δεύτερο πεδίο δεν επικεντρώνεται τόσο στα μουσικά ζητήματα όσο στα προσωπικά χαρακτηριστικά. Σε αυτόν τον τομέα, τονίζεται η σημασία των διαπροσωπικών σχέσεων που περιλαμβάνουν συνεργασία, αξιοπιστία, δέσμευση, ανεκτικότητα και κοινά ενδιαφέροντα. Είναι εξίσου σημαντικό να υπάρχει ένα κοινό πάθος για τη μουσική, που συνδέει τους μουσικούς μεταξύ τους, ενώ παρατηρείται μια εκδήλωση ενδιαφέροντος προς μια ευρεία γκάμα μουσικών στυλ, συμπεριλαμβανομένης, σε ορισμένες περιπτώσεις, μιας παραδοχής και αγάπης προς την κλασική μουσική. Η εκμάθηση όμως μουσικής μέσω ενός κλασικού οργάνου ή η παρακολούθηση των τυπικών μαθημάτων σε μία σχολική τάξη, φαίνεται να θεωρείται από πολλούς βαρετή και δύσκολα κατανοητή. Αυτό συνήθως οφείλεται στην αυστηρή δομή των μαθημάτων και στην έμφαση που δίνεται στην τεχνική και τη θεωρία. Επιπλέον, οι μουσικοί που ασχολούνται με τα δημοφιλή είδη μπορεί να θεωρούν την κλασική μουσική ξένη προς το στυλ με το οποίο καταπιάνονται, ώστε να μην την αντιμετωπίζουν με ενδιαφέρον. Αντίθετα, η εκμάθηση δημοφιλών μουσικών ειδών προσφέρει συνήθως πιο θετικές εμπειρίες. Αυτό δε συμβαίνει απαραίτητα λόγω διαφορετικών προσεγγίσεων από τους δασκάλους, αλλά επειδή οι μαθητές αναγνωρίζουν και συνδέονται με τη μουσική και τα είδη που τους ενδιαφέρουν. Η συναισθηματική σύνδεση με τη μουσική και το εκάστοτε όργανο που παίζουν, κατέχει σημαντικό ρόλο στην επιτυχή εκμάθηση και ανάπτυξη μουσικών δεξιοτήτων. Παρόλα αυτά, οι μουσικοί που λαμβάνουν εκπαίδευση και στα δύο μουσικά είδη, είναι σε θέση να κάνουν τους αναγκαίους συσχετισμούς μεταξύ των δεξιοτήτων και των γνώσεων που αποκτούν μέσω της τυπικής και της άτυπης μάθησης.

Παρά το γεγονός ότι πολλοί δημοφιλείς μουσικοί επιλέγουν πλέον να γίνουν δάσκαλοι οργάνων υιοθετώντας τυπικές μεθόδους διδασκαλίας, και παρά την πρόσφατη εξέλιξη στην τυπική μουσική εκπαίδευση με την ενσωμάτωση της δημοφιλούς μουσικής στα σχολεία και σε άλλα εκπαιδευτικά ιδρύματα, υπάρχουν αιτίες που οδηγούν στο να συνεχίζουν να υπάρχουν δύο ανεξάρτητες σφαίρες της μουσικής μάθησης και

διδασκαλίας, καθεμία με τη δική της πορεία, που σπανίως διασταυρώνονται και συγκλίνουν προς μια κοινή κατεύθυνση. Παρόλο που η τυπική μουσική εκπαίδευση έχει ενσωματώσει δημοφιλή μουσικά είδη, αυτό δεν συνεπάγεται αυτομάτως την αναγνώριση ή την αποδοχή των άτυπων μεθόδων μάθησης που σχετίζονται με την απόκτηση μουσικών δεξιοτήτων και γνώσεων. Η ενσωμάτωση της δημοφιλούς μουσικής, αλλά και άλλων παγκόσμιων μουσικών στα μαθήματα οργάνων και στα σχολικά προγράμματα, αντιπροσωπεύει μια προσθήκη νέου εκπαιδευτικού περιεχομένου, χωρίς όμως να συνοδεύεται απαραίτητα από αντίστοιχες αλλαγές στην προσέγγιση της διδασκαλίας.

### 2.3. Ο μουσικός της δημοφιλούς μουσικής ως εκπαιδευτής

Η τέχνη επιδρά στον άνθρωπο προσκαλώντας τον να συμμετάσχει στη δημιουργική διαδικασία και να επεκτείνει τα όρια του δυνατού. Μέσα από την καλλιτεχνική εμπειρία ανακαλύπτει πώς μπορεί να επεκταθεί η αντίληψή του για τον κόσμο, συναντώντας την τέχνη ανάμεσα σε συμμετοχικές εμπειρίες και τα αντικείμενα που τις πυροδοτούν. Η διδασκαλία της τέχνης αντιπροσωπεύει έναν ιδιαίτερα προσεγμένο τρόπο να καθοδηγήσουμε τους ανθρώπους μέσα από αυτές τις εμπειρίες, προσφέροντας τους μια ευχάριστη, ελκυστική και αναμορφωτική καλλιτεχνική προοπτική (Booth, 2009). Η ευθύνη της κοινωνικοποίησης των νέων βαρύνει κατά ένα μεγάλο μέρος το σχολείο, το οποίο πρέπει να παρέχει κατάλληλα πρότυπα συμπεριφοράς για τους μελλοντικούς τους ρόλους στην κοινωνία. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της θέσπισης τυπικών μαθησιακών πλαισίων στο σχολικό περιβάλλον, κατά τη διάρκεια των οποίων οι μαθητές έχουν περιορισμένη επιλογή και αυτονομία, προκειμένου να ενσωματώσουν τις αναμενόμενες κοινωνικές συμπεριφορές. Η μουσική μάθηση δεν αποτελεί εξαίρεση από αυτό το πλαίσιο και βασίζεται σε αυτό για τη θέση που καταλαμβάνει στο πρόγραμμα σπουδών. Είναι σημαντικό οι εκπαιδευτικοί να ενισχύουν την ικανότητα των μαθητών να διακρίνουν τις διάφορες πτυχές της μουσικής, επιτρέποντάς τους να αλληλεπιδρούν με αυτή και πέρα από την απλή ακρόαση, ώστε να είναι σε θέση να κρίνουν εποικοδομητικά τα διάφορα μουσικά έργα και παράλληλα να τους δίνεται η ελευθερία να εξερευνήσουν τα δικά τους μουσικά στυλ. Ο ρόλος των καθηγητών πρέπει να επικεντρώνεται κυρίως στην καθοδήγηση και την παροχή τεχνικών συμβουλών. Οφείλουν να έχουν εμπιστοσύνη στην ικανότητα των μαθητών να κρίνουν και να θέτουν υψηλά πρότυπα, καθώς αποτελούν την



επόμενη γενιά μουσικών δημιουργών. Έτσι, επιβαρύνονται με την ευθύνη να τους παρέχουν τις ευκαιρίες να εξερευνήσουν πολλές μουσικές διαλέκτους και να διαμορφώσουν μέσω αυτής της εξερεύνησης τη δική τους μουσική φωνή (Finney & Burnard, 2007).

Το έργο του Reimer (2003) αναδεικνύει τη σημασία της μουσικής εκπαίδευσης για όλους τους ανθρώπους και υποστηρίζει την ενεργό συμμετοχή των μαθητών στη μουσική διαδικασία. Αξίζει να σημειωθεί ότι αναλύει τρία επίπεδα εμπλοκής με τη μουσική, τον λάτρη, τον ερασιτέχνη και τον επαγγελματία, ενσωματώνοντας αυτή την κατηγοριοποίηση σε όλη τη φάση της εκπαίδευσης. Αναδεικνύει, παράλληλα, την τάση των μουσικοπαιδαγωγών να υιοθετούν εγωιστικές στάσεις, επιδιώκοντας να αναδείξουν την ειδικότητά τους και να επιβεβαιώσουν την ανωτερότητα των γνώσεών τους έναντι του μουσικά αναλφάβητου κοινού, προσέγγιση η οποία είναι αντίθετη με τον πραγματικό ρόλο του μουσικοπαιδαγωγού, που πρέπει να εστιάζει στην εκπαίδευση όλων και χωρίς διακρίσεις. Κατά συνέπεια είναι αναγκαίο οι μουσικοπαιδαγωγοί να αποδεχθούν την ιδέα του Zoltan Kodály (Kodály, n.y.) ότι «η μουσική συμβάλλει στην ανάπτυξη ολόκληρης της προσωπικότητας, της νοημοσύνης και των συναισθημάτων» και αυτή η αντίληψη θα πρέπει να διαμορφώνει τη φιλοσοφία τους, ανεξάρτητα από το επίπεδο διδασκαλίας που θα ασκήσουν (Blake, 2021).

Οι Finney και Philpott (2010) υποστηρίζουν ότι η μουσική εκπαίδευση θα πρέπει να επικεντρώνεται στη δημιουργική διαδικασία της μουσικής και όχι μόνο στην απλή αναπαραγωγή της (τεχνική), όπου οι μαθητές πρέπει να αναλαμβάνουν ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση της, αναπτύσσοντας έτσι την έκφραση και την καινοτομία. Πέρα από τις τεχνικές δεξιότητες και τη γνώση του αντικειμένου, η μουσική εκπαίδευση προάγει και την ανάπτυξη μεταβιβάσιμων δεξιοτήτων, συμπεριλαμβανομένης της συνεργασίας σε ομαδικό πλαίσιο, της ενδυνάμωσης της αυτοπεποίθησης και της αυτοεκτίμησης. Αυτές οι δεξιότητες αποτελούν σημαντικό κομμάτι της προετοιμασίας των μαθητών για μια πολύπλευρη καριέρα στον τομέα της μουσικής, υπογραμμίζοντας την ανάγκη να εφοδιαστούν οι μαθητές με μια ευρύτερη γκάμα δεξιοτήτων πέραν της ίδιας της μουσικής (Burt-Perkins & Lebler, 2008).

Η επαγγελματική αξία δεν εξαρτάται απαραίτητα από την κατοχή πτυχίων και πιστοποιήσεων, αλλά από την ποιότητα της εργασίας και την ικανότητα να μεταδοθούν γνώσεις και δεξιότητες. Αυτό το μοντέλο είναι ιδιαίτερα εφαρμόσιμο σε τομείς που είναι καλλιτεχνικοί ή δημιουργικοί, όπως η διδασκαλία της μουσικής, του θεάτρου και άλλων παρόμοιων τομέων. Στην πραγματικότητα, η ιδέα αυτή αντανακλά την αξία της εμπειρίας και της πρακτικής γνώσης, που σε πολλές περιπτώσεις μπορεί να είναι πιο σημαντική από τα τυπικά προσόντα. Παρόλα αυτά, πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι σε ορισμένους τομείς, όπως η διδασκαλία, η επαγγελματική πιστοποίηση μπορεί να διαδραματίζει σημαντικό ρόλο, γιατί προσφέρει ένα βασικό επίπεδο γνώσης και δεξιοτήτων που απαιτούνται, για να εκτελέσει κάποιος τη δουλειά του με ασφάλεια και επιτυχία. Έτσι, ο εκπαιδευτικός μπορεί να δημιουργήσει ένα περιβάλλον εμπιστοσύνης που καθιστά πιο πιθανό οι μαθητές και οι γονείς τους να αναζητήσουν και να επωφεληθούν από τις υπηρεσίες που προσφέρει (Booth, 2009). Οι σπουδαστές που έχουν εμπειρία στη δημοφιλή μουσική με βάση τις άτυπες μεθόδους μάθησης, συνήθως αντιμετωπίζουν δυσκολίες στο να προσαρμοστούν σε ένα συμβατικό εκπαιδευτικό περιβάλλον. Τα στοιχεία της άτυπης διδασκαλίας, όπως η στοχευμένη ακρόαση, η μίμηση/αντιγραφή, ο αυτοσχεδιασμός, το περιστασιακό παίξιμο ενός οργάνου (noodling), καθώς και ο πειραματισμός και η αποδοχή των λαθών μέσω του τζαμαρίσματος με συνομηλίκους, αντικαθίστανται τώρα από τυπικές πρακτικές, όπως η μελέτη της σημειογραφημένης μουσικής και οι συμβατικές μέθοδοι διδασκαλίας. Η απόκτηση ενός πτυχίου στη δημοφιλή μουσική, με την τυπική προσέγγιση που αγνοεί τη σπουδαιότητα της αυθόρμητης γνώσης και των άτυπων τεχνικών μάθησης, μπορεί να αποπροσανατολίσει τους σπουδαστές ανάμεσα σε αυτό που ελπίζουν να μάθουν και στο περιεχόμενο που προσφέρεται από το πρόγραμμα σπουδών. Παρουσιάζοντας τη δημοφιλή μουσική σε χώρους που έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους μαθητές, σε προσωπικό, ομαδικό και κοινωνικό επίπεδο, όπως οι χώροι προβών, τα εξειδικευμένα σεμινάρια (masterclasses), τα κοινωνικά δίκτυα και οι μουσικές συνενυρέσεις, η σύνδεση της άτυπης μάθησης με την πιο παραδοσιακή τυπική εκπαίδευση μπορεί να γίνει πιο ήπια και ευέλικτα και με μεγαλύτερη αφοσίωση από την πλευρά των μαθητών (Harrison, 2017).

Οι έμπειροι μουσικοί που επιλέγουν να γίνουν δάσκαλοι κυρίως επικεντρώνονται στη δική τους μουσική δημιουργία και συνήθως δεν επιθυμούν να αναλάβουν εξ ολοκλήρου την ευθύνη για μια ολοκληρωμένη εκπαίδευση ενός μαθητή. Επιπλέον, δεν προσδοκούν ότι η διδασκαλία τους θα καλύψει όλες τις απαιτήσεις για μια πλήρη μουσική εκπαίδευση. Η αποτελεσματικότητα της διδασκαλίας μπορεί να γίνει αντιληπτή μόνο όταν διερευνηθεί σε συνάρτηση με συγκεκριμένους εκπαιδευτικούς στόχους. Δεδομένου ότι δεν υπάρχει ομοφωνία σχετικά με τον σκοπό της εκπαίδευσης στη μουσική, είναι αδύνατο να διαμορφωθεί ένα ιδανικό μοντέλο διδασκαλίας. Οι γενικές αντιλήψεις για το περιεχόμενο της μουσικής εκπαίδευσης μπορεί να πρέπει να εφαρμόζονται σε μαθητές διαφορετικών ηλικιών και επιπέδων. Παρόλα αυτά, το εύρος των μαθητών απαιτεί ποικίλες προσεγγίσεις, καθώς οι γενικοί κανόνες δεν μπορούν να καλύψουν κάθε περίπτωση. Οι δάσκαλοι πρέπει να διαθέτουν μια ευρεία γκάμα εκπαιδευτικών στρατηγικών, για να ανταποκριθούν στις διάφορες περιστάσεις και, ανεξάρτητα από τις προσωπικές τους προτιμήσεις, χρειάζεται να είναι προετοιμασμένοι να προσαρμόσουν τη διδασκαλία τους σε διαφορετικά εκπαιδευτικά σενάρια. Το ευέλικτο πλαίσιο και η ικανότητα προσαρμογής είναι απαραίτητα, για να μπορέσουν να ανταποκριθούν αποτελεσματικά στις προκλήσεις της εκπαίδευσης (Hallam, 1998).

Η άποψη ότι οι μουσικοί τείνουν να διδάσκουν, όπως έχουν διδαχθεί, είναι ένα ενδιαφέρον θέμα που μπορεί να εξεταστεί από διάφορες οπτικές γωνίες. Οι μουσικοί, όπως και οι άνθρωποι γενικότερα, έχουν την τάση να διδάσκουν βάσει της δικής τους εμπειρίας μάθησης κάτι που είναι αμφισβητήσιμο και όχι απαραίτητα αληθές για κάθε περίπτωση. Υπάρχουν μουσικοί που έχουν αναπτύξει μοναδικές προσεγγίσεις στη διδασκαλία, ανεξάρτητα από τον τρόπο που έχουν διδαχθεί. Ορισμένοι μουσικοί ενδέχεται να έχουν εμπειρίες από διαφορετικούς δασκάλους, σχολές και μουσικά στυλ και αυτό μπορεί να τους επηρεάσει να υιοθετήσουν ποικίλες προσεγγίσεις στη διδασκαλία τους. Επειδή σε ένα μεγάλο βαθμό έχουν διδαχθεί μέσω της αυτοκαθοδηγούμενης άτυπης μάθησης, μπορούν να οδηγηθούν στη δημιουργία πρωτοποριακών εκπαιδευτικών μεθόδων. Οι μουσικοί που έχουν μάθει μόνοι τους, μπορούν να αναπτύξουν προσωπικές τεχνικές και στρατηγικές που διαφέρουν από τις συμβατικές μεθόδους διδασκαλίας (Mills & Smith, 2003). Η προσωπική εμπειρία και

κρίση επηρεάζουν σε μεγαλύτερο βαθμό τη συμπεριφορά των εκπαιδευτικών από ό,τι η επιμόρφωση που λαμβάνουν (Lortie, 2002). Αν αυτή η παρατήρηση ισχύει για τους εκπαιδευτικούς γενικά, είναι πιθανό να ισχύει ακόμη περισσότερο για τους δασκάλους μουσικής, οι οποίοι εισέρχονται στον επαγγελματικό χώρο με ελάχιστη ή και καθόλου παιδαγωγική κατάρτιση και συχνά λειτουργούν με μεγάλη ελευθερία σε ό,τι έχει να κάνει με τη διδακτέα ύλη και τον τρόπο που αυτή παραδίδεται (Baker, 2006). Επομένως, μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι επιλογές που πραγματοποιούν οι δάσκαλοι των μουσικών οργάνων, ιδιαίτερα της δημοφιλούς μουσικής, σχετικά με το περιεχόμενο και τη μέθοδο διδασκαλίας, αντανακλούν τις δικές τους εμπειρίες μάθησης. Όταν αναλάβουν όμως τον ρόλο του δασκάλου, μπορεί να δείχνουν αδυναμία στο να αξιοποιήσουν τις δικές τους εμπειρίες ως μαθητές και προτιμούν να υιοθετήσουν παραδοσιακά τυπικές μεθόδους διδασκαλίας για τα μουσικά όργανα. Η συνήθης εικόνα του «ωδείου» ως μοντέλου διδασκαλίας των οργάνων εξακολουθεί να επηρεάζει τη σκέψη πολλών ανθρώπων σχετικά με το πώς πρέπει να είναι ένα μάθημα μουσικού οργάνου. Αυτό το στερεότυπο περιλαμβάνει την εκτέλεση μουσικών κομματιών με χρήση σημειογραφίας και την εξάσκηση σε τεχνικές ασκήσεις (West & Rostvall, 2003). Η σύνδεση μεταξύ του τρόπου που αυτοί οι εκπαιδευτικοί αποκόμισαν γνώσεις και της τελικής τους προσέγγισης κατά τη διδασκαλία είναι δύσκολο να αποσαφηνιστεί λόγω της πολυπλοκότητάς της. Οι μουσικοί των δημοφιλών ειδών συνήθως δεν δέχονται σημαντική επίδραση από τους δασκάλους τους, καθώς η εκμάθηση μέσω διδασκαλίας δεν έχει την ίδια βαρύτητα με την αυτοκαθοδηγούμενη μάθηση, η οποία μπορεί να προωθήσει τη δημιουργία μιας πρωτότυπης εκπαιδευτικής προσέγγισης, ειδικά όταν πρόκειται για όργανα και μουσικά είδη για τα οποία δεν υπάρχει επαρκές ή καθιερωμένο υλικό που πρέπει να διδαχθεί. Ακόμη, τα εκπαιδευτικά βιβλία και τα οπτικοακουστικά μέσα, όπως τα DVD που πλέον διατίθενται στην αγορά για όλα τα δημοφιλή μουσικά είδη, σε συνδυασμό με τις οδηγίες και τις παρουσιάσεις που προσφέρονται μέσω του διαδικτύου, μπορούν εύκολα να αναμορφώσουν τους τρόπους με τους οποίους οι μουσικοί μαθαίνουν σήμερα και, στη συνέχεια, διδάσκουν (Robinson, 2012).

#### 2.4. Ο ρόλος της τεχνολογίας

Στη σημερινή εποχή, η τεχνολογία είναι στενά συνδεδεμένη με την καθημερινή μας ζωή. Κινητά τηλέφωνα, GPS, υπολογιστές σε διάφορες μορφές, πολυμέσα και βιντεοπαιχνίδια είναι πλέον κοινά και εύκολα προσβάσιμα. Όπως συμβαίνει και σε άλλους τομείς της ζωής, η μουσική έχει δεχτεί σημαντική επίδραση από την τεχνολογία, καθώς αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της διαδικασίας δημιουργίας, εκτέλεσης, διατήρησης και διάδοσής της στον σύγχρονο κόσμο. Παράλληλα, αποτελεί ένα σημαντικό μέσο έκφρασης της ατομικής μουσικής ταυτότητας. Μια από τις πιο σημαντικές μουσικές τεχνολογικές ανακαλύψεις υπήρξε η δυνατότητα εκτύπωσης της παρτιτούρας τον 15<sup>ο</sup> αιώνα, που άνοιξε νέους ορίζοντες για τη διάδοση της μουσικής. Σταδιακά, δόθηκε η δυνατότητα να αναπαραχθεί μαζικά και να διανεμηθεί παντού, επιτρέποντας σε περισσότερους μουσικούς να παίξουν και να εκτελέσουν τα μουσικά έργα. Με την ανάπτυξη του φωνογράφου και του ραδιοφώνου στο πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η μουσική μπορούσε να ακουστεί από το κοινό μαζικά και σε απόσταση. Ο φωνογράφος επέτρεπε την καταγραφή και την αναπαραγωγή ήχων σε δίσκους, αρχικά 78 στροφών, που μετέπειτα εξελίχτηκαν στους δίσκους 45 και 33<sup>1</sup>/<sub>3</sub> στροφών και σταδιακά στις κασέτες, τα ψηφιακά CD και τα MP3, ενώ το ραδιόφωνο μετέδιδε ζωντανές εκπομπές και μουσική σε εκατομμύρια ακροατές. Αυτό άνοιξε την πόρτα για την ευρεία διάδοση της μουσικής σε πολλά και ετερόκλητα κοινά. Η δυνατότητα να συνοδεύονται οι ταινίες με ήχο και μουσική (soundtrack) δημιούργησε μια νέα εμπειρία για τους θεατές και διεύρυνε τον ρόλο της στην ψυχαγωγία, καθώς επέτρεπε τη δημιουργία ολοκληρωμένων μουσικών επενδύσεων που συνόδευαν την εικόνα, επιδρώντας συναισθηματικά και δραματουργικά (Starr & Waterman, 2007).

Οποιαδήποτε αναφορά σχετικά με τον ρόλο της τεχνολογίας στη δημοφιλή μουσική πρέπει να ξεκινά με την παραδοχή ότι χωρίς την εφαρμογή των ηλεκτρονικών συσκευών και της ψηφιακής τεχνολογίας, η δημοφιλής μουσική στον 21<sup>ο</sup> αιώνα είναι αδιανόητη. Θα πρέπει να αναγνωρίσουμε όμως ότι η τεχνολογία δεν περιορίζεται απλώς στη χρήση μουσικών οργάνων, ηχογραφήσεων και συσκευών αναπαραγωγής. Δημιουργεί ένα νέο περιβάλλον, όπου βιώνουμε και στοχαζόμαστε για τη μουσική. Αποτελεί ένα σύνολο πρακτικών μέσα στο οποίο δημιουργούμε και ακούμε μουσικούς ήχους και

χρησιμοποιούμε την τεχνολογία, για να μοιραστούμε και να αξιολογήσουμε τις εμπειρίες μας, ορίζοντας το τι είναι και τι μπορεί να είναι η μουσική. Συνεπώς, το σύνολο των ηλεκτρονικών συσκευών που χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία, τη διανομή και την εμπειρία της σύγχρονης μουσικής δεν είναι απλά ένα τεχνολογικό μέσο με το οποίο τη βιώνουμε. Έχει εξελιχθεί σε αναπόσπαστο μέρος της ίδιας της μουσικής, καθώς πέρα από τα βασικά στάδια της δημιουργίας πριν από την ηχογράφηση (που περιλαμβάνουν τη σύνθεση και την εκτέλεση), ο ήχος και κατ' επέκταση η ποιότητά του, αποκτούν όλο και μεγαλύτερη σημασία, διότι λειτουργούν ως μεσάζοντες οι οποίοι μεταφέρουν τη σύνθεση που εκτελείται στο ακροατήριο. Οι καλλιτέχνες της pop μουσικής και οι ακροατές της έχουν εκμεταλλευτεί την τεχνολογία με τρόπους που δεν είχαν προβλεφθεί από τους κατασκευαστές της. Αυτή η διαρκής αλληλεπίδραση μεταξύ μουσικής και τεχνολογίας επαναπροσδιορίζει συνεχώς τις δυνατότητες της μουσικής τεχνολογίας μέσα από αναπάντεχες και εναλλακτικές χρήσεις, με τρόπους που δεν αφορούν μόνο τη μουσική δημιουργία, αλλά συμβάλλουν ενεργά στον καθορισμό του μουσικού ήχου, του ύφους και της εξέλιξης της μουσικής (Blacking, 1977· Herbst & Menze, 2021).

Η κύρια μορφή ενσωμάτωσης της μουσικής στην καθημερινή ζωή του ανθρώπου σχετίζεται με την εξέλιξη του μικροφώνου και κατ' επέκταση της ηχογράφησης και της ενίσχυσης σε συνδυασμό με τα ηχεία, δίνοντας τη δυνατότητα της αναπαραγωγής της σε διάφορα περιβάλλοντα, όπως το σπίτι, το σχολείο, το γραφείο, τις κοινωνικές συναντήσεις και σε μεγαλύτερη κλίμακα, στους συναυλιακούς χώρους. Η τεχνολογία έχει ανοίξει νέους ορίζοντες στην αλληλεπίδραση με τη μουσική, επιτρέποντας στους ανθρώπους να τη βιώνουν με τρόπους που προηγουμένως ήταν αδιανόητοι. Οι προσωπικές ψηφιακές συσκευές αναπαραγωγής μουσικής, όπως το Walkman αρχικά, το iPod και τα smartphones στη συνέχεια, σε συνδυασμό με τις υπηρεσίες ροής μουσικής όπως το Spotify, το YouTube και το iTunes, παρέχουν στους ανθρώπους πρόσβαση σε έναν ατελείωτο κατάλογο μουσικής που μπορεί να ακουστεί όποτε το επιθυμούν (Szatmary, 2014).

Στον αντίποδα, η ζωντανή εκτέλεση μουσικής έχει έναν διαφορετικό ρόλο. Οι συναυλίες και οι μουσικές εκδηλώσεις προσφέρουν μια αμεσότητα και ενέργεια που δεν μπορεί να αντικατασταθεί από τις ηχογραφημένες εκδοχές. Κατά τη διάρκεια μιας

ζωντανής εμφάνισης δημιουργείται μια συναισθηματική σύνδεση μεταξύ των καλλιτεχνών και του κοινού, προσφέροντας μια μοναδική και ανεπανάληπτη εμπειρία. Έτσι, ενώ η ηχογράφηση και η αναπαραγωγή μουσικής μας επιτρέπει να την ενσωματώνουμε στην καθημερινότητά μας, η ζωντανή μουσική δημιουργεί μια πιο έντονη και συναισθηματική αλληλεπίδραση, προσφέροντας μια εμπειρία που σηματοδοτείται από την παρουσία του στιγμιαίου και αυθεντικού (Green, 2002). Οι συζητήσεις που περιβάλλουν την εισαγωγή νέων τεχνολογιών στον κόσμο της δημοφιλούς μουσικής συχνά προκαλούν σύγχυση λόγω της αντιπαράθεσης μεταξύ «ζωντανής» και «ηχογραφημένης» μουσικής. Η εκτέλεση δημοφιλούς μουσικής σε μία ζωντανή παράσταση εξαρτάται εξίσου από τεχνολογίες παραγωγής και αναπαραγωγής ήχου (ας μην ξεχνάμε τον φωτισμό, το video και άλλες σχετικές τεχνολογίες) όπως άλλωστε και κάθε ηχογράφηση στο στούντιο (Goodwin, 1992).

Η δημιουργία μουσικής μέσω της επεξεργασίας και σύνθεσης ήχων με ηλεκτρονικά μέσα είχε σημαντική επίδραση στη μουσική ήδη από τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Η "musique concrète" και η "electronische Musik" αντιπροσωπεύουν δύο από τις πρώτες και πιο επιδραστικές προσεγγίσεις στην ηλεκτρονική μουσική. Η "musique concrète", εστίαζε στην επεξεργασία προηχογραφημένων ήχων από φυσικές πηγές. Οι συνθέτες επεξεργάζονταν τις ηχογραφήσεις με διάφορες τεχνικές, δημιουργώντας νέες ηχητικές διαστάσεις. Η "electronische Musik" βασίστηκε στη δημιουργία νέων ηχητικών παραγωγών με τη χρήση ηλεκτρονικών συσκευών και ηλεκτρονικών οργάνων. Αυτή η προσέγγιση επέτρεπε τη δημιουργία νέων ηχητικών τοπίων που δεν ήταν εφικτά με τα παραδοσιακά μουσικά όργανα. Το κύριο στοιχείο αυτού του συστήματος ήταν ο ταλαντωτής, ο οποίος είχε τη δυνατότητα να παράγει διάφορες μορφές κυματομορφών, με κάθε μία να έχει το δικό της χαρακτηριστικό ηχόχρωμα. Αυτή η ηλεκτρονικά δημιουργημένη κυματομορφή μπορούσε να υποστεί διάφορες επεξεργασίες, όπως χρήση φίλτρων, αντήχηση, ενίσχυση και άλλες μετασχηματιστικές διαδικασίες. Όλα αυτά τα στοιχεία ενσωματώθηκαν τελικά σε μια ενιαία συσκευή με μια διεπαφή (interface) πληκτρολογίου παρόμοιας δομής με το πιάνο, που ονομάζεται συνθετητής (synthesizer). Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, αναπτύχθηκε το πρωτόκολλο MIDI (Musical Instrument Digital Interface), το οποίο καθιερώθηκε επίσημα και ενσωματώθηκε σε όλα

τα νέα synthesizers. Το MIDI δημιούργησε τη δυνατότητα όχι μόνο για επικοινωνία μεταξύ μουσικών οργάνων, αλλά και για αλληλεπίδραση με άλλες συσκευές, όπως υπολογιστές, επεξεργαστές σήματος, drum machine και μίκτες ήχου. Ειδικό λογισμικό επέτρεψε στους μουσικούς να αποθηκεύουν τα δεδομένα MIDI (όπως νότες, διάρκεια, ένταση κ.λπ.) στον υπολογιστή για αναπαραγωγή σε διάφορα όργανα. Η εξέλιξη της ηλεκτρονικής μουσικής βασίστηκε αποκλειστικά στην καθιέρωση του πρωτοκόλλου MIDI. Η έρευνα σε αυτό το πεδίο είχε ξεκινήσει ήδη από τη δεκαετία του 1950, με την ιδέα της χρήσης του υπολογιστή για τη δημιουργία ήχων μέσω λογισμικού, όπως το MUSIC. Ενώ οι μουσικοί σήμερα χρησιμοποιούν μια ποικιλία μουσικών οργάνων, συμπεριλαμβανομένων και ψηφιακών, που έχουν εξελιχθεί χάρη στην τεχνολογία, οι συνθέτες και ενορχηστρωτές χρησιμοποιούν λογισμικά σημειογραφίας και DAW (Digital Audio Workstation), εκμεταλλευόμενοι τις δυνατότητες του υπολογιστή για τη δημιουργία και εκτέλεση μουσικών έργων. Η ηλεκτρονική μουσική έχει εισχωρήσει στον εμπορικό κόσμο της μουσικής, με τέτοιο τρόπο, ώστε μεγάλο ποσοστό της που ακούμε σήμερα σε soundtracks ταινιών και τηλεοπτικών παραγωγών να παράγεται με ηλεκτρονικά μέσα. Αν και τα αποτελέσματα προσομοιάζουν ήχους από συμβατικά μουσικά όργανα, η ηλεκτρονική προέλευση τους δεν είναι πάντοτε αντιληπτή. Με τη χρήση ισχυρού, αλλά φιλικού προς το χρήστη λογισμικού, ακόμα και άτομα με περιορισμένη ή καθόλου μουσική εκπαίδευση μπορούν να ξεκινήσουν τη διαδικασία σύνθεσης μουσικής με τη συνδυασμένη χρήση loops (προηχογραφημένα ηχητικά αποσπάσματα), με διάφορους τρόπους (Forney & Machlis, 2011). Η εισαγωγή της ψηφιακής τεχνολογίας, όπως μίκτες, synthesizers, samplers και sequencers, προσφέρει νέους ηχητικούς κόσμους και τρόπους δημιουργίας μουσικής, κάνοντας τη διαδικασία προσβάσιμη και σε άτομα με περιορισμένη μουσική κατάρτιση. Αυτό επίσης μειώνει σημαντικά το κόστος παραγωγής μουσικής, ενθαρρύνοντας μια διαδικασία «φτιάξε το μόνος σου» (DIY) για την παραγωγή και τη διανομή μουσικής μέσα από οικιακά στούντιο ηχογράφησης, την τεχνολογία της δειγματοληψίας, την ευκολία στην επεξεργασία και το remixing των δίσκων (Middleton & Manuel, 2001). Χρησιμοποιώντας καινοτόμες τεχνικές, όπως η μίξη και το "scratching", οι DJs των dance clubs μεταμόρφωσαν το pick-up, μια κατεξοχήν συσκευή αναπαραγωγής, σε ένα πρώτης τάξεως παραγωγικό μουσικό όργανο, θέτοντας παράλληλα και το ερώτημα



σχετικά με την ταυτότητα και την ιδιοκτησία μιας μουσικής σύνθεσης (Frith, Straw, & Street, 2001).

Εκτός από τη δημιουργία, η τεχνολογία, κυρίως μέσω των ηλεκτρονικών υπολογιστών, έχει διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στον τομέα της εκπαίδευσης. Υπάρχουν πολλοί τύποι λογισμικού που δεν έχουν αρχικά σχεδιαστεί για μάθηση, όπως προγράμματα επεξεργασίας κειμένου (Word), λογισμικό μουσικής σημειογραφίας (MuseScore, Finale, Sibelius), επεξεργασίας ήχου (Audacity, Wavelab), εργαλεία παρουσίασης διαφανειών (PowerPoint), προγράμματα αναπαραγωγής μουσικής με τη δυνατότητα αλλαγής τονικότητας και ταχύτητας αναπαραγωγής (pitch και slow down) και λογισμικό τηλεδιάσκεψης (Skype, Zoom, Webex), τα οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν, για να βοηθήσουν τους μαθητές στην απόκτηση γνώσεων και δεξιοτήτων που σχετίζονται με τη μουσική. Παράλληλα, υφίστανται και άλλες εφαρμογές που έχουν ως κύριο στόχο την προώθηση της κατανόησης της μουσικής σε τομείς, όπως η θεωρία, η ιστορία της μουσικής, η ανάπτυξη ακουστικών δεξιοτήτων, η βελτίωση της τεχνικής, της εκτέλεσης, του αυτοσχεδιασμού και άλλων σχετικών δεξιοτήτων (Bauer, 2014).

Ίσως περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη τεχνολογική εξέλιξη, το διαδίκτυο έχει εξελιχθεί σε έναν ουσιαστικό πυλώνα της καθημερινής ζωής για πολλούς ανθρώπους σε όλο τον κόσμο. Αποτελεί μια σημαντική πηγή πληροφοριών, στην οποία βασιζόμαστε, για να αναζητήσουμε γνώση σχετικά με ένα ευρύ φάσμα θεμάτων, όπως η υγεία και το εμπόριο και επιτρέπει την επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων, ανεξάρτητα από την γεωγραφική τους θέση, μέσω του ηλεκτρονικού ταχυδρομείου, των κοινωνικών δικτύων και άλλων εφαρμογών, δίνοντάς μας τη δυνατότητα να μοιραζόμαστε απόψεις και εμπειρίες. Έχει επαναπροσδιορίσει τον τρόπο με τον οποίο εργαζόμαστε και μαθαίνουμε, με την ανάπτυξη της απομακρυσμένης εργασίας και της διαδικτυακής εκπαίδευσης, ενώ ταυτόχρονα προσφέρει ποικίλες επιλογές ψυχαγωγίας, καθιστώντας το ως ένα αναπόσπαστο κομμάτι της σύγχρονης κοινωνίας (Bauer, 2014). Το διαδίκτυο έχει αλλάξει ριζικά τον κόσμο της δημοφιλούς μουσικής. Από τα μέσα της δεκαετίας του 2000, το διαδικτυακό περιβάλλον έχει μετατραπεί σε ένα αναπόσπαστο μέρος της μουσικής εμπειρίας, παρέχοντας στους ανθρώπους τη δυνατότητα να κατεβάζουν ψηφιακά αρχεία με μια ευρεία ποικιλία μουσικών συγκροτημάτων και ειδών, και να αποθηκεύουν χιλιάδες

αγαπημένα τραγούδια σε φορητές συσκευές αναπαραγωγής (Szatmary, 2014). Παρά το γεγονός ότι η χρήση των διαδικτυακών συνεργατικών τεχνολογιών δεν είναι καινούρια στον τομέα της εκπαίδευσης (Jonassen, Howland, Moore, & Marra, 2003) ή της μουσικής, οι πρόσφατες εξελίξεις στην τεχνολογία προσφέρουν νέες ευκαιρίες στον τομέα της μουσικής εκπαίδευσης (Théberge, 1997). Το κύριο χαρακτηριστικό αυτών των τεχνολογιών είναι η δυνατότητα διασύνδεσης και αλληλεπίδρασης μεταξύ του δημιουργού και του χρήστη, καθώς και η ένταξη σε ευρύτερες κοινωνικές ομάδες στον παγκόσμιο ιστό. Είτε χρησιμοποιούνται από εκπαιδευτικούς για την υποστήριξη δραστηριοτήτων είτε από τους ίδιους τους μαθητές για την κοινοποίηση του έργου τους και την ανταλλαγή απόψεων σχετικά με αυτό, οι τεχνολογίες αυτές μπορούν να συμβάλουν σημαντικά στη μουσική μάθηση. Οι διαδικτυακές συνεργατικές τεχνολογίες συχνά ενσωματώνονται σε κοινωνικά δίκτυα που οι μαθητές χρησιμοποιούν καθημερινά. Καθώς είναι εξοικειωμένοι με αυτά τα εργαλεία εκτός του σχολικού περιβάλλοντος, έχουν την ικανότητα να τα χρησιμοποιήσουν αποτελεσματικά για συνεργατικές μουσικές εκπαιδευτικές δραστηριότητες. Κάποια από τα πιο σημαντικά διαδικτυακά συνεργατικά εργαλεία με παγκόσμια εμβέλεια περιλαμβάνουν blogs, podcasts και wikis<sup>15</sup> (Finney & Burnard, 2007) καθώς και τα Udemy (μια διαδικτυακή αγορά μάθησης και διδασκαλίας) και You Tube (δημοφιλής και δωρεάν ιστότοπος κοινής χρήσης video που επιτρέπει στους εγγεγραμμένους χρήστες να ανεβάζουν και να μοιράζονται video clips στο διαδίκτυο).

## 2.5. Το νομοθετικό πλαίσιο των μουσικών εκπαιδευτικών ιδρυμάτων στην Ελλάδα

Σε κάθε συζήτηση για τη μάθηση μουσικής στη χώρα μας είναι σημαντικό να γίνει μια σύντομη έστω επισκόπηση της ιστορικής εξέλιξης του νομοθετικού πλαισίου που την καθορίζει, καθώς έτσι μπορεί να δοθεί εν μέρει και μια ερμηνεία σε πολλά φαινόμενα και ζητήματα που είναι επίκαιρα μέχρι σήμερα. Περίπου πριν από 150 χρόνια, κατά την περίοδο μετά την επανάσταση του 1821, στην ελληνική κοινωνία αναδύθηκε η ανάγκη για μουσική εκπαίδευση μέσω οργανωμένων δομών και συστηματικών διαδικασιών.

---

<sup>15</sup> Το blog είναι ένα διαδικτυακό ημερολόγιο, όπου ο συγγραφέας κάνει τακτικές καταχωρήσεις που ονομάζονται «αναρτήσεις», συνήθως σε θέματα προσωπικού ενδιαφέροντος. Ένα podcast είναι ουσιαστικά ένας διαδικτυακός ραδιοφωνικός σταθμός με διαδικτυακά αρχεία επεισοδίων που μπορούν να μεταφορτωθούν και να ακουστούν κατά απαίτηση. Το wiki είναι ένας δικτυακός τόπος που επιτρέπει στους χρήστες να παρακολουθούν, να συμπληρώνουν και να τροποποιούν εύκολα τα περιεχόμενα μιας ιστοσελίδας.

Αυτό συνέβη, καθώς το νεοσύστατο ελληνικό κράτος αναζητούσε μια νέα πολιτιστική ταυτότητα. Η διαδικασία αυτή είχε ως στόχο την αποτελεσματική εκμάθηση των μουσικών οργάνων, της φωνητικής τέχνης και της διεύθυνσης μουσικών συνόλων, αποσκοπώντας στη δημιουργία μιας ολοκληρωμένης μουσικής προσωπικότητας που να μπορεί να ασκήσει επαγγελματική δραστηριότητα είτε ως μέλος σε ορχήστρες και μουσικά σύνολα είτε ως σολίστ. Θα έπρεπε να αναπτυχθεί μία μορφή τυπικής μουσικής εκπαίδευσης που να προσφέρεται στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού συστήματος και να οδηγεί στην απόκτηση πιστοποίησης που να αναγνωρίζεται σε εθνικό επίπεδο από τις δημόσιες αρχές, αποτελώντας μέρος της διαβαθμισμένης εκπαιδευτικής κλίμακας. Συνήθως, αυτή η εκπαίδευση περιλαμβάνει γενική και επαγγελματική εκπαίδευση, αρχική επαγγελματική κατάρτιση και τριτοβάθμια εκπαίδευση.

Η ανάγκη για συστηματοποίηση της γνώσης εμφανίστηκε από τα πρώτα χρόνια της οθωμανικής κυριαρχίας στον ελλαδικό χώρο, με τη μουσική εκπαίδευση σε επαγγελματικές βάσεις, αποδεδειγμένα, να υφίσταται ήδη από το 16<sup>ο</sup> αιώνα στα ενετοκρατούμενα Ιόνια νησιά (Καρδάμης, 2014), αλλά και με τις πρώτες νομοθετικά κατοχυρωμένες «εταιρίες» που σχετίζονταν με τη μουσική να ιδρύονται στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η πρώτη ένταξη του μαθήματος της μουσικής (εκκλησιαστικής και κοσμικής) σε ακαδημαϊκό επίπεδο, έλαβε χώρα στην Ιόνιο Ακαδημία το 1824, με διδάσκοντα τον Ιωάννη Αριστεΐδη. Θα μπορούσε μάλιστα να επικαλεστεί κανείς μια ιστορική συνέχεια με το σημερινό Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, καθώς είναι το πρώτο σύγχρονο πανεπιστημιακό τμήμα στην Ελλάδα που το πρόγραμμα σπουδών του εστίασε στην πρακτική της μουσικής ερμηνείας (εκτέλεση μουσικών οργάνων, τραγούδι και διεύθυνση μουσικών συνόλων). Την ίδια εποχή, η ίδρυση φιλαρμονικών σωμάτων στα Ιόνια νησιά, που εκπαίδευαν σε όργανα μπάντας ακόμη και τα μέλη της εργατικής και της μικροαστικής τάξης, προέκυψε από την ανάγκη για μουσική παιδεία, καλλιέργεια και έκφραση, μέσα από τις επιρροές που άσκησαν οι παραστάσεις μελοδραματικών θιάσων προερχόμενων από την Ιταλία (πρότυπο οργάνωσης και λειτουργίας αποτελεί η Φιλαρμονική Εταιρία Κέρκυρας με έτος ίδρυσης το 1840 και καλλιτεχνικό διευθυντή τον Νικόλαο Χαλικιόπουλο-Μάντζαρο). Παράλληλα, το 1828 ιδρύεται από τον πρώτο κυβερνήτη της Ελλάδος, Ιωάννη Καποδίστρια η Μουσική Σχολή της Αίγινας με αντικείμενο διδασκαλίας την ψαλτική φωνητική τέχνη, συνεχίζοντας το έργο του Οικουμενικού

Πατριαρχείου που διαφύλαξε την εκκλησιαστική μουσική παράδοση ως ο σημαντικότερος εκπαιδευτικός φορέας κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1837, με διάταγμα του βασιλιά Όθωνα δημιουργείται στην Αθήνα η πρώτη Σχολή Εκκλησιαστικής Μουσικής. Η συνέχεια δόθηκε το 1843 με την ίδρυση, μέσω νέου βασιλικού διατάγματος, του Σχολείου Μουσικής, το οποίο στόχευε στην εκπαίδευση και στελέχωση των ελληνικών στρατιωτικών μπαντών με επαγγελματίες μουσικούς (Αντανασιώτης-Αναργύρου, 2022).

Παρόλη την οργάνωση και δομή λειτουργίας των στρατιωτικών μπαντών και των φιλαρμονικών σωματείων, η παροχή μουσικής εκπαίδευσης που προσέφεραν θεωρείται περισσότερο ως μία άτυπη μορφή μουσικής κατάρτισης, αφήνοντας την τυπική εκπαίδευση των επαγγελματιών μουσικών εκτελεστών σχεδόν αποκλειστικά στα Ωδεία, τις Μουσικές Σχολές και τα παραρτήματα αυτών, την εποπτεία των οποίων έχει το Υπουργείο Πολιτισμού. Σύμφωνα με την ισχύουσα νομοθεσία, η μουσική εκπαίδευση διακρίνεται σε βασική και ανώτερη για την παροχή της οποίας ευθύνονται δημόσιες και ιδιωτικές σχολές. Η βασική εκπαίδευση έχει ως στόχο την προετοιμασία και την εισαγωγή στη μουσική, ενώ η ανώτερη εκπαίδευση αποσκοπεί σε μια επαγγελματική μουσική σταδιοδρομία. Το χαμηλότερο επίπεδο ανήκει στη δευτεροβάθμια μουσική εκπαίδευση, με τα Μουσικά Γυμνάσια και τα Μουσικά Λύκεια (ΥΑ 3345/2-9-1988, ΦΕΚ Β' 649/7-9-1988), με το πρώτο από αυτά να ιδρύεται το 1988 στην Παλλήνη Αττικής. Στο ενδιάμεσο επίπεδο ανήκουν οι Μουσικές Σχολές και τα Ωδεία, τα οποία προσφέρουν μουσική εκπαίδευση, εκδίδουν πτυχία και διπλώματα επικυρωμένα από το Υπουργείο Πολιτισμού και καλύπτουν ένα επίπεδο που αντιστοιχεί σε ανώτερη εκπαίδευση, παραμένοντας όμως αδιαβάθμητα (ΠΔ 85/Α/2022). Στο υψηλότερο επίπεδο βρίσκουμε τα Τμήματα Μουσικών Σπουδών στα Πανεπιστήμια, που αντιπροσωπεύουν την ακαδημαϊκή προσέγγιση της μουσικής εκπαίδευσης<sup>16</sup>. Τα προπτυχιακά προγράμματα σπουδών που λειτουργούν στη χώρα μας με στόχο την υψηλού επιπέδου κατάρτιση ολοκληρωμένων επαγγελματιών μουσικών είτε προσφέροντας εφαρμοσμένες μουσικές σπουδές είτε θεωρητικές

---

<sup>16</sup> Το νομοθετικό πλαίσιο που διέπει την τριτοβάθμια εκπαίδευση περιλαμβάνει και τα ακαδημαϊκά μουσικά τμήματα, μαζί με πληθώρα ειδικών διατάξεων που αναφέρονται στην τριτοβάθμια μουσική εκπαίδευση επαγγελματιών μουσικών εκτελεστών. Αυτές οι διατάξεις αποσκοπούν στον καθορισμό κανόνων και προδιαγραφών τόσο για τους διδάσκοντες όσο και τους φοιτητές που ασχολούνται με τη μουσική εκπαίδευση σε αυτό το επίπεδο.

μουσικολογικές σπουδές, είναι έξι. Το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (1985), το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (1989), το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου (1992, Κέρκυρα), το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας (1998, Θεσσαλονίκη), το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (2018) και το Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής του Ελληνικού Μεσογειακού Πανεπιστημίου (2019, Ρέθυμνο) (Κούγκας, 2022).

Αφετηρία για την ανάπτυξη της μουσικής εκπαίδευσης αποτέλεσε ο Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος (ΜΔΣ) που ιδρύθηκε στην Αθήνα το 1871. Η σημαντική αυτή νομοθετική πρωτοβουλία ανοίγει τον δρόμο για την ίδρυση του Ωδείου Αθηνών (ΩΑ), το πρώτο μουσικό εκπαιδευτικό ίδρυμα της περιοχής. Το μοντέλο οργάνωσης, λειτουργίας και ανάπτυξης του Ωδείου Αθηνών αποτελούσε καινοτομία για την εποχή δημιουργώντας ένα θεσμικό πλαίσιο για την μουσική εκπαίδευση, το οποίο λειτούργησε ως πρότυπο (χωρίς όμως ενιαίο και διακριτό ρόλο) για άλλα ωδεία που δημιουργήθηκαν αργότερα, όπως το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης (1914), το Ελληνικό (1919) και το Εθνικό Ωδείο (1926). Η πληρότητα του εσωτερικού κανονισμού λειτουργίας του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, οδήγησε το Υπουργείο Πολιτισμού το 1957 (ΦΕΚ 229/Α/1957) να τον επιβάλλει δια νόμου ως πρότυπο κανονισμό λειτουργίας σε κάθε ωδείο της ελληνικής επικράτειας και ο οποίος συμπληρώθηκε αρκετές φορές στη συνέχεια (ΦΕΚ 07/Α/1966 - Ίδρυση ιδιωτικών μουσικών ιδρυμάτων, ΦΕΚ 500/Β/1987 - Κανονισμός για κρουστά, τσέμπαλο και κλασική κιθάρα, ΦΕΚ 1913/Β/2007 - Κανονισμός για σαξόφωνο και διεύθυνση χορωδίας, ΦΕΚ 530/Β/2009 - Κανονισμός για διεύθυνση ορχήστρας, ΦΕΚ 77/Β/2022 - Κανονισμός για Σχολές Παραδοσιακής Μουσικής) (Αντανασιώτης-Αναργύρου, 2022).

Με μια προσεκτική εξέταση των ΦΕΚ μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι οι τίτλοι που αφορούν τα μουσικά όργανα που επικυρώνονται από το Υπουργείο Πολιτισμού και, ως εκ τούτου, αναγνωρίζονται επίσημα από το κράτος, αφορούν συνήθως τα μουσικά όργανα που συμμετέχουν σε συμφωνικές ορχήστρες. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι η αναγνώριση ορισμένων από αυτά τα όργανα, όπως τα κρουστά, το τσέμπαλο και η κλασική κιθάρα, νομοθετήθηκε σχεδόν 30 χρόνια μετά από την πρώτη ρύθμιση, ενώ για

άλλα, όπως το σαξόφωνο, αλλά και τη διεύθυνση χορωδίας και ορχήστρας, πέρασαν περισσότερα από 50 χρόνια, πριν αναγνωριστούν. Ακόμη πιο ενδιαφέρουσα είναι η ρύθμιση που αφορά τα παραδοσιακά μουσικά όργανα, η οποία παρόλη τη δημοτικότητα των οργάνων αυτών, πραγματοποιήθηκε σχεδόν 65 χρόνια μετά την πρώτη νομοθετική πράξη. Παρόλα αυτά, υπάρχουν ακόμη μουσικά όργανα της σύγχρονης ή πειραματικής μουσικής των οποίων οι σπουδές δεν έχουν ρυθμιστεί νομικά και, ως εκ τούτου, δεν έχουν λάβει κρατική αναγνώριση, παρά το γεγονός ότι οι εκτελεστές τους μπορεί να έχουν πραγματοποιήσει αντίστοιχες σπουδές στην τριτοβάθμια εκπαίδευση. Η ανάγκη να γεφυρωθεί αυτό το κενό οδήγησε σε συμφωνίες συνεργασίας ανάμεσα σε ελληνικά ωδεία, πανεπιστημιακά ιδρύματα και μουσικές ακαδημίες στο εξωτερικό. Ο στόχος ήταν η απόκτηση πτυχίου ή διπλώματος και η επίτευξη αναγνώρισης σε πανευρωπαϊκό επίπεδο, χωρίς όμως οι τίτλοι αυτοί να αναγνωρίζονται ως ισότιμοι με αυτούς που απονέμονται στην Ελλάδα. Αυτή είναι και μια πτυχή που αναδεικνύει πώς αντιμετωπίζεται η δημοφιλής μουσική στη χώρα μας και ίσως ένας από τους λόγους που ενισχύθηκε ακόμη περισσότερο ή άτυπη μάθηση.

## ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

### 3. Ερευνητικά ερωτήματα

Η ενασχόληση με τη δημοφιλή μουσική είναι μία πολυδιάστατη δραστηριότητα που μπορεί να εξεταστεί από πολλές και διαφορετικές οπτικές γωνίες. Υπάρχουν πολλοί λόγοι και κίνητρα που οδηγούν τους ανθρώπους να εμπλακούν με τη μουσική, ακούγοντάς την, μελετώντας την ή και παράγοντάς την. Βασικό ωστόσο είναι το ερώτημα «ποια είναι τα χαρακτηριστικά της και ποια είναι η θέση που κατέχει στις προτιμήσεις του κοινού ιδιαίτερα στον ελλαδικό χώρο;». Το ενδιαφέρον για τη δημοφιλή μουσική μπορεί να εκτείνεται από την επιθυμία να εκφράσουμε και να μοιραστούμε συναισθήματα μέσω αυτής, μέχρι την ανάγκη για αναγνώριση και κοινωνική αποδοχή. Η δημοφιλής μουσική λειτουργεί ως μέσο ενσωμάτωσης και αναγνώρισης στο πλαίσιο των κοινοτήτων, ενώ ταυτόχρονα προσφέρει τη δυνατότητα για ανάπτυξη της ατομικής έκφρασης, την προοπτική απόκτησης δεξιοτήτων στο μουσικό τομέα και την ευχαρίστηση της δημιουργίας. Ποιοι είναι λοιπόν αυτοί οι λόγοι που μπορούν να οδηγήσουν κάποιον να εμπλακεί με την εκμάθηση και εκτέλεσή της;

Η διδασκαλία της δημοφιλούς μουσικής εμφανίζει, όπως ήδη παρουσιάστηκε, μία ποικιλία προσεγγίσεων. Από τη μία πλευρά, υπάρχει η τυπική διαδικασία μάθησης με την παραδοσιακή εμπλοκή σε μαθήματα και εργαστήρια, σε μουσικές σχολές και ωδεία, καθώς και η ατομική διδασκαλία από εξειδικευμένους εκπαιδευτές. Από την άλλη, η άτυπη διαδικασία μάθησης μπορεί προκληθεί από τη συμμετοχή σε ερασιτεχνικά μουσικά σύνολα ή ακόμα μέσω της τεχνολογίας που έχει διαδραματίσει καθοριστικό ρόλο (ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1980 μέχρι σήμερα), ανοίγοντας νέους δρόμους και επεκτείνοντας τις τυπικές, μη τυπικές και άτυπες προσεγγίσεις. Νέα εργαλεία προσφέρουν ευκαιρίες μάθησης και αυτοδιδασχής όπως εκπαιδευτικό υλικό, εφαρμογές για εκμάθηση οργάνων, διαδικτυακές πλατφόρμες online μαθημάτων και διαδικτυακή συνεργασία με άλλους μουσικούς. Κατά συνέπεια, ερευνώντας αυτό τον χώρο προκύπτουν ερωτήματα που έχουν να κάνουν με τον τρόπο με τον οποίο μαθαίνεται η δημοφιλής μουσική τα τελευταία 40 περίπου χρόνια, κατά πόσο έχει αυτή διαφοροποιηθεί σε αυτή την περίοδο και κατά πόσο η μάθηση επηρεάζεται από τον τόπο

στον οποίο κάποιος διαβιώνει. Διαφοροποιήσεις μπορεί να υπάρχουν στην πρόσβαση στην εκπαίδευση και στις ευκαιρίες μάθησης σε ένα μεγάλο αστικό κέντρο και σε περιοχές της επαρχίας. Εντός αυτού του πλαισίου, οι εκτελεστές της δημοφιλούς μουσικής μπορούν να αναδειχθούν ως εκπαιδευτές, μεταφέροντας την εμπειρία και τις γνώσεις τους σε νεότερες γενιές είτε μέσω προσωπικών μαθημάτων είτε μέσω εργαστηρίων και σεμιναρίων. Όσον αφορά το πλαίσιο σπουδών στην Ελλάδα, υπάρχουν ανώτερα και ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα που προσφέρουν, όπως ειπώθηκε, εκπαίδευση στη μουσική με ποικίλα προγράμματα σπουδών. Το ερώτημα ωστόσο που προκύπτει είναι αν έχουν τη δυνατότητα να καλύψουν και το φάσμα της δημοφιλούς μουσικής.

Έτσι τα ερευνητικά ερωτήματα τα οποία διερευνώνται στην εργασία είναι τα εξής:

1. Ποια θεωρείται ότι είναι η δημοφιλής μουσική (popular music) και ποια είναι τα χαρακτηριστικά της στον ελλαδικό χώρο;
2. Ποιοι είναι οι λόγοι που μπορούν να οδηγήσουν κάποιον να ασχοληθεί με τη δημοφιλή μουσική είτε σε ερασιτεχνικό είτε σε επαγγελματικό επίπεδο;
3. Πώς μπορεί κάποιος να προσεγγίσει και να μάθει τη δημοφιλή μουσική και πώς επηρεάζουν οι μουσικές κοινότητες την εκμάθησή της; Ακολουθείται κάποια από τις συνήθεις διαδικασίες της τυπικής, μη τυπικής και άτυπης μορφής μάθησης;
4. Ποια ήταν η διαχρονική εξέλιξη του τρόπου εκμάθησης από τη δεκαετία του 1980 μέχρι τις μέρες μας; Η τεχνολογική εξέλιξη έχει επηρεάσει την εκμάθηση της δημοφιλούς μουσικής και, αν ναι, σε ποιο βαθμό;
5. Παρατηρούνται διαφοροποιήσεις στις επιρροές που δέχεται ένας μουσικός και στον τρόπο που μαθαίνεται η δημοφιλής μουσική στα μεγάλα αστικά κέντρα (Αθήνα) και στην περιφέρεια (Ιωάννινα);
6. Πώς λειτουργούν μακροπρόθεσμα οι ίδιοι οι εκτελεστές δημοφιλούς μουσικής ως εκπαιδευτές (εντός και εκτός πλαισίου σπουδών) και ποιο είναι το πλαίσιο σπουδών της στα ελληνικά εκπαιδευτικά ιδρύματα (αδιαβάθμητα, ανώτερα και ανώτατα);



#### 4. Επιλογή μεθόδου έρευνας

Η έρευνα είναι μια σύνθετη διαδικασία που αποτελείται από διάφορα στάδια, προκειμένου να συγκεντρωθούν και να αναλυθούν πληροφορίες με σκοπό τη βελτίωση και την κατανόηση ενός θέματος ή ενός προβλήματος. Συνοπτικά, αυτά τα στάδια περιλαμβάνουν:

Προσδιορισμό του ερευνητικού προβλήματος

Βιβλιογραφική επισκόπηση

Καθορισμός του σκοπού της έρευνας

Καθορισμός μεθοδολογίας έρευνας

Συλλογή δεδομένων

Ανάλυση και ερμηνεία των δεδομένων

Αναφορά και αξιολόγηση της έρευνας

Σημαντικό είναι να αποφασισθεί αν τα ερευνητικά βήματα θα ακολουθήσουν την ποσοτική ή την ποιοτική προσέγγιση, η οποία καθορίζεται από τον χαρακτήρα του ερευνητικού προβλήματος και τις ερωτήσεις που πρέπει να απαντηθούν. Η επιλογή αυτή καθορίζει τον σχεδιασμό της έρευνας, συμπεριλαμβανομένης της διαδικασίας συλλογής δεδομένων, της δειγματοληψίας, των μέσων και των πρωτοκόλλων, της ανάλυσης δεδομένων, και της τελικής ερμηνείας των αποτελεσμάτων, με βάση την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας που υποδεικνύει τη σημασία του ερευνητικού προβλήματος.

Η ποιοτική έρευνα θεωρείται η πιο κατάλληλη μέθοδος όταν αντιμετωπίζουμε ένα ερευνητικό πρόβλημα για το οποίο δεν έχουμε πλήρη γνώση των μεταβλητών και χρειάζεται να τις εξερευνήσουμε. Η βιβλιογραφία μπορεί να παρέχει περιορισμένες πληροφορίες σχετικά με το αντικείμενο της μελέτης, η ανάγκη όμως για εμπάθυνση και κατανόηση απαιτεί να αναζητήσουμε περισσότερα δεδομένα από τους εμπλεκόμενους συμμετέχοντες μέσω της έρευνας. Στην ποιοτική έρευνα, η διατύπωση του σκοπού και

των ερευνητικών ερωτημάτων σχεδιάζεται με τρόπο που να μας επιτρέπει να αντλήσουμε πληροφορίες και να κατανοήσουμε καλύτερα τις απόψεις των συμμετεχόντων, εστιάζοντας σε ένα συγκεκριμένο θέμα που μας ενδιαφέρει. Για τη συγκέντρωση πληροφοριών δημιουργούμε φόρμες που αποκαλούνται πρωτόκολλα και περιλαμβάνουν γενικές ερωτήσεις. Αυτά τα πρωτόκολλα αναπροσαρμόζονται κατά τη διάρκεια της συλλογής δεδομένων, όπως το πρωτόκολλο συνέντευξης ή το πρωτόκολλο παρατήρησης. Η απομαγνητοφώνηση μιας ηχογραφημένης συνέντευξης είναι ένας τρόπος δημιουργίας μιας βάσης δεδομένων (Creswell, 2012).

Η συνέντευξη χρησιμοποιείται ευρέως ως ερευνητική μέθοδος στις κοινωνικές επιστήμες και μπορεί να χωριστεί σε τρεις βασικές κατηγορίες: τη δομημένη, την ημιδομημένη και τη μη δομημένη. Η δομημένη συνέντευξη βασίζεται κυρίως σε ένα προκαθορισμένο ερωτηματολόγιο με σταθερές ερωτήσεις που παρουσιάζονται με συγκεκριμένη σειρά και τυποποιημένη διατύπωση, ενώ συνήθως παρέχονται επιλογές απαντήσεων από έναν περιορισμένο κατάλογο. Στις ημιδομημένες συνεντεύξεις, οι ερωτήσεις είναι ως ένα βαθμό προκαθορισμένες, αλλά ο ερωτώμενος έχει μεγαλύτερη ευελιξία στον τρόπο που απαντά, εκτός από κάποιο αριθμό ερωτήσεων που αφορούν συνήθη βιογραφικά δεδομένα. Εδώ, ο ερευνητής μπορεί να επιτρέψει στον ερωτώμενο να εκφραστεί πιο ελεύθερα και να δώσει την προσωπική του προοπτική. Στις μη δομημένες συνεντεύξεις, δεν υπάρχει προκαθορισμένο ερωτηματολόγιο και ο ερωτώμενος έχει απόλυτη ελευθερία να εκφράσει τις απόψεις και τις σκέψεις του χωρίς παρέμβαση από τον ερευνητή (Robson, 2007).

Καμία μέθοδος συλλογής δεδομένων δεν είναι απαλλαγμένη από μειονεκτήματα. Η κοινωνική αλληλεπίδραση επηρεάζει αναπόφευκτα την ποιότητα των δεδομένων που συλλέγονται. Σε κάθε διάλογο, είτε πρόκειται για συνεντεύξεις είτε για άλλες διαδικασίες, μπορεί να προκύψουν προκλήσεις. Για παράδειγμα, ο ερευνητής και ο πληροφοριοδότης μπορεί να έρθουν σε προστριβή, να αναλώσουν χρόνο σε παιχνίδια ρόλων, ή να επιχειρήσουν να επηρεάσουν τη συζήτηση (Cohen, Manion, & Morrison, 2007). Συγκεκριμένα, οι ημιδομημένες συνεντεύξεις είναι ευάλωτες σε ό,τι σχετίζεται με την αξιοπιστία και τη μεροληψία, εξαιτίας της ευελιξίας τους και της δυνατότητας παρέμβασης του ερευνητή στα δεδομένα (Robson, 2007).

Η ιδέα πίσω από την παρούσα μελέτη βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό στο έργο της Lucy Green. Το βιβλίο της *"How Popular Musicians Learn"* (2002) επέδρασε με έναν καταλυτικό τρόπο, φέρνοντας στο μυαλό μου στιγμές από το παρελθόν που σχετιζόνταν με τη δική μου διαδρομή στην εκμάθηση της δημοφιλούς μουσικής και τα προβλήματα που τη συνόδευαν. Δεν είναι τυχαίο ότι ο τίτλος της τρέχουσας μελέτης εμφανώς παραπέμπει στο έργο της Green. Η επιλογή της Green να εξετάσει μια συγκεκριμένη ομάδα μουσικών και να πραγματοποιήσει συνεντεύξεις για το πώς έμαθαν να παίζουν δημοφιλή μουσική, καθώς και πώς να την διδάσκουν, φάνηκε ως η πιο κατάλληλη μέθοδος για αυτή την ερευνητική διαδρομή. Η δυνατότητα να συναναστρέφομαι με μουσικούς που ανήκουν σε αυτόν τον χώρο, οι οποίοι πέρα από υψηλού επιπέδου εκτελεστές είναι και στην πλειοψηφία τους καταξιωμένοι δάσκαλοι, με έκανε να πιστέψω ότι η συνέντευξη με άτομα αυτής της ομάδας θα ήταν η πιο αποτελεσματική προσέγγιση για την εξερεύνηση των εμπειριών τους σχετικά με τη μάθηση και τη διδασκαλία. Άλλες μέθοδοι συλλογής δεδομένων, όπως η παρατήρηση ή η χρήση ερωτηματολογίου, φαίνονταν ακατάλληλες, από τη μία πλευρά λόγω της μεγάλης γεωγραφικής απόστασης μεταξύ του ερευνητή και των ατόμων που παρατηρούνται και από την άλλη λόγω της ανάγκης των συμμετεχόντων να αναπτύξουν προσωπικά και πολύπλοκα θέματα με εκτενέστερες αναφορές. Η ως ένα βαθμό εμπλοκή με προσωπικά και ενδεχομένως ευαίσθητα ζητήματα, που απαιτεί ενσυναίσθηση ανάμεσα στον ερευνητή και τον συνεντευξιζόμενο, καθώς και η ανάγκη για λεπτομερή καταγραφή των απόψεών του, οδήγησε στην απόφαση να πραγματοποιηθεί η έρευνα μέσω ημιδομημένων συνεντεύξεων.

#### Μέθοδος συλλογής δεδομένων

Όπως προαναφέρθηκε, για τη συλλογή και καταγραφή δεδομένων χρησιμοποιήθηκε η ημιδομημένη συνέντευξη έρευνας και τα εργαλεία συλλογής ήταν η ηχογράφηση με την παράλληλη βιντεοσκόπηση που παρείχε η πλατφόρμα που χρησιμοποιήθηκε για τη διεξαγωγή της συνομιλίας. Αν και η λήψη της εικόνας δεν υπήρξε μέρος του αρχικού σχεδιασμού, εντούτοις στη συνέχεια συνέβαλε ουσιαστικά στην αποσαφήνιση των εκφράσεων των συνομιλητών, αλλά και της ερμηνείας των λεγομένων τους. Ακολούθησε απομαγνητοφώνηση και καταγραφή των κειμένων, και στη συνέχεια θεματική ανάλυση

με κατηγοριοποίησή τους σε ενότητες και κωδικούς, ανάλογα με τη θεματολογία τους και τα ερευνητικά ερωτήματα τα οποία αφορούσαν. Η συνέντευξη οργανώθηκε σε ένα σύνολο από ερωτήσεις (πρωτόκολλο συνέντευξης, το οποίο είναι καταχωρημένο στο Παράρτημα Α), αλλά υπήρξε η ελευθερία να αλλαχθεί η σειρά ή ακόμα και η διατύπωση τους ανάλογα με την ροή της συζήτησης. Οι παρεμβάσεις που έγιναν, είτε διορθωτικές, είτε παρεμβατικές, αποτέλεσαν μέρος του σώματος της συνέντευξης, χωρίς καμία πρόθεση από μέρους μου για αποφυγή, επιβολή ή προτροπή απαντήσεων προς τον ερωτώμενο και καταγράφηκαν κατά τη διαδικασία της απομαγνητοφώνησης. Η θεματολογία των ερωτήσεων λειτούργησε ως κατευθυντήρια γραμμή, για να μην υπάρξει παρεκτροπή από τον βασικό πυρήνα της έρευνας και χωρίς να υπάρξει αυστηρή σειρά ή υποχρέωση να εξεταστούν όλα τα θέματα. Παράλληλα υπήρξε βοηθητική για την επεξεργασία του όγκου των δεδομένων που προέκυψαν. Σε αρκετές περιπτώσεις υπήρξε εστίαση σε διαφορετικά ζητήματα ανάλογα με τις συνθήκες, την πορεία της συνέντευξης και ασφαλώς τις απόψεις και τις αντιδράσεις των συμμετεχόντων.

#### Χώρος και χρόνος επιτέλεσης έρευνας

Η διεξαγωγή των συνεντεύξεων πραγματοποιήθηκε μέσω της πλατφόρμας τηλεδιάσκεψης Skype και, όπου διευκόλυνε τους συνομιλητές, χρησιμοποιήθηκε η πλατφόρμα Zoom. Η πιλοτική συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στο τέλος του Ιανουαρίου του 2023, ενώ η λήψη των υπολοίπων συνεντεύξεων ξεκίνησε τον Μάρτιο και ολοκληρώθηκε τον Απρίλιο του ίδιου έτους. Η διάρκεια κάθε συνέντευξης κυμάνθηκε από 45 έως περίπου 70 λεπτά με τον συνολικό χρόνο όλων των συνεντεύξεων να ανέρχεται στις 7 ώρες και 41 λεπτά. Οι μουσικοί με τους οποίους συνομίλησα, είχαν ως βάση της επαγγελματικής τους δραστηριότητας την Αθήνα ή τα Ιωάννινα, δίνοντάς μου τη δυνατότητα να αναδείξω τυχόν διαφορές στον τρόπο εκμάθησης της δημοφιλούς μουσικής, καθώς και τις διαφορές στα μουσικά ερεθίσματα που λαμβάνουν σε ένα μεγάλο αστικό κέντρο και μια επαρχιακή πόλη.

#### Δείγμα

Στόχος της επιλογής του δείγματος λόγω της ποιοτικής φύσης της έρευνας δεν υπήρξε η μεγάλη συμμετοχή ούτε η τυχαία για αντικειμενικούς λόγους δειγματοληψία. Αντικείμενο

της παρούσας έρευνας είναι να εξετάσει το ειδικό, το συγκεκριμένο και το περίπλοκο των φαινομένων, αντί να επικεντρώνεται στο γενικό και αντικειμενικό. Στο επίκεντρο βρίσκεται η κατανόηση των ανθρώπινων εμπειριών, των πεποιθήσεων, των προοπτικών και των κοινωνικών πλαισίων μέσω της συλλογής και ανάλυσης ποικίλων δεδομένων. Το δείγμα των συμμετεχόντων χαρακτηρίζεται ως δείγμα σκοπιμότητας (purposive sampling) και ευκολίας, όπου η επιλογή έγινε με βάση την υποκειμενική κρίση του ερευνητή, αναφορικά με τη δυνατότητα του να προσφερθούν επαρκείς και κατάλληλες πληροφορίες για το υπό έρευνα φαινόμενο. Έτσι, οι συμμετέχοντες προσεγγίστηκαν με βάση την επαγγελματική τους δραστηριότητα ως μουσικοί είτε από την περιοχή των Αθηνών είτε από την περιοχή των Ιωαννίνων, τη διαδρομή που έχουν διανύσει στον χώρο της δημοφιλούς μουσικής και για την οποία έχουν λάβει σημαντική αναγνώριση, καθώς και με το κριτήριο αν έχουν διατελέσει καθηγητές μουσικών οργάνων είτε σε μικρό είτε σε μεγαλύτερο βαθμό, πολλές φορές με ουσιαστική πορεία και σε αυτόν τον χώρο. Σημαντικό παράγοντα επιλογής αποτέλεσε το μουσικό όργανο το οποίο είναι βασικό αντικείμενο της ενασχόλησής τους είτε ως εκτελεστές είτε ως καθηγητές, καθώς και το φύλο, αφού επιδιώχθηκε να υπάρχει η γυναικεία εκπροσώπηση σε ένα κατά βάση, όπως φάνηκε, ανδροκρατούμενο περιβάλλον.

Συνολικά ελήφθησαν οκτώ συνεντεύξεις, οι τέσσερις εκ των οποίων αφορούν μουσικούς που κατοικούν στην ευρύτερη περιοχή των Αθηνών (η μία ανήκει σε γυναίκα) και οι υπόλοιπες τέσσερις από την περιοχή των Ιωαννίνων. Αν και επιδιώχθηκε, δυστυχώς, δεν κατέστη δυνατό να ληφθεί συνέντευξη από γυναίκα μουσικό της περιοχής των Ιωαννίνων. Η ηλικία των συμμετεχόντων κυμαίνεται από τα 26 μέχρι τα 62 έτη. Κατά συνέπεια, η περίοδος κατά την οποία υπήρξε ενασχόληση τους με τη διαδικασία μάθησης της δημοφιλούς μουσικής, οριοθετείται από τα μέσα της δεκαετίας του 1970, μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 2010. Ο λόγος επιλογής αυτού του εύρους ηλικιών προέκυψε από την ανάγκη να εξετάσουμε πώς οι μουσικοί έχουν προσαρμοστεί στις αλλαγές στην άτυπη μάθηση την περίοδο που καλύπτουμε, από την προσπάθεια να διερευνήσουμε τις αντιστοιχίες ανάμεσα στις απόψεις και τις αξίες των πιο έμπειρων με τους νεότερους επαγγελματίες μουσικούς, αλλά και να αναζητήσουμε τον αντίκτυπο των αλλαγών που επήλθαν στην τυπική μουσική εκπαίδευση τα τελευταία 40 χρόνια στην Ελλάδα, ειδικά με

την εισαγωγή σε αυτή της δημοφιλούς μουσικής, καθώς και τις πρακτικές, τις απόψεις και τις αξίες που συνδέονται με την άτυπη μάθηση των μουσικών.

#### Ρόλος ερευνητή - Δεοντολογία έρευνας

Είχα εξαρχής επίγνωση ότι, προσκαλώντας μουσικούς να συμμετάσχουν σε αυτήν την έρευνα, ζητούσα μια σημαντική χάρη. Αυτό δεν ισχύει μόνο εξαιτίας του χρόνου που θα αφιερώσουν, αλλά και από την άποψη της ενόχλησης που θα μπορούσε να προκύψει από τη συνέντευξη, ειδικά όταν πρόκειται να μιλήσουν για θέματα που ίσως γίνονται και πιο προσωπικά. Το γεγονός ότι γνώριζα κάποιους από αυτούς, γιατί είχαμε συνεργαστεί, ή ότι με τους υπόλοιπους είχαμε μια γνωριμία μέσα από μια συνάντηση σε κάποιας μορφής εκδήλωση, προφανώς ήταν ένα πλεονέκτημα (όχι όμως και προϋπόθεση) για τη συμμετοχή τους. Θεωρώ, όμως, ότι ο κοινός τόπος της ενασχόλησής μας με τη μουσική και ο γενναιόδωρος χαρακτήρας τους απλούστευσαν την διαδικασία.

Η διεξαγωγή των συνεντεύξεων βασίστηκε στην προθυμία και το ενδιαφέρον που έδειξαν οι συμμετέχοντες για μια τέτοιου είδους έρευνα, παρόλο που δεν υπήρχε κανενός είδους υποχρεωτικότητα. Αρχικά προχώρησα σε μία ενημέρωση σχετικά με τους στόχους της έρευνας, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στον σεβασμό από μέρους μου των διαφορετικών απόψεων και την εχεμύθεια που όφειλα να τηρήσω. Έλαβαν την απόλυτη διαβεβαίωσή μου για τον εμπιστευτικό χαρακτήρα της συνέντευξης και ότι τα στοιχεία τους θα παρέμεναν αδημοσίευτα σε περίπτωση που δεν το επιθυμούσαν. Επίσης, ζητήθηκε άδεια για τη βιντεοσκόπηση των συνεντεύξεων με τη δυνατότητα, σε περίπτωση που δεν το επιθυμούσαν, να έχουν απενεργοποιημένη την κάμερα, ώστε να μην καταγράφεται το πρόσωπό τους. Κάνεις δεν πρόβαλε μια τέτοια απαίτηση και νιώθω τη βαθιά υποχρέωση να τους ευχαριστήσω και δημόσια. Για δεοντολογικούς όμως λόγους, για την αποφυγή οποιουδήποτε είδους παρεξήγησης ή την πιθανότητα δημιουργίας μιας άβολης κατάστασης προς το πρόσωπό τους, σεβόμενος την πολύτιμη προσφορά τους στην έρευνά μου, τα λεκτικά αποσπάσματα από τις συνεντεύξεις τους, θα αποδοθούν με ψευδώνυμα.

### Τρόπος ανάλυσης δεδομένων

Η επεξεργασία των ποιοτικών δεδομένων που προέκυψαν από τις συνεντεύξεις υλοποιήθηκε με την εφαρμογή της θεματικής ανάλυσης. Είναι μια μέθοδος ερευνητικής ανάλυσης που επικεντρώνεται στην εξαγωγή θεμάτων, μοτίβων (patterns) και σημαντικών στοιχείων από ποιοτικά δεδομένα, όπως συνεντεύξεις, παρατηρήσεις ή κείμενα. Η διαδικασία αυτή βοηθάει στην κατανόηση των βαθύτερων σημασιών και συνδέσεων μεταξύ των διαφόρων στοιχείων που περιλαμβάνονται στα δεδομένα. Κατά τη θεματική ανάλυση, ο ερευνητής επικεντρώνεται στον εντοπισμό και την κατηγοριοποίηση των κύριων θεμάτων που προκύπτουν από τα δεδομένα, χρησιμοποιώντας διάφορες τεχνικές όπως ο αναλυτικός πίνακας κωδικών, η γενικευμένη κωδικοποίηση, και άλλες μέθοδοι ανάλυσης περιεχομένου. Στην ουσία, ο στόχος είναι να αναδειχθούν οι σημαντικές ιδέες και πτυχές των δεδομένων, παρέχοντας ένα ευρύ πλαίσιο κατανόησης για το φαινόμενο που μελετάται, επιτρέποντας τη δημιουργία απροσδόκητων γνώσεων (Clarke & Braun, 2015).

Η διαδικασία της θεματικής ανάλυσης περιλαμβάνει πέντε στάδια, ξεκινώντας με τη μετεγγραφή του υλικού, όπως συνεντεύξεις ή ηχητικά αρχεία, σε γραπτή μορφή (απομαγνητοφώνηση). Στη συνέχεια, εξετάζονται προσεκτικά τα γραπτά δεδομένα για την ανάλυση του περιεχομένου τους. Σε αυτό το στάδιο, ο ερευνητής αναζητά κλειδιά και σημεία που σχετίζονται με τα ερευνητικά ερωτήματα. Κατόπιν, εντοπίζονται τα αποσπάσματα που ανταποκρίνονται στις κατευθύνσεις που διαγράφουν τα ερευνητικά ερωτήματα, με επισήμανση των σημαντικών αποσπασμάτων του κειμένου. Ακολουθεί η κωδικοποίηση, όπου τα δεδομένα περιγράφονται με χρήση εννοιολογικών κωδικών, προσδιορίζοντας έτσι τα βασικά θέματα που προκύπτουν από τα αποσπάσματα. Στο επόμενο στάδιο, οι κωδικοί συστηματοποιούνται σε θεματικές ενότητες, οδηγώντας έτσι σε συμπεράσματα και απαντήσεις στα ερευνητικά ερωτήματα. Τέλος, γίνεται η συστηματική παρουσίαση και ανάδειξη των κυριότερων ευρημάτων που προέκυψαν από την επαγωγική προσέγγιση και ανάλυση που προηγήθηκε. Κατά τη διάρκεια αυτού του σταδίου, τα θέματα που εξήχθησαν από τα δεδομένα παρουσιάζονται συνολικά, επισημαίνονται τα κύρια σημεία και οι κεντρικές ιδέες, που επιτρέπουν στον αναγνώστη να κατανοήσει καλύτερα τη συνολική εικόνα των ευρημάτων και να οδηγηθεί σε

απαντήσεις στα ερευνητικά ερωτήματα και πιθανώς σε επιπλέον συμπεράσματα που μπορεί να προέκυψαν. Με αυτόν τον τρόπο, διασφαλίζεται ερευνητικά μια δομημένη προσέγγιση για την ανάλυση και την ερμηνεία των δεδομένων, επιτρέποντας τη σαφή παρουσίαση των ευρημάτων της έρευνας (Τσιώλης, 2018).



## 5. Υλοποίηση έρευνας – Ανάλυση δεδομένων

Η επιλογή των μουσικών, βασίστηκε στα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούν, την εμπειρία και την πορεία τους στον χώρο της δημοφιλούς μουσικής, καθώς και τη συμμετοχή τους στη μουσική εκπαίδευση, ώστε να διασφαλιστεί σε ένα μεγάλο βαθμό ο πλουραλισμός στην έρευνα μέσα από κάποιες ενδεικτικές και χαρακτηριστικές περιπτώσεις. Οι πόλεις, όπου δραστηριοποιούνται επαγγελματικά, επιλέχθηκαν με σκοπό να αναδειχθούν τυχόν διαφοροποιήσεις μεταξύ μιας επαρχιακής πόλης και ενός μεγάλου αστικού κέντρου, αλλά και με βάση την προσβασιμότητα του ερευνητή. Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν μέσα από τις πλατφόρμες τηλεδιάσκεψης Zoom και Skype και στη συνέχεια ακολούθησε η απομαγνητοφώνηση και η καταγραφή τους σε κειμενογράφο για περαιτέρω επεξεργασία και ανάλυση.

Το στοιχειώδες σύστημα σημειογραφίας που χρησιμοποιήθηκε κατά την απομαγνητοφώνηση περιλαμβάνει τα εξής στοιχεία:

(...)	σημαντική παύση
[γέλιο]	αναφορά από τον ερευνητή για εκτός ομιλίας πληροφορία
[κείμενο]	επεξήγηση από τον ερευνητή
_____	υπογραμμισμένο κείμενο: έμφαση στα λεγόμενα του συνεντευξιζόμενου

Οι συμμετέχοντες στην έρευνα θα παρουσιάζονται εφεξής με ψευδώνυμα, για λόγους δεοντολογίας. Στον παρακάτω πίνακα παρατίθενται, το μουσικό όργανο ενασχόλησης, η επαγγελματική τους ιδιότητα, τα έτη της επαγγελματικής τους ενασχόλησης με τη μουσική και η πόλη, όπου ασκούν τη μουσική δραστηριότητά τους:

Όνομα	Μουσικό όργανο	Επαγγελματική ιδιότητα με βάση τη μουσική	Έτη ενασχόλησης	Πόλη
Ελένη	Ηλεκτρική κιθάρα	Session μουσικός, Καθηγήτρια ηλεκτρικής κιθάρας	20	Αθήνα

Μανώλης	Ηλεκτρικό μπάσο	Session μουσικός, Καθηγητής ηλεκτρικού μπάσου	20	Αθήνα
Απόστολος	Πλήκτρα	Session μουσικός	40	Αθήνα
Βίκτωρας	Ηλεκτρικό μπάσο	Session μουσικός, Καθηγητής ηλεκτρικού μπάσου	17	Αθήνα
Κοσμάς	Drums	Session μουσικός, Καθηγητής drums	25	Ιωάννινα
Ορφέας	Πλήκτρα	Session μουσικός	20	Ιωάννινα Αθήνα
Φίλιππος	Ηλεκτρική κιθάρα	Session μουσικός, Καθηγητής ηλεκτρικής κιθάρας	6	Ιωάννινα
Άγγελος	Ηλεκτρική κιθάρα	Session μουσικός, Καθηγητής ηλεκτρικής κιθάρας	33	Ιωάννινα

#### Λίγα λόγια για τους συνεντευξιαζόμενους μουσικούς

Η επαγγελματική ενασχόληση των συνεντευξιαζόμενων σχετίζεται σχεδόν αποκλειστικά με τον τομέα της μουσικής, καθώς όλοι δραστηριοποιούνται στον χώρο ως session<sup>17</sup> μουσικοί και οι έξι (τρεις από Αθήνα και τρεις από τα Ιωάννινα) από αυτούς ασκούν παράλληλα εκπαιδευτική δραστηριότητα ως καθηγητές του οργάνου με το οποίο ασχολούνται. Οι τέσσερις μουσικοί που εργάζονται με βάση την περιοχή της Αθήνας ανέφεραν ότι στο παρελθόν υπήρξε επαγγελματική ενασχόληση σε αντικείμενο άσχετο με τη μουσική, ώστε να εξασφαλιστεί ένα απαραίτητο για τη διαβίωσή τους εισόδημα. Δύο από τους μουσικούς των Ιωαννίνων δήλωσαν ότι, στην παρούσα περίοδο, εργάζονται και σε διαφορετικό επαγγελματικό τομέα, παράλληλα με τη μουσική τους δραστηριότητα.

<sup>17</sup> Ο όρος "session" αναφέρεται σε έναν μουσικό που διακρίνεται για τις εξαιρετικές του μουσικές δεξιότητες και τη δραστηριοποίησή του ως ελεύθερος επαγγελματίας, είτε στον τομέα των ηχογραφήσεων, είτε των ζωντανών εμφανίσεων. Εξειδικεύεται σε ποικίλα μουσικά είδη, διαθέτει ένα μεγάλο εύρος γνώσεων και είναι ικανός να προσαρμόζεται σε πολλαπλές μουσικές συνθήκες με τον ελάχιστο απαιτούμενο χρόνο για προετοιμασία, όπως η συμμετοχή σε ηχογραφήσεις και οι εμφανίσεις σε ζωντανές συναυλίες (Green, 2002).

Η επαγγελματική ενασχόληση με τη μουσική δεν επηρέασε την απόκτηση πανεπιστημιακού τίτλου σπουδών για την πλειοψηφία των μουσικών με τους οποίους συνομίλησα. Οι έξι από τους μουσικούς που προχώρησαν σε σπουδές στην τριτοβάθμια εκπαίδευση είτε απέκτησαν τίτλο σπουδών πανεπιστημιακού ιδρύματος στην ημεδαπή (ο ένας από αυτούς δεν ολοκλήρωσε τον κύκλο σπουδών και συνεπώς δεν είναι κάτοχος πτυχίου) είτε επιπέδου bachelor σε εκπαιδευτικό ίδρυμα του εξωτερικού ή αντίστοιχο κολλεγίου στην Ελλάδα. Οι τρεις από αυτούς τους τίτλους σπουδών είναι συναφείς με το μουσικό αντικείμενο, Bachelor στο ICMP (Institute of Contemporary Music Performance) του Λονδίνου, πτυχίο στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης (με ειδίκευση στη Σύνθεση) του Πανεπιστημίου Μακεδονίας στη Θεσσαλονίκη και μεταπτυχιακό δίπλωμα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου στην Κέρκυρα. Οι δύο εναπομείναντες μουσικοί ολοκλήρωσαν τη βασική δευτεροβάθμια εκπαίδευση, ως απόφοιτοι λυκείου με την επιπλέον επιμόρφωσή τους είτε σε ΙΕΚ (Προγραμματισμός Ηλεκτρονικών Υπολογιστών) είτε σε σύντομους κύκλους σπουδών σε μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα του εξωτερικού (Musicians Institute MI στο Los Angeles, στο τμήμα GIT). Η φοίτηση όλων των μουσικών σε ωδεία, σύμφωνα με το πρόσφατο Προεδρικό Διάταγμα 85/2022 - ΦΕΚ 232/Α/17-12-2022, δεν κατατάσσει τις σπουδές σε κάποια αντίστοιχη εκπαιδευτική βαθμίδα και για αυτό θα συζητηθεί ξεχωριστά με βάση το ισχύον νομοθετικό πλαίσιο.

### [Η δημοφιλής μουσική στην Ελλάδα και τα χαρακτηριστικά της](#)

Σε μια συζήτηση για τη δημοφιλή μουσική στην Ελλάδα, αναπόφευκτα αφετηρία αποτελεί η λεγόμενη λαϊκή μουσική, καθώς υπήρξε για πάρα πολλά χρόνια ένα από τα πιο δημοφιλή μουσικά είδη, κάτι που προκύπτει και με βάση τις συνεντεύξεις. Η δημοτικότητα όμως ενός είδους εξαρτάται από τις ηλικιακές ομάδες που το παρακολουθούν και στις οποίες απευθύνεται. Αν και η λαϊκή μουσική δεν συνδέεται με την pop που συνήθως αποκαλούμε δημοφιλή μουσική, στις μέρες μας το στυλ που επικρατεί, κατά κύριο λόγο, σε ηλικίες μέχρι τα 30 είναι το λαϊκοπόπ, ένα υβριδικό είδος που απορρέει από τη μίξη της λαϊκής μουσικής με το ξενόφερτο pop, απηχώντας την επίδραση της παγκόσμιας μουσικής σκηνής. Είναι ένα είδος που εμπεριέχει έντονα τα στοιχεία της pop κουλτούρας, προωθείται κατά βάση από τα ΜΜΕ, διακρίνεται από μία

εμπορικότητα χωρίς αντοχή στον χρόνο και χαρακτηρίζει την καθημερινότητά μας. Σε αυτό το είδος μουσικής αποδίδονται και κάποιες επιπλέον ονομασίες με αρνητική και μειωτική χροιά, όπως «ελληνάδικο», «σκυλάδικο» ή «σκυλοπόπ». Ο λόγος που προβάλλεται αυτός ο χαρακτήρας, σύμφωνα με τους μουσικούς, έχει να κάνει με τον αντιαισθητικό τρόπο που εμπλέκονται κάποια στοιχεία της pop με τη λαϊκή μουσική, τα οποία είτε θα έπρεπε να απουσιάζουν είτε να χρησιμοποιούνται σε διαφορετική βάση.

*Μανώλης* Αυτή η μίξη του λαϊκού με το ξενόφερτο δυτικό pop ας πούμε. Νομίζω ότι αυτό πλέον είναι το πλέον popular στην Ελλάδα. Το ελληνάδικο. Ναι, αυτό, δηλαδή όπου έχει στοιχεία τα οποία δεν θα έπρεπε να μπλέκονται ή μπλέκονται με κακή αισθητική ας πούμε. Και έχεις ως αποτέλεσμα αυτό το οποίο το λέμε και με υποτιμητικούς τίτλους. Σκυλάδικο, ελληνάδικο (...), ξέρεις είναι λίγο (...), σχεδόν, προσβλητικά.

*Βίκτωρας* Θεωρώ ότι μάλλον είναι αυτό που λέμε λαϊκό pop, το σύγχρονο λαϊκό. Είναι βέβαια όλο αυτό (...), βασίζεται πάρα πολύ και στο παλιό λαϊκό, δηλαδή όλα αυτά τα προγράμματα έχουν μέσα εμβληματικά τραγούδια από το παρελθόν, αλλά νομίζω ότι υπάρχει πάρα πολύ αυτό το είδος έξω.

*Ορφέας* Το λαϊκό, το ελαφρολαϊκό και το σκυλάδικο τέλος πάντων, που λέμε, πάντα πηγαίνει [είναι της μόδας].

*Φίλιππος* Δεν θεωρώ καμία μουσική λιγότερο ή περισσότερο σημαντική από κάποια άλλη, αλλά οι συγκεκριμένες, αυτές οι δύο-τρεις κατηγορίες που είπα, δηλαδή μπουζούκια, σκυλάδικα, έντεχνα και μετά hip-hop, trap ας πούμε που μπορεί να έχουν απήχηση στις πιο νεαρές ηλικίες (...), αυτές είναι οι πιο εμπορικές, άρα αυτές νομίζω ότι σχηματίζουν την καθημερινότητά μας. Αυτές παίζονται στο ραδιόφωνο.

Ένα ακόμα κυρίαρχο είδος στις νεαρές ηλικίες, σύμφωνα με τις συνεντεύξεις, είναι το ελληνικό hip-hop με τα παρακλάδια του, όπως η trap. Το ελληνικό hip-hop όμως, σε σχέση με παλαιότερα μουσικά είδη, δεν προβάλλει κάποια δήλωση ή αντίδραση στα κακώς κείμενα της κοινωνίας μας, αλλά αντίθετα, έχει την τάση να αναδεικνύει στοιχεία

αμφιβόλου ποιότητας της αμερικάνικης κουλτούρας, χωρίς βαθύτερα μηνύματα ή κοινωνικές ανησυχίες. Σε μεγαλύτερες ηλικιακές ομάδες υπάρχει μια πληθώρα μουσικών στυλ που σχετίζονται με μουσικά είδη του παρελθόντος, όπως το classic rock, το metal και το ελληνικό rock, τα οποία θεωρούνται από πολλούς συνεντευξιαζόμενους πιο εκλεπτυσμένα σε σχέση με τα αντίστοιχα του παρόντος που στερούνται πρωτοτυπίας και κατά κάποιο τρόπο είναι επηρεασμένα από τη μουσική των 60s, 70s.

*Απόστολος* Ό,τι βλέπεις τώρα είναι συνονθύλευμα των βασικών στοιχείων της εποχής εκείνης. 60s (...), όχι μόνο(...) και 50s. Καλά, τα 50s ήταν πιο απομακρυσμένα. 60s, 70s (...) και 80s. (...) λίγο πιο πίσω σε ηλικίες (...), θα ακούσεις pop, θα ακούσεις rock, στη δική μου ηλικία θα ακούσεις και classic rock. Ακούει ο κόσμος classic rock, είτε ελληνικό, είτε ξένο. Οι 25 και κάτω, βολοδέρνουνε αναμασώντας αμερικανιές κακές. Κακές αμερικανιές, γιατί (...) αμερικανιά είναι και ο Stevie Wonder, west coast μουσική ας πούμε (...), υπάρχει και αυτό το old classic, το οποίο ήταν πιο εκλεπτυσμένο (...), Toto ας πούμε που είναι πιο pop ξέρω γω (...), Kansas, Asia, ξέρεις ρε παιδί μου. Υπήρχαν και μπάντες (...), Foreigner, οι οποίοι δεν ήτανε (...), hard rock της εποχής. Το hard rock της εποχής των 70s ήτανε οι Zeppelin. Purple, Who (...), αυτοί ήτανε. Τώρα, αυτή, είναι μουσική φαγητού μπροστά στους ροκάδες του τότε. Οι μεταλάδες και ροκάδες του τώρα.

*Βίκτωρας* Δηλαδή νομίζω ότι αυτά τα δύο τα είδη αυτή τη στιγμή κυριαρχούν. Το λαϊκό pop και αυτό σε λίγο μεγαλύτερες ηλικίες, εκεί, νομίζω πάνω από τα 30 και το hip-hop μέχρι τα 30. Από τα 12 ας πούμε μέχρι τα 30.

*Ορφέας* Το rock, δεν ξέρω (...), τώρα τα τελευταία χρόνια δεν είναι και πολύ στα πάνω του (...) και στην Ελλάδα τουλάχιστον το rock με ελληνικό στίχο (...), αυτά που κυριαρχούν τις τελευταίες δεκαετίες είναι το hip-hop για τους πιο πιτσιρικάδες (...). Ακούνε και πολλή trap τελευταία και τα λοιπά (...), δεν έχω δηλαδή κάποιο πρόβλημα με κανένα είδος, αλλά έτσι θεωρώ ότι τουλάχιστον παλιότερα είχε και ένα λόγο αυτό, είχε και μια αντίδραση,

κάτι έτσι (...). Δυστυχώς τώρα τελευταία είναι σαν να ακούνε όλοι για το χαβαλέ (...), πιστεύω ότι είναι εξίσου εύπεπτα με οτιδήποτε άλλο βγαίνει και δεν μένει ποτέ στο χρόνο, οπότε πιστεύω ότι πάμε και λίγο με τα trendy, τις μόδες, τι είναι τώρα, τι ήταν τότε.

Από αμιγώς ελληνικά είδη επικρατούν το λαϊκό, το έντεχνο, μέχρι και το παραδοσιακό σε περιοχές της επαρχίας.

*Απόστολος* Οι της ηλικίας μου ας πούμε, θα μείνουν στον Πασχαλίδη, στο Βασίλη [Παπακωνσταντίνου], στη Χαρούλα [Αλεξίου] ξέρω γω (...), το έντεχνο ελληνικό τραγούδι, αυτό που λέμε έντεχνο. Που δεν έχω καταλάβει ποια πραγματικά είναι η ορολογία του και ποια είναι η βάση της. Δηλαδή τα άλλα τι είναι άτεχνα;

*Κοσμάς* Σίγουρα και στην έντεχνη ελληνική μουσική, υπήρχε ένα κίνημα παλιότερα πάρα πολύ μεγάλο (...), βγήκαν πάρα πολλοί καλλιτέχνες, νομίζω διαχρονική πλέον δουλειά τους ακούμε και σήμερα, μετά από πάρα πολλά χρόνια.

*Ορφέας* Ο κόσμος και οι νέοι ακούνε πιο πολλή παραδοσιακή μουσική πλέον σε σχέση με παλιότερα.

Από τις συνεντεύξεις φαίνεται ότι στη σύγχρονη μουσική σκηνή παρατηρείται μια έντονη επιδίωξη της εμπορικότητας, με τη μουσική να εξελίσσεται προς την κατεύθυνση, όπου η ανθρώπινη επιρροή υποχωρεί υπέρ της τεχνολογίας και, σύμφωνα με τις τελευταίες εξελίξεις, υπέρ της τεχνητής νοημοσύνης. Ο κύριος στόχος φαίνεται να είναι η δημιουργία μουσικών προϊόντων που εξυπηρετούν κυρίως την κατανάλωση, απομακρύνοντας σταδιακά τη διάσταση της δημιουργικής έκφρασης. Τα δημοφιλή είδη της εποχής μας δεν απαιτούν απαραίτητα την καλή γνώση χειρισμού ενός μουσικού οργάνου (εκτός ίσως από ένα πολύ βασικό επίπεδο). Η αμεσότητα και η ευκολία πρόσληψης του μουσικού προϊόντος υποβοηθούνται από τα ΜΜΕ και το διαδίκτυο ωθώντας τους καλλιτέχνες στην αναζήτηση της εμπορικής επιτυχίας και όχι στην παραγωγή ενός αξιόλογου αποτελέσματος.

- Κοσμάς* δεν υπάρχει καθόλου, σχεδόν καθόλου, ο παράγοντας άνθρωπος μέσα στο (...), δηλαδή, όλα γίνονται γρήγορα με σκοπό να πωληθεί γρήγορα και παρατηρώ ότι χάνεται και γρήγορα.
- Ορφέας* (...) όποιος ας πούμε θέλει να κυκλοφορήσει κάτι, θα σκεφτεί ίσως περισσότερο το video clip του παρά το ίδιο το κομμάτι του (...). Πιανόμαστε λίγο από την εικόνα πρώτα, πιστεύω ότι είναι πιο πολύ ο εντυπωσιασμός.
- Μανώλης* Πλέον στις δισκογραφικές, ας πούμε, η επιλογή που γίνεται των κομματιών και το που θα επενδυθούν λεφτά, γίνεται καθαρά και μόνο για κερδοσκοπικούς λόγους και όχι για να παράξουν τέχνη.

Η εξέλιξη των εργαλείων παραγωγής μουσικής και η εμφάνιση διαδικτυακών εφαρμογών έχουν επηρεάσει δραματικά τη διαδικασία της μουσικής παραγωγής και ακρόασης τα τελευταία χρόνια. Οι μουσικοί, με τους οποίους συνομίλησα, πιστεύουν ότι είναι μια διαδικασία που έχει φέρει τόσο θετικά όσο και αρνητικά αποτελέσματα. Από τη μια πλευρά, οι ψηφιακές πλατφόρμες, όπως το Spotify, το Apple Music, το YouTube, το Qobuz, το Tidal, το Tik Tok και άλλες, έχουν δώσει στους καλλιτέχνες πρόσβαση σε ένα ευρύ κοινό, επιτρέποντας τους να μοιραστούν τη μουσική τους με εκατομμύρια ακροατές παγκοσμίως, δίνοντας νέες ευκαιρίες σε ανερχόμενους καλλιτέχνες και δημιουργώντας μια πολυπολιτισμική πλατφόρμα για την ανταλλαγή μουσικής. Από την άλλη, η πρόσβαση σε τεχνολογία (όπως η κάρτα ήχου και το internet), έχει επιτρέψει σε πολλούς ανθρώπους να εξερευνήσουν τον κόσμο της μουσικής, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον τους σε στοιχεία, όπως ο ρυθμός και η επαναληψιμότητα που οδηγούν σε μια απλοποίηση της μουσικής φόρμας, με αποτέλεσμα την αποκοπή από σημαντικά χαρακτηριστικά όπως είναι η μελωδία και η βαθύτητα των στίχων. Οι μουσικοί στη συνέντευξη δήλωσαν ακόμη ότι η τεράστια ποσότητα της μουσικής, που είναι διαθέσιμη, μπορεί να οδηγήσει στη διάσπαση της προσοχής του ακροατή και την απώλεια της δυνατότητας να επικεντρώνεται σε ένα μουσικό κομμάτι για μεγάλο χρονικό διάστημα, κάτι που διαφοροποιεί τον τρόπο ακρόασης σε σχέση με το παρελθόν. Είναι μια διαδικασία που έχει διαμορφώσει καθοριστικά τη μουσική βιομηχανία αλλά και την εμπειρία των ακροατών.

*Ελένη* Έχουν αλλάξει όντως πολλά πράγματα. Ο τρόπος που ακούμε. Βλέπεις, ακούς κάτι και δεν σου αρέσει (...) και γυρνάς αμέσως σελίδα. Παλιά δεν το έκανες αυτό. Δεν υπάρχει attention span<sup>18</sup> για τίποτα, αυτό είναι γεγονός.

*Ορφέας* Μου αρέσει να ακούω δίσκους. Όχι ένα κομμάτι. Να μου λέει ο άλλος άκου αυτό το δίσκο και να τον ακούσω ολόκληρο, όπως κάναμε και παλιότερα δηλαδή.

*Μανώλης* Έχεις την εντύπωση ότι είναι ο ρυθμός και το χορευτικό κομμάτι το οποίο κυριαρχεί στην pop μουσική, αλλά είναι η θεματολογία, η οποία, είναι απλά θέματα (...). Αυτά που απασχολούν τον μέσο άνθρωπο χωρίς ιδιαίτερη σκέψη και χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια να ανακαλύψουμε ή να δώσουμε τη δική μας ερμηνεία σε αυτό που ακούμε. Είναι η αμεσότητα. Δεν υπάρχει κανένα σημείο αμφισημίας, κανένα σημείο ερμηνείας. Δεν είναι popular ο Sting πλέον, ή ο David Bowie, όπου έπρεπε να καταλάβεις τι εννοούν μέσα από τους στίχους τους (...) και τα ακόρντα τα πιο περίεργα. Δεν υπάρχει τίποτα κρυμμένο. Δεν υπάρχει ποίηση. Είναι όλα στη μούρη (...), γιατί έχει κερδίσει και η εικόνα προφανώς. Δεν απαιτεί την ελάχιστη συμμετοχή. Είναι πολύ επιφανειακή και είναι μόνο για την καλοπέραση.

*Φίλιππος* Όσον αφορά και το συνθετικό και το στιχουργικό κομμάτι, θα έλεγα ότι οι ακροατές (...), ο μέσος ακροατής ας πούμε, δεν έχει και πολλές απαιτήσεις.

Σε σχέση με τη δημοφιλή μουσική του παρελθόντος, όπου μπορούν να εξαχθούν κάποια ασφαλέστερα συμπεράσματα, φαίνεται ότι στο παρελθόν υπήρξε εντονότερο το στοιχείο τη δημιουργικότητας, χωρίς αυτό να αποκλείει και την εμπορική της διάσταση. Οι συνεντευξιζόμενοι υποστηρίζουν ότι ο χρόνος λειτουργεί ως φίλτρο, ξεχωρίζοντας τα έργα και τους καλλιτέχνες που έχουν πραγματική αξία και διαχρονική επίδραση από αυτούς που λειτούργησαν επιφανειακά ή είχαν ως απώτερο σκοπό το κέρδος. Οι δημιουργοί και οι παραγωγοί μουσικής πολλές φορές προσπαθούν να προσελκύσουν το κοινό με στρατηγικές που στηρίζονται στις τάσεις της εποχής, αλλά αυτό δεν εγγυάται

---

<sup>18</sup> Χρονική διάρκεια κατά την οποία μπορεί κάποιος να παραμείνει συγκεντρωμένος σε κάτι.



αυτόματα την καταξίωση και την αντοχή στον χρόνο. Οι καλλιτέχνες και τα έργα που χαρακτηρίζονται ως διαχρονικά, συνήθως έχουν να επιδείξουν κάτι μοναδικό και πρωτότυπο που προκαλεί συναισθηματική σύνδεση με το κοινό. Μέσα όμως από την επιδίωξη της εμπορικότητας η παραγωγή της μουσικής συνεχίζει να παραμένει μια δημιουργική διαδικασία.

**Άγγελος** Για το μουσικό πάντα είναι δημιουργική εργασία. Μπορεί να είναι κατανάλωση αλλά πάντα έχει να κάνει με δημιουργία.

**Βίκτωρας** Ο χρόνος έχει κάνει το ξεκαθάρισμα του. Δεν είμαι απ' αυτούς που λένε ότι, ξέρεις, «νοσταλγός του παρελθόντος», ότι παλιά ήταν όλα φανταστικά, αλλά νομίζω ότι έχουν φιλτραριστεί και έχουμε εμείς στα αυτιά μας αυτά που όντως άξιζαν να μείνουν. Τα άλλα, απλά έχουν χαθεί κάπου και (...). Έτσι νομίζω ότι θα γίνει και τώρα, γιατί σίγουρα βγαίνουν και πολύ ωραία πράγματα, αλλά ο χρόνος θα ξεκαθαρίσει τι θα μείνει.

**Ελένη** Πλέον τα είδη που είναι δημοφιλή δεν απαιτούν ακριβώς να ξέρεις να παίζεις ένα μουσικό όργανο (...). Να μπορείς κυρίως να κάνεις την παραγωγή στον υπολογιστή. Άρα έχει αλλάξει λίγο το εργαλείο με το οποίο παράγεις τη μουσική. Αλλά δεν θεωρώ ότι η δημιουργικότητα έχει σταματήσει. Άρα είναι μάλλον και τα δύο. Δημιουργικό είναι για αυτόν που την κάνει, με όποια μέσα την κάνει πλέον και καταναλωτικό αγαθό γι' αυτόν που την ακούει.

### Μουσικές προτιμήσεις, επιρροές και εξειδίκευση

Κοινός τόπος στις μουσικές προτιμήσεις των συνομιλητών μουσικών, υπήρξε το rock. Αυτό το είδος, αλλά και τα παρακλάδια του (blues, rock 'n' roll, classic rock, progressive, grunge), υπήρξε για όλους σχεδόν τους μουσικούς η αφετηρία για την ενασχόλησή τους με τη μουσική.

**Ελένη** Rock μου αρέσει, δεν το συζητάμε.

**Βίκτωρας** Με ένα πολύ πολύ γενικότερο πλαίσιο, είναι η rock. Όταν λέμε rock, από το rock 'n' roll που ήμουν τρελαμένος πιτσιρικάς, 50s, 60s κτλ. Αυτό ξεκίνησε από τα blues, έγινε rock 'n' roll, rock κτλ. Εκεί είναι το αγαπημένο μου είδος. Βέβαια ακούω από όλα, δεν το συζητάμε.

**Κοσμάς** Η rock μουσική, σε όλα της όμως (...), σε διαφορετικές μορφές (...), δηλαδή και το κλασικό rock, και το rock της δεκαετίας του 90, γιατί έπεσε πάνω στην εφηβεία, με την grunge σκηνή και το εναλλακτικό rock.

**Φίλιππος** Είχα αρχίσει με κλασικό rock.

**Άγγελος** Δεν μπορώ να πω ότι μου αρέσει ένα είδος μουσικής (...), ξεκίνησα από κλασικό rock (...), σαν παιδάκι που ήμουν (...). Το δωδεκάμετρο ήταν που μας κέρδισε και μας έβαλε ξέρω γω να ασχοληθούμε. Το blues και rock. Μετά πέρασα στην jazz, άκουσα new age, άκουσα pop (...), πάρα πολλά (...) και το fusion.

Οι προτιμήσεις τους όμως σταδιακά διευρύνθηκαν και προς άλλα μουσικά είδη, πολλές φορές ετερόκλητα μεταξύ τους, τα οποία καλύπτουν ένα ιδιαίτερα ευρύ φάσμα. Τέτοια είναι η soul, η pop, το new age, το funk, το fusion, το hip-hop, το afrobeat, η afrocuban, η world-ethnic, η latin, η jazz, το swing, το shuffle, η κλασική μουσική, αλλά και η ελληνική έντεχνη, παραδοσιακή και λαϊκή μουσική. Σε γενικές γραμμές, όμως, όλοι οι μουσικοί δήλωσαν ότι είναι ανοιχτοί σε πολύ μεγαλύτερο αριθμό στυλ από αυτά που ανήκουν στις προτιμήσεις τους, θεωρώντας τα ως «θησαυρό» για κάποιον που ασχολείται με τη μουσική, από τη στιγμή που προσφέρουν καινούρια ερεθίσματα και εμπειρίες. Η σημασία της προσωπικής επιλογής και του πώς ο καθένας ενσωματώνει τις διάφορες επιρροές είναι οι παράγοντες που θα συμβάλλουν στο να δημιουργήσει ο μουσικός τη δική του μοναδική ηχητική ταυτότητα. Η συνεχής πρακτική και έκθεση σε διάφορα είδη μουσικής ενισχύει όχι μόνο τις φυσικές δεξιότητες, αλλά και την κατανόηση της μουσικής στο επίπεδο της σκέψης. Η ικανότητα να εξερευνά κανείς διάφορα μουσικά είδη μπορεί να οδηγήσει σε μια ευρεία και εμπειριστατωμένη κατανόηση της μουσικής γενικότερα. Η αντίληψη των διαφορετικών ρυθμών, κλιμάκων, αρμονιών και μορφολογικών δομών

μπορεί να εμπλουτίσει τον τρόπο που κάποιος προσεγγίζει, δημιουργεί και ερμηνεύει τη μουσική. Η ελληνική παραδοσιακή μουσική που χαρακτηρίζεται από πλούτο ρυθμικών και μελωδικών στοιχείων, αλλά και ποικιλομορφία μουσικών οργάνων σε πανελλαδικό επίπεδο, αποτελεί μία σημαντική πηγή μελέτης, έμπνευσης και αναζήτησης τεχνικών προκλήσεων για τους μουσικούς.

*Μανώλης*    Αλλά νομίζω πως από κάθε είδος και κάθε στυλ έχεις πολλά πράγματα να πάρεις. Ακόμα και από τα πιο απλά τραγουδάκια που μπορεί να υπάρχουν.

Δηλαδή παραδοσιακά κρητικά ή κάτι τώρα (...) Μακεδονία, που πρέπει να βγάλεις [κομπιουτεράκι] (...), ν' αρχίσεις να γράφεις εξισώσεις από κάτω, τι παίζουμε τώρα τα όργανα (...), που μου κινούν πολύ το ενδιαφέρον.

*Απόστολος*    Ήμουν πάντα ανοιχτός σε είδη μουσικής (...) και πιστεύω ότι αυτό είναι θησαυρός για κάποιον που του αρέσει η μουσική (...). Πιστεύω ότι πρέπει να ακούσουμε όσο πιο πολλά πράγματα γίνεται. Κάποια που τα ξερνάς, δεν θα τα ακούσω (...), αλλά να έχεις τα αυτιά σου και τους ορίζοντές σου ανοιχτούς (...), γιατί μπορεί από αυτά όλα που ακούς (...), όχι μπορεί, έρχεται μετά ξαφνικά ένα πράγμα που βγαίνει στο παίξιμό σου και στη μουσική σου ιδιοσυγκρασία τελικά. Όλα αυτά σαν ένα mix φιλτραρισμένο από τον ίδιο σου τον εαυτό.

*Βίκτωρας*    Όσο περισσότερη μουσική παίζεις, τόσο περισσότερο τεχνικά είσαι καταρτισμένος. Και όταν λέω τεχνικά, δεν εννοώ μόνο σαν χέρια, σαν τεχνική, εννοώ και σαν τεχνική στο μυαλό. Σου ανοίγει πάρα πολλούς ορίζοντες γιατί κάθε είδος μουσικής, μπορεί να ακούγεται υπερβολικό, αλλά κάθε είδος μουσικής έχει τα διαμαντάκια του, τα οποία ο καθένας, ανάλογα με την αισθητική του, μπορεί να τα μαζέψει και να τα βάλει μέσα στην παλέτα του την τεχνική.

**Κοσμάς** Η ενασχόλησή μου με διαφορετικά είδη με βοήθησε πάρα πολύ, και ακόμη με βοηθάει δηλαδή στο να εξελίσσομαι συνολικά.

Ιδιαίτερη αναφορά έγινε στις δεκαετίες 1970, 1980 και 1990, ως η ευαίσθητη περίοδος της εφηβείας για κάποιους από τους μουσικούς, που σημάδεψε τις μουσικές τους προτιμήσεις, αλλά και επειδή τα μουσικά στυλ της εποχής υπήρξαν το έναυσμα για την ουσιαστική ενασχόλησή τους με τη μουσική. Η δεκαετία του 1980, καθόρισε σε πολλές περιπτώσεις τις μουσικές εμπειρίες με την υπερβολή της, αλλά και την επιρροή της τεχνολογικής ανάπτυξης.

**Απόστολος** Στο τώρα υπάρχει πληροφορία σε πολύ μεγάλη κλίμακα, αλλά η ταχύτητα της είναι τόσο μεγάλη (...), η ταχύτητα διάδοσης των πληροφοριών είναι τόσο μεγάλη, που ενέχει τον κίνδυνο να λες (...) «ωπ, δεν θέλω να ακούω» και να λειτουργεί αρνητικά, ανάποδα. Από την άλλη, η πληροφορία που είναι εκεί και ανά πάσα στιγμή μπορείς να ανατρέξεις σε αυτήν και να μάθεις κάτι, είναι ευλογία.

Παράλληλα με τα είδη προτίμησης των μουσικών, υπήρξαν και μουσικά είδη τα οποία αντιμετωπίστηκαν με μια αρνητική διάθεση, αν όχι αποστροφή. Για κάποιους από τους μουσικούς η αρνητικότητα εστιάστηκε σε μουσικά στυλ που, αν και αναφέρθηκαν στις προτιμήσεις των υπολοίπων, όπως η jazz και το metal, δεν ήταν κατανοητά ως περιεχόμενο και δεν τους εξέφραζαν.

**Βίκτωρας** Θεωρώ ότι έχω εξελιχθεί πάρα πολύ σε όλα τα είδη εκτός από την jazz. Με την οποία ποτέ δεν ήμουνα ιδιαίτερα φίλος, να σου πω την αλήθεια.

**Ελένη** Θυμάμαι να σιχαινόμουνα από πολύ μικρή το jazz, γιατί μου φαινόταν πρώτον ακατανόητο και δεύτερον δεν άκουγα τον ηλεκτρικό ήχο που είχα στο νου μου.

Κοινό χαρακτηριστικό στην αρνητική αντιμετώπιση των συνεντευξιαζόμενων μουσικών υπήρξε η σύγχρονη απόδοση της ελληνικής λαϊκής μουσικής και του δημοτικού τραγουδιού, σε αυτό που συνήθως αποκαλείται «σκυλάδικο», «σκυλοπόπ» και

«σκυλοδημοτικό». Η θεματολογία, η ποιότητα της μουσικής και η ερμηνεία αυτών των ειδών, αλλά και γενικότερα η αισθητική με την οποία λειτουργεί όλο αυτό το σύστημα, είναι στοιχεία που κατά βάση προβληματίζουν τους μουσικούς. Ιδιαίτερα στην παραδοσιακή μουσική, η παρείσφρηση σύγχρονων μουσικών οργάνων, αν και έγινε για λόγους ευκολίας, αλλοιώνει αισθητά τον αυθεντικό χαρακτήρα της.

*Βίκτωρας* Η αλήθεια είναι ότι αυτό το σκυλοπόπ δεν έχω καταφέρει να το χωνέψω με τίποτα. Είναι από τα είδη που δεν μπορώ να πιαστώ, ούτε από τους στίχους, ούτε από τη μουσική, ούτε από την ερμηνεία, ούτε από αυτό που πολύ συχνά λένε, ότι ακριβώς επειδή είναι ένα είδος που είναι πολύ δημοφιλές και προφανώς υπάρχουν χρήματα εκεί (...), άρα υπάρχουν και καλοί μουσικοί. Δεν έχω καταφέρει να πιαστώ ούτε από τα παιχνίδια, να πεις ότι «ωραίο παίξιμο αυτό (...), είναι όλα χάγια αλλά αυτός ο ντράμερ παίζει ωραία». Δηλαδή είναι τόσο (...), μου είναι τόσο ξένο που δεν έχω καταφέρει από το συγκεκριμένο πράγμα να ακούσω κάτι και να πω ΟΚ.

*Απόστολος* Την κλάψα δεν μπορώ. Αυτή την ελληνική κλάψα που βρίσκεται σε μερικά (...), σε μερικούς καλλιτέχνες ας πούμε.

*Άγγελος* Δεν μπορώ να ακούσω κακή δημοτική μουσική. Αυτή που παίζεται στα πανηγύρια (...). Δεν μπορώ να ακούσω ηλεκτρικές κιθάρες, synthesizer, δεν μπορώ να ακούσω drums σε δημοτικά τραγούδια του τόπου εδώ πέρα, τα οποία είναι απίθανα (...), φανταστικά σαν παράδοση. Δηλαδή, οι άνθρωποι βάλανε αυτά τα όργανα, που βάλαν εκεί πέρα, για να μπορέσουν να κάνουν πιο εύκολη τη δουλειά τους. Αλλά για μένα δεν είναι αποδεκτό. Δεν μπορώ, δεν το αντέχω.

*Ορφέας* Νομίζω ότι πάντα είχα αποστροφή με τα μπουζούκια, τα σκυλάδικα και τα λοιπά, αλλά όχι τόσο ως προς το μουσικό είδος, όσο ως προς το σύστημα που δουλεύει αυτό. Δηλαδή το νιώθω περισσότερο ως ένα σύστημα που είναι για να για να πάει ο άλλος, να διασκεδάσει, να αφήσει τα λεφτά του,

να κάνει τη μόστρα του και κάτι τέλος πάντων λίγο αντιαισθητικό με το γούστο μου. Δεν μου φταίει το είδος πάντως σε καμία περίπτωση.

Αρνητική διάθεση εντοπίζεται και σε κάποια είδη μουσικής που επηρεάζονται άμεσα από τον ηλεκτρονικό ήχο, την επαναληψιμότητα και τη μίμηση σε λάθος βάσεις του αντίστοιχου ξένου είδους, όπως είναι η μουσική house και trap.

*Απόστολος* Αποστροφή έχω και θα έχω πολύ σθεναρά (...), δηλαδή θα σκότωνα ας πούμε, για τους trappers. Γιατί μιμούνται μια υποκουλτούρα, γιατί κουλτούρα δεν είναι (...), μιμούνται, παπαγαλίζουνε μια υποκουλτούρα αμερικάνικη χωρίς να βιώνουν αυτό που βιώνουν οι Αμερικανοί υποκουλτουριάρηδες. Γενικά να παπαγαλίζεις και να βγαίνει κάτι με ένα θετικό τρόπο, λες εντάξει. Αλλά να παπαγαλίζεις την trararία, την αμερικανική, είναι κατάντια. Οι 25 και κάτω ακούνε αυτό το πράγμα, το οποίο είναι τραγικό.

*Βίκτωρας* Από την άλλη και με την ηλεκτρονική μουσική ας πούμε (...), καλά δεν μιλάω για τα house και για τέτοια πράγματα, που και αυτά τα βαριέμαι αρκετά (...), δεν είναι ότι τα μισώ ή ότι είμαι (...), αλλά τα ακούω ας πούμε, όπως τον ήχο από το ψυγείο μας, που μπορεί να σε ενοχλεί και μετά από λίγο απλά κουρδίζεις και δεν τον ακούς.

Λόγω της ποικιλίας και της ιδιαιτερότητας της ελληνικής αγοράς εργασίας στον τομέα της μουσικής, είναι αναγκαία η εξειδίκευση σε διάφορα μουσικά στυλ. Ένας επαγγελματίας μουσικός θα πρέπει να διαθέτει αυξημένες εκτελεστικές ικανότητες σε πολλά διαφορετικά είδη, προκειμένου να ανταποκριθεί σε αυτές τις απαιτήσεις και να έχει επιτυχημένη πορεία στο χώρο. Έτσι οι μουσικοί που συνομίλησα θεωρούν ότι σε μια πορεία πειραματισμού και αναζήτησης ευελιξίας στον τομέα της μουσικής η έκθεση σε πολλά μουσικά είδη είναι ουσιώδης για την ανάπτυξη των δεξιοτήτων του. Η ικανότητα να προσαρμόζεται σε διάφορα μουσικά σενάρια δίνει στον μουσικό τη δυνατότητα να κατανοεί βαθύτερα την πολυπλοκότητα της μουσικής τέχνης, να εμπλουτίζει το

δημιουργικό του ύφος και να ενσωματώνει στοιχεία από διάφορα είδη, προσδίδοντας έτσι προσωπικότητα στον τρόπο εκτέλεσης.

*Ελένη* Στο rock ειδικεύομαι. Στο μοντέρνο rock (...) και μετά εντάξει, μπορώ να πω δευτερευόντως metal και funk, blues. Έχω παίξει και πράγματα που δεν ήξερα καν, δηλαδή hip-hop, country, pop, έχω παίξει και λίγο ελληνικά.

*Μανώλης* Ειδικεύομαι μάλλον στο ευρύτερο φάσμα του fusion θα έλεγα, το οποίο έχει μέσα και την jazz, έχει και την pop, έχει και την funk.

*Απόστολος* Έχω παίξει πολλά ή μουσικά είδη. Έχω παίξει λαϊκά, έχω παίξει rock. Πήγα σε κάποια φάση να πειραματιστώ λίγο με το fusion (...), δεν μου άρεσε. Αν και μπορεί στο παίξιμό μου να δεις και τέτοια. Στο παίξιμό μου θα δεις όλα αυτά που σου είπα. Εντάξει η rock σίγουρα είναι μια μουσική που πειραματίστηκα πιο πολύ από ποτέ. Απ' όλα τα είδη που έχω ασχοληθεί. Ασχολήθηκα πάρα πολύ με τη rock γιατί είχε μια τρομερή βάση στην κλασική μουσική. Γιατί κλασικό πιάνο έκανα και γιατί η κλασική μουσική με συγκινεί ακόμα.

*Βίκτωρας* Τα πάντα, από παραδοσιακά, λαϊκά, latin έχω παίξει (...), καλά εννοείται pop, rock, πάρα πολύ funk, blues.

*Κοσμάς* Έχω παίξει σίγουρα rock και συνεχίζω να παίζω (...). Με την jazz μουσική έχω ασχοληθεί και έχω παίξει ελληνική λαϊκή μουσική και πιο σύγχρονη ελληνική λαϊκή μουσική (...) και παραδοσιακά και έντεχνο πάρα πολύ.

*Ορφέας* Έχω παίξει rock, pop, disco, soul και funk (...), reggae με μια μπάντα (...) και από την άλλη έχω παίξει και με διάφορους Έλληνες καλλιτέχνες ξέρω γω, που έχουν πολύ το παραδοσιακό στοιχείο (...) και ίσως ελάχιστα, έτσι και λίγο προς το λαϊκό.

**Φίλιππος** Έχω παίξει πολλά, αλλά το στυλ που έχω ασχοληθεί πιο πολύ είναι το rock και το metal (...), ας πούμε μια ευρεία κατηγορία (...) και τα μικροπαρακλάδια τους. Τώρα άμα πούμε ένα θα πω rock, hard rock. Προσπαθώ να παίζω λίγο και πιο progressive πράγματα, progressive metal, progressive rock.

**Άγγελος** Προσπάθησα να προσεγγίσω τη soul και τη funk, γιατί εκεί είδα ίσως (...), ότι τα κατάφερα και λίγο περισσότερο. Επαγγελματικά, έχω παίξει και λαϊκή ελληνική μουσική βεβαίως και ελαφρολαϊκό και λαϊκό έχουμε παίξει στα μαγαζιά που δουλεύαμε παλιότερα (...), υπήρχε η νύχτα βεβαίως. Αλλά έχω παίξει και πολύ rock, έχω παίξει pop και jazz και blues και funk.

#### **Τα πρώτα βήματα, η εμπλοκή με τη μουσική εκτέλεση και το γνωστικό επίπεδο**

Η συμμετοχή σε συγκρότημα υπήρξε μια δραστηριότητα σχεδόν όλων των μουσικών κατά την περίοδο των μαθητικών και εφηβικών τους χρόνων. Σύμφωνα με τα λεγόμενά τους, τα συγκροτήματα αυτά κατά κύριο λόγο δημιουργήθηκαν με φίλους και παρέες που μοιράζονταν κοινές μουσικές εμπειρίες και ακούσματα, έχοντας ως στόχο την απόλαυση της απόδοσης κομματιών από τα μουσικά είδη τα οποία άκουγαν. Αν και στις περισσότερες περιπτώσεις αυτά τα συγκροτήματα είχαν μια μικρή διαδρομή ή έμειναν στο στάδιο της απλής πρόβας, χωρίς ζωντανές εμφανίσεις και περαιτέρω πορεία στην τοπική μουσική σκηνή, έπαιξαν ουσιαστικό ρόλο στη μετέπειτα ενασχόληση των συνεντευξιζόμενων με τη μουσική, οι οποίοι τα ανακαλούν στη μνήμη τους με μια ρομαντική διάθεση από την εποχή των εφηβικών τους χρόνων.

**Βίκτωρας** Το πρώτο συγκρότημα (...), με το που τελείωσα το σχολείο, 17, 18 [ετών]. Πιο πριν μαζευόμασταν σε σπίτια και παίζαμε, αλλά δεν ήταν να πεις ακόμα ότι είχαμε ένα όνομα, ότι ήταν μπάντα. Τζαμάραμε με φίλους πιο πολύ.

**Απόστολος** Το πρώτο συγκρότημα που συμμετείχα ήταν στο σχολείο. Στην πέμπτη γυμνασίου [Β' Λυκείου], το '77, που παίζαμε στους κινηματογράφους, τα



πρωινά (...), ξέρεις. Κοπάννα από την τάξη, ήμασταν δηλαδή δυο τρία τμήματα, που ήμασταν μερικά άτομα.

*Μανώλης* Στο σχολείο. Έπρεπε να φτιάξουμε μπάντα (...), ακούγαμε όλοι μουσική. Γουστάρουμε rock, punk rock. Η πρώτη μπάντα ήταν punk.

*Φίλιππος* Μετά από δυο, τρία χρόνια [μετά την αποφοίτηση από το λύκειο] και τότε στα τέλη του '15 έκανα το πρώτο μου συγκρότημα. Rock κυρίως παίζαμε. Αυτό κράτησε δύο χρόνια.

*Άγγελος* Ήμουν 18, 19 χρονών. Κάπου εκεί πέρα (...), που έπαιξα στο πρώτο συγκρότημα. Δοκιμάσαμε να παίζουμε, ξέρεις, τραγούδια που ακούγαμε τότε σαν πιτσιρικάδες (...), που επηρεαστήκαμε (...), με φίλους, με παρέα.

Η μετέπειτα πορεία που ακολούθησαν είχε να κάνει με τη δημιουργία συγκροτημάτων στοχεύοντας σε κάποια επαγγελματική καριέρα, σε προώθηση προσωπικών τους δημιουργιών ή συνθέσεων των μελών του συγκροτήματος, σε projects που εμφανίζουν ένα δημιουργικό και καλλιτεχνικό ενδιαφέρον, στην απόδοση μουσικής που συμβαδίζει με τις μουσικές τους προτιμήσεις και στην ικανοποίηση που προσφέρει αυτή η ενασχόληση.

*Ελένη* Εγώ ξεκίνησα απλά να παίζω και ήθελα να βγάλω (...), ο στόχος μου όταν ξεκίνησα να παίζω, ήταν να βγάλω ένα σόλο δίσκο, όπως ο Joe Satriani που ήταν από τις μεγάλες μου επιρροές τότε (...), οπότε εγώ μπήκα σε μπάντες για δουλειά. Η πρώτη μπάντα που μπήκα ήταν στην Αγγλία, όταν ήμουν ακόμα φοιτήτρια. Ήταν μια pop girl band η οποία λεγότανε "Sammy". Δεν έκανε ποτέ κάτι επαγγελματικά.

*Ορφέας* Δικό μου [συγκρότημα] προσωπικά όχι, αλλά παίζω σε συγκροτήματα που συμμετέχουμε όλοι τουλάχιστον συνθετικά και τα θεωρούμε δικά μας.

Η ποικιλομορφία που παρατηρείται στα μουσικά είδη ενασχόλησης των μουσικών και των συγκροτημάτων στα οποία συμμετείχαν ή συμμετέχουν, περιλαμβάνει ένα εκτενές φάσμα της δημοφιλούς, και όχι μόνο, μουσικής, με σχεδόν όλα τα υποείδη της.

Χαρακτηριστικά αναφέρονται τα: blues, pop rock, indie (independent) rock, metal, punk, progressive fusion, jazz fusion, world ethnic jazz, funk, soul, reggae, country, blue grass και instrumental με ηλεκτρονικά στοιχεία, με μεγαλύτερο ποσοστό αναφοράς στα classic rock, rock, progressive rock, alternative rock και pop, ενώ παράλληλα επισημαίνεται και η δυσκολία του να ασχοληθεί κάποιος και να προωθήσει αυτή τη μουσική στον ελλαδικό χώρο.

*Μανώλης* Τώρα έχω ένα ντουέτο (...), είναι μπάσο φωνή (...), οπότε διασκευάζω πράγματα πάνω στο μπάσο και έχει ενδιαφέρον αυτό. Τώρα τρέχω και ένα rock project με διασκευές, κυρίως από '80s. Με έχει πιάσει ένας παλιμπαιδισμός (...), θέλω να παίζω αυτά που άκουγα πιτσιρικάς, ξέρεις, και μου αρέσανε. Έχω ένα project το οποίο ακόμα δεν έχει κυκλοφορήσει. Είναι progressive fusion. Αυτό τώρα θα κυκλοφορήσει, σε λίγο καιρό. Έχω ένα fusion τρίο, το οποίο είναι jazz fusion η φάση.

*Απόστολος* Το συγκρότημα λεγότανε Τερμίτες (...), πολύ πριν τους Τερμίτες του Λαυρέντη [Μαχαιρίτσα] και έχω αποδείξεις για αυτό κιάλας (...) και του το έχω πει και το έχω αποδείξει, με το εισιτήριο που είχαμε το '77. Και παίζαμε Floyd, παίζαμε λίγο πιο progressive ξέρω γω, Camel, Eloy, παίζαμε τέτοια (...), Mystic queen, Lady fantasy [τραγούδια των Camel].

Τελευταία φορά που ασχολήθηκα με μπάντα, εκτός δουλειάς, ήτανε το 2000. Αλλά δεν κάναμε τίποτα ποτέ (...), δεν ξεκίνησε ποτέ αυτό. Ξεκίνησε (...), ολοκληρώσαμε τα κόμματα, τα μιξάραμε, αλλά (...) μετά όπου και να τα πηγαίναμε (...), «ναι, παιδιά δεν είναι αυτό». Ήταν η γέννηση της εντεχνίλας τότε. Οπότε, ποιος να ακούσει αυτά τα πράγματα. Ήταν rock progressive αυτό που κάναμε.

Η απαιτούμενη γνώση, στον τομέα της μουσικής, για να ενταχθεί κάποιος σε ένα μουσικό σύνολο, μπορεί να διαφέρει ανάλογα με το είδος μουσικής και το επιδιωκόμενο επίπεδο εκτέλεσης. Βασικές μουσικές γνώσεις περιλαμβάνουν την κατανόηση στοιχειωδών θεωρητικών αρχών, επαρκείς δεξιότητες εκτέλεσης, ανοιχτότητα στη

μάθηση με σκοπό την προσωπική βελτίωση, καθώς και την ικανότητα συνεργασίας, σεβασμού και αποτελεσματικής επικοινωνίας με τους συναδέλφους μουσικούς, ούτως ώστε να διασφαλιστεί μια επιτυχημένη καλλιτεχνική πορεία. Οι μουσικοί με τους οποίους συνομίλησα μού ανέφεραν σε γενικές γραμμές ότι στα πρώτα βήματα της εμπλοκής τους με τη μουσική εκτέλεση διέθεταν ένα πολύ βασικό μουσικό επίπεδο, που σε κάποιες περιπτώσεις υπερέβαινε το επίπεδο του αρχάριου και έφτανε μέχρι το επίπεδο μιας μέσης γνώσης.

*Μανώλης* Τίποτα. Πρακτικά τίποτα. Στο μηδέν. Δεν είχα ιδέα.

*Κοσμάς* Στο όργανο που έπαιζα, τα drums τότε, σε μηδενικό. Δηλαδή έμαθα να παίζω (...), έμαθα ό,τι έμαθα, κι αν έμαθα (...), μέσα από αυτή τη διαδικασία. Ξεκινώντας να παίζουμε ως έφηβοι, μουσική, λίγο πιο σοβαρά, αφιερώναμε πάρα πολύ χρόνο, ασχολούμασταν πάρα πολύ, προσπαθούσαμε να μάθουμε τα όργανα μας, με τις τότε συνθήκες.

*Βίκτωρας* Όχι πολύ υψηλό. Δηλαδή είχα κάνει μαθήματα, αλλά όλων αυτών των ειδών οι σπουδές δεν ήτανε (...), δεν με βοήθησαν ιδιαίτερα στις μπάντες που είχα και στο είδος που έπαιζα. Ήταν λίγο εκτός, οπότε αρχάριος θα έλεγα με τις μπάντες, γιατί προσπαθούσαμε να καταλάβουμε τι γίνεται.

*Φίλιππος* Δεν είχα μια σαφή και ξεκάθαρη εικόνα σε σχέση με αυτή που έχω τώρα. Δεν ήμουν σε άσχημο επίπεδο.

*Άγγελος* Δεν γνώριζα πολλά πράγματα. Απλώς ήταν η ανάγκη και η δίψα να συνεργαστούμε, να παίξουμε μεταξύ μας. Να εκφραστούμε δηλαδή(...). Δεν το βλέπαμε (...) και ακριβώς έτσι (...), τώρα θέλαμε να αναπαράγουμε με τον καλύτερο τρόπο αυτά που ακούγαμε δηλαδή.

*Ελένη* Ήμουν σε ένα καλό επίπεδο. Αλλά θα έλεγα (...), δεν θα πω intermediate, αλλά θα πω προς το intermediate.

### Επιλογή μουσικού οργάνου, μουσικού είδους ενασχόλησης και επιρροές

Η απόφαση ενός ατόμου να ασχοληθεί με ένα μουσικό όργανο είναι ένα πολυδιάστατο ζήτημα που συνδυάζει πλήθος παραγόντων. Οι λόγοι που οδηγείται κάποιος στο να εξερευνήσει τον κόσμο της μουσικής και να επιλέξει ένα μουσικό όργανο που σχετίζεται με τη δημοφιλή μουσική, σύμφωνα με τα λεγόμενά των συνομιλητών μου (στην παρούσα έρευνα, οι συνεντευξιαζόμενοι ασχολούνται με την ηλεκτρική κιθάρα, το ηλεκτρικό μπάσο, τα πλήκτρα και τα drums), μπορούν να είναι πολύ προσωπικοί και εξαρτώνται από διάφορες εμπειρίες και κίνητρα. Σημαντικοί λόγοι που επισημαίνονται και μπορούν να αποτελέσουν κινητήρια δύναμη για πολλούς μουσικούς είναι ο ηλεκτρικός ήχος και οι δυνατότητες που προσφέρει, αλλά και η δυναμική εμφάνιση και performance μπροστά σε ένα κοινό, με την επιθυμία για προβολή να παίζει έναν εξίσου σπουδαίο ρόλο. Ο ενθουσιασμός να βρίσκεται ο μουσικός επάνω στη σκηνή, να κερδίζει την προσοχή του κοινού και να είναι αναγνωρίσιμος στον μουσικό χώρο, είναι ένα ισχυρό κίνητρο, ειδικά όταν αυτή η επιθυμία ξεκινάει από μικρή ηλικία. Επίσης, η μαγεία του οργάνου, όχι μόνο ως μέσο έκφρασης, αλλά και ως κατασκευαστικό αντικείμενο, παίζει ρόλο στην επιλογή του μουσικού.

*Ελένη* Τελικά, εξαιτίας διαφόρων λόγων, κατέληξα στην ηλεκτρική κιθάρα. Ο ηλεκτρικός ήχος. Η παραμόρφωση και τα σόλα και όλα αυτά που βγαίνεις μπροστά είναι πράγματα (...). Ο κιθαρίστας τώρα βγαίνει μπροστά, τον βλέπεις και λες «Ναι! Γουστάρω αυτό το πράγμα». Σίγουρα παίζει ρόλο και η προβολή, όταν είσαι μικρός. Αποκλείεται να μην το έχεις σκεφτεί αυτό. Γιατί ήθελα να παίξω κιθάρα για να είμαι κάπου, να φαίνομαι και απλά να γουστάρω. Αλλά είναι σπάνταρ ο ηλεκτρικός ήχος. Όπως σου είπα, δηλαδή, η παραμόρφωση μου φαινόταν κάτι πολύ δυνατό και το γεγονός ότι είσαι μπροστά με την κιθάρα σου (...), ωραίος.

*Άγγελος* Ο ήχος. Από την αρχή ακούγοντας μουσική, το αυτί μου πήγε εκεί πέρα. Και λέω ότι αυτό είναι που θέλω να κάνω. Αλλά ξέρεις τι; Να σου πω (...), ήταν και η μαγεία του οργάνου του ίδιου. Πραγματικά δηλαδή, με το που έβλεπες ένα stage να παίζουν πάνω, ήταν και το ίδιο το όργανο σαν αντικείμενο, πολύ

ελκυστικό. Η εικόνα τώρα (...), δεν ξέρω αν πολύς κόσμος το νιώθει αυτό πραγματικά, αλλά εμένα μου άρεσε γιατί και το όργανο σαν κατασκευή ήταν αυτό που ήταν.

Η επιλογή ενός μουσικού οργάνου επηρεάζεται επίσης από το περιβάλλον και την οικογένεια. Η παρατήρηση της μητέρας που παίζει πιάνο, η επιθυμία να μιμηθεί κανείς έναν συγγενή που ξεκίνησε κιθάρα, καθώς και η εμπειρία από τον ήχο που αντιλαμβάνεται από συγκεκριμένα όργανα μπορούν να διαμορφώσουν τις προτιμήσεις ενός νέου. Σε ορισμένες περιπτώσεις, οι συμπτώσεις ή η τύχη μπορούν να παίξουν καθοριστικό ρόλο στην επιλογή του μουσικού οργάνου, προσδίδοντας μια μοναδική και απρόβλεπτη διάσταση στο μουσικό ταξίδι του καθενός.

*Βίκτωρας* Είχαμε στο σπίτι ένα πιάνο και έπαιζε η μητέρα μου. Οπότε εγώ ήμουν πιτσιρίκι, την έβλεπα να παίζει, μου κέντρισε το ενδιαφέρον και ζήτησα δάσκαλο για να μάθω.

Στην αρχή επειδή αποφάσισε ο αδερφός μου να ξεκινήσει κιθάρα και όπως έβλεπα τη μάνα μου που έπαιζε πιάνο και ζήλεψα και ήθελα να κάνω, όταν άκουσα τον αδερφό μου ότι ήθελε να μάθει κιθάρα (...), «όχι κι εγώ θέλω».

*Απόστολος* Αυτό που με επηρέασε πάρα πολύ, ήταν το παίξιμο μιας ξαδέρφης μου, που είχε ξεκινήσει, πήγαινε στο ωδείο τότε, λίγο πιο μικρή από μένα. Ξεκίνησε 8 [ετών] και άκουσα το Für Elise μια φορά που πήγα στο σπίτι της. Τελείωσε, αυτό ήτανε. Αυτό ήτανε. Ήταν αρκετό για να πω στους δικούς μου, «θέλω να μάθω πιάνο τώρα».

*Μανώλης* Ήταν κάτι εντελώς τυχαίο, γιατί όταν έγινε το μεγάλο meeting, των συμμαθητών (...), «όχι. θα φτιάξουμε μπάντα» (...) και ήταν ο ένας (...), λέει «ρε παιδιά εγώ παίζω τύμπανα», ο άλλος λέει «εγώ παίζω κιθάρα», ο άλλος έπαιζε και αυτός κιθάρα (...), οπότε είχαμε δύο κιθάρες, τύμπανα (...), ο ένας κιθαρίστας τραγουδούσε (...), είχα μείνει εγώ και λέω «ρε μ--- -ς εγώ τι θα κάνω;» [γελάει] (...) και μου λέει «θα παίζεις μπάσο». Λέω «τι

είναι αυτό το μπάσο;» (...), «θα σου δώσω, έχω ένα στο σπίτι». Οπότε ήταν εντελώς τυχαίο. Δεν έκανα επιλογή. Απλά με που το έπιασα στα χεριά μου και άρχισα να το ανακαλύπτω. Το ερωτεύτηκα.

Οι προσωπικές μουσικές προτιμήσεις, όπως ένα μουσικό είδος, καθώς και η προτίμηση σε συγκεκριμένα όργανα, συντελούν στην επιλογή ενός μουσικού οργάνου και στη διαμόρφωση προσωπικού ήχου που εμπλουτίζει τον τρόπο έκφρασης. Το να επενδυθεί χρόνος και ενέργεια στην εκμάθηση ενός μουσικού οργάνου δεν είναι μόνο μια τεχνική απόφαση, αλλά ένας σύνθετος συνδυασμός προσωπικών εμπειριών, επιθυμιών και επιρροών. Η αγάπη για τη μουσική διαδραματίζει κεντρικό ρόλο, διαμορφώνοντας την πορεία της μουσικής εξέλιξης.

*Κοσμάς* Βλέποντας τότε τα συγκροτήματα της εποχής και παλιότερα συγκροτήματα και χωρίς κάποιο προφανή λόγο δεν μπορώ να το αναλύσω με τράβηξε όλη αυτή η διαδικασία (...). Νομίζω ότι ο ενθουσιασμός μου, ο παρορμητισμός μου και το πόσο κοντά ένιωθα σε αυτό που έβλεπα, ένιωθα ότι με εξιτάρει αυτό, άρα ήθελα να το κάνω, το ζήλευα με την καλή έννοια, το ονειρευόμουν, μου άρεσε. Μου άρεσε όλο αυτό που έβλεπα και ήθελα να γίνω κι εγώ μέρος του.

*Ορφέας* Νομίζω ότι λόγω οργάνου και σε σχέση με αυτά που μου αρέσουν, περισσότερο στην pop (...) και ίσως και λίγο στην ηλεκτρονική. Μου αρέσουν και πολύ τα synthesizer και όλα αυτά (...), αλλά μου αρέσουν και τα ηλεκτρικά όργανα π.χ. παλιά ηλεκτρικά Rhodes [ηλεκτρικό πιάνο της εταιρίας Fender]. Νομίζω ότι ήταν λίγο θέμα συγκυρίας, γιατί είχαμε ένα αρμονιάκι ήδη στο σπίτι, οπότε ήταν το πιο άμεσο το οποίο μπορούσα να χρησιμοποιήσω.

Δεν ξέρω, μάλλον (...) η σκληράδα που είχε ή κάποιο δυναμισμό, η μουσική (...) και το συγκεκριμένο group [Deer Purple] είχε και πλήκτρα, οπότε κάπως μπορούσα να βρω και εγώ το ρόλο του οργάνου αυτού μέσα σε μια rock μπάντα.

Η ενασχόληση με τη δημοφιλή μουσική, σύμφωνα με τις συνεντεύξεις, μπορεί να είναι ένας ισχυρός τρόπος έκφρασης και εξέλιξης για πολλούς. Οι νέοι, ειδικά οι έφηβοι, αναζητούν τρόπους να εκφράσουν τα συναισθήματά τους και γιατί όχι, να αντιμετωπίσουν την πραγματικότητα που ζουν. Η μουσική γενικότερα, αλλά και ο ηλεκτρικός ήχος μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο εκφραστικής απόδρασης και αντίδρασης, προσφέροντας μια ευκαιρία για δημιουργία και αυτοπροσδιορισμό. Η προσέγγιση αυτή μπορεί να οδηγήσει σε μια διαδικασία αυτοεξέλιξης, καθώς η δημιουργία μουσικής απαιτεί αφοσίωση, δημιουργικότητα και ενθουσιασμό.

*Ελένη* Με οδήγησε η αντιδραστικότητα μου και το γεγονός ότι ήταν μια μικρή επανάσταση για μένα αυτό. Δηλαδή, ειδικά με τη μουσική, επειδή δεν ήξερα πώς λειτουργεί αυτό το πράγμα και επειδή μου φαινόταν πολύ αόριστο και λειτουργούσα γενικά αρκετά εγκεφαλικά, ήθελα πάρα πολύ να μπω μέσα σε αυτό. Και όπως σου είπα και (...), εντάξει, κυρίως βέβαια και επειδή υπήρχε και ο ηλεκτρικός ήχος, ο οποίος εμένα μου φαινόταν πολύ (...), για την ιδιοσυγκρασία μου, μου φαινόταν ότι θα μπορούσα κάπως να διοχετεύσω τα νεύρα μου στην εφηβεία και όλα αυτά.

Ήθελα οπωσδήποτε και βέβαια με ενδιέφερε και το τεχνικό της υπόθεσης, ιδιαίτερα στον πρώτο δίσκο μου, ήθελα πάρα πολύ να κάνω κάτι εντυπωσιακό. Όχι μόνο για λόγους προβολής, αλλά και για λόγους να υπερβώ εγώ τον εαυτό μου και να δηλώσω την παρουσία μου. Ότι ξέρεις «δεν αστειεύομαι», θέλω να κάνω αυτό το πράγμα σοβαρά και δεν το κάνω για ομορφιά. Και βέβαια να πας κόντρα στα πρότυπα. Αυτά σίγουρα παίζουμε μέσα ενδόμυχα. Να πεις ΟΚ, μπορεί να μην υπάρχουνε πολλές που το κάνουν, αλλά εγώ θα το κάνω και θα το κάνω καλά. Εντάξει παίζουν κι αυτά, αλλά θεωρώ ότι η διαδικασία ήταν αυτό που σου είπα. Και η αντιδραστικότητα και το ψάξιμο του εαυτού σου γενικότερα. Να μπορείς να βρεις ποιος είσαι για να δηλώσεις μια θετικότητα μέσω αυτού του πράγματος. Όχι για εγωιστικούς λόγους (...), για εσωτερικούς λόγους.

Η αναφορά στον ηλεκτρικό ήχο και μουσικά είδη όπως για παράδειγμα το progressive, αποτελούν ένα ακόμη στοιχείο που αναδεικνύει το ενδιαφέρον πολλών μουσικών για το τεχνικό κομμάτι της μουσικής. Η επικέντρωση του ενδιαφέροντος σε σημαντικές αλλαγές της μουσικής σκηνής, όπως η εποχή του grunge και του alternative, αποκαλύπτει τον βαθμό με τον οποίο ένας μουσικός μπορεί να ζει σε μια περίοδο που επηρεάζει δραστικά τη μουσική, ενδυναμώνοντας το δεσμό του με αυτή και προβάλλοντας μια ακόμη πηγή έμπνευσης. Η επιρροή του MTV, με την εκπροσώπηση μιας ποικιλίας μουσικών στυλ, από το pop και το rock έως το punk, αλλά και την πιο εμπορική και mainstream πλευρά, συνιστά για πολλούς μουσικούς, στα πρώιμα χρόνια ενασχόλησης με τη μουσική, μια φυσιολογική διαδικασία, προσφέροντας αρχικά ένα ευρύ φάσμα μουσικών εμπειριών.

*Κοσμάς* Έπαιζε παντού αυτό το είδος μουσικής, δηλαδή όλο αυτό το είδος και τα υποείδη του, το grunge, το alternative, η σκηνή του Seattle που υπήρχε τότε πάρα πολύ έντονα, τότε έγινε η μεγάλη, ήταν τεράστια (...), τεράστια μουσική αλλαγή η εμφάνιση των Nirvana, μπορεί τώρα να μη φαίνεται, εγώ που το έζησα στην εφηβεία μου το θυμάμαι τόσο έντονα, δηλαδή το “Smells like teen spirit”, ήτανε σαν μια σφαλιάρα από το πουθενά, δεν είχε ακουστεί κάτι παρόμοιο τότε (...) και είχαν (...), άλλαξαν πάρα πολλά πράγματα. Άρα ναι, ζήσαμε στον πυρήνα όλου αυτού του πράγματος, δεν νομίζω ότι θα μπορούσαμε να ξεφύγουμε εύκολα από αυτό.

*Ελένη* Όταν ξεκίνησα, δεν μπορώ να σου πω ότι άκουγα τόσο σκληρή μουσική. Δηλαδή εγώ άκουγα (...), έβλεπα πάρα πολύ MTV. Ήταν πάθος τότε το MTV, που είχε πάρα πολύ break pop σκηνή, είχε rock, έτσι τύπου αμερικάνικο, είχε και punk, νέο punk. Οπότε δεν μπορώ να σου πω ότι άκουγα metal όταν ξεκίνησα. Αλλά μπαίνοντας στη διαδικασία και ξεκινώντας να μαθαίνω, εντάξει (...), έβλεπα και τα σόλο και γούσταρα τρελά, γιατί ήταν μια πρόκληση για μένα.

Η επιλογή να ακολουθήσει κάποιος τη μουσική ως επάγγελμα προκύπτει από το γεγονός ότι αποτελεί πηγή χαράς και ικανοποίησης, και σύμφωνα με τους περισσότερους



μουσικούς που συνομίλησα, θεωρούν σημαντικό να ακολουθεί κανείς το πάθος του. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το σχόλιο ότι στον χώρο της μουσικής το λάθος δεν έχει καμία επίπτωση, σε αντίθεση με άλλους τομείς, και συχνά αντιμετωπίζεται ως μέρος της δημιουργικής διαδικασίας, προσδίδοντας ένα είδος ελευθερίας. Το όνειρο πολλών νέων καλλιτεχνών να επιτύχουν στον χώρο, λειτουργεί ως κίνητρο για αφιέρωση χρόνου, προσπάθειας, αλλά και αφοσίωσης σε μια μακρά περίοδο, από την εφηβεία έως την επαγγελματική διαδρομή. Αν και οι συνθήκες ενδέχεται να έχουν αλλάξει κατά τη διάρκεια της πορείας τους, η αγάπη για τη μουσική παραμένει καθοριστική. Η επιθυμία του μουσικού δεν περιορίζεται μόνο στη δημιουργία, αλλά περιλαμβάνει και τη δυνατότητα να ζήσει από αυτήν τη δραστηριότητα. Στον χώρο της μουσικής η συνέπεια, η πίστη στον εαυτό του και η αφοσίωση αναδεικνύονται ως κύριοι παράγοντες για την επίτευξη του στόχου αυτού. Ο ενθουσιασμός και η διαρκής προσπάθεια για βελτίωση αντανακλούν τη διαρκή ανάγκη του καλλιτέχνη να υπερβεί τον εαυτό του και να δημιουργήσει κάτι μοναδικό και σημαντικό στον χώρο της μουσικής.

*Βίκτωρας* Ένας από τους λόγους, εκτός από την τεράστια αγάπη που έχω σε αυτό το είδος και σε αυτή τη δουλειά, που τη διάλεξα, είναι ότι, το λάθος, αν υπάρχει λάθος, δεν έχει καμία επίπτωση. Δηλαδή αν κάνει λάθος ένας οδηγός σχολικού λεωφορείου, μπορεί να είναι πραγματικά μοιραίο, ή αν κάνει λάθος ένας γιατρός είναι όντως σοβαρό. Αν κάνει λάθος ένας μουσικός (...).

*Κοσμάς* Ξεκινώντας ως έφηβοι να παίζουμε μουσική, λίγο πιο σοβαρά, χωρίς να είμαστε επαγγελματίες. δεν ζούσαμε από αυτό, προφανώς, ήδη όμως το βλέπαμε πολύ σοβαρά, αφιερώναμε πάρα πολύ χρόνο, ασχολούμασταν πάρα πολύ, προσπαθούσαμε να μάθουμε τα όργανα μας, με τις τότε συνθήκες (...). Άρα, άρχισε να μου αρέσει η ιδέα να είναι η δουλειά μου αυτό, γιατί πάντα θεωρούσα ότι πρέπει να κάνεις τη δουλειά που σου αρέσει, τη δουλειά που αγαπάς.

*Άγγελος* Η αγάπη για τη μουσική γενικότερα. Αλλά θα σου πω δηλαδή, πώς ξεκινάει ένας πιτσιρικάς. Υπάρχει μια υπόνοια, αμυδρά, ότι μπορεί και εγώ σε

κάποια στιγμή να γίνω κάτι. Το βλέπει και λίγο (...), υπάρχει αυτό το όνειρο, που το λένε δηλαδή. Και καλό είναι να υπάρχει, γιατί αν δεν υπάρχει αυτό, δεν συνεχίζει ο άλλος σε βάθος.

Η πορεία της αναζήτησης ενός προσωπικού τρόπου έκφρασης και ήχου που αντανακλά την ταυτότητα ενός μουσικού, διέρχεται μέσα από τις πηγές που αντλούν έμπνευση οι μουσικοί, ξεκινώντας από το περιβάλλον και τους πολυάριθμους καλλιτέχνες που το πλαισιώνουν. Από τις συνεντεύξεις προκύπτει ότι αυτές οι πηγές είναι και άλλοι μουσικοί που είναι πιο έμπειροι και βρίσκονται σε υψηλότερο τεχνικό επίπεδο (χωρίς αυτό να αποτελεί κανόνα), από τους οποίους μπορούν να αντλήσουν στοιχεία και ιδέες, που θα τους βοηθήσουν να εξελίξουν τον τρόπο που αντιλαμβάνονται και εκτελούν τη μουσική, αλλά και να ανταλλάξουν ιδέες, στοιχεία και τεχνικές δεξιότητες. Η αυθεντικότητα στον ήχο, αλλά και στην προσωπικότητα, η αισθητική και ο τρόπος προσέγγισης ενός μουσικού είδους δημιουργούν τη βάση για την αλληλεπίδραση με το κοινό. Η γνήσια έκφραση και η αίσθηση ότι ο μουσικός ζει μέσα από τη μουσική του είναι τα κλειδιά για τη σύνδεση με το ακροατήριο.

*Μανώλης* Ανεξάρτητα από το είδος, νομίζω ότι είναι το πόσο, εντάξει, είναι κλισέ αυτό, αλλά το πόσο ειλικρινής καλλιτέχνης είναι. Δηλαδή, το ποσό γνωρίζω ότι αυτό που κάνει το εννοεί. Είναι η ζωή του, είναι αυτός, είναι ότι θα πάω να δω πραγματικά έναν άνθρωπο, να ακούσω τους ήχους που θα βγουν από το κεφάλι του, χωρίς σκοπιμότητα άλλη, εκτός από το ότι πρέπει να τους βγάλει έξω.

*Ελένη* Η αυθεντικότητα και στην προσωπικότητα και στον ήχο. Δηλαδή η «αλήθεια» του. Θέλω να βλέπω κάτι το οποίο είναι αληθινό και η γενναιοδωρία του με το κοινό. Δηλαδή (...), αυτό βασικά πάει παρέα. Πόσο σου δίνει αυτό που κάνει. Πόσο το μοιράζεται μαζί σου. Γιατί, ξέρεις, υπάρχει ο μουσικός που στο δίνει και περνάς ωραία, αλλά υπάρχει και ένα τοίχος, και υπάρχει και ο μουσικός που δεν υπάρχει αυτός ο τοίχος και είσαι

εκείνη την ώρα σαν να είσαι μαζί του. Αυτό το θεωρώ αναντικατάστατο σαν εμπειρία.

Σε αυτά τα χαρακτηριστικά δεν περιλαμβάνεται η υψηλή τεχνική κατάρτιση που δεν θα πρέπει να αποτελεί αυτοσκοπό ως μεμονωμένο στοιχείο, γιατί πολλές φορές οδηγεί στη στείρα επίδειξη ικανοτήτων. Ενώ είναι αναμφίβολα σημαντική και επιτρέπει στον μουσικό να εκφραστεί με ακρίβεια και ευφυΐα, η τέχνη της μουσικής δεν είναι απλώς τεχνική. Η ουσία που καθορίζει την πραγματική αξία της μουσικής ως τέχνης, βρίσκεται στην ικανότητα του μουσικού να μεταδώσει συναισθήματα και να δημιουργήσει ένα κλίμα, ένα περιβάλλον, όπου η μουσική γίνεται εμπειρία που μαγνητίζει τον ακροατή και τον οδηγεί σε ένα πνευματικό ταξίδι, πολλές φορές μακριά από την πραγματικότητα και όχι σε αυτόν που τη χρησιμοποιεί απλά ως ένα μέσο επίδειξης.

*Απόστολος* Πλέον μου αρέσει η μουσική η οποία δεν είναι επιτηδευμένη. Δηλαδή δεν βασίζεται στον εντυπωσιασμό και στα βιρτουόζικα πράγματα κυρίως. Πάντα με άγγιζε η μουσική που είχε κάτι να πει (...), να μου σηκώσει την τρίχα. Που έχει να κάνει με το χαρακτήρα του μουσικού που παίζει, που εκφράζεται μέσα από αυτόν τον τρόπο. Δηλαδή πιστεύω ότι αυτοί οι μουσικοί [που αναζητούν τον εντυπωσιασμό] είναι προβληματικοί. Έπρεπε να είναι σε ψυχολόγο πριν πιάσουν το όργανο στα χέρια [γελάει]. Λοιπόν (...), τέλος πάντων αστειεύομαι, αλλά θέλω η μουσική να με συγκινεί. Με απωθεί η επίδειξη ενός οργανοπαίκτη.

*Βίκτωρας* Η τεχνική είναι κάτι που είναι ένα φανταστικό εργαλείο, το οποίο από μόνο του είναι άχρηστο. Για τη δική μου την ταπεινή άποψη. Έτσι θεωρώ ότι η τέχνη ας πούμε είναι η δημιουργία μιας ψευδαίσθησης. Ότι σου φτιάχνει ο άλλος ένα κλίμα, μπαίνεις σε ένα κλίμα και γίνονται πράγματα τα οποία δεν υπάρχουν. Δεν τα έχεις ζήσει επί της ουσίας, αλλά ο άλλος σε πείθει με κάποιον τρόπο (...). Είναι μια ψευδαίσθηση (...), ας πούμε ότι ζεις μέσα σε αυτά τα τρία, τέσσερα, πέντε λεπτά ενός τραγουδιού, ότι ζεις μια ιστορία και τη ζεις πραγματικά. Όταν ο άλλος με πείθει, μπω δηλαδή στην ιστορία του και τη ζήσω με κάποιον τρόπο (...), αυτό εκτιμώ και με

συγκινεί πιο πολύ. Όλα τα άλλα είναι απλά τρόποι για να (...), ξέρεις, τα φώτα, το έτσι (...), ο ήχος και όλα αυτά, είναι τρόποι για να βοηθήσουν να μπει σε μια κατάσταση, σε ένα παραμύθι, σε μια ψευδαίσθηση. Όταν πετυχαίνεται αυτό το πράγμα, αυτό είναι το καλύτερό μου.

Ένα χαρακτηριστικό που επισήμαναν οι συνεντευξιαζόμενοι για τους μουσικούς που αποτελούν έμπνευση και επιρροή γι' αυτούς, είναι η ενσωμάτωση και προσαρμογή τους στο μουσικό περιβάλλον, αλλά και ο σεβασμός που δείχνουν προς τους συνεργάτες τους. Ο τρόπος που αισθάνεται ή «νοιώθει» κάποιος τη μουσική την ώρα της εκτέλεσης, το αποκαλούμε και ως "feel", μπορεί να επιφέρει διαφορετικές ερμηνείες ακόμη και για το ίδιο κομμάτι.

*Κοσμάς* Αυτό που θαυμάζω πλέον, ξεκάθαρα, είναι η δυνατότητα του μουσικού να προσαρμόζεται, με την καλή έννοια στο μουσικό περιβάλλον και να σέβεται, και εννοώ παικτικά, εννοώ μουσικά, τους συμπαίκτες του, να σέβεται το μουσικό περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται. Όταν ακούω μουσικούς όπου καταλαβαίνω ότι εκείνη τη στιγμή σέβονται αυτό που συμβαίνει μουσικά γύρω τους, εμένα με εξιτάρει και το θαυμάζω.

*Ορφέας* Πιστεύω η αισθητική του. Σίγουρα και αυτό που θαυμάζω είναι και το (...) πώς να το πω αυτό τώρα, το feel του. Δηλαδή μπορεί το ίδιο πράγμα να το ακούσεις από δύο μουσικούς και ο καθένας να σου βγάλει κάτι πολύ διαφορετικό. Τώρα δεν ξέρω πώς να το εξηγήσω ακριβώς με λόγια, αλλά είναι κάτι που κάποιοι μουσικοί το καταφέρνουν και σε πιάνει από μέσα σου (...), σου βγάλει κάτι από μέσα δηλαδή πολύ έτσι πηγαίο.

Η παρακολούθηση συναυλιών, αλλά και μουσικών ειδών από άλλους πολιτισμούς, ανεξαρτήτως καλλιτέχνη ή είδους, αποκαλύπτει μια ανοιχτόμυαλη προσέγγισή, τονίζει την ανάγκη να ερευνώνται νέα μουσικά μονοπάτια, παρατηρώντας την εξέλιξη της μουσικής μέσα στον χώρο και τον χρόνο. Η εκτίμησή για καλλιτέχνες που, παρά το χαμηλό προφίλ τους, έχουν καταφέρει να δημιουργήσουν σημαντικά έργα, φανερώνει ότι εκτιμάται όχι μόνο η τεχνική, αλλά και η δημιουργικότητα αυτών των

καλλιτεχνών, ενισχύοντας την ιδέα ότι η μουσική υπερβαίνει την απλή τεχνική επάρκεια. Έτσι, αποκαλύπτεται μια πληρέστερη εικόνα του πώς η προσαρμογή, η αισθητική και η εκτίμηση για την εξέλιξη της μουσικής συνθέτουν μια μοναδική μουσική εμπειρία.

*Φίλιππος* Είναι απλά η ανάγκη μου να δω νέα πράγματα, ας πούμε. Να δω πώς προσεγγίζουν αυτοί (...), να κρίνω και εγώ και σαν μουσικός σε δεύτερη μοίρα (...), αλλά σαν ακροατής το αν αυτό που βλέπω ας πούμε με εμπνέει για κάτι;

*Άγγελος* Και το πώς παίζει, αλλά και γενικά η πορεία του η μουσική μέσα στα χρόνια. Δηλαδή, δεν με ενδιαφέρει μόνο να είναι κάποιος βιρτουόζος, οπωσδήποτε, για να πάω να τον ακούσω. Αυτός είναι ένας λόγος πολύ σημαντικός βέβαια, οπωσδήποτε, αλλά βλέπεις καλλιτέχνες οι οποίοι είναι πιο χαμηλών τόνων και προφίλ και δεν έχουν βγει τόσο πολύ προς τα έξω. Και τους παρακολουθείς μέσα στην πορεία του χρόνου και βλέπεις ότι έχουν κάνει μια δουλειά απίστευτη. Και τεχνικά αλλά και δημιουργικά έχουν αφήσει έργο πολύ σημαντικό.

#### Περιβάλλον του μουσικού (οικογενειακό και ευρύτερο) και κοινωνικοποίηση

Η επίδραση του οικογενειακού περιβάλλοντος στην επιλογή της μουσικής ως ενασχόληση, αλλά και μετέπειτα ως επαγγελματική καριέρα είναι ιδιαίτερα σημαντική και πολλές φορές καθοριστική. Σε μια προσπάθεια να διερευνήσουμε την πορεία από την έλλειψη υποστήριξης των γονέων στην επίτευξη αναγνωρισιμότητας στον μουσικό χώρο, μέσα από την ανάλυση των συνεντεύξεων, μπορούμε να παρατηρήσουμε αντιφάσεις και αντιπαραθέσεις που διαμορφώνουν το πορτρέτο ενός νέου που αποφασίζει να ακολουθήσει το πάθος του, παρά τις αντιξοότητες. Σε πολλές περιπτώσεις συναντάμε την άρνηση του οικογενειακού περιβάλλοντος να υποστηρίξει την επιθυμία (ή το όνειρο) ενός νέου για μια μουσική σταδιοδρομία. Η έλλειψη παρότρυνσης και σε πολλές περιπτώσεις τα εμπόδια που προβάλλουν οι γονείς, αποτελούν την αφετηρία μιας αντιπαραθέσης, από τη στιγμή που πολλές φορές καταδεικνύεται η εξάρτηση από τη στήριξη των γονέων, αλλά ταυτόχρονα και η ανάγκη να αντιμετωπιστεί η όποια συναισθηματική πίεση. Η αποφασιστικότητά όμως να ακολουθηθεί μια επαγγελματική πορεία, οδηγεί σε μια σειρά

από ενέργειες που αποδεικνύουν όχι μόνο την αγάπη για τη μουσική, αλλά και το σθένος να αντιμετωπιστεί η όποια αντίσταση, ανεξαρτήτως των προκλήσεων που προκύπτουν από το οικογενειακό περιβάλλον. Αυτή η αποφασιστικότητα έχει συνήθως αντίκτυπο και στην οικογένεια, με τους γονείς να κατανοούν τις περισσότερες φορές την αξία της ενασχόλησης με τη μουσική ως επάγγελμα.

*Ελένη* Όχι κανένας [από τους γονείς μου δεν παίζει μουσική]. Δεν με παρότρυναν καθόλου. Αντιθέτως, με αποτρέψανε. Δηλαδή θέλω να σου πω ότι, εγώ όταν είπα ότι θέλω να κάνω σπουδές στην Αγγλία, γιατί εγώ τελείωσα τις πρώτες μου σπουδές και είχα πει ήδη στους γονείς μου ότι «κοιτάξτε μόλις τελειώσω από αυτό θα πάω να κάνω μουσική» και μου έλεγαν «ναι, ναι OK». Βέβαια δεν το πίστευαν, αλλά εγώ το εννοούσα, αλλά πήγα όντως (...) και έγινε πανικός στο σπίτι. Δηλαδή πέσανε τσακωμοί επικοί. Αλλά είχα κάνει τα κουμάντα μου. Είχα μαζέψει κάποια χρήματα για την πρώτη χρονιά, για να μπορώ να πάω. Το είχα αποφασίσει δηλαδή. Επαγγελματικά, σίγουρα οι γονείς μου δεν ήθελαν να ασχοληθώ με αυτό. Καμιά φορά ακόμη και τώρα μου το λένε. Εντάξει, πλέον το έχουν καταλάβει τι συμβαίνει. Δεν τους πειράζει, εφόσον μπορώ να βγάλω τα προς το ζην. Εντάξει πλάκα έχει και αυτό, αν και με ενοχλούσε πάρα πολύ τότε. Ένωθα ότι συνέχεια παλεύω κόντρα στο κύμα, γιατί εντάξει όσο και να λέμε ότι δεν μας νοιάζει τι θέλουν να πουν οι γονείς μας, εγώ πιστεύω ότι σε ένα βαθμό όλοι θέλουμε οι γονείς μας να είναι περήφανοι για μας (...), για αυτό που κάνουμε. Είναι πολύ ενοχλητικό, γιατί νιώθεις συνέχεια ανεπαρκής. Καλά, εντάξει τώρα, άμα πειστώσεις τα πράγματα γίνονται.

*Κοσμάς* Κανένας [από τους γονείς μου δεν παίζει μουσική]. Παρότρυνση δεν υπήρξε ποτέ, το αντίθετο θα έλεγα, αλλά αγαπούσα τόσο πολύ αυτό που ήθελα να κάνω που δεν με σταμάτησε τίποτε.

Η οικογένεια, παρότι οι γονείς δεν είναι απαραίτητα ενεργοί μουσικοί, παρέχει μια πρώτη επαφή με τον μουσικό κόσμο. Η παρουσία ενός μουσικού οργάνου στο σπίτι αλλά και των βινυλίων μπορούν να επηρεάσουν τη μουσική αντίληψη του νέου,

εισάγοντάς τον σε διάφορα είδη από το rock μέχρι την κλασική μουσική. Η παρέμβαση των γονέων στη μουσική εκπαίδευση του νέου μπορεί να είναι καταλυτική. Σε αντίθεση με την άρνηση του οικογενειακού περιβάλλοντος να στηρίξει μια μουσική σταδιοδρομία, η παροχή μαθημάτων, σε συνδυασμό με την υποστήριξη για σπουδές σε ένα μουσικό πανεπιστημιακό ίδρυμα, αποτελεί ένδειξη της θετικής προσέγγισης αυτών των γονέων προς τη μουσική ως σοβαρή επιλογή στη ζωή τους. Πολλές φορές όμως, παρά την υποστήριξη, προκύπτει μια σύγκρουση στις επαγγελματικές προσδοκίες. Η ιδέα της επαγγελματικής πορείας, ιδίως στον χώρο της νυχτερινής διασκέδασης αντιτίθεται στην άποψη των γονέων που θέλουν ένα πιο σταθερό και παραδοσιακό επάγγελμα. Γενικότερα, η εκτίμηση τους περιστρέφεται γύρω από την άποψη ότι η επαγγελματική ενασχόληση με τη μουσική θα επιφέρει δυσκολίες στην επιβίωση, κάτι που ενισχύει την πεποίθηση περί της απαιτητικότητας του μουσικού χώρου. Η πίεση που ασκείται στον νέο από την οικογένειά του να επικεντρωθεί σε σπουδές μακριά από το μουσικό πλαίσιο, είναι ένας παράγοντας που θα μπορούσε να εμποδίσει την ανάπτυξη του ενδιαφέροντος για τη μουσική. Η ατμόσφαιρα όμως σε ένα οικογενειακό περιβάλλον, όπου η μουσική αντιμετωπίζεται με σεβασμό και αγάπη, ενισχύει τη θετική αντίληψη για τη μουσική ως τέχνη.

*Ορφέας* Παρότρυνση υπήρχε ναί. Σίγουρα, όταν δηλαδή το ζήτησα, ψάξανε βρήκανε τη σχολή, άρχισα αρμόνιο τότε, μετά όταν ήθελα ας πούμε να ανοίξω λίγο και το τεχνικό μου [πεδίο], έκανα και πιάνο. Επαγγελματικά με τη μουσική τώρα, αυτό είναι ένα μεγάλο ζήτημα, γιατί η αλήθεια είναι ότι από τη στιγμή που μου άρεσε η μουσική και που τέλος πάντων είχα μια κλίση, οι ίδιοι οι γονείς μου ήταν αυτοί που σκέφτηκαν, ας πούμε, να μπω σε μια τροχιά για να περάσω σε ένα μουσικό πανεπιστήμιο και να συνεχίσω έτσι. Ως προς αυτή την πλευρά ήταν σίγουρα πολύ υποστηρικτικοί και με στήριξαν και σίγουρα χαίρονταν για όλο αυτό.

Τώρα για την επαγγελματική μουσική της «νύχτας», δεν ήταν καθόλου θετικοί, σίγουρα, δεν ήθελαν να μπλέξω με μια δουλειά που θα με τραβήξει από το φως της μέρας και θα είναι περίεργες οι συνθήκες. Από

αυτή την άποψη πάντως δεν ήταν καθόλου θετικοί να δούλευα σε μια τέτοια δουλειά. Οι γονείς μου είχαν στο μυαλό τους ότι θα τελειώσω και θα γίνω δάσκαλος σε ένα σχολείο, οπότε θα μου έρθουν λίγο πιο εύκολα όλα αυτά.

**Μανώλης** Κοίταξε [οι γονείς μου] ήταν ακροατές και λάτρεις της μουσικής. Στο σπίτι εγώ γνώρισα την κλασική μουσική. Άκουγαν όπερα, ακούγανε jazz ακούγανε, Frank Sinatra, τους αρέσουν πολύ τα μιούζικαλ (...), αλλά ακούγανε και Νταλάρα. Δηλαδή δεν ήτανε (...), ξέρεις, καρφωμένοι και άκουγαν διάφορα πράγματα.

**Απόστολος** Τα πάντα ακουγόντουσαν εδώ. Οι προσλαμβάνουσες αυτές που είχα, ήταν σημαντικά όπλα. Ήταν OK μαζί μου [στο να ασχοληθώ με τη μουσική]. Παρόλο που δεν ήτανε καλά με τον αδερφό μου, ο οποίος ήταν υπερταλαντούχος μουσικός, αλλά στις εποχές των 60s θεωρούσουν αλήτης αν ήθελες να ασχοληθείς με τη δημοφιλή μουσική. Εγώ ως μικρότερος, είχα τη στήριξη των γονιών μου.

**Βίκτωρας** Μεγαλώσαμε με την άποψη ότι για να κάνεις κάτι στη ζωή σου πρέπει να σπουδάσεις. Να πας στο πανεπιστήμιο. Η μόνη περίπτωση λοιπόν που δεν υπήρχε αυτή η πίεση, ήταν όταν άνοιγε ο πατέρας μου την πόρτα και με έβλεπε να κρατάω την κιθάρα, εκεί άλλαζε εντελώς το ύφος του και ήτανε «μωρέ μήπως επειδή δίνεις και πανελλήνιες όταν τελειώσεις με την κιθάρα να διαβάσεις και λίγο»; Οπότε υπήρχε πολλή αγάπη για την τέχνη και τη μουσική από τους γονείς μου και ήμασταν πολύ τυχεροί με τον αδερφό μου που μεγαλώσαμε σε τέτοιο σπίτι. Δηλαδή υπήρχε πολύ μεγάλος σεβασμός για αυτό που λέμε τέχνη.

Ναι, υπήρχε μεγάλη βοήθεια. Μεγάλη ανοχή και βοήθεια και στήριξη για τα μαθήματα, γιατί δυστυχώς ή ευτυχώς αυτή τη στιγμή το να μάθεις μουσική χρειάζεσαι πάρα πολλά λεφτά στην Ελλάδα. Είναι ακριβό σπορ και είναι από τα μεγαλύτερα πλήγματα που έχουμε σαν κοινωνία και σαν



εκπαιδευτικό σύστημα. Δηλαδή είναι καθαρά (...), καταρχάς στην πρωτοβουλία του γονέα.

Η σχέση μας με τη μουσική συχνά επηρεάζεται από το περιβάλλον μας. Από την παρέα μας μέχρι τον ευρύτερο οικογενειακό κύκλο, οι επιρροές και οι συμβουλές που λαμβάνουμε μπορούν να παίξουν κρίσιμο ρόλο στην ενασχόλησή μας με τη μουσική. Όπως αναφέρουν οι μουσικοί, η παρέα αποτελεί σημαντικό παράγοντα στη διαμόρφωση των μουσικών προτιμήσεων. Η ανταλλαγή απόψεων, η συζήτηση για διάφορα μουσικά είδη και η προτροπή να ακούσει κανείς νέους καλλιτέχνες μπορεί να ανοίξει τον καλλιτεχνικό ορίζοντα και να οδηγήσει σε νέες μουσικές ανακαλύψεις.

*Μανώλης* Πρώτον ήταν η παρέα. Από τη στιγμή που είσαι fan και ακροατής της μουσικής, δηλαδή εμείς πηγαίναμε (...), ξέρεις είναι η κλασική ιστορία που παίρναμε το χαρτζιλίκι και πηγαίναμε στα κεντρικά, στο Rock City, στην Ακαδημία, με το τρόλεϊ, το παλιό, το κίτρινο, και πηγαίναμε και χαλάγαμε το χαρτζιλίκι για να πάρουμε τον τελευταίο δίσκο ξέρω γω, του Ozzy Osbourne ή των Halloween, ακούγαμε metal ξέρω γω. Ήμασταν ακροατές και γουστάρουμε, οπότε είναι η παρέα. Ήθελα να κάνω με τους φίλους μου αυτό που ακούω.

Η παρέα μου ήταν κυρίως μουσικοί ή ερασιτέχνες, λάτρεις της μουσικής. Οπότε (...) και μάλιστα ήταν και καλύτεροι από μένα γιατί κάποιοι το σπούδαζαν. Πήγαινα και ρώταγα εγώ και μάθαινα. Μπλα μπλα και άκου αυτό το δίσκο και τέτοια πράγματα (...), οπότε ήταν η φάση (...), επηρέαζε πάρα πολύ ο κοινωνικός περίγυρος, οι φίλοι, κολλητοί και μετά το ένα είδος ήταν σαν να σε οδηγεί στο άλλο.

Επιπλέον, ο περίγυρος επιβεβαιώνει την επιλογή του ακροατή. Οι φίλοι και οι γνωστοί που μοιράζονται τις ίδιες μουσικές προτιμήσεις δημιουργούν μια κοινότητα, όπου η μουσική γίνεται αντικείμενο συζήτησης και ανταλλαγής ιδεών. Ωστόσο, όπως αναφέρεται, η επιρροή του περιβάλλοντος μπορεί να είναι και περιοριστική. Η περιθωριοποίηση ορισμένων μουσικών ειδών, όπως για παράδειγμα το rock και το metal,

μπορεί να δημιουργήσει αίσθημα εξοστρακισμού από την κύρια μουσική ροή της εποχής. Αυτό ενδέχεται να επηρεάσει την επιλογή των ακουσμάτων και την εξέλιξη των προσωπικών μουσικών επιλογών.

*Βίκτωρας* Η αλήθεια είναι ότι τουλάχιστον στο σχολείο μου οι ροκομεταλάδες ήταν μια μικρή ομάδα και μάλιστα ήταν και λίγο πιο «περιθωριοποιημένοι» από τους υπόλοιπους, γιατί (...), τότε δεν ξέρω (...) και τώρα νομίζω, υπήρχε dressing code. Ήσουνα μέσα στα μαύρα, ραφτά, το ένα, τ' άλλο κτλ., οπότε ήτανε λίγο (...), ήσουνα πάντα με τα Walkman, κλεισμένος (...), δεν ήξερες τι γινόταν. Οπότε ήταν λίγο κλειστή η κατάσταση. Δεν ήταν ας πούμε το mainstream που άκουγαν οι περισσότεροι τότε. Οι πιο κλασικοί [αυτοί που άκουγαν classic rock] και πιο metal, ήμασταν καμιά εικοσαριά στο σχολείο maximum. Εκεί ήταν η φάση. Άρα δεν μ' άρεσε να ακούω λόγω του ότι ήταν της μόδας. Δεν ήταν καθόλου της μόδας.

Η μουσική μπορεί να αποτελέσει μια μορφή κοινωνικοποίησης, αλλά και μια μικρή επανάσταση, έναν τρόπο έκφρασης για ένα άτομο που με βάση τις συνεντεύξεις περιγράφει τον εαυτό του ως κλειστό και απόμακρο. Η επιθυμία να εισέλθει σε έναν κόσμο που φαινόταν γι' αυτόν αόριστος και ανεξερεύνητος, αποτέλεσαν μια σημαντική παράμετρο που καθορίζει την αφοσίωσή του στη μουσική. Αν και αρχικά η ενασχόλησή του με τη μουσική μπορεί να ξεκινήσει ως μία μοναχική πράξη, με την πάροδο του χρόνου ωθεί τον μουσικό να ανοίξει σταδιακά τον εαυτό του στην κοινωνία των μουσικών με το να μοιράζεται κοινά ενδιαφέροντα μαζί τους, κάτι που αποδεικνύεται κρίσιμο για την ανάπτυξη πραγματικών σχέσεων. Μέσω της μουσικής μπορούν να ξεπεραστούν οι όποιες αναστολές και ανασφάλειες και να καλλιεργηθεί η αυτοπεποίθηση και η επικοινωνιακή δεξιότητα που ενδεχομένως απουσιάζει.

*Κοσμάς* Το κατά πόσον μέσα από τη μουσική ανέπτυσες σχέσεις με ανθρώπους ουσιαστικές. Επειδή αυτό το περνάω στα παιδιά και τους μαθητές μου πάντα, γιατί εγώ (...), είναι προσωπική εμπειρία αυτή, ήμουν ένας άνθρωπος κλειστός. Πριν ασχοληθώ με τη μουσική, σε πολύ πιο μικρή ηλικία βέβαια, ήμουν αρκετά κλειστός (...) και απόμακρος. Δεν είχα φίλους δηλαδή,

καθόλου. Και μέσα από τη μουσική (...). Δηλαδή, εγώ νομίζω έχτισα το χαρακτήρα μου μέσα από τη μουσική.

*Ελένη* Με οδήγησε η αντιδραστικότητα μου και το γεγονός ότι ήταν μια μικρή επανάσταση για μένα αυτό. Γιατί γενικά ήμουν ένα αρκετά κλειστό άτομο (...), όχι πάρα πολύ εξωστρεφές. Δηλαδή, ειδικά με τη μουσική, επειδή δεν ήξερα πώς λειτουργεί αυτό το πράγμα και επειδή μου φαινόταν πολύ αόριστο και λειτουργούσα γενικά αρκετά εγκεφαλικά, ήθελα πάρα πολύ να μπω μέσα σε αυτό. Μου φαινόταν ότι θα μπορούσα κάπως να διοχετεύσω τα νεύρα μου στην εφηβεία και όλα αυτά.

Η ενασχόληση με ένα μουσικό όργανο στον χώρο της rock μουσικής μπορεί να αντιμετωπίζεται μερικές φορές ως δύσκολη υπόθεση για μια γυναίκα, καθώς το πεδίο αυτό μπορεί να χαρακτηρίζεται στερεοτυπικά ως ένα ανδροκρατούμενο περιβάλλον. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι η συμμετοχή μιας γυναίκας σε αυτό τον χώρο είναι αδύνατη. Πράγματι, υπάρχουν πολλές ταλαντούχες γυναίκες μουσικοί, όπως ή Joan Jett, η Jennifer Batten, η Suzi Quatro, η Lita Ford και η Orianthi Panagaris, που έχουν αφήσει το στίγμα τους στην rock μουσική και έχουν καταφέρει να ξεπεράσουν τα εμπόδια αυτά.

*Ελένη* Εκείνα τα χρόνια, εγώ που έπαιζα κιθάρα, ήμουνα μόνη μου σαν κορίτσι. Δηλαδή θα ήταν εξαιρετικά σπάνιο (...) και στην Αθήνα όταν ήρθα, δεν είχα βρει πολλά άτομα που να παίζουν μουσική (...), κορίτσια. Οπότε δεν ήταν, όπως ξέρεις, τα αγόρια που μαζευόντουσαν πολύ πιο εύκολα σε μια μπάντα, να χάνουν χαβαλέ και να πουν και τα δικά τους. Αλλά βοήθησε πάρα πολύ σε βάθος χρόνου και ιδιαίτερα από όταν πήγα και Αγγλία, που ήμουνα και εγώ πιο ανοιχτή και έτσι λίγο πιο ακομπλεξάριστη. Να σου πω την αλήθεια, ναι. Βοήθησε πάρα πολύ [στην κοινωνικοποίηση], γιατί με ενδιέφερε πραγματικά αυτό (...) και τα άτομα που θα τους ενδιέφερε και αυτούς (...), θα είχαμε να πούμε, ξέρεις (...). Οπότε ναι, με βοήθησε. Ίσως ήταν και μια ανάγκη αυτό φαντάζομαι, τώρα που το σκέφτομαι.

Η μουσική, όπως συμπεραίνεται από τις συνομιλίες μου με τους μουσικούς, είναι πολύ περισσότερο από ένα απλό χόμπι. Αποτελεί έναν διαρκή διάλογο με τον κόσμο γύρω μας. Παρακολουθώντας, αλλά και συμμετέχοντας σε συναυλίες, δημιουργώντας μουσική με άλλους, ακόμα και σε ένα ανταγωνιστικό περιβάλλον, ο μουσικός ενσωματώνεται σε μια κοινότητα, όπου η μουσική είναι η γλώσσα που ενώνει τους ανθρώπους.

*Μανώλης* Σε απασχολεί ή δεν σε απασχολεί, είναι ομαδικό άθλημα. Οπότε, βρίσκεσαι σε ομάδες με κοινά χαρακτηριστικά, κάνεις ταξίδια, έχει πολύ (...), σαν τρόπο ζωής, η όλη ενασχόληση με τη μουσική, αφορά πολύ κόσμο. Μπορεί η μελέτη να είναι κάτι το οποίο, ξέρεις, είσαι απομονωμένος και το κάνεις κλεισμένος σε ένα δωμάτιο ας πούμε, αλλά η πραγματική ενασχόληση με τη μουσική, αφορά κόσμο. Ακόμα και σε συναυλίες, μετά μιλάς με κόσμο. Όταν τελειώνει η συναυλία, ξέρεις, πρέπει να μιλήσεις με κόσμο. Έρχεται ο κόσμος και σου πιάνει την κουβέντα. Δηλαδή, δεν το γλιτώνεις αυτό.

*Άγγελος* Εμένα με βοήθησε πάρα πολύ, γιατί γενικά σαν άνθρωπος, είμαι (...), έστω ήμουν α σίγουρα πολύ κλειστός και ντροπαλός. Οπότε η μουσική με βοήθησε πάρα πολύ και στο ν' ανέβω στο πατάρι και να κατέβω από το πατάρι όμως (...), μετά (...), γιατί ξέρεις όταν κατεβαίνεις από το πατάρι, εσύ το ξέρεις ως μουσικός, θα 'ρθει ο άλλος και θα σε ρωτήσει ας πούμε «ρε φίλε τι όργανο είναι αυτό που παίζεις»; Αυτό είναι ένα πάρε δώσε, που πρέπει να αρχίσεις (...), να μιλήσεις, να κοινωνικοποιηθείς. Δηλαδή δεν μπορείς να είσαι από πάνω και να μη βλέπεις τον άλλον που είναι από κάτω. Όταν λέμε να μην τον βλέπεις, εννοούμε να μην τον λαμβάνεις υπόψη σου, γιατί για αυτό είσαι πάνω εκεί. Για να δώσεις κάτι προς τα κάτω. Γιατί αλλιώς, αν βλέπεις δηλαδή το όργανό σου μόνο εκείνη τη στιγμή που παίζεις και τίποτε άλλο και σκέφτεσαι ότι θα παίξω εδώ και θα πατήσω εκεί, μπορεί να το έχεις χάσει το παιχνίδι.

Το ενδιαφέρον για τη μουσική δεν επιφέρει μόνο κοινωνική ολοκλήρωση, αλλά και προσωπική ανάπτυξη. Μέσα από αυτήν την τέχνη, το άτομο ανακαλύπτει νέες πτυχές του εαυτού του και εξελίσσεται σε πολλά επίπεδα. Η μουσική τον βοηθά να ξεπεράσει

τους περιορισμούς του και να ανακαλύψει τις δυνατότητές του, ενώ ταυτόχρονα του παρέχει το κίνητρο να επικοινωνήσει και να συνδεθεί με άλλους ανθρώπους.

*Βίκτωρας* Νομίζω ότι είχα την ανάγκη να εκφράσω κάποια πράγματα που είχα μέσα μου, τα οποία πάντα, κρυφά, τα κατέγραφα για λόγους πιο (...) ψυχοθεραπείας να το πω έτσι. Σιγά σιγά (...), ποτέ όμως δεν είχα στον εαυτό μου έτσι μεγάλη εμπιστοσύνη να σου πω την αλήθεια. Πάντα θεωρούσα ότι δεν ήμουν αρκετά καλός. Δηλαδή φαντάσου και για να βγω να τραγουδήσω (...), δεν τραγουδάω ποτέ, και έβλεπα ότι πολλοί που είναι τραγουδιστές και συνεργαζόμενα, ότι είχαν χειρότερη φωνή από μένα. Και λέω, ενώ εγώ δεν τόλμαγα, θεωρούσα ότι δεν ήμουνα καλός (...), λέω «ρε συ μήπως»; Οπότε μπήκε και αυτό. Μετά ήμουνα σε ένα σχήμα και γράφαμε τραγούδια, στίχους κτλ., οπότε άρχισαν σιγά σιγά, δειλά να εμφανίζονται τα πρώτα δικά μου κομμάτια που άρεσαν ας πούμε. Έτσι πιο πολύ το κίνητρο ήταν η σύγκριση, η κοινωνικοποίηση με άλλους. Η άμιλλα θα το πω (...), όχι η σύγκριση, ο ανταγωνισμός.

*Ορφέας* Η μουσική από μόνη της έχει είναι μια επικοινωνία. Είναι σαν μια άλλη γλώσσα που (...), είναι σαν τη γλώσσα που μιλάμε και μπορείς να τη μιλήσεις με όλο τον κόσμο. Οπότε ναι σίγουρα είναι μια μορφή κοινωνικοποίησης. Από την άλλη, επειδή εγώ ταξίδευα και πολύ λόγω της δουλειάς, γνώριζα συνέχεια κόσμο, βρισκόμουν σε άλλες καταστάσεις, γνώριζα άλλες κουλτούρες. Εκεί είναι το πιο ωραίο. Δηλαδή μπορείς να βρεθείς με δύο Ισλανδούς (...), ένα ντουέτο Ισλανδών π.χ. που έχεις να μοιραστείς πάρα πολλά και αυτοί αντίστοιχα (...). Μπορεί να έχουν την ίδια περιέργεια για τη δικιά σου μουσική.

*Φίλιππος* Μόλις πήρα την απόφαση να μπω στο μουσικό σύλλογο του πανεπιστημίου, στη μουσική ομάδα, ήταν και ένας λόγος παραπάνω να κοινωνικοποιηθώ με μουσικούς. Δηλαδή να ανταλλάξουμε απόψεις με άτομα τα οποία

έχουμε έναν πιο γερό κοινό παρονομαστή, σε σχέση με άλλα άτομα, που μας δένουν πιο πολύ συναισθηματικά πράγματα.

### Η επαγγελματική ενασχόληση με τη μουσική, σημαντικές συνεργασίες και δημιουργία

Η επαγγελματική ενασχόληση με τη μουσική περιλαμβάνει ένα ιδιαίτερα ευρύ πεδίο μουσικών στυλ, που δεν θα ήταν υπερβολή να χαρακτηριστεί αχανές, απαιτώντας από τον μουσικό εξειδίκευση σε ένα ή περισσότερα από αυτά. Μπορούμε να διαπιστώσουμε λοιπόν, ότι οι μουσικοί με τους οποίους συνομίλησα, εξειδικεύονται σε περισσότερα από ένα μουσικά στυλ τα οποία πέρα από ελάχιστες εξαιρέσεις μπορεί να διαφοροποιούνται και έντονα μεταξύ τους. Παρατηρούμε λοιπόν ότι, ενώ στις περισσότερες περιπτώσεις το βασικό είδος εξειδίκευσης είναι η μουσική rock, στην πορεία προέκυψε η ανάγκη ενασχόλησης και με διαφορετικά είδη είτε για επαγγελματικούς λόγους είτε για λόγους τεχνικής εξέλιξης είτε για λόγους διαφοροποίησης και εξέλιξης των προσωπικών προτιμήσεων. Συνοψίζοντας τα είδη ενασχόλησης, προκύπτει ένας πλούτος μουσικών στυλ που περιλαμβάνει το hard rock, το metal, το progressive rock, το funk, το blues, το hip-hop, την country, την pop, τη fusion, τη jazz, τη latin, τη disco, τη soul, τη reggae, καθώς και ελληνικά μουσικά είδη, όπως το ελληνικό rock, το έντεχνο, το λαϊκό, το ελαφρολαϊκό και το παραδοσιακό. Πολλά από αυτά τα είδη, αν και αποτέλεσαν αντικείμενο επαγγελματικής ενασχόλησης των μουσικών, δεν αποτέλεσαν και μέρος των προσωπικών τους προτιμήσεων και η εμπλοκή τους με αυτά δεν θεωρήθηκε σε όλες τις περιπτώσεις ιδιαίτερα επιτυχημένη. Εντούτοις, όμως, αναγνωρίζουν το γεγονός ότι τους προσέφεραν μουσικές εμπειρίες που βελτίωσαν το τεχνικό και γνωστικό τους πεδίο ανεβάζοντας το επίπεδό τους ως επαγγελματίες.

Με βάση τις συνεντεύξεις, αναδεικνύεται η πολυπλοκότητα και η ποικιλία του ρόλου των μουσικών ως session. Βλέπουμε πώς ο ρόλος αυτός αντιμετωπίζεται με διαφορετικές προσεγγίσεις και αντιλήψεις, εξαρτώμενες από το πλαίσιο και τις απαιτήσεις κάθε συνεργασίας. Καταρχάς, οι μουσικοί είναι σε θέση να γνωρίζουν τα όρια του δεξιολογικού τους πεδίου και φυσικά τις προτιμήσεις τους σε ό,τι αφορά τα μουσικά είδη και τα στυλ. Δεν διατίθενται να παρέχουν υπηρεσίες σε είδη που δεν αισθάνονται

άνετα ή δεν έχουν εξειδίκευση, απορρίπτοντας μια πρόταση ή προτείνοντας κάποιον άλλον συνεργάτη. Αυτό το όριο συμβάλλει στη διαμόρφωση της ταυτότητάς τους ως μουσικών και στην καθιέρωσή τους σε συγκεκριμένα μουσικά είδη.

*Ελένη* Δεν θα πάρει κανείς εμένα για να παίξω στα μπουζούκια (...) ή και να με πάρει, θα του πω καλύτερα να σου προτείνω κάποιον άλλον γιατί εγώ δεν ξέρω να παίζω τόσο καλά αυτό το στυλ μουσικής. Άρα θα με πάρει για αυτό που παίζω, κοντινά, δηλαδή συνήθως θα χρειάζεται ένα rock στοιχείο, αλλά προφανώς (...), ναι εντάξει, ανάλογα με το playlist θα πρέπει να υπάρχουν και κάποιες προσαρμογές.

*Απόστολος* Μ' ένα τρόπο δηλαδή μου έχουνε πει περίπου τι να παίξω και δοκίμαζα δυο, τρία πράγματα και διαλέγαμε. Περισσότερο αυτό, δηλαδή δύσκολα ερχότανε κάποιος να μου πει «θέλω να κάνεις ακριβώς αυτό». Γιατί δεν είναι και στο χαρακτήρα μου να μου υποδεικνύει κάποιος τι να παίζω στη μουσική, μόνο αν τον σέβομαι πάρα πολύ, θα το παλέψω. Αλλιώς παίζω αυτό που ξέρω.

Όμως, παρά την αναγνώριση αυτών των ορίων, οι μουσικοί αποδέχονται την πολυπλοκότητα του ρόλου τους ως session, η οποία περιλαμβάνει τη δυνατότητα προσαρμογής σε διαφορετικά μουσικά σενάρια και απαιτήσεις. Αντιλαμβάνονται ότι η δουλειά τους μπορεί να ποικίλει από πλήρως δομημένες και προκαθορισμένες συνεργασίες μέχρι ελεύθερες και δημιουργικές διαδικασίες. Επισημαίνουν μάλιστα, τη σημασία της επαγγελματικότητας και της ευελιξίας στη συνεργασία τους με διάφορους καλλιτέχνες και παραγωγούς. Η προθυμία τους να προσαρμοστούν στις απαιτήσεις και τις οδηγίες των εργοδοτών τους αποδεικνύει την επαγγελματική τους στάση και αφοσίωση στην εκάστοτε ανάληψη εργασίας.

*Μανώλης* Να σου πω παραδείγματα (...), ας πούμε στη Μαρινέλλα, ήτανε όλα γραμμένα. Είχανε πολύ πλούσιες ενορχηστρώσεις, οπότε εκεί τίποτα. Έπαιζες ό,τι διάβαζες. Με το Μικρούτσικο, επειδή δεν έβγαίνε το budget και είχαν λίγα όργανα, με ήθελαν για να μπορώ να προσφέρω κάτι

παραπάνω, με τα πετάλια μου να μιμηθώ το τσέλο και να βάλω εξτρά πράγματα, τα οποία (...), νομίζω ότι μετά από κάποια χρόνια, όταν σε μαθαίνει κάποιος και επειδή παίζω με ένα μπάσο συγκεκριμένο και δεν είμαι εκείνος που έχει πολλά μπάσα (...), έχω ένα συγκεκριμένο ήχο. Μετά από κάποια στιγμή, νομίζω, γίνεται μια σχετική ταυτοποίηση, του τύπου «ε, πάρε τον Μανώλη τώρα για αυτό, ρε παιδί μου». Νομίζω ότι το κατευθύνεις και εσύ προς τα εκεί, αν θέλεις να είσαι (...), ξέρεις, all around ή αν θέλεις να σε παίρνουν επειδή θα παίξεις κάπως, εσύ. Γιατί άμα έρθει ο άλλος και σου λέει ότι «μεγάλε, εγώ αυτό θέλω και αυτό πληρώνω», τι θα του πεις, άκου αυτό; Θα κάνεις τη δουλειά.

*Ορφέας* Συνήθως μου δίνουν την ελευθερία να κάνω ό,τι θέλω. Πολλές φορές κάποιος μπορεί και για αυτό να σε προτιμάνε. Γι' αυτό που θα βάλεις εσύ. Αλλά και η κατεύθυνση καλοδεχούμενη είναι, ειδικά από κάποιον που ξέρει ίσως τι θέλει. Πολλές φορές μπορεί να σε γλιτώσει από πολύ χάσιμο χρόνου, ψάχνοντας τι μπορείς να κάνεις σε κάτι, αλλά κατά βάση είμαι ελεύθερος σε ηχογραφήσεις και τέτοια να κάνω ό,τι θέλω.

*Άγγελος* Κυρίως μου έχει ζητηθεί να παίζω ό,τι νομίζω, δίπλα σε αυτό που σου δίνεται έτοιμο. Είναι η φόρμα, είναι συγχορδίες (...), είναι αυτές, αλλά παίξε ό,τι θες από εκεί και πέρα.

Τέλος, αναδεικνύεται η επιθυμία για δημιουργική έκφραση και αυτονομία στο παίξιμο των μουσικών, παράλληλα με την προσαρμογή στις απαιτήσεις των εργοδοτών τους. Αυτή η ισορροπία μεταξύ επαγγελματικής υποχρέωσης και δημιουργικής εκφραστικότητας μπορεί ουσιαστικά να ενισχύσει την αξιοπιστία και το κύρος ενός μουσικού.

*Βίκτωρας* Είναι ανάλογα το πλαίσιο που με καλούν. Έχω δουλέψει χρόνια σαν session για μουσική για διαφημίσεις. Εκεί τα πράγματα είναι πιο συγκεκριμένα. Βέβαια πάντα κάναμε με τους συνεργάτες μου εναλλακτικά tracks του στυλ, «τι ωραία κάναμε αυτό που θέλει ο σκηνοθέτης αλλά παίξε και κάτι που



γουστάρεις». Πολύ συχνά παίρνανε το δεύτερο. Τώρα σε ηχογραφήσεις για δίσκους, για άλλους καλλιτέχνες, ανάλογα. Υπάρχουν περιπτώσεις που έχεις γραμμένη κανονικά την παρτιτούρα και είναι κάποιος που ξέρει ακριβώς τι θέλει, το έχει αποφασίσει και πας απλά και εκτελείς αυτό που πρέπει να κάνεις. Υπάρχουν και άλλες περιπτώσεις που είσαι πολύ ελεύθερος (...), δηλαδή τους αρέσει ο ήχος που βγαίνει, που βγάζουμε σαν μπάντα, οπότε εκεί πέρα τα πράγματα είναι πολύ πιο ελεύθερα.

*Κοσμάς* Έχω βρεθεί και στις δύο καταστάσεις, δηλαδή και στο να πρέπει να πάω να υπηρετήσω αυτό που ζητάει ο καλλιτέχνης αμιγώς και να προσπαθήσω να το υπηρετήσω, δηλαδή ενδεχομένως να γίνω σε εισαγωγικά και κάποιος άλλος ή να προσαρμοστώ τέλος πάντων σε κάποια θέλω του καλλιτέχνη, που δεν έχω πρόβλημα γιατί και αυτό το θεωρούσα πρόκληση σε ένα βαθμό, πιο νέος αυτό, αλλά έχω βρεθεί σε καταστάσεις και σε ηχογραφήσεις και σε σχήματα που παίζαμε, να ζητηθεί από εμένα να στήσω όλο το κομμάτι τέλος πάντων των drum patterns. Άρα και τα δύο έχουν γίνει. Μεγαλώνοντας προτιμώ το δεύτερο.

Με βάση τα παραπάνω, ο μουσικός ως session player δεν είναι απλώς ένας εκτελεστής παρτιτούρας, αλλά και δημιουργός που συμβάλλει στη διαμόρφωση του τελικού μουσικού αποτελέσματος. Μέσα από την επαγγελματική του στάση, τη δυνατότητα προσαρμογής και την υιοθέτηση μιας δημιουργικής αντίληψης, αποτελεί κρίσιμο κομμάτι στην ολοκλήρωση μιας μουσικής παραγωγής.

*Φίλιππος* [To session] Με εξέλιξε σαν performer ας πούμε, σαν παίκτη. Γιατί εγώ είχα μια πολύ μικρή εμπειρία (...), αλλά σίγουρα κατάλαβα τι δεν πρέπει να παίζω, πώς δεν πρέπει να φέρομαι, όχι ότι έκανα κάτι ακραίο, αλλά κατάλαβα κάποια περαιτέρω πράγματα (...), αλλά και το ότι να είμαστε στην ώρα μας, να είμαστε επαγγελματίες γενικά, να φερόμαστε επαγγελματικά. Αυτό θεωρώ ότι σε κάνει επαγγελματία, πέρα από την αμοιβή.

Μέσα από τις συνεργασίες των μουσικών διαπιστώνεται ότι η καλλιτεχνική τους αναζήτηση εστιάζει σε δύο βασικές παραμέτρους, την εμπλοκή με σημαντικές προσωπικότητες του χώρου και την εμπάθυση στη μουσική εμπειρία. Η σύμπραξη με διακεκριμένους καλλιτέχνες τόσο στο εξωτερικό όσο και στην Ελλάδα αποτελεί μια εντυπωσιακή διαδρομή, από την οποία μπορούν να αντληθούν πολλά διδάγματα που αφορούν όχι μόνο την τεχνική φύση και τα χαρακτηριστικά μιας εργασίας, αλλά και τον τρόπο που η προσωπικότητα και ο επαγγελματισμός εναρμονίζονται.

*Ελένη* Με τους σημαντικούς έχω συνεργαστεί έξω. Είχα δουλέψει σε μια θεατρική παραγωγή με μια πολύ σημαντική σκηνοθέτιδα, τη Phyllida Lloyd, η οποία είναι αυτή που είχε κάνει το Mamma Mia στην Αγγλία και είχε σκηνοθετήσει και το Iron Lady. Ήτανε πολύ μεγάλη προσωπικότητα και βέβαια έμαθα πάρα πολλά από αυτήν την εμπειρία. Τώρα άλλη προσωπικότητα σημαντική για συνεργασία, είναι ο Γιώργος Πέτρου, που είναι από τους μεγαλύτερους μαέστρους που έχουμε στην Ελλάδα, που είναι της Καμεράτα. Είχαμε κάνει μαζί μια συνεργασία για ένα αφιέρωμα του Jon Lord που παίξαμε στο Μέγαρο. Σημαντικές συνεργασίες είναι και αυτές, που τρέχουν τα τελευταία 2-5 χρόνια με το Jam Play, που είναι μια εταιρία που συνεργαζόμαστε από Αμερική και με την εφαρμογή της Gibson για την οποία κάνω κάποιες παραγωγές τελευταία, κάποια μαθήματα εκεί. Μου έχει μείνει πάρα πολύ έντονα στο μυαλό όταν είχα παίξει δίπλα στον Steve Vai. Αυτός ήταν ένας διαγωνισμός μέσω της σχολής που ήμουνα τότε, είχαμε πάει τρία άτομα εκεί, είχαμε παίξει δίπλα του (...) και μας είχε δώσει feedback (...). Ξέρεις έπαιξα το πρώτο μου κομμάτι, που έγραψα τότε και το έπαιξα δίπλα του στα δύο μέτρα, τρία.

Είναι σημαντικό να σημειωθεί μάλιστα ότι η διαφορετική φύση των συνεργασιών, από τα μικρά jam sessions μέχρι τις μεγάλες παραγωγές, με τους μεγάλους ξένους και Έλληνες καλλιτέχνες σε ιστορικά μέρη, όπως το Madison Square Garden και το Ηρώδειο, διαμορφώνει ένα πλούσιο ύψος στην καλλιτεχνική παλέτα ενός μουσικού. Εμπειρίες τέτοιου βεληνεκούς αντικατοπτρίζουν την ποικιλία των συναισθημάτων και των προκλήσεων που περιλαμβάνει η εκτέλεση μουσικής σε διάφορα περιβάλλοντα,

συνδυάζοντας την τεχνική, την ευαισθησία και τη δημιουργικότητα, με τη δυνατότητα να αφήσει κάποιος το στίγμα του στον χώρο της μουσικής.

*Βίκτωρας* Κοίτα κάναμε πέρσι δύο συναυλίες στο Ηρώδειο με τον Νίκο [Πορτοκάλογλου], που ήταν για τα 40 χρόνια της πορείας του και εκεί ήταν λίγο (...). Ενώ έχω κάνει άπειρες συναυλίες (...), εκατοντάδες, εκεί ήτανε λίγο ψαρωτικό το περιβάλλον. Δηλαδή συνήθως βγαίνεις σε μια σκηνή και ο κόσμος είναι από κάτω (...), εκεί βγαίνεις σε μια σκηνή, να δεις κόσμο κάτω, κοιτάς, δεν είναι κανείς και αρχίζει και ανεβαίνει το βλέμμα και δεν τελειώνει. Και είναι σαν να έχει κλείσει από πάνω σου ένας κλοιός κι είναι έτοιμοι να σε φάνε. Χρειάζεται ένα χρονικό διάστημα για να το συνηθίσεις και να πεις «ωραία, όλα καλά, μια συναυλία είναι και αυτή».

*Μανώλης* Έχω συνεργαστεί με τον Μικρούτσικο τον Θάνο, με τη Μαρινέλλα ήμουνα κάμποσα χρόνια (...), με τον Κώστα το Χατζή (...), με τον Θηβαίο κάμποσο καιρό. Και με αυτόν και με πολλούς άλλους (...). Εμένα αυτό το οποίο μου έκανε τρομακτικά καλό και μου άνοιξε κάτι άλλους δρόμους (...), είχα αναλάβει το jam session drum camp που διοργανώνει το Lab [εκπαιδευτικό ίδρυμα εκμάθησης σύγχρονων μουσικών οργάνων], οπότε έτυχε να παίξω με μουσικούς, με drummers, με τους οποίους δεν θα υπήρχε ποτέ περίπτωση να παίξω. Τον Virgil, τον Donati, τον Tony Royster, τον Gergo Borlai που γίναμε και φίλοι ας πούμε.

*Απόστολος* Έχω παίξει κατά καιρούς (...), έχω κάνει και διάφορες συναυλίες, έχω κάνει τις ενορχηστρώσεις για μεγάλα events που είναι πολλοί καλλιτέχνες μαζί. Έχω το «μαεστριλίκι» ας πούμε (...), με όλους, Νταλάρα, Κότσιρα, Τσαλιγοπούλου. Το πιο μεγάλο που έχω κάνει βέβαια (...) και είμαι πολύ περήφανος γιατί δεν πήγα στο ψυχιατρείο και είμαι ακόμα εδώ, είναι ένα αφιέρωμα που έκανε ο Σταυρός του Νότου, το club (...), για τα 20 χρόνια του, το '15 ήταν νομίζω, το '16 κάπου εκεί (...), τέλος πάντων και ήταν 70 καλλιτέχνες σε ένα τριήμερο φεστιβάλ. Έγραφα παρτιτούρες όλο το καλοκαίρι. Το πήρα στην πλάτη μου αυτό. Πιστεύω ότι ήτανε το πιο ζόρικο

πράγμα που έχω κάνει. Είχα και τη χαρά να παίξω (...) και πάλι μέσα από τον Βασίλη [Παπακωνσταντίνου], να παίξω για κανένα μισάωρο, 40 λεπτά με τον Eric Burdon στη Σέριφο (...) και παίξαμε πιάνο-φωνή μόνο, σε ένα θεατράκι. Είναι δύσκολο αυτό που με ρωτάς [ποια θα θεωρούσες σημαντικότερη στιγμή της καριέρας σου]. Έχει τύχει να παίξω στο Madison Square Garden, που μόνο όντας εκεί και ήσωνα σε ένα καμαρίνι που ήταν το καμαρίνι του Frank Sinatra ή των Rolling Stones ή των Beatles, ήτανε συγκινητικό ρε παιδί μου, πολύ.

Δεν θα πρέπει να περάσει απαρατήρητη η σημασία της συνεχούς αναζήτησης και εξέλιξης τόσο σε προσωπικό επίπεδο όσο και στις συνεργασίες που, σύμφωνα με τα λεγόμενά των μουσικών, φαίνεται να επιδιώκουν τη διατήρηση μιας υγιούς και παραγωγικής σχέσης με μια δυναμική και πολύπλευρη επαγγελματική καριέρα.

*Βίκτωρας* Παίζω με τον Νίκο Πορτοκάλογλου και σαν μπασίστας και σαν τραγουδιστής τα τελευταία 7 χρόνια (...). Νομίζω ότι αυτά είναι (...) και το Μουσικό Κουτί. Έχω συνεργαστεί με τους Active Member (...), που ήτανε πολύ ιδιαίτερη σύμπραξη, γιατί αυτοί είναι βασισμένοι σε ηλεκτρονικά και τέτοια πράγματα και σε λούπες κτλ. Και είχε βγει πολύ ωραία δουλειά τότε που κάναμε κάποια live. Έχω παίξει με τους Μπλε (...), με αρκετούς, με αρκετούς.

Ένα από τα σημαντικότερα συμπεράσματα που μπορούμε να βγάλουμε είναι ότι οι μουσικοί που εργάζονται σε επαρχιακές πόλεις, αν και κατά βάση συνεργάζονται με καλλιτέχνες που ανήκουν στην ευρύτερη τοπική μουσική σκηνή, δεν είναι αποκλεισμένοι από τις ευκαιρίες συνεργασίας με διεθνώς αναγνωρισμένους καλλιτέχνες. Αντίθετα, φαίνεται ότι οι εμπειρίες αυτές αποτελούν σημαντικό μέρος της πορείας τους και μπορούν να επηρεάσουν σημαντικά την προσωπική και επαγγελματική τους εξέλιξη.

*Ορφέας* (...) σίγουρα ο Παυλίδης που ήμουν 13 χρόνια μαζί του, με τον Μιχάλη τον Καλκάνη, λόγω του ότι ήταν η πρώτη φορά που έπαιξα με ένα λυράρη κρητικό, εκεί με τέτοια όργανα (...), με τη Μαρίνα Σάττι που έχει ένα δικό

της τρόπο και στυλ με τη μουσική. Είχε κάτι πολυπολιτισμικό η μουσική της που μου άρεσε (...) και ο Γιάννης Χαρούλης.

**Φίλιππος** Ο Γιώργος Γάκης είναι μια συνεργασία που θέλω να αναφέρω σίγουρα. Μια δεύτερη συνεργασία που έγινε πάλι μέσω του Γιώργου δηλαδή, ήταν αυτή η περίοδος στην οποία εργάστηκα στην Κέρκυρα (...), αυτό που είπα πριν, που πήγα σεζόν, ας πούμε και δούλεψα στον Stewart Graig. Γεγονός το οποίο και αυτό με έμαθε πράγματα. Και μια τρίτη συνεργασία, θα πω πάλι μέσω του Γιώργου, ήταν όταν παίξαμε με τον Kir Winger. Δηλαδή, είναι ένας άνθρωπος, ο οποίος ήταν υποψήφιος για Grammy, έχει γράψει τώρα το 7<sup>ο</sup> άλμπουμ του με την μπάντα του, τους Winger, έχει συνεργαστεί με πολλά ονόματα ένα εκ των οποίων είναι ο Alice Cooper. Και το peak της συνεργασίας μας αυτής με τον Winger, ήταν που παίξαμε σε ένα μεγάλο φεστιβάλ στο Κόσοβο το καλοκαίρι που μας πέρασε [’22], σε μεγάλο stage. Ο ρόλος μου ήταν ο ίδιος. Είχα δηλαδή τα κιθαριστικά σόλο. Παίξαμε σε 10-12.000 κόσμο.

**Άγγελος** Δεν έχω παίξει με τέτοιους καλλιτέχνες, έχω γνωρίσει όμως στην πορεία μουσικούς οι οποίοι ήτανε ενδεχομένως πιο σημαντικοί από αυτούς που νόμιζα εγώ ότι ήταν κάποιои, στο παρελθόν. Είχα πολλούς καθηγητές στο σχολείο, στην Αμερική, όταν ήμουν, οι οποίοι ήταν διαμάντια. Είχα καθηγητή έναν κιθαρίστα ο οποίος ήταν session μουσικός, να σου πω ένα παράδειγμα από τα πολλά, ο οποίος δούλευε με το Ringo Star. Είχα καθηγητή και φίλο, ο οποίος δούλευε με τον Al Jarreau. Σαν σημείο αναφοράς, εγώ έχω πάντα το σχολείο που έκανα έξω και τον κόσμο που είδα εκεί πέρα και συνεργάστηκα και μαθήτευσα και συναναστράφηκα και συζητήσα και βγήκα και άκουσα κι όλα ξέρω γω. Αλλά μου άρεσε τότε που παίξαμε με τη Massino [Jully].

Το να μπορεί κάποιος να μοιραστεί τη σκηνή με προσωπικότητες που θαυμάζει, που θεωρεί έμπειρους και επιτυχημένους στον χώρο της μουσικής ή που έχουν επηρεάσει τη μουσική σκηνή ακόμη και σε παγκόσμιο επίπεδο, του προσφέρει μια μοναδική

ευκαιρία να αναπτύξει τις δεξιότητές του και να εμπνευστεί από το έργο τους. Η αλληλεπίδραση με έναν καλλιτέχνη που είναι αναγνωρισμένος σε παγκόσμιο επίπεδο ή υπήρξε είδωλο για έναν μουσικό και η εμπειρία να μοιραστεί τη σκηνή μαζί του είναι σίγουρα μια μοναδική ευκαιρία που προσθέτει μια ιδιαίτερη πτυχή στην καλλιτεχνική πορεία και αναγνώρισή του.

*Κοσμάς* Έχει τύχει να συνεργαστώ και με ανθρώπους που είναι δημοφιλής και σε παγκόσμιο επίπεδο και σε τοπικό επίπεδο, και όταν λέω τοπικό εννοώ και στην πόλη μου, δηλαδή για μια, δυο ή τρεις εμφανίσεις, με το Σπύρο το Γραμμένο και μέσω του Σπύρου με τον Πάνο τον Μουζουράκη, με τον Λεωνίδα τον Μπαλάφα, με τη Βασιλική την Καρακώστα. Τον Joe Lynn Turner που τον έχω έτσι βαθιά χαραγμένο στη μνήμη μου και ήταν φοβερή εμπειρία, τον Ken Hensley από Uriah Heep, που είχαμε κάνει μία εμφάνιση, ήταν αυτή στη Ρωσία. Κορυφαία στιγμή είναι σίγουρα η συνεργασία με τον Turner, το ξαναλέω, γιατί για όλους τους μουσικούς που παίξαμε τότε με αυτόν τον άνθρωπο, αποτελούσε είδωλο, δηλαδή πραγματικά εγώ τον έβλεπα έφηβος στο δωμάτιό μου να λέει "I surrender", (...) δεν φαντάστηκα ποτέ ότι θα βρεθώ να παίξω με αυτόν τον άνθρωπο και να κάνω ένα μικρό tour που είχαμε κάνει τότε. Και στο εξωτερικό είχαμε παίξει. Και η συνεργασία με τον Γιώργο Γάκη ήταν σημαντική και εκεί πήρα πάρα πολλά πράγματα.

Η αυτοέκφραση αποτελεί ένα βασικό στοιχείο της δημιουργικής διαδικασίας για κάθε μουσικό. Με βάση τις συνεντεύξεις διαπιστώνεται ότι, ενώ η απόδοση των συναισθημάτων και των ιδεών μέσω της μουσικής μπορεί να είναι μια απολαυστική εμπειρία, η διαμόρφωση μιας δικής τους μουσικής ταυτότητας και η έκφραση των προσωπικών τους ανησυχιών, μπορεί να αποτελέσει μια πρόκληση. Μέσω αυτής της διαδικασίας ο μουσικός ανακαλύπτει και διαμορφώνει την προσωπική του «φωνή», η οποία είναι ουσιώδης για τη δημιουργία ενός μουσικού έργου που είναι αληθινό και αυθεντικό. Η συγκρότηση μιας προσωπικής μουσικής ταυτότητας απαιτεί χρόνο, αφοσίωση, πρακτική και επιμονή. Ο μουσικός πρέπει να εξερευνήσει διάφορα μουσικά στυλ, τεχνικές σύνθεσης και να κατανοήσει τη θεωρία πίσω από τη μουσική. Μέσα από την επανεξέταση των ερεθισμάτων του, μπορεί να αναπτύξει ένα μοναδικό μουσικό ύφος

που αντανακλά την προσωπικότητά του, καθώς είναι σημαντικό να προσδιορίσει ποιο είδος μουσικής είναι αυτό που τον ενεργοποιεί και τον εμπνέει περισσότερο, ώστε να διατυπώσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τα συναισθήματα και τις ιδέες που θέλει να εκφράσει μέσω της δικής του μουσικής.

*Βίκτωρας* Νομίζω ότι είχα την ανάγκη να εκφράσω κάποια πράγματα που είχα μέσα μου, τα οποία πάντα, κρυφά, τα κατέγραφα για λόγους πιο (...), ψυχοθεραπείας να το πω έτσι. Σιγά σιγά (...), ποτέ όμως δεν είχα στον εαυτό μου έτσι μεγάλη εμπιστοσύνη να σου πω την αλήθεια. Πάντα θεωρούσα ότι δεν ήμουν αρκετά καλός.

*Κοσμάς* Δεν έχω γράψει δική μου μουσική αμιγώς, δηλαδή να είναι αποκλειστικά δική μου. Έχω γράψει, όπως έχω πει, μέρη για μουσική που έχω στήσει μαζί με άλλους ανθρώπους. Θα ήθελα να μπορώ να γράψω (...), δεν μπορώ γιατί (...), δεν ξέρω γιατί δεν μπορώ [γέλια]. Θεωρώ όμως ότι είναι ίσως ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία αυτοέκφρασης για τον καλλιτέχνη, να μπορεί να φτιάξει το αποκλειστικά (...), το δικό του στοιχείο.

*Ορφέας* Γενικά δεν έχω γράψει πολύ μουσική δική μου (...), ή μάλλον δεν έχω ολοκληρώσει. Πολλά πράγματα που αρχίζω, τα αφήνω στη μέση και το να πάρω χαρτί ας πούμε και να γράψω, δεν έχει γίνει. Πάντα σκέφτομαι ότι θέλω να βγάλω κάτι δικό μου, προσωπικό, αλλά ακόμα, λίγο χάνομαι στο πού να εστιάσω και τι να είναι αυτό. Γιατί μου αρέσουν πάρα πολλά πράγματα για να πω ότι θα κάνω κάτι που να έχει μία αισθητική (...), να είναι μία πρόταση.

*Ελένη* Αυτό που με οδήγησε εκεί, είναι η ανάγκη της αυτογνωσίας. Μπορεί ν' ακούγεται πολύ αόριστο και φιλοσοφικό, αλλά μπορώ να το πω πλέον μετά από αυτά τα χρόνια, γιατί μέσα από το πώς παίζεις κιθάρα και ιδιαίτερα σόλο κιθάρα (...), που δεν είναι η φωνή, ξέρεις όπως κάνει ένας τραγουδιστής, μαθαίνεις λίγο (...), τη «φωνή σου» (...), μεταφορικά τη φωνή σου. Τον τρόπο σύνθεσης, εγκεφαλικά και δημιουργικά. Μαθαίνεις λίγο

ποιος είσαι. Εγώ δεν τραγουδούσα, αλλά ήθελα οπωσδήποτε και βέβαια με ενδιέφερε και το τεχνικό της υπόθεσης, ιδιαίτερα στον πρώτο δίσκο μου, ήθελα πάρα πολύ να κάνω κάτι εντυπωσιακό. Όχι μόνο για λόγους προβολής, αλλά και για λόγους να υπερβώ εγώ τον εαυτό μου και να δηλώσω την παρουσία μου.

Η δημιουργία μουσικής γίνεται μια διαδικασία εσωτερικής αναζήτησης και αυτογνωσίας που αποκαλύπτει νέες πτυχές του εαυτού ενός μουσικού. Καθώς η δημιουργία εξελίσσεται, ο μουσικός συνειδητοποιεί ότι το να γράψει και να παίξει μουσική ως έκφραση της μοναδικότητας και των αξιών του απαιτεί πολλά περισσότερα από απλή τεχνική επάρκεια. Μέσα από αυτήν τη διαδικασία, ανακαλύπτει όχι μόνο την πραγματική ουσία του εαυτού του και το πώς θα τη μεταφέρει με ειλικρίνεια και αυθεντικότητα μέσα από τη μουσική του, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο θέλει να αφήσει το αποτύπωμά του.

**Άγγελος** Έχω γράψει κομμάτια κατά καιρούς, τα οποία, δυστυχώς, πολύ λίγα έχω ηχογραφήσει. Γενικότερα (...) η ανάγκη ήταν αυτή ακριβώς. Δηλαδή να βγάλω από μέσα μου κάτι και συνάμα από την άλλη μεριά να ακουστώ κι εγώ σαν τον άλλον που μου αρέσει, που θαυμάζω.

**Φίλιππος** Κάθε μέρα προσπαθώ να γράψω κάτι. Σίγουρα θα παίξω για ψυχαγωγία και τέτοια, αλλά νομίζω ότι αυτό που με ωθεί στο να γράψω δικιά μου μουσική είναι ότι, πρώτον θέλω να γράψω μια μουσική, θέλω να υπάρχει το όνομά μου κατά κάποιο τρόπο, να υπάρχουν δικές μου συνθέσεις, για να εξελιχθώ και εγώ σε προσωπικό επίπεδο.

**Μανώλης** Κοίταξε, από μικρός έβαζα απλά σε εφαρμογή αυτά που μάθαινα, κατά βάση. Μετά, όταν εξελίχθηκε, μου άρεσε όταν έγραφα πράγματα, γιατί σκεφτόμουν με ποιους θα τα παίξω. Οπότε μετά άρχισε να γίνεται περισσότερο για την ανάγκη του (...). Νομίζω έχει να κάνει και με την ταυτότητα. Ότι, ποιος είμαι, τι σκέφτομαι, τι θέλω να πω κτλ. Και πάλι, με την ανάγκη του να παίξω τη μουσική που θα ήθελα να ακούσω. Οπότε, πώς



θα ήθελες εσύ να ακούσεις ένα δίσκο; Ποιο ήταν το αγαπημένο σου πράγμα, που θα τον ερωτεύσουν στο δίσκο αυτό; Ε, γράψτον. Αυτό που δεν υπάρχει εκεί έξω, γράψτο εσύ ας πούμε. Κάπως έτσι.

Όμως η ανάπτυξη της μουσικής ως έκφρασης δεν περιορίζεται σε συγκεκριμένες συνθετικές διαδικασίες, αλλά συχνά αναζητείται και μέσω της ερμηνείας, αντιπαραβάλλοντας την αυτοσχεδιαστική φύση μιας ζωντανής εκτέλεσης στη σκηνή, όπου η μουσική δημιουργείται και αναδεικνύεται μέσα από τη στιγμιαία αλληλεπίδραση με το κοινό και τους συνεργάτες μουσικούς, σε αντίθεση με τη στατική διαδικασία μιας δισκογραφικής δουλειάς.

*Απόστολος* Έχουν δισκογραφηθεί δύο τραγούδια μου, τρία, να σου πω την αλήθεια. Το τελευταίο που έκανα ήταν ένα τραγούδι που είπε ο Βασίλης [Παπακωνσταντίνου] σε ένα δίσκο του, το οποίο μπήκε και σε μια σειρά στην τηλεόραση (...). Το σιχάθηκα. Το άκουγα (...) [γελάει], το άκουγα δυο φορές τη μέρα, ξέρεις, γιατί ήτανε και τίτλων κομμάτι. Έχω γράψει μουσικές (...), απλά δεν είχα ποτέ την ανάγκη ποτέ να τις δημοσιοποιώ. Γιατί η ανάγκη μου αυτή εκφραζότανε μέσα από τα live. Μην ξεχνάς ότι, επειδή είσαι μουσικός θα το καταλάβεις αυτό που εννοώ, όταν παίζουμε σε ένα live session για κάποιον, ο τρόπος που παίζουμε, είναι μικρές συνθέσεις. Εγώ, ας πούμε, δύσκολα παίζω το ίδιο πράγμα κάθε βράδυ. Ξέρεις, προσπαθώ εκείνη την ώρα (...), κρατάω τα βασικά μοτίβα, αλλά προσπαθώ για να μη βαριέμαι κιόλας. Εκεί έχω την ανάγκη να εκφραστώ (...), συνθετικά, οπότε το κάνω στο παίξιμο και εκτονώνομαι έτσι.

### [Η δημοφιλής μουσική και η μουσική γενικότερα σε ένα δημόσιο σχολείο](#)

Η μουσική, ένας πολύτιμος και εκφραστικός πολιτιστικός χώρος, είναι μία από τις τέχνες που συχνά παραμελούνται στον χώρο της δημόσιας εκπαίδευσης. Η εμπειρία των μουσικών που συνομίλησα, ως μαθητών, προσφέρει μία ενδιαφέρουσα οπτική σε σχέση με την αντιμετώπιση του μαθήματος της μουσικής στο δημόσιο σχολείο. Η πρώτη παρατήρηση που προκύπτει, είναι η έλλειψη ενός συνεκτικού πλάνου για τη μουσική εκπαίδευση. Ενώ η εμπειρία στο δημοτικό σχολείο για κάποιους μουσικούς φάνηκε

θετική και ενδεικτική μιας πρωτοβουλίας μεμονωμένων εκπαιδευτικών που ενθάρρυναν τη μουσική δραστηριότητα, η μετέπειτα εμπειρία στο γυμνάσιο και το λύκειο παρουσιάζεται ως απογοητευτική. Η έλλειψη δομημένης διδασκαλίας, σε συνδυασμό με την απουσία ενθουσιασμού από τους ίδιους τους καθηγητές, εμπόδισαν την ανάπτυξη ενός βαθύτερου ενδιαφέροντος και οδήγησε σε μία απαθή στάση των μαθητών απέναντι στο μάθημα της μουσικής. Η αδιαφορία για τη μουσική μάθηση δεν αντικατοπτρίζει απαραίτητα το ενδιαφέρον των μαθητών για τη μουσική γενικότερα, αλλά η έλλειψη εμπειρίας και έμπνευσης από το σχολικό περιβάλλον δύναται να δημιουργήσει ένα σημαντικό κενό στην προσπάθεια της πολύπλευρης μόρφωσης των μαθητών.

*Ελένη* Είχαμε μια δασκάλα στο δημοτικό, περίπτωση πολύ ασυνήθιστη, γιατί εκείνη την εποχή, μας είχε αγοράσει αυτά τα όργανα, τις μελόντικες και μας μάθαινε μουσική (...), κάτι τραγουδάκια απλά. Κοίτα πλάκα πλάκα, μόνο στο δημοτικό αποκόμισα εκείνη την ωραία εμπειρία. Επαναλαμβάνω, επειδή έτυχε η δασκάλα να έχει όρεξη και να μας πάρει όργανα και να μάθουμε. Δεν το κάνουν όλοι αυτό. Στο γυμνάσιο, δεν θυμάμαι να κάναμε τίποτα σοβαρό στη μουσική. Ούτε και στο λύκειο. Το μόνο που θυμάμαι, είναι ότι είχαμε κάτι θεωρητικά (...). Κάτι από βιβλία κάναμε. Δεν μου άρεσε η εμπειρία.

*Μανώλης* Εκεί [στο σχολείο], με τη μουσική δεν το φρόντισε κανένας. Η εμπειρία που είχα (...) και από πολλούς φίλους και τώρα που έχω παιδιά [μαθητές] και υποτίθεται κάνουν μάθημα μουσικής, δεν κάνουν τίποτα. Είναι ελεύθερη ώρα δηλαδή. Δεν μαθαίνει κανείς τίποτα, δυστυχώς.

*Απόστολος* Ήταν το επισφράγισμα του δεν θέλω να πηγαίνω σχολείο. Δηλαδή, είχαμε μια κυρία που μας έκανε μουσική, μια δασκάλα ας πούμε, όπου τη διόρθωνα εγώ που ήμουν μαθητής σε ωδείο τότε (...) και ήταν τόσο υποτυπώδες και σαχλό το μάθημα που γινότανε (...), που ήταν ρε παιδί μου, απλά, γιατί έπρεπε το Υπουργείο Παιδείας να μας κάνει (...), να μας

μάθει τέχνες ας πούμε. Αυτό! Και σκαρφίστηκαν αυτό. Ένα ηλίθιο μάθημα που δεν είχε κανένα νόημα για κανέναν.

**Φίλιππος** Πέρασε και έφυγε, εντάξει. Δεν ήταν καθόλου καλή εμπειρία. Δεν ξέρω τώρα αν οι καθηγητές ήταν καλοί μουσικοί κτλ., αλλά νομίζω ότι γενικά δεν υπάρχει μουσική παιδεία, στο γυμνάσιο και λύκειο τουλάχιστον (...), γιατί στο δημοτικό όταν ήμουν εγώ δεν είχαμε μάθημα μουσικής.

**Άγγελος** Είχα κάνει μουσική. Γιατί εγώ πήγαινα σε μεγάλα σχολεία. Και δεν ήταν πολλά τα σχολεία. Δεν ήταν τα Γιάννενα όπως είναι τώρα. Δεν θυμάμαι τίποτα μπορώ να σου πω. Δηλαδή (...), ότι μάλλον κιόλας έχω και τραυματικές εμπειρίες από καθηγητές αυστηρούς χωρίς λόγο, οι οποίοι (...), δεν ξέρω, ενδεχομένως (...), δεν ξέρω γιατί οι άνθρωποι το κάνανε αυτό το πράγμα. Το έκαναν γιατί (...), ήθελαν να μάθουν τα παιδιά κάτι με το ζόρι, ήθελαν να μαλώσουν τα παιδιά. Δεν ξέρω. Γιατί υπήρχε γενικότερα (...), ήταν και αυστηροί καθηγητές παλιά, γενικότερα.

Ενδιαφέρουσα είναι και η αναφορά στον τρόπο αντιμετώπισης της μουσικής, όχι μόνο από τους μαθητές, αλλά και τους γονείς. Οι προσδοκίες και οι προτεραιότητες φαίνεται να είναι συχνά διαφορετικές. Ενώ ορισμένοι μαθητές είχαν ενδιαφέρον και πάθος για τη μουσική, άλλοι την αντιμετώπιζαν ως ελεύθερη ώρα και όχι ως σημαντικό μάθημα. Η έλλειψη αποτελεσματικής διδασκαλίας και η έλλειψη ανταπόκρισης από την πλευρά των μαθητών μπορεί να οφείλεται και σε έλλειψη κατανόησης της σημασίας της μουσικής από το οικογενειακό περιβάλλον τους.

**Βίκτωρας** Δεν σου δίνεται το ερέθισμα που πρέπει στο σχολείο, γιατί κανονικά στο σχολείο πάμε για να γνωρίσουμε πράγματα να δούμε πού μας πάει η ψυχούλα μας και οι δεξιότητές μας και να το ακολουθήσουμε. Στην Ελλάδα και στο εκπαιδευτικό σύστημα, αν υπάρχει μουσική (...), ώρα μουσικής, είναι η ώρα του παιδιού όπως είναι και τα αθλητικά, η γυμναστική και τα καλλιτεχνικά. Ήτανε τίποτα. Και το θέμα ήτανε και η προσέγγιση που είχαν οι συμμαθητές μου απέναντι στον καθηγητή. Ενώ ήταν ένας πολύ (...), ήτανε

νέος ήταν και σε look ήταν λίγο πιο alternative και τότε φάνταζε σε μας φανταστικός μουσικός που έπαιζε πιάνο κτλ. Υπήρχαν κάποια παιδιά που δεν δίνανε καμία σημασία, το οποίο θεωρώ ότι έρχεται από το σπίτι. Δηλαδή ήτανε δεύτερης κατηγορίας μάθημα η μουσική. Κι ενώ εγώ το περίμενα πως και πως κάθε εβδομάδα, κάποιοι άλλοι το περίμεναν πως και πως γιατί θα ήταν ελεύθερη ώρα. Και αυτό θεωρώ ότι δεν έχει να κάνει με τα παιδιά τα ίδια, έχει να κάνει με την αντιμετώπιση που υπάρχει από το σπίτι για τη μουσική και για τη σοβαρότητα αυτού του μαθήματος. Βέβαια, αλλά και να το έβαζε [ως μάθημα το υπουργείο] στα πρωτεύοντα, θεωρώ ότι θα ερχόντουσαν πολλοί γονείς και θα λέγανε «άσε μας ρε που βάζεις ξέρω γω 11, 12 στη μουσική, βάλε στο παιδί να τελειώνουμε, του χαλάει το μέσο όρο».

Η έλλειψη ποικιλίας στο περιεχόμενο του μαθήματος, πέραν της συνηθισμένης θεωρητικής διδασκαλίας, μπορεί να εμποδίσει την ανάπτυξη πλήρους και εμπειριστατωμένης κατανόησης της μουσικής ως τέχνης και πολιτιστικού φαινομένου. Η πρόταση για μια πιο ευέλικτη και πρακτική προσέγγιση στη μουσική εκπαίδευση αναδεικνύει την ανάγκη για ποικιλία στην παρουσίαση της μουσικής και των μουσικών ειδών στο σχολικό περιβάλλον. Η ανάδειξη διαφορετικών στυλ, συμπεριλαμβανομένων και των πιο σύγχρονων εκφράσεων όπως η rock, μπορεί να ενθαρρύνει τους μαθητές να ανακαλύψουν το ενδιαφέρον τους και να αναπτύξουν μια πιο θετική στάση απέναντι στη μουσική.

*Ορφέας* Θα έλεγα μόνο ότι οι εκπαιδευτικοί καλό είναι να είναι πιο ανοιχτοί σε τέτοια είδη και σε είδη που θα είναι πιο άμεσα στον άνθρωπο. Τον απλό ακροατή, γιατί όχι. Το '73 βγήκε ένας δίσκος [το Dark side of the moon των Pink Floyd] που ακόμα ακούγεται και ως παραγωγή ήταν κάτι αριστουργηματικό. Ωραίο θα ήταν να το μαθαίναμε και στο σχολείο, έστω σαν πέρασμα, ότι υπάρχει και αυτή η μουσική. Υπάρχουν και αυτές οι μπάντες, υπάρχουν αυτά τα ηλεκτρικά όργανα. Δεν θυμάμαι ποτέ εγώ στα σχολικά μου χρόνια να μας μιλήσει κάποιος για την ηλεκτρική κιθάρα ή για ηλεκτρονικά όργανα ή για

οτιδήποτε τέτοιο. Στο δημοτικό μόνο θυμάμαι έναν άνθρωπο που μας έλεγε ότι το αρμόνιο πάντα θα παίζει ψεύτικους ήχους, που ποτέ δεν θα φτάσουν ένα κανονικό όργανο. Εντάξει αλήθεια είναι, αλλά δεν είναι ο ρόλος αυτός του αρμονίου, μόνο να παραπλανήσει τον ακροατή.

### Διαδικασίες μάθησης της δημοφιλούς μουσικής

Η απόκτηση μουσικών δεξιοτήτων και γνώσεων εκτός των συμβατικών πλαισίων εκπαίδευσης εστιάζει στην πρακτική της μουσικής μέσα από την αυτο-καθοδήγηση του διδασκόμενου. Αυτό μπορεί να συμβαίνει μέσα από διάφορες εμπειρίες, όπως η αλληλεπίδραση με το περιβάλλον, η συνεργασία με άλλους μουσικούς και η εξάσκηση μέσω της αυτοδιδασχής. Η έννοια της άτυπης μουσικής μάθησης περιγράφει μια προσέγγιση, όπου οι μαθητές επιλέγουν οι ίδιοι συνήθως μουσική με την οποία είναι εξοικειωμένοι και μαθαίνουν μέσα από την πρακτική τους εξάσκηση. Η διαδικασία αυτή, ακολουθεί μια σειρά βημάτων που περιλαμβάνουν την ακρόαση προσεκτικά επιλεγμένων κομματιών, την προσπάθεια αναπαραγωγής τους, τον αυτοσχεδιασμό, ακόμη και τη σύνθεση μουσικής. Μπορεί να γίνεται είτε σε ατομικό είτε σε ομαδικό επίπεδο, όπου οι εμπλεκόμενοι αλληλεπιδρούν μεταξύ τους αξιοποιώντας την αυθόρμητη σχέση των ανθρώπων, μοιράζονται γνώσεις και εμπειρίες, μαθαίνουν μέσω αυτής της αλληλεπίδρασης και με αυτόν τον τρόπο μπορούν να εξερευνήσουν και να αναπτύξουν τις μουσικές τους δεξιότητες με τον δικό τους ρυθμό και τρόπο. Οι μουσικοί με τους οποίους συνομίλησα, σχεδόν στο σύνολό τους, έμαθαν να εκτελούν τη δημοφιλή μουσική μέσα από τις άτυπες διαδικασίες μάθησης, αν και για κάποιους από αυτούς υπήρξε ένα αρχικό ξεκίνημα μέσα από τις οργανωμένες δομές ενός ωδείου, το οποίο όμως δεν ήταν πάντα ικανό να τους δώσει τα κατάλληλα εφόδια για την ενασχόληση με τη μουσική που τους ενδιαφέρει. Περιγράφοντας την εμπειρία τους μας προσφέρουν μια ενδιαφέρουσα εισαγωγή που αφορά την άτυπη μάθηση στον χώρο της μουσικής. Οι περισσότεροι από αυτούς αναφέρουν ότι η σχέση τους με τη μουσική ξεκίνησε αυτομάτως, με την αυτοσχεδιαστική πρακτική και την εξερεύνηση του ήχου μέσα από την στοχευμένη ακρόαση, που τους επέτρεψε να εξελίξουν την αίσθηση του ρυθμού, την κατανόηση των τεχνικών παραμέτρων της μουσικής και την ευαισθησία στον ήχο, χωρίς την ανάγκη τυπικής κατάρτισης.

**Μανώλης** Κυρίως αυτοδίδακτος είμαι. Συνολικά πρέπει να έχω κάνει ενάμιση χρόνο μαθήματα (...), οπότε όλο το υπόλοιπο το έκανα μόνος μου και θεωρώ ότι βασικά είμαι αυτοδίδακτος. Με τα pop ή με τη soul μουσική, την αμερικάνικη pop ας πούμε, ξέρεις έμαθα στο να κρατάω εκεί πέρα το vamp για 7 λεπτά ακίνητο (...), in time. Ακόμη και με τα ελληνικά έντεχνα, έμαθα πώς να διαχειρίζομαι τις μεγάλες νότες (...), τις μακριές νότες. Άμα παίζεις κανένα έντεχνο (...), άμα παίζεις Μικρούτσικο και Μαρκόπουλο, μαθαίνεις και τα μονά μέτρα. Δηλαδή έχεις 11άρια, 7άρια, 9άρια (...), γίνεται χαμός. Οπότε ανάλογα το είδος, πάντα έχει κάτι να σου προσφέρει μουσικά αυτό που θα παίζεις.

Η αναφορά στη σημασία των οπτικών ερεθισμάτων αναδεικνύει το γεγονός ότι αυτή η μέθοδος εξυπηρετεί την κατανόηση της μουσικής. Τονίζεται ότι η παρατήρηση των κινήσεων ενός μουσικού και η ανάλυση των εκφράσεών του μέσα από την παρακολούθηση μουσικών video συμβάλλουν στην αποσαφήνιση του τρόπου εκτέλεσης ενός κομματιού και στην ανάπτυξη τεχνικών ικανοτήτων. Αυτή η οπτική προσέγγιση συμπληρώνεται από την ακουστική κατανόηση, καθώς ο μουσικός εξασκεί το «αυτί» του ακούγοντας τη μουσική που θέλει να αποδώσει και προσπαθώντας να την αναπαράξει. Με αυτή τη διαδικασία αποκτά σταδιακά τις δεξιότητες και την αισθητική που απαιτούνται για το παίξιμο του οργάνου του.

**Κοσμάς** Ξεκίνησα μόνος μου με τους φίλους μου, έτσι απλά όπως είπαμε, από το μηδέν, χωρίς να γνωρίζω (...). Είχα τις γνώσεις από το ωδείο, αλλά δεν ήταν τίποτα σπουδαίες γνώσεις. Και άρχισα να μαθαίνω και ακουστικά, γιατί άρχισα να ακούω, άρχισα να αντιλαμβάνομαι τι γίνεται, αλλά το πρώτο κομμάτι που άρχισα να μαθαίνω και να καταλαβαίνω, ήταν μέσα από video clip που έβλεπα τον drummer και έκανε κινήσεις (...) και είπα «ώπα!», κάτι κάνω λάθος τώρα. Πρώτα δηλαδή οπτικά άρχισα να καταλαβαίνω τι γίνεται και μετά αφού άκουσα, όπως ακούγονται όλα αυτά, άρχισε και το αυτί μου να εξασκείται και μάθαινα πραγματικά (...). Και έτσι δουλεύαμε,

ακούγοντας μουσική και προσπαθώντας να αποδώσουμε, να παίξουμε κομμάτια άλλων συγκροτημάτων, τότε στις αρχές.

*Βίκτωρας* Εμείς βρισκόμασταν ας πούμε και προσπαθούσαμε ακούγοντας τα τραγούδια να δούμε πώς παίζεται αυτό το πράγμα. Κάποιοι είχαμε καλύτερο αυτί και έτσι (...), φαντασία, για το πώς μπορεί να παίζεται κάτι. Κάποιοι λιγότερο, αλλά ο ένας βοηθούσε τον άλλον ουσιαστικά. «Πώς το κάνεις αυτό, πώς το κάνεις εκείνο»; Τότε δεν υπήρχε You Tube. Δεν υπήρχε τίποτα. Κυκλοφορούσαν κάτι βιντεοκασέτες με κάποια μαθήματα σαν masterclass ή δεν ξέρω εγώ τι (...), τα οποία βοηθούσαν. Κυρίως οι βιντεοκασέτες βοηθούσαν στο ότι έβλεπες τα συγκροτήματα να παίζουν live και εκεί προσπαθούσες να δεις τι κάνει, σε ποια θέση παίζει κάτι, με ποιον τρόπο δηλαδή. Πιο πολύ μέσω της (...), παίρναμε βιντεοκασέτες με live για να δούμε τι κιθάρες παίζουνε, που πιάνουν αυτό (...), δηλαδή ήταν πιο πολύ εκπαιδευτική η ακρόαση και η θέαση. Αλλά έτσι ψιλοέγινε η όλη κατάσταση (...), ξέρεις με βινύλια, στην αρχή να ακούς πώς το παίζει (...). Θα σου πω για πλάκα ας πούμε, είχα ένα βινύλιο του Hendrix και προσπαθούσα, έσπαγα το κεφάλι μου πώς το παίζει, πώς το παίζει (...) και δεν έβγαινε με τίποτα. Με τίποτα όμως (...)! Και ξαφνικά κάποια στιγμή συνειδητοποίησα ότι παίζει ένα ημιτόνιο κάτω κουρδισμένη την κιθάρα. Το οποίο μου πήρε δύο χρόνια βέβαια. Έτσι ενώ πλέον βάζεις ένα video στο You Tube και σου λέει «ξεκούρδισε την κιθάρα ημιτόνιο» και ξαφνικά παίζεις, τότε δεν μπορούσα να καταλάβω πώς γίνεται. Αφού δεν έχει τη νότα (...), δεν υπάρχει αυτή η νότα στην κιθάρα (...) και τρώγαμε (...), τα εξάμηνα περνάγαμε προσπαθώντας να βγάλουμε άκρη.

Από την άλλη πλευρά, η διαδικασία αυτή δεν είναι μονόδρομος. Εξίσου σημαντική είναι και η αναφορά στη σημασία της πρακτικής και της συνεργασίας στην εκμάθηση της μουσικής. Ξεκινώντας σχεδόν από μηδενικό επίπεδο πολλοί από τους μουσικούς εξερεύνησαν διάφορα μουσικά είδη μέσα από την προσωπική τους πρακτική εξάσκηση, αλλά και μέσα από την ανταλλαγή γνώσεων και εμπειριών συνεργαζόμενοι με φίλους. Αυτή η διαδικασία αλληλεπίδρασης αποτέλεσε τον πυρήνα ενός κοινού πνεύματος

ανακάλυψης, που τους επέτρεψε να αναπτύξουν μια ολοκληρωμένη κατανόηση της μουσικής και να ενισχύσουν τη δική τους μουσική ταυτότητα.

**Άγγελος** Αυτοδίδακτος ξεκίνησα. Είχα πάρει και μια ηλεκτρική κιθάρα. Στην πορεία δηλαδή. Συνέχιζε η κλασική στο ωδείο, αλλά εγώ ξεκίνησα να παίζω ας πούμε λίγο blues και λίγο δωδεκάμετρο και λίγο Smoke on the water και λίγο (...), ξέρεις. Όπως ξεκινάνε τα παιδάκια και σήμερα, μην φαντάζεσαι. Και με τους φίλους (...), δείξε ο ένας, δείξε ο άλλος, από δω, από κει και λίγο να μάθουμε και τις συγχορδίες (...), που όλα αυτά δεν ήταν στην ύλη της κλασικής κιθάρας τότε. Και σιγά σιγά (...) και με δάσκαλο. Μετά όμως. Δεν γνώριζα πολλά πράγματα. Απλώς ήταν η ανάγκη και η δίψα να συνεργαστούμε, να παίξουμε μεταξύ μας. Να εκφραστούμε δηλαδή. Δεν το βλέπαμε (...), τώρα θέλαμε να αναπαράγουμε με τον καλύτερο τρόπο αυτά που ακούγαμε δηλαδή. Να παίξουμε και εμείς λίγο rock όπως παίζανε τότε, οι Purple, οι Zeppelin, αυτά τα group που ήταν (...).

**Ελένη** Είχα παρατηρήσει ότι καθόμουνα και μόνη μου ρε παιδί μου και έβγαζα τα τραγούδια με το αυτί, γιατί κάπως καταλάβαινα τα διαστήματα. Οπότε είχα καταλάβει από τότε ότι το αυτί μου λειτουργούσε και γούσταρα. Εντάξει, έχω μάθει πάρα πολλά πράγματα από τις σπουδές και τα ωδεία και όλα αυτά, αλλά τα περισσότερα πράγματα τα έχω μάθει από άλλους ανθρώπους. Είτε συμφοιτητές, είτε φίλους, όπως σου είπα πριν. Δηλαδή, ξέρεις, άτομα που κάθονται μαζί τους και παίζεις ή και συζητάς και είναι γενναιόδωρα. Και όχι σκοπίμως γενναιόδωρα (...). Από τη φύση τους. Έτσι αντιλαμβάνεσαι κάποια πράγματα, μουσικά, που δεν χρειάζεται να τα βάλεις σε λέξεις. Καλά δεν το συζητώ, αν παίζεις με πιο καλούς. Ενοείται με πιο καλούς παίκτες από σένα, πόσο πολύ μπροστά σε πάει αυτό.

Κατά συνέπεια, η άτυπη μουσική μάθηση αναδεικνύεται ως ένα σημαντικό μονοπάτι για την απόκτηση μουσικής εμπειρίας και γνώσης, που μπορεί να συμπληρώσει την εκπαίδευση που αποκτά κάποιος μέσα από οργανωμένα μαθήματα ή σεμινάρια. Η προσωπική εξερεύνηση, αλλά και η αναζήτηση μέσα από μία κοινότητα μουσικών



συνεισφέρουν στην ανακάλυψη της δύναμης της αυτοέκφρασης και στη δημιουργία ενός πλούσιου πολιτιστικού τοπίου που ενθαρρύνει την καινοτομία και τη δημιουργικότητα.

*Φίλιππος* Η μετάβαση από την κλασική στην ηλεκτρική ήταν ένα κομμάτι διαφορετικό. Δηλαδή με την ηλεκτρική, επειδή είναι διαφορετική η τεχνική, έπαιζα και μόνος μου. Πριν αρχίσω να κάνω μαθήματα με δάσκαλο ηλεκτρικής κιθάρας, είχα αρχίσει να παίζω μόνος μου. Βέβαια είχα λίγο ταπιασίματα και αυτά τα ψιλογνώριζα.

*Βίκτωρας* Τα μαθήματα σε αυτό που πραγματικά γούσταρα να κάνω και που τελικά κάνω, δεν με έχουν βοηθήσει. Αυτό που έκανε όλη τη δουλειά ήτανε το προσωπικό ψάξιμο. Το να προσπαθήσεις μέσα από την μελέτη ανθρώπων που θαυμάζεις, να δεις τα βήματα και να βγάλεις αυτό που έχεις μέσα σου. Και (...) καθαρά αυτό και παίξιμο με άλλους. Το παίξιμο με άλλους είναι για μένα το Α και το Ω της μουσικής. Το να μην είσαι μόνος σου και να παίζεις με ένα computer ή με μια λούπα ή με κάτι (...), χωρίς να το υποτιμώ, αλλά μουσικά ας πούμε για να μάθεις και για να γίνεις καλός είναι η συναναστροφή με άλλους μουσικούς. Και συνήθως με καλύτερους.

Η τυπική μουσική εκπαίδευση αφορά την εκπαίδευση που λαμβάνουν οι μουσικοί μέσα σε θεσμικά πλαίσια, όπως τα ωδεία, τα μουσικά σχολεία και τα πανεπιστημιακά ιδρύματα. Αναφέρεται στις πρακτικές διδασκαλίας που ακολουθούνται από τους εκπαιδευτικούς μέσα σε αυτά τα πλαίσια, καθώς και στην εμπειρία των μαθητών και των σπουδαστών σχετικά με τη μάθηση και τη διδασκαλία της μουσικής. Οι πρακτικές αυτές εκτείνονται από τη διδασκαλία τεχνικών απόδοσης έως τη μουσική θεωρία και την ανάλυση μουσικών έργων. Συνήθως, η τυπική μουσική εκπαίδευση, παρά την προοδευτική φύση της, εστιάζει στην κλασική μουσική, καθώς οι περισσότεροι καθηγητές είναι εκπαιδευμένοι σε αυτό το είδος και το πρόγραμμα σπουδών είναι διαμορφωμένο προς αυτή την κατεύθυνση. Αξίζει όμως να σημειωθεί ότι τις τελευταίες δεκαετίες, δεν περιορίζεται απαραίτητα στην κλασική μουσική και μπορεί να περιλαμβάνει και άλλα είδη, ανάλογα με το περιεχόμενο του προγράμματος σπουδών και τις προτιμήσεις των εκπαιδευτικών και των εκπαιδευόμενων.

Η διαδικασία μάθησης, που αν και ακολουθεί οργανωμένες δραστηριότητες, όπως σεμινάρια, ομάδες μουσικής, εργαστήρια, δεν υπαγορεύεται από το σύνηθες πλαίσιο των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων, όπως για παράδειγμα τα ωδεία, χαρακτηρίζεται ως μη τυπική διαδικασία. Το κύριο χαρακτηριστικό της είναι ότι εστιάζει σε συγκεκριμένες ομάδες και μαθησιακούς στόχους, παρέχοντας ένα ευέλικτο περιβάλλον που προσαρμόζεται στις ανάγκες των συμμετεχόντων. Οι δραστηριότητες αυτές μπορούν να περιλαμβάνουν διάφορες πτυχές της μουσικής, όπως είναι η ακρόαση, η σύνθεση, η εκτέλεση και ο αυτοσχεδιασμός. Οι συμμετέχοντες λαμβάνουν μέρος εθελοντικά και συχνά έχουν τον ρόλο να συνεισφέρουν ενεργά στον καθορισμό του περιεχομένου και των δραστηριοτήτων. Σημαντικό στοιχείο της μη τυπικής μουσικής μάθησης είναι η παρουσία ενός έμπειρου καθοδηγητή, ο οποίος συντονίζει τις δραστηριότητες και παρέχει ανατροφοδότηση και καθοδήγηση στους συμμετέχοντες. Μέσω αυτής της διαδικασίας, οι συμμετέχοντες αναπτύσσουν όχι μόνο μουσικές, αλλά και άλλου τύπου δεξιότητες, όπως η επικοινωνία, η συνεργασία και η αυτοεκτίμηση.

Η μαθησιακή πορεία ενός μουσικού αναδεικνύει το γεγονός ότι η τυπική εκπαίδευση παίζει σημαντικό, αλλά όχι τον αποκλειστικό ρόλο. Οι περισσότεροι από τους μουσικούς που συμμετείχαν στην έρευνα και ζούσαν σε ένα μεγάλο αστικό κέντρο, ξεκίνησαν τη μουσική τους πορεία μέσω της τυπικής διαδρομής ενός ωδείου. Όμως, από τις πρώτες τους εμπειρίες, κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι η αυτή η διαδικασία δεν προσέφερε πάντα αυτό που αναζητούσαν, πολλές φορές με αρνητικές προεκτάσεις. Το ωδείο προσέφερε μια βάση, αλλά οι δάσκαλοι και οι μαθητές δεν έβρισκαν πάντα ένα κοινό πλαίσιο σε μουσικές προτιμήσεις και προσεγγίσεις. Έτσι, οι μουσικοί που συνομίλησα, αναγκάστηκαν να αναζητήσουν εκ νέου μαθησιακές ευκαιρίες και πλαίσια που να ταιριάζουν καλύτερα με το προσωπικό τους ύφος και ενδιαφέροντα.

*Απόστολος* Πήγα στο Ελληνικό Ωδείο, έφτασα μέχρι και Α΄ Ανωτέρα και εκεί δεν άντεξα, τα παράτησα γιατί είχα εμπλακεί και με το ποδόσφαιρο. Είχα μια δασκάλα, που μου βάραγε τα χέρια με το χάρακα αν τα σήκωνα λίγο παραπάνω, παρόλο που ήμουν ο καλύτερός της μαθητής. Δεν ήθελε ν' ακούει να παίζω κάτι άλλο. Δηλαδή, οι συμβουλές της ήταν «δεν θα

παίζεις τίποτε άλλο εκτός από κλασική μουσική». Ξέρεις, εγώ τότε έβλεπα το κομμάτι και δεν ήθελα να το διαβάσω από την παρτιτούρα. Εγώ τα αποστήθιζα την τρίτη, τέταρτη φορά που τα έπαιζα. Αυτό ήταν το γκολ μου. Να τα αποστηθίζω, για να μπορώ να μην εξαρτώμαι από το χαρτί, γιατί ήθελα να τα παίζω. Και έβρισκα και τρόπους και τα άλλαζα και λίγο, καμιά φορά. Όχι στο ωδείο! Αυτή λοιπόν, το είχε αντιληφθεί αυτό και μου 'λεγε «θέλω να παίζεις από μέσα». Της έλεγα «αφού το παίζω άπταιστα απ' έξω». «Ναι, αλλά θέλω να το παίζεις από μέσα» και μου έριχνε και στα χέρια κι αυτό με αποθάρρυνε πολύ. Παράλληλα μελετούσα πάρα πολύ (...) και από τότε είχα αρχίσει να διαβάζω και βιβλία, Bill Evans, Fred Sokolow (...). Άκουγα πάρα πολλή μουσική (...), πάρα πολλή μουσική. Ήμουν ίσως ο συχνότερος πελάτης ως πιτσιρικάς των Socrates στο Κύτταρο (...), αυτή τη φάση ας πούμε που ήτανε σχολείο και στην πιο καίρια στιγμή. Το '80 (...). Οπότε, άκουγα πάρα πολλή μουσική. Λοιπόν, γενικά όπου υπήρχαν εκεί keyboards, πιάνο και τέτοια πράγματα από μπάντες τότε (...), από το πρωί μέχρι το βραδύ μελέτη. Και εξηγούσα πολλά πράγματα. Είχα βέβαια την κλασική μουσική σαν βάση και τα έβλεπα μπροστά μου. Τα εξηγούσα όλα.

*Ελένη* Όταν ξεκίνησα την κιθάρα, εκεί στα 15, πήγα σε ωδείο, για να μάθω, γιατί δεν είχα ιδέα. Ξεκίνησα κατευθείαν με ηλεκτρική. Δεν ήθελα ούτε κλασική, ούτε ακουστική. Ήταν ενδιαφέρουσα [η εμπειρία στο ωδείο]. Δηλαδή θυμάμαι στο ωδείο που πήγα στα Γιάννενα, είχα περάσει πάρα πολύ καλά. Μετά όταν πήγα στην Αθήνα, που πήγα στο Νάκα, στην αρχή μου άρεσε, αλλά μπορώ να σου πω ότι από κει έφυγα γρήγορα, γιατί ήταν πολύ jazz oriented το course, οπότε εμένα δεν μου άρεσε αυτό και δεν θεωρούσα ότι μάθαινα αυτά που ήθελα. Βέβαια συνέχισα και έκανα αρμονία που ήταν πολύ καλά, αλλά σαν παίξιμο δεν μου προσέφερε πολλά εκεί (...), δυστυχώς ή ευτυχώς. Οπότε έκανα ιδιαίτερα μετά, με

καθηγητές που ήταν πιο κοντά στο στυλ μου. Γενικά αυτό ήταν μια καλή εμπειρία.

Σε αντιστοιχία με το μεγάλο αστικό κέντρο, η μουσική μάθηση στην επαρχία αποτελεί μια πορεία προσαρμογής, όπου οι μουσικοί αναγκάζονται να περάσουν από διάφορα στάδια και περιβάλλοντα, προκειμένου να αναπτύξουν τις δεξιότητές τους. Το πρώτο στάδιο της μουσικής μάθησης για τους μουσικούς που μεγάλωναν σε μια επαρχιακή πόλη, ήταν συχνά η εγγραφή σε τοπικά ωδεία ή μουσικές σχολές. Αν και η προσφορά των μαθημάτων μπορεί να ήταν περιορισμένη, αυτό το πρώτο βήμα παρείχε στους μουσικούς τη βάση που χρειαζόνταν, για να αναπτύξουν τις τεχνικές τους δεξιότητες. Η έλλειψη όμως εξειδικευμένων δασκάλων για συγκεκριμένα μουσικά όργανα, όπως η ηλεκτρική κιθάρα και τα drums, έφερε στην επιφάνεια την ανάγκη για προσαρμογή και αυτοδίδακτη μάθηση ή την αναζήτηση της μάθησης σε άλλες πόλεις με περισσότερες ευκαιρίες. Σημαντικό στοιχείο της μουσικής μάθησης ήταν η επαφή με την επαγγελματική σκηνή. Μέσα από τις εμπειρίες τους σε ζωντανές εμφανίσεις και τη συνεργασία με επαγγελματίες μουσικούς, οι συνεντευξιαζόμενοι απέκτησαν πρακτική γνώση και εξοικείωση με διαφορετικά μουσικά είδη και στυλ. Στη μαθησιακή διαδρομή τους, οι μουσικοί που ζούσαν σε επαρχιακές πόλεις εκπαιδεύτηκαν μέσω μιας συνδυαστικής προσέγγισης που συνδύαζε την τυπική μάθηση και την αυτοδίδακτη εξέλιξη μέσα από άτυπες διαδικασίες. Αυτή η πορεία προσαρμογής αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της ανθεκτικότητας και της αφοσίωσης στην ανάπτυξη των δεξιοτήτων, παρά τις περιορισμένες δυνατότητες που τους πρόσφεραν οι συνθήκες στις οποίες διαβίωναν.

**Άγγελος** Ξεκίνησα να μαθαίνω κλασική κιθάρα τα πρώτα χρόνια, που δεν υπήρχε δάσκαλος ηλεκτρικής κιθάρας στα Γιάννενα. Οπότε εγώ αναγκάστηκα τρία ή τέσσερα χρόνια να κάνω κλασική κιθάρα. Ιδιαίτερα μαθήματα έκανα σε ηλεκτρική κιθάρα μέχρι που έφυγα μετά, στο σχολείο, στο εξωτερικό.

**Κοσμάς** Στην πορεία, την τελευταία χρονιά που ήμουν στο λύκειο, καθώς δεν υπήρχε δυνατότητα όλα τα προηγούμενα χρόνια, έκανα μαθήματα εδώ στο Δημοτικό Ωδείο [των Ιωαννίνων] μια χρονιά, αν θυμάμαι καλά, μπορεί να

ήταν και η επόμενη χρονιά. Εκεί άρχισα να μαθαίνω να διαβάζω μουσική, να καταλαβαίνω πώς γράφεται το drumset στο πεντάγραμμο, να μαθαίνω και την ύπαρξη άλλων ειδών, λίγο με το latin που είχαμε ασχοληθεί τότε, λίγο με το swing. Έφυγα όμως όταν τελείωσα το σχολείο, πήγα στη Θεσσαλονίκη. Είχα ένα γρήγορο πέρασμα από το Κρατικό Ωδείο. Είχα δώσει εξετάσεις για κλασικά κρουστά, είχα περάσει. Έκατσα περίπου ένα εξάμηνο, δεν θυμάμαι, όπου έφυγα και από κει πήγα στην Αθήνα, στη σχολή του Νίκου του Τουλιάτου. Έκανα με τον Αλβέρτο τον Παναγιωτόπουλο μάθημα για τα επόμενα δύο χρόνια, αν θυμάμαι καλά. Δυστυχώς ξεκινώντας, και το δυστυχώς θα το καταλάβεις πολύ καλά, ξεκινώντας να μπαίνω στη διαδικασία των ωδείων (...), δεν ήταν έτοιμα τα ωδεία να το δεχτούν αυτό το πράγμα [το drum set], να το υποδεχτούν, δεν το γνώριζαν. Το ωδείο σαν χώρος μάθησης δεν γνώριζε τι ήταν αυτό το όργανο, άρα το αντιμετώπιζε, το ωδείο ξαναλέω συνολικά όχι απαραίτητα οι δάσκαλοι, το αντιμετώπιζε σαν ένα όργανο που ανήκε στο τμήμα της κλασικής μουσικής, το οποίο ήταν τραγικό λάθος για εμένα (...), γιατί δεν ανήκει. Όλοι οι εκπαιδευτές μου, πλην του καθηγητή μου στο Κρατικό Ωδείο που κάναμε κλασικά κρουστά, ήταν σε αυτό που ονομάζουμε δημοφιλή μουσική, οι οποίοι εργαζόνταν, είτε παίζοντας σεζόν που υπήρχε τότε, σε μαγαζιά ή στην Αθήνα όπου ο Αλβέρτος έπαιζε τότε με αρκετά ονόματα της εποχής, τέλος πάντων δούλευε (...). Ήταν άνθρωποι που ήταν έξω, δούλευαν.

**Φίλιππος** Πήγα στο ωδείο (...), άρχισα με κλασική κιθάρα. Εγώ πήγα στο ωδείο χωρίς να έχω σπίτι μου κιθάρα. Χωρίς να έχω αγοράσει όργανο. Με καθοδήγησε η δασκάλα μου τότε στο τι κιθάρα να πάρω και άρχισε από κει. Δεν ασχολήθηκα μόνος μου. Μαθήματα ηλεκτρικής είχα κάνει αργότερα, από ένα βιβλίο το οποίο το εξέδιδε νομίζω το πανεπιστήμιο Berkley. Ναι και του MI υπήρχανε βιβλία, που ήταν ο δάσκαλός μου. Το κίνητρο αυτό που δέχθηκα εγώ ήταν το ότι, αυτή τη μουσική που άκουγα, ο δάσκαλός μου την έπαιζε, με το συγκρότημά του. Παίζανε αυτή τη μουσική live. Ασχολούνταν με αυτό (...), ήταν ο τομέας του δηλαδή και με βοήθησε, γιατί όλη αυτή τη

μουσική που άκουγα και έλεγα «πω πω, πώς παίζει τώρα αυτός», μου τα έδειχνε εκείνος. Οπότε μου έδειχνε και καινούργιες μουσικές και τέτοια.

Η εκπαίδευση στο εξωτερικό, ιδίως σε μουσικά κέντρα με εξειδικευμένα προγράμματα, παρείχε σε κάποιους από τους μουσικούς την ευκαιρία να εμβαθύνουν σε συγκεκριμένα είδη και τεχνικές. Μέσα από μαθήματα, εργαστήρια και συνεργασία με κορυφαίους επαγγελματίες, οι μουσικοί εκτέθηκαν σε μαθησιακές εμπειρίες πέρα από τα όρια της τυπικής εκπαίδευσης και απέκτησαν εξειδικευμένες γνώσεις και δεξιότητες.

*Ελένη* Η εμπειρία στο πανεπιστήμιο του Λονδίνου ήταν καταπληκτική. Είχε τα πάντα εκεί που ήθελα να μάθω. Το 2007 με 2010. Ήταν ένα bachelor 3 χρόνια στο ICMP, το Institute of Contemporary Music Performance του Λονδίνου.

*Άγγελος* Είχα πολλούς καθηγητές στο σχολείο, στην Αμερική όταν ήμουν, οι οποίοι ήταν διαμάντια. Πήγα εκεί αργότερα, το 1997. Στο Musicians Institute (MI) στο Los Angeles, στο τμήμα GIT [σχολή κιθάρας], όπως το λένε αυτοί εκεί πέρα. Η κιθάρα διδάσκεται σαν ύλη γενικότερα, αλλά υπάρχουν και παράθυρα ξέρεις (...), πιο μικρές πόρτες, που μπορείς να περάσεις και να ακολουθήσεις κάποια εξειδίκευση σε λίγο πιο (...), στυλ που σε ενδιαφέρει, ξέρω γω. Αλλά και τα μαθήματα είναι γενικότερα. Η κιθάρα δηλαδή έχει για παράδειγμα 6, 7 μαθήματα υποχρεωτικά και κάποια εργαστήρια που είναι και αυτά υποχρεωτικά, και από κει και πέρα ό,τι άλλο ήθελε ο καθένας, μπορούσε να το ακολουθήσει. Πάλι στη μορφή του εργαστηρίου, είχε και πιο ειδικά μαθήματα τα οποία ήταν επιλογής. Αυτό που έκανα εγώ ήταν ένα χρόνο. Τέσσερα τρίμηνα.

*Κοσμάς* Επέστρεψα Γιάννενα και μετά από χρόνια πήγα Αμερική σε δύο φάσεις (...), μία στο Los Angeles και μία στη Νέα Υόρκη (...), πολύ έτσι χοντρικά και γρήγορα, αυτή είναι η πορεία μου σε τι αφορά την εκπαίδευση.

Μια σημαντική παρατήρηση είναι ότι η απόκτηση δεξιοτήτων δεν ήταν αποκλειστικά αποτέλεσμα της τυπικής μάθησης. Οι μουσικοί ανέδειξαν τη σημασία της ατομικής τους προσπάθειας και αναζήτησης. Η εξερεύνηση των αγαπημένων τους

καλλιτεχνών, η ανάλυση και η προσπάθεια να αντλήσουν κάτι δικό τους από αυτά αποτέλεσε κεντρικό στοιχείο της εξέλιξής τους.

*Μανώλης* Έκανα ένα χρόνο ωδείο με τον Κιουρτζόγλου. Έκανα ένα χρόνο μαθήματα. Μετά έκανα λίγα μαθήματα με τον Φακανά και με τον Παπαδέα, τον άλλο μπασιίστα. Η δική μου εμπειρία είναι μικρή. Δηλαδή έχω περισσότερη εμπειρία στο να διδάσκω παρά να διδάσκομαι (...), σε ωδείο. Αλλά νομίζω ότι το κύριο χαρακτηριστικό είναι ότι, δεν ήταν τόσο η δομή και το κτίριο και το όνομα, ξέρω γω. Πήγαινα στο Νάκα (...), ήταν ο δάσκαλος που πήγαινα. Δηλαδή πήγα συγκεκριμένα για τον Κιουρτζόγλου, επειδή τον είχα δει και τον θαύμαζα πολύ και ήτανε (...), εντάξει, ήταν ο Γιώτης [γελάει]. Οπότε νομίζω ότι εκεί ήτανε όλη η δική μου αίσθηση και επαφή. Ήταν με το πρόσωπο και όχι τόσο με το κτίριο ή με το (...), με την εταιρεία. Δεν έζησα πολύ τη δομή αυτή των εξετάσεων.

*Βίκτωρας* Έκανα κλασική μουσική. Έκανα θεωρητικά, έφτασα μέχρι λίγο πριν το πτυχίο της αρμονίας. Το 'χω αυτό. Λίγο πριν τα πτυχία τα αφήνω όλα. Ο πρώτος δάσκαλος στο πιάνο ήταν καθαρά κλασικός, αμετανόητος κτλ. Της κιθάρας ήτανε ας πούμε (...), έπαιζε ηλεκτρική, δούλευε κανονικά σε καλά gigs, αλλά είχε και αυτός πάρα πολύ την προσέγγιση ότι με την κλασική θα μάθεις. Τα μαθήματα σε αυτό που πραγματικά γούσταρα να κάνω και που τελικά κάνω, δεν με έχουν βοηθήσει.

*Ορφέας* Μαθήματα παρακολούθησα στο Πρότυπο Κέντρο Αρμονίου και στο Δημοτικό Ωδείο [στα Ιωάννινα] θεωρητικά και φυσικά μετά στο πανεπιστήμιο. Τα μαθήματα στο ωδείο με οδηγήσανε κάπου, θα έλεγα. Ήμουν τυχερός και είχα καλούς δασκάλους πιστεύω. Παίζανε pop, rock (...). Αν όχι όλοι, κάποιοι παίζανε και πήρα και πολλά από κει (...), γιατί πράγματα που δεν τα μαθαίναμε στο ωδείο, μπορούσα να τα ρωτάω εγώ στον καθηγητή μου και να με βοηθάει γιατί είχε και αυτός αντίστοιχα ακούσματα και αυτό ήταν πολύ θετικό σίγουρα. Οπότε το πρώτο πράγμα που πρέπει να κάνει ο εκπαιδευτικός είναι να σε βάλει στο κλίμα να

αγαπήσεις (...), να σου αρέσει η μουσική. Και αυτό το βλέπω και στα ωδεία. Η ιστορία είναι λίγο η ίδια. Εγώ όταν είμαι σε μια παρέα και γνωρίζομαι, και είναι κοπέλες συνήθως, που κάνανε πιάνο και λένε «α, παίζεις και πιάνο» κτλ. Πόσες φορές έχω ακούσει την ίδια ιστορία (...), ότι «πω πω έκανα και εγώ μικρή πιάνο αλλά τη μισούσα τη δασκάλα, μου έβαζε αυτό, μου χτύπαγε τα χέρια και το μίσσησα». Και την έχω ακούσει πολλές φορές αυτή την ιστορία.

Από τη δεκαετία του '80 που ερευνούμε μέχρι και σήμερα, οι μουσικοί αναζητούν τρόπους να εκμεταλλευτούν διάφορες πηγές πληροφοριών, προκειμένου να κατανοήσουν, να ερμηνεύσουν και να εκτελέσουν τα αγαπημένα τραγούδια τους. Αρχικά, οι παρτιτούρες χρησιμοποιήθηκαν ως μια οργανωμένη προσέγγιση της μουσικής μάθησης. Η διαδικασία αυτή προσέφερε σαφείς οδηγίες και ανάλυση των κομματιών, επιτρέποντας στους μουσικούς να αναπτύξουν τεχνικές δεξιότητες και να αντιληφθούν τη δομή της μουσικής. Η δυσκολία, όμως, στην ανάγνωση οδηγεί πολλές φορές σε εναλλακτικές λύσεις, όπως τη χρήση ταμπλατούρας, αλλά και την απευθείας πρακτική εφαρμογή πάνω στο όργανο δια της ακοής. Από τις αναφορές των συνεντευξιζόμενων προκύπτει ότι η πρόκληση που αντιμετώπιζαν, ήταν η ανάγκη να επιβεβαιώσουν αυτές τις πληροφορίες με το «αυτί» τους, καθώς ορισμένες φορές οι παρτιτούρες δεν ανταποκρίνονταν απόλυτα στην ορθή καταγραφή ενός κομματιού. Έτσι, η προσπάθεια απόδοσης ενός κομματιού δεν περιορίζεται σε μία μόνο πηγή. Η ακρόαση είναι θεμελιώδης. Ο μουσικός εξασκεί το αυτί του, επιδιώκοντας να αντιληφθεί αρχικά τη δομή ενός κομματιού και στη συνέχεια να αποτυπώσει την κάθε νότα και ρυθμικό μοτίβο.

*Ελένη* Τότε ας πούμε δεν υπήρχε video. Ωραία θα 'τανε. Εύχομαι να υπήρχε. Τότε υπήρχαν οι ταμπλατούρες, σκέτες, στις οποίες, ναι τις χρησιμοποιούσα, αλλά πάντα το επαλήθευα και με το αυτί. Γιατί μερικές φορές, ξέρεις, δεν ήταν σωστές. Εντάξει, τώρα κάποια κομμάτια που προσπαθούσα εγώ να τα βγάλω, δεν γινόταν να τα βγάλεις με το αυτί, γιατί δεν υπήρχαν καν slow down προγράμματα. Δηλαδή, όταν εγώ καθόμουνα και έβγαζα το Crushing Day του Satriani (...), δεν υπήρχε περίπτωση να καταλάβω τι γίνεται εκεί



πέρα. Η ταχύτητα ήταν ιλιγγιώδης. Οπότε χρησιμοποιούσα παρτιτούρες. Αλλά για κάποια πράγματα χρησιμοποιούσα και το αυτί μου, πάντα, όταν είχα αρχίσει να έχω και ένα επίπεδο.

*Μανώλης* Δύο είναι οι βασικοί τρόποι. Είτε παρτιτούρα, είτε με το αυτί αν δεν βρεις κάτι. Η παρτιτούρα σου δίνει ταχύτητα. Εκεί πέρα, το διαβάζεις (...), αλλά νομίζω ότι το μεγαλύτερο μέρος των πραγμάτων, ιδίως άμα μιλάμε και για pop μουσική, είναι κυρίως με το αυτί. Αλλά σαν διαδικασία πρώτα μια καλή ακρόαση, χωρίς το όργανο. Γιατί πέφτουμε όλοι με το όργανο κατευθείαν απάνω και δεν ακούμε τελικά. Ξέρεις θέλει μια πολύ καλή ακρόαση. Αν έχω το χρόνο, το αναλύω όλο ρε παιδάκι μου. Σε φάση (...), να ξέρω τι κάνει η κιθάρα, τι κάνουν τα τύμπανα και να έχω μια πλήρη εικόνα, αρμονική, ρυθμική του κομματιού, ας πούμε.

*Βίκτωρας* Υπήρχαν όλα αυτά λοιπόν από τη μια και από την άλλη υπήρχαν κάποια βιβλία με ταμπλατούρες με στίχους και τέτοια που (...). Όλα αυτά βέβαια για μας τότε ήταν πανάκριβα γιατί ήμασταν σχολείο, παίρναμε χαρτζιλίκι, οπότε δεν είχαμε πρόσβαση, δεν ήτανε πολύ εύκολο να τα πάρουμε.

*Ορφέας* Εγώ πήγαινα περισσότερο με το αυτί πιστεύω (...), και μου φαινόταν και πιο γρήγορο. Και ακόμα πιστεύω ότι άμα έχω μια παρτιτούρα, θα κοιτάζω την παρτιτούρα και δεν θα το μάθω. Δεν θα το απομνημονεύσω δηλαδή εύκολα, οπότε καμιά φορά με βάζω στη διαδικασία να το μάθω απ' έξω καλύτερα από την αρχή, για να μπορώ να είμαι και λίγο πιο ελεύθερος παίζοντας.

*Φίλιππος* Όσον αφορά τις παρτιτούρες δεν είμαι τόσο καλός στο να διαβάζω νότες κατευθείαν. Υπάρχει μια άλλη μέθοδος, το tab [ταμπλατούρα] που διαβάζουν οι κιθαρίστες και μπασίστες, το οποίο να σου πω την αλήθεια δεν το προτιμώ, γιατί ούτε πάντα είναι σωστή η δακτυλοθεσία κτλ. Συνήθως το ακούω πολλές φορές το κομμάτι, προσπαθώ να το προσεγγίσω πρώτα με το πώς το ακούω, τι παίζω. Κυρίως το ακούω για να το αποστηθίσω κατά

κάποιο τρόπο. Να μάθω τη φόρμα, τα μέρη πρώτα και μετά να πιάσω το όργανο. Στη συνέχεια, λόγω του ότι έχουμε πρόσβαση στο διαδίκτυο, προσπαθώ να βρω κάποια live συναυλία του, πώς το παίζει αυτός ο κιθαρίστας, για να μπορέσω να το παίξω κι εγώ έτσι. Και σε τελευταία μοίρα, η οποία συμβαίνει είτε μετά από αυτά τα πράγματα (...), μετά από την ακρόαση του τραγουδιού ή αν βαριέμαι, τότε ανοίγω το tab για να δω τι παίζει κτλ. Τώρα αν είναι ένα δύσκολο μέρος, ένα δύσκολο κιθαριστικό σόλο ας πούμε, από τις μουσικές που άκουγα μεγαλώνοντας, που ακούω και τώρα βασικά (...), τότε ναι, μπορεί να δω και τα tab, αλλά πάντα έχω τις επιφυλάξεις μου.

**Άγγελος** Θα προσπαθήσω να το βρω από την αυθεντική εκτέλεση κατ' αρχήν. Μετά μπορεί να ακούσω και διάφορες διασκευές που έχουν γίνει γύρω γύρω από αυτό. Πώς ο καθένας δηλαδή (...), τι έβαλε αυτός μέσα, πώς το έκανε ο άλλος κτλ. Αλλά οπωσδήποτε η παρτιτούρα, το χαρτί και ο οδηγός, σίγουρα χρειάζεται.

Με την εμφάνιση της τεχνολογίας και των ψηφιακών μέσων άνοιξαν νέοι ορίζοντες στη εκμάθηση της μουσικής. Τα λογισμικά που διευκολύνουν το επαναληπτικό άκουσμα, καθώς και η δυνατότητα επιβράδυνσης του ρυθμού, έδωσαν νέες δυνατότητες στους μουσικούς, με τα εργαλεία αυτά να επιτρέπουν την προσαρμογή της μάθησης στον ρυθμό του κάθε μουσικού και την ακριβή κατανόηση των τεχνικών που απαιτούνται.

**Ελένη** Όταν βγήκαν αυτά [τα λογισμικά], τα χρησιμοποιούσα (...), που κάνεις slow down το tempo στο αρχείο και ακούς και βγάζεις με το αυτί. Και τώρα δηλαδή το κάνω αυτό ακόμα στα κομμάτια που θέλω να δω τι συμβαίνει. Με ταμπλατούρες πλέον δεν ασχολούμαι, δηλαδή με κουράζει κιόλας. Θα την έχω για σύμβουλο, αλλά δεν θα κάτσω (...). Θα προτιμήσω (...), είναι λίγο πιο εύκολο με το αυτί κάποιες φορές και θα χρησιμοποιήσω και video που δείχνει κάποιος κάτι. Εφόσον υπάρχουν εννοείται το κάνω και εγώ.

Παράλληλα με την εξέλιξη της τεχνολογίας, οι πλατφόρμες, όπως το You Tube, έφεραν μια νέα εποχή, όπου οι μουσικοί έχουν πλέον πρόσβαση με οπτικοακουστικό τρόπο σε αμέτρητους πόρους, συμπεριλαμβανομένων video με μαθήματα, live εκτελέσεις και αναλύσεις κομματιών, όπου η παρατήρηση των κινήσεων ενός μουσικού και του τρόπου εκτέλεσης μπορεί να αποτελέσει σημείο αναφοράς και να διευκολύνει την κατάκτηση της ορθής απόδοσης ενός κομματιού.

*Κοσμάς* Ποτέ δεν αναζητούσα παρτιτούρες, γιατί σε πρώτη φάση δεν ήξερα να τις διαβάζω. Δεν πέρναγε καν από το μυαλό μου. Σε δεύτερη φάση, αμφιβάλλω δηλαδή ακόμη κι αν γυρίσω πίσω και να ήξερα να διαβάζω (...), αμφιβάλλω ότι θα έβρισκα παρτιτούρες, οπουδήποτε, ειδικά για το drumset στην Ελλάδα και στα Γιάννενα εκείνη την εποχή. Άρα ακούγοντας (...), ακούγοντας πάρα πολύ (...), δεν μπορούσα να καταλάβω τα πάντα στην αρχή, άρα προσπαθούσα να αποδώσω αυτό που ακούω με τον δικό μου τρόπο. Αλλά στην πορεία των χρόνων και γνωρίζοντας το όργανο άρχισα να ακούω πάρα πολύ καλά και θεωρώ ότι με βοήθησε πάρα πολύ ακόμη και σήμερα αυτό. Αν δεν είχα περάσει από αυτή τη διαδικασία, νομίζω ότι δεν θα είχε εξασκηθεί το αυτί μου να (...), γιατί η πραγματικότητα στις δουλειές τουλάχιστον αυτές που βρέθηκα εγώ, το 90% στηριζόταν στο ακούειν και όχι στο να διαβάζω παρτιτούρα. Άρα ήταν ένα απαραίτητο στοιχείο.

Η ορθή απόδοση της εκτέλεσης ενός κομματιού μπορούσε να επιβεβαιωθεί με αρκετούς τρόπους, όπως την ηχογράφηση και στη συνέχεια την προσεκτική ακρόαση, την επιβράβευση από τους συνεργάτες και πολύ συχνά την ικανοποίηση από το ηχητικό αποτέλεσμα που παραγόταν.

*Κοσμάς* Το επιβεβαίωναν οι φίλοι μου που χαιρόνταν για αυτό που ακουγότανε [γέλια], δεν ήμουν σίγουρος, δηλαδή ήταν τόσο πολύ στον αέρα όλα, αλλά υπήρχε αυτή, πώς να το πω τώρα, η ανεμελιά της ηλικίας (...), που άμα ήμασταν ικανοποιημένοι με αυτό που ακουγότανε (...), σου είπα δεν αποδίδαμε, κανένας δεν απέδιδε τα κομμάτια όπως ήταν ακριβώς, δηλαδή τα φέρναμε στα μέτρα μας, χωρίς απαραίτητα να το καταλαβαίνουμε. Δεν

είχαμε το επίπεδο γνώσης και ακοής να καταλάβουμε ότι δεν είναι ακριβώς έτσι αυτό που παίζεται στην κιθάρα ή στα drums, αλλά σε εκείνη τη φάση μας επιβεβαίωνε (...) ο παρορμητισμός μας και η χαρά μας που τα παίζουμε.

*Ορφέας* Ηχογραφούσα σίγουρα και το άκουγα μετά, αλλά θα έπαιρνα και κάποια γνώμη αν δεν ήμουν σίγουρος, κάποιου πιο έμπειρου. Δεν ξέρω, δύσκολη ερώτηση (...). Κάτι μπορεί να τα ακούς εσύ και να είναι μια χαρά και τελικά να είναι λάθος. Αν υπήρχε ηχογράφηση, το έπαιζα πάνω από την ηχογράφηση για να δω αν ταιριάζει, αν κλωτσάει κάτι κάπου και με πετάει έξω.

### Μουσικότητα, ο ρόλος της τεχνικής και οι τρόποι βελτίωσης

Η μουσικότητα είναι ένα πολυδιάστατο φαινόμενο που δύσκολα ορίζεται με ακρίβεια, καθώς είναι στενά συνδεδεμένη με την ανθρώπινη εμπειρία και την πολιτισμική ποικιλομορφία. Στη γενική του έννοια, η μουσικότητα αναφέρεται στην ικανότητα ενός ανθρώπου να αντιλαμβάνεται, να απολαμβάνει και να δημιουργεί μουσική. Μπορεί να εκδηλώνεται με διάφορους τρόπους, συμπεριλαμβανομένης της ικανότητας της κατανόησης μουσικών δομών και μοτίβων, καθώς και την ικανότητα εκτίμησης των αισθητικών πτυχών της μουσικής. Έτσι, η μουσικότητα συχνά συνδέεται με την ικανότητα απόδοσης μουσικής φωνητικά ή μέσω ενός μουσικού οργάνου.

Όπως προκύπτει από τις συνεντεύξεις, μουσικότητα είναι η ικανότητα ενός μουσικού να εμπλέκεται με σεβασμό και ευαισθησία στο κομμάτι που εκτελεί. Αυτό σημαίνει ότι ο μουσικός πρέπει να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της μουσικής που αναπαράγει, αξιοποιώντας τις τεχνικές του δεξιότητες, επικοινωνώντας μέσω του οργάνου του ή της φωνής του το αισθητικό μήνυμα που επιθυμεί να μεταφέρει. Η άρτια τεχνική επιτρέπει στον μουσικό να εκφραστεί με ακρίβεια και ένταση, αποδίδοντας το κομμάτι με τον τρόπο που επιθυμεί. Η μουσικότητα εκδηλώνεται μέσα από την εκφραστικότητα του εκάστοτε μουσικού. Ο τρόπος με τον οποίο ερμηνεύει ένα κομμάτι αποτελεί μέρος της μουσικής προσωπικότητάς του και συμβάλλει στη δημιουργία μιας συναισθηματικής σύνδεσης με το κοινό.

**Βίκτωρας** Μουσικότητα σημαίνει να βρίσκεις τρόπους να ανατριχιάζεις τον άλλον ακούγοντάς σε.

**Κοσμάς** Είναι το κατά πόσο μπορείς να υπηρετείς τη μουσική την οποία παίζεις με σεβασμό, έτσι; (...) Ό,τι απαιτεί αυτή η μουσική, γιατί διαφορετικές μουσικές απαιτούν διαφορετικά πράγματα. Για μένα αυτό είναι στο ένα επίπεδο. Η μουσικότητα δηλαδή το πώς μπαίνεις μέσα στο κομμάτι ως μέρος αυτού.

**Φίλιππος** Μουσικότητα είναι το να είναι καθαρός παίκτης. Δεν θα πω να παίζει αυτό που χρειάζεται, γιατί αυτό είναι πολύ υποκειμενικό. Ναι, να είναι καθαρά αυτά που παίζει, να ακούγονται όμορφα και να παίζει fluently (...), δηλαδή με ροή. Να έχει μια ροή αυτό που ακούω. Ένα αποτέλεσμα το οποίο να είναι εύηχο στα αυτιά μου. Να είναι ωραίο.

**Άγγελος** Η μουσικότητα έχει να κάνει με την έκφραση, για μένα. Να σου πω την αλήθεια, την έκφραση, όσον αφορά ακόμα και την εκτέλεση σε ένα κομμάτι. Είναι πολύ μεγάλος κατ' εμέ, ο όρος (...), πολύ ευρύς, αλλά αν θέλουμε να το μεταφράσουμε λίγο έτσι πιο πρόχειρα, η μουσικότητα παίζει ρόλο. Δηλαδή, ας πούμε το πώς θα παίζει κάποιος ένα κομμάτι. Για αυτό σου λέω έχει να κάνει με την έκφραση δηλαδή.

Η μουσικότητα δεν περιορίζεται ασφαλώς μόνο στους επαγγελματίες μουσικούς. Ο καθένας μπορεί να αναπτύξει μια ευαισθησία και κατανόηση για τη μουσική, ανεξαρτήτως τεχνικών γνώσεων. Η μουσικότητα εκδηλώνεται μέσα από την αντίληψη και την αισθητική του ακροατή, ο οποίος μπορεί εκφραστεί και να αντλήσει ευχαρίστηση μέσα από τη μουσική.

**Ορφέας** Μουσικότητα πιστεύω ότι μπορεί να έχουν πολλοί άνθρωποι άσχετα αν είναι μουσικοί ή όχι (...), τεχνικά. Ίσως είναι ο τρόπος που αντιλαμβάνεται ο καθένας τη μουσική. Εγώ δηλαδή μπορώ να βρω μουσικότητα σε φίλους που πραγματικά δεν έχουνε σχέση με όργανο ή κάτι τέτοιο, αλλά έχουν πάρα

πολύ καλή άποψη, έχουν καλή αισθητική. Ας πούμε την αντιλαμβάνονται και σε ένα επίπεδο λίγο παραπέρα από το απλά να τη δέχονται.

Η τεχνική αποτελεί ένα απαραίτητο, ένα βασικό εργαλείο που επιτρέπει στον μουσικό να αποδώσει τη μουσική με ακρίβεια και να ανακαλύψει τη μέθοδο με την οποία μπορεί να εκφραστεί αρτιότερα. Οι μουσικοί συνεχώς αναζητούν νέες τεχνικές, προσεγγίσεις και μεθόδους εκπαίδευσης, για να βελτιώσουν τις ικανότητές τους. Αυτή η διαδικασία είναι διαρκής, καθώς η μουσική εξελίσσεται συνεχώς και μαζί της αυξάνονται και οι απαιτήσεις προς τους μουσικούς. Από τις συνεντεύξεις αναδεικνύεται πόσο ουσιαστική είναι αυτή η αναγνώριση της σημασίας της τεχνικής, που δεν περιορίζεται μόνο στην ικανότητα να εκτελείς πολύπλοκα μουσικά θέματα με ακρίβεια. Είναι η ικανότητα να εκφράζεις τον εαυτό σου μέσα από ένα μουσικό όργανο, να μεταφέρεις συναισθήματα και ιδέες με αυτοπεποίθηση και ευελιξία. Είναι η ικανότητα να διατηρείς μια ποιότητα ήχου που είναι τόσο δυναμική όσο και ευαίσθητη, καθώς και η ικανότητα να διαχειρίζεσαι την κούραση και την αντοχή σε πολύωρες εμφανίσεις.

*Ελένη* Η τεχνική είναι βασική. Είτε παίζεις αργά, γρήγορα ή οποιοδήποτε στυλ, πρέπει ξέρεις να πατάς τη νότα καλά.

*Μανώλης* Ναι. Είναι σημαντική 100%. Κυρίως υπάρχει αυτή η παρεξήγηση, ότι τεχνική είναι το να παίζεις πολύ γρήγορα. Κυρίως για να κοντρολάρεις τον ήχο σου και να έχεις αντοχή να το κάνεις αυτό το πράγμα. Χωρίς να καταστρέψεις τα χέρια σου επί δύο ώρες, δυόμιση, τρεις (...), σε άλλες περιπτώσεις έξι.

*Κοσμάς* Με την τεχνική (...), είναι το κατά πόσο έχεις τη δυνατότητα να αποδώσεις με το όργανό σου, όποιο όργανο κι αν είναι αυτό (...), αυτό που θέλεις. Δηλαδή παραδείγματος χάριν, αν μιλήσουμε για τα drums, για τις δυναμικές, κατά πόσον έχεις την ευχέρεια να παίζεις με δυναμικές ή να εκφράσεις πράγματα (...). Τέλος πάντων, αυτά είναι αλληλένδετα.

*Άγγελος* Η βασικότερη ίσως όχι, αλλά πολύ σημαντική όμως. Τι να σου πω, η τεχνική χρειάζεται γιατί για να φτάσεις και σε λίγο πιο (...), σε ανώτερα σκαλοπάτια

και να παίζεις και λίγο πιο δύσκολα κομμάτια. Ενδεχομένως για αυτό πρέπει η τεχνική να υπάρχει. Γιατί αλλιώς υπάρχει πρόβλημα (...).

**Φίλιππος** Σε επαγγελματικό επίπεδο νομίζω σίγουρα είναι απαραίτητη. Τώρα εντάξει (...), πέρα από όλα, η μουσική είναι παρέα. Δηλαδή δεν χρειάζεται να είναι ο άλλος παικταράς ή να έχει τεχνική στο 100% για να παίξει ένα μουσικό όργανο (...), οποιοδήποτε. Αλλά ναι. Άμα θέλουμε να πούμε ότι κάποιος ασχολείται επαγγελματικά, νομίζω ότι η τεχνική είναι ένα σημαντικό aspect της εικόνας αυτής.

Πέρα από την πρακτική αξία της, η τεχνική είναι και μια πηγή αυτογνωσίας και προσωπικής ανάπτυξης. Ο μουσικός που επενδύει χρόνο και προσπάθεια στη βελτίωση της τεχνικής του ανακαλύπτει νέες δυνατότητες και όρια του εαυτού του. Μέσα από την εξάσκηση ανακαλύπτει βαθύτερες διαστάσεις της μουσικής, κατανοώντας τη δομή, τη ροή και την αισθητική των έργων που εκτελεί. Η τεχνική γίνεται ένα εργαλείο για την ερμηνεία και την ανάλυση της μουσικής, βοηθώντας τον μουσικό να εισχωρήσει στην ουσία των κομματιών που εκτελεί. Όπως παρουσιάζεται από τους μουσικούς, η τεχνική δεν πρέπει να γίνει αυτοσκοπός. Η κατάκτησή της πρέπει να υπηρετεί τον σκοπό της μουσικής, δηλαδή την επικοινωνία, την έκφραση και τη σύνδεση με την ανθρώπινη ψυχή. Όταν χρησιμοποιείται με σκοπό την επίδειξη ή την υπερβολική επιδεξιότητα, χάνει την ουσία της και απομακρύνει τον ακροατή από την ουσία της μουσικής. Συνεπώς, η βελτίωση της τεχνικής πρέπει να συνδυάζεται με την ανάπτυξη ενός βαθύτερου καλλιτεχνικού και πνευματικού προφίλ. Ο μουσικός πρέπει να επιδιώκει την ισορροπία μεταξύ της τεχνικής αρτιότητας και της εσωτερικής αλήθειας που θέλει να εκφράσει μέσα από τη μουσική του.

**Απόστολος** Ναι, φυσικά είναι απαραίτητη. Όχι για τίποτε άλλο, για να μπορείς να εκφράσεις αυτό που έχεις μέσα σου. Αν δεν έχεις τεχνική και θες να κάνεις κάτι και δεν μπορείς να το κάνεις, είναι απελπισία. Αρκεί να μην τη χρησιμοποιείς ως μέσο επίδειξης.

**Βίκτωρας** Είναι βασικότατη, αρκεί να μη γίνεται αυτοσκοπός.

*Ορφέας* Είναι σίγουρα [σημαντική η τεχνική]. Σίγουρα βοηθάει στην εξέλιξη του μουσικού. Δηλαδή ο κάθε μουσικός ό,τι και να θέλει να κάνει, κάποια χρόνια θα πρέπει να δουλέψει καλά για την τεχνική του. Σίγουρα δεν θα πρέπει να γίνει αυτοσκοπός, γιατί είναι κάποιοι που για μια ζωή νιώθουν ότι δεν έχουν φτάσει τεχνικά εκεί που θέλουν, αλλά πιστεύω ότι κάποια στιγμή πρέπει να σκεφτείς ότι είμαι σε ένα επίπεδο, ας είμαι πιο δημιουργικός από το να μελετάω μόνο.

Η εξάσκηση στη μουσική είναι μια διαδικασία που απαιτεί σημαντική δέσμευση χρόνου, αφοσίωση, τεχνική ακρίβεια, δημιουργικότητα και διαμορφώνεται ανάλογα με τον κάθε μουσικό και τις προτιμήσεις του. Συνομιλώντας με τους μουσικούς που συμμετείχαν στην έρευνα, προέκυψε μια ποικιλία προσεγγίσεων και μεθόδων σχετικά με το πώς διαχειρίζονται τον χρόνο τους για την εξάσκηση και τα υλικά που χρησιμοποιούν. Κοινός τόπος υπήρξε η ισορροπία μεταξύ της τυπικής μουσικής εκπαίδευσης και της προσωπικής εξέλιξης μέσα από την πράξη και τη δημιουργία. Αναγνωρίζουν τη σημασία της συνεχούς εκπαίδευσης και αναζήτησης νέων τεχνικών και μουσικών επιρροών για τη βελτίωση των δεξιοτήτων τους. Η εκπαίδευση τους συχνά περιλαμβάνει μια σειρά συγκεκριμένων θεμάτων που πρέπει να καλυφθούν και δεξιοτήτων που πρέπει να αποκτηθούν για την πρόοδο τους. Ωστόσο, πολλοί αναφέρουν ότι, ενώ αυτή η ύλη είναι σημαντική, προτιμούν να εστιάζουν και στη δική τους μεθοδολογία και δημιουργικότητα. Αυτό δείχνει μια μετάβαση από μια καθοδηγούμενη προσέγγιση σε μια πιο αυτοδύναμη, όπου ο μουσικός αναλαμβάνει τον έλεγχο της διαδικασίας μάθησης του.

*Ελένη* [Η εξάσκηση] Περιλάμβανε τεχνική (...), πάρα πολύ, ιδιαίτερα τα πρώτα χρόνια. Τεχνική σίγουρα, αυτοσχεδιασμό και κομμάτια. Παλιά θα σου έλεγα μελετούσα γύρω στις δύο ώρες, τουλάχιστον, την ημέρα και θεωρώ ότι δεν ήταν και πολλές. Δεν ήμουν και κανένα άτομο που διάβαζα πάρα πολλές ώρες, αλλά θα έλεγα 2-3 ώρες. Τώρα είναι περισσότερο πάνω στη δουλειά, οπότε δεν ξέρω αν μπορώ να το μετρήσω σαν εξάσκηση.

*Βίκτωρας* Με πολύ παίξιμο. Πάρα πολύ παίξιμο. Μελέτη επίσης. Θέλω να διαχωρίσω (...), ότι τα μαθήματα που έκανα δεν με βοήθησαν. Εντάξει όλα σε βοηθάνε



αλλά ουσιαστικά δεν με βοήθησαν στο είδος που παίζω. Καθόλου! Παίξιμο, ασκήσεις, προσπαθώντας να πάω κοντά (...) και πολύ συχνά προσπαθώ να μιμηθώ, να κάνω τραγούδια που δεν μου επέτρεπε η τεχνική μου. Και μέσω της προσπάθειας και της μελέτης να βγει το τραγούδι, έβγαινε και η τεχνική που απαιτούσε. Εφευρίσκω μόνος μου ασκήσεις. Όταν δω ότι κάτι δεν μου βγαίνει προσπαθώ να βρω, να εφεύρω ασκήσεις που να βοηθάνε στο να το πετύχω.

*Κοσμάς* Η εξάσκηση σε πρωταρχικό στάδιο ήταν το ότι παίζαμε με το συγκρότημά μας. Δεν υπήρχε εξάσκηση να κάτσω μόνος μου, εκτός από όταν έβγαζα τα κομμάτια. Άρα ήταν άπειρες οι ώρες. Μετά μπαίνοντας στη διαδικασία μάθησης και επειδή βρέθηκα, όπως βρέθηκα στην Αθήνα, στην Αμερική βρέθηκα επί τούτου για να μάθω για να διδαχθώ (...), άρα εκεί αφιέρωνα πολλές ώρες. Δηλαδή μπορεί να έχω μπει και στη διαδικασία να μελετήσω και πέντε και έξι ώρες. Κυρίως στην Αμερική αυτό. Γιατί εκεί είχα και ένα άγχος ότι πλήρωσα για αυτό, ήταν αρκετά τα λεφτά, άρα πρέπει να πάρω ότι περισσότερο μπορώ τέλος πάντων από αυτή τη διαδικασία.

Η επαναληπτική εξάσκηση αποτελεί κομβικό στοιχείο της προσπάθειας για τη βελτίωση της τεχνικής. Η διαβάθμιση και η μελέτη βιβλίων σχετικών με τη μουσική προάγει τη μάθηση και την ανάπτυξη νέων δεξιοτήτων. Επισημαίνεται η σημασία της επανάληψης σε αργές ταχύτητες για τον έλεγχο και την ακρίβεια του ήχου. Το ασκησιολόγιο αποτελεί ένα βασικό εργαλείο για την οργάνωση του υλικού, μέσω του οποίου οι μουσικοί εκτελούν τεχνικές ασκήσεις και αναπτύσσουν τις αυτοσχεδιαστικές τους δεξιότητες. Αυτό το ασκησιολόγιο μπορεί να προκύψει και από τη μελέτη των έργων των μεγάλων συνθετών, όπως ο Bach, που προσφέρουν πλούσιο υλικό για την τεχνική εξάσκηση και την ανάπτυξη του μουσικού επιπέδου.

*Απόστολος* Παράλληλα [με το ωδείο] μελετούσα πάρα πολύ (...) και από τότε είχα αρχίσει να διαβάζω και βιβλία, Bill Evans, Fred Sokolow (...). Άκουγα πάρα πολλή μουσική (...), πάρα πολλή μουσική.

- Μανώλης* Επειδή το έψαχνα πολύ για τους μαθητές μου κτλ., εκεί που έχω καταλήξει είναι ότι υπάρχει ένα ασκησιολόγιο, το οποίο μπορεί να προκύψει γενικότερα με το να βάζεις κάτω ιδέες. Είτε αρμονικές, είτε ρυθμικές και να τις αναπτύσσεις. Νομίζω ότι τα κύρια χαρακτηριστικά για να καλυτερέψει αυτό, σε ό,τι αφορά την τεχνική, είναι επαναληψιμότητα (...), εννοείται 500 φορές το ίδιο πράγμα και αργές ταχύτητες. Για να μπορείς να κοντρολάρεις όλη τη λεπτομέρεια του ήχου και να παίζεις γρήγορα (...) και να ακούγεται καθαρά και όμορφα. Αργά, με χρόνο πάνω σε αυτό. Δηλαδή να αφιερώνεις χρόνο. Έχει σημασία το πόσο κοντρολαρισμένος για μένα είναι ο ήχος. Και πέρα από την επαναληψιμότητα, πρακτικά, το άλλο πράγμα που με έχει βοηθήσει πάρα πολύ είναι η κλασική μουσική. Μαθαίνεις ένα πρελούδιο του Bach, το βγάζεις στο όργανο που παίζεις και μπορείς να είσαι μαζί του μ' αυτό για χρόνια. Και κάθε φορά να καλυτερεύει. Και γενικότερα η κλασική, νομίζω ότι είναι φοβερή ενασχόληση όσον αφορά τεχνικά ζητήματα.
- Κοσμάς* Τα δύο όμως κομμάτια [εξάσκησης] που ανά περιόδους ασχολήθηκα είναι: σε πρώτη φάση η τεχνική (...), με την κακή έννοια του θέλω να παίζω γρήγορα, έτσι είχα αντιληφθεί την τεχνική μικρότερος, να παίζω πιο γρήγορα, σε δεύτερη φάση η τεχνική ως εργαλείο πλέον για να εκφράσω αυτά που ήθελα και εκεί ήταν πιο ουσιαστική μελέτη. Και αυτό που έχω ασχοληθεί, το αντικείμενο με το οποίο έχω ασχοληθεί πάρα πολύ, ήταν το να γνωρίζω μουσικές και patterns και τρόπους παιχνιδιού από διαφορετικές κουλτούρες.
- Ορφέας* Κυρίως στα μαθήματα νομίζω ασχολήθηκα με την τεχνική. Όχι τόσο από video. Σίγουρα τώρα θα υπάρχουν πάρα πολλά πράγματα. Όσο ήμουν πιο μικρός δεν το έκανα τόσο. Δεν ήταν τόσο συχνό. Έβλεπα κανένα video, αλλά πιστεύω ότι με το δάσκαλο και την άμεση επαφή, μπορεί να ελέγχει τα χέρια σου, να βλέπει πόσο σωστά κάνεις κάτι, πόσο σφιγμένος είσαι.

Να σε προλάβει και από προβλήματα, κάτι που με ένα video μπορεί να μην το καταλάβεις.

**Άγγελος** Κοίταξε έχω μελετήσει κλίμακες συγχορδίες, arpeggios, αν το πάρουμε κατά γράμμα (...), κατά λέξη, έτσι; Και μετά μέσω των κομματιών, γιατί αν δεν τα έχεις όλα αυτά πώς θα μπορέσεις να παίξεις, πώς θα μπορέσεις να αυτοσχεδιάσεις, αν δεν ξέρεις μια κλίμακα.

Η τεχνολογία παίζει επίσης σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της πρακτικής των μουσικών. Η πρόσβαση σε διαδικτυακούς πόρους, όπως video μαθημάτων και άλλες τεχνικές πληροφορίες, τους επιτρέπει να μάθουν και να εξελιχθούν, ακόμα και χωρίς την παρακολούθηση μαθημάτων σε παραδοσιακά μουσικά ιδρύματα.

**Φίλιππος** Το ωδείο είναι σαν σχολείο. Τι εννοώ με αυτό; Έχει μία ύλη που πρέπει για να δώσεις εξετάσεις και να ανέβεις επίπεδο, να πας στην επόμενη τάξη, είναι μια συγκεκριμένη ύλη. Μπορεί να είναι κάποιες τεχνικές, κάποια κομμάτια, εντάξει, τα γνωστά. Σίγουρα ασχολήθηκα με αυτά, αλλά πιο πολύ ασχολήθηκα με τα δικά μου. Δηλαδή να ακούσω τη μουσική μου, να τη βγάλω. Περιοδικά δεν έπαιρνα πολλά, κιθαριστικά ας πούμε. Αλλά σίγουρα με το διαδίκτυο, είδα πολλά video με τεχνικές, που με βοήθησαν πάρα πολύ μόλις ασχολήθηκα, αλλά θα πω καταλήγοντας ότι η μουσική που άκουγα νομίζω ότι είναι ο δάσκαλος στην ουσία. Με αυτό ασχολήθηκα πιο πολύ.

Οι μουσικοί που συνομίλησα, συνήθιζαν να αφιερώνουν αρκετό χρόνο για την εξάσκηση, ιδίως κατά τα πρώτα χρόνια της μουσικής τους εκπαίδευσης και επιβεβαιώνουν ότι οι πολλές ώρες παιξίματος και μελέτης είναι αναγκαίες για την ανάπτυξη τεχνικών δεξιοτήτων και την επίτευξη των μουσικών τους στόχων. Παρόλο που στην αρχή μπορεί να αφιέρωναν αρκετές ώρες την ημέρα για εξάσκηση, στη συνέχεια αναζητούσαν ευκαιρίες να τη συμπεριλάβουν στην καθημερινή τους δραστηριότητα, καθώς αυτή μεταβαλλόταν ανάλογα με τις ανάγκες τους και τους στόχους τους, αλλά και με τις αλλαγές στις επαγγελματικές τους υποχρεώσεις. Όσο προχωρούν στην πορεία της μουσικής τους καριέρας, οι επαγγελματικές υποχρεώσεις και οι προτεραιότητές τους,

επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζονται τον χρόνο τους. Οι εμφανίσεις σε συναυλίες και οι εκπαιδευτικές τους δραστηριότητες μπορεί να περιορίζουν τον ελεύθερο χρόνο που μπορούν να αφιερώσουν στη μελέτη.

*Μανώλης* Τώρα, κοίταξε, όταν δουλεύω στα ωδεία και έχω πρόβες κτλ., νομίζω ότι το μπάσο το έχω μόνιμα πάνω μου. Αλλά σαν μελέτη μελέτη, θα κάνω minimum 1-2 ώρες την ημέρα. Σίγουρα μια ώρα θα μελετήσω για μένα. Ξέρεις, θα βρω ένα χρόνο για μένα και θα κάνω τις ασκήσεις μου.

*Απόστολος* Σταμάτησα να μελετάω πριν 15 χρόνια. Τελείως! Κοίτα, κάθομαι να παίξω εκτός session. Κάθομαι να παίξω. Δηλαδή τώρα που θα το κλείσουμε, θα κάτσω να παίξω πιάνο, αλλά δεν θα το κάνω διεξοδικά, με στόχους. Και μετά, ό,τι μου κάτσει, απλά για να έχω μια φόρμα στα χέρια μου ας πούμε.

*Βίκτωρας* Ένας βασικός λόγος που παλιότερα έκανα περισσότερη εξάσκηση, είναι ότι είχα περισσότερο χρόνο στην καθημερινότητά μου. Δηλαδή όταν δεν είχα να κάνω κάτι, έπαιζα μουσική. Τώρα ο χρόνος μέσα στην ημέρα που δεν έχω να κάνω κάτι, δεν υπάρχει. Δηλαδή είναι μηδέν. Το καλό είναι όμως ότι ακριβώς επειδή είμαι επαγγελματίας, παίζω πάρα πολλές ώρες μέσα στην ημέρα. Ούτως ή άλλως και λόγω δουλειάς (...), δηλαδή το εξωράκι είναι μέσα στην ημερήσια διάταξη. Ούτως ή άλλως, έξι ώρες να παίζεις ένα όργανο και ας μην μπαίνεις στη διαδικασία να βελτιώσεις πτυχές της τεχνικής που δεν έχεις, σε κάνει καλύτερο. Βρίσκεις εργονομίες, γιατί πιο μικροί, ας πούμε, θα κάναμε ένα gig στις 10 μέρες ή την εβδομάδα ας πούμε, για δυο, τρεις ώρες και μπορεί να πονάγαμε δυο μέρες μετά. Τώρα πλέον, όταν πρέπει να παίζεις από πέντε μέχρι οκτώ ώρες την ημέρα, αναγκαστικά βελτιώνεις την τεχνική σου. Όχι απαραίτητα παικτικά, αλλά εργονομικά. Μπαίνεις σε τέτοιες διαδικασίες και κοιτάς πράγματα που πιο πριν δεν σε ενδιέφεραν. Προσέχεις για τραυματισμούς, ξέρεις.

**Άγγελος** Παλιότερα μελετούσα αρκετά περισσότερο, γιατί ήταν και λιγότερες οι υποχρεώσεις. Τώρα δεν μας μένει και πάρα πολύς χρόνος. Αλλά και τώρα, μη νομίζεις, καμιά ωρίτσα την ημέρα σίγουρα θα καθίσω. Και άμα έχουμε και πρόβα μπορεί να κάτσω και δύο και τρεις ώρες, ανάλογα (...), για τα κομμάτια. Έτσι, σε αυτή τη διαδικασία (...), αλλά παλιότερα, τόσο πάλι, ένα δώρο τρίωρο την ημέρα, σίγουρα καθόμουν. Και ενδεχομένως σε φάσεις (...) και τότε που ήμασταν στο σχολείο μπορεί να ήταν και πεντάωρο και εξάωρο αυτό. Και χρόνος υπήρχε και ήταν και η ανάγκη που έπρεπε να γίνει αυτό.

Μέσα από τις παρατηρήσεις που παρουσιάζουν οι μουσικοί σχετικά με τα κίνητρα που τους οδηγούν στην εξάσκηση, φαίνεται να αναδύονται σημαντικά επιμέρους στοιχεία. Ένα από τα κύρια κίνητρα που αναφέρονται, είναι πως η εξάσκηση προκύπτει ως ανάγκη, για να ανταποκριθούν σε συγκεκριμένες απαιτήσεις, όπως είναι η τεχνική επάρκεια και επιδεξιότητα, που επιβάλλονται από μια επαγγελματική υποχρέωση που θα αναλάβουν. Η ανάγκη να αποδειχθούν ικανοί να ανταποκριθούν σε αυτές τις απαιτήσεις οδηγεί τους μουσικούς σε μια διαρκή προσπάθεια βελτίωσης. Η προοπτική δημιουργίας ενός νέου project, μιας νέας συνεργασίας ή ακόμη και η απόκτηση ενός νέου μουσικού οργάνου αποτελούν ένα σημαντικό κίνητρο για εξάσκηση. Η διάθεση να εξερευνήσουν νέα μουσικά πεδία, να αναζητήσουν νέα ερεθίσματα που θα αναπτύξουν την αισθητική τους ή να ανακαλύψουν νέες τεχνικές ενθαρρύνουν τη συνεχή μουσική πρακτική. Τέλος, η επιθυμία να ενσωματώσουν την προσωπικότητά τους στη μουσική εκτέλεση και να μην περιοριστούν απλώς στον ρόλο του εκτελεστή, μπορεί να αποτελέσει σημαντικό κίνητρο για ενδεδειγμένη προετοιμασία.

**Ελένη** Πάντα το κίνητρο [για εξάσκηση] είναι δυο πράγματα. Είτε να σου έρθει μια δουλειά, η οποία έχει κάποιες απαιτήσεις και πρέπει να πατήσεις πάνω σε αυτές, ηχητικά ας πούμε, όχι απαραίτητως μόνο τεχνικά και μετά να γράψω τη δική μου μουσική. Αυτό δηλαδή είναι κίνητρο και για αυτό και το κάνω μάλλον (...). Φαντάζομαι, συνεχίζω γιατί είναι ταυτοχρόνως και

δημιουργικό, αλλά και κάποια πράγματα πρέπει να τα μελετήσεις για να τα υλοποιήσεις.

*Μανώλης* Πάντοτε υπάρχει μια μουσική αφορμή, είτε είναι παίξιμο, είτε είναι κάτι που άκουσα το οποίο μου αρέσει πολύ.

*Βίκτωρας* Το κίνητρο είναι ένα καινούργιο project. Κάθε φορά όταν στήνω ένα live ή όταν με καλούν για να παίξω στο live κάποιου, πάλι υπάρχει μελέτη. Όχι μόνο για να βγάλεις τα κομμάτια, αλλά για να μπει στη διαδικασία να βάλεις και τον εαυτό σου μέσα σε αυτά. Όχι απλά να γίνεις ένας εκτελεστής, αλλά να δώσεις και αυτό που μπορείς να δώσεις σαν προσωπικότητα και όχι μόνο σαν μουσικός. Αυτό! Κατά τα άλλα νομίζω ότι, εντάξει, είμαι σε ένα τεχνικό επίπεδο που είναι επαρκές για πολύ μεγάλη (...), υπερκαλύπτει πολύ μεγάλη γκάμα παιξίματος. Αλλά πάντα οι προκλήσεις είναι προκλήσεις.

*Κοσμάς* Σίγουρα κάθε φορά που εμπλέκομαι με κάτι καινούργιο, με ένα καινούργιο μουσικό περιβάλλον ή με καινούριους ανθρώπους που δεν γνωρίζω καλά, θέλω (...), μπορεί να ακουστεί κακό αυτό, θέλω να αποδείξω κι εγώ ότι μπορώ να σταθώ δίπλα τους. Αυτό είναι ένα κίνητρο για να μπω πάλι στη διαδικασία έτσι λίγο πιο ουσιαστικής μελέτης. Τώρα το κίνητρο που πραγματικά θα με έβαζε σε αυτή τη διαδικασία, είναι το κάτι τελείως καινούργιο, που θα ένοιωθα ότι αυτό το πράγμα δεν το έχω γνωρίσει. Να είναι τελείως καινούργιο για μένα.

*Ορφέας* Μια νέα συνεργασία, ίσως ναι, θα μπορούσε να είναι κίνητρο. Πόσο μάλλον όταν είναι να παίξω και κάτι που δεν έχω παίξει πολύ. Αυτό μπορεί όντως να με εντριγκάρει λίγο και να καθίσω να μελετήσω για να ανταπεξέλθω. Άλλο κίνητρο μπορεί να είναι ακόμα και ένα καινούργιο όργανο. Είναι ένα κίνητρο για να παίξεις παραπάνω. Αυτό που έλεγα πριν (...), άμα μου χάριζε κάποιος ένα ωραίο πιάνο, πιστεύω ότι και θα μελετούσα και θα έπαιζα πολύ παραπάνω. Έτσι για μένα. Για τη δική μου απόλαυση.

**Φίλιππος** Τώρα, ένα κίνητρο, αυτό που με κινητοποιεί τις περισσότερες φορές, είναι να ακούσω κάτι λίγο διαφορετικό σε σχέση με αυτά που ακούω. Ναι μεν στο είδος που ακούω, αλλά λίγο κάτι πιο εκλεπτυσμένο, με λίγο διαφορετικό ήχο, μια παράξενη κλίμακα, αλλά μέσα σε ένα περιβάλλον metal ας πούμε. Γενικά κίνητρο μου είναι ότι θέλω να παίζω.

**Άγγελος** Μια καινούργια συνεργασία και ίσως μια δουλειά καινούργια.

### Η χρήση της παρτιτούρας και τα τεχνολογικά μέσα στην πρακτική εξάσκηση

Η μουσική, ανεξάρτητα από το είδος της, αντιμετωπίζει μια σημαντική μετάβαση στην εποχή της ψηφιακής τεχνολογίας. Αυτή η μετάβαση δεν αφορά μόνο τον τρόπο που ηχογραφείται και εκτελείται, αλλά επηρεάζει επίσης τον τρόπο με τον οποίο οι μουσικοί ασκούνται και διδάσκονται. Η χρήση τεχνολογικών μέσων, αλλά και η παρτιτούρα, αναδεικνύονται ως κύριοι παράγοντες σε αυτή τη διαδικασία.

Οι περισσότεροι συνεντευξιαζόμενοι εκφράζουν θετικές απόψεις σχετικά με τη χρήση τεχνολογικών μέσων στην εξάσκηση της μουσικής και θεωρούν ότι η τεχνολογία παρέχει ένα νέο επίπεδο δυνατοτήτων και διευκολύνσεων που ενισχύουν την εκμάθηση και την πρακτική της μουσικής. Ειδικά για εκείνους που μπορεί να έχουν περιορισμένη πρόσβαση σε εκπαιδευτικούς πόρους (όπως για παράδειγμα η παρακολούθηση μαθημάτων σε ένα ωδείο), η τεχνολογία μπορεί να λειτουργήσει σαν ένα εργαλείο, για να γεφυρώσει αυτό το κενό. Η δυνατότητα που δίνεται στους μουσικούς να επεξεργαστούν ήχους, να επιβραδύνουν το tempo και να έχουν πρόσβαση σε οπτικό υλικό, τους επιτρέπει να ανακαλύπτουν νέες ιδέες και να βελτιώνουν τις δεξιότητές τους. Η δυνατότητα να ακούνε παραδείγματα και να προσπαθούν να τα αναπαράγουν, επίσης ενισχύει τον τρόπο που κατανοούν τη μουσική.

**Ελένη** Όταν βγήκαν αυτά [τα λογισμικά], τα χρησιμοποιούσα (...), που κάνεις slow down το tempo στο αρχείο και ακούς και βγάζεις με το αυτί. Και τώρα δηλαδή το κάνω αυτό ακόμα στα κομμάτια που θέλω να δω τι συμβαίνει. Με ταμπλατούρες πλέον δεν ασχολούμαι, δηλαδή με κουράζει κιόλας. Θα την έχω για σύμβουλο, αλλά δεν θα κάτσω (...). Θα προτιμήσω (...), είναι

λίγο πιο εύκολο με το αυτί κάποιες φορές και θα χρησιμοποιήσω και video που δείχνει κάποιος κάτι. Εφόσον υπάρχουν εννοείται το κάνω και εγώ.

**Μανώλης** Πέτυχα ένα βιντεάκι στο You Tube. Έκανε ανάλυση για τη συγχορδία του Wagner [η συγχορδία του Τριστάνου] (...), εκεί το πρώτο θέμα που είναι η μικρή 6<sup>η</sup> (...). Εντάξει μου άρεσε πολύ αυτό, οπότε ήταν μια ανάλυση (...) και λέω «πολύ καλό». Έπιασα το μπάσο, άρχισα να το κοιτάζω και ναι, ωραία, άρα half diminished, να λύνεται στο 5. Πάμε να το κάνω σε όλα τα κλειδιά, σε όλη την ταστιέρα, σε όλα τα arpeggios που μπορώ να σκεφτώ. Ξέρεις, προκύπτουν ιδέες από πράγματα που μου αρέσουν, που ακούω και μου αρέσουνε. Και επίσης, πράγματα τα οποία πρέπει να παίξω. Δηλαδή, με την Μανουσάκη τώρα, έρχεται ένα σημείο που έχω σόλο και είναι 7/8, 7/8, 7/8, 6/8 και πρέπει να παίξω σόλο. Τώρα πάνω σε αυτό, φτιάχνω στο Sibelius ένα ρυθμικό pattern και λέω «μάθε να το κάνεις, τώρα, μάθε να αυτοσχεδιάζεις πάνω σε 7, 7, 7, 6».

**Απόστολος** Ναι, έχω χρησιμοποιήσει την τεχνολογία για να μπορέσω να ακούσω κάτι που δεν μπορούσα να ακούσω, γιατί γίνεται αυτό (...), δεν είναι όλες οι ηχογραφήσεις τέλειες, ούτε όλα τα αυτιά (...). Το αυτί μου μπορεί να είναι κουρασμένο μια μέρα που να ψάχνω κάτι. Ήθελα να ακούσω μια slash συγχορδία, γιατί δεν μπορούσα να καταλάβω τι παίζει το μπάσο (...) και το έκανα μια οκτάβα πάνω και κατάλαβα αμέσως. Άκουσα αμέσως τι έπαιξε. Το αργά δεν το χρησιμοποίησα πολύ για την εκμάθηση. Το πολλές φορές σε ένα σημείο, ναι. Επίσης έχω χρησιμοποιήσει την τεχνολογία πολλές φορές για να κάνω κάτι που έπαιξα, να ακούγεται καλύτερα ή κάτι που σκέφτηκα και δεν μπορούσα να παίξω (...), όταν δεν υπήρχαν τα κομπιούτερ ας πούμε (...), μάλλον υπήρχανε, αλλά γράφαμε σε ταινία αναλογική, όπως έπρεπε τότε να γράφουμε μουσική. Έγραφα ένα σόλο σε ένα κομμάτι και ήθελα να το παίξω και ήταν γρήγορο αυτό που είχα σκεφτεί. Και δεν μπορούσα να το (...), δηλαδή κάπου το έχανα λίγο στο τέλος και ξέρεις (...), ήμασταν γράψε σβήσε, οπότε ρίξαμε την ταχύτητα



στο μαγνητόφωνο και το έπαιξα σε άλλο τόνο. Βρήκαμε τον τόνο και έτσι μπόρεσα και το έπαιξα. Ναι έχω χρησιμοποιήσει την τεχνολογία.

Από την άλλη πλευρά, μερικοί προτιμούν την παραδοσιακή προσέγγιση και την αυθεντική επαφή με τη μουσική. Για αυτούς, η πρακτική της μουσικής πρέπει να παραμένει ένα αυθόρμητο και φυσικό έργο, χωρίς απαραίτητα την παρεμβολή της τεχνολογίας που μπορεί να αποσπάσει την προσοχή από την ουσία της μουσικής έκφρασης, καθώς επικεντρώνεται περισσότερο στην τεχνοτροπία. Η αντίσταση στην ψηφιακή τεχνολογία και η προτίμηση στις παραδοσιακές μεθόδους παραμένει ισχυρή, καθώς συνδέεται με την αντίληψη ότι η μουσική πρέπει να αποδίδεται με όσο το δυνατόν πιο φυσικό τρόπο και να είναι ενσωματωμένη στον αυθεντικό ήχο του οργάνου.

*Βίκτωρας* Δεν χρησιμοποιώ τέτοια. Δεν χρησιμοποίησα ποτέ, αλλά θαυμάζω (...), πιο πολύ βαριέμαι να μπω στη διαδικασία. Έχω έτσι μια άρνηση. Όταν κρατάω ένα όργανο δυσκολεύομαι πολύ να χρησιμοποιήσω παράλληλα τεχνολογία. Νομίζω ότι είναι δύο διαφορετικοί κόσμοι που (...), το καταλαβαίνω ότι είναι χαζομάρα αυτό που λέω, αλλά το βρίσκω διαφορετικό. Είναι σαν δύο κόσμοι μέσα μου αλληλοσυγκρουόμενοι. Αυτός της τεχνολογίας και των computers και αυτά. Εντάξει είναι και η φύση των οργάνων που παίζω. Δεν είμαι τόσο με τα midi και με τα πλήκτρα και με αυτά που μπορεί να συνεργάζονται πολύ ωραία με την τεχνολογία και το ένα βοηθάει το άλλο. Είμαι πιο αναλογικός τύπος και με αποσπάει το ένα, μου κλωτσάει το άλλο.

Πέραν της τεχνολογίας, η παρτιτούρα παραμένει ένα σημαντικό εργαλείο στη διδασκαλία και την εξάσκηση της μουσικής. Ενώ ορισμένοι μπορεί να προτιμούν πιο ελεύθερες μεθόδους μάθησης, η παρτιτούρα παρέχει μια σταθερή και αξιόπιστη βάση για την εκμάθηση νέων κομματιών και την κατανόηση της μουσικής δομής, διαδικασία που διευκολύνεται πλέον από την πρόσβαση σε έντυπο υλικό μέσω του διαδικτύου.

*Κοσμάς* Το πρώτο κομμάτι που άρχισα να μαθαίνω και να καταλαβαίνω, ήταν μέσα από video clip που έβλεπα τον drummer και έκανε κινήσεις (...) και είπα «ώπα!» κάτι κάνω λάθος τώρα.

Με τον δάσκαλο μου στη Θεσσαλονίκη, κάναμε δύο ώρες μάθημα και πήγαινα να βγάλω να σημειώσω στο πεντάγραμμο (...), ήξερα πλέον να διαβάζω γιατί είχα κάνει μαθήματα, (...) και πάντα έχω το κομμάτι [της ανάγνωσης παρτιτούρας] στη μελέτη μου, ακόμη και τώρα, όπου πλέον έχω και τη δυνατότητα, ότι ας πούμε θα βάλω μια «λούπα» να παίζει ή μόνος μου.

*Ορφέας* Μαθαίνω ναι και από παρτιτούρα και από οδηγούς που λέμε, με ακόρντα για παράδειγμα. Ίσως πιο απλό από την παρτιτούρα, αλλά στην ουσία μέχρι να μάθω κάτι. Εγώ κυρίως ακουστικά μαθαίνω. Καμιά φορά, εντάξει, αν υπάρχει video, σίγουρα είναι καλύτερο να το βλέπεις κιόλας και όχι μόνο να το ακούς.

*Φίλιππος* Αλλά σίγουρα με το διαδίκτυο, είδα πολλά video με τεχνικές, που με βοήθησαν πάρα πολύ μόλις ασχολήθηκα, αλλά θα πω καταλήγοντας ότι η μουσική που άκουγα νομίζω ότι είναι ο δάσκαλος στην ουσία. Παρτιτούρα δεν χρησιμοποιώ τόσο πολύ. Ταμπλατούρα μπορεί. Λόγω του ότι έχουμε πρόσβαση στο διαδίκτυο, τώρα, μπορούμε να δούμε τα πάντα. Κυρίως προσπαθώ να βρω μία live συναυλία, του πώς το παίζει αυτός ο κιθαρίστας, για να μπορέσω να το παίξω κι εγώ έτσι. Και σε τελευταία μοίρα, η οποία συμβαίνει είτε μετά από αυτά τα πράγματα (...), μετά από την ακρόαση του τραγουδιού ή αν βαριέμαι, τότε ανοίγω το tab για να δω τι παίζει κτλ.

*Άγγελος* Χρησιμοποιώ την παρτιτούρα στο μάθημα. Αν και εγώ να σου πω την αλήθεια, δεν το έχω και πολύ με την ταμπλατούρα. Γιατί βγήκε, από όταν ξεκίνησα εγώ, αρκετά αργότερα. Backing tracks, slow down προγράμματα, ναι βεβαίως όλα αυτά τα χρησιμοποιώ. Παλιότερα που δεν υπήρχαν αυτά, τίποτα. Ήταν το κασετόφωνο μπρος ή πίσω, μπρος πίσω, μέχρι να χαλάσει η κασέτα. Και καμιά φορά παίρναμε πάλι την ίδια κασέτα γιατί τη μάζευε το κασετόφωνο, κοβόταν η κασέτα όπως θυμάσαι πολύ καλά. Λίγο αργότερα, αρκετά παλιά κιόλας μπορώ να σου πω, είχαν βγει κάποια κασετόφωνα τα

οποία το κάνανε αυτό τότε. Κασετόφωνο για μουσικούς και έκανες λίγο slow down.

Μεγάλο αστικό κέντρο – πόλη της περιφέρειας: διαχρονική εξέλιξη και διαφοροποιήσεις στην εκμάθηση της δημοφιλούς μουσικής

Η σύγκριση μεταξύ της εκμάθησης μουσικής στην πρωτεύουσα έναντι περιοχών της ελληνικής περιφέρειας, όπως περιγράφεται από τις απόψεις των μουσικών, αναδεικνύει σημαντικές διαφορές, δυνατότητες, αλλά και περιορισμούς που επηρεάζουν τη μουσική εξέλιξη και δημιουργικότητα.

Στον αστικό χώρο, η πρόσβαση σε ένα μεγάλο εύρος μουσικών επιρροών και δυνατοτήτων είναι πολύ μεγαλύτερη σε σχέση με τις επαρχιακές περιοχές. Αυτό συνδέεται τόσο με την ποικιλία των μουσικών εκδηλώσεων και συναυλιών που προσφέρονται όσο και με τη διαθεσιμότητα εκπαιδευτικών πόρων και ευκαιριών εξέλιξης.

*Μανώλης* Ακούς συζητήσεις από ανθρώπους που έχουν έρθει από επαρχία ας πούμε (...), δηλαδή λέγανε ότι «ξέρεις, δεν έχουμε να κάνουμε πράγματα στην επαρχία και παίζουμε με τους ίδιους ανθρώπους συνέχεια», το οποίο έχει αλλάξει βέβαια αυτό, αλλά συνήθως όλοι ερχόντουσαν Αθήνα, επειδή εδώ ήταν τα περισσότερα δρώμενα. Εδώ έβρισκες καλύτερες δουλειές και συναναστρεφόσουν με περισσότερο κόσμο. Παρόλα αυτά, δηλαδή εγώ ξέρω έναν μπασίστα που είναι στην Ξάνθη, ο οποίος σκίζει. Ας πούμε, δεν χρειάστηκε να έρθει στην Αθήνα για να γίνει παιχτρόνι. Αλλά θέλω να σου πω ότι, όταν είσαι στο κέντρο ρε παιδάκι μου, που είναι η Αθήνα, υποτίθεται είναι το κέντρο, τρομάρα μας. Λέμε κέντρο αυτό (...), το Βερολίνο τι είναι; Η αναλογία είναι τραγική, αλλά τέλος πάντων (...) για τα δικά μας δεδομένα είναι το κέντρο η Αθήνα.

*Απόστολος* Ζώντας σε ένα μεγάλο αστικό κέντρο έχεις επιλογές. Να ακούσεις κυρίως. Μην ξεχνάς ότι τα live παιχνίδια μουσικών είναι επίσης ένα μεγάλο σχολείο, εκτός από το βιβλίο, το ωδείο και τη δισκογραφία. Όταν βλέπεις

κάτι ζωντανά, είναι επίσης ένα πολύ μεγάλο σχολείο (...) και στην επαρχία ξέρω ότι δεν υπήρχε αυτή η επιλογή. Ενώ στην Αθήνα δεν ήξερες πού να πρωτοπάς. Σου λέω, το Κύτταρο ήταν ένα τεράστιο σχολείο για όλους τους μουσικούς της εποχής. Έβλεπες ότι υπήρχε από rockers, εκεί.

*Βίκτωρας* Επειδή συνήθως όταν δεν έχεις κάτι (...), δεν ξέρεις τι έχασες, ενώ τότε δεν το καταλάβαινα, θεωρώ ότι τότε ήμουνα σε μια πόλη (...), μπορούσα να φύγω ξέρω γω και να πάω σε ένα δισκάδικο με τα πόδια ή να πάρω ένα λεωφορείο και να βρεθώ στο κέντρο της Αθήνας, που είχε ξέρω γω δισκάδικα foul ή μαγαζιά με μουσικά όργανα που πηγαίναμε μικροί και χαλβαδιάζαμε στις βιτρίνες τις κιθάρες και τα πιάνο και όλα. Υπήρχαν ερεθίσματα και άμα ήθελες να ψαχτείς, μπορούσες. Θεωρώ ότι με βοήθησε πάρα πολύ το ότι ήμουνα στην Αθήνα και όχι σε κάποιο χωριό που (...), ίσως για να πάρεις μια πένα, έπρεπε να πάρεις το αυτοκίνητο και να κάνεις 50 χιλιόμετρα. Σίγουρα είμαι από τους προνομιούχους και τυχερούς.

Στα αστικά κέντρα, όπως επισημαίνουν οι μουσικοί, η παρουσία εξειδικευμένων ωδείων, σεμιναρίων, αλλά και η δυνατότητα των μουσικών να παρακολουθούν και να συναναστρέφονται με καταξιωμένους καλλιτέχνες αποτελούν σημαντικό πλεονέκτημα για τη μαθησιακή και στη συνέχεια επαγγελματική τους εξέλιξη.

*Μανώλης* Ας πούμε, υπάρχει το ωδείο, που δουλεύω και μου έδωσε την ευκαιρία να παίξω με τους τάδε drummers, οπότε να σου πω την αλήθεια, αυτό δεν θα μπορούσα να το έχω στην επαρχία. Νομίζω ότι στα κέντρα γενικότερα είναι που μαζεύεται όλος ο κόσμος και όλο το ενδιαφέρον και κινείται λίγο περισσότερο χρήμα, ας πούμε (...) και έρχονται και ξένοι καλλιτέχνες να παίξουν. Οπότε, θα κάνει και σεμινάρια (...). Έχω κάνει μαθήματα με τον Anthony Jackson και σεμινάρια με τον Tom Kennedy. Που θα τους πετύχαινα αυτούς; Δεν θα τους πετύχαινα αν ήμουνα στην Ξάνθη. Παίζει ρόλο. Το κέντρο παίζει πάρα πολύ μεγάλο ρόλο.

Η ζωή στην επαρχία παρέχει μια ξεχωριστή εμπειρία, επιτρέποντας στους καλλιτέχνες να αναπτύξουν μια έντονη σχέση με την τοπική παράδοση και κουλτούρα. Οι μουσικοί που μεγάλωσαν σε αυτό το περιβάλλον, αναφέρουν ότι είχαν πρόσβαση σε τοπικές μουσικές σκηνές και συναυλίες, καθώς και σε παραδοσιακή μουσική που τους επηρέασε βαθιά, μέσα από την προσωπική τους επαφή με παραδοσιακούς οργανοπαίκτες και τη συμμετοχή σε τοπικές εκδηλώσεις που συνέβαλαν στη διαμόρφωση της μουσικής τους ταυτότητας.

*Κοσμάς* Πιστεύω ότι μου έδωσε δυνατότητες. Δηλαδή νιώθω τυχερός, όσο και αν ακούγεται παράξενο, που μεγάλωσα στα Γιάννενα, γιατί πάντα τα Γιάννενα, και την εποχή που μιλάμε για την εφηβεία μας τότε, είχανε σκηνή, είχανε συγκροτήματα. Πάντα υπήρχαν καλλιτέχνες, από διαφορετικούς χώρους και βέβαια περνώντας τα χρόνια, και τα γνωρίζουμε όλοι καθώς άνοιξαν και τα ωδεία όλα αυτά στην πόλη, αναπτύχθηκε η σκηνή κι άλλο (...). Όπως πιστεύω ότι αναπτύχθηκε και η παραδοσιακή μουσική για την οποία θέλοντας και μη, δεν θεωρώ ότι είμαι ειδικός (...), παρ' όλα αυτά με στιγμάτισε ως ένα βαθμό. Υπάρχει μέσα μου κάπως και μεγαλώνοντας αρχίζει να μου αρέσει τα τελευταία χρόνια να παίζω κιόλας παραδοσιακή μουσική.

*Ορφέας* Σίγουρα με επηρέασε. Σίγουρα κάπου μέσα μου έχω και κάτι από τον τόπο μου. Ας πούμε και από τα κλαρίνα που άκουγα στο χωριό μου, στο πανηγύρι, ενώ μπορεί να μην ήταν η μουσική που μου άρεσε ή που θα άκουγα στο σπίτι μου. Αλλά σίγουρα το ερέθισμα το έπαιρνα. Ήταν τα μοιρολόγια αντίστοιχα (...) και τα πολυφωνικά κιόλας (...), σε μνημόσυνα που έχω βρεθεί. Ήταν κάτι πολύ δυνατό να ακούς τις μοιρολογίστρες να το κάνουν αυτό το πράγμα ζωντανά μπροστά σου. Από την άλλη, στην περίοδο που μεγάλωνα, ακόμα δεν είχαμε internet που να είναι όλα τόσο δίπλα μας, οπότε ό,τι μάθαινα ήταν από φίλους, από γνωστούς, ξαδέρφια (...).

Σε ό,τι αφορά τη μουσική εκπαίδευση, αλλά και γενικότερα την πληροφόρηση πάνω σε μουσικά θέματα, οι μουσικοί που μεγάλωσαν σε επαρχιακές πόλεις θεωρούν ότι υπήρχε εξάρτηση από περιορισμένες πηγές, όπως συναυλίες της τοπικής σκηνής,

περιοδικά μουσικής και ραδιοφωνικές εκπομπές. Οι πολιτιστικοί πόροι και οι δυνατότητες μπορούν να αναπτυχθούν και να προσαρμοστούν σε περιφερειακό επίπεδο με την υποστήριξη τοπικών πρωτοβουλιών και επενδύσεων.

Άγγελος Μας περιόρισε πάρα πολύ η πόλη. Δεν υπήρχε πληροφόρηση. Εντάξει, τώρα θα μου πεις στην Αθήνα υπήρχε; Υπήρχε! Ήταν λίγο καλύτερα τα πράγματα (...). Είχε πολύ περισσότερες συναυλίες. Είχε πολύ περισσότερους, έστω, μουσικούς. Οι οποίοι ενδεχομένως, από αρκετά παλιότερα, είχαν βγει στο εξωτερικό, είχαν σπουδάσει. Μπορούσες να βρεις πιο εύκολα δάσκαλο, μπορούσες να βρεις ένα stage για να ακούσεις ή να παίξεις. Εδώ πέρα όλα αυτά δεν υπήρχαν. Εμείς μάθαμε μουσική από δύο πηγές. Το Guitar Player, ένα μουσικό περιοδικό (...) και από τον Γιάννη Πετρίδη [ραδιοφωνικός παραγωγός]. Ναι! Από τις 4:00 στις 5:00, ο Γιάννης Πετρίδης. Κατάλαβες; Έτσι μάθαμε μουσική. Δεν υπήρχε εδώ πέρα τίποτα. Ξέρεις, η πρώτη συναυλία που πήγα (...) και ευτυχώς που ήταν αυτά τα παιδιά εδώ στα Γιάννενα (...) και κάναν κάποιοι, κάποια κίνηση (...), τέτοια παιδιά, τότε που για μένα ήταν (...), ακόμα τώρα που το σκέφτομαι, για μένα τα παιδιά αυτά ήταν πολύ μπροστά. Οι οποίοι, ήταν παλιοί Γιαννιώτες και κάποιοι λίγοι φοιτητές, ενδεχομένως, που είχαν έρθει από Αθήνα ή Θεσσαλονίκη. Κατάλαβες; Οι οποίοι, είχαν φέρει στοιχεία μαζί τους (...). Το 1979, συναυλία rock παρακολούθησα εγώ. Σαν παιδάκι, το '79. Και τώρα το rock υπάρχει από το '60, το '55, έτσι; Άμα βάλεις και το rockabilly μαζί και το rock 'n' roll και πιο πίσω ας πούμε, ενδεχομένως (...). Στην Αμερική θα μου πεις τώρα και στην Αγγλία (...) Χαίρω πολύ (...), αλλά για σκέψου.

Μέσα από το διαδίκτυο και την αυξημένη κινητικότητα μουσικοί σε απομακρυσμένες πόλεις μπορούν να εξελίξουν τις δεξιότητές τους και να εμπλακούν σε ποικίλες μουσικές δραστηριότητες. Αυτές οι περιοχές δεν θα πρέπει να θεωρούνται αποκλεισμένες από τον πολιτισμό ή την ευκαιρία για επαγγελματική ανάπτυξη στον μουσικό τομέα, παρόλο που οι δυσκολίες που προκύπτουν είναι αυξημένες.

- Ελένη* Να σου πω την αλήθεια η πόλη, σαν πόλη, στη δική μου περίπτωση, δεν έπαιξε ρόλο, για τον εξής λόγο: έκατσα πρώτον και κύριον μόνο από δευτέρα γυμνασίου μέχρι τρίτη λυκείου. Δεν θεωρώ ότι είναι και πολλά χρόνια. Και δεύτερον, δεν είχα δραστηριοποιηθεί ποτέ εκεί για να παίξω με μπάντες και να κάνω κύκλο, πιο πολύ τελικά σε μένα, έπαιξε ρόλο (...). Αλλά αυτό είναι ξέρεις, θέμα (...), επειδή δεν ήμουν καιρό πολύ εκεί. Θεωρώ αν ήμουνα μπορεί να είχε έπαιξε ρόλο. Στο Λονδίνο έγινε η καλύτερη φάση.
- Ορφέας* Τα Γιάννενα είναι μικρή πόλη από τη μία, από την άλλη λόγω του ότι έχουν πολλούς φοιτητές (...), τότε τουλάχιστον που μεγάλωνα εγώ και ήμουνα στα μαθητικά μου χρόνια ακόμα, είχα και αυτό το ερέθισμα, ότι μπορούσα να βλέπω μεγαλύτερους. Είχα και την τύχη να παίξω, ήδη από το σχολείο, με μεγαλύτερους, που είναι πάρα πολύ σημαντικό αυτό. Αλλά και τα Γιάννενα ως φοιτητούπολη πιστεύω ότι έχουν έναν αέρα (...), ότι ήταν λίγο πιο ανοιχτά ίσως σε καινούργια ακούσματα. Σίγουρα μετά, το internet κιάλας, που αυτό ήρθε στα 15, 16 μου, μάθαμε και άλλες μουσικές και λίγο έξω από αυτό. Πολύ καλό αυτό.
- Φίλιππος* Σαν πιτσιρικάς, σίγουρα είχα όλα τα κίνητρα, γιατί τότε υπήρχαν πιο πολλές μπάντες. Βασικά έβγαιναν και έπαιζαν πιο πολλές μπάντες. Δηλαδή έβλεπα, είχα τα ερεθίσματα από τα live, οπότε σε αυτό το aspect, δηλαδή του να με βάλει κι άλλο [στο χώρο της μουσικής], όταν ήμουν πιτσιρικάς, που το χρειάζεται ένας πιτσιρικάς, ένα παιδί, έφηβος (...), βασικά όλοι το χρειαζόμαστε (...), αυτό το είχα. Μετά όμως, όσο ασχολούμουν και έμπαινα πιο βαθιά σε αυτό και γνωρίζοντας άλλους μουσικούς που ήταν καλύτεροι από μένα, που είναι στο ίδιο επίπεδο ή και όχι, ήταν και αυτό ένα κομμάτι το οποίο μπορώ να πω ότι με βοήθησε. Και ότι τα έβρισκα αυτά που έψαχνα. Anyway. Τώρα όμως (...), σήμερα, έχουν αλλάξει τα πράγματα, γιατί ούτε τόσα πολλά μουσικά ερεθίσματα παίρνω (...), δηλαδή δεν έχει τον ίδιο αριθμό συναυλιών που μπορεί κανείς να παρακολουθήσει και επίσης νομίζω ότι τις μουσικές που θέλω να δω εγώ, δεν μπορώ να τις δω στην

πόλη μου. Δηλαδή δεν υπάρχουν αυτά τα είδη σε μεγάλο βαθμό στην πόλη μου. Οπότε σίγουρα πρέπει να πάω και αλλού να δω.

**Άγγελος** Και τα βιβλία ακόμη που έφερα [από τις σπουδές μου στην Αμερική] (...), βιβλία που είχα μαζί μου δηλαδή, ήταν (...). Πολύ λίγα άτομα στα Γιάννενα (...). Δεν υπήρχε κάποιος που να έχει αυτά τα βιβλία πλην από μένα, κατάλαβες; Ενδεχομένως στην Αθήνα κάποια άτομα, κτλ. Βιβλία πανεπιστημιακού επιπέδου, αλλά που να μπορούν να βοηθήσουν ακόμη και τον αρχάριο ας πούμε. Πολύ έξυπνα στημένα.

Η μουσική εκπαίδευση, σαν ένα διαρκώς εξελισσόμενο φαινόμενο, αντανακλά την κοινωνική, τεχνολογική και πολιτισμική πραγματικότητα κάθε εποχής. Η παραπάνω παρατήρηση ενισχύεται από τις προσωπικές αντιλήψεις των συνομιλητών που διαπιστώνουν ότι η μετάβαση από τον τρόπο που εκπαιδεύονταν παλαιότερα στον τρόπο που προωθείται σήμερα είναι εμφανής και επηρεάζει σημαντικά τη διαδικασία επιλογής και προσαρμογής στον τρόπο εκμάθησης της μουσικής. Η παρούσα εποχή διακρίνεται από την πληθώρα πληροφοριών που είναι προσβάσιμες, κυρίως μέσω του διαδικτύου. Η διδασκαλία μουσικής δεν εξαιρείται από αυτόν τον καταιγισμό πληροφοριών και εργαλείων. Αναδεικνύεται η αξία του διαδικτύου ως πηγής μάθησης, αναπτύσσοντας νέους τρόπους πρόσβασης στη μουσική γνώση, από το να βρίσκεις μαθήματα στο You Tube, μέχρι το να ανακαλύπτεις νέα κομμάτια μέσω των streaming υπηρεσιών. Η επιρροή του κοινωνικού περιβάλλοντος, κυρίως μέσω των συνομήλικων (φίλων και συμμαθητών), εξακολουθεί να διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη μουσική μάθηση. Η αλληλεπίδραση ανθρώπου προς άνθρωπο και η μετάδοση της γνώσης μέσω της προσωπικής επαφής παραμένει αναντικατάστατη, παρά τη διαθεσιμότητα πληροφοριών.

**Άγγελος** Ξεκίνησα να μαθαίνω κλασική κιθάρα τα πρώτα χρόνια, που δεν υπήρχε δάσκαλος ηλεκτρικής κιθάρας στα Γιάννενα. Οπότε εγώ αναγκάστηκα τρία ή τέσσερα χρόνια να κάνω κλασική κιθάρα.

**Βίκτωρας** Έτσι πλέον βάζεις ένα video στο You Tube και σου λέει «ξεκούρδισε την κιθάρα ημιτόνιο» και ξαφνικά παίζεις. Ενώ τότε, δεν μπορούσα να



καταλάβω πώς γίνεται. Αφού δεν έχει τη νότα (...), δεν υπάρχει αυτή η νότα στην κιθάρα (...) και τρώγαμε (...), τα εξάμηνα περνάγαμε προσπαθώντας να βγάλουμε άκρη.

*Μανώλης* Οπότε νομίζω, ότι πέρα από τους φίλους, οι οποίοι ήταν μεγάλη επιρροή, γιατί μου προτείνανε πράγματα (...), χωρίς internet τότε μιλάμε (...), δεν υπήρχαν λίστες στο You Tube, όπου ακούς (...), ή Spotify, τίποτα μιλάμε. Μπλα μπλα και άκου αυτό το δίσκο και τέτοια πράγματα (...), επηρέαζε πάρα πολύ ο κοινωνικός περίγυρος, οι φίλοι, κολλητοί και μετά το ένα είδος ήταν σαν να σε οδηγεί στο άλλο.

### Ο ρόλος του μουσικού ως εκπαιδευτή

Σε μια εποχή, όπου η μουσική αντιμετωπίζει συνεχείς μεταβολές, ο μουσικός, ως εκπαιδευτής, βρίσκεται σε μια διαρκή διαδικασία ανανέωσης και μάθησης. Η σημασία του ρόλου του αναδεικνύεται μέσα από τις απόψεις των μουσικών που περιγράφουν τις εμπειρίες τους, όπου, σύμφωνα με αυτές, αναλαμβάνει έναν κρίσιμο ρόλο στη μεταφορά γνώσης και αποτελεί πηγή έμπνευσης για τους μαθητές του. Η δημιουργία ενός θετικού κλίματος και η καλλιέργεια της αγάπης για τη μουσική αποτελούν το θεμέλιο κάθε εκπαιδευτικής σχέσης. Μόνο μέσα σε ένα τέτοιο περιβάλλον μπορεί ο μαθητής να εξελίξει τις ικανότητές του και να ανακαλύψει την προσωπική του ταυτότητα στη μουσική. Είναι προφανές ότι η έλλειψη αυτών των στοιχείων μπορεί να οδηγήσει σε μια διαδικασία διδασκαλίας που δεν είναι ούτε αποτελεσματική ούτε ευχάριστη τόσο για το δάσκαλο όσο και για τον μαθητή.

*Βίκτωρας* Το κάνω πιο περιστασιακά. Δεν είναι η κύρια μου ενασχόληση και ακριβώς επειδή δεν είναι η κύρια μου ενασχόληση, είμαι πολύ επιφυλακτικός. Έχω την έννοια του δασκάλου μέσα μου πάρα πολύ ψηλά γιατί έχω (...) και σαν μουσική θα το πω, έχω περάσει από δασκάλους που θα μπορούσαν να με κάνουν να την παρατήσω κι έχω περάσει και από δασκάλους που τους έχω ακόμα μέσα μου σε ένα βάθρο πολύ υψηλό. Οπότε ακριβώς επειδή το θεωρώ πάρα πολύ σημαντικό πράγμα, κάνω πολύ επιλεκτικά μαθήματα

και σε ανθρώπους που θέλουν πιο πολύ να το κάνουν σαν ψυχοθεραπεία. Σαν (...), να μπουν σε ένα κόσμο (...), πιο πολύ να τζαμάρουμε, να κάνουμε τέτοια πράγματα, μαθαίνοντας ένα όργανο, παρά να πεις ότι θα αναλάβω ένα παιδί που θέλει να μάθει (...), πρέπει να του βάλω σωστές βάσεις, να (...). Οπότε πολύ επιλεκτικά κάνω μαθήματα πλέον.

*Απόστολος* Έχω κάνει μαθήματα μουσικής σε παιδιά και στο παρελθόν, όταν δηλαδή πήγαινα στα τελειώματα του ωδείου, ας πούμε. Έκανα μαθήματα σε κάποια παιδιά. Έκανα και τώρα ως μεγάλος. Δεν είναι κάτι που με συγκλονίζει. Δεν έχω την υπομονή και συνεπώς τη μεταδοτικότητα να το κάνω. Δεν είναι κάτι που με συγκινεί. Αντίθετα, το μάθημα της τεχνολογίας που κάνω τώρα (...) και που διδάσκω μουσική τεχνολογία, μ' αρέσει. Μ' αρέσει γιατί γίνεται στην πράξη κάτι που μου αρέσει να κάνω ούτως ή άλλως. Δηλαδή ηχογραφήσεις, μίξεις (...). Αλλά στη μουσική δεν έχω υπομονή.

*Ορφέας* Μικρή εμπειρία έχω ως προς τη μουσική που παίζω. Με έχουν προσεγγίσει (...), με βρήκαν μόνοι τους δυο, τρεις κατά καιρούς, που ήταν μεγαλύτερης ηλικίας. Δεν ήταν παιδιά που ήθελαν να κάνουν μάθημα μαζί μου και ήξεραν συγκεκριμένα τι ήθελαν να κάνουν. Με μικρότερες ηλικίες δεν έχω και μεγάλη εμπειρία να σου πω την αλήθεια. Το πρώτο πράγμα που πρέπει να κάνει ο εκπαιδευτικός είναι να σε βάλει στο κλίμα να αγαπήσεις (...), να σου αρέσει η μουσική. Σίγουρα όλοι δεν θα γίνουν μουσικοί, αλλά νομίζω ότι το πρώτο πράγμα που πρέπει να κάνεις, ειδικά σε ένα μικρό παιδί, είναι να την αγαπήσει. Άμα δεν την αγαπήσει καλύτερα να μην την κάνει καν.

Η εμπειρία και η ειδίκευση του μουσικού επηρεάζουν τον τρόπο που εστιάζει στα μαθήματά του. Όπως αναφέρεται στις συνεντεύξεις, οι μουσικοί προτιμούν να εστιάζουν στα είδη μουσικής και τις τεχνικές που γνωρίζουν καλά, καθώς αυτό τους επιτρέπει να μεταδώσουν τη γνώση με ουσιαστικό τρόπο, ενώ αναγνωρίζουν τις περιορισμένες τους

δυνατότητες σε άλλα είδη που δεν είναι τόσο εξοικειωμένοι και προτιμούν να προωθήσουν τους μαθητές σε άλλους που είναι πιο ειδικοί. Ο μουσικός ως εκπαιδευτής μπορεί να μεταφέρει τις γνώσεις και τις εμπειρίες του από τη σκηνή μιας αίθουσας συναυλιών στην αίθουσα μαθημάτων, δημιουργώντας έτσι μία γέφυρα μεταξύ θεωρίας και πράξης. Η εξειδίκευση σε συγκεκριμένα είδη μουσικής αποτελεί σημαντικό παράγοντα που επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνει τα μαθήματά του, αλλά, πέρα από το τεχνικό μέρος, θα πρέπει να εστιάζει στις βασικές αρχές και τη θεωρητική κατάρτιση. Αυτή η προσέγγιση επιτρέπει στους μαθητές να αποκτήσουν μια σφαιρική κατανόηση της μουσικής και των θεμελιωδών αρχών πίσω από αυτήν, ανεξάρτητα από το είδος που επιλέγουν να διδαχθούν. Σε αυτήν την πορεία, όμως, οι εκπαιδευτικές διαδικασίες δεν αφορούν μόνο τη μετάδοση τεχνικών και θεωρητικών γνώσεων. Πρέπει να επιδιώκεται η ανάπτυξη της αυτονομίας και της αυτοπεποίθησης των μαθητών και να ενθαρρύνεται η ανάληψη πρωτοβουλιών, ώστε να εξερευνούν νέους τρόπους έκφρασης μέσα από τη μουσική, σε ένα περιβάλλον που ενθαρρύνει τη δημιουργικότητα. Μέσα από την αγάπη και το πάθος για τη μουσική, ο μουσικός εκπαιδεύει όχι μόνο μουσικούς, αλλά ευαίσθητους και δημιουργικούς ανθρώπους.

*Μανώλης* Κοίταξε διδάσκω τη μουσική που ξέρω. Δηλαδή, επειδή το μπάσο σαν όργανο (...), όταν έρχεται κάποιος μαθητής (...), δεν μου έχει τύχει να έρθει κάποιος να μου πει θέλω να παίξω έντεχνο, ή θέλω να παίξω λαϊκό (...) και συνήθως μπασίστες έρχονται επειδή έχουν ακούσει τους Red Hot Chili Peppers ή τους Metallica ή τους Maiden. Θέλω να σου πω ότι είναι πάνω σε πράγματα που ήδη ξέρω. Αν έρθει κάποιος και μου πει ότι (...), «ξέρεις εγώ θέλω να ειδικευτώ στη latin», θα του πω κάνε ένα Skype με τον Ανδρέου. Είναι κάποια είδη μουσικής τα οποία δεν τα έχω τόσο καλά. Μπορώ να του δείξω κάποια basic πράγματα, αλλά επειδή μουσική είναι, θα του πω ποιο είναι το βασικό. Ότι δεν με ενδιαφέρει το στιλιστικό. Το στιλιστικό θα είναι εκεί που θα εφαρμόσουμε αυτά που μαθαίνουμε για να τα παίξουμε. Οπότε αν ξέρεις μουσική και έχεις διαβάσει και λίγο ιστορία μουσικής και από που ήρθε (...). Ο Bach τα έχει κάνει όλα [γελάει]. Ξέρεις έχουν γίνει όλα 400 χρόνια πριν, συνειδητοποιείς ότι η διδασκαλία δεν έχει να κάνει με το

στυλ ας πούμε. Είναι με τη μουσική. Είναι η δυτική μουσική ας πούμε, οπότε είναι συγκεκριμένοι τρόποι με τους οποίους σκεφτόμαστε. Με τη μουσική και μετά πάμε στο όργανο.

*Κοσμάς* Διδάσκω λίγο παραπάνω από 20 χρόνια, νομίζω. Που ασχολούμαι με την εκπαίδευση. Έχουν αλλάξει πάρα πολλά πράγματα στον τρόπο που λειτουργώ και σκέφτομαι. Και έμαθα πάρα πολλά από αυτή τη διαδικασία. Με έκανε καλύτερο δηλαδή αυτή η διαδικασία. Με εξανάγκασε να γίνω καλύτερος. Θεωρώ ότι μοιράστηκα και μοιράζομαι, γιατί και εγώ εξελίσσομαι όλα αυτά τα χρόνια, την όποια ακαδημαϊκή γνώση μπορεί να έχω, δηλαδή να τους κάνω να γνωρίσουν τη μουσική, να μπορούν να διαβάζουν μουσική, γιατί είναι ένα σημαντικό εργαλείο επικοινωνίας, μεταξύ μας, αλλά και στον έξω κόσμο μπορεί να τους χρειαστεί και να τους κάνει και αυτόνομους. Το δεύτερο σκέλος, που εγώ το θεωρώ πολύ σημαντικό, είναι να μοιραστώ τις εμπειρίες που έχω ζήσει, στο επίπεδο αυτό που ονομάζουμε δουλειά, δηλαδή το τι έχω ζήσει απ' έξω, τι έχω καταλάβει απ' έξω όταν παίζω με άλλους ανθρώπους. Θέλω, ό,τι ηλικία και αν είναι μαθητής, να νιώθει όμορφα στο περιβάλλον, όταν λέω στο περιβάλλον, εννοώ στο περιβάλλον της μουσικής και του οργάνου και θέλω να τον κάνω (...), που αυτό μπορεί να ακούγεται και χαζό, να αγαπήσει όλο αυτό που κάνει. Δηλαδή να νιώθει όμορφα, να κάθεται πίσω από αυτό το όργανο και να μπορεί μόνος του, γιατί αυτό είναι μελέτη, να αφιερώσει χρόνο μόνος του. Δεν είναι εύκολο αυτό το πράγμα, να κλειστεί σε ένα δωμάτιο με ένα όργανο που είναι και σε εισαγωγικά συνοδευτικό, γιατί έχει και σολιστικό ρολό το drumset. Είναι δύσκολο (...), άρα θέλω να τους γαλουχήσω έτσι ώστε να μπορούν να κάνουν αυτό το πράγμα, να κάτσουν με αγάπη και πάθος, να εξελιχθούν σε αυτό που κάνουν και φυσικά να βγάλουν την προσωπικότητά τους. Στο τέλος, σε επόμενη φάση αυτό όμως.

Μέσα από τις παρατηρήσεις των μουσικών που περιγράφονται, προκύπτει η αρχή μιας προσωπικής προσέγγισης που συνδυάζει διάφορες μεθόδους και πρακτικές, για να διδάξουν και να εμπνεύσουν τους μαθητές τους. Κάποιες μέθοδοι διδασκαλίας

βασίζονται σε μια προσεκτικά σχεδιασμένη συλλογή υλικού που περιλαμβάνει τεχνικές, αυτοσχεδιασμό, ρυθμό, κλίμακες και άλλα. Χρησιμοποιούν εργαλεία, όπως backing tracks και παρτιτούρες από διάφορες πηγές, ενώ επισημαίνεται η σημασία της ποικιλομορφίας στην προσέγγιση της μουσικής διδασκαλίας.

*Ελένη* Όχι δεν έχω βιβλία. Έχω φτιάξει τη δική μου ύλη, η οποία, ξέρεις, είναι ένα (...), είναι ομαδοποιημένα πράγματα που έχω μελετήσει και εγώ κατά καιρούς και έχω διαλέξει τα πιο αποδοτικά ας πούμε. Έχω κάνει κάποια κεφάλαια, όσον αφορά την τεχνική, κάποια κεφάλαια όσον αφορά τον αυτοσχεδιασμό, κάποια κεφάλαια για το ρυθμό, κλίμακες και τέτοια (...) και χρησιμοποιώ αυτά. Αλλά χρησιμοποιώ και backing tracks απ' το You Tube πάρα πολύ συχνά (...) και εντάξει, αν κάποιος θέλει να μάθει ένα κομμάτι, θα χρησιμοποιήσω και παρτιτούρες. Έχω μάλιστα μια συνδρομή σε ένα website το οποίο λέγεται Sheet Music Plus και εκεί πέρα έχεις πρόσβαση σε οτιδήποτε. Έχει σχεδόν ό,τι παρτιτούρα θέλεις να βρεις, οπότε χρησιμοποιώ και αυτές.

Ένα σημαντικό στοιχείο των μεθόδων διδασκαλίας μπορεί να είναι η επαναληψιμότητα και η αργή εξάσκηση, που απαιτείται, για να επιτευχθεί έλεγχος και ακρίβεια στην απόδοση της μουσικής. Επιπλέον, αναφέρεται η σημασία της κλασικής μουσικής στην εκπαίδευση των μαθητών, ως ένα μέσο για τη βελτίωση τεχνικών ζητημάτων. Η εξατομίκευση της διδασκαλίας αποκτά ουσιαστικό ρόλο, όπου, αντί να επιβάλλεται ένα αυστηρό πλαίσιο ή μια στατική μέθοδος, ο δάσκαλος προσαρμόζει τη διδασκαλία του στις ανάγκες και τις δυνατότητες κάθε μαθητή. Αυτή η ευελιξία επιτρέπει στους μαθητές να αισθάνονται άνετα και να εμπνέονται να εξερευνήσουν τις μουσικές τους δυνατότητες. Η αναγνώριση της μοναδικότητας και των δυνατοτήτων κάθε μαθητή και η προσαρμογή της διδασκαλίας σε αυτές είναι ζωτικής σημασίας για μια επιτυχημένη διδακτική προσέγγιση. Αν και κάποιοι από τους μουσικούς δηλώνουν ότι έχουν εμπειρία στη διδασκαλία επαγγελματιών, ιδιαίτερη σημασία δίνεται στην ενθάρρυνση των ερασιτεχνών μουσικών, στοχεύοντας στην ανάπτυξη της ακρόασης και της κατανόησης της μουσικής.

*Μανώλης* Νομίζω ότι τα κύρια χαρακτηριστικά για να καλυτερέψει αυτό, σε ό,τι αφορά την τεχνική, είναι επαναληψιμότητα (...), εννοείται 500 φορές το ίδιο πράγμα και αργές ταχύτητες. Για να μπορείς να κοντρολάρεις όλη τη λεπτομέρεια του ήχου και να παίζεις γρήγορα και να ακούγεται καθαρά και όμορφα. Αργά με χρόνο πάνω σε αυτό. Δηλαδή να αφιερώνεις χρόνο, οπότε φτάνεις σε ένα σημείο που επέρχεται και ένας αυτοματισμός ο οποίος είναι βαθιά γνώση πλέον. Το άλλο πράγμα που με έχει βοηθήσει πάρα πολύ είναι η κλασική μουσική. Το βάζεις και στο μουσικό πλαίσιο ας πούμε. Και γενικότερα η κλασική, νομίζω ότι είναι φοβερή ενασχόληση όσον αφορά τεχνικά ζητήματα.

Κοίταξε είναι λίγο custom τα μαθήματα (...) και μ' αρέσει αυτό. Εξαρτάται από το μαθητή. Δηλαδή δεν έχω (...) «αυτή είναι η πληροφορία μάθε τη». Προσπαθώ να το προσαρμόσω, επειδή το μεγαλύτερο μέρος των μαθητών δεν είναι επαγγελματίες. Όταν έχεις επαγγελματίες, μπορείς να είσαι πιο συστηματοποιημένος. Θα του πεις man μου πρέπει να ξέρεις αυτό, αυτό και αυτό, σε αυτό το level. Έτσι θα βιοποριστείς και έτσι θα βγάλεις λεφτά. Αυτό θα σου ζητηθεί από αυτή την ορχήστρα, αυτό θα σου ζητηθεί από αυτόν το μαέστρο κτλ. Αλλά όταν έχεις να κάνεις με κόσμο, ο οποίος απλά γουστάρει τη μουσική, έχει κάποιο απωθημένο και είναι ερασιτέχνης, η προσέγγιση δεν είναι τόσο (...), προσαρμόζεται ανάλογα με τις ανάγκες του καθενός. Δηλαδή εμένα με ενδιαφέρει κυρίως να του κρατάω τη φλόγα ζωντανή. Την αγάπη για τη μουσική (...), να τους μάθω μουσική, να τους μάθω πώς να ακούνε καλύτερα, πώς να εκτιμούν (...), γιατί στα 70s έχουν παιχτεί τα καλύτερα πράγματα στη rock. Για μένα οι ερασιτέχνες είναι το σημείο αναφοράς του επίπεδου γενικότερα της μουσικής που υπάρχει. Όταν έχεις καλούς ερασιτέχνες μουσικούς, έχεις καλό κοινό, οπότε δεν θα ανέβεις πάνω να παίζεις μ-----ς. Δεν θα ανέβεις πάνω να είσαι ελαφρύς ή να μην το πάρεις στα σοβαρά. Απευθύνεσαι σε κάποιους οι οποίοι έχουν μια άποψη. Αυτό το έχω δει ρε παιδί μου στο εξωτερικό και έχω αρρωστήσει. Όσες φορές παίζω έξω, νιώθω ότι κάνω κάτι σημαντικό. Το

κοινό είναι τόσο καλά εκπαιδευμένο (...), πιάνουν αμέσως αυτό που θέλεις να κάνεις, σε παρακολουθούν πολύ στενά και έχουνε γνώσεις. Και μετά σου κάνουν κουβέντα, συζητάνε και λες (...), ρε ναμώτο. Για μένα η εκπαίδευση είναι να εκπαιδεύουμε τους ερασιτέχνες να ακούνε, να πηγαίνουν σε συναυλίες (...), ξέρεις είναι το κοινό αυτό.

Σύμφωνα με τις απόψεις των μουσικών που περιγράφουν τις μεθόδους τους, αναδεικνύεται η σημασία του παιχνίματος και της ενεργού συμμετοχής στη διαδικασία μάθησης. Το μάθημα μπορεί να περιλαμβάνει ένα στάδιο διδασκαλίας νέων εννοιών και τεχνικών, αλλά και ένα σημαντικό μέρος αφιερωμένο στο παίξιμο και ενδεχομένως το τζαμάρισμα. Μέσω της πρακτικής εφαρμογής των νέων γνώσεων σε πραγματικό περιβάλλον εκτέλεσης, ο μαθητής αποκτά δεξιότητες και κατανόηση της μουσικής σε ένα διαδραστικό πλαίσιο. Αυτή η μέθοδος αναδεικνύει τη μουσική ως έναν κοινό χώρο επικοινωνίας και δημιουργίας, όπου οι μαθητές αναπτύσσουν τις ικανότητές τους μέσα από τη συνεργασία και την πρακτική εφαρμογή.

*Βίκτωρας* Γενικά ακολουθώ κάποια βήματα και από βιβλία και από συστήματα εκπαιδευτικά που ξέρω, αλλά δίνω πάρα πολύ βάση στο παίξιμο. Δηλαδή στο interaction καθηγητή και μαθητή ως δύο μουσικούς που παίζουν. Δηλαδή αφιερώνουμε ένα (...), να γίνει μια παράδοση μαθήματος, αν πούμε ότι είναι περίπου μία ώρα το μάθημα, μέχρι τα 30 λεπτά maximum, δηλαδή ο μισός χρόνος είναι να του δείξω καινούργιο πράγματα, να τον «εξετάσω» τέλος πάντων, να δούμε αν ήταν OK αυτά που δείξαμε την προηγούμενη φορά (...), ο επόμενος μισός χρόνος είναι αυτά όλα να τα βάλουμε μέσα στο παίξιμο και μέσα στο τζαμάρισμα. Είτε μέσω τραγουδιών που παίζουμε, είτε μέσω μουσικών και να γίνεται και αυτό το ερώτηση-απάντηση, μουσική, συνομιλίες μουσικές κτλ. Δηλαδή δίνω πάρα πολύ μεγάλη βάση σε αυτό.

Σε δεύτερο χρόνο, η χρήση παρτιτούρας εμφανίζεται ως ένας σημαντικός πόρος για την εκμάθηση και την επικοινωνία μουσικών ιδεών. Ενώ η εκμάθηση της θεωρίας και η ικανότητα ανάγνωσης παρτιτούρας αποτελούν θεμέλια της μουσικής εκπαίδευσης, οι

μουσικοί αναγνωρίζουν επίσης τη σημασία της πρακτικής εφαρμογής των μουσικών ιδεών. Η παρτιτούρα λειτουργεί ως εργαλείο για τη μετάδοση πληροφοριών και για την οργάνωση της μάθησης, καθώς και ως μέσο για τη διατήρηση και την αναπαραγωγή μουσικών ιδεών.

*Κοσμάς* Χρησιμοποιώ πάντα παρτιτούρες, γιατί όπως είπα είναι πολύ σημαντικό να μάθει να διαβάζει ο μαθητής, αλλά είναι και ένα τεράστιο εργαλείο για να μπορώ να επικοινωνώ με το μαθητή και να παίρνει την πληροφορία στο σπίτι του γραμμένη.

*Φίλιππος* Καταρχάς να πω ότι δεν έρχονται όλοι με σκοπό να γίνουν κιθαρίστες, να τους δείξεις την ύλη κτλ. Έρχονται κάποιοι που σου λένε «εγώ θέλω να μάθω αυτό, μπορείς να μου δείξεις», «ναι, ορίστε αυτό». Τώρα, όσον αφορά την ύλη και τις τεχνικές κτλ., επειδή αυτά τα παιδιά που είναι μαθητές μου, είναι σε αρχικά στάδια, τους δείχνω στην αρχή (...), συμβουλευόμαι και βιβλία (...), το Rock School είναι ένας καλός μπούσουλας, αλλά πιο πολύ τους δείχνω αυτό που θα ήθελα εμένα να μου δείξουν. Σίγουρα βασισμένος σε βιβλία, αλλά τους δείχνω απλά πράγματα. Δηλαδή τεχνικές (...), όχι τόσο πολύ τεχνικές ασκήσεις, αλλά κάποιες που θα τους θέσουν μια καλή βάση για να πάμε στη συνέχεια. Δηλαδή να καταλάβουν πάνω κάτω τι γίνεται με το όργανο, με τη μουσική γενικότερα, με τον ρυθμό και μετά να χτίσουμε από κει. Γιατί για μένα τουλάχιστον αυτό είναι το σημαντικό. Δεν είναι το όργανο σαν όργανο. Είναι το όργανο σαν οντότητα ας το πούμε (...), σαν ρόλος. Σε αυτά τα επίπεδα που κάνω, είναι απλά πραγματάκια. Και παρτιτούρες και ταμπλατούρες και συγχορδίες.

*Άγγελος* Κοίταξε, στην αρχή ήταν πιο βασική η μετάδοση των πληροφοριών. Από βιβλία πάντα, εννοείται, μαζί με λίγο blues και λίγο δωδεκάμετρο και λίγο Smoke on the water και λίγο (...), ξέρεις. Όπως ξεκινάνε τα παιδάκια και σήμερα, μην φαντάζεσαι.



Ο τρόπος με τον οποίο οι μουσικοί εκπαιδεύουν και επικοινωνούν με τους μαθητές τους έχει αναδιαμορφωθεί τα τελευταία χρόνια με τη χρήση τεχνολογικών μέσων στη διδασκαλία. Μέσα από τις απόψεις των μουσικών που παρουσιάζονται, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι προκύπτουν ζητήματα που αφορούν τη φύση, τη χρήση και τις επιπτώσεις της τεχνολογίας στη μουσική διδασκαλία.

Η πρώτη και βασικότερη παρατήρηση αφορά τον ρόλο της τεχνολογίας στην προσβασιμότητα της μουσικής εκπαίδευσης. Όπως επισημαίνεται, η τεχνολογία έχει διευκολύνει την πρόσβαση σε πληροφορίες και μουσικό υλικό, κάτι που παλιότερα ήταν περιορισμένο. Αυτό επιτρέπει σε κάθε ενδιαφερόμενο να εξοικειωθεί με τη μουσική και να ασχοληθεί με τη δημιουργία και την απόδοσή της, ακόμα και αν δεν έχει επαγγελματικές φιλοδοξίες σε αυτόν τον τομέα. Παρόλα αυτά, η επικέντρωση μόνο στη μέθοδο συγκέντρωσης αυτού του υλικού και όχι στην ποιότητα της μάθησης μπορεί να οδηγήσει σε απόκτηση περιορισμένων γνώσεων αντί για μια πολύπλευρη και δημιουργική μάθηση.

*Κοσμάς* Χρησιμοποιώ τεχνολογικά μέσα πάρα πολύ. Χρησιμοποιώ και την εικόνα, δηλαδή το θεωρώ και αυτό σημαντικό σε ένα επίπεδο. Τη χρησιμοποιώ για πολλούς λόγους (...), από το να ενθουσιάζω ένα μικρότερο μαθητή που ξεκινάει, βλέποντας μια μεγάλη συναυλία και να αντιληφθεί (...), «ωωω τι είναι αυτό; τι ωραία; θα μπορούσα να το κάνω ή να θέλω (...)\», μέχρι του να δούμε πώς χρησιμοποιεί τεχνικές ο «x» drummer, που μπορεί να τον ακούμε μεν αλλά αν δεν τον βλέπεις δεν καταλαβαίνεις τι κάνει. Και μετά χρησιμοποιώ και παίζω πάρα πολύ και το θεωρώ πολύ σημαντικό, προηχογραφημένη μουσική drumless που λέμε, χωρίς drums, μετρονομημένη. Άρα εκεί έχουμε το κομμάτι του παίζω και μελετάω με μετρονόμο, αλλά και με μια πιο μουσική και ευχάριστη διάθεση.

Ένα άλλο σημαντικό θέμα είναι οι δυνατότητες που προσφέρει η τεχνολογία για τη διδασκαλία και την πρακτική της μουσικής. Η χρήση εφαρμογών και λογισμικού, όπως τα προγράμματα που υποβοηθούν τη σύνθεση και την καταγραφή παρτιτούρας, καθώς και η δυνατότητα πρόσβασης σε play along και backing tracks που μπορούν να

συνοδεύουν την εξάσκηση των μαθητευόμενων μουσικών επεκτείνουν τις δυνατότητες μάθησης και εξάσκησης. Επίσης, η δυνατότητα ηχογράφησης και ανάλυσης της ερμηνείας βοηθάει στη βελτίωση της τεχνικής και της απόδοσης. Το σημαντικό όμως είναι να χρησιμοποιούνται αυτά τα εργαλεία με σκοπό την ενίσχυση της μουσικής κατανόησης και εκτέλεσης, και όχι απλώς για ευκολία ή για την αναπαραγωγή υλικού.

*Μανώλης* You Tube κτλ. Ας πούμε κομμάτια που γράφτηκαν αντί για 440 [Hz], 442 ή 438 ιδίως στα 80s, 70s, είχαν άλλο κούρδισμα. Είσαι στο You Tube και κατεβάζεις για το Chrome ένα application, το οποίο σου αλλάζει το κούρδισμα του κομματιού. Δηλαδή η τεχνολογία, πω πω (...). Μιλάμε, εννοείται. Τους γράφω ασκήσεις, για τον καθένα. Μπορεί να γράψω ξεχωριστές ασκήσεις, όποτε έχω το Sibelius, τους τα γράφω σε παρτιτούρα από το Sibelius (...), ωραία εκτύπωση, τους το στέλνω σε pdf. Ή πλέον υπάρχουν οι εφαρμογές στο κινητό όπου ξεχωρίζεις στα όργανα. Τα slow down, εννοείται. Χωρίς να σου αλλάζει το pitch. Η τεχνολογία (...), πολύ χρήσιμα όλα. Τα χρησιμοποιώ κάργα. Το recording, δηλαδή ξέρεις, το κινητό σου (...). Είναι ο άλλος και δεν παίρνει χαμπάρι τώρα τι γίνεται πίσω (...), ότι παίζει και είναι λίγο off. Έλα καρδούλα μου (...), το ηχογραφείς και λες άκουσε το. Ξέρεις, είναι πανεύκολο πλέον.

*Ορφέας* Τεχνολογικά μέσα ναι. Skype δεν έκανα. Δεν έτυχε. Τον υπολογιστή χρησιμοποιώ κυρίως, για κάποια μαθήματα, όταν μάθαινα σε ένα φίλο, λίγο jazz πιάνο. Υπάρχουν και τα play along που λέμε. Υπάρχουν μουσικές που μπορεί να παίζεις από πάνω, που είναι για εκπαιδευτικούς λόγους κυρίως.

*Άγγελος* Οπωσδήποτε backing tracks (...) και παλιότερα βέβαια που δεν υπήρχαν όλα αυτά, που δεν υπήρχε υπολογιστής στην τάξη, χρησιμοποιούσαμε και το αρμόνιο. Γιατί πάντα είχα ένα αρμόνιο μαζί μου (...), ένα αρμονιάκι, από αυτά που είχαν τα έτοιμα ακομπανιαμένα που λέγανε οι παλιοί, το οποίο το χρησιμοποιήσαμε και αυτό μέσα στην τάξη. Έπαιζε ο ρυθμός και το

μπάσο οπουδήποτε χρειαζόταν. Όλα τα οπτικοακουστικά, μαζί με το χαρτί, χρησιμοποιήθηκαν αυτά τα χρόνια.

Παρ' όλα αυτά, η τεχνολογία φέρνει νέες προκλήσεις και διλήμματα. Ο αυξημένος ανταγωνισμός σε επαγγελματικό επίπεδο οφείλεται, κατά ένα μέρος, στην ευκολία πρόσβασης στη μουσική και στα μέσα παραγωγής της που προσφέρει η τεχνολογία. Αυτό οδηγεί σε μια αύξηση του αριθμού των ατόμων που εκφράζουν ενδιαφέρον να ασχοληθούν με τη μουσική, δημιουργώντας μια σημαντική αναστάτωση στην αγορά εργασίας. Ως αποτέλεσμα, οι επαγγελματίες μουσικοί βρίσκονται αντιμέτωποι με το δίλημμα της διαχείρισης του ανταγωνισμού και της διάκρισης μεταξύ επαγγελματικής και ερασιτεχνικής δραστηριότητας.

*Ελένη* Για μένα, [τα τεχνολογικά μέσα] παίζουν πάρα πολύ σπουδαίο ρόλο και θέλω να προσθέσω βασικά το εξής: αυτό που γίνεται πλέον με τη μουσική όπως και με πάρα πολλά πράγματα είναι, ότι πλέον ο καθένας μπορεί να μάθει σχεδόν οτιδήποτε. Αυτό δεν σημαίνει ότι μπορεί και να το κάνει σε ένα επαγγελματικό βαθμό ή ακριβώς ένα δημιουργικό βαθμό. Δηλαδή πλέον είναι εύκολο να αναπαράγουμε το οτιδήποτε και να έχουμε πρόσβαση σε οποιαδήποτε πληροφορία, θεωρώντας ότι έτσι έχουμε μάθει κάτι. Οπότε αυτό θεωρώ ότι είναι το μειονέκτημα της φάσης. Γιατί εξισώνονται κάποια πράγματα που δεν είναι ίδια. Δηλαδή ο καθένας μπορεί να βγαίνει να παίξει ένα cover; Πώς να σου πω; Να βγει να παίξει ένα κομμάτι; Που παλιά δεν θα μπορούσε ο καθένας να το κάνει. Άρα αυτό σημαίνει, πρώτον ότι έχει πολύς κόσμος πρόσβαση να κάνει αυτό το πράγμα, που δεν θα μπορούσε παλιά αλλά και δεύτερον έχει και πρόσβαση να το κάνει κόσμος που (...), δε θέλω να πω δεν χρειάζεται να το κάνει, γιατί αυτό είναι φασιστικό, αλλά θέλω να πω ότι δεν έχει να προσφέρει κάτι πάρα πολύ στους υπόλοιπους κάνοντας το. Το κάνει περισσότερο για τον εαυτό του. Εντάξει, θα μου πεις και αυτό δεν είναι κακό, αλλά σε επαγγελματικό επίπεδο (...), για αυτό βέβαια είναι και πιο δύσκολα τα πράγματα, υπάρχει πολύ μεγαλύτερος ανταγωνισμός,

γιατί είναι δύσκολο να ξεκαθαρίσει μέσα σε αυτό το πράγμα ποιος το κάνει επαγγελματικά και ποιος το κάνει απλά σαν αντιγραφή.

Επιπλέον, η χρήση της τεχνολογίας στη μουσική διδασκαλία μπορεί να δημιουργήσει ζητήματα σχετικά με την ποιότητα και την αποτελεσματικότητα της μάθησης. Η υπερβολική εξάρτηση από τα τεχνολογικά εργαλεία μπορεί να μειώσει την ανάπτυξη ορισμένων δεξιοτήτων και την κατανόηση των θεμελιωδών αρχών της μουσικής. Επίσης, μπορεί να απομακρύνει τους μαθητές από την αυθεντική εμπειρία της μουσικής επικοινωνίας και από τη συνεργατική διαδικασία μάθησης. Παραμένει όμως ένα ισχυρό εργαλείο για τη μουσική εκπαίδευση, εφόσον χρησιμοποιείται με σκοπό την ενίσχυση και την εμπάθυνση της μουσικής κατανόησης και εκτέλεσης. Η ισχυρή αλληλεπίδραση μεταξύ μουσικών και τεχνολογικών μέσων μπορεί να ενισχύσει την εκπαιδευτική διαδικασία, παρέχοντας νέες δυνατότητες εξέλιξης και δημιουργίας στον τομέα της μουσικής μέσα από έναν προσεκτικό τρόπο χρήσης και μια ισορροπημένη προσέγγιση που συνδυάζει την καινοτομία με την παράδοση και την τεχνολογία με την αυθεντική μουσική εμπειρία.

Η σημασία της δημοφιλούς μουσικής στην εκπαίδευση αποτελεί θέμα που απασχολεί ευρέως όσους ασχολούνται με αυτή. Οι προσωπικές απόψεις των μουσικών που παρουσιάζονται, ενισχύουν την ιδέα ότι η δημοφιλής μουσική πρέπει να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην εκπαιδευτική διαδικασία. Αυτές οι απόψεις απεικονίζουν ένα φάσμα προσεγγίσεων που επισημαίνουν τη συνδυασμένη επίδραση της δημοφιλούς μουσικής στην κοινωνία, την ανάπτυξη των μουσικών δεξιοτήτων και τη γενικότερη παιδαγωγική διαδικασία. Οι μουσικοί που υποστηρίζουν αυτές τις απόψεις, τονίζουν πώς η δημοφιλής μουσική διαδραματίζει καίριο ρόλο στη διαμόρφωση των μουσικών προτιμήσεων και της αισθητικής κατανόησης των ακροατών, επηρεάζοντας στη συνέχεια τη δημιουργική διαδικασία και τη σύνθεση μουσικού υλικού. Η εμπάθυνση σε αυτό το είδος ενδυναμώνει τη σχέση του μαθητή με τη μουσική, προσφέροντας του ευκαιρίες να εξερευνήσει και να εκφράσει τον εαυτό του, αλλά αποτελεί ταυτόχρονα και έναν βασικό μηχανισμό για την ενίσχυση της μουσικής αντίληψης και της δημιουργικής ανάπτυξής του. Επιπλέον, η συμπερίληψη της δημοφιλούς μουσικής στο πλαίσιο της μουσικής εκπαίδευσης αντιμετωπίζει την εκπαιδευτική διαδικασία με μια πιο προσιτή και

σύγχρονη προσέγγιση, διευρύνει το φάσμα των μουσικών εμπειριών και γνώσεων των μαθητών, ενισχύοντας την πολυπολιτισμική κατανόηση και τον πολιτισμικό διάλογο των διαφόρων μουσικών παραδόσεων. Αυτή η διαδικασία ενισχύει την κοινωνική ευαισθητοποίηση και την ανοχή στη διαφορετικότητα. Συνεπώς, η δημοφιλής μουσική δεν αποτελεί απλώς έναν τρόπο ψυχαγωγίας, αλλά ένα σημαντικό εκπαιδευτικό εργαλείο για τη διαμόρφωση ενός ευρύτερου, πολυδιάστατου πολιτισμικού προσδιορισμού.

*Μανώλης* Ναι, έχει και θα πρέπει να έχει [ρόλο η δημοφιλής μουσική στην εκπαίδευση]. Πώς είναι οι ερασιτέχνες, που είναι σου είπα ο μέσος όρος για το τι συμβαίνει στην κοινωνία, σε ό,τι αφορά τη μουσική εκπαίδευση και τη μουσική αντίληψη; Κάπως έτσι βλέπω και την pop μουσική. Δηλαδή, ανάλογα με το τι είναι popular, αυτό θα διαμορφώσει τους ακροατές και τους ερασιτέχνες παίκτες και τους επαγγελματίες. Παραδείγματα δηλαδή (...), βαρβάτα παραδείγματα (...), έχεις τον Tigran Hamasyan. Αυτός είναι ένας Αρμένιος jazz πιανίστας, όποιος έχει κάνει το εξής καινοτομικό. Όταν ήταν μικρός (...), οι γονείς του ήταν Αρμένιοι (...) και άκουγε παραδοσιακή μουσική, οπότε είχε γνώση της παράδοσης της Αρμενίας. Αλλά γούσταρε jazz. Οπότε σπούδασε jazz, αλλά του άρεσαν πάρα πολύ και το nu metal και οι Meshuggah, οι οποίοι παίζουνε, ξέρω εγώ, πεντάηχα και τονισμούς ανά 8. Οπότε ο τύπος έχει φτιάξει ένα δικό του στυλ, το οποίο είναι παραδοσιακή αρμενική μουσική, jazz και progressive djent metal. Αδιανόητο. Αυτός είναι το τέλειο παράδειγμα για το πώς τα νέα πράγματα που βγαίνουνε στην επιφάνεια, ανάλογα το είδος κτλ., πώς επηρεάζουνε και τη σύνθεση, αλλά και τη μάζα. Δηλαδή έρχεται ο άλλος τώρα, μπαλίστας και μου λέει θέλω να παίξω Tool. Εγώ άκουγα Maiden όταν ήμουνα στην ηλικία του, αλλά τώρα αυτός ακούει Tool. Οπότε πρέπει να μάθει τα 9/8, ας πούμε (...), όχι με ζειμπέκικο, άλλα μονά μέτρα. Οπότε, ναι, επηρεάζει. Επηρεάζει πάρα πολύ. Έρχεται κάποιος να μάθει slap και δεν θα πει, τον Louis Johnson των 70s ή ξέρω γω τους (...), ούτε καν τον Wooten, ούτε τον Marcus Miller. Θα μου πει των Red Hot Chili Peppers, τον Flea. Από κει

άκουσε το slap, σαν τέτοιο (...). Οπότε θέλω να σου πω ότι αν είναι popular οι Red Hot Chili Peppers, διαμορφώνουν τις προτιμήσεις, 100%.

*Ορφέας* Σίγουρα θα έπρεπε να διδάσκεται η δημοφιλής μουσική. Καλό είναι να αφιερωθούν και κάνα δυο μαθήματα για αυτό μόνο, γιατί όπως και να 'χει αυτή τη μουσική ακούει ο περισσότερος κόσμος. Καλό είναι ίσως να νιώσει και ο μαθητής πιο κοντά μέσω της μουσικής και όχι να πάει κάποιος κατευθείαν στο κλασσικό. Δηλαδή για μένα είναι λίγο σαν να μπαίνεις στην αίθουσα την ώρα των αρχαίων και ο καθηγητής να μιλάει μόνο αρχαία. Θα μιλήσει στη γλώσσα σου και θα σου μάθει (...), έχει μια αμεσότητα όλο αυτό. Από την άλλη, γνώμη μου είναι, τουλάχιστον εγώ, δεν ξέρω τι κάνουν τώρα, αλλά καλό θα ήταν επίσης να μαθαίναμε και τι παίζει στον κόσμο γενικότερα. Δηλαδή είναι λίγο δυτικοκρατούμενος ο τρόπος και η μορφή που μαθαίνουμε τη μουσική.

Πέραν της κοινωνικο-πολιτισμικής διάστασης, η δημοφιλής μουσική συμβάλλει στην ενίσχυση των μουσικών δεξιοτήτων και της τεχνικής εκπαίδευσης των μαθητών. Με την κατανόηση των μουσικών αρχών και της δομής της δημοφιλούς μουσικής, οι μαθητές αναπτύσσουν τις ικανότητές τους ως μουσικοί, εξοικειώνονται με διαφορετικά μουσικά είδη, ρυθμούς και δομές και επεκτείνουν το εύρος των μουσικών τους γνώσεων. Αντί να περιορίζεται η μουσική εκπαίδευση σε στενά πλαίσια και κλασικές προσεγγίσεις, η δημοφιλής μουσική προσφέρει ένα προοδευτικό, δυναμικό και πολυποίκιλο πεδίο για την εξέλιξη και τη διαμόρφωση της μουσικής αντίληψης των μαθητών, αλλά και της ανάπτυξης ενός ευρύτερου, πιο διαφοροποιημένου και καλλιεργημένου μουσικού πνεύματος.

*Κοσμάς* Όταν μιλάμε για τα μοντέρνα όργανα, θα μιλήσω πάλι για τα drums, νομίζω ότι η δημοφιλής μουσική θα πρέπει να έχει πρωταρχικό ρόλο. Θεωρώ ότι είναι πολύ σημαντικό, γιατί το ρεπερτόριο ας πούμε του drumset έχει να κάνει κατά τεράστιο ποσοστό με αυτή τη μουσική. Δηλαδή μαθαίνεις μέσα από αυτή τη μουσική. Έχει χτιστεί το όργανο μέσα σε αυτή τη μουσική.

**Φίλιππος** Σίγουρα θα έπρεπε να έχει ένα ρόλο η δημοφιλής μουσική. Είναι η γνώση, δηλαδή η ενασχόληση με τη δημοφιλή μουσική σε παραπάνω επίπεδο. Σε βάθος χρόνου είναι η γνώση του στυλ.

**Άγγελος** Θα έπρεπε να είναι ένα αρκετά μεγάλο και σοβαρό κεφάλαιο. Δεν λέμε δηλαδή τώρα, να πάει κάποιος σε ένα μουσικό γυμνάσιο και να μάθει το αγγλικό rock και από που ξεκίνησε και να μην του μιλήσεις για την παράδοση, τη δική μας, εδώ πέρα. Δεν είναι δυνατόν να γίνει αυτό και ούτε είναι σωστό. Αλλά θα έπρεπε να είναι ένα κεφάλαιο, που το παιδί να δει και να πάρει παραδείγματα για το τι συμβαίνει παραέξω, παραπέρα. Οπωσδήποτε, μουσικολογικά δηλαδή και μόνο, θα πρέπει να υποστηριχτεί οπωσδήποτε.

### [Αναφορές στο νομοθετικό πλαίσιο για τα μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα στην Ελλάδα](#)

Το νομοθετικό πλαίσιο που διέπει τα μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα στην Ελλάδα αποτελεί ένα σημαντικό πεδίο συζήτησης και αντικείμενο κριτικής ανάλυσης. Οι απόψεις των μουσικών, όπως αυτές εκφράστηκαν μέσα από τις συνεντεύξεις, αναδεικνύουν την ανάγκη για σοβαρή αναθεώρηση και βελτίωση του πλαισίου αυτού. Είναι προφανές ότι το υπάρχον νομοθετικό πλαίσιο δεν ανταποκρίνεται επαρκώς στις ανάγκες και τις απαιτήσεις των μουσικών εκπαιδευτικών ιδρυμάτων. Η έλλειψη ενός ολοκληρωμένου συστήματος υποστήριξης και προώθησης της τέχνης δημιουργεί ένα περιβάλλον, όπου η πολιτιστική παραγωγή παραμελείται και οι μουσικοί αντιμετωπίζουν σοβαρά προβλήματα στην ανάπτυξη και την επαγγελματική τους εξέλιξη. Η στάση του κράτους απέναντι στην τέχνη και τους καλλιτέχνες δεν φαίνεται να είναι επαρκώς υποστηρικτική. Η αντιμετώπιση της τέχνης ως περιθωριακού και μη προσοδοφόρου τομέα αποτελεί ένα σοβαρό εμπόδιο στην ανάπτυξη του πολιτισμού και της τέχνης στην Ελλάδα. Μια σοβαρή αδυναμία αποτελεί η έλλειψη κατάλληλων στρατηγικών και πρωτοβουλιών που θα προωθούν την τέχνη και θα την ενσωματώνουν στο εκπαιδευτικό σύστημα. Είναι επίσης σημαντικό να αναφερθεί η έλλειψη ενδιαφέροντος και υποστήριξης από την πλευρά των πολιτικών αρχών και των αρμόδιων φορέων. Η απουσία συνεκτικής και συνεπούς

πολιτικής δράσης στον τομέα της πολιτιστικής παραγωγής και εκπαίδευσης έχει ως αποτέλεσμα την αδυναμία ανάπτυξης ενός δυναμικού και ποικίλου πολιτιστικού τοπίου.

*Ελένη* Κοίταξε, γενικά θεωρώ ότι δεν είναι πολύ φιλική προς τις τέχνες, η νομοθεσία, γενικώς στην Ελλάδα. Υπάρχει μια μέριμνα, αλλά είναι τυπική. Εγώ θεωρώ ότι το κράτος (...), την έχει απαξιώσει την τέχνη να σου πω την αλήθεια. Εντάξει το καταλαβαίνω ότι δεν είναι ένας προσοδοφόρος τομέας και σίγουρα πρέπει να επενδυθούν πολλά από άλλους τομείς για να πάει και η τέχνη μπροστά, αλλά δεν θεωρώ ότι την έχουμε σε εκτίμηση. Και αυτό το καταλαβαίνεις και από τον μέσο Έλληνα, ο οποίος θεωρεί ότι όταν ασχολείσαι με την τέχνη είσαι τεμπέλαρος ή ψωνάρα. Άρα δεν χρειάζεται να πας και πολύ μακριά. Καταρχάς δεν θεωρώ ότι το Υπουργείο Πολιτισμού, αυτό που υπάρχει τώρα, είναι σοβαρή εικόνα του πολιτισμού στη χώρα. Μια πολύ συντηρητική εικόνα, η οποία είναι τελείως καθωσπρέπει. Τι να σου πρωτοπώ τώρα. Δεν ασχολούμαι ιδιαίτερα με τα πολιτικά, αλλά αυτό που βλέπω σαν πρώτη εικόνα και που έχω καταλάβει τόσα χρόνια, είναι ότι η εκτίμηση, υπάρχει σε μεμονωμένα άτομα και σε πολύ συγκεκριμένα είδη. Και γενικά είναι και αυτό σαν άλλη μια κλίκα-γκέτο. Δεν θεωρώ ότι υπάρχει σεβασμός ή ότι υπάρχει κάποια τάση να διαφυλάξουμε την τέχνη.

*Μανώλης* Εντάξει νομίζω αστείο είναι. Κοίταξε, είχα διαβάσει, δεν θυμάμαι ποιος το είχε γράψει (...). Είχα διαβάσει ένα πολύ ενδιαφέρον άρθρο, αρχή καραντίνας ήτανε, που είχε βγει, όταν πλέον η μουσική είχε καταρρεύσει παγκόσμια. Δηλαδή ήταν από τις πρώτες βιομηχανίες μαζί με τα αεροπλάνα όπου κατάρρευσε. Κατέβηκε ο διακόπτης. Καλλιτέχνες καληνύχτα σας. Δεν δουλεύει κανένας, δεν υπάρχουν. Και έλεγε (...), γενικότερα προσπαθούσε να καταλάβει και να ερμηνεύσει το γιατί στην Ελλάδα δεν υπάρχει αυτή η ανάγκη πολιτιστικής ταυτότητας (...), ενώ, γιατί υπάρχει στη Σουηδία και υπάρχει σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Και γνωστές εξηγήσεις είναι, ότι εμείς ζήσαμε και την τουρκοκρατία 400 χρόνια, οπότε χάσαμε την αναγέννηση. Και εκεί που αναπτύχθηκε ο ευρωπαϊκός πολιτισμός, εμείς ήμασταν (...),



τρέχαμε από πίσω να σωθούμε. Αλλά πέρα από αυτό, σου λέει, ότι δεν ασχολείται (...), δεν υπάρχει νομοθετικό πλαίσιο και δεν ασχολείται κανένας με αυτό, γιατί δεν υπάρχει κίνητρο να αναπτύξεις πολιτισμική ταυτότητα. Γιατί το κάνανε οι δικοί μας πριν από 5000 χρόνια και είμαστε OK. Έχουμε την Ακρόπολη, μας αρκεί. Γιατί να παλέψουμε (...), δηλαδή έχω φίλο στη Σουηδία, όπου το κράτος της Σουηδίας, του έδωσε λεφτά για να κάνει ευρωπαϊκή περιοδεία με το jazz σχήμα του. Δηλαδή αυτό το mentality<sup>19</sup> πάει να πει ότι μας ενδιαφέρει να δείχνουμε ως χώρα, ότι παράγουμε πολιτισμό. Εμείς τον παράξαμε [γελάει]. Εμείς το κάναμε. Εκεί είναι, δείτε τον, φάτε ένα σουβλάκι, γεια σας. Νομίζω ότι δεν υπάρχει αυτή η ανάγκη. Νομίζω ότι είμαστε από τις λίγες χώρες που έχουμε πολιτιστικό προϊόν για εσωτερική κατανάλωση. Δηλαδή δεν εξάγουμε το σκυλάδικο. Τα ακούνε βέβαια σε ανατολικές χώρες, αλλά δεν το εξάγουμε εμείς οι ίδιοι. Δεν βγάζει λεφτά το κράτος εξάγοντας τη μουσική. Και υπάρχουν τα άπειρα παραδείγματα, όπου είναι (...) οι Human Touch και περιμένουν να πάρουν επιχορήγηση για να πάνε να παίξουν σε μια φεστιβαλάρα στο εξωτερικό ασ πούμε (...), και οι Human Touch ασχολούνται με την ελληνική παράδοση. Το έχουνε βάλει μέσα. Mode Plagal, γιατί δεν στέλνεις Mode Plagal; Δηλαδή υπάρχει τέτοιο πράγμα το οποίο έχει σχέση με τον πολιτισμό της Ελλάδας, σε ό,τι αφορά τη μουσική, αλλά δεν το γνωρίζουμε. Δεν ασχολείται κανείς. Εδώ ο πρωθυπουργός δεν ήξερε ότι έχουμε το Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Πώς θα υπάρξει νομικό πλαίσιο, όταν ο πολιτικός και αυτός ο οποίος διαμορφώνει, νομοθετεί κτλ. θα πάει στο σκυλάδικο και θα βγάλει και φωτογραφία με τη σκυλού αγκαλιά. Δηλαδή το πρότυπο αυτό είναι.

Από τις παρατηρήσεις των μουσικών προκύπτουν αμφιβολίες σχετικά με την ποιότητα και τον τρόπο εξέλιξης της μουσικής εκπαίδευσης στη χώρα. Αν και αναγνωρίζουν τη σπουδαιότητα της εκπαίδευσης που προσφέρεται από τα μουσικά πανεπιστήμια, επισημαίνουν παράλληλα ότι η πρακτική εφαρμογή των γνώσεων είναι ανεπαρκής και υποδεέστερη σε σχέση με το θεωρητικό υλικό που διδάσκεται. Επιπλέον,

---

<sup>19</sup> Νοοτροπία, ψυχισμός.

αναφέρουν την ανάγκη βελτίωσης του προσωπικού και των υλικών πόρων των ωδείων, προκειμένου να εξασφαλιστεί υψηλότερο επίπεδο εκπαίδευσης και πρακτικής εμπειρίας, αν και παρατηρούν μια βελτίωση σε σχέση με προηγούμενες γενιές. Σημαντική είναι και η αναφορά στην ανάγκη για περαιτέρω εξέλιξη της εκπαίδευσης στη δημοφιλή μουσική, προκειμένου να προσελκύνονται και να εκπαιδεύονται νέοι καλλιτέχνες που αντικατοπτρίζουν τη σύγχρονη πολιτιστική πραγματικότητα.

*Απόστολος* Κοίτα, από ό,τι ξέρω ας πούμε, το Ιόνιο (πανεπιστήμιο) θεωρώ ότι είναι κάτι πολύ καλό. Δεν ξέρω, έτσι πιστεύω ρε παιδί μου. Έχω δει συγγράμματα ας πούμε και θεωρητικά και του πανεπιστημίου εδώ (...) και του Αριστοτελείου τα οποία μπαίνω κατά καιρούς και κοιτάω, έτσι γιατί προσπαθώ να αλιεύσω και πράγματα για τη μουσική τεχνολογία (...) και χαόνομαι εκεί καμιά φορά. Υπάρχει ύλη. Τώρα στην πράξη, δεν έχω άποψη και δεν μπορώ να σου πω. Στα ωδεία υπάρχουνε (...), δεν είναι όπως ήταν πριν στην ηλικία τη δικιά μου, είναι πολύ καλύτερα. Πάλι όμως, πληθυσμιακά θεωρώ θα μπορούσε να είναι και καλύτερα. Δηλαδή θεωρώ ότι υπάρχουν καθηγητές εκεί έξω που είναι καλοί και έχουν και μεταδοτικότητα. Υπάρχουνε, ναι. Και για τη σύγχρονη και υπάρχουν και για την κλασική. Υπάρχουν πιανίστες φοβεροί ας πούμε, αλλά και για τη σύγχρονη μουσική υπάρχουν άνθρωποι που έχουν μεταδοτικότητα και επειδή δεν φέρνουνε το παλιό κατεστημένο, του δεν αναγνωρίζω τίποτα πλέον της κλασικής (...), νομίζω ότι έχουμε κάνει αρκετά βήματα μπροστά σε αυτό τον τομέα.

Αρχικά, πρέπει να σημειωθεί ότι η υπάρχουσα νομοθεσία φαίνεται να είναι προσαρμοσμένη κυρίως στην κλασική μουσική, αγνοώντας σχεδόν εντελώς τη δημοφιλή και τα μοντέρνα όργανα, δημιουργώντας για τους μουσικούς ένα άνισο πεδίο δράσης. Η αναγνώριση και η στήριξη των μοντέρνων οργάνων όσο και της δημοφιλούς μουσικής πρέπει να αποτελέσουν προτεραιότητα, καθώς αυτή η πτυχή αποτελεί σημαντικό κομμάτι του πολιτιστικού εμπλουτισμού. Από αυτήν την έλλειψη αναγνώρισης επηρεάζεται επίσης και η ανώτατη μουσική εκπαίδευση στη χώρα. Οι ενστάσεις που ακούγονται από τους μουσικούς αναφορικά με την έλλειψη μουσικών πανεπιστημίων που καλύπτουν τη

δημοφιλή μουσική αντικατοπτρίζουν μια σοβαρή παράλειψη στο εκπαιδευτικό σύστημα. Η ύπαρξη περισσότερων τμημάτων που εστιάζουν στην εκτέλεση είναι επιβεβλημένη, καθώς η πρακτική εκπαίδευση αποτελεί τον πυρήνα της μουσικής μάθησης. Επιπλέον, η ανάγκη για περισσότερη ευελιξία είναι εμφανής. Η ανάπτυξη μιας πλουραλιστικής προσέγγισης και η εισαγωγή περισσότερων εκπαιδευτικών προγραμμάτων που καλύπτουν τον τομέα της μουσικής (όπως η μουσική επιχειρηματικότητα και το management) θα παρείχε στους μουσικούς τις απαραίτητες γνώσεις για τη διαχείριση της καριέρας τους στον σύγχρονο κόσμο της μουσικής βιομηχανίας. Αυτή η ευρύτερη αντιμετώπιση θα εξασφάλιζε ότι οι μουσικοί δεν είναι μόνο εξειδικευμένοι στην τεχνική εκτέλεση, αλλά και καταρτισμένοι στις απαιτήσεις της σύγχρονης αγοράς.

*Άγγελος* Νομίζω ότι θα έπρεπε να γίνει λίγο άλλη δουλειά. Έχουν ανέβει πάρα πολύ τα ωδεία, τα ιδιωτικά ωδεία. Ίσως αυτό όμως να ξεκινάει από την ίδια την μόρφωση του κάθε μουσικού, δασκάλου, που βρίσκεται μέσα εκεί πέρα. Ιδιωτική πρωτοβουλία. Έχουν ανέβει όμως και τα μουσικά σχολεία αρκετά. Αν κρίνουμε δηλαδή από το δικό μας, εδώ της πόλης, το μουσικό γυμνάσιο, το μουσικό σχολείο να το πούμε καλύτερα όπως το λένε και αυτοί (...), έχει ανέβει πάρα πολύ. Παίρνω πολύ καλά δείγματα από τα παιδιά. Δεν είμαι ευχαριστημένος από αυτά που ακούω πάλι (...), να μην πω ότι ξέρω (...), ειδικά από την ανώτατη εκπαίδευση. Δεν υπάρχουν μουσικά πανεπιστήμια, πραγματικά, που να καλύπτουν αυτό, για να μπορέσουν να μεταδώσουν δηλαδή (...). Θα έπρεπε εκεί πέρα να εμπλουτίσουν λίγο περισσότερο ενδεχομένως. Και θα έπρεπε να υπάρχουν περισσότερα τμήματα στα πανεπιστήμια που να έχουν να κάνουν με το performance, με την εκτέλεση. Γιατί καλή η θεωρία (...), αλλά πολύ θεωρία όμως. Γιατί να υπάρχει μόνο αυτό [το Ιόνιο Πανεπιστήμιο με μοναδικό τμήμα που ειδικεύεται στη jazz]; Ωραίο είναι αυτό που γίνεται εκεί πέρα. Και να σου πω την αλήθεια (...) και από κει έχω κάποιες ενστάσεις. Πάλι από αυτά που έχω ακούσει από τα παιδιά, ότι οι μαθητές δεν γίνονται πολλοί, δεκτοί εκεί πέρα (...), οι οποίοι χρειάζονται έστω και μία τελευταία (...), την τελευταία βαθμίδα να τους δώσεις. Αν δεν παίζει jazz δεν μπαίνει στο τμήμα. Όχι ρε φίλε. Θέλω να μπω στο τμήμα για

να μάθω jazz. Δεν θέλω να ξέρω και να έρθω στο τμήμα. Άμα ξέρω, δεν θα έρθω στο τμήμα το δικό σου. Και θα έχει και άλλες επιστήμες, όπως music business και όλα αυτά που θα είναι περιφερειακά και πάρα πολύ ωραία.

Οι συνεντευξιαζόμενοι μουσικοί εκφράζουν ανησυχία για το γενικό πλαίσιο αντιμετώπισης της μουσικής εκπαίδευσης από το κράτος. Αναφέρουν ότι η πολιτεία την αντιμετωπίζει ως δευτερεύουσα προτεραιότητα, ενώ η νομοθεσία δεν είναι επαρκής ή ενημερωμένη για τις ανάγκες του μουσικού εκπαιδευτικού τομέα. Καταγγέλλουν έλλειψη συνοχής και συνέπειας στις πολιτικές που τη διέπουν, καθώς και ανεπαρκή χρηματοδότηση και υποστήριξη από τις αρχές. Παράλληλα, εκφράζουν τον προβληματισμό τους για το νομοθετικό πλαίσιο γενικότερα, καθώς κρίνουν ότι υπάρχει σημαντική υποτίμηση προς τον μουσικό ως καλλιτέχνη. Η συνολική εικόνα που διαμορφώνεται είναι μια αίσθηση αβεβαιότητας και ανησυχίας για το μέλλον της μουσικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα, που αναδεικνύει την ανάγκη για επικέντρωση σε πρακτικές βελτιώσεις που θα αντανakλούν την πραγματική αξία και σημασία της στην κοινωνία και την αναθεώρηση του συστήματος αναγνώρισης προσόντων και τίτλων στον μουσικό τομέα.

*Βίκτωρας* Για να είμαι απόλυτα ειλικρινής δεν έχω σαφή εικόνα. Γενικά η νομοθεσία απέναντι στα (...), όχι μόνο η νομοθεσία, αλλά και η όλη αντιμετώπιση που ξεκινάει από τη νομοθεσία τελικώς στα καλλιτεχνικά επαγγέλματα και στην εκπαίδευση και στην παιδεία που έχει να κάνει με την τέχνη, θεωρώ ότι είναι πάρα πολύ πίσω. Δηλαδή είναι πραγματικά σαν να μας ενδιαφέρει μόνο ποιος θα τελειώσει γιατρός, δικηγόρος, δάσκαλος, μαθηματικός. Μέχρι εκεί. Όλοι οι άλλοι (...), ας πούμε είναι (...), μου κάνει πολύ εντύπωση αυτό και ελπίζω να τα καταφέρουμε να το αλλάξουμε σιγά σιγά.

*Κοσμάς* Το θεωρώ τραγικό. Το κράτος έχει ευθύνη για όλα αυτά τα πράγματα, γιατί όπως το κράτος έχει ευθύνη για το σχολείο που πάνε τα παιδιά μας, παραδείγματος χάριν (...), το κράτος έχει ευθύνη και για τη μουσική εκπαίδευση και πώς την προσεγγίζει αυτή (...) και κατά πόσο τη βοηθάει να βελτιωθεί. Και επειδή έχουμε εμπειρία και με το ωδείο και με το υπουργείο,

Θεωρώ ότι είμαστε έτη φωτός πίσω στον τρόπο που προσεγγίζουμε τα πράγματα. Βλέπω διάθεση να πάνε όλα προς τα πίσω. Εγώ νιώθω ότι υπάρχει αυτή τη στιγμή μεγάλη υποτίμηση προς τον μουσικό, προς τον καλλιτέχνη και εκφράζεται αυτό με διάφορους τρόπους. Και αυτό είναι πολύ σημαντικό παράδειγμα. Δεν μπορεί να έχεις σπουδάσει (...). Για εμένα είναι σπουδή με όλη τη σημασία της λέξης. Δεν μπορεί να έχεις σπουδάσει, για χρόνια, για να καταλήξεις να σου λέει ένα κράτος ξαφνικά «είσαι απόφοιτος λυκείου». Εγώ δεν μπορώ να το χωνέψω αυτό (...), χωρίς να υποτιμώ τους αποφοίτους λυκείου, προφανώς. Δεν μπορεί να έχεις μεταπτυχιακό και να θεωρείσαι μαθησιακά ή τέλος πάντων σε επίπεδο τίτλων, ισότιμος με ένα προπτυχιακό φοιτητή ή έναν απόφοιτο λυκείου δεν γίνεται. Δεν μιλάω για τα μοντέρνα όργανα που είναι ανύπαρκτα, χρόνια τώρα, αλλά εδώ μιλάμε και για τη κλασική μουσική που ήταν αναγνωρισμένη. Ξαφνικά βρίσκεται ένας νέος άνθρωπος (...) και βρίσκεται να έχει σπουδάσει 8 με 10 χρόνια πιάνο, με ό,τι συνεπάγεται, αυτό (...). Ότι έχεις πληρώσει χρήματα, έχεις αφιερώσει χρόνο για τα όργανα, για τα υποθετικά μαθήματα (...). Έχεις σπουδάσει! Και σου λέει, «είσαι απόφοιτος λυκείου». Δηλαδή 10 χρόνια από τη ζωή σου, σου λέει, έχουν πάει χαμένα.

*Ορφέας* Η αλήθεια είναι ότι δεν ξέρω ακριβώς, τώρα, τι έχει αλλάξει. Τα μουσικά πανεπιστήμια (...), πάντα θεωρούταν ότι το πανεπιστήμιο είναι ανώτερο από το ωδείο. Λογικό το βρίσκω. Η διαβάθμιση καλό είναι, κάπως να γίνει μια αναθεώρηση όλων αυτών, σιγά σιγά, και να μπουν όλα σε μια λογική τουλάχιστον κλίμακα. Να έχει λογικές διαβαθμίσεις. Σίγουρα κάποιος που τρώει τόσα χρόνια για σπουδές δεν αξίζει να έχει ένα πτυχίο που να θεωρείται το ίδιο με ένα πτυχίο λυκείου.

*Φίλιππος* Όσον αφορά την κλασική μουσική, με τα κλασσικά όργανα, δεν ξέρω πόσο απαρχαιωμένη είναι αυτή η νομοθεσία, αλλά ξέρω ότι αναγνωρίζονται από το κράτος. Αυτό που γνωρίζουμε όλοι τώρα για τα μοντέρνα όργανα, το θεωρώ τουλάχιστον τραγικό να μην αναγνωρίζονται, η ηλεκτρική κιθάρα, τα

μοντέρνα γενικά όργανα. Είναι τελείως τραγικό. Νομίζω ότι δεν έχει υπάρξει μέριμνα για να αναγνωριστούν. Προφανώς είναι και ευθύνη των κυβερνήσεων, αλλά σίγουρα είναι τραγικό το να μη λαμβάνεις υπόψη το γεγονός ότι ο άλλος έχει μελετήσει και έχει κάνει κάτι το οποίο είναι πολιτισμός. Αυτό εγείρει τα πνεύματα μας, αυτό εγείρει (...), αυτό που εξελίσσει των πληθυσμό είναι ο πολιτισμός.

Άγγελος Λίγο περισσότερο θα πρέπει να το αναφέρεις αυτό [για τη αναγνώριση μοντέρνων οργάνων], είναι πολύ σημαντικό, στην εργασία σου. Περισσότερα χρόνια από την ιατρική. Περισσότερα χρόνια απ' το να γίνει γιατρός, θέλει κάποιος για να γίνει μουσικός. Ναι πολύ διάβασμα! Τι λέμε τώρα. Είτε διαβάζεις θεωρία, είτε πάνω στο όργανο, δεν έχει σημασία.

Πέρα όμως από τις αδυναμίες και τις προκλήσεις, υπάρχουν και δυνατότητες για βελτίωση και αλλαγή. Η ιδιωτική πρωτοβουλία και η αυτό-οργάνωση αποτελούν σημαντικά εργαλεία για την ανάδειξη και την προώθηση της μουσικής εκπαίδευσης και της τέχνης γενικότερα. Η δράση σε επίπεδο κοινοτήτων, οι πρωτοβουλίες των επαγγελματιών και η συνεργασία μεταξύ μουσικών και εκπαιδευτικών ιδρυμάτων μπορούν να δημιουργήσουν νέες ευκαιρίες για την ανάπτυξη και την προώθηση της μουσικής. Είναι σημαντικό να δοθεί έμφαση στην εκπαίδευση και στην παιδεία, ώστε να δημιουργηθεί μια νέα γενιά μουσικών που θα αντιλαμβάνεται τη σημασία της τέχνης και θα είναι διατεθειμένη να την υποστηρίξει και να την αναπτύξει. Η ενίσχυση των μουσικών σπουδών στα σχολεία και η προώθηση των μουσικών εκδηλώσεων και δραστηριοτήτων μπορούν να συμβάλουν στην ανάδειξη του πολιτισμού και στη δημιουργία ενός πιο ευνοϊκού περιβάλλοντος για την τέχνη. Είναι αναγκαίο να αναδειχθεί η σημασία της τέχνης και της μουσικής για την κοινωνία και να αναγνωριστεί η συνεισφορά των καλλιτεχνών στον πολιτισμό και την πολιτιστική κληρονομιά. Μόνο μέσα από μια ολοκληρωμένη προσέγγιση και με την υποστήριξη όλων των ενδιαφερομένων φορέων μπορεί να επιτευχθεί η ανάπτυξη ενός δυναμικού και πολυδιάστατου πολιτισμικού τοπίου στην Ελλάδα.

**Μανώλης** Δηλαδή εγώ για αυτό είμαι υπέρ πολύ της ιδιωτικής πρωτοβουλίας. Δεν περιμένω από το κράτος να κάνει τίποτα. Ιδιωτική πρωτοβουλία. Νομίζω ότι αυτό θα μας σώσει και γι' αυτό με ενδιαφέρει. Γιατί θα είμασταν πολύ πιο ευτυχισμένοι και θα ήταν πολύ πιο εύκολη η ζωή μας άμα υποστηριζόταν αυτό το πράγμα και τους ενδιέφερε. Αλλά δεν τους ενδιαφέρει και το έχουν αποδείξει. Δεν είναι στο mentality τους. Δεν είναι καλοί άνθρωποι αυτοί, δεν ασχολούνται με ωραία ζητήματα. Οπότε η φάση είναι ιδιωτική πρωτοβουλία και να το μοιράζουμε αυτό στον κόσμο, όσο μπορούμε. Δηλαδή να έρχονται παιδάκια ή να έρχεται ο 60άρης με τα απωθημένα του που θέλει να παίξει Deer Purple. Δεν θα γίνει αλλιώς. Κανένας δεν θα μας σώσει. Και το λέω και σε φίλους μου μουσικούς που λένε «βαριέμαι να κάνω μάθημα σε παιδάκια». Λέω, «κακώς! Είσαι εξαιρετικός μουσικός, πρέπει να μάθεις το παιδί να παίζει». Να ακούσει κάτι, να σε βλέπει, να σ' έχει σαν πρότυπο.

**Απόστολος** Πρέπει να παλεύουμε από το σπίτι μας, μόνοι μας, για να λέμε στα παιδιά μας ότι υπάρχει και αυτό. Αν περιμένουμε από το σχολείο και την πολιτεία τη βάψαμε. Απλά θέλω να βλέπω τα παιδιά που γίνονται τώρα μουσικοί, που τους αρέσει η μουσική (...), θέλω να μην αποκαρδιώνονται από την πολιτεία και από αυτές τις αντίξοες όλες τις συνθήκες που ζει αυτή η χώρα ας πούμε.

## 6. Συζήτηση-Συμπεράσματα

### Η δημοφιλής μουσική στην Ελλάδα και τα χαρακτηριστικά της

Στο πλαίσιο των συνεντεύξεων για τη δημοφιλή μουσική αναδύεται πολύ συχνά, σχεδόν αυτόματα, η σημασία και η βαρύτητα που είχε η λαϊκή μουσική στην Ελλάδα, καθώς απολάμβανε για πολλές δεκαετίες μεγάλη δημοτικότητα, αποτελώντας ένα από τα πιο αγαπημένα μουσικά είδη, μαζί με την έντεχνη, αλλά και την παραδοσιακή μουσική σε αρκετές περιοχές της επαρχίας. Η δημοτικότητα όμως ενός είδους μουσικής σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό και με συγκεκριμένες ηλικιακές ομάδες. Η σύγχρονη ελληνική μουσική σκηνή, ιδιαίτερα στους νέους κάτω των 30 ετών, εκπροσωπείται με είδη όπως το λαϊκοπόπ, το hip-hop και σε μερικές περιπτώσεις το rock και κάποια σύγχρονα παράγωγά του, αντανακλώντας την επιρροή της παγκόσμιας μουσικής σκηνής. Σε αντιστοιχία με την άποψη των Denissof (1975) και Lee (1970) ότι η δημοφιλής μουσική σχετίζεται με τις προτιμήσεις και τις επιλογές των κοινωνικών ομάδων που ενοποιούνται σε ένα δεδομένο χώρο και χρόνο και όχι με τα χαρακτηριστικά αυτής της μουσικής, αλλά και ότι η ενοποίηση αυτή προκύπτει από τις αισθητικές ομοιότητες αυτών των μουσικών ειδών και την επιρροή διαφόρων παραγόντων, τα αγαπημένα μουσικά είδη του παρελθόντος με βάση το rock (blues, rock 'n' roll, classic rock, progressive rock, grunge, hard rock, metal, funk, country, pop, fusion, jazz, latin, disco, soul και reggae), έχουν μια ιδιαίτερη αίγλη και ιστορία που συνεχίζει να ελκύει πολλούς ακροατές, ιδιαίτερα των μεγαλύτερων ηλικιών. Η κριτική προς τους νεότερους οπαδούς της rock είναι κοινή σε πολλές κοινωνίες και αντικατοπτρίζει την νοσταλγία για την παλιά εποχή και την πεποίθηση ότι η μουσική της σημερινής γενιάς είναι λιγότερο αυθεντική.

Σύμφωνα με τους συμμετέχοντες στην έρευνα, το λαϊκοπόπ είναι ένα μουσικό είδος το οποίο προβάλλεται κυρίως μέσω των ΜΜΕ, αναδεικνύοντας μια εμπορική πλευρά της μουσικής χωρίς σημαντική αντοχή στο χρόνο, άποψη που συμφωνεί με τους Middleton & Manuel (2001), ότι η δημοτικότητα συνδέεται με τον τρόπο διάδοσης και προσβασιμότητας της δημοφιλούς μουσικής που εστιάζει κατά κύριο λόγο στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, αλλά και με το γεγονός ότι η μαζική πλέον παραγωγή της επηρεάζεται άμεσα από την εμπορική επιτυχία που επιβάλλουν αυτά τα μέσα, θέτοντας



σε δεύτερη μοίρα τις επιθυμίες του ακροατηρίου και αποδυναμώνοντας τον αρχικό της σκοπό που ήταν το να τραγουδιέται (Νοταράς, 1991· Γκίνος, 2020). Οι μουσικοί εκφράζουν την άποψη ότι το λαϊκοπόπ επηρεάζεται αρνητικά από μια κακή αισθητική, η οποία συνδυάζει στοιχεία της λαϊκής μουσικής με ανεπιθύμητες επιρροές από την pop, με αποτέλεσμα να χρησιμοποιούνται συχνά μειωτικοί όροι, όπως «ελληνάδικο», «σκυλάδικο» ή «σκυλοπόπ». Αυτοί οι χαρακτηρισμοί αντανακλούν μια γενικότερη αντίθεση προς ένα είδος μουσικής που ενώ εμπορικά είναι επιτυχημένο, συχνά θεωρείται ότι έχει ανεπαρκή καλλιτεχνική αξία και αποκλίνει από τις πιο παραδοσιακές μουσικές αξίες. Αυτό καταγράφει άλλωστε και ο Γκίνος (2020) στο βιβλίο του, λέγοντας ότι από τη μια μεριά έχουμε τη μαζική κατανάλωση και την εξάπλωση των δημοφιλών ειδών, όπως το λαϊκοπόπ, η pop και η trap, τα οποία μπορεί να θεωρούνται ως εμπορικότερα αλλά ταυτόχρονα λιγότερο απαιτητικά από αισθητικής πλευράς και από την άλλη έχουμε τα λεγόμενα έντεχνα και την εναλλακτική σκηνή, που αν και θεωρούνται ως καλλιτεχνικά πιο ώριμα και βαθύτερα, αντιμετωπίζονται με αδιαφορία από το κοινό ή έχουν περιορισμένη προώθηση από τις εταιρίες και τα ραδιόφωνα. Αξίζει όμως να σημειωθεί ότι η μουσική ακρόαση είναι μια διαδικασία που μπορεί να προσφέρει διαφορετικές υποκειμενικές εμπειρίες και συναισθηματικές αντιδράσεις, συμπέρασμα που έρχεται να επιβεβαιώσει την άποψη του Small (1983), ότι αντίθετα προς την κοινή άποψη που θεωρεί ότι η εμπορική μουσική είναι εξ ορισμού χαμηλής ποιότητας, ο χώρος της δημοφιλούς μουσικής μπορεί να παράγει μουσική που είναι μεν εμπορική και εφήμερη αλλά παράλληλα είναι και έχει και έναν ιδιαίτερο καλλιτεχνικό και αισθητικό χαρακτήρα.

Το ελληνικό hip-hop και τα παράγωγά του, όπως η trap, είναι πλέον αποδεκτό ότι κατέχουν έναν κυρίαρχο ρόλο στις προτιμήσεις των νέων. Ενώ στις μέρες μας, είναι δημοφιλής, φαίνεται ότι, σε αντίθεση με παλαιότερα μουσικά είδη, δεν μεταφέρουν ένα σαφές μήνυμα ή μια κριτική στάση και αντίδραση απέναντι σε κοινωνικά ζητήματα. Μέσα από τις συνεντεύξεις προκύπτει ότι το ελληνικό hip-hop, και ιδιαίτερα η trap, δέχεται σαφείς επιρροές από την αμερικάνικη σκηνή χωρίς να αναδεικνύει κάποια πρωτοτυπία και χωρίς να αντικατοπτρίζει την εδώ πραγματικότητα. Όπως μάλιστα αναφέρει ο Γκίνος (2020), η θεματολογία και η αισθητική τους παραποιούν το αμερικάνικο πρότυπο, προωθώντας θέματα όπως ο ναρκισσισμός, ο πλούτος, τα όπλα και τα ναρκωτικά, ενώ η

γυναίκα παρουσιάζεται ως αντικείμενο. Επικεντρώνονται σε ένα ανύπαρκτο lifestyle που δημιουργεί μια ψευδαίσθηση επιτυχίας, ενώ οι στίχοι είναι επιτηδευμένοι και μάλλον απέχουν από την ελληνική πραγματικότητα. Αντίθετα, σε πιο ώριμες ηλικιακές ομάδες, παρατηρείται μια ποικιλία μουσικών στυλ που θεωρούνται πιο εκλεπτυσμένα, γιατί είναι επηρεασμένα από τη μουσική του παρελθόντος, όπως το classic rock, το metal, και το ελληνικό rock. Υπονοείται πάντως διαρκώς από τις συνεντεύξεις ότι, τα σύγχρονα είδη μουσικής είναι λιγότερο πρωτότυπα και υποδεέστερα σε σχέση με τα παλαιότερα.

Σύμφωνα με τους μουσικούς που συμμετείχαν στην έρευνα, η μουσική βιομηχανία στις μέρες μας επιδιώκει έντονα την εμπορική επιτυχία, συχνά υποκύπτοντας στη χρήση τεχνολογιών όπως η Τεχνητή Νοημοσύνη (με εφαρμογές τύπου BandLab, AIVA). Στόχος είναι η δημιουργία ενός μουσικού προϊόντος που εξυπηρετεί πρωτίστως την εμπορικότητα, με ελάχιστη ανθρώπινη παρέμβαση. Σε αυτό το πλαίσιο, τα δημοφιλή μουσικά είδη συχνά απαιτούν ελάχιστη μουσική εκπαίδευση ή ικανότητες χειρισμού ενός μουσικού οργάνου, επισήμανση που μπορούμε να εντοπίσουμε και στο έργο των Forney & Machlis (2011), που αναφέρουν ότι με τη χρήση ισχυρού, αλλά φιλικού προς το χρήστη λογισμικού, ακόμα και άτομα με περιορισμένη ή καθόλου μουσική εκπαίδευση μπορούν να ξεκινήσουν τη διαδικασία σύνθεσης μουσικής με τη συνδυασμένη χρήση loops (προηχογραφημένα ηχητικά αποσπάσματα) με διάφορους τρόπους. Οι ψηφιακές πλατφόρμες έχουν πραγματικά επανασχεδιάσει τον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες αλληλεπιδρούν με το κοινό τους και διανέμουν το έργο τους. Οι συνεντευξιζόμενοι θεωρούν πως αυτές οι πλατφόρμες έχουν επιτρέψει στους καλλιτέχνες να έχουν πρόσβαση σε ένα ευρύ κοινό παγκοσμίως, γρήγορα και αποτελεσματικά, με τη βοήθεια υπηρεσιών όπως το Spotify, το Apple Music, το YouTube κ.ά., ενώ προσφέρουν ευκαιρίες σε ανερχόμενους καλλιτέχνες να αναδειχθούν και να μοιραστούν τη μουσική τους, διαμορφώνοντας τόσο τη μουσική βιομηχανία όσο και την εμπειρία των ακροατών με την εισαγωγή νέων τρόπων ανταλλαγής μουσικής και αλληλεπίδρασης με την τέχνη. Η διάδοση μέσω MME και διαδικτύου επιταχύνει την πρόσβαση του κοινού σε μουσικό περιεχόμενο, ενθαρρύνοντας τους καλλιτέχνες να επικεντρώνονται στην εμπορική επιτυχία περισσότερο παρά στη δημιουργία καλλιτεχνικά αξιόλογων έργων. Ο τρόπος με τον οποίο επηρεάζεται η μουσική από αυτήν την προσβασιμότητα μπορεί να γεννά

διφορούμενες προσεγγίσεις. Από τη μια πλευρά, η ευκολία στη δημιουργία μουσικής μπορεί να οδηγήσει σε μια ποικιλία ήχων και ιδεών, δίνοντας φωνή σε ανθρώπους που ίσως δεν είχαν ποτέ την ευκαιρία να εξερευνήσουν τη μουσική τους δημιουργικότητα. Από την άλλη πλευρά, η τάση για απλότητα και επαναληψιμότητα σε μερικά δημοφιλή είδη μουσικής, καθώς η επιτυχία συχνά εξαρτάται από την ευκολία κατανόησης, αναγνώρισης και αποδοχής από το ευρύ κοινό, μπορεί να οδηγήσει σε μια υπερκορεσμένη αγορά μουσικής με πανομοιότυπο ήχο και στυλ, χωρίς ποικιλία ή διαφοροποίηση, αλλάζοντας έτσι αισθητά τον τρόπο ακρόασης σε σχέση με το παρελθόν. Άλλωστε οι Middleton & Manuel (2001) επεσήμαναν ότι η δημοφιλής μουσική, σε πολύ γενικές γραμμές αφορά είδη μουσικής που κρίνονται ως μειωμένης περιπλοκότητας σε σχέση με την λόγια μουσική, τα οποία είναι προσβάσιμα από μεγαλύτερο αριθμό ακροατών που δεν θεωρείται μουσικά εγγράμματος και απαντάται στα περισσότερα μέρη του κόσμου. Οι μουσικοί στις συνεντεύξεις τους ανέφεραν, ότι στη δημοφιλή μουσική του παρελθόντος, αναδεικνύεται ιδιαίτερα το στοιχείο της δημιουργικότητας, χωρίς να αποκλείεται, παρ' όλα αυτά, η εμπορική της πλευρά. Το πέρασμα του χρόνου λειτουργεί και ως κριτήριο διάκρισης και καταξίωσης, διαχωρίζοντας τα έργα και τους καλλιτέχνες με πραγματική αξία και διαχρονική επίδραση από αυτούς που κινήθηκαν επιφανειακά ή αποκλειστικά για εμπορικούς λόγους. Συχνά οι δημιουργοί και παραγωγοί μουσικής προσπαθούν να κερδίσουν το κοινό με στρατηγικές που στηρίζονται στις τάσεις της εποχής, χωρίς ωστόσο να εξασφαλίζεται αυτόματα η διαχρονική αναγνώριση. Αντιθέτως, οι καλλιτέχνες και τα έργα που διατηρούν την αξία τους μακροπρόθεσμα, διακρίνονται συνήθως από την μοναδικότητα και την πρωτοτυπία που εδραιώνει τη συναισθηματική σύνδεση με το κοινό.

Η δημοφιλής μουσική και ιδιαίτερα το rock, έχει επηρεάσει τουλάχιστον τρεις γενιές μουσικών και ακροατών και είναι αυτή που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ενασχόληση των συνεντευξιζόμενων με τη μουσική, αρχικά ως προτίμηση για ακρόαση, ενώ στη συνέχεια επηρέασε και την επιλογή του μουσικού οργάνου. Όπως αναφέρουν, υπήρξε προτίμηση σε δεύτερο επίπεδο και σε συγγενή μουσικά είδη, όπως είναι το blues, το rock 'n' roll, η pop, αλλά και λιγότερο ή καθόλου συγγενή οι είδη, όπως η soul, το new age, το funk, το fusion, το hip-hop, το afrobeat, η afrocuban, η world-ethnic, η latin, η jazz,

το swing, το shuffle, η κλασική, η λαϊκή, η έντεχνη και η παραδοσιακή μουσική. Δεν παρατηρούνται κάποιες ιδιαίτερες διαφορές στις μουσικές προτιμήσεις μεταξύ των μουσικών των Αθηνών και των Ιωαννίνων. Η προσωπική επιλογή και ο τρόπος ενσωμάτωσης διαφορετικών επιρροών παίζουν καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία μιας μουσικής ταυτότητας. Το να εξερευνά κανείς ποικιλία μουσικών ειδών, οδηγεί σε μια ευρεία και εμπειριστατωμένη κατανόηση της μουσικής γενικότερα, συμπεριλαμβανομένης της ανάπτυξης γνώσεων και τεχνικών δεξιοτήτων, ενώ διαμορφώνεται με αυτόν τον τρόπο μια μοναδική ηχητική ταυτότητα για κάθε μουσικό. Σε αυτή την αναζήτηση, σημαντική θέση κατέχει η ελληνική παραδοσιακή μουσική. Η σταδιακή τεχνολογική ανάπτυξη από τη δεκαετία του 1980 και μετά, πέρα από τα εργαλεία που παρέχει στους μουσικούς για τη βελτίωση των μουσικών οργάνων, για τη δημιουργία νέων (όπως των synthesizers που δημιούργησαν καινούρια μουσικά ρεύματα και επέκτειναν τα όρια της μουσικής), για τον πειραματισμό και για την αρτιότερη παραγωγή μουσικής, υπήρξε αρωγός στην μαζική πρόσβαση σε πληθώρα μουσικών εμπειριών. Αντίστοιχη επισήμανση, μπορούμε να εντοπίσουμε και στο έργο των Middleton & Manuel (2001), όπου αναφέρεται ότι η εισαγωγή της ψηφιακής τεχνολογίας, όπως μίκτες, synthesizers, samplers και sequencers, προσφέρει νέους ηχητικούς κόσμους και τρόπους δημιουργίας μουσικής, κάνοντας τη διαδικασία προσβάσιμη και σε άτομα με περιορισμένη μουσική κατάρτιση. Αυτό επίσης μειώνει σημαντικά το κόστος παραγωγής μουσικής, ενθαρρύνοντας μια διαδικασία «φτιάξε το μόνος σου» (DIY) για τη δημιουργία και τη διανομή μουσικής, μέσα από οικιακά στούντιο ηχογράφησης, την τεχνολογία της δειγματοληψίας, την ευκολία στην επεξεργασία και το remixing των δίσκων. Έτσι μπορεί να αιτιολογηθεί και η δυνατότητα που παρέχεται, σύμφωνα με τις συνεντεύξεις, να ανακαλύπτουμε συνεχώς νέα μουσικά είδη και καλλιτέχνες, αλλά ταυτόχρονα μπορεί να οδηγήσει και σε «κατανάλωση» υπερβολικής ποσότητας μουσικής όπου δύσκολα θα δοθεί ο απαραίτητος χρόνος να αφοσιωθεί κάποιος πλήρως στην ουσιαστική ακρόαση ενός κομματιού ή ενός καλλιτέχνη. Εδώ εμφανίζεται και μία αντίθεση σε σχέση με παλαιότερες εποχές, όπου με την αγορά των δίσκων βινυλίου και του φαινομένου του tape trading, δινόταν αρκετά πιο δύσκολα στη νεολαία η δυνατότητα πρόσβασης στη μουσική, καθώς σε άλλες περιπτώσεις δεν την θα είχε. Αυτή η δυσκολία προσέγγισης του μουσικού προϊόντος απαιτούσε μια προσπάθεια και δημιουργούσε δεσμούς και βαθιά

εκτίμηση για τη μουσική που έφτανε στα χέρια αυτών των ανθρώπων, καθιστώντας την από σπουδαία έως ιερή (Ρούκος, 2023). Είναι σημαντικό να βρει κανείς την ισορροπία μεταξύ της διαχείρισης της πληροφορίας και της απόλαυσης της μουσικής.

Παράλληλα με τις μουσικές προτιμήσεις, υπήρξαν μουσικά είδη που αντιμετωπίστηκαν με αρνητική διάθεση, ακόμη και απόρριψη, αλλά αυτό διαφέρει από μουσικό σε μουσικό. Κάποιοι από τους συνομιλητές απέφευγαν συγκεκριμένα μουσικά στυλ, όπως η jazz και το metal, τα οποία βρίσκονταν στις προτιμήσεις άλλων μουσικών. Ωστόσο, η πιο κοινή αρνητική αντίδραση εμφανίζεται στη σύγχρονη παρουσίαση της ελληνικής λαϊκής μουσικής και του δημοτικού τραγουδιού, γνωστή ως «σκυλάδικο», «σκυλοπόπ» και «σκυλοδημοτικό». Οι μουσικοί εκφράστηκαν αρνητικά για τη θεματολογία, την αμφιλεγόμενη μουσική ποιότητα και τον τρόπο ερμηνείας αυτών των ειδών, ενώ γενικότερα αντιδρούν στην αισθητική που επιτάσσει η μουσική βιομηχανία. Στην παραδοσιακή μουσική, η ενσωμάτωση σύγχρονων μουσικών οργάνων, παρά την ευκολία που παρέχει, αλλοιώνει σημαντικά το χαρακτήρα της και για αυτό το λόγο δεν θεωρείται αποδεκτή. Επιπλέον, παρατηρείται αρνητική στάση απέναντι σε ορισμένα μουσικά είδη που επηρεάζονται από τον ηλεκτρονικό ήχο, την επαναληψιμότητα και τη μίμηση σε λανθασμένες βάσεις του αντίστοιχου ξένου είδους, όπως συμβαίνει με τη μουσική house και trap.

Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι η μουσική εξειδίκευση των μουσικών στη συνέντευξη περιλαμβάνει ένα αρκετά ευρύ στυλιστικό πλαίσιο με μουσικά είδη, όπως το rock, το blues, το metal, το hip-hop, τη fusion, το funk, τη reggae, τη latin, την disco, τη soul, την pop, το progressive, την jazz, την έντεχνη, τη λαϊκή και την παραδοσιακή μουσική. Η ικανότητα να κατανοεί βαθύτερα την πολυπλοκότητα της μουσικής τέχνης, επιτρέπει στον μουσικό να προσαρμόζεται σε διαφορετικά μουσικά πλαίσια, να εμπλουτίζει το δημιουργικό ύφος του και να ενσωματώνει στοιχεία από διάφορα είδη, προσδίδοντας έτσι έναν προσωπικό χαρακτήρα στον τρόπο εκτέλεσης. Η εξειδίκευση σε ένα τόσο μεγάλο φάσμα μουσικών στυλ κρίνεται αναγκαία εξαιτίας της πολυμορφίας και της ιδιαιτερότητας της αγοράς εργασίας στην Ελλάδα που απαιτεί από έναν επαγγελματία μουσικό να είναι σε θέση να ανταποκρίνεται εκτελεστικά, σε ικανοποιητικό, αν όχι υψηλό επίπεδο σε πολλά διαφορετικά projects. Με αυτόν τον τρόπο η δομή της αγοράς και η

επαγγελματική ανάγκη μπορούν να λειτουργήσουν ως βάση για να αναπτυχθεί μια εξαιρετική ικανότητα ενασχόλησης με πολλά και διαφορετικά είδη, δημιουργώντας επίσης το υπόβαθρο για ενδιαφέρουσες μουσικές αναζητήσεις.

### Λόγοι ενασχόλησης με τη δημοφιλή μουσική

Η περίοδος των μαθητικών και εφηβικών χρόνων είναι μια εποχή κατά την οποία πολλοί νέοι ανακαλύπτουν το πάθος τους για τη μουσική, ενώ η συμμετοχή τους σε συγκροτήματα είναι μια δραστηριότητα που περιστρέφεται γύρω από την κοινή τους αγάπη, δημιουργώντας έναν θετικό χώρο όπου μπορούν να εκφράσουν τη δημιουργικότητά τους και να απολαύσουν τη μουσική που αγαπούν. Ακόμα κι αν τα συγκροτήματα που δημιούργησαν οι μουσικοί με τους οποίους συνομίλησα, δεν είχαν μια μακρόχρονη πορεία στις τοπικές ή τις ευρύτερες μουσικές σκηνές, η εμπειρία αυτή συχνά αποτέλεσε θεμέλιο για τη μετέπειτα πορεία τους, προσφέροντας μία παιδαγωγική εμπειρία, που ενίοτε τους ενέπνευσε να εξελίξουν τη σχέση τους με τη μουσική. Οι δεξιότητες που αποκτούνται και οι φιλίες που δημιουργούνται προσφέρουν μια προσωπική ικανοποίηση, ακόμα και αν δεν επιδιώκεται η επαγγελματική επιτυχία. Η μουσική είναι ένας τομέας όπου το πάθος και η αφοσίωση είναι σημαντικές για την επίτευξη στόχων, αλλά είναι εξίσου σημαντικό να αναγνωρίσουμε ότι ακόμα και οι μουσικοί που δεν έγιναν επαγγελματίες, διατήρησαν μια ρομαντική διάθεση απέναντι στην μουσική, και αυτή η αγάπη τους είχε σημαντική επίδραση στην ποιότητα ζωής τους.

Η ποικιλομορφία στις διαδρομές των μουσικών αποτελεί ένα ενδιαφέρον κομμάτι του κόσμου της δημοφιλούς μουσικής. Ορισμένοι ανέφεραν ότι επέλεξαν τον δρόμο της συνεργασίας, σχηματίζοντας συγκροτήματα με άλλους καλλιτέχνες για να δημιουργήσουν έναν κοινό τόπο έκφρασης, με μια δυναμική που μπορεί να οδηγήσει σε ξεχωριστά μουσικά μονοπάτια και προσεγγίσεις. Από την άλλη πλευρά, ορισμένοι επικεντρώθηκαν στην ανάπτυξη της προσωπικής τους ταυτότητας και έκφρασης μέσα από τη μουσική, με τη δημιουργία προσωπικών έργων. Η συμμετοχή σε δράσεις με δημιουργικό καλλιτεχνικό ενδιαφέρον επιτρέπει στους μουσικούς να εξερευνήσουν νέες ιδέες και να συνεργαστούν με διαφορετικούς καλλιτέχνες εντός και εκτός του χώρου τους. Είτε πρόκειται για την επίτευξη επαγγελματικών στόχων, την εξέλιξη του προσωπικού

ύφους, είτε απλά για την απόλαυση της μουσικής, η ικανοποίηση που προσφέρει η μουσική δημιουργία αποτελεί σημαντικό κίνητρο για πολλούς μουσικούς. Η ευρύτητα των ειδών ενασχόλησης των μουσικών και των συγκροτημάτων αποτυπώνει ένα εκτενές φάσμα επιρροών και ενδιαφερόντων, καλύπτοντας σχεδόν όλα τα υποείδη της δημοφιλούς μουσικής. Ανάμεσα στα είδη που αναφέρθηκαν, ξεχωρίζουν το blues, pop rock, indie rock, metal, punk, jazz fusion, world ethnic jazz, funk, soul και reggae. Παράλληλα, επισημαίνεται η επικράτηση ορισμένων ειδών, όπως τα classic rock, rock, progressive rock, alternative rock και pop, αναδεικνύοντας την δημοφιλή ή την επίδρασή τους στον χώρο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η δυσκολία προώθησης αυτής της κατηγορίας στην ελληνική μουσική σκηνή, πιθανώς εξαιτίας παραγόντων όπως οι εμπορικές τάσεις. Συνολικά, αποτυπώνεται ένας πολυσύνθετος μουσικός κόσμος με πλούσιες επιρροές, ενώ επισημαίνεται η σημασία της διασύνδεσης των διαφορετικών ειδών μουσικής και οι προκλήσεις που προκύπτουν στην προώθηση αυτής της ποικιλομορφίας στον ελλαδικό χώρο. Τα κίνητρα της εμπλοκής με ένα μουσικό συγκρότημα δεν φαίνεται να διαφοροποιούνται ανάμεσα στους μουσικούς των Αθηνών και των Ιωαννίνων, από τη στιγμή που στόχος υπήρξε η ψυχαγωγία-διασκέδαση σε κοινωνικό επίπεδο και η αναζήτηση ενός τρόπου έκφρασης. Όπως άλλωστε επισήμαναν και οι Jones & Rahn (1977), δεν θα πρέπει σε καμία περίπτωση να αγνοείται ίσως ο βασικός προορισμός της δημοφιλούς μουσικής, που είναι να εξυπηρετεί την ψυχαγωγία. Τα πρώτα αυτά βήματα στο χώρο της μουσικής, βρίσκουν αρκετούς από τους μουσικούς σε ένα επίπεδο αρχαρίου και ελάχιστοι από αυτούς σε ένα μέσο επίπεδο μουσικής γνώσης, αλλά με μία αυξημένη διάθεση αναζήτησης και πειραματισμού.

Η απόφαση να ασχοληθεί κάποιος με ένα μουσικό όργανο αναδεικνύεται ως ένα πολύπλοκο και πολυδιάστατο ζήτημα, όπου η επιλογή υπόκειται σε προσωπικές εμπειρίες και κίνητρα, ενώ παράλληλα επηρεάζεται από πολλούς παράγοντες, οι οποίοι ωθούν ένα άτομο να εξερευνήσει τον χώρο της μουσικής και να επιλέξει το συγκεκριμένο όργανο. Όπως ανέφεραν οι συνεντευξιαζόμενοι, η επιρροή του περιβάλλοντος και της οικογένειας είναι ουσιαστική, από τη στιγμή που η παρατήρηση και η μίμηση συγγενών που ασχολούνται με μουσικά όργανα, καθώς και η επίδραση του ήχου που προσλαμβάνει κανείς από συγκεκριμένα όργανα, διαμορφώνουν τις προτιμήσεις των νέων μουσικών.

Ενδεχομένως, η τύχη και οι συμπτώσεις να διαδραματίζουν επίσης καθοριστικό ρόλο στην επιλογή του μουσικού οργάνου. Τέλος, οι προσωπικές μουσικές προτιμήσεις, ο ηλεκτρικός ήχος, οι δυνατότητες που προσφέρει και η επιθυμία να διαμορφώσει κάποιος έναν προσωπικό ήχο προσθέτουν στην επιλογή του μουσικού οργάνου έναν επιπλέον παράγοντα που εμπλουτίζει τη διαδικασία έκφρασης, αλλά ταυτόχρονα δίνει την ευκαιρία για δυναμικές εμφανίσεις μπροστά σε κοινό, ενθαρρύνοντάς την αναζήτηση για αναγνώριση και επιτυχία.

Η αναφορά σε συγκεκριμένα μουσικά είδη και σε ιστορικά γεγονότα στη μουσική σκηνή, αναδεικνύουν το ενδιαφέρον των μουσικών για το τεχνικό κομμάτι της μουσικής και τη συνειδητή επίγνωσή τους για τις εξελίξεις στον χώρο. Μουσικά είδη όπως το progressive και το grunge φανερώνουν μια προσέγγιση που εκτιμά την πολυπλοκότητα, καθώς και τη διάθεση για πειραματισμό και τεχνική εξειδίκευση. Οι μουσικοί φαίνεται ότι αναζητούν προηγμένες μουσικές δομές και τεχνικές που μπορούν να εκφράσουν πιο σύνθετες συναισθηματικές και πνευματικές καταστάσεις. Η αναφορά σε εποχές και σκηνές που επηρέασαν δραστικά τη μουσική, αποδεικνύει ότι ο μουσικός δεν είναι απλώς εστιασμένος στο παρόν αλλά έχει επίγνωση του ιστορικού πλαισίου της. Αυτό μπορεί να ενισχύσει τον δεσμό του με αυτή, προσφέροντας του ένα πλούσιο υπόβαθρο και εμπνέοντας τον να εξερευνήσει νέες κατευθύνσεις στη δημιουργία του. Το μουσικό είδος ενασχόλησης των συνεντευξιαζόμενων, ανήκει κατά κύριο λόγο στα είδη δημοφιλούς μουσικής που προαναφέρθηκαν και η επιλογή του σχετίζεται άμεσα με τα γενικότερα ακούσματα, αλλά και τα οπτικά ερεθίσματα (video clips) της εποχής, από τα οποία κάθε ένας από τους μουσικούς επηρεάστηκε κατά την περίοδο της εφηβείας του. Έτσι μπορούμε να συμπεράνουμε ότι, ο ήχος, η δομή της μουσικής και η πολυπλοκότητά της, ήταν σημαντικές παράμετροι για να ασχοληθεί κάποιος με το συγκεκριμένο μουσικό στυλ, όπως παράλληλα και η συναναστροφή με συνομήλικους, μέσα από συζητήσεις και προτάσεις για ακρόαση.

Από την συνομιλία με τους συνεντευξιαζόμενους μουσικούς, ανακύπτει η σημασία του να ακολουθεί κανείς το πάθος του, κάτι που δικαιολογεί την επιλογή να ασχοληθεί κάποιος με τη μουσική και ιδιαίτερα τη δημοφιλή, σε ερασιτεχνικό ή και σε επαγγελματικό επίπεδο. Έτσι, οι αιτίες ενασχόλησης εστιάζονται κατά κύριο λόγο στην



αγάπη για τη μουσική και στις πρώτες προσδοκίες που δημιουργούνται ότι κάποια στιγμή μπορεί να φτάσει ένα μουσικός σε ένα υψηλό επίπεδο και να ξεχωρίσει, αυξάνοντάς τη διάθεση και την επιμονή του να ασχοληθεί σε βάθος. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντιμετώπιση του λάθους στη μουσική ως μέρος της δημιουργικής διαδικασίας, προσδίδοντας τελικά ελευθερία. Στον χώρο της μουσικής, η συνέπεια, η πίστη στον εαυτό και η αφοσίωση αναδεικνύονται ως κύριοι παράγοντες για την επίτευξη των στόχων. Ο ενθουσιασμός και η διαρκής προσπάθεια για βελτίωση αντικατοπτρίζουν την ανάγκη του καλλιτέχνη να υπερβεί τον εαυτό του, δημιουργώντας κάτι μοναδικό και σημαντικό στον χώρο της μουσικής.

Ο τρόπος που εκφράζεται ένας μουσικός και προσεγγίζει τη μουσική, αντανακλά την ταυτότητά του και αναδεικνύει τη σημασία της ύπαρξης προσωπικότητας και αυθεντικότητας στον μουσικό κόσμο, όπου ο σεβασμός και η συνεργασία με άλλους μουσικούς ενισχύει τη δημιουργία εναρμονισμένων μουσικών εμπειριών και αποτελεί το κλειδί για την αλληλεπίδραση με το κοινό. Οι μουσικοί που συνομίλησα, ανέφεραν ότι, αντλούν έμπνευση από πολλές πηγές, αλλά κυρίως από άλλους πιο έμπειρους καλλιτέχνες. Η παρακολούθηση συναυλιών, η ανταλλαγή ιδεών και η εξέλιξη τεχνικών δεξιοτήτων συντελούν στη διαμόρφωση του προσωπικού τρόπου εκτέλεσης της μουσικής, ενώ η τεχνική εκπαίδευση αν και θεωρείται σημαντική, δεν θα πρέπει να αποτελεί αυτοσκοπό. Η «αίσθηση» (το feel) ή ο τρόπος που νοιώθει και αντιλαμβάνεται ο μουσικός την ερμηνεία θεωρείται ένα κρίσιμο στοιχείο που μπορεί να προκαλέσει ποικίλες αποδόσεις, ακόμη και για το ίδιο κομμάτι, άποψη που συμφωνεί απόλυτα με τη Lucy Green (2002), η οποία αναφέρει ότι αν και η τεχνική επάρκεια είναι σημαντική, το ενδιαφέρον εστιάζεται στην ικανότητα του μουσικού να προσδίδει «συναίσθημα», εκφραστικότητα στην εκτέλεσή του. Η εκτίμηση για καλλιτέχνες με χαμηλό προφίλ που παρ' όλα αυτά έχουν δημιουργήσει σημαντικά έργα, υπογραμμίζει το γεγονός ότι η τέχνη της μουσικής υπερβαίνει την απλή τεχνική επάρκεια, ενισχύοντας τη σημασία της δημιουργικής προσέγγισης.

Η αρχική ενασχόληση με τη μουσική φαίνεται να έχει επηρεαστεί από το οικογενειακό περιβάλλον, παρόλο που οι γονείς των μουσικών δεν είχαν κάποια επαγγελματική σχέση με τη μουσική. Όπως προέκυψε από τις συνεντεύξεις, συνήθως,

υπήρχε ένα μουσικόφιλο περιβάλλον που προκάλεσε ποικίλα μουσικά ερεθίσματα. Σε λίγες εξαιρετικές περιπτώσεις, μπορεί να υπήρχε κάποιο άτομο στον στενό οικογενειακό κύκλο (όπως η μητέρα, ο πατέρας ή τα ξαδέρφια) που έπαιζε σε ερασιτεχνικό επίπεδο ένα μουσικό όργανο, αλλά ήταν αρκετό για να επηρεάσει τη θέληση των μουσικών που συμμετείχαν στην έρευνα για ενασχόληση με τη μουσική. Στην αναζήτηση μιας επαγγελματικής πορείας στον μουσικό χώρο, ο νέος συχνά αντιμετωπίζει τη σημαντική παρέμβαση του οικογενειακού περιβάλλοντος, που καθορίζει όχι μόνο την αρχική επιλογή της μουσικής ως ενασχόλησης, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται από το περιβάλλον αυτό η εξέλιξή του σε επαγγελματία μουσικό. Όπως ειπώθηκε, η άποψη των γονέων είναι ένας σημαντικός παράγοντας που επιδρά στην απόφαση να ακολουθηθεί μια μουσική σταδιοδρομία. Η έλλειψη υποστήριξης μπορεί να είναι ένα αρχικό εμπόδιο, αλλά παρατηρούμε πως η αποφασιστικότητα να ακολουθήσει ένας νέος το πάθος του, συχνά αντιμετωπίζει με τρόπο ικανοποιητικό τον αρχικό αρνητικό αντίκτυπο. Η αντίσταση από το περιβάλλον τον οδηγεί σε περαιτέρω προσπάθειες και δράσεις για να αποδείξει την αξία της ενασχόλησης με τη μουσική ως επιλογή ζωής. Ενώ η άρνηση της υποστήριξης μπορεί να δημιουργήσει συγκρούσεις, η παρέμβαση της οικογένειας στην μουσική εκπαίδευση αποδεικνύεται κρίσιμη, καθώς η παροχή μαθημάτων και η ενθάρρυνση για μουσικές σπουδές αποτελούν ένδειξη θετικής προσέγγισης. Παρά τις προκλήσεις και όταν ο νέος υφίσταται πίεση για παρακολούθηση σπουδών εκτός μουσικού πλαισίου, η θετική αντιμετώπιση της μουσικής στο οικογενειακό πλαίσιο ενισχύει την αγάπη του για τη μουσική ως τέχνη, ακόμη και όταν οι επαγγελματικές προσδοκίες κινούνται σε διαφορετικές κατευθύνσεις.

Ερμηνεύοντας τα λεγόμενα των μουσικών, μπορούμε να καταλήξουμε στο ότι, η ενασχόληση με τη μουσική αποτελεί ένα διαρκές ταξίδι εξερεύνησης και ανακάλυψης, με το περιβάλλον να αποτελεί σημαντικό παράγοντα σε αυτή την πορεία. Από την παρέα και τους φίλους μέχρι τις εμπειρίες στο σχολείο και στην οικογένεια, η μουσική είναι πάντα συνυφασμένη με το περιβάλλον μας και αποτελεί μέρος της πολιτιστικής μας ταυτότητας. Ο ευρύτερος κοινωνικός μας κύκλος αναδεικνύεται ως σημαντικός συντελεστής στην κατεύθυνση που παίρνει η μουσική μας πορεία. Μέσω της συζήτησης, της ανταλλαγής απόψεων και των προτάσεων για νέες μουσικές ανακαλύψεις, διαμορφώνονται οι

προσωπικές μας προτιμήσεις. Από τη συμβουλή ενός φίλου για την ακρόαση ενός νέου καλλιτέχνη, έως την ανταλλαγή απόψεων σε μια παρέα, η μουσική γίνεται αντικείμενο συνεχούς ανακάλυψης και εμπειρίας, ενώ παράλληλα ο περίγυρός μας δύναται να ενισχύσει την επιλογή μας. Η περιθωριοποίηση ορισμένων μουσικών ειδών μπορεί να δημιουργήσει προκαταλήψεις και να εμποδίσει την ανάπτυξη ενός ευρύτερου μουσικού πεδίου, αλλά η ανατροφοδότηση, η αναγνώριση και η αποδοχή των μουσικών μας προτιμήσεων από τους φίλους και τους γνωστούς δημιουργεί ένα ανοικτό πλαίσιο στην ανταλλαγή ιδεών και την εμβάθυνση στη μουσική εμπειρία, επεκτείνοντας με αυτόν τον τρόπο την ανθρώπινη εκφραστικότητα.

Η μουσική αποτελεί κάτι πολύ περισσότερο από ένα απλό χόμπι ή έναν τρόπο διασκέδασης. Είναι ένα πανίσχυρο μέσο που μπορεί να μεταμορφώσει τον άνθρωπο και να τον συνδέσει με το περιβάλλον του. Η ενασχόληση με τη μουσική δεν είναι μόνο μια μορφή κοινωνικοποίησης και συναναστροφής με άτομα που έχουν κοινές επιρροές και ανησυχίες (τουλάχιστον όσον αφορά τη μουσική), αλλά και μια πύλη για προσωπική ανάπτυξη και αυτογνωσία. Όπως αναφέρθηκε από τους συνεντευξιαζόμενους, για πολλούς, η αρχή της ενασχόλησης με τη μουσική μπορεί να είναι μια μοναχική πράξη, αλλά με την πάροδο του χρόνου, μέσα από τη μουσική, οι μουσικοί αρχίζουν να εκφράζουν τη δημιουργικότητά τους, να μοιράζονται τις εμπειρίες και τα ενδιαφέροντά τους δημιουργώντας ουσιαστικές σχέσεις με άλλους, ενώ παράλληλα μπορούν να ξεπεράσουν τις όποιες αναστολές και ανασφάλειές τους. Αυτή η διαδικασία, σύμφωνα με τους συνομιλητές, είναι κρίσιμη για την κοινωνικοποίηση εσωστρεφών ατόμων και για την ανάπτυξη πραγματικών και βιώσιμων σχέσεων στην κοινότητα των μουσικών. Η δημιουργία αλλά και η απόδοση-εκτέλεση της μουσικής απαιτεί αυτοπεποίθηση και επικοινωνιακές δεξιότητες, και μέσω αυτών των διαδικασιών το άτομο μπορεί να ανακαλύψει νέες πτυχές του εαυτού του και να εξελίσσεται σε πολλαπλά επίπεδα, διαμορφώνοντας το χαρακτήρα του. Η ενασχόληση των γυναικών με ένα μουσικό όργανο, στο χώρο της δημοφιλούς μουσικής, μπορεί να αντιμετωπίζει επιπλέον προκλήσεις, δεδομένου ότι αυτός ο κλάδος εξακολουθεί να θεωρείται κυρίως ανδροκρατούμενος. Αυτό μπορεί να οδηγήσει σε μία αίσθηση απομόνωσης και ανάγκης για κοινωνική αποδοχή. Η παρουσία των γυναικών μουσικών, ως επαγγελματίες, στη μουσική

βιομηχανία έχει αυξηθεί σημαντικά τα τελευταία χρόνια, υπογραμμίζοντας τη σημασία και την αξία της συμμετοχής τους για τη δημιουργία ενός πιο πολυποίκιλου και εκφραστικού περιβάλλοντος.

Η επαγγελματική ενασχόληση με τη μουσική στον ελλαδικό χώρο δεν είναι μια απλή διαδικασία καθώς δημιουργεί επισφάλεια και δεν μπορεί να εξασφαλίσει πάντα στους μουσικούς, σε σταθερή βάση, το απαραίτητο εισόδημα για μια ομαλή διαβίωση. Πολλοί από αυτούς ανέφεραν ότι, στο ξεκίνημα της καριέρας τους κατέφυγαν σε ετερόκλητες επαγγελματικές δραστηριότητες, μέχρι να μπορέσουν να εξασφαλίσουν έναν στοιχειώδη τρόπο διαβίωσης από τη μουσική επαγγελματική τους πορεία. Ειδικά τα τελευταία χρόνια που το τοπίο έχει διαφοροποιηθεί αισθητά σε σχέση με το παρελθόν, εξαιτίας κυρίως της πανδημίας, αλλά και της οικονομικής κρίσης που μαστίζει τη χώρα μας, οι νεότεροι μουσικοί αντιμετωπίζουν περισσότερες δυσκολίες με την αποκλειστική τους ενασχόληση σε επαγγελματικό επίπεδο με τη μουσική.

Η ανάπτυξη δεξιοτήτων σε περισσότερα μουσικά είδη και στυλ είναι σημαντική για την επαγγελματική εξέλιξη των μουσικών. Είναι συχνό φαινόμενο να αναγκάζονται να ξεπεράσουν τα όρια του αρχικού τους μουσικού είδους προτίμησης για διάφορους λόγους. Μια βασική αιτία είναι η επαγγελματική ευκαιρία που μπορεί να τους δοθεί, ανοίγοντας νέους δρόμους σε ένα ανταγωνιστικό μουσικό πεδίο, με τη δυνατότητα να συμμετέχουν σε διαφορετικά μουσικά project, επεκτείνοντας με αυτόν τον τρόπο το πεδίο δράσης και τις συνεργασίες τους. Κάθε μουσικό είδος έχει τις δικές του τεχνικές απαιτήσεις και η εξάσκηση σε διάφορα είδη μπορεί να βελτιώσει τις τεχνικές δεξιότητες του μουσικού και να τον καταστήσει πιο επιδέξιο στην αντιμετώπιση ποικίλων προκλήσεων. Μια ακόμα σημαντική παράμετρος είναι ότι οι μουσικοί συχνά αναζητούν νέες πηγές έμπνευσης και επιθυμούν να εξερευνήσουν νέες μουσικές διαστάσεις στοχεύοντας στην προσωπική τους εξέλιξη.

Οι μουσικοί και των Αθηνών και των Ιωαννίνων που συνομίλησα, εργάζονται κατά κύριο λόγο ως session και οι περισσότεροι από αυτούς ασκούν και εκπαιδευτική δραστηριότητα ως καθηγητές μουσικού οργάνου της δημοφιλούς μουσικής. Η

προϋπηρεσία τους κυμαίνεται από τα 6 χρόνια μέχρι τα 40, ανάλογα με την ηλικία τους, με ένα μέσο όρο γύρω στα 20 έτη.

Όπως φαίνεται από τις συνεντεύξεις, η συμμετοχή σε ένα μουσικό σχήμα ως session, πέρα από την καθαρά βιοποριστική διάσταση που λαμβάνει, εμπεριέχει και το στοιχείο της δημιουργικότητας. Κάθε μουσικός-εκτελεστής στην πορεία της καλλιτεχνικής του διαμόρφωσης συγκεντρώνει και αναπτύσσει κάποια χαρακτηριστικά τα οποία του προσδίδουν μία μοναδικότητα και τον κάνουν να διαφοροποιείται από τους άλλους μουσικούς. Έτσι ένας αναγνωρισμένος καλλιτέχνης ή μια εταιρία παραγωγής που θα επιδιώξει τη συνεργασία του συγκεκριμένου μουσικού, κατά κύριο λόγο θα προβεί σε αυτή την ενέργεια για τα μοναδικά χαρακτηριστικά που συγκεντρώνει, ώστε να προσφέρει τις ιδέες του πάνω σε μια αρχική ιδέα ή φόρμα, με στόχο τη δημιουργία ενός πρωτότυπου και πρωτοποριακού προϊόντος. Αυτό δεν αποκλείει όμως και τη συμμετοχή σε ένα πλαίσιο, όπου υπάρχουν πολύ συγκεκριμένα δεδομένα που έχουν ήδη αποφασιστεί και ο μουσικός είναι ένας απλός, αλλά ικανός εκτελεστής. Η αυτογνωσία των μουσικών συμβάλλει στη διαμόρφωση της ταυτότητάς τους και με αυτόν τρόπο καθιστά πιο εύκολη, σε πολλές περιπτώσεις, την απόρριψη συνεργασιών που δεν ταιριάζουν με το προφίλ τους. Παράλληλα όμως, αναγνωρίζουν την ανάγκη προσαρμογής σε διαφορετικά μουσικά σενάρια και απαιτήσεις, δείχνοντας έτσι την επαγγελματική τους στάση. Η ευελιξία στην εργασία τους, αποτελεί ένα σημαντικό χαρακτηριστικό που επιτρέπει την επιτυχή συνεργασία με διαφορετικούς καλλιτέχνες και παραγωγούς, αλλά αποτελεί και τη βάση για δημιουργική έκφραση με αυτονομία στην εκτέλεση, ώστε να μπορούν να συμβάλλουν ενεργά στη διαμόρφωση του τελικού μουσικού αποτελέσματος.

Η συνύπαρξη με διακεκριμένους καλλιτέχνες, είτε σε εθνικό επίπεδο είτε σε διεθνές, αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι της καριέρας ενός μουσικού. Οι εμπειρίες αυτές δεν εμπλουτίζουν απλά τις τεχνικές δεξιότητες και το επίπεδο της εργασίας, αλλά ανοίγουν νέους ορίζοντες στην προσωπική και επαγγελματική τους εξέλιξη, καθώς προκύπτουν συνεχώς νέες προκλήσεις. Οι συνεργασίες αυτές είναι που διαμορφώνουν έναν μουσικό, βοηθώντας τον να ανακαλύψει τη δική του ταυτότητα στον χώρο της μουσικής και να σφραγίσει την παρουσία του σε αυτόν. Η ανάγκη για συνεχή αναζήτηση και εξέλιξη, οδηγεί τους μουσικούς στο να επιδιώκουν μια υγιή και παραγωγική σχέση με

τη μουσική τους, ώστε να είναι διαρκώς ανοικτοί σε νέες εμπειρίες και συνεργασίες, διατηρώντας την ισορροπία μεταξύ προσωπικού επιπέδου και επαγγελματικής εξέλιξης.

Μια σημαντική διαφοροποίηση μεταξύ των μουσικών των Αθηνών και των μουσικών των Ιωαννίνων, βρίσκεται στα επίπεδα συνεργασίας τους με καλλιτέχνες που ανήκουν στο χώρο της δημοφιλούς μουσικής. Οι μουσικοί των Αθηνών, όπως επισημαίνουν, έχουν συνεργαστεί με ηχηρά ονόματα του χώρου, όπως είναι η Phyllida Lloyd, παραγωγός του Mamma Mia στο Λονδίνο, ο μαέστρος Γιώργος Πέτρου και η Καμεράτα του Μεγάρου Μουσικής, ο Φίλιππος Πλιάτσικας, ο Θάνος Μικρούτσικος, η Μαρινέλλα, ο Κώστας Χατζής, ο Χρήστος Θηβαίος, ο Γιώργος Νταλάρας, ο Γιάννης Κότσιρας, η Ελένη Τσαλιγοπούλου, ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου, ο Νίκος Πορτοκάλογλου και Active Member. Οι συνεργασίες αυτές χάρισαν στους μουσικούς κάποιες από τις σημαντικότερες στιγμές της μέχρι τώρα καριέρας τους, όπως η εμφάνιση στο Madison Square Garden, το Ηρώδειο και το Μέγαρο Μουσικής. Οι μουσικοί των Ιωαννίνων, αν και έχουν συνεργαστεί περιστασιακά επίσης με διάσημους καλλιτέχνες ακόμη και σε παγκόσμιο επίπεδο, όπως είναι οι Joe Lynn Turner των Rainbow, Ken Hensley των Uriah Heep, Kip Winger, αλλά και στην Ελλάδα, όπως Πάνος Μουζουράκης και Λεωνίδα τον Μπαλάφα, Πάυλος Παυλίδης, Μαρίνα Σάττι, και Γιάννης Χαρούλης, συνήθως περιορίζονται σε συνεργασίες με ένα περισσότερο τοπικό δίκτυο καλλιτεχνών, με σημαντική όμως παρουσία στο χώρο. Είναι αξιοσημείωτο το συμπέρασμα που προκύπτει, ότι οι μουσικοί που δραστηριοποιούνται σε επαρχιακές περιοχές δεν είναι πλέον αποκλεισμένοι από τις ευκαιρίες συνεργασίας με διεθνώς αναγνωρισμένους καλλιτέχνες. Αυτές οι εμπειρίες μπορούν να αποτελέσουν ένα πολύτιμο μέρος της επαγγελματικής τους πορείας και όχι απλά ένα μέσο που οδηγεί στην επιτυχία και αναγνώριση. Η δυνατότητα να συνεργαστούν με καλλιτέχνες που θεωρούν έμπειρους ή έχουν αφήσει το στίγμα τους στην μουσική σκηνή, μπορεί να τους προσφέρει μια μοναδική ευκαιρία να εμπνευστούν από την παρουσία τους και να αναπτύξουν την καλλιτεχνική τους οντότητα, προσδίδοντας της νέες διαστάσεις, αλλά ταυτόχρονα αποδεικνύει ότι ως εκτελεστές δεν υστερούν σε επίπεδο δεξιοτήτων από τους συναδέλφους τους που δραστηριοποιούνται στα μεγάλα αστικά κέντρα.

Η μουσική δεν είναι απλά ένα μέσο επικοινωνίας συναισθημάτων. Είναι παράλληλα και ένας δρόμος για εσωτερική αναζήτηση και αυτογνωσία, δημιουργώντας την ανάγκη για ένα μοναδικό τρόπο έκφρασης, όπου ο μουσικός ανακαλύπτει την πραγματική ουσία του εαυτού του, αντιμετωπίζοντας τις όποιες προσωπικές ανασφάλειες και υπερβαίνοντας τα όριά του, ώστε μέσα από τη δημιουργία πρωτότυπων συνθέσεων να μπορεί να μεταφέρει με ειλικρίνεια και αυθεντικότητα τον συναισθηματικό του κόσμο και να επιδιώξει τη σύνδεση με το κοινό που τον παρακολουθεί. Όπως ειπώθηκε από τους συνομιλητές μουσικούς, σε κάποιες περιπτώσεις αυτή η ανάγκη παρέμεινε σε καθαρά ερασιτεχνικό επίπεδο, αλλά η δημιουργική αυτή διάθεση, πολλές φορές εξελίχθηκε και πήρε τη μορφή μιας ολοκληρωμένης δισκογραφικής δουλειάς. Μέσω αυτής της δισκογραφικής παρουσίας, οι μουσικοί είχαν την ευκαιρία να αναδείξουν τη δική τους φωνή και να δηλώσουν την παρουσία τους στον κόσμο. Κάθε νότα και κάθε ήχος αποτελούν μέρη ενός δημιουργικού συνόλου που απεικονίζει την πνευματική και συναισθηματική τους πορεία. Μέσα από αυτήν τη δημιουργική διαδικασία, οι μουσικοί επιτρέπουν στο κοινό τους να μπει στον κόσμο τους, να συναντήσει τις σκέψεις τους, τις ανησυχίες τους και να δημιουργήσουν ένα βαθύ δεσμό μαζί τους, προσφέροντας μια εμπειρία που ξεπερνά τα όρια μιας απλής ακρόασης, όπως άλλωστε επισημαίνει και ο Goodwin (1992).

### [Ο τρόπος εκμάθησης της δημοφιλούς μουσικής στην Ελλάδα και η διαχρονική της εξέλιξη](#)

Η μουσική, αντιμετωπίζει γενικότερα πολλές προκλήσεις στον χώρο της δημόσιας εκπαίδευσης. Η ανάλυση των εμπειριών των συνεντευξιαζόμενων στο δημόσιο σχολείο, αποκαλύπτει την αντίληψη που έχουν διαμορφώσει για έλλειψη συνολικού σχεδίου για τη μουσική εκπαίδευση, καθώς και την ανάγκη για ανανέωση της διδακτικής μεθοδολογίας. Η πρώτη σημαντική παρατήρηση αφορά την έλλειψη συνοχής στην προσέγγιση της μουσικής ως διδασκόμενο μάθημα. Ενώ ορισμένοι αναφέρουν θετικές εμπειρίες από το δημοτικό σχολείο, όπου ενθαρρύνθηκε η μουσική δραστηριότητα από τους εκπαιδευτικούς, άλλοι περιγράφουν απογοητευτικές εμπειρίες στο γυμνάσιο και το λύκειο, λόγω μη επαρκούς και μη δομημένης διδασκαλίας και απουσίας ενθουσιασμού από τους καθηγητές. Αν και οι περισσότεροι από τους συνομιλητές βρέθηκαν σε σχολικό

περιβάλλον πριν από αρκετές δεκαετίες, όπου τα σχετικά προγράμματα σπουδών που αφορούσαν το μάθημα της μουσικής ήταν εντελώς διαφορετικά από τα σημερινά, εντούτοις η ιδιότητα τους ως εκπαιδευτικοί και η σχέση τους με μαθητές όλων των εκπαιδευτικών βαθμίδων, τους επιτρέπει να έχουν άποψη για τα τεκταινόμενα στο χώρο που σχετίζονται με τη σημερινή εποχή. Μπορούμε να συμπεράνουμε λοιπόν από τα λεγόμενά τους ότι η διδακτική διαδικασία δεν έχει διαφοροποιηθεί αισθητά στις μέρες μας, παρόλο που έχει συνταχθεί νέο Διαθεματικό Ενιαίο Πλαίσιο Προγράμματος Σπουδών Μουσικής και υπάρχουν νέα βιβλία στο δημοτικό και στο γυμνάσιο. Τα βιβλία μάλιστα, της Α΄ και Γ΄ γυμνασίου φιλοξενούν και αρκετά κεφάλαια με στοιχεία που αφορούν τη δημοφιλή μουσική. Οι λόγοι που μπορεί να συμβαίνει αυτό, είναι η ακαταλληλότητα των σημερινών σχολικών εγχειριδίων μουσικής και η έλλειψη ενός συνολικού σχεδιασμού από την Α΄ Δημοτικού έως και την Γ΄ Γυμνασίου για τα γνωστικά πεδία, που να ξεκαθαρίζει με σαφήνεια την ύλη, στο τί πρέπει και τί είναι δυνατό να μάθουν τα παιδιά σε κάθε τάξη όπως γίνεται με όλα τα άλλα μαθήματα του σχολείου. Ας αναφερθεί ακόμη ο απίστευτα μεγάλος όγκος της ύλης, τόσο στο Δημοτικό, όσο και στο Γυμνάσιο, οι αδιέξοδες ή και λανθασμένες διδακτικές προσεγγίσεις και τέλος η αδυναμία πολλών εκπαιδευτικών να χρησιμοποιήσουν μεθόδους που θα ήταν κατάλληλες να διεγείρουν το ενδιαφέρον των μαθητών ή ακόμη και η άγνοιά τους πάνω στη δημοφιλή μουσική.

Είναι εμφανές ότι η αδιαφορία των μαθητών για το μάθημα της μουσικής δεν αντικατοπτρίζει απαραίτητα το ενδιαφέρον τους για τη μουσική γενικότερα, αλλά προκύπτει μάλλον από την έλλειψη κατάλληλης διδακτικής προσέγγισης στο σχολείο. Η ενίσχυση ποικίλων μουσικών εκπαιδευτικών εμπειριών απαιτεί εκπαιδευτικούς πόρους και υλικοτεχνικά μέσα, καθώς και τη δημιουργία ενός περιβάλλοντος που προωθεί τη δημιουργική έκφραση στοχεύοντας σε μία πολυδιάστατη μόρφωση των μαθητών. Αναδεικνύεται η ανάγκη για αξιολόγηση και αναθεώρηση των προγραμμάτων σπουδών για τη μουσική εκπαίδευση στα δημόσια σχολεία. Η διαμόρφωση προγραμμάτων που στοχεύουν στην ενίσχυση της μουσικής παιδείας και την ενθάρρυνση του μουσικού ενδιαφέροντος αντιμετωπίζει προκλήσεις που απαιτούν συντονισμένες προσπάθειες από τους εκπαιδευτικούς και τους φορείς λήψης αποφάσεων. Μόνον έτσι μπορεί να διασφαλιστεί η πρόσβαση των μαθητών σε μια πλήρη και εμπνευσμένη μουσική



εκπαιδευτική εμπειρία, η οποία μπορεί να συμβάλλει τόσο στην πολιτιστική τους ανάπτυξη όσο και στην προετοιμασία τους για μια δημιουργική πορεία στη ζωή τους.

Οι διαφορετικές προσδοκίες και προτεραιότητες μεταξύ των μαθητών, που εκδηλώνουν ενδιαφέρον και πάθος για τη μουσική και αυτών που την αντιμετωπίζουν απλά ως ελεύθερη ώρα και όχι ως σημαντικό μάθημα, μπορεί να οφείλεται σε πολλούς παράγοντες, μεταξύ των οποίων είναι, η οικογενειακή επίδραση και ο τρόπος αντιμετώπισης που επικρατεί στο περιβάλλον του σπιτιού, οι αντιδράσεις των συμμαθητών, η προσωπικότητα και παρουσία του καθηγητή, καθώς και η γενικότερη αντίληψη της κοινωνίας και του πολιτιστικού περιβάλλοντος. Οι συνεντεύξεις αποκαλύπτουν μια συχνή αντίφαση μεταξύ των προσδοκιών του σχολείου και των προσδοκιών των γονέων. Η μουσική, όπως και άλλα μαθήματα, θεωρείται ενίοτε δευτερεύον μέσα στην εκπαιδευτική ιεραρχία, με αποτέλεσμα ορισμένοι γονείς να αδιαφορούν, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον τους στην ανάπτυξη των ακαδημαϊκών ικανοτήτων του παιδιού τους και όχι στην αισθητική του καλλιέργεια. Γίνεται λοιπόν σαφές ότι η αποτελεσματική διδασκαλία της μουσικής δεν απαιτεί μόνο εκπαιδευτικές πρωτοβουλίες, αλλά και την υποστήριξη του οικογενειακού και του ευρύτερου κοινωνικού περιβάλλοντος. Η μουσική δε θα πρέπει να θεωρείται απλώς μια εναλλακτική δραστηριότητα, αλλά ένα βασικό στοιχείο που συμβάλλει στην ολόπλευρη εκπαίδευση και στην ολοκληρωμένη ανάπτυξη του ατόμου.

Η έλλειψη ποικιλίας στη διδασκαλία μπορεί να οδηγήσει σε μια επιφανειακή κατανόηση της μουσικής, αφαιρώντας την ευκαιρία για εμβάθυνση στο αντικείμενο ως τέχνη και πολιτιστικό φαινόμενο. Οι συνεντευξαζόμενοι υποστηρίζουν ότι, η εισαγωγή διαφορετικών μουσικών στυλ στο μάθημα, συμπεριλαμβανομένων και των πιο σύγχρονων εκφράσεων όπως η δημοφιλής μουσική, είναι ένας τρόπος προσέγγισης που μπορεί να εμπνεύσει τους μαθητές και να τους κεντρίσει εκ νέου το ενδιαφέρον τους. Οι εκπαιδευτικοί θα πρέπει να αναγνωρίσουν όχι μόνο την αξία των παραδοσιακών μουσικών ειδών, αλλά και τη σημασία της εξοικείωσης των μαθητών με τις σύγχρονες μουσικές τάσεις. Όπως αναφέρει η Hallam (1998), οι εκπαιδευτικοί πρέπει να έχουν μια ευρεία ποικιλία εκπαιδευτικών στρατηγικών για να ανταποκριθούν σε διάφορες καταστάσεις. Ανεξαρτήτως των προσωπικών τους προτιμήσεων, πρέπει να είναι

προετοιμασμένοι να προσαρμόσουν τη μέθοδο διδασκαλίας τους σε διαφορετικά εκπαιδευτικά σενάρια. Η ευελιξία και η ικανότητα προσαρμογής είναι απαραίτητες για να αντιμετωπίσουν αποτελεσματικά τις προκλήσεις της εκπαίδευσης.

Η δημοφιλής μουσική, αναπτύσσεται μέσα από ποικίλες διαδικασίες μάθησης, όπου η άτυπη μάθηση κατέχει ιδιαίτερη θέση και παρέχει ένα επίσης σημαντικό πλαίσιο εξέλιξης για τους μουσικούς. Η σημασία αυτής της διαδικασίας για την ανάπτυξη των μουσικών δεξιοτήτων και γνώσεων, εντοπίζεται κατά βάση στην έλλειψη δομημένων μορφών εκπαίδευσης της δημοφιλούς μουσικής, τουλάχιστον στα πρώτα χρόνια ενασχόλησης των συνεντευξιαζόμενων μουσικών με αυτή, όπως οι ίδιοι αναφέρουν. Αυτή η αναφορά, έρχεται σε αντιστοιχία με την άποψη των Green (2002 και 2008), Jaffurs (2004a), και Rodriguez (2004) ότι, η άτυπη μουσική μάθηση συνδέθηκε με τις δημοφιλείς μουσικές φόρμες, εμπλέκοντας τους κατά βάση αυτοδίδακτους μουσικούς με πλήθος μη δομημένων εκπαιδευτικών σεναρίων. Σε ένα περιβάλλον αυτο-καθοδήγησης, οι ασκούμενοι επιλέγουν τη μουσική που τους ενδιαφέρει και εμβαθύνουν σε αυτή δια μέσου της ακρόασης και της αναπαραγωγής κομματιών. Σε αυτό το πλαίσιο, οι μουσικοί που συμμετείχαν στην έρευνα, θεωρούν την αυτοδιδασκαλία ως το κύριο μέσο πρόσληψης γνώσης και ως ένα σημαντικό πυλώνα της μουσικής τους εκπαίδευσης, επηρεασμένοι από την επιθυμία τους να εξερευνήσουν και να εκφράσουν τον εαυτό τους μέσα από τη μουσική. Αυτή η διαδικασία τους επέτρεψε να αναπτύξουν την αίσθηση του ρυθμού και την τεχνική τους κατάρτιση, χωρίς την ανάγκη τυπικής εκπαίδευσης. Η αλληλεπίδραση μεταξύ μουσικών είναι άλλο ένα σημαντικό στοιχείο της άτυπης μουσικής μάθησης, καθώς επιτρέπει την ανταλλαγή γνώσεων και εμπειριών και σε συνδυασμό με την αυτοδιδασκαλία που προαναφέρθηκε, καταλήγουμε στο συμπέρασμα του Vitale (2011), ότι οι νέοι μουσικοί διδάσκονται σε μεγάλο βαθμό μόνοι τους ή συγκεντρώνουν δεξιότητες και γνώσεις, συνήθως με τη βοήθεια ή την ενθάρρυνση των οικογενειών τους και των συνομηλίκων τους, μιμούμενοι τους μουσικούς γύρω τους, με το να ακούν ηχογραφημένη μουσική και παρακολουθώντας παραστάσεις και άλλες ζωντανές εκδηλώσεις στις οποίες εμπλέκεται το μουσικό είδος που ανήκει στις προτιμήσεις τους.

Από τις συνεντεύξεις των μουσικών αποκαλύπτεται η σημασία της ακουστικής και οπτικής εμπειρίας στην ανάπτυξη μουσικών δεξιοτήτων. Η παρατήρηση και ανάλυση του

τρόπου εκτέλεσης των άλλων μουσικών μέσω video, συνιστά έναν αποτελεσματικό τρόπο κατάκτησης τεχνικών και εκφραστικών δεξιοτήτων, ενώ η προσεκτική ακρόαση και η προσπάθεια αναπαραγωγής του ακουστικού υλικού, ενισχύουν την ευαισθησία στον ήχο και την κατανόηση της δομής της μουσικής. Επιπλέον, η εποχή της τεχνολογίας και του διαδικτύου φέρνει νέες δυνατότητες στη μουσική μάθηση, με τη διάδοση των μουσικών πλατφορμών. Αν και η πρόσβαση σε μαθήματα και εκπαιδευτικό υλικό είναι πλέον ευκολότερη, η προσέγγιση της μουσικής μέσα από την πρακτική και την προσωπική εξερεύνηση παραμένει αναντικατάστατη στη διαμόρφωση της μουσικής ταυτότητας και των δεξιοτήτων ενός μουσικού. Η παραδοχή των επιπτώσεων της τεχνολογίας στην μάθηση μουσικής αναδεικνύει και τη σημασία των ψηφιακών εργαλείων στην επίτευξη πιο αποτελεσματικής και προσιτής μουσικής εκπαίδευσης. Άλλωστε και ο Vitale (2011) στο έργο του, κινείται προς αυτή την κατεύθυνση, αναφέροντας ότι στη σημερινή εποχή όπου η τεχνολογική εξέλιξη είναι τεράστια, ο όρος «άλλοι μουσικοί» μπορεί να διαφοροποιηθεί αρκετά, ώστε να μην αναφερόμαστε απαραίτητα σε κάποιο πρόσωπο που ασκεί επιρροή, αλλά σε άλλους τύπους και μορφές όπως η ζωντανή μουσική, η ηχογραφημένη μουσική (ραδιόφωνο, τηλεόραση, CD, DVD, αρχεία MP3, υπολογιστές και διαδικτυακές εφαρμογές) και το έντυπο υλικό (είτε σε συμβατική είτε σε ηλεκτρονική μορφή).

Η τυπική μουσική εκπαίδευση περιλαμβάνει την απόκτηση μουσικών γνώσεων και δεξιοτήτων μέσα σε θεσμικά πλαίσια, όπως τα ωδεία, τα μουσικά σχολεία και τα πανεπιστημιακά ιδρύματα. Αν και συχνά εστιάζει στην κλασική μουσική, έχει προοδευτικά αρχίσει να περιλαμβάνει και άλλα είδη μουσικής, αναλόγως των προτιμήσεων των διδασκόμενων και των προγραμμάτων σπουδών. Σε ένα συμπληρωματικό πλαίσιο, η μη τυπική μουσική εκπαίδευση λειτουργεί ως ένα ευέλικτο περιβάλλον μάθησης που προσαρμόζεται στις ανάγκες των συμμετεχόντων, εστιάζοντας σε συγκεκριμένους μουσικούς στόχους και δραστηριότητες. Έτσι, στην προσπάθεια μας να αναδείξουμε τη σημασία της μουσικής εκπαίδευσης και την επίδρασή της στη μουσική πορεία των ατόμων, παρατηρούμε ότι οι μουσικοί αναφέρουν την εμπειρία τους σε ωδεία, ως ένα από τα πρώτα στάδια της μουσικής τους εκπαίδευσης, αλλά παρά τη σημασία που της αποδίδουν, ταυτόχρονα επισημαίνουν τις περιορισμένες δυνατότητές

της. Συχνή υπήρξε η αναφορά μιας αρνητικής εμπειρίας σε ένα ωδείο, όπου ο δάσκαλος περιόριζε τη δημιουργικότητα του μαθητή και τον απέτρεπε από το να αναπτύξει ένα προσωπικό στυλ και τρόπο έκφρασης, σε αντίθεση με αναφορές σε θετικές εμπειρίες σε άλλα ωδεία, όπου οι μαθητές μπόρεσαν να ενσωματώσουν στην εκπαίδευσή τους στοιχεία από το μουσικό είδος που τους αφορούσε, με την αρωγή του δασκάλου τους αλλά έξω από το διδακτικό πλαίσιο, δημιουργώντας μια ενδιαφέρουσα αντίφαση. Πάντως οι περισσότεροι μουσικοί υποστηρίζουν ότι τα μαθήματα που παρακολούθησαν σε μια οργανωμένη εκπαιδευτική δομή, όπως είναι ένα ωδείο, πέρα από τις βασικές τεχνικές γνώσεις που έλαβαν σχετικά με το όργανο ενασχόλησής τους, δεν τους βοήθησαν στην ανάπτυξη των δεξιοτήτων που απαιτούνται για την ενασχόλησή τους με τη δημοφιλή μουσική, κάτι που είχε επισημάνει και η Lucy Green (2002) στην έρευνά της. Παρατηρούμε λοιπόν, ότι οι μουσικοί αντιμετωπίζουν την ανάγκη να εξερευνήσουν εκ νέου και να βρουν μαθησιακές ευκαιρίες που ανταποκρίνονται στις δικές τους προτιμήσεις, γεγονός το οποίο απαιτεί την ύπαρξη ευελιξίας και εξατομικευμένων προσεγγίσεων στη μουσική εκπαίδευση που να ενθαρρύνει τη δημιουργικότητα και την αυτοέκφραση του κάθε μουσικού.

Οι μουσικοί από περιοχές της επαρχίας, συχνά ξεκινούν τη μουσική τους εκπαίδευση σε τοπικά ωδεία ή μουσικές σχολές, περνώντας σταδιακά από διάφορα περιβάλλοντα. Όπως ειπώθηκε από τους συνεντευξιζόμενους, αυτό μπορεί να σημαίνει ότι πολλοί από αυτούς ξεκινούν με την τυπική μορφή εκπαίδευσης με ένα μουσικό όργανο, όπως η κλασική κιθάρα, που δεν τους ενδιαφέρει άμεσα και στη συνέχεια ενδιαφέρονται για άλλα είδη, όπως η ηλεκτρική κιθάρα ή τα drums, που ενδεχομένως να μην υποστηρίζονται σε τοπικό επίπεδο λόγω της περιορισμένης προσφοράς μαθημάτων και δασκάλων. Η αφοσίωσή τους όμως στη μάθηση και η επιμονή τους, τους οδηγεί να αναζητήσουν ευκαιρίες και πόρους αλλού, όπως σε πιο μεγάλες πόλεις ή μέσω αυτοδίδακτης μάθησης. Οι μουσικοί δήλωσαν ότι αντιμετώπισαν προκλήσεις όσον αφορά την αναγνώριση και την αποδοχή των διαφορετικών ειδών μουσικής που ενδιαφέρθηκαν να εξερευνήσουν. Αν και η ανάπτυξη τεχνικών δεξιοτήτων μπορεί να ξεκίνησε σε ωδεία, η ανάγκη για εξειδικευμένη εκπαίδευση, σε συγκεκριμένα όργανα, σε πολλές περιπτώσεις απαιτούσε τη μετάβαση σε μεγαλύτερα αστικά κέντρα ή ακόμα και

στο εξωτερικό, σε εκπαιδευτικές δομές με εξειδικευμένα προγράμματα, που προσέφεραν σημαντικές ευκαιρίες στους μουσικούς για να εμβαθύνουν σε συγκεκριμένα είδη και τεχνικές, αλλά και με περισσότερες ευκαιρίες για μάθηση και εξέλιξη.

Εντούτοις, η επιτυχία στη μουσική δεν είναι αποκλειστικά αποτέλεσμα της τυπικής εκπαίδευσης. Γενικότερα, οι μουσικοί, μέσα από τα λεγόμενά τους, αναδεικνύουν τη σημασία της ατομικής προσπάθειας και αναζήτησης, εξερευνώντας τους αγαπημένους τους καλλιτέχνες και αναλύοντας τις τεχνικές τους. Συνεπώς, η πορεία του μουσικού συχνά συνδυάζει τόσο την τυπική, τη μη τυπική, όσο και την άτυπη μουσική εκπαίδευση, ενώ επιτυγχάνεται μέσα από μια ελεύθερη και ευέλικτη προσέγγιση, σε συνδυασμό με, αφοσίωση και προσπάθεια. Η ανάπτυξη των μουσικών δεξιοτήτων, απαιτεί μια ολοκληρωμένη προσέγγιση που ενσωματώνει τόσο τα δομημένα όσο και τα ελεύθερα στοιχεία της μουσικής εκπαίδευσης, διαπίστωση που συμφωνεί με την άποψη της McCarthy (1997) για ύπαρξη δι-μουσικής εκπαίδευσης.

Οι μουσικοί με τους οποίους συνομίλησα, έχουν εκφράσει την ανάγκη τους να κατανοήσουν και να εκτελέσουν τα αγαπημένα τους τραγούδια μέσα από διάφορες πηγές πρόσληψης των κατάλληλων πληροφοριών. Η χρήση παρτιτούρας αναδεικνύει τη σημασία της οργανωμένης μουσικής μάθησης. Ο ρόλος της θεωρείται σημαντικός γιατί προσφέρει στους μουσικούς σαφείς οδηγίες και ανάλυση των κομματιών, επιτρέποντάς τους να κατανοήσουν τη δομή τους και να αναπτύξουν τεχνικές δεξιότητες. Παρ' όλα αυτά, η δυσκολία σε πολλές περιπτώσεις ανάγνωσης της παρτιτούρας οδήγησε σε εναλλακτικές λύσεις, όπως η χρήση ταμπλατούρας και η πρακτική εφαρμογή πάνω στο όργανο. Οι συνεντευξιζόμενοι αναδεικνύουν ακόμη την αναγκαιότητα της στοχευμένης ακρόασης στη διαδικασία της εκμάθησης και εκτέλεσης μουσικών κομματιών. Μέσω αυτής, ο μουσικός εξελίσσει την ακοή του επιδιώκοντας να κατανοήσει τις νότες και τα ρυθμικά μοτίβα. Ανεξαρτήτως της προτιμώμενης μεθόδου εκμάθησης, είτε μέσω παρτιτούρας, ταμπλατούρας ή ακρόασης, η ακρόαση αποτελεί το βασικότερο στάδιο. Από την ακρόαση προκύπτει η κατανόηση, η ανάλυση και η απόδοση του κομματιού, ενώ η πρακτική συμπληρώνει τη διαδικασία, επιτρέποντας στον μουσικό να επιτύχει μια πλήρη κατανόηση και απόδοση του έργου.

Η ανάπτυξη της τεχνολογίας και η εισαγωγή ψηφιακών μέσων έχουν επανασχεδιάσει τον τρόπο που οι μουσικοί μαθαίνουν και εκτελούν τα κομμάτια. Με βάση τις συνεντεύξεις, διαπιστώνεται ότι τα λογισμικά που αναπτύσσονται, επιτρέπουν την επαναληπτικότητα στο άκουσμα και την επιβράδυνση του ρυθμού (slow down), απλουστεύουν τη διαδικασία της μάθησης, επιτρέποντας την προσαρμογή της στον ατομικό ρυθμό που μπορεί να ακολουθήσει ο κάθε μουσικός και την ακριβέστερη κατανόηση των τεχνικών που απαιτούνται, προβάλλοντας τη σημασία της εξατομικευμένης προσέγγισης. Η χρήση των λογισμικών αυτών επιτρέπει στους μουσικούς να εξερευνήσουν και να εκτελέσουν κομμάτια με βάση τις δικές τους ανάγκες και δεξιότητες. Παράλληλα, η εξέλιξη των ψηφιακών πλατφορμών, όπως το You Tube, προσφέρει επίσης μια πληθώρα πληροφοριών και μαθησιακών πόρων. Η δυνατότητα να παρακολουθούν οι μουσικοί live εκτελέσεις, μαθήματα και αναλύσεις κομματιών σε video, τους επιτρέπει, μέσα από μια οπτικοακουστική διαδικασία, να εμπλουτίσουν την εμπειρία της μάθησής τους. Η παρατήρηση των εκτελέσεων και η ανάλυση των κινήσεων των μουσικών μπορεί να συμπληρώσει την ακουστική κατανόηση και να διευκολύνει την ορθή απόδοση ενός κομματιού.

Η διαδικασία της επαλήθευσης της ορθής εκτέλεσης μπορεί να πραγματοποιηθεί μέσα από ποικίλες μεθόδους, αλλά οι μουσικοί που συμμετείχαν στην έρευνα εστίασαν στη χρησιμότητα της ηχογράφησης που επιτρέπει στον εκάστοτε μουσικό να ακούει την εκτέλεσή του και να διορθώνει τυχόν λάθη, αλλά και στη σημασία της αντικειμενικής γνώμης, ειδικά από πιο έμπειρους μουσικούς. Εξίσου σημαντική όμως είναι και η επιβεβαίωση η οποία αντλείται από την ικανοποίηση που αισθάνεται κάποιος από την ποιότητα του ηχητικού αποτελέσματος που παρήγαγε.

Αν και είναι δύσκολο να οριστεί με ακρίβεια, καθώς αναδιαμορφώνεται διαρκώς από την ανθρώπινη εμπειρία και την πολιτισμική ποικιλομορφία, η μουσικότητα ενδέχεται να εκδηλώνεται με ποικίλους τρόπους. Είναι αξιοσημείωτο πως δεν περιορίζεται μόνο στην επαγγελματική σφαίρα των μουσικών. Κάθε άνθρωπος, ανεξαρτήτως τεχνικών γνώσεων, μπορεί να αναπτύξει μια ευαισθησία και κατανόηση για τη μουσική, καθώς η μουσικότητα εκδηλώνεται μέσα από την αντίληψη και την αισθητική του ακροατή. Κατά βάση αναφέρεται στην ικανότητα ενός ατόμου να αντιλαμβάνεται, να

απολαμβάνει αλλά και να δημιουργεί μουσική. Αυτός ο ευρύς περίγυρος που περιλαμβάνει τόσο επαγγελματίες μουσικούς όσο και απλούς λάτρεις της μουσικής δημιουργεί ένα δίκτυο αμοιβαίας επιρροής και κατανόησης που εμπλουτίζει το μουσικό τοπίο. Σύμφωνα με τις συνεντεύξεις, φαίνεται ότι η μουσικότητα για ορισμένους, εξαρτάται από τον τρόπο ενσωμάτωσης σεβασμού και ευαισθησίας στο κομμάτι που εκτελούν, ενώ για άλλους αποτελεί την ικανότητα να είναι ακριβείς στην εκτέλεση της μουσικής, να παίζουν με ροή και να προκαλούν συναισθηματική σύνδεση με το κοινό. Σε γενικές γραμμές η μουσικότητα αντιπροσωπεύει πολλά περισσότερα από την απλή τεχνική επάρκεια. Είναι η έκφραση, η ευαισθησία, η αντίληψη και η αντίδραση στη μουσική που καθορίζουν το πώς αντιλαμβάνεται και αναπαράγει κάποιος τη μουσική εμπειρία, άποψη που επιβεβαιώνει την προσέγγιση του Rodriguez (2009), ότι η μουσικότητα αποτελεί μια πολύ σημαντική παράμετρο κατά τη μουσική πράξη και εξαρτάται από τον τρόπο έκφρασης των μουσικών ιδεών, ζήτημα το οποίο καλείται ο ίδιος ο μαθητής-μουσικός να εξετάσει, να αξιολογήσει και ν' ανασκευάσει.

Η τεχνική, όπως ανέφεραν οι μουσικοί που συμμετείχαν στην έρευνα, αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής εκπαίδευσης και εκτέλεσης. Πέρα από ένα βασικό εργαλείο που επιτρέπει την απόδοση της μουσικής με ακρίβεια, είναι η γέφυρα που επιτρέπει στον μουσικό να συνδέσει τον εαυτό του με τη μουσική, να διατηρήσει έναν δυναμικό, αλλά παράλληλα ευαίσθητο ήχο, να εκφράσει συναισθήματα και να μεταφέρει ιδέες με αυτοπεποίθηση και ευελιξία, αναδεικνύοντας την ουσιαστική σχέση μεταξύ τεχνικής και εκφραστικότητας, επικοινωνώντας με το κοινό του. Είναι μια βάση πάνω στην οποία οι μουσικοί στήνουν την καλλιτεχνική τους υπόσταση. Η εξέλιξη της μουσικής επιβάλλει στους μουσικούς τη διαρκή προσπάθεια για βελτίωση. Νέες τεχνικές, προσεγγίσεις και μέθοδοι εκπαίδευσης αναπτύσσονται συνεχώς, προσφέροντας εργαλεία για την ανάπτυξη των ικανοτήτων τους. Αυτή η διαδικασία είναι αναπόφευκτα συνδεδεμένη με την εξέλιξη της ίδιας της μουσικής και των απαιτήσεών της προς τους εκτελεστές της. Παρότι η τεχνική δεν πρέπει να περιορίζεται στην ταχύτητα ή την εκτέλεση πολύπλοκων μουσικών θεμάτων, η ικανότητα να εκφράζει ο μουσικός τον εαυτό του μέσα από το όργανο απαιτεί συνέπεια στην προσπάθεια και την εξάσκηση, κάτι που επεσήμαναν οι περισσότεροι μουσικοί με τους οποίους συνομίλησα. Σε επαγγελματικό

επίπεδο, είναι απαραίτητη για τη κατάκτηση ενός υψηλού επιπέδου ερμηνείας και την αντιμετώπιση προκλήσεων που ενδέχεται να εμφανιστούν κατά τη διάρκεια μιας πολύωρης εμφάνισης ή ηχογράφησης, όπου είναι απαραίτητη η διαχείριση της κούρασης και η αποφυγή τυχόν τραυματισμών. Πέρα από την πρακτική της αξία, η τεχνική αποτελεί μια πηγή αυτογνωσίας και προσωπικής ανάπτυξης για τον μουσικό. Η προσπάθεια και ο χρόνος που επενδύεται στη βελτίωσή της, αποκαλύπτουν νέες δυνατότητες και όρια του εαυτού, επιτρέποντας στον μουσικό να εμβαθύνει στην κατανόηση της μουσικής και στη σύνδεσή του με αυτήν. Μέσα από αυτήν τη διαδικασία, μπορεί να κατανοήσει όχι μόνο τη δομή και τη ροή των έργων που εκτελεί, αλλά και την αισθητική που τα διακρίνει. Με την τεχνική ως εργαλείο, ο μουσικός μπορεί να εισχωρήσει στην ουσία της μουσικής, να ερμηνεύσει και να αναλύσει έργα με βάθος και συναίσθηση. Ωστόσο, η τεχνική δεν θα πρέπει να αποτελεί αυτοσκοπό. Η κατάκτησή της πρέπει να υπηρετεί τον πρωταρχικό σκοπό της μουσικής που είναι η έκφραση και η επικοινωνία. Όταν χρησιμοποιείται με σκοπό την επίδειξη ή την απόκτηση υπερβολικής επιδεξιότητας, μπορεί να οδηγήσει σε απόκλιση από αυτούς τους στόχους, απομακρύνοντας τον ακροατή από την ουσία της μουσικής. Το κλειδί είναι η ισορροπία μεταξύ της τεχνικής αρτιότητας και της ανάπτυξης ενός βαθύτερου καλλιτεχνικού και πνευματικού προφίλ, υπηρετώντας την ευαισθησία και την εκφραστικότητα.

Η εξάσκηση σε ένα μουσικό όργανο, περιλαμβάνει ένα εύρος διαδικασιών που εξαρτάται από τον κάθε μουσικό, τις προτιμήσεις του και τον στόχο του. Αντικατοπτρίζει μια ποικιλία μεθόδων, καθώς επίσης και μια σταδιακή απομάκρυνση από την παραδοσιακή διδακτική προσέγγιση προς μια πιο αυτοδύναμη διαδικασία μάθησης. Τα συμπεράσματα από τη συζήτηση με τους μουσικούς αποκαλύπτουν τη σημασία της ισορροπίας μεταξύ της τυπικής εκπαίδευσης και της διαφορετικής προσέγγισης που στηρίζεται στην πράξη και τη δημιουργία. Παρά την αναγνώριση της σημασίας της συνεχούς εκπαίδευσης, πολλοί μουσικοί εστιάζουν επίσης στη δική τους δημιουργική διαδικασία, καθώς και στην ανακάλυψη νέων τεχνικών και μουσικών επιρροών μέσα από την πρακτική. Η τεχνική αποτελεί ένα σημαντικό μέρος της εξάσκησης στη μουσική, αλλά εξίσου σημαντική είναι και η ανάγκη για την ανάπτυξη και άλλων δεξιοτήτων όπως ο αυτοσχεδιασμός και η σύνθεση μουσικής. Οι μουσικοί αναγνωρίζουν τη σημασία της



επαναληπτικής εξάσκησης ως βασικού μέσου για την απόκτηση τεχνικής επιδεξιότητας, ιδιαίτερα σε αργές ταχύτητες και επιβεβαιώνουν ότι η κλασική μουσική μπορεί να αποτελέσει πηγή άντλησης ιδεών για μάθηση. Σε αρχικό στάδιο, ο στόχος είναι η επίτευξη τεχνικής δεξιότητας και ταχύτητας, ενώ στη συνέχεια η κατάκτηση αυτών μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο για την εκφραστικότητα και τη δημιουργικότητα στο παίξιμο. Εξίσου σημαντική θα πρέπει να θεωρείται και η άμεση επαφή με τον δάσκαλο και την προσωπική καθοδήγηση κατά την εκμάθηση της μουσικής, μαζί με την ανάγκη για την ανάπτυξη ενός ασκησιολογίου που να ενσωματώνει τις διάφορες τεχνικές και ασκήσεις, απαραίτητες για τη συνεχή βελτίωση και εξέλιξη. Παρά την ύπαρξη ιδρυμάτων μουσικής παραδοσιακού τύπου, ορισμένοι μουσικοί δήλωσαν ότι προτιμούν να στραφούν στην αυτοδιδασκαλία, βασιζόμενοι στην προσωπική τους προσέγγιση και τις προτιμήσεις τους, αναπτύσσοντας προσωπικές τεχνικές και στρατηγικές που διαφέρουν από τις συμβατικές μεθόδους διδασκαλίας, όπως περιγράφουν και στο έργο τους οι Mills & Smith (2003). Η τεχνολογία έχει επαναπροσδιορίσει αυτόν τον τρόπο μάθησης επιτρέποντας στους μουσικούς να αναπτύξουν τις δεξιότητές τους και μέσω διαδικτυακών πόρων.

Από τις συνεντεύξεις προκύπτει ότι οι μουσικοί διαχειρίζονται τον χρόνο τους διαφορετικά, ανάλογα με τη φάση της επαγγελματικής τους πορείας και των υποχρεώσεων που προκύπτουν. Αρχικά, αφιερώνουν πολλές ώρες στη μελέτη και την εξάσκηση, καθώς αυτό είναι αναγκαίο για την ανάπτυξη δεξιοτήτων και την επίτευξη των μουσικών τους στόχων. Καθώς προχωρούν στην καριέρα τους, οι επαγγελματικές υποχρεώσεις αλλάζουν τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζονται τον χρόνο τους. Ορισμένοι μπορεί να σταματήσουν εντελώς τη μελέτη και επικεντρώνονται στο να παίζουν χωρίς συγκεκριμένους στόχους, πέρα από τη διατήρηση της επιδεξιότητας τους και την προσωπική ικανοποίηση. Άλλοι, διαπιστώνουν ότι οι επαγγελματικές υποχρεώσεις τους, τους επιτρέπουν να αφιερώνουν περισσότερο χρόνο στη μουσική, αλλά ο χαρακτήρας αυτής της πρακτικής είναι διαφορετικός από την αρχική μελέτη. Οι συνεντευξιζόμενοι επιβεβαιώνουν επίσης ότι οι υποχρεώσεις και οι προτεραιότητές τους επηρεάζουν τη διάθεσή τους για μελέτη. Έτσι η θέση της μουσικής στην καθημερινότητά τους μεταβάλλεται καθώς προχωρούν στην καριέρα τους, αλλά η αφοσίωσή τους στην πρακτική και στην ανάπτυξη των δεξιοτήτων τους παραμένει σημαντική, με

διαφορετικούς τρόπους και ενδεχομένως σε διαφορετικό βαθμό. Το βασικότερο κίνητρο για διαρκή εξάσκηση και βελτίωση των μουσικών, όπως επεσήμαναν, προκύπτει από την ανάγκη να ανταποκριθούν, αλλά και να αποδειχθούν ικανοί σε συγκεκριμένες απαιτήσεις, όπως η τεχνική επάρκεια και επιδεξιότητα, που επιβάλλονται από νέες συνεργασίες και επαγγελματικές υποχρεώσεις. Η προοπτική να δημιουργήσουν μουσική, να εξερευνήσουν νέα μουσικά πεδία (κάτι στο οποίο θα μπορούσε να συμβάλει και η απόκτηση ενός νέου μουσικού οργάνου) και να ανακαλύψουν νέες τεχνικές παρακινεί τους μουσικούς να επιδιώξουν τη διαρκή πρακτική εξάσκηση.

Η μουσική συνεχίζει να εξελίσσεται παράλληλα με την πρόοδο της τεχνολογίας και η ψηφιακή εποχή φέρνει μια νέα διάσταση στη σχέση των μουσικών με αυτή. Οι εξελίξεις αυτές δεν περιορίζονται μόνο στον τρόπο που ηχογραφείται και εκτελείται, αλλά επηρεάζουν επίσης τον τρόπο με τον οποίο οι μουσικοί ασκούνται και διδάσκονται. Η χρήση τεχνολογικών μέσων στην εξάσκηση και την εκμάθηση της μουσικής ανοίγει νέες προοπτικές και δυνατότητες. Είναι αδιαμφισβήτητο ότι παρέχεται ένα νέο επίπεδο ευκολίας και πρόσβασης σε εκπαιδευτικούς πόρους, ενισχύοντας την εκμάθηση της μουσικής, ιδίως για όσους δεν έχουν ευκαιρίες παρακολούθησης μαθημάτων σε παραδοσιακά εκπαιδευτικά ιδρύματα. Η εξέλιξη της τεχνολογίας έχει δώσει στους μουσικούς ένα ευρύ φάσμα εργαλείων για να εξερευνήσουν και να αναπτύξουν τις μουσικές τους ικανότητες. Η επεξεργασία του ήχου, του ρυθμού και η πρόσβαση σε οπτικό υλικό τους επιτρέπει να εξερευνούν νέες ιδέες και να βελτιώνουν τις δεξιότητές τους.

Ένας προβληματισμός που απορρέει από την ανάλυση των συνεντεύξεων, είναι το πώς μπορούμε να ενσωματώσουμε την τεχνολογία στην πρακτική και τη διδασκαλία της μουσικής χωρίς να χάσουμε την αυθεντικότητα και τη συναισθηματική σύνδεση με αυτή. Μέσω μιας ισορροπημένης προσέγγισης και της ευέλικτης προσαρμογής στις ανάγκες και τις προτιμήσεις κάθε μουσικού, μπορούμε να δημιουργήσουμε ένα περιβάλλον που ενθαρρύνει την μάθηση και τη δημιουργικότητα χωρίς να τον αποπροσανατολίζει από την πραγματική ουσία της μουσικής εκφραστικότητας. Η υπερβολική εξάρτηση από τεχνολογικά εργαλεία μπορεί να μειώσει την ανεξαρτησία και τη δημιουργικότητα του μουσικού, καθώς και να τον απομακρύνει από την αυθεντική εμπειρία της μουσικής

πρακτικής. Η τεχνολογία δεν θα πρέπει να είναι ένα εργαλείο που αντικαθιστά την ανθρώπινη κρίση και αίσθηση, αλλά θα πρέπει να υποστηρίζει και να ενισχύει τη δημιουργική διαδικασία, άποψη που ευθυγραμμίζεται με τους Blacking (1977) και Herbst & Menze (2021), που αναφέρουν ότι η αλληλεπίδραση μεταξύ μουσικής και τεχνολογίας επαναπροσδιορίζει συνεχώς τις δυνατότητες της μουσικής τεχνολογίας μέσα από αναπάντεχες και εναλλακτικές χρήσεις, με τρόπους που δεν αφορούν μόνο τη μουσική δημιουργία, αλλά συμβάλλουν ενεργά στον καθορισμό του μουσικού ήχου, του ύφους και της εξέλιξης της μουσικής.

Οι διαφοροποιήσεις στην εκμάθηση της δημοφιλούς μουσικής και της επαγγελματικής εξέλιξης σε ένα αστικό κέντρο και μια πόλη της περιφέρειας

Η διάδοση της μουσικής στην Ελλάδα αναδεικνύει σημαντικές διαφορές της εκμάθησής της σε μεγάλα αστικά κέντρα (βασικά Αθήνα και Θεσσαλονίκη), σε σύγκριση με τις περιοχές της περιφέρειας. Αυτές οι διαφορές επηρεάζουν τη μουσική δημιουργικότητα και εξέλιξη, παρουσιάζοντας ένα σημαντικό φάσμα δυνατοτήτων και περιορισμών. Όπως αναφέρουν οι μουσικοί που συνομίλησα, στις μεγάλες πόλεις, η ποικιλία των μουσικών επιρροών και εκπαιδευτικών πόρων, που παρέχουν αυξημένες ευκαιρίες για ανάπτυξη και δημιουργία. Οι μουσικές εκδηλώσεις και οι συναυλίες προσφέρουν πλούσιες εμπειρίες, τα ωδεία και τα σεμινάρια βελτιώνουν την εκπαίδευση, ενώ η επαφή με αναγνωρισμένους καλλιτέχνες ενισχύει την εκπαιδευτική εμπειρία και ενθαρρύνει την επαγγελματική ανάπτυξη.

Από την άλλη πλευρά, η μουσική εκπαίδευση σε περιοχές της ελληνικής περιφέρειας, αν και συχνά αντιμετωπίζει περιορισμούς, μπορεί να αποκτήσει ιδιαίτερο χαρακτήρα και σημασία. Οι καλλιτέχνες που μεγαλώνουν σε αυτό το περιβάλλον αναπτύσσουν στενή σχέση με την τοπική παράδοση και κουλτούρα, ενσωματώνοντάς τη στο δημιουργικό τους έργο, διαμορφώνοντας έτσι τη μουσική τους ταυτότητα. Επειδή όμως οι πηγές πληροφόρησης, κατά το παρελθόν, ήταν περιορισμένες και αφορούσαν κατά κύριο λόγο μερικά μουσικά περιοδικά και κάποιες λίγες εστιασμένες ραδιοφωνικές εκπομπές, μια μικρή πόλη δεν είχε τη δυνατότητα να προσφέρει την ίδια ποικιλία ευκαιριών όπως οι μεγαλουπόλεις. Οι μουσικοί που έχουν εμπειρία και από τους δύο

τύπους περιοχών εντοπίζουν την ουσιαστική διαφορά. Αυτό ισχύει σε κάποιο βαθμό μέχρι και σήμερα. Παρά τις δυσκολίες αυτές, οι πόλεις στην περιφέρεια μπορούν να αναπτύξουν πολιτιστική δράση με τη στήριξη τοπικών πρωτοβουλιών. Παράλληλα, η ύπαρξη ενός πανεπιστημιακού ιδρύματος σε μια επαρχιακή πόλη, μπορεί να παρέχει ερεθίσματα και να επηρεάσει με ποικίλους τρόπους το μουσικό γίγνεσθαι, κυρίως λόγω της παρουσίας των φοιτητών από άλλες περιοχές που ενδέχεται να είναι φορείς γνώσεων και νέων τάσεων. Αυτή η διαπίστωση, ευθυγραμμίζεται απόλυτα με την καταγραφή των Αγγέλη & Τσαντίκου (2022), ότι η ύπαρξη του πανεπιστημίου στα Ιωάννινα, η έντονη παρουσία του φοιτητικού στοιχείου, με νέους από άλλες πόλεις που φέρουν διαφορετικές αντιλήψεις και αισθητική, αλλά και η αλληλεπίδραση με τη νεανική κουλτούρα της πόλης, διαμόρφωσαν ένα πολυπολιτισμικό περιβάλλον και έπαιξαν ουσιαστικό ρόλο στην υιοθέτηση νέων μουσικών τάσεων, καθώς και στον σχηματισμό πυρήνων νεαρών ατόμων που έχουν ως βασικό τρόπο διασκέδασής τους τη rock μουσική. Επίσης το πανεπιστημιακό ίδρυμα προσέφερε και μια εστία συνεύρεσης και δημιουργίας, παρέχοντας έναν κατάλληλα εξοπλισμένο χώρο για τις πρόβες των συγκροτημάτων.

Πέρα όμως από τις δυσκολίες που προκύπτουν, η τεχνολογική ανάπτυξη επιτρέπει στους μουσικούς την βελτίωση των δεξιοτήτων τους και τη διεύρυνση του μουσικού τους ορίζοντα. Στην εποχή μας, η πληθώρα πληροφοριών που προσφέρει το διαδίκτυο αναδεικνύει νέους τρόπους πρόσβασης στη μουσική γνώση. Από την αναζήτηση μαθημάτων έως την ανακάλυψη νέων κομματιών μέσω streaming υπηρεσιών, οι μουσικοί έχουν πλέον στη διάθεσή τους πολλά και διαφορετικά εργαλεία. Η εξέλιξη της μουσικής εκπαίδευσης αποτυπώνει τη σύνθετη διαδικασία προσαρμογής στις νέες τεχνολογίες, τις κοινωνικές αλλαγές και τις ατομικές προτιμήσεις. Μέσα από αυτήν την προσέγγιση, η μουσική εκπαίδευση συνεχίζει να αναπτύσσεται και να προσαρμόζεται, αφήνοντας τον δρόμο ανοιχτό για νέες εξελίξεις και δυνατότητες.

Παρά την τεχνολογική πρόοδο, η επίδραση του κοινωνικού περιβάλλοντος παραμένει σημαντική στη μουσική μάθηση. Οι συνομήλικοι, ως πηγή επιρροής, συμβάλλουν στη διαμόρφωση των μουσικών προτιμήσεων και της αισθητικής αντίληψης. Η διαπροσωπική επαφή και αλληλεπίδραση παραμένουν αναντικατάστατες, παρά την πληθώρα πληροφοριών που προσφέρει η τεχνολογία. Η μετάβαση από μια εποχή

περιορισμένων πόρων και προσβασιμότητας σε μουσική γνώση, σε μια εποχή όπου η πληροφορία είναι σχεδόν ανεξάντλητη και η ανάγκη για προσαρμογή στις νέες τεχνολογίες είναι πλέον αναπόφευκτη, δεν αποδυναμώνει την αξία της ανθρώπινης διασύνδεσης και της επιρροής του κοινωνικού πλαισίου, που παραμένει ουσιαστική. Συνεπώς, η μουσική εκπαίδευση, πλέον, τείνει να συνδυάζει την τεχνολογική πρόοδο με την ανθρώπινη επαφή και την κοινωνική διάσταση. Η ισορροπία μεταξύ αυτών των παραγόντων αποτελεί το κλειδί για μια πλήρη και πλούσια μουσική εκπαιδευτική εμπειρία, η οποία αντανακλά τη δυναμική της σύγχρονης κοινωνίας.

Η απόσταση από τα αστικά κέντρα, αν και επηρεάζει, δεν πρέπει να θεωρείται σήμερα ανασταλτικός παράγοντας για την πρόσβαση σε μουσικές ευκαιρίες. Σε επαγγελματικό όμως επίπεδο, οι μουσικοί που επιλέγουν να παραμείνουν σε μικρότερες πόλεις της περιφέρειας, αναγκάζονται να αντιμετωπίσουν την πρόκληση της περιορισμένης προσφοράς εργασίας και της απόστασης από τα κέντρα λήψης αποφάσεων της μουσικής βιομηχανίας. Οι μουσικοί που εγκαθίστανται σε αστικά κέντρα έχουν περισσότερες ευκαιρίες για επαγγελματική ανάπτυξη και αναγνώριση, αλλά καλούνται να αντιμετωπίσουν την έντονη ανταγωνιστικότητα και τον υψηλό βαθμό πίεσης. Είναι σημαντικό πάντως να αναγνωριστεί η σημασία της προσωπικής πρωτοβουλίας και της επιμονής στην ανάπτυξη των μουσικών δεξιοτήτων, ανεξάρτητα από την περιοχή δραστηριοποίησης. Οι μουσικοί, όσο και αν επηρεάζονται από τις περιβαλλοντικές συνθήκες στις οποίες διαβιούν, άλλο τόσο είναι και ενεργοί διαμορφωτές της μουσικής ταυτότητας και πορείας τους, μέσω των επιλογών που κάνουν και των ευκαιριών στις οποίες ανταποκρίνονται.

### [Ο ρόλος του μουσικού ως εκπαιδευτή και το νομοθετικό πλαίσιο για τα ελληνικά εκπαιδευτικά ιδρύματα](#)

Η μουσική, ως δραστηριότητα, μεταλλάσσεται διαρκώς και προσαρμόζεται στη ροή του χρόνου. Από τις συνεντεύξεις αναδεικνύεται η σημασία του ρόλου του μουσικού ως εκπαιδευτή, μέσα σε ένα τοπίο που απαιτεί διαρκή εξέλιξη και ικανότητα προσαρμογής στις νέες απαιτήσεις και τάσεις του χώρου. Οι μουσικοί περιγράφουν τον εκπαιδευτή ως κρίσιμο παράγοντα στη μεταφορά γνώσης και ως πηγή έμπνευσης για τους μαθητές του.

Η υπομονή και η αγάπη για το αντικείμενο αναδεικνύονται ως καίριες προϋποθέσεις για τη δημιουργία ενός περιβάλλοντος, κατάλληλου για την ανάπτυξη μουσικών δεξιοτήτων και ενός θετικού κλίματος, ώστε η καλλιέργεια της αγάπης για τη μουσική να αποτελέσει το θεμέλιο της εκπαιδευτικής σχέσης. Σημαντικός παράγοντας που επηρεάζει την αποτελεσματικότητα της εκπαίδευσης είναι η ικανότητα του εκπαιδευτή να διαχειρίζεται με ευέλικτο τρόπο τις ανάγκες και τις προτιμήσεις του μαθητή. Οι προσωπικές προτιμήσεις, η εμπειρία του και η μεταδοτικότητά του μπορεί να επηρεάσουν την προσέγγισή του στη διαδικασία διδασκαλίας. Για κάποιους από τους μουσικούς, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι έχουν μια επιλεκτική προσέγγιση, προτιμώντας να διδάσκουν αυτούς που θεωρούν ότι έχουν πραγματικό ενδιαφέρον και πάθος για τη μουσική και όχι όσους επιθυμούν απλώς να εξοικειωθούν με ένα μουσικό όργανο. Καταλήγουν σε αυτή τους την επιλογή κυρίως από την αναγκαιότητα να διατηρηθεί η αποτελεσματικότητα και μια σχετική ικανοποίηση, και για τους ίδιους, και για τους μαθητές τους.

Μέσα από την προσωπική εμπειρία του δάσκαλου, προκύπτει ένα πλούσιο και πολυσύνθετο πεδίο διδασκαλίας, που αφορά τόσο την τεχνική γνώση όσο και την ενίσχυση εξωμουσικών παραμέτρων όπως είναι η ανάπτυξη της αυτονομίας και της αυτοπεποίθησης των μαθητών. Ένας δάσκαλος μουσικής, όπως προκύπτει από τις συνεντεύξεις, διαμορφώνει τη διδακτική του προσέγγιση βάσει της πείρας και της εξειδίκευσής του. Προτιμά να εστιάζει σε εκείνα τα είδη μουσικής και τις τεχνικές που γνωρίζει καλά, καθώς αυτό του επιτρέπει να μεταδίδει τη γνώση του με αποτελεσματικό τρόπο, αναγνωρίζοντας τις περιορισμένες του δυνατότητες σε άλλα είδη που δεν είναι τόσο εξοικειωμένος, όπου συνήθως κατευθύνει τους μαθητές σε άλλους εκπαιδευτικούς, που είναι περισσότερο εξιδεικευμένοι. Πέρα από το μαθησιακό πλαίσιο, ο μουσικός επιδιώκει να μοιράζεται και τις εμπειρίες του ως εκτελεστής, επιτρέποντας τη μετάδοση γνώσεων με ουσιαστικό τρόπο, δημιουργώντας μια γέφυρα μεταξύ θεωρίας και πράξης.

Τα συμπεράσματα που προκύπτουν από τις συνεντεύξεις των μουσικών, αναδεικνύουν έναν μαθησιακό σχεδιασμό που βασίζεται σε διάφορες πρακτικές και μεθόδους, οι οποίες εξυπηρετούν τις ανάγκες και τις δυνατότητες των μαθητών. Η πολυμορφία του υλικού και των μεθόδων που χρησιμοποιούν οι δάσκαλοι, μπορεί να

περιλαμβάνει ένα ευρύ πεδίο, από την τεχνική εκπαίδευση έως τον αυτοσχεδιασμό, όπου οι μαθητές έρχονται σε επαφή με μια ποικιλία εργαλείων που τους επιτρέπει να αναπτύξουν τις δεξιότητές τους. Η διδασκαλία επικεντρώνεται στην εξατομίκευση, στοχεύοντας στις ανάγκες του κάθε μαθητή, χωρίς να επιβάλλεται ένα στατικό πλαίσιο. Έτσι ο δάσκαλος προσαρμόζει τη μεθοδολογία του στις προτιμήσεις κάθε μαθητή με ευελιξία, ώστε να διευκολύνει τη μάθηση και να εμπνέει τους μαθητές του να εξερευνήσουν τις δυνατότητές τους. Η επαναληψιμότητα και η αργή εξάσκηση αποτελούν τη βάση για την επίτευξη ελέγχου και ακρίβειας στην απόδοση της μουσικής, ενώ το ρεπερτόριο από τη λεγόμενη κλασική μουσική αναγνωρίζεται ως ένα σημαντικό εργαλείο για τη βελτίωση τεχνικών ζητημάτων.

Από τους συνεντευξιαζόμενους αναδεικνύεται η σημασία της ενεργού συμμετοχής του μαθητή, στο πλαίσιο μιας συνεχούς αλληλεπίδρασης με τον δάσκαλο, αντιλαμβανόμενοι τον εαυτό τους ως δύο μουσικοί που μοιράζονται την εμπειρία του παιχνιδιού. Το μάθημα δεν περιορίζεται μόνο στη διδασκαλία νέων εννοιών και τεχνικών από τον δάσκαλο, αλλά περιλαμβάνει ένα σημαντικό μέρος αφιερωμένο στην εκτέλεση, ώστε ο μαθητής να αναπτύσσει δεξιότητες και κατανόηση της μουσικής σε ένα διαδραστικό πλαίσιο. Αυτή η διαδικασία ενισχύει την έννοια της μουσικής ως έναν κοινό χώρο επικοινωνίας και δημιουργίας, όπου οι μαθητές εξερευνούν τις ικανότητές τους μέσα από τη συνεργασία και την πρακτική εφαρμογή.

Η παρτιτούρα λειτουργεί ως εργαλείο για τη μετάδοση πληροφοριών και την οργάνωση της μάθησης, αλλά και ως μέσο για τη διατήρηση και την αναπαραγωγή μουσικών ιδεών. Η εκμάθηση των ιδιαίτερα σημαντικών θεωρητικών αρχών, θα πρέπει να ενσωματώνεται μέσα σε ένα ευέλικτο πλαίσιο που δίνει έμφαση στην πρακτική εφαρμογή και τη δημιουργική έκφραση. Αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα απόρριψη της χρήσης της παρτιτούρας, αλλά αντίθετα, ενσωμάτωση αυτής ως ένα μέσο που συμπληρώνει και εμπλουτίζει τη διαδικασία της μάθησης.

Οι μουσικοί, όπως αναφέρουν, διαμορφώνουν τη διδακτική τους προσέγγιση με γνώμονα την ανάγκη ενθάρρυνσης και υποστήριξης των ατομικών δεξιοτήτων και επιθυμιών των μαθητών. Αυτό μπορεί να σημαίνει παροχή εξατομικευμένων μαθησιακών

εμπειριών, παράδοση εκπαιδευτικού υλικού που ανταποκρίνεται στα ενδιαφέροντα του κάθε μαθητή, και δημιουργίας ενός κλίματος που προάγει τη δημιουργικότητα, αλλά και την αυτοπεποίθηση. Με την κατάλληλη ισορροπία μεταξύ θεωρητικής γνώσης και πρακτικής εμπειρίας, η μουσική εκπαίδευση μπορεί να είναι ενθαρρυντική, ενδιαφέρουσα και να αποτελεί σημείο έμπνευσης για κάθε μαθητή.

Ο τρόπος που οι μουσικοί εκπαιδεύουν και επικοινωνούν με τους μαθητές τους έχει υποστεί μετασχηματισμό, αφού η τεχνολογία ενσωματώνεται ολοένα και περισσότερο στη διδασκαλία της μουσικής. Μια πρώτη σημαντική παρατήρηση με βάση τις συνεντεύξεις, αποτελεί η επίδραση της τεχνολογίας στην προσβασιμότητα της μουσικής εκπαίδευσης. Η διάθεση πληροφοριών και μουσικού υλικού με τεχνολογικά μέσα, έχει αναμφίβολα επιταχύνει τη διαδικασία εκμάθησης και πρακτικής της μουσικής, επιτρέποντας ακόμα και σε ενδιαφερόμενους χωρίς επαγγελματικές προσδοκίες να εξοικειωθούν με τη μουσική. Η υπερβολική έμφαση στη συλλογή υλικού μπορεί να οδηγήσει σε μια επιφανειακή κατανόηση και περιορισμένη εξέλιξη των μουσικών γνώσεων. Η χρήση εφαρμογών και λογισμικού επιτρέπει την εκμάθηση και εξάσκηση της μουσικής με ποικίλους τρόπους, όπως η δυνατότητα ηχογράφησης και ανάλυσης που μπορεί να βελτιώσει την τεχνική και την απόδοση των μαθητών.

Οι αναφορές στην προσωπική εμπειρία των μουσικών που συμμετείχαν στην έρευνα, αποκαλύπτουν πώς η αξιοποίηση διαφόρων εφαρμογών και μέσων μπορεί να διευκολύνει την παροχή μαθησιακών εργαλείων και εμπειριών, αλλά η επιτυχής χρήση αυτών, απαιτεί μια κριτική στάση, με βάση την έμφαση στην ποιότητα της παρεχόμενης μάθησης και την ανάπτυξη μιας ολοκληρωμένης μουσικής αντίληψης. Επιπλέον, η εμπειρία των μουσικών, αναδεικνύει την αξία των οπτικοακουστικών εργαλείων και εφαρμογών που προσφέρουν εκπαιδευτική υποστήριξη. Η σημασία της προσωπικής εμπειρίας και της ευελιξίας στη χρήση της τεχνολογίας στη μουσική εκπαίδευση, καθώς και η προσαρμογή στις ατομικές ανάγκες και προτιμήσεις των μαθητών, αποτελεί κεντρικό πυλώνα στην αποτελεσματική αξιοποίησή της στην εκπαίδευση.

Αν και η τεχνολογία έχει δώσει νέες δυνατότητες και ευκαιρίες στον κόσμο της μουσικής, δεν λείπουν οι προκλήσεις και τα διλήμματα που αντιμετωπίζουν οι



επαγγελματίες μουσικοί και οι μουσικοί εκπαιδευτές. Η προσβασιμότητα στη μουσική έχει οδηγήσει σε μια εκρηκτική αύξηση ατόμων που εκφράζουν ενδιαφέρον να ασχοληθούν με αυτήν. Αυτό, έχει προκαλέσει έντονο ανταγωνισμό στον επαγγελματικό τομέα, που επιδεινώνεται από την ευκολία με την οποία τώρα ο καθένας μπορεί να δημιουργήσει μουσικό υλικό, ακόμα και σε επαγγελματικό επίπεδο. Η υπερβολική εξάρτηση από τα τεχνολογικά μέσα, μπορεί να μειώσει την αυθεντική επαφή με τη μουσική, καθώς και την ανάπτυξη ορισμένων δεξιοτήτων. Είναι σημαντικό να διατηρηθεί μια ισορροπημένη προσέγγιση που να συνδυάζει την καινοτομία με την αυθεντική μουσική εμπειρία. Η τεχνολογία θα έπρεπε να αντιμετωπίζεται ως ένα εργαλείο και όχι ως αυτοσκοπός. Η πραγματική αξία της βρίσκεται στον τρόπο που χρησιμοποιείται για να ενισχύσει την ανθρώπινη εμπειρία και τη δημιουργία.

Η μουσική, ως στοιχείο που παράγει πολιτισμό, διαδραματίζει έναν κρίσιμο ρόλο, επηρεάζοντας τόσο τους μουσικούς όσο και τους εκπαιδευτικούς. Η συζήτηση γύρω από το πώς η δημοφιλής μουσική πρέπει να ενσωματωθεί στην εκπαίδευση είναι έντονη, καθώς οι προσωπικές απόψεις των μουσικών ενισχύουν την ιδέα της παρουσίας της στην εκπαιδευτική διαδικασία. Μια σημαντική πτυχή αυτής της συμβολής είναι ο ρόλος που διαδραματίζει στη διαμόρφωση των μουσικών προτιμήσεων και της αισθητικής του κοινού. Αυτό το στοιχείο στη συνέχεια επηρεάζει τη δημιουργική διαδικασία και τη σύνθεση μουσικού υλικού. Η δημοφιλής μουσική συμβάλλει στην ανάπτυξη των μουσικών δεξιοτήτων των μαθητών και στην τεχνική τους εκπαίδευση. Μέσω της κατανόησης των μουσικών αρχών και της δομής της, οι μαθητές αναπτύσσουν τις ικανότητές τους ως μουσικοί και επεκτείνουν το εύρος των μουσικών τους γνώσεων.

Με τη συμπερίληψη της δημοφιλούς μουσικής στη μουσική εκπαίδευση, η διαδικασία γίνεται πιο προσιτή και επίκαιρη, καθώς προσφέρει πρόσβαση σε μια ποικιλία μουσικών εμπειριών και γνώσεων. Αυτό ενισχύει μεταξύ άλλων και την πολυπολιτισμική κατανόηση και διευκολύνει τον πολιτισμικό διάλογο μεταξύ διαφορετικών μουσικών παραδόσεων. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η δημοφιλής μουσική δεν είναι απλώς ένα μέσο ψυχαγωγίας, αλλά ένα σημαντικό εκπαιδευτικό εργαλείο που συνεισφέρει επίσης στην αύξηση της κοινωνικής ευαισθητοποίησης και της αποδοχής της διαφορετικότητας. Με την ανάδειξη της δημοφιλούς μουσικής ως σημαντικού στοιχείου της εκπαίδευσης,

επιτρέπουμε στους μαθητές να ανακαλύψουν την πολυμορφία των πολιτισμών και των μουσικών παραδόσεων που υπάρχουν στον κόσμο.

Επομένως, η ενσωμάτωση της δημοφιλούς μουσικής στο εκπαιδευτικό πλαίσιο δεν είναι μόνο μια πράξη που εμπλουτίζει τις γνώσεις των μαθητών, αλλά αποτελεί και ένα βασικό βήμα για τη δημιουργία ενός κοινωνικά ευαίσθητοποιημένου και πολιτισμικά ανοιχτού περιβάλλοντος στο πλαίσιο της εκπαίδευσης, μέσω του οποίου οι μαθητές αναπτύσσουν την ικανότητά τους να αντιμετωπίζουν τη διαφορετικότητα με ανοιχτό μυαλό και ανοχή, ενώ ταυτόχρονα εμπλουτίζουν την αισθητική και πολιτισμική τους κατανόηση.

Ο πολιτιστικός τομέας αντιμετωπίζει μια σειρά από σοβαρά προβλήματα θεσμικού χαρακτήρα στην Ελλάδα. Μέσα από τις συνεντεύξεις που ελήφθησαν, παρουσιάζεται μια εικόνα ελλιπούς νομοθετικού πλαισίου, αλλά και το κενό συνεκτικής και συνεπούς πολιτικής στον τομέα της πολιτιστικής παραγωγής και εκπαίδευσης, που προκύπτει από την απουσία ενδιαφέροντος και υποστήριξης από την πλευρά των πολιτικών αρχών και των αρμόδιων φορέων. Κεντρικό σημείο ανησυχίας είναι η έλλειψη σοβαρής αναθεώρησης και βελτίωσης του νομοθετικού πλαισίου που διέπει τα μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα. Οι μουσικοί εκφράζουν την ανάγκη για ένα ολοκληρωμένο σύστημα υποστήριξης και προώθησης της τέχνης, το οποίο θα ανταποκρίνεται επαρκώς στις ανάγκες τους και θα διασφαλίζει την επαγγελματική τους ανάπτυξη.

Η ανισορροπία που διέπει τη νομοθεσία για τη μουσική εκπαίδευση, καθώς δίνει έμφαση κυρίως στην κλασική μουσική, αναδεικνύει ταυτοχρόνως και τον τρόπο με τον οποίο η σύγχρονη μουσική και τα μοντέρνα όργανα συχνά παραμελούνται. Οι μουσικοί επισημαίνουν την ανάγκη για βελτίωση της πρακτικής εκπαίδευσης, που συχνά υστερεί σε σχέση με το θεωρητικό υλικό, ιδιαίτερα στον τομέα της πανεπιστημιακής βαθμίδας. Εδώ εντοπίζεται η ανάγκη για εκπαιδευτικά ιδρύματα που να επικεντρώνονται στην εφαρμοσμένη μουσική, παρέχοντας ολοκληρωμένη εκπαίδευση στην τεχνική εκτέλεση και τη δημιουργική έκφραση. Η ανάγκη για ευελιξία στο εκπαιδευτικό σύστημα με την εισαγωγή περισσότερων εκπαιδευτικών προγραμμάτων, είναι ζωτικής σημασίας, γιατί αφορά διάφορες πτυχές της μουσικής, όπως η μουσική επιχειρηματικότητα και το

management, προκειμένου μεταξύ άλλων να παρέχουν στους μουσικούς τις απαραίτητες γνώσεις και εργαλεία για τη διαχείριση μιας επιτυχημένης καριέρας στον σύγχρονο κόσμο της μουσικής βιομηχανίας.

Μέσα από τις συνεντεύξεις προκύπτει και η σημασία της ιδιωτικής πρωτοβουλίας στην προώθηση της μουσικής εκπαίδευσης και της τέχνης γενικότερα. Η δράση σε επίπεδο κοινοτήτων και οι πρωτοβουλίες από επαγγελματίες μουσικούς αναδεικνύονται ως βασικά στοιχεία για τη δημιουργία νέων ευκαιριών στον χώρο της μουσικής. Είναι σημαντικό όμως να αναγνωριστεί ότι η ευθύνη για την προώθηση της μουσικής και της τέχνης δεν μπορεί να ανατεθεί αποκλειστικά σε ιδιώτες, αλλά αφορά όλο τον κοινωνικό ιστό, μέσα από τη στήριξη τοπικών πολιτιστικών πρωτοβουλιών. Η παρέμβαση του δημοσίου τομέα παραμένει ουσιώδης για τη διασφάλιση της ισότητας στην πρόσβαση στην εκπαίδευση και την πολιτιστική προσφορά.

Η ανάλυση των παραπάνω απόψεων αποκαλύπτει την ανάγκη για ολοκληρωμένη αναθεώρηση και βελτίωση του νομοθετικού πλαισίου που διέπει τη μουσική εκπαίδευση στην Ελλάδα. Είναι απαραίτητο να ληφθεί υπόψη η σύγχρονη πραγματικότητα και να προσαρμοστούν οι εκπαιδευτικές προσεγγίσεις και δομές στις ανάγκες του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Η προώθηση της δημιουργικότητας, της καινοτομίας και της πολυμορφίας στην εκπαιδευτική διαδικασία θα πρέπει να αποτελέσει προτεραιότητα. Η στήριξη της μουσικής εκπαίδευσης από το κράτος πρέπει να είναι συνολική και αποτελεσματική, προσφέροντας επαρκείς πόρους και υποδομές, αναγνωρίζοντας και αξιολογώντας τη σπουδαιότητά της στη διαμόρφωση μιας πλήρους και εκλεπτυσμένης παιδείας.

Αυτό που προβληματίζει ιδιαίτερα τους μουσικούς οι οποίοι συμμετείχαν στην έρευνα, είναι ο τρόπος αντιμετώπισης της μουσικής εκπαίδευσης από το ελληνικό κράτος, ως ήσσονος σημασίας. Μέσα από τις δηλώσεις τους, αναδύεται μια εικόνα αβεβαιότητας και απογοήτευσης για το παρόν και το μέλλον του μουσικού εκπαιδευτικού τομέα. Η έλλειψη συνοχής και συνέπειας στις πολιτικές που διέπουν τον μουσικό τομέα δημιουργεί μια ανάγκη για βελτίωση του νομοθετικού πλαισίου. Επιπλέον, η ανεπαρκής χρηματοδότηση και υποστήριξη από τις αρχές προκαλεί ανησυχία για τη δυνατότητα λειτουργίας και ανάπτυξης των μουσικών δομών. Ενδεικτικό της προβληματικής

κατάστασης είναι η αδικαιολόγητη διαβάθμιση των μουσικών προσόντων και τίτλων από το κράτος. Οι συνεντευξιαζόμενοι μουσικοί αναφέρουν περιπτώσεις όπου η μακρόχρονη μουσική εκπαίδευση και εξειδίκευση τους υποτιμάται, με επακόλουθο την υποβάθμιση της αξίας και της σημασίας τους στην κοινωνία. Η αναθεώρηση του νομοθετικού πλαισίου και του συστήματος αναγνώρισης προσόντων είναι ζωτικής σημασίας για την εξασφάλιση της δικαιοσύνης και της ισότητας στον μουσικό τομέα. Η ανάδειξη αυτών των προβλημάτων καθιστά αναγκαίο το να ακουστούν οι φωνές των μουσικών και των εκπαιδευτικών, καθώς και να ληφθούν υπόψη οι ανησυχίες και οι προτάσεις τους για τη μεταρρύθμιση του συστήματος. Η αναγνώριση της σημασίας της μουσικής εκπαίδευσης σε όλα τα επίπεδα της κοινωνίας απαιτεί εκπαιδευτικές πολιτικές που θα την τιμούν και θα την υποστηρίζουν. Η μουσική δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται ως πολυτέλεια, αλλά ως αναπόσπαστο κομμάτι του εκπαιδευτικού συστήματος που συμβάλλει στην πλήρη ανάπτυξη του ανθρώπινου πνεύματος και των κοινωνικών δεξιοτήτων. Σε έναν κόσμο όπου ο πολιτισμός και η τέχνη αποτελούν θεμέλιο της κοινωνικής ευημερίας και της ανθρώπινης εξέλιξης, οι επενδύσεις στην καλλιτεχνική και αισθητική εκπαίδευση είναι επενδύσεις στο μέλλον και στην κοινωνία που θέλουμε να δημιουργήσουμε, προκειμένου να διαμορφώσουμε ένα πλούσιο, δημιουργικό και εμπνευσμένο κοινωνικό περιβάλλον.

## 7. Επίλογος

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, πραγματοποιήθηκε μία μελέτη πάνω στα χαρακτηριστικά της δημοφιλούς μουσικής στον ελλαδικό χώρο, εστιάζοντας στους λόγους που παρακινούν τους ανθρώπους να ασχοληθούν με αυτήν, στους τρόπους εκμάθησής της και τη διαχρονική της εξέλιξη. Αναλύθηκαν επίσης οι διαφοροποιήσεις στην εκμάθησή της και την επαγγελματική εξέλιξη μεταξύ ενός αστικού κέντρου -της πρωτεύουσας- και μιας πόλης της ελληνικής περιφέρειας, εστιάζοντας στον ρόλο του μουσικού ως εκπαιδευτή και στο νομοθετικό πλαίσιο που διέπει τα εκπαιδευτικά ιδρύματα που προσφέρουν μουσική εκπαίδευση στην Ελλάδα.

Η δημοφιλής μουσική, και ιδιαίτερα ο χώρος του rock, αποτελεί σημαντικό κομμάτι της μουσικής κουλτούρας στην Ελλάδα, επηρεάζοντας σχεδόν τρεις γενιές μουσικών και ακροατών. Αυτή η επίδραση διαδραματίζει έναν κρίσιμο ρόλο στη

διαμόρφωση των μουσικών προτιμήσεων και της μουσικής ταυτότητας, εμπλουτίζοντας την καλλιτεχνική πορεία κάθε μουσικού. Η έρευνα αποκαλύπτει ότι δεν παρατηρούνται σημαντικές διαφορές στις μουσικές προτιμήσεις μεταξύ μουσικών από διαφορετικές περιοχές της Ελλάδας, ενώ η διερεύνηση διαφορετικών μουσικών ειδών και η προσωπική αναζήτηση οδηγούν στη δημιουργία μιας μοναδικής καλλιτεχνικής ταυτότητας κάθε μουσικού.

Η εξειδίκευση σε ένα ευρύ φάσμα μουσικών στυλ, δεδομένης της πολυμορφίας της μουσικής σκηνής στη χώρα μας, αποτελεί κρίσιμο παράγοντα για επιτυχημένη σταδιοδρομία και εξέλιξη. Παρατηρείται μια πολυπλοκότητα στο χώρο της μουσικής βιομηχανίας, καθώς απαιτείται από τους επαγγελματίες μουσικούς να είναι ικανοί και να προσαρμόζονται σε διάφορα πλαίσια εργασίας, ώστε να διατηρούν την ανταγωνιστικότητά τους και να είναι σε θέση να αντιμετωπίσουν τις προκλήσεις στην επαγγελματική τους πορεία, ιδίως εξαιτίας της παρούσας κρίσης και της αβεβαιότητας στην αγορά εργασίας. Υπογραμμίζεται η ανάγκη για συνεχή μουσική αναζήτηση και προσαρμογή, καθώς αυτά τα στοιχεία αποτελούν κλειδιά για την εξέλιξη και την επιτυχία των επαγγελματιών μουσικών στην ελληνική σκηνή, ώστε να είναι σε θέση να ανταποκρίνονται στις ανάγκες και στις αλλαγές του σύγχρονου μουσικού χώρου.

Το ελληνικό μουσικό τοπίο αντικατοπτρίζει μια ποικιλία προτιμήσεων και επιρροών μεταξύ των διαφόρων ηλικιακών ομάδων. Η διαπίστωση ότι το ελληνικό hip-hop και η trap κατέχουν ένα μεγάλο κομμάτι στις προτιμήσεις των νέων αποτελεί ένα ενδιαφέρον εύρημα της έρευνας. Ωστόσο, ενώ αυτά τα είδη μουσικής έχουν κερδίσει σε δημοτικότητα, η επίδραση της αμερικάνικης σκηνής φαίνεται να είναι μάλλον επιφανειακή, αποκαλύπτοντας μια ανεπάρκεια και έλλειψη πρωτοτυπίας σε ό,τι αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα της ελληνικής κουλτούρας, ενώ απουσιάζει παράλληλα η ουσιαστική κριτική και η αντίδραση προς κοινωνικά ζητήματα, σε αντίθεση με παλαιότερα είδη. Από την άλλη πλευρά, οι πιο ώριμες ηλικιακές ομάδες ελκύονται από είδη μουσικής που αντλούν έμπνευση από το παρελθόν, όπως το classic rock και το ελληνικό rock, ενώ διαπιστώνεται, σύμφωνα με τα λεγόμενα των συμμετεχόντων στην έρευνα, μια ανάγκη για περισσότερη πρωτοτυπία και προσωπικότητα στη σύγχρονη μουσική παραγωγή.

Από την εποχή της εισόδου των νέων τεχνολογιών της δεκαετίας του '80, η δυνατότητα πρόσβασης σε μεγάλο εύρος μουσικών έχει αυξηθεί σημαντικά. Αυτή η ανεμπόδιστη πρόσβαση, μας έχει οδηγήσει σε έναν κόσμο υπερπληροφόρησης, όπου η προσοχή μας διασπάται εύκολα ανάμεσα σε αμέτρητες επιλογές. Η προσπάθεια που απαιτούνταν στο παρελθόν για την πρόσβαση στη μουσική δημιουργούσε έναν δεσμό με αυτή, αποδίδοντας σε αυτόν την αξία ενός σπουδαίου ή ακόμη και «ιερού» βιώματος. Παρά τις εξελίξεις, η αναγνώριση της μουσικής ως σημαντικού πολιτιστικού και κοινωνικού φαινομένου παραμένει και σήμερα σημαντική. Η συμβολή και επίδραση των ψηφιακών πλατφορμών στη μετασχηματιστική πορεία της μουσικής βιομηχανίας είναι πρωτοφανής. Συχνά αποτελούν όχημα για την παγκόσμια προβολή των καλλιτεχνών και τη διάδοση του έργου τους, ανοίγοντας νέες δυνατότητες επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης με το κοινό. Παράλληλα όμως, αποτελούν και αιτία ανησυχίας για την ενίσχυση τάσεων ακραίας εμπορευματοποίησης και τελικά επιφανειακής επαναληπτικότητας στον μουσικό χώρο, περιορίζοντας τον πλουραλισμό και αφαιρώντας το στοιχείο της πρωτοτυπίας και της γνησιότητας της έκφρασης από τη μουσική. Επισημαίνεται έτσι η ανάγκη για ισορροπημένες προσεγγίσεις και καινοτόμες πρακτικές, ώστε οι καλλιτέχνες να εκμεταλλευτούν τις δυνατότητες των ψηφιακών μέσων χωρίς να υπονομεύσουν την ποιότητα και την ποικιλία της μουσικής που προσφέρουν στο κοινό τους.

Η συμμετοχή σε ένα συγκρότημα είναι ένα πολύ βασικό στάδιο στην ενασχόληση των μουσικών με τη δημοφιλή μουσική και την εκμάθησή της. Τα μουσικά σύνολα που δημιούργησαν οι μουσικοί με τους οποίους συνομίλησα, δεν είχαν πάντα μια μακρόχρονη πορεία στις τοπικές ή ευρύτερες μουσικές σκηνές, αλλά αυτή η εμπειρία συχνά αποτέλεσε τη βάση για τη μετέπειτα πορεία τους και τους ενέπνευσε να εξελίξουν τη σχέση τους με τη μουσική. Η ποικιλία των μουσικών επιρροών και ενδιαφερόντων αντικατοπτρίζεται στην ευρύτητα των ειδών που ασχολούνται οι μουσικοί και τα συγκροτήματα αυτά, καλύπτοντας σχεδόν όλα τα υποείδη της δημοφιλούς μουσικής, αλλά είναι εμφανής η δυσκολία προώθησης αυτών των ειδών στην ελληνική μουσική σκηνή, που ενδεχομένως οφείλεται σε παράγοντες όπως οι κυρίαρχες εμπορικές τάσεις. Στην εμπλοκή με τη μουσική και στον καθορισμό του μουσικού οργάνου που επιλέγει κάποιος να ασχοληθεί,

συχνά υπήρξε επιρροή από ένα μουσικόφιλο οικογενειακό, αλλά και ευρύτερο περιβάλλον που προκάλεσε διάφορα μουσικά ερεθίσματα. Οι προσωπικές μουσικές προτιμήσεις, ο ηλεκτρικός ήχος και η επιθυμία να διαμορφωθεί μία μουσική προσωπικότητα προσθέτουν μία ακόμα παράμετρο σε αυτή την επιλογή, χωρίς να αγνοείται σε πολλές περιπτώσεις και ο παράγοντας της τύχης ή της σύμπτωσης. Η αρχή της ενασχόλησης με τη μουσική μπορεί να είναι μια μοναχική πράξη για πολλούς μουσικούς, αλλά σταδιακά αρχίζουν να εκφράζουν τη δημιουργικότητά τους και να μοιράζονται εμπειρίες και ενδιαφέροντα με άλλους, ξεπερνώντας τις όποιες αναστολές και ανασφάλειές τους μέσω της μουσικής.

Κάθε μουσικός, καθώς εξελίσσεται καλλιτεχνικά, αναδεικνύει και αναπτύσσει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που προσδίδουν μοναδικότητα και τον διαφοροποιούν από τους άλλους μουσικούς. Ενώ οι μουσικοί στην πρωτεύουσα έχουν αποκτήσει εμπειρία και αναγνώριση, συνεργαζόμενοι με ηχηρά ονόματα του χώρου, οι μουσικοί της περιφέρειας, παρότι έχουν συνεργαστεί περιστασιακά με διάσημους καλλιτέχνες, συνήθως περιορίζονται σε ένα περισσότερο τοπικό επίπεδο. Ωστόσο, από την έρευνα προκύπτει ότι οι μουσικοί εκείνοι που δραστηριοποιούνται στην περιφέρεια, δεν αποκλείονται πλέον από ευκαιρίες συνεργασίας και με διεθνώς αναγνωρισμένους καλλιτέχνες. Μια τέτοια συνεργασία αποτελεί ένα πλαίσιο άντλησης έμπνευσης και ανάπτυξης της καλλιτεχνικής ταυτότητάς τους, αποδεικνύοντας και την ικανότητά τους να ανταγωνιστούν σε επίπεδο δεξιοτήτων τους συναδέλφους τους στα μεγάλα αστικά κέντρα.

Σε ό,τι αφορά τον τομέα της μουσικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα, διαπιστώνεται ότι η έλλειψη συνολικού σχεδίου και συνοχής στην προσέγγιση της μουσικής ως διδασκόμενου μαθήματος αναδεικνύει την ανάγκη για ανανέωση της διδακτικής μεθοδολογίας. Παράλληλα, η έλλειψη ενθουσιασμού που διαπιστώνεται σε αρκετούς εκπαιδευτικούς και η αδυναμία χρήσης κατάλληλων μεθόδων διδασκαλίας αποτελούν σοβαρά εμπόδια. Από τη μεριά τους οι γονείς, επικεντρώνονται συχνά στην ανάπτυξη των ακαδημαϊκών ικανοτήτων των παιδιών τους, παραμελώντας την αισθητική τους αγωγή. Είναι λοιπόν προφανές, ότι η διδασκαλία της μουσικής απαιτεί όχι μόνο εκπαιδευτικές πρωτοβουλίες, αλλά και τη στήριξη του οικογενειακού και κοινωνικού περιβάλλοντος.

Ταυτόχρονα, είναι σημαντικό να επαναπροσδιοριστεί η μουσική ως παράγοντας που μπορεί να συμβάλλει στην ολοκληρωμένη ανάπτυξη του ατόμου.

Η μελέτη μας αποκαλύπτει ότι η εκμάθηση της δημοφιλούς μουσικής διαμορφώνεται από τη συνύπαρξη πληθώρας παραγόντων, όπου η αυτοδίδαξη και η άτυπη μάθηση κατέχουν σημαντική θέση. Παρά τη διαθεσιμότητα και την αφθονία εκπαιδευτικών πόρων και μαθημάτων, αλλά και την ευκολία πρόσβασης σε οργανωμένες δομές εκπαίδευσης, η ουσιαστική ανάπτυξη των δεξιοτήτων εξακολουθεί να προέρχεται από την πρακτική εξάσκηση και την προσωπική αναζήτηση, όπως καταδεικνύουν οι αντιφάσεις που προκύπτουν ανάμεσα στις αρνητικές και θετικές εμπειρίες σε εκπαιδευτικές δομές, όπως τα ωδεία. Κατά συνέπεια, ενώ οι μουσικοί επωφελούνται από τις οργανωμένες δομές και τις τεχνικές γνώσεις που αυτές προσφέρουν, η προσωπική αναζήτηση και η δημιουργικότητα παραμένουν κεντρικά σημεία στη διαμόρφωση μιας πλήρους μουσικής εμπειρίας. Ίσως το γεγονός ότι δεν έχουν καθοριστεί όλα τα βήματα εκμάθησης δημοφιλούς μουσικής επιτρέπει σε μεγάλο βαθμό την αυτενέργεια και την ένταξη περισσότερων προσωπικών στοιχείων. Ταυτόχρονα, η ενσωμάτωση των ψηφιακών μέσων στη μουσική μάθηση και εκτέλεση έχει επανασχεδιάσει τον τρόπο που οι μουσικοί μαθαίνουν και έχει διαμορφώσει ένα νέο περιβάλλον, όπου μπορούν να αναπτύξουν τις δεξιότητές τους με ευελιξία και δημιουργικότητα. Η πρόσβαση σε πληθώρα εργαλείων και πόρων μέσω της τεχνολογίας επιτρέπει στους μουσικούς να εξερευνήσουν νέες ιδέες και να εμπλουτίσουν το γνωστικό τους πεδίο. Μάλιστα, η αλληλεπίδραση μεταξύ μουσικής και τεχνολογίας συμβάλλει στη διαμόρφωση του μουσικού τοπίου, ενισχύοντας την καινοτομία και προωθώντας την εξέλιξη της μουσικής πρακτικής σε νέες και αναπάντεχες κατευθύνσεις.

Η σύγκριση μεταξύ της μουσικής εκπαίδευσης και της επαγγελματικής ανάπτυξης σε μεγάλα αστικά κέντρα έναντι πόλεων της περιφέρειας αποκαλύπτει ουσιαστικές διαφορές στον τρόπο που οι μουσικοί διαμορφώνουν την ταυτότητά τους και αναπτύσσουν τις δεξιότητές τους. Στα αστικά κέντρα, η ποικιλία μουσικών επιρροών δίνει τη δυνατότητα για εμβάθυνση και καινοτομία. Αντίθετα, οι καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνται σε περιφερειακές πόλεις, ελλείψει αυτών, συχνά αξιοποιούν τη στενή σχέση με την τοπική κουλτούρα για να διαμορφώσουν τη μουσική τους ταυτότητα.



Αν και η πρόσβαση σε πληροφορίες και ευκαιρίες, τουλάχιστον τις προηγούμενες δεκαετίες, ήταν περιορισμένη, η παρουσία πανεπιστημιακών ιδρυμάτων σε πόλεις της περιφέρειας με φοιτητές προερχόμενους από διάφορες περιοχές, επηρέαζε την τοπική κοινωνία με διάφορα ερεθίσματα, κυρίως λόγω της γνώσης και των νέων τάσεων που έφεραν μαζί τους. Το διαδίκτυο και τα τεχνολογικά μέσα έχουν πλέον εξομαλύνει σε μεγάλο βαθμό την κατάσταση, παρέχοντας νέους τρόπους πρόσβασης στη μουσική γνώση, ανεξαρτήτως γεωγραφικής τοποθεσίας. Έτσι, οι μουσικοί σήμερα έχουν τη δυνατότητα να διαμορφώσουν την πορεία τους με βάση τις προσωπικές τους ανάγκες και φιλοδοξίες, χωρίς να δεσμεύονται στον ίδιο βαθμό, σε σχέση με το παρελθόν, από το περιβάλλον που βρίσκονται. Ενώ η πρόσβαση σε μουσικές ευκαιρίες δεν είναι πλέον ανασταλτικός παράγοντας λόγω της απόστασης από τα αστικά κέντρα, η επαγγελματική ανάπτυξη και αναγνώριση εξακολουθούν να διαφέρουν σημαντικά μεταξύ των δύο αυτών περιβαλλόντων. Οι μουσικοί που επιλέγουν τα αστικά κέντρα έχουν περισσότερες ευκαιρίες για επαγγελματική ανάπτυξη, αλλά θα πρέπει ταυτοχρόνως να αντιμετωπίσουν την έντονη ανταγωνιστικότητα που επικρατεί. Αντίθετα, οι μουσικοί που επιλέγουν να παραμείνουν σε μικρότερες πόλεις αντιμετωπίζουν τα προβλήματα της περιορισμένης προσφοράς εργασίας και της απόστασης από τα κέντρα λήψης αποφάσεων της μουσικής βιομηχανίας, παράλληλα όμως απολαμβάνουν ένα σχετικά πιο ήρεμο επαγγελματικό πλαίσιο.

Οι συνομήλικοι αναδείχτηκαν από όλες τις συνεντεύξεις ως σημαντική πηγή επιρροής στη διαμόρφωση των μουσικών προτιμήσεων και της αισθητικής αντίληψης. Αν και η τεχνολογία προσφέρει πληθώρα πληροφοριών, η διαπροσωπική επαφή παραμένει αναντικατάστατη στην επικοινωνία και την ανταλλαγή μουσικών εμπειριών. Η μετάβαση σε μια εποχή όπου η πληροφορία είναι ανεξάντλητη, δεν εξαλείφει, αλλά μάλλον ενισχύει τη σημασία της ανθρώπινης διασύνδεσης στον τομέα της μουσικής. Η μουσική εκπαίδευση καλείται να ενσωματώσει την τεχνολογική πρόοδο διατηρώντας την αξία της ανθρώπινης επιρροής και του κοινωνικού πλαισίου στην ανάπτυξη της μουσικής γνώσης και ευαισθησίας.

Ο ρόλος του μουσικού ως εκπαιδευτή, δεν θα πρέπει να περιορίζεται απλώς στη μετάδοση θεωρητικών γνώσεων και πρακτικών τεχνικών, αλλά θα πρέπει να ευνοεί τη

δημιουργία ενός διαδραστικού και εξατομικευμένου περιβάλλοντος μάθησης. Η παροχή στοχευμένων μαθησιακών εμπειριών, η ανάδειξη εκπαιδευτικού υλικού που ανταποκρίνεται στα ενδιαφέροντα του κάθε μαθητή και η δημιουργία ενός κλίματος που ενισχύει τη δημιουργικότητα και την αυτοπεποίθηση αποτελούν καίριες πτυχές της εκπαιδευτικής πράξης. Η ισορροπία μεταξύ θεωρίας και πράξης, αποδεικνύεται κρίσιμη για την επίτευξη μιας ολοκληρωμένης μουσικής εκπαίδευσης, η οποία θα αποτελεί πηγή έμπνευσης για κάθε μαθητή, ενώ μέσω της συνεργασίας και της πρακτικής εφαρμογής, οι εκκολαπτόμενοι μουσικοί θα είναι σε θέση να αναπτύξουν τις δεξιότητές τους, ενισχύοντας την έννοια της μουσικής ως μέσο επικοινωνίας και δημιουργίας. Η χρήση τεχνολογικών εργαλείων διευκολύνει και ενισχύει σε μεγάλο βαθμό τη μαθησιακή διαδικασία, αλλά ο εκπαιδευτικός θα πρέπει να εστιάζει στην ποιότητα της μάθησης και την ανάπτυξη μιας ολοκληρωμένης μουσικής αντίληψης. Η προσαρμογή της τεχνολογίας στις ατομικές ανάγκες και προτιμήσεις των μαθητών είναι κρίσιμη, ενώ η υπερβολική εξάρτηση από αυτήν μπορεί να έχει αρνητικές συνέπειες, όπως η μείωση της άμεσης, ενσώματης επαφής με τη μουσική και η παρεμπόδιση στην ανάπτυξη ορισμένων δεξιοτήτων. Επομένως, είναι σημαντικό να αντιμετωπίζεται η τεχνολογία ως ένα εργαλείο προς χρήση και όχι ως αυτοσκοπός.

Μέσα από την παρούσα έρευνα αποκαλύπτεται η συνεισφορά της δημοφιλούς μουσικής στην εκπαίδευση των μαθητών. Πέραν της ανάπτυξης μουσικών δεξιοτήτων και τεχνικής εκπαίδευσης, η ενσωμάτωσή της στο εκπαιδευτικό πλαίσιο ενισχύει τη δημιουργία ενός πολιτισμικά ανοιχτού περιβάλλοντος. Αυτό το περιβάλλον υπογραμμίζει τη σημασία της ανοχής και της ανοιχτότητας απέναντι στη διαφορετικότητα, ενώ παράλληλα ενισχύει την αισθητική και πολιτισμική κατανόηση των μαθητών. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, οι μαθητές μπορούν να αναπτύξουν δεξιότητες που τους επιτρέπουν όχι μόνο να εκτιμούν τη μουσική, αλλά να κατανοούν και να αξιολογούν τον κόσμο γύρω τους με ευρύ πνεύμα και ευαισθησία. Επομένως, η ενσωμάτωση της δημοφιλούς μουσικής στην εκπαιδευτική διαδικασία αποτελεί ένα βήμα προς την κατεύθυνση μιας πιο ολοκληρωμένης και ανθρωποκεντρικής εκπαίδευσης.

Καθώς ολοκληρώνεται η παρουσίαση των ευρημάτων αυτής της μελέτης, είναι εμφανές ότι η μουσική εκπαίδευση αντιμετωπίζει σημαντικές προκλήσεις στο πλαίσιο του

ελληνικού εκπαιδευτικού συστήματος. Σε ό,τι σχετίζεται με τη νομοθεσία που διέπει τα εκπαιδευτικά ιδρύματα στην Ελλάδα, αποκαλύπτεται η ελλιπής νομοθετική δομή και η έλλειψη συνοχής στην πολιτική προσέγγιση. Η έλλειψη ενδιαφέροντος και υποστήριξης από πολιτικές αρχές και αρμόδιους φορείς κάνει πιο επιτακτική την ανάγκη για μια σοβαρή αναθεώρηση του νομοθετικού πλαισίου. Η βελτίωση της πρακτικής εκπαίδευσης και η επικέντρωση στην εφαρμοσμένη μουσική αποτελούν βασικά σημεία ενίσχυσης, ενώ η ευελιξία στο εκπαιδευτικό σύστημα είναι σημαντική για την προετοιμασία των μουσικών σε έναν κόσμο ποικιλίας που αλλάζει διαρκώς. Μέσα από συνολικές και αποτελεσματικές πολιτικές στήριξης, που περιλαμβάνουν επαρκείς πόρους και συστηματική αναγνώριση της σημασίας της μουσικής εκπαίδευσης, μπορούμε να καταρτίσουμε ένα εκπαιδευτικό σύστημα που θα προάγει την πλήρη ανάπτυξη του ανθρώπου και των πνευματικών, κοινωνικών και σωματικών του δεξιοτήτων. Στο πλαίσιο αυτό απαιτείται η δημοφιλής μουσική να έχει κεντρική θέση, καθώς ανταποκρίνεται με τρόπο ουσιαστικό στις προτιμήσεις, στις ανάγκες και τους τρόπους επικοινωνίας των νέων, αλλά και στον τρόπο που αυτοί βλέπουν γενικότερα τον εαυτό τους στον κόσμο.

## Βιβλιογραφία

- Abrahams, F. (2005, January 2005). The Application of Critical Pedagogy to Music Teaching and Learning, *Visions of Research in Music Education*. 6.
- Adorno, T. (1941). On Popular Music. *Studies in Philosophy and Social Science*, 9, σσ. 17-48.
- Bacon, T. (1981). *Rock Hardware. The Instruments, Equipment and Technology of Rock*. Harmony Books.
- Bacon, T., & Moorhouse, B. (2008). *The Bass Book*. Better World Books.
- Baker, D. (2006, March). Life histories of music service teachers: the past in inductees' present. *British Journal of Music Education*, 23(1), σσ. 39-50. Ανάκτηση Αύγουστος 8, 2023, από <https://doi.org/10.1017/S026505170500673X>
- Bartle, J. A. (1993). Lifeline for Children's Choir Directors. Gordon V. Thompson Music. Ανάκτηση Ιούνιος 24, 2023, από <https://archive.org/details/lifelineforchild0000bart>
- Bauer, W. I. (2014). *Music Learning Today: Digital Pedagogy for Creating, Performing, and Responding to Music*. Oxford University Press.
- Beeching, A. M. (2010). Music career development and entrepreneurship across the curriculum: Best practice in professional development programs in undergraduate music programs. Στο M. Hannan (Επιμ.), *The Musician in Creative and Educational Spaces of the 21st Century, International Society for Music Education (ISME), Proceedings of the 18th International Seminar of the Commission for the Education of the Professional Musician (CEPROM)* (σσ. 11-14). ISME. Ανάκτηση Νοέμβριος 11, 2023, από <https://www.isme.org/sites/default/files/documents/proceedings/2010%2BCEPROM%2BProceedings.pdf>
- Bennett, H. S. (1980). *On Becoming a Rock Musician*. University of Massachusetts Press.
- Berklee. (2023). Berklee College of Music. Ανάκτηση Ιούλιος 12, 2023, από <https://college.berklee.edu/>
- Bird, C. (1991). *The Jazz and Blues Lovers Guide to the U.S.* Da Capo Press.

- Blacking, J. (1977). Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 9, σσ. 1-26. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 8, 2023, από <https://doi.org/10.2307/767289>
- Blake, J. (2021). Teaching Who You Have: Music Belongs to Everyone. *Academia Letters*. Ανάκτηση Ιούνιος 27, 2023, από <https://doi.org/10.20935/al638>
- Booth, E. (2009). *The Music Teaching Artist's Bible : Becoming a Virtuoso Educator*. Oxford University Press.
- Boud, D., Cohen, R., & Sampson, J. (2001). *Peer Learning in Higher Education: Learning from and with Each Other*. Routledge.
- Bowman, W. (2004). "Pop" goes.. .? Taking popular music seriously. Στο C. Rodriguez, *Bridging the gap* (σσ. 29-49). MENC.
- Burt-Perkins, R., & Lebler, D. (2008). 'Music isn't one island': The balance between depth and breadth for music students in higher education. Στο M. Hannan (Επιμ.), *Proceedings of the 17th International Seminar of the Commission for the Education of the Professional Musician (CEPROM)* (σσ. 10-14). International Society for Music Education (ISME).
- Campbell, P. S. (1991). *Lessons from the World: A Cross-cultural Guide to Music Teaching and Learning*. Schirmer Books.
- Campbell, P. S. (2002). Early childhood musical development. Στο L. Bresler, & C. Thompson, *The arts in children 's lives* (σσ. 57-71). Kluwer Academic.
- Cantrick, R. B. (1965). The Blind Men and the Elephant: Scholars on Popular Music. *Ethnomusicology*, 9(2), σσ. 100-114. Ανάκτηση Μάιος 20, 2023, από <https://doi.org/10.2307/850315>
- Clarke, V., & Braun, V. (2015). Thematic analysis. *Journal*.
- Cohen, L., Manion, L., & Morrison, K. (2007). *Research Methods in Education* (6th εκδ.). Routledge.
- Colardyn, D., & Bjornavold, J. (2004, March). Validation of Formal, Non-Formal and Informal Learning: Policy and Practices in EU Member States. *European Journal of Education*, 39(1), σσ. 69-89. Ανάκτηση Μάιος 24, 2023, από <https://doi.org/10.1111/j.0141-8211.2004.00167.x>
- Coombs, P. (1968). *The world educational crisis*. Oxford University Press.

- Coombs, P. H., & Ahmed, M. (1974). *Attacking rural poverty: How nonformal education can help*. John Hopkins University Press.
- Creswell, J. W. (2012). *Educational Research: Planning, Conducting, and Evaluating Quantitative and Qualitative Research* (4th εκδ.). Pearson Education, Inc.
- d'Esquivan, J. (2012). *Cambridge Introductions to Music. Music Technology*. Cambridge University Press.
- Davis, S., & Simon, P. (1982). *Reggae International*. R & B [Rogner & Bernhard].
- Demers, J. (2003, January). Sampling the 1970s in hip-hop. *Popular Music*, 22(1), σσ. 41-56. Ανάκτηση Ιούνιος 14, 2023, από <https://doi.org/10.1017/S0261143003003039>
- Denisoff, S. (1975). *Solid Gold: The Popular Record Industry*. Routledge.
- Evans, T., & Evans, M. (1977). *Guitars: Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*. Paddington Press (distributed by Grosset & Dunlap).
- Finney, J., & Burnard, P. (2007). *Music Education with Digital Technology*. Continuum International Publishing Group.
- Finney, J., & Philpott, C. (2010, January 26). Informal Learning and Meta-Pedagogy in Initial Teacher Education in England. *British Journal of Music Education*, 27(1), σσ. 7-19. Ανάκτηση Αύγουστος 14, 2023, από <https://doi.org/10.1017/S0265051709990167>
- Folkestad, G. (2006, July 29). Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning. *British Journal of Music Education*, 23(2), σσ. 135-145. Ανάκτηση Μάιος 25, 2023, από <https://doi.org/10.1017/S0265051706006887>
- Forney, K., & Machlis, J. (2011). *The Enjoyment of Music, An Introduction to Perceptive Listening* (11η εκδ.). W.W. Norton & Company.
- Friedman, D. (1986). *Synthesizer Basics*. Amsco Publications.
- Frith, S., Straw, W., & Street, J. (2001). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge University Press.
- Goodwin, A. (1992). Rationalization and democratization in the new technologies of popular music. Στο J. Lull (Επιμ.), *Popular music and communication* (σσ. 95-100). Sage Publications.

- Green, L. (2002). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Ashgate Press.
- Green, L. (2008). *Music, Informal Learning and the School A New Classroom Pedagogy*. Ashgate Press.
- Gridley, M. C. (2015). *Τζαζ Ρεύματα και Στυλ, Ιστορία και Ανάλυση*. (Α. Λαδόπουλος, Επιμ., & Β. Κάντζολα-Σαμπατάκου, Μεταφρ.) Αρχιπέλαγος.
- Hallam, S. (1998). *Instrumental Teaching: a Practical Guide to Better Teaching and Learning*. Heinemann Educational.
- Harrison, C. M. (2017). Rock Guitar in the Conservatoire: The Confluence of Informal and Formal Music Education. *College Music Symposium*. 57. College Music Society. Ανάκτηση Φεβρουάριος 12, 2023, από <https://doi.org/10.18177/sym.2017.57.sr.11363>
- Heath, S. B. (2001, October 1). Three's Not a Crowd: Plans, Roles, and Focus in the Arts. *Educational Researcher*, 30(7), σσ. 10-17. Ανάκτηση Ιούνιος 23, 2023, από <https://doi.org/10.3102/0013189X030007010>
- Herbst, J.-P., & Menze, J. (2021). *Gear Acquisition Syndrome. Consumption of Instruments and Technology in Popular Music*. University of Huddersfield Press.
- Higgins, L. (2015). My Voice is Important Too: Non-Formal Music Experiences and Young People. Στο G. E. McPherson, *The Child as Musician*. (2η εκδ., σσ. 594-605). New York: Oxford University Press. Ανάκτηση Ιούνιος 5, 2023, από <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198744443.003.0032>
- Holt, J., & Farenga, P. (2003). *Teach Your Own: The John Holt Book Of Homeschooling*. (P. Farenga, Επιμ.) Da Capo Lifelong Books.
- Hosken, D. (2014). *An Introduction to Music Technology* (2nd εκδ.). Routledge.
- ICMP. (2023). The Institute of Contemporary Music Performance. London. Ανάκτηση Ιούλιος 29, 2023, από <https://www.icmp.ac.uk/>
- ISM. (2023). Ioannina School of Music. Ιωάννινα. Ανάκτηση Ιούλιος 29, 2023, από <https://ism.gr/>
- Jaffurs, S. E. (2004a, December 1). The impact of informal music learning practices in the classroom, or how I learned to teach from a garage band. *International Journal of*

- Music Education*, 22(3), σσ. 189-200. Ανάκτηση Απρίλιος 23, 2023, από <https://doi.org/10.1177/0255761404047401>
- Jonassen, D., Howland, J., Moore, J., & Marra, R. (2003). *Learning to Solve Problems with Technology: A Constructivist Perspective* (2nd εκδ.). Merrill.
- Jones, G., & Rahn, J. (1977, October). Definitions of Popular Music: Recycled. *The Journal of Aesthetic Education*, 11(4), σσ. 79-92. Ανάκτηση Μάιος 13, 2023, από [10.2307/3332182](https://doi.org/10.2307/3332182)
- Kodály. (n.y.). Who Was Kodály. Organization of American Educators. Ανάκτηση Αύγουστος 20, 2023, από <https://www.oaee.org/about-us/who-was-kodaly/>
- LAB. (2023). Lab Music Education. Αθήνα. Ανάκτηση Αύγουστος 4, 2023, από <https://labmusiceducation.gr/>
- Lee, E. (1970). *Music of the People: A Study of Popular Music in Great Britain* (1η εκδ.). Barrie & Jenkins.
- Limina, D. (2019). *Hammond Organ Complete. Tunes, Tones, and Techniques for Drawbar Keyboards* (2nd εκδ.). Berklee Press.
- Lortie, D. C. (2002). *Schoolteacher: A Sociological Study* (2nd εκδ.). University of Chicago Press.
- Lynes, R. (1954). *The taste-makers illustrated*. Hamish Hamilton.
- Mak, P. (2006). *Learning music in formal, non-formal and informal contexts*. Lectoraat Lifelong Learning in Music, Prince Claus Conservatoire, Groningen and Royal Conservatoire, The Hague. Ανάκτηση Φεβρουάριος 15, 2023, από [https://research.hanze.nl/ws/files/12409231/mak14\\_1\\_.pdf](https://research.hanze.nl/ws/files/12409231/mak14_1_.pdf)
- McCarthy, M. (1997). Irish music education and Irish identity: a concept revisited. *Oideas*, 45(Autumn), σσ. 5-22.
- McCauley, G., & Bove, B. (2013). *Down the Rhodes: The Fender Rhodes Story*. Hal Leonard.
- MI. (2023). Musicians Institute. Holywood. Ανάκτηση Ιούλιος 29, 2023, από <https://www.mi.edu/>
- Middleton, R., & Manuel, P. (2001, January 20). New Groove. Oxford University Press. Ανάκτηση Ιούνιος 7, 2023, από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43179>



- Mills, J., & Smith, J. (2003, March 20). Teachers' beliefs about effective instrumental teaching in schools and higher education. *British Journal of Music Education*, 20, σσ. 5-27. Ανάκτηση Αύγουστος 19, 2023, από <https://doi.org/10.1017/S0265051702005260>
- Mok, O. N. (2011). Non-formal learning: Clarification of the concept and its application in music learning. *Australian journal of music education*, 1, σσ. 11-15.
- Nicholls, J. (2008). *The Drum Book: A History of the Rock Drum Kit*. Backbeat Books.
- Pollack, B. (1983). *When the Music Mattered: Rock in the 1960s*. Holt, Rinehart and Winston.
- Prouty, K. E. (2002). From storyville to State University: The intersection of academic and non-academic learning cultures in post-secondary jazz education. *Dissertation Abstracts International*, 64 (01). (UMI No. 3078870).
- Rahn, J. (1979, January). Melodic and Textual Types in French Monophonic Song chs. 2 and 8 (στο Jones & Rahn, 1977). ch.2 & ch.8. Columbia University.
- Regelski, T. A. (2009, March). Curriculum reform: Reclaiming 'Music' as Social Praxis. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 8(1), σσ. 66-84.
- Reily, S. A. (χ.χ.). Folk Music, Art Music, Popular Music: What do these categories mean today? Ανάκτηση Νοέμβριος 15, 2022, από [https://www.academia.edu/178279/Folk\\_Music\\_Art\\_Music\\_Popular\\_Music\\_What\\_do\\_these\\_categories\\_mean\\_today](https://www.academia.edu/178279/Folk_Music_Art_Music_Popular_Music_What_do_these_categories_mean_today)
- Reimer, B. (2003). *A philosophy of music education: Advancing the vision* (3rd εκδ.). Prentice Hall.
- Resnick, L. B. (1987). Learning in school and out. *Educational Researcher*, 16(9), σσ. 13-20. Ανάκτηση Δεκέμβριος 16, 2022, από <https://doi.org/10.2307/1175725>
- Riesman, D. (1950). Listening to Popular Music. *American Quarterly*, 2(4), σσ. 359-371. Ανάκτηση Απρίλιος 3, 2023, από <https://doi.org/10.2307/3031227>
- Ro, R. (1996). *Gangsta: Merchandizing the Rhymes of Violence*. St. Martin's Press.
- Roberts, J. (2002). *The Beatles*. Lerner Publishing.
- Robinson, T. (2012, November). Popular musicians and instrumental teachers: the influence of informal learning on teaching strategies. *British Journal of Music*

- Education*, 29(3), σσ. 359-370. Ανάκτηση Αύγουστος 18, 2023, από <https://doi.org/10.1017/S0265051712000162>
- Robson, C. (2007). *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου: Ένα μέσον για κοινωνικούς επιστήμονες και επαγγελματίες ερευνητές*. (Κ. Μιχαλοπούλου, Επιμ., Κ. Βασιλάκου, & Β. Νταλάκου, Μεταφρ.) Gutenberg.
- Rodriguez, C. (2004). Popular music in music education: Toward a new conception of musicality. Στο C. Rodriguez, *Bridging the gap* (σσ. 13-27). MENC, the National Association for Music Education (U.S.).
- Rodriguez, C. (2009, October). Informal learning in music: Emerging roles of teachers and students. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 8(2), σσ. 35-45.
- Rogers, A., & Kamil, M. (2004). *Looking again at non-formal and informal education – towards a new paradigm*. Kluwer Academic Publishers.
- Rounds, D. (2007). *The Year the Music Died: 1964-1972: A Commentary on the Best Era of Pop Music, and an Irreverent Look At the Musicians and Social Movements of the Time*. Bridgeway Books.
- RSL. (2023). Rockscool Limited, International Music Exam Board. London. Ανάκτηση Ιούλιος 29, 2023, από <https://www.rslawards.com/>
- Schuller, G. (2011). *A Life in Pursuit of Music and Beauty*. University of Rochester Press.
- Shepherd, J. (2003). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Continuum.
- Small, C. (1983). *Μουσική, Κοινωνία, Εκπαίδευση*. Νεφέλη.
- Starr, L., & Waterman, C. (2007). *American Popular Music*. Oxford University Press.
- Storb, I. (1970). Apropos Pop Music. *Melos*, 37(5), σσ. 187-190.
- Szatmary, D. (2014). *Rockin' in Time, A Social History of Rock-and-Roll* (8th εκδ.). Pearson Education.
- Szego, C. K. (2002). Music transmission and learning. Στο R. Colwell, & C. Richardson, *New handbook of research on music teaching and learning* (σσ. 707-729). Oxford University Press.
- Théberge, P. (1997). *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Wesleyan University Press.
- Vandergaaff, Z. (2018, December 10). *Cooperative Learning in the General Music Classroom: A Literature Review*. Ανάκτηση Δεκέμβριος 19, 2022, από Dynamic

- Music Room: [https://dynamicmusicroom.com/wp-content/uploads/2020/06/Cooperative-Learning-in-the-Music-Classroom\\_-A-Literature-Review.pdf](https://dynamicmusicroom.com/wp-content/uploads/2020/06/Cooperative-Learning-in-the-Music-Classroom_-A-Literature-Review.pdf)
- Vitale, J. L. (2011, May). Formal and Informal Music Learning: Attitudes and Perspectives of Secondary School Non-Music Teachers. *International Journal of Humanities and Social Science*, 1(5). Ανάκτηση Φεβρουάριος 7, 2023, από [http://www.ijhssnet.com/journals/Vol.\\_1\\_No.\\_5;\\_May\\_2011/1.pdf](http://www.ijhssnet.com/journals/Vol._1_No._5;_May_2011/1.pdf)
- West, T., & Rostvall, A.-L. (2003, May). A Study of Interaction and Learning in Instrumental Teaching. *International Journal of Music Education*, 40(1), σσ. 16-27. Ανάκτηση Αύγουστος 18, 2023, από <https://doi.org/10.1177/0255761403040001>
- Αγγέλη, Β., Τσαντικός, Γ. (Παραγωγοί), & Τσαντικός, Γ. (Σκηνοθέτης). (2022). *By the lake: Στην πόλη που βρέχει μόνο μια φορά το χρόνο* [Ταινία]. Ελλάδα.
- Αλεξίου, Γ. (2021). *Πρωτοπόροι του Ελληνικού Ροκ*. Ogdoo Music Group.
- Αντανασιώτης-Αναργύρου, Γ. (2022). Το νομοθετικό και θεσμικό πλαίσιο της εκπαίδευσης των επαγγελματιών μουσικών εκτελεστών στην Ελλάδα, από το 1871 μέχρι σήμερα. *Διδακτορική διατριβή*. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Σχολή Μουσικής και Οπτικοακουστικών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- Γκίνος, Β. (2020). *Το ελληνικό τραγούδι για βιαστικούς*. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 27, 2022, από Εμένα ρώτα: <https://vasilisginos.com/product/604197>
- Καρδάμης, Κ. (2014). Οι Μουσικές ταυτότητες της Επτανήσου: Θεωρήσεις και αναθεωρήσεις μέσα από τη νεότερη έρευνα. Στο Α. Νικηφόρου (Επιμ.), *Θ' Διεθνές Πανιώνιο Συνέδριο 2010. Β'*, σσ. 231-261. Εταιρεία Παξινών Μελετών.
- Κούγκας, Ν. (2022). Η Μουσική εκπαίδευση στην Ελλάδα και η διερεύνηση των επιμορφωτικών αναγκών των εκπαιδευτικών Μουσικής. *Διδακτορική διατριβή*. Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Εκπαιδευτικής και Κοινωνικής Πολιτικής.
- Κουρέας, Δ. (1995). *Ελληνικά Ροκ Συγκροτήματα*. Οδός Πανός - Σιγαρέττα.
- Λεούση, Λ. (2003). *Ιστορία της ελληνικής μουσικής 2000 π.Χ. - 2000 μ.Χ.* Άγκυρα.
- Μποζίνης, Ν. (2008). *Ροκ παγκοσμιότητα και ελληνική τοπικότητα. Η κοινωνική ιστορία του ροκ στις χώρες της καταγωγής του και στην Ελλάδα*. Νεφέλη.
- Νοταράς, Γ. (1991). *Το ελληνικό τραγούδι των τελευταίων 30 χρόνων*. Λιβάνης-Νέα Σύνορα.

- Νταλούκας, Μ. (2006). *Ελληνικό ροκ. Ιστορία της νεανικής κουλτούρας από τη γενιά του Χάους μέχρι το θάνατο του Παύλου Σιδηρόπουλου 1945-1990*. Άγκυρα.
- Παπασπήλιος, Κ. (2005). *Το πανόραμα της ελληνικής μουσικής*. Εμπειρία Εκδοτική.
- Πετρόπουλος, Η. (1979). *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Κέδρος.
- Ράπτης, Θ. (2010). Άτυπη μουσική μάθηση στο νηπιαγωγείο. *2ο Διεθνές Συνέδριο Προσχολικής Αγωγής. Σύγχρονες τάσεις και προοπτικές στην Προσχολική Αγωγή και Εκπαίδευση του 21ου αιώνα, Β*, σσ. 191-200.
- Ρούκος, Ε. (2023, Ιανουάριος 1). Οι οπαδοί της «σκληρής» μουσικής στα Ιωάννινα της δεκαετίας του 1980. *Ηπειρωτικός Αγών*. Ανάκτηση Ιούλιος 24, 2023, από <https://www.agon.gr/istories/83089/oi-opadoi-tis-skliris-moysikis-sta-ioannina-tis/>
- Σαββόπουλος, Π. (2018). *Οι ρίζες των ρεμπέτικων. Τα παραδοσιακά ρεμπέτικα τραγούδια 1906-1931*. Οδός Πανός.
- Τσιώλης, Γ. (2018). Θεματική ανάλυση ποιοτικών δεδομένων. Στο Γ. Ζαϊμάκης (Επιμ.), *Ερευνητικές διαδρομές στις κοινωνικές επιστήμες: Θεωρητικές-Μεθοδολογικές συμβολές και μελέτες περίπτωσης* (σσ. 97-125). Πανεπιστήμιο Κρήτης.
- Φακανάς. (2023). Art Music School – Ωδείο Τέχνης Φακανά. Ανάκτηση Ιούλιος 28, 2023, από <https://www.fakanas.com/musicschool/>

## Παράρτημα: Πρωτόκολλο συνέντευξης

Εισαγωγή. Παρουσίαση του ερευνητή, εξήγηση σκοπού της συνέντευξης, βεβαίωση του εμπιστευτικού χαρακτήρα της συνέντευξης, ζήτηση άδειας βιντεοσκόπησης και ηχογράφησης, ερώτηση για χρήση ψευδώνυμου ή κανονικού ονόματος και ευχαριστία για συμμετοχή στην έρευνα.

Διευκρίνιση. Πέρα από τις προσχεδιασμένες ερωτήσεις που θα τεθούν, ο συνεντευξιαζόμενος, μπορεί να παρεμβαίνει και να συμπληρώνει στοιχεία τα οποία εκείνος θεωρεί σημαντικά και ότι θα πρέπει να ειπωθούν.

### *Δημογραφικές ερωτήσεις*

Ποια είναι η ηλικία σου;

Από πού κατάγεσαι και σε ποια πόλη/ποιες πόλεις μεγάλωσες και έζησες (σε περίπτωση που είναι διαφορετικές);

Ποιο είναι το επίπεδο σπουδών σου (πέρα από τη μουσική);

Ποιο είναι το επάγγελμά σου (σε περίπτωση που η μουσική είναι δεύτερη επαγγελματική επιλογή);

Οι γονείς σου με τι ασχολούνται/αν επαγγελματικά;

*Ποια είναι η δημοφιλής μουσική (popular music) και ποια είναι τα χαρακτηριστικά της στον Ελλαδικό χώρο;*

Τι είδους μουσική σου αρέσει (ξένη ή ελληνική pop μουσική);

Σε ποιο στυλ ειδικεύεσαι;

Ποια είδη μουσικής έχεις παίξει;

Ποια είδη δημοφιλούς μουσικής θεωρείς σημαντικά στην Ελλάδα; Σε ποια θεωρείς ότι υπάρχουν σημαντικοί εκπρόσωποι;

Έχεις δικό σου συγκρότημα;

Πότε σχημάτισες το πρώτο σου συγκρότημα (με φίλους ή άλλους που δεν γνώριζες εκ των προτέρων);

Σε ποιο επίπεδο γνώσης βρισκόσουν τότε;

Τι είδος μουσικής παίζεις με το συγκρότημά σου (tribute, cover, original, κτλ.);

Ποια θεωρείς ότι είναι τα βασικά χαρακτηριστικά της δημοφιλούς μουσικής;

Ποια είναι η άποψή σου για άλλα μουσικά είδη, πέρα από αυτό με το οποίο ασχολείσαι;

Έπαιξε κάποιο ρόλο η τεχνική σου εξέλιξη σε αυτή σου την άποψη;

Θυμάσαι να είχες ποτέ κάποια αποστροφή προς κάποια μουσικά είδη, δηλαδή να τα αποφεύγεις ή και να είσαι τελείως αρνητικός απέναντί τους;

Είσαι επαγγελματίας;

Είσαι μουσικός session;

Πόσα χρόνια δραστηριοποιείσαι στο χώρο;

Έχεις συνεργαστεί με κάποιους καλλιτέχνες που τους θεωρείς σημαντικούς;;

Ποιες ήταν οι πιο σημαντικές στιγμές της μέχρι τώρα καριέρας σου;

Πιστεύεις ότι η δημοφιλής μουσική στην εποχή μας είναι μια δημιουργική διαδικασία ή ένα καταναλωτικό αγαθό;

*Ποιοι είναι οι λόγοι που μπορούν να οδηγήσουν κάποιον να ασχοληθεί με τη δημοφιλή μουσική;*

Ποιο γεγονός σε ώθησε ν' ασχοληθείς με τη μουσική;

Με ποιο όργανο ή όργανα (αν είναι περισσότερα) ασχολείσαι;

Τι σε οδήγησε να επιλέξεις το όργανο/τα όργανα με το οποίο/τα οποία ασχολείσαι;

Ποιος ήταν ο λόγος που σε οδήγησε να ασχοληθείς με το συγκεκριμένο είδος μουσικής;

Ασχολείται κάποιος από το οικογενειακό σου περιβάλλον με τη μουσική είτε σε ερασιτεχνικό είτε σε επαγγελματικό επίπεδο;

Υπήρξε κάποια παρότρυνση από το οικογενειακό σου περιβάλλον να ασχοληθείς με τη μουσική; Ποια ήταν η άποψη της οικογένειάς σου για την επαγγελματική ενασχόλησή σου με τη μουσική;

Έχεις συμμετάσχει δημιουργικά σε ηχογράφηση μουσικής κάποιου άλλου καλλιτέχνη (δηλαδή να έχεις κληθεί να προσθέσεις τα δικά σου μουσικά στοιχεία στη μουσική του, session);

Έχεις συνθέσει τη δική σου μουσική; Αν ναι, ποια ανάγκη σε οδήγησε στο να συνθέσεις δική σου μουσική;

Τι θαυμάζεις περισσότερο σε έναν μουσικό (τι θα σε ενέπνεε) και γιατί θα πήγαινες να τον ακούσεις;

Θεωρείς ότι η ενασχόλησή σου με τη μουσική, σου πρόσφερε κάποια μορφή κοινωνικοποίησης;

*Πώς μπορεί κάποιος να διδαχθεί τη δημοφιλή μουσική; Ακολουθείται κάποια από τις συνήθεις διαδικασίες της τυπικής, μη τυπικής και άτυπης μορφής μάθησης;*

*Ποια ήταν η μεταβολή και διαχρονική εξέλιξη (αν υπήρξε) του τρόπου εκμάθησης από τη δεκαετία του 1980 μέχρι τις μέρες μας; Η τεχνολογική εκπαίδευση έχει επηρεάσει και σε ποιο βαθμό την εκμάθηση της δημοφιλούς μουσικής;*

*Παρατηρούνται διαφοροποιήσεις στον τρόπο που μαθαίνεται η δημοφιλής μουσική στα μεγάλα αστικά κέντρα και στην επαρχία (Αθήνα-Ιωάννινα) και πώς επηρεάζουν οι μουσικές κοινότητες την εκμάθησή της;*

Πώς έμαθες μουσική; Είσαι αυτοδίδακτος; Σου έχει δείξει κάποιος τα βασικά βήματα στη μουσική; Έχεις παρακολουθήσει μαθήματα μουσικής (ιδιαίτερα, σε οργανωμένες δομές όπως ωδείο, πανεπιστήμιο);

Η συναναστροφή σου με «άλλους» (συνομήλικους ή επαγγελματίες μουσικούς) σου προσέφερε επιπλέον γνώση (μέσω παρατήρησης ή συζήτησης);

Με ποιο τρόπο εξελίχθηκε;

Τι εμπειρίες είχες ως σπουδαστής/στρια στην τυπική μουσική εκπαίδευση;

Ο εκπαιδευτής σου ανήκε στο χώρο της δημοφιλούς ή της λόγιας μουσικής;

Ποια διαδικασία ακολούθησες για να μάθεις ένα τραγούδι (άτυπη μορφή μάθησης, στοχευμένα, κτλ.);

Με ποιο τρόπο επιβεβαιώνεις ότι αυτό που έμαθες είναι το ορθό;

Τι σημαίνει για σένα μουσικότητα; Θεωρείς ότι η απόκτησή της είναι σημαντική;

Πιστεύεις ότι η τεχνική είναι μια βασική παράμετρος που απαιτείται για την εκτέλεση ενός οργάνου;

Ασχολήθηκες κάποια στιγμή με το να βελτιώσεις την τεχνική σου και με ποιο τρόπο (σε καθοδήγησε κάποιος δάσκαλος, φίλος, διαδίκτυο, περιοδικό);

Πόσο χρόνο αφιερώνεις κατά μέσο όρο για την εξάσκηση στο όργανο (καθημερινά, σε εβδομαδιαία βάση); Τώρα και στο παρελθόν.

Τι περιλαμβάνει η εξάσκηση σου (τι υλικό χρησιμοποιείς); Τώρα και στο παρελθόν.

Ποια είναι τα κίνητρα που μπορεί να σε οδηγήσουν στο να εξασκηθείς περισσότερο (αφοσίωση, διάθεση, εξωτερικοί παράγοντες όπως ένα νέο συγκρότημα, σύνθεση ενός νέου τραγουδιού, μια καινούργια συνεργασία);

Χρησιμοποίησες ή χρησιμοποιείς παρτιτούρα ή άλλη μορφή σημειογραφίας, χρησιμοποιείς ηχογραφημένο υλικό ή κάποιο άλλο μέσο (πρόγραμμα υπολογιστή), κατά την εκμάθηση ενός τραγουδιού;

Πιστεύεις η πόλη που μεγάλωσες, που δραστηριοποιήθηκες μουσικά, έπαιξε κάποιο ρόλο στη διαμόρφωση της μουσικής σου φυσιογνωμίας; Τι δυνατότητες σου έδωσε; Πώς μπορεί να σε περιόρισε (βρήκες τους δασκάλους που θα ικανοποιούσαν τις μαθησιακές σου απαιτήσεις);

Στο μάθημα της μουσικής στο δημόσιο σχολείο (δημοτικό, γυμνάσιο) ποιες εμπειρίες αποκόμισες;

*Πώς λειτουργούν μακροπρόθεσμα οι ίδιοι οι εκτελεστές δημοφιλούς μουσική ως εκπαιδευτές (εντός και εκτός πλαισίου σπουδών) και ποιο είναι το πλαίσιο σπουδών της στα ελληνικά εκπαιδευτικά ιδρύματα (αδιαβάθμητα, ανώτερα και ανώτατα);*

Έχεις διδάξει ποτέ τη μουσική που παίζεις, περισσότερο ή λιγότερο συστηματικά; Ποια είναι η εμπειρία σου ως εκπαιδευτής;

Ποιες μεθόδους εφαρμόζεις στη διδασκαλία σου;



Σε ποιο βαθμό χρησιμοποιείς μεθόδους και τεχνικές που και εσύ χρησιμοποίησες για να μάθεις μουσικής; Τι είναι διαφορετικό ή θα ήθελες να είναι διαφορετικό και γιατί;

Χρησιμοποιείς την παρτιτούρα στη διδασκαλία σου;

Χρησιμοποιείς κάποια άλλα μέσα (τεχνολογικά ή μη);

Ποιος κατά τη γνώμη σου πρέπει να είναι ο ρόλος της δημοφιλούς μουσικής στην εκπαίδευση;

Θεωρείς ικανοποιητικό το νομοθετικό πλαίσιο με το οποίο λειτουργούν τα μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα στην Ελλάδα;

*Συμπληρωματικές ερωτήσεις*

Θα ήθελες να συμπληρώσεις κάτι ακόμα που δεν αναφέραμε αλλά το θεωρείς σημαντικό;