

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αριθμ. Πρωτ.: 1694  
Ημερομηνία: 24, 05, 22



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

## ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

### ΜΟΥΣΙΚ(Η)(ΟΙ) ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ: ΜΙΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Ιωάννης Σ. Λίτος

Επιβλέπουσα: Ειρήνη Παπαδάκη, Επίκουρη Καθηγήτρια

**ΜΟΥΣΙΚ(Η)(ΟΙ) ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ:  
ΜΙΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ  
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ**

**STREET MUSIC & MUSICIANS:  
A SOCIAL AND MUSICOLOGICAL APPROACH**

**Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή:**

Άρτα, 09/06/2022

**ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ:**

1. Επιβλέπουσα καθηγήτρια

Ειρήνη Παπαδάκη

Υπογραφή

Επίκουρη καθηγήτρια

2. Μέλος επιτροπής

Ασπασία (Σίσσυ) Θεοδοσίου

Υπογραφή

Αναπληρώτρια καθηγήτρια

3. Μέλος επιτροπής

Νίκος Ανδρικός

Υπογραφή

Επίκουρος καθηγητής

Ο Πρόεδρος του Τμήματος

Αθανάσιος Τρικούπης

Υπογραφή

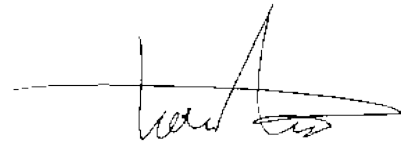
Αναπληρωτής καθηγητής

© Λίτος, Ιωάννης 2022

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

### Υπεύθυνη Δήλωση Φοιτητή

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Της οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.



Ioannis Aitos

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Το τεράστιο αίσθημα ανάγκης που πρέπει να αποδώσουν οι παρούσες ευχαριστίες αφορά το κλείσιμο ενός προσοδοφόρου κύκλου σπουδών και γνωριμίας με ανθρώπους και πτυχές της μουσικής επιστήμης και τέχνης. Θα πρέπει να εκφραστούν ευχές, λοιπόν, για συγκεκριμένα πρόσωπα που δίχως την πολύτιμη βοήθεια τους το παρακάτω πόνημα αλλά και η επιτυχής έκβαση των σπουδών δε θα είχε καταστεί εφικτή.

Πρωτίστως, για την ανά χείρας πτυχιακή, θα ήθελα να ευχαριστήσω για την καθοδήγηση και την πολύτιμη βοήθεια την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου κυρία Ειρήνη Παπαδάκη, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωάννινων. Για το χρόνο που αφιέρωσαν καθώς και για τις δικιές τους επισημάνσεις, προτροπές και ενδιαφέρον για τη συγκεκριμένη ερευνητική προσπάθεια οφείλω να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στα υπόλοιπα μέλη της επιστημονικής επιτροπής, την κυρία Σίσσυ Θεοδοσίου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωάννινων και τον κύριο Νίκο Ανδρικό, Επίκουρο Καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωάννινων.

Τις πιο εγκάρδιες ευχές μου για τη συναισθηματική και ηθική υποστήριξη, για την αδιάκοπη συμπαράσταση και ζήλο που επέδειξαν καθώς και για τη βοήθεια που πρόσφεραν όλο αυτό το διάστημα των σπουδών μου, αξίζουν οι γονείς μου, Σταύρος και Θεοδώρα, και ο Ηρακλής με τον Ανδρέα που δίχως την άνευ όρων αγάπη και φιλοξενία τους δε θα μπορούσα να ολοκληρώσω τη φοίτησή μου, καθώς και οι αγαπητοί και ακούραστοι συνοδοιπόροι μου στα εύκολα και στα δύσκολα, στα ωραία και στα άσχημα: Αγγελική, Άγγελος, Αντώνης, Αρτεμίσια, Βάσω, Ειρήνη, Θεωδωρή, Λένα, Νικόδημος, Παύλος, και Σοφία.

Τέλος, ειδικό ευχαριστώ αξίζουν όλοι οι μουσικοί που συνάντησα στο δρόμο και συνέβαλαν με τη δράση και τη μουσική τους στην εκπλήρωση της παρούσας έρευνας.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η δημόσια επιτέλεση μουσικής στο δρόμο αποτελεί ένα κομμάτι της καθημερινής αστικής ζωής των πολιτών παγκοσμίως. Με την πάροδο των αιώνων, η μουσική αυτή πράξη, λόγω της ιδιάζουσας μορφής της, έχει δεχτεί ένα κύμα πολλαπλών αναγνώσεων όπου άλλοτε χαρακτηρίζεται με θετικό και άλλοτε με αρνητικό πρόσημο. Σκοπός της παρούσας έρευνας αποτελεί η κοινωνική και μουσικολογική διερεύνηση της μουσικής που εμφανίζεται στο αστικό περιβάλλον της πόλης μέσα από την οπτική των μουσικών που την επιτελούν, των μουσικών πρακτικών που εφαρμόζουν καθώς και του κοινού που τη δέχεται. Η υλοποίηση της έρευνας έγινε σε μουσικούς της πόλης της Θεσσαλονίκης μέσω ημι-δομημένων συνεντεύξεων και παρατήρησης της μουσικής τους εμφάνισης καθώς και σε μέλη του κοινού με τη χορήγηση ερωτηματολογίου. Από τα αποτελέσματα της έρευνας προέκυψαν συμπεράσματα ως προς τους λόγους ύπαρξης της μουσικής στο δρόμο, τη στάση και τη σχέση του κοινού με τους μουσικούς, τις πρακτικές που εφαρμόζουν οι μουσικοί κατά την επιτέλεση τους, την ύπαρξη οικονομικού οφέλους όπως και μια σειρά στοιχείων μουσικολογικού ενδιαφέροντος.

**Λέξεις κλειδιά:** Μουσική στο δρόμο, μουσικό κοινό, υπαίθριος αστικός χώρος, μουσικές πρακτικές

## **ABSTRACT**

Street music performance is part of the daily urban life of citizens worldwide. Over the centuries, this musical praxis, due to its unique form, has been characterized with positive and negative comments. The purpose of this research is the social and musicological investigation of street music through the perspective of the musicians who performs it, the musical practices they apply and the audience that accepts it. The research was conducted on musicians in the city of Thessaloniki through semi-structured interviews and observation of their musical performance as well as on members of their audience by issuing a questionnaire. The results of the research led to conclusions regarding the reasons for the existence of music on the street, the attitude and relationship of the audience with musicians, the practices used by musicians in their performance, the existence of economic benefit and several elements of musicological interest.

**Keywords:** Street music, audience, urban public place, musical practices



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	6
ΠΕΡΙΛΗΨΗ .....	7
ABSTRACT .....	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ.....	10
1.1. Εισαγωγή .....	10
1.2. Έκθεση του προβλήματος.....	10
1.3. Σκοπός της έρευνας.....	11
1.4. Ερωτήματα της έρευνας .....	11
1.5. Σημασία και αναγκαιότητα της έρευνας .....	11
1.6. Όρια, προϋποθέσεις και περιορισμοί της έρευνας .....	12
1.7. Εννοιολογικοί Ορισμοί.....	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ.....	14
2.1. Εισαγωγή .....	14
2.2. Η μουσική στο δημόσιο χώρο.....	14
2.3. Οι μουσικοί στο δημόσιο χώρο .....	21
2.4. Το μουσικό κοινό στο δημόσιο χώρο .....	28
2.5. Στοιχεία και πρακτικές της μουσικής επιτέλεσης στο δρόμο .....	32
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	37
3.1. Εισαγωγή .....	37
3.2. Το αντικείμενο της μελέτης.....	37
3.3. Δείγμα - Δειγματοληψία.....	37
3.4. Μεθοδολογικά εργαλεία.....	38
3.5. Συγκέντρωση του υλικού.....	41
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ.....	44
4.1. Εισαγωγή .....	44
4.2. Δημογραφικά στοιχεία .....	45
4.3. Λόγοι ύπαρξης μουσικής στο δρόμο .....	49
4.4. Πρακτικές που συναντώνται στην επιτέλεση μουσικής στο δρόμο .....	54
4.5. Ύπαρξη σημαντικού οικονομικού οφέλους.....	60
4.6. Σχέση μουσικών και κοινού .....	63
4.7. Μουσικολογικά στοιχεία.....	66
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 : ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ .....	70
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ.....	73

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ

## 1.1. Εισαγωγή

Στο παρόν κεφάλαιο θα παρουσιαστεί η προβληματική που οδήγησε στην πραγματοποίηση της παρούσας έρευνας, ο σκοπός της πτυχιακής εργασίας, τα ερωτήματα της έρευνας, η σημασία και η αναγκαιότητα υλοποίησής της, τα όρια, οι προϋποθέσεις και περιορισμοί της παρούσας έρευνας όπως και μια σειρά εννοιολογικών ορισμών.

## 1.2. Έκθεση του προβλήματος

Η μουσική στο δρόμο είναι ένα παγκόσμιο φαινόμενο που εμφανίζεται σε διάφορους πολιτισμούς και κάθε φορά με διαφορετικές συνθήκες, μορφές και χαρακτηριστικά (Carlin, 2014· Breyley, 2016). Πρόκειται για μια παράσταση στον υπαίθριο δημόσιο χώρο που δημιουργείται από ανθρώπους και προσφέρεται ελεύθερα σε ανθρώπους (Celson & Sousa, 2000). Ωστόσο, το καθολικό δικαίωμα όλων να οικειοποιούνται το δρόμο για να δραστηριοποιούνται εκεί, δημιουργεί, σύμφωνα με τη βιβλιογραφία, μια σειρά ζητημάτων ποιοτικού ελέγχου και προσωπικών ενοχλήσεων (Celson & Sousa, 2000· Kostyra, 2016). Όσοι άνθρωποι δεν αρέσκονται στο συγκεκριμένο θέαμα, καθώς η έκθεση σε μια παράσταση στο δρόμο δύσκολα μπορεί να αποφευχθεί, τείνουν να την αντιμετωπίζουν ως αστική ενόχληση που πρέπει να ελέγχεται αυστηρά και να γίνεται ανεκτή στην καλύτερη περίπτωση (McNamara, & Quilter, 2016). Η εικόνα αυτή στιγματίζει την παρουσία καλλιτεχνών στον υπαίθριο αστικό χώρο και ταυτίζει την προσωπικότητα και το έργο τους με αυτήν ενός επαίτη ή ζητιάνου (McNamara, & Quilter, 2016). Η μουσική παράσταση δρόμου, ωστόσο, «είναι ένα αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας και μέρος της κουλτούρας του δρόμου, του μετασχηματισμού και της ανάπτυξης του αστικού χώρου» (Kostyra, 2016, σελ. 247). Για αρκετούς ανθρώπους αποτελεί έναν χώρο έκφρασης, κοινωνικοποίησης, συσχέτισης, ψυχικής ενδυνάμωσης και εργασίας (Celson & Sousa, 2000· Bywater, 2007· McKay, 2007· Kostyra, 2016· Watt, 2016· Awad et al., 2017· Gruhl, 2017· Wees, 2017· Astor, 2019· Bennett & McKay, 2019). Επιπλέον, ο δρόμος, καθώς είναι αποδεσμευμένος από εξωτερικές παρεμβολές και επιβολές προς τους μουσικούς, ως προς τις μουσικές και αισθητικές τους επιλογές, μπορεί να προσφέρει σημαντικά στον πειραματισμό με νέα μουσικά στοιχεία, στην παρουσίαση προσωπικών συνθέσεων και στη δημιουργία νέων (Grygier, 2013· Bennett & Rogers, 2014· Carlin, 2014· Marina,

2016· Gemci & Ferah, 2020· Watt, 2020· Stäbler & Mierisch, 2021). Οι δύο όψεις αυτού του νομίσματος, δημιουργούν μια θολή εικόνα για την ταυτότητα και το ρόλο που διαδραματίζει ένας μουσικός στο δρόμο. Υπάρχει ισορροπία στις παραπάνω δύο οπτικές για τους μουσικούς στο δρόμο; Ποια χαρακτηριστικά έχει μια παράσταση στο δρόμο και κατά πόσο διαφέρει από αυτήν σε μια μουσική σκηνή; Προσφέρει κάτι με την παρουσία του ο μουσικός ή στοχεύει μόνο στην απόκτηση χρήματος; Που μπορεί κανείς να τους συναντήσει και τι μουσική θα ακούσει από αυτούς; Οι παραπάνω ερωτήσεις συνθέτουν τον προβληματισμό της παρούσας εργασίας.

### **1.3. Σκοπός της έρευνας**

Σκοπός της παρούσας έρευνας αποτελεί η κοινωνική και μουσικολογική διερεύνηση της μουσικής που εμφανίζεται στο αστικό υπαίθριο περιβάλλον της πόλης μέσα από την οπτική των μουσικών που την επιτελούν, των μουσικών πρακτικών που εφαρμόζουν και του κοινού που τη δέχεται.

### **1.4. Ερωτήματα της έρευνας**

Τα ερωτήματα της έρευνας δημιουργήθηκαν με βάση τις τρεις σημαντικές παραμέτρους που εντοπίζονται: τον *πομπό* (μουσικοί), τον *δέκτη* (κοινό) και το *μήνυμα* (μουσική), καθώς και τις μεταξύ τους σχέσεις:

- α. Ποιος είναι ο λόγος ύπαρξης μουσικής στο δρόμο;
- β. Ποιες πρακτικές και συνήθειες συναντάμε στην επιτέλεση μουσικής στο δρόμο;
- γ. Ποια είναι η σχέση μεταξύ μουσικών και κοινού στο δρόμο;
- δ. Υπάρχει οικονομικό όφελος από την επιτέλεση μουσικής στο δρόμο;
- ε. Κατά πόσο είναι αποδεκτοί/η οι/η μουσικοί/η στο δρόμο;
- στ. Ποια μουσικολογικά χαρακτηριστικά εμφανίζονται κατά την επιτέλεση μουσικής στο δρόμο;

### **1.5. Σημασία και αναγκαιότητα της έρευνας**

Η παρούσα πτυχιακή εργασία έρχεται να καλύψει ένα σημαντικό ερευνητικό κενό που υπάρχει στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία. Κατά τη βιβλιογραφική ανασκόπηση, δεν εντοπίστηκε καμία ελληνική ερευνητική προσπάθεια που να μελετά τη μουσική στον υπαίθριο αστικό χώρο ή κάποιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της. Οι μόνες σχετικές

αναφορές πάνω στο θέμα εντοπίζονται σε τοπικές εφημερίδες και σε μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Επομένως, η παρουσία όπως και το έργο των Ελλήνων μουσικών στο δρόμο δεν έχει τεκμηριωθεί και αναλυθεί πάνω σε μια επιστημονική βάση και η πληροφόρηση μας παραμένει παρά ελάχιστη. Παράλληλα, όπως θα φανεί εκτενώς και στο δεύτερο κεφάλαιο, η επιτέλεση μουσικής στο δρόμο συνδέεται με μια σειρά αρχιτεκτονικών, κοινωνικών, πολιτισμικών και μουσικών παραμέτρων οι οποίες ενδυναμώνουν την ασαφή εικόνα και το «μύθο» γύρω από τον μουσικό στο δρόμο. Μέσω της παρούσας πτυχιακής εργασίας προσφέρεται χώρος προς αποσαφήνιση σημαντικών θεμάτων που άπτονται της μουσικής στο δρόμο ενώ χαρτογραφούνται μια σειρά κοινωνικών αλληλεπιδράσεων και μουσικολογικών στοιχείων που είναι παρόντα στη μουσική παράσταση στο δρόμο. Με τον τρόπο αυτό, η μουσική επιτέλεση στο δρόμο θα μπορέσει να γίνει αντιληπτή και κατανοητή, ως ένα κοινωνικό και μουσικό φαινόμενο, και να αρθούν προκαταλήψεις και στερεότυπα που συνδέονται a priori με αυτήν. Επιπλέον, η διεθνής βιβλιογραφία δεν έχει ασχοληθεί εκτενώς με μουσικολογικά ζητήματα της μουσικής στο δρόμο, ούτε έχουν συνδυαστεί σε αρκετές έρευνες η μουσική, οι μουσικοί και το κοινό τους για την εξαγωγή συμπερασμάτων. Τέλος, περισσότεροι μουσικοί, ενδιαφερόμενοι αλλά και άνθρωποι που συμμετέχουν ως κοινό θα γνωρίσουν άγνωστες και ωραιοποιημένες πτυχές της μουσικής παράστασης στο δρόμο και ίσως ενθαρρυνθούν να συμμετέχουν σε αυτή ακόμα πιο θερμά.

## **1.6. Όρια, προϋποθέσεις και περιορισμοί της έρευνας**

Τα όρια και οι περιορισμοί της παρούσας έρευνας αφορούν τον τόπο, τη διάρκεια και τον πληθυσμό διεξαγωγής της έρευνας. Πιο συγκεκριμένα, για την παρούσα πτυχιακή εργασία μελετήθηκε μόνο η πόλη της Θεσσαλονίκης και όχι κάποια άλλη που μπορεί και να παρείχε διαφορετικά αποτελέσματα. Επίσης, το χρονοδιάγραμμα της εργασίας περιέλαβε μόνο λίγους μήνες για την πραγματοποίηση της έρευνας και όχι ολόκληρο το έτος. Οι καιρικές συνθήκες όπως και η τουριστική περίοδος του χρόνου ενδέχεται να τροποποιούσαν τα δεδομένα εφόσον συμπεριλαμβάνονταν. Τέλος, το δείγμα της παρούσας έρευνας είναι ενδεικτικό καθώς περιλαμβάνει πληθυσμό μόνο από μια συγκεκριμένη γεωγραφική περιοχή, ενώ ο μικρός αριθμός του δεν ενδείκνυται για γενίκευση των αποτελεσμάτων στον ευρύτερο πληθυσμό.

## 1.7. Εννοιολογικοί Ορισμοί

- **Μουσική στο δρόμο:** Η δημόσια επιτέλεση μουσικής στον υπαίθριο αστικό χώρο που συνδέεται με μια σειρά οικονομικών, κοινωνικών, αρχιτεκτονικών, παραστατικών, πολιτισμικών και μουσικών παραγόντων (Smith, 1996· Kushner & Brooks, 2000· Simpson, 2011· Grygier, 2013· Bennett & Rogers, 2014· Gruhl, 2017· Jurich, 2017· Gemci & Ferah, 2020).
- **Μουσικοί στο δρόμο:** Οι επαγγελματίες και ερασιτέχνες μουσικοί, οι οποίοι επιτελούν στο δημόσιο χώρο τη μουσική τους ιδέα και δημιουργία (Celson, & Sousa, 2000· Carlin, 2014· Quilte, 2015· Marina, 2016· Jurich, 2017).
- **Μουσικό κοινό:** Πολίτες και, γενικότερα, άνθρωποι που είτε σκοπίμως επιλέγουν είτε τυχαίως παραβρίσκονται και συμμετέχουν σε μια μουσική παράσταση στο δρόμο (Tanenbaum, 1995· Kushner & Brooks, 2000· Bennett & McKay, 2019· Stäbler & Mierisch, 2021).
- **Σημείο επιτέλεσης:** Ο συγκεκριμένος χώρος που επιλέγει κάποιος μουσικός για να πραγματοποιήσει την εμφάνισή του (Kushner & Brooks, 2000· Bywater, 2007· Simpson, 2011· Kaul, 2013· Bennett & Rogers, 2014· Kostyra, 2016· Marina, 2016· Watt, 2016· Wees, 2017· Sarapin, & Morris, 2018· Bennett & McKay, 2019· Gemci & Ferah, 2020· Watt, 2020· Ho & Au, 2021).
- **Μέσα συλλογής χρηματικών ποσών:** πρόκειται για αντικείμενα τα οποία χρησιμοποιούνται από τους μουσικούς για να συλλέξουν δωρεές από το κοινό (Carlin, 2014· Kostyra, 2016· Wees, 2017· Sarapin, & Morris, 2018· Ho & Au, 2021).
- **Πομπός – δέκτης – μήνυμα:** Η σχέση μεταξύ μουσικών, κοινού και μουσικής αποτελεί μια μορφή επικοινωνίας που νοηματοδοτεί και καθορίζει τις μεταξύ τους σχέσεις. Σύμφωνα με το μοντέλο του Jakobson (Fiske, 2010), ο πομπός είναι εκείνος που ξεκινάει την επικοινωνία και κοινοποιεί ένα συγκεκριμένο μήνυμα στον δέκτη. Το μήνυμα, ωστόσο, περιλαμβάνει μια σειρά στοιχείων που ξεπερνούν το πρώτο επιφανειακό στάδιο της απλής μετάδοσης του εαυτού του. Δημιουργεί ένα κοινό σύστημα νοήματος και ευνοεί τις διαφορετικές συνδέσεις που μπορούν να επιτευχθούν μεταξύ πομπού και δέκτη. Στην παρούσα πτυχιακή πομπός είναι ο μουσικός στο δρόμο, μήνυμα είναι η μουσική ενώ δέκτης το κοινό και θα χρησιμοποιούνται εναλλακτικά μέσα στο κείμενο.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ

### 2.1. Εισαγωγή

Το παρόν κεφάλαιο αποτελεί μια βιβλιογραφική ανασκόπηση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας για τη μουσική στο δρόμο. Κρίθηκε απαραίτητο, για την πληρέστερη παρουσίαση του θέματος, να γίνει χωρισμός σε επιμέρους υποκεφάλαια όπου το κάθε ένα θα εστιάζει την προσοχή του σε στοιχεία που κρίθηκαν ως σημαντικά κατά τη μελέτη της βιβλιογραφίας. Έτσι, στο πρώτο υποκεφάλαιο αναφέρονται στοιχεία και παράγοντες που ορίζουν τι είναι η μουσική στο δρόμο, στο δεύτερο υποκεφάλαιο εξετάζονται οι μουσικοί στο δρόμο μέσα από τον επαγγελματικό, κοινωνικό και καλλιτεχνικό τους αντίκτυπο, στο τρίτο υποκεφάλαιο παρουσιάζονται ορισμένα χαρακτηριστικά του κοινού στο δρόμο σε αντιδιαστολή με αυτού σε μια μουσική παράσταση σε κλειστό χώρο, ενώ στο τέταρτο υποκεφάλαιο αναδεικνύονται σημαντικές πτυχές και στοιχεία της μουσικής επιτέλεσης στο δρόμο.

### 2.2. Η μουσική στο δημόσιο χώρο

Έφηβοι που «γρατσουνάνε» μια κιθάρα σε κάποια γωνιά του δρόμου, μπάντες χάλκινων πνευστών που παρελαύνουν στα κέντρα και στις πλατείες των πόλεων, ένας μουσικός που παίζει σε μια υπόγεια διάβαση του μετρό με το ακορντεόν του γνώριμες μελωδίες. Όλα τα παραπάνω αποτελούν παραδείγματα από στιγμές όπου η μουσική παρουσιάζεται δημόσια στον κοινόχρηστο χώρο μιας πόλης, κωμόπολης ή και κάποιου χωριού στον κόσμο (Bartlett, 2017· Bennett & McKay, 2019). Σύμφωνα με τον Weber (2006 οπ. αν. Grygier, 2013) αυτός είναι και ο πιο απλός ορισμός που μπορεί να δοθεί για τη μουσική που εκτελείται έξω στο δρόμο<sup>1</sup>. Για την Campbell (1981, σελ. 8) η μουσική στο δρόμο αποτελεί μια παραστατική εμπειρία «μειωμένη στα ελάχιστα βασικά της στοιχεία, τον ερμηνευτή και το κοινό». Ωστόσο, όσο ξεκάθαρες και αν μπορούν να θεωρηθούν οι παραπάνω οπτικές πάνω στη νοηματοδότηση του

---

<sup>1</sup> Θα πρέπει εξ' αρχής να αναφερθεί μια θέση που παρουσιάζει ο Losiak (2008 οπ. αν. Grygier, 2013) σχετικά με τη μουσική της πόλης και τη μουσική στην πόλη. Στην πρώτη κατηγορία συμπεριλαμβάνονται όλοι οι ήχοι και οι μουσικές δραστηριότητες που συμβαίνουν στον υπαίθριο αστικό χώρο και είναι ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά συνδεδεμένες με την πόλη, όπως ένα πανηγύρι, ένα έθιμο ή ο χτύπος της εκκλησιαστικής καμπάνας, ενώ στην δεύτερη κατηγορία εντάσσονται όσες μουσικές δραστηριότητες δεν συμβαίνουν για τους παραπάνω λόγους. Η παρούσα εργασία ασχολείται με την δεύτερη κατηγοριοποίηση του Losiak.

φαινομένου, τόσα ερωτήματα εγείρονται μέσα από μια λεπτομερή εξέταση των επιμέρους πρακτικών και χαρακτηριστικών που εμφανίζει κάθε μουσική επιτέλεση στο δρόμο. Το γεγονός αυτό πιθανώς να απαντά και στον λόγο που, ενώ το συγκεκριμένο θέμα είναι αρκετά δημοφιλές σε συζητήσεις μεταξύ ανθρώπων και εμφανίζεται συχνά σε έντυπα και διαδικτυακά άρθρα εφημερίδων και μέσων κοινωνικής δικτύωσης, δεν αποτυπώνονται σχετικές καταχωρίσεις του όρου σε παγκόσμιες μουσικές εγκυκλοπαίδειες όπως στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* και στο *Die Musikgeschichte und Gegenwart*. Το *Oesterreichisches Musiklexikon* και το *The Oxford Companion to Music* παρέχουν μια σύντομη μόνο καταχώρηση πάνω στο θέμα (Grygier, 2013· Watt, 2016).

Η εμφάνιση της μουσικής στο δρόμο αποτελεί μέρος μιας γενικότερης ύπαρξης καλλιτεχνικών δράσεων στην υπαίθρια αστική ζωή μιας πόλης. Ορισμένες από αυτές αφορούν απαγγελίες ή αφηγήσεις παραμυθιών, ζωγραφική προσώπου ή προσωπικού πορτραίτου, γκράφιτι όπως και παραστάσεις κουκλοθέατρου, χορού, μίμησης, μαγικών και ταχυδακτυλουργικών κόλπων (Carlin, 2014· McNamara & Quilte, 2015· Marina, 2016). Έτσι, για τους Ho και Au (2021), προκύπτουν δύο μεγάλες κατηγορίες παράστασης στο δρόμο: οι μουσικές και οι μη μουσικές παραστάσεις. Οι υπεύθυνοι για την υλοποίηση αυτών των δράσεων στους δρόμους αναφέρονται στη διεθνή βιβλιογραφία ως *street performers* και εναλλακτικά ως *buskers* και, κατ' αντιστοιχία, η παράσταση στο δρόμο ως *street performance* ή *busking*<sup>2 3</sup> (Bywater, 2007· Read, 2017· Ho & Au, 2021). Αξίζει να σημειωθεί πως η λέξη *busker/busking* χρησιμοποιείται στον απλοϊκό λαϊκό λόγο -στην «αργκό»- για να περιγράψει τον μουσικό στο δρόμο (Read, 2017). Εμφανίστηκε για πρώτη φορά στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα και προέρχεται από την ετυμολογία του ξεπερασμένου γαλλικού «*busquer*», του ιταλικού «*buscare*» και του ισπανικού «*buscar*» που σημαίνουν «αναζητώ, ψάχνω» ενώ αργότερα ως λέξη συνδέθηκε με τις έννοιες «κυκλοφορώ πουλώντας» και, στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, «τριγυρνάω κάνοντας παραστάσεις» (Bywater, 2007).

Η ετυμολογική αυτή ερμηνεία της λέξεως προσθέτει στον ορισμό που αναφέρθηκε παραπάνω την έννοια της χρηματικής σκοπιμότητας. Πράγματι, αρκετοί είναι οι μελετητές που ορίζουν τη μουσική στο δρόμο ως μια παράσταση στον υπαίθριο

---

<sup>2</sup> Στην παρούσα εργασία οι όροι αυτοί θα χρησιμοποιούνται εναλλακτικά.

<sup>3</sup> Το *street performance/street performer* χρησιμοποιείται κυρίως σε αμερικανικά κείμενα ενώ οι όροι *busking/busker* είναι πιο οικείοι στη βρετανική βιβλιογραφία (Bywater, 2007· Ho & Au, 2021).

αστικό χώρο που αποβλέπει στη συλλογή χρηματικών ποσών από όσους ανθρώπους τυχαίνει να είναι εκεί παρόντες (Smith, 1996· Kushner & Brooks, 2000· Simpson, 2011· Bennett & Rogers, 2014· Gruhl, 2017· Jurich, 2017· Gemci & Ferah, 2020). Για τον Kastner (1992 οπ. αν. Smith, 1996, σελ. 6) είναι η τέχνη του «να πείθεις τους περαστικούς να δωρίσουν χρήματα έναντι παροχής δωρεάν μουσικής» ενώ για τον Jurich (2007, σελ. 40) είναι «η διαχρονική πρακτική της παράστασης σε δημόσιους χώρους έναντι φιλοδωρήματος». Αυτό που ξεχωρίζει στον ορισμό του Kastner είναι ότι η προσφορά χρημάτων στους *buskers* έγκειται στην προσωπική επιλογή και στην εθελοντική πρωτοβουλία των ανθρώπων που τυχαίνει να βρίσκονται εκεί (Gruhl, 2017). Από την άλλη μεριά, για τους Kushner και Brooks (2000) το ζήτημα αυτό χρειάζεται εξαιρετική προσοχή και λεπτό χειρισμό ώστε να αποφεύγονται συμπεριφορές «freeriding»<sup>4</sup>, οι οποίες ενώ σε προσωπικό επίπεδο μπορεί να είναι θεμιτές, στο κοινωνικό/συλλογικό επίπεδο επιφέρουν αρκετά προβλήματα και προκαλούν ζητήματα στο χώρο των πολιτιστικών αγαθών.

Το χρηματικό όφελος ταυτόχρονα με μια άλλη σειρά κοινωνικών παραγόντων, που θα διευκρινιστούν στη συνέχεια, συνέδεσε την εμφάνιση μουσικής στο δρόμο με την έννοια της *επαιτείας* ενώ ο όρος *busker* βρέθηκε να είναι συνώνυμος των όρων *ζητιάνος* και *επαίτης* (Bywater, 2007· Grygier, 2013· Carlin, 2014· Gruhl, 2017· Johnson, 2018· Ho & Au, 2021). Ο Carlin (2014) παρατηρεί πως ο παραπάνω συσχετισμός είναι αρκετά λογικό να γίνεται αφού και στις δύο περιπτώσεις συναντώνται κοινά στοιχεία όπως η τοποθεσία (ο δημόσιος χώρος), η ευκαιριακή συνθήκη, η χωροχρονική ελαστικότητα (σε οποιοδήποτε δημόσιο μέρος και οποιαδήποτε στιγμή της ημέρας) και η οικονομική ενίσχυση που λαμβάνουν και οι δύο από τη ροή περαστικών στο δρόμο. Ο Grygier (2013) συμπληρώνει πως είναι σύνηθες και για τους δύο να χρησιμοποιούν ορισμένες φορές κάποια «τεχνάσματα» για να προσελκύσουν ευκολότερα τον κόσμο όπως μεταμφιέσεις, αξεσουάρ ή κάποια άλλη σκηνική παρουσία<sup>5</sup>. Οι Ho και Au (2021), από την άλλη, επισημαίνουν ορισμένα σημεία στα οποία το *busking* διακρίνεται από την *επαιτεία*. Αρχικά, η *street*

---

<sup>4</sup> Προκύπτει από το γεγονός ότι κάποιοι επωφελούνται από πόρους, δημόσια αγαθά ή υπηρεσίες και την εργασία κάποιου χωρίς να συνεισφέρουν με το μερίδιό που τους αναλογεί. Π.χ. κάποιος στο δρόμο περνάει μπροστά από έναν μουσικό που παίζει, απολαμβάνει/ακούει μουσική αλλά δεν πληρώνει. Προσπερνάει και φεύγει.

<sup>5</sup> Ιστορικά, το 19<sup>ο</sup> αιώνα χρησιμοποιούνται από αρκετούς ζητιάνους ζώα, όπως παπαγάλος, ακόμα και παιδιά προκειμένου η εμφάνισή τους να γίνει πιο ελκυστική, πειστική και αποτελεσματική (Grygier, 2013).



*performance* μπορεί να νοηθεί ως παράσταση καλλιτεχνικής φύσεως. Με τον τρόπο αυτό, προσφέρουν συνειδητά στον αποδέκτη/κοινό μια υπηρεσία ψυχαγωγίας όπου ως αντάλλαγμα οι μουσικοί λαμβάνουν κάποια δωρεά. Δημιουργείται, δηλαδή, μια άτυπη σχέση δούναι και λαβείν, σε αντίθεση με τους *ζητιάνους* που ζητάνε άμεσα κάποιο χρηματικό ποσό χωρίς να προσφέρουν κάτι στον περαστικό. Ωστόσο, η ελευθερία πρόσβασης και έκθεσης στον δημόσιο χώρο σε συνδυασμό με την απήχηση που μπορεί να έχει ένα άνθρωπος που παίζει μουσική στο δρόμο, γίνεται εύκολα εκμεταλλεύσιμη για την απόκτηση χρήματος και αναστρέφει την παραπάνω εικόνα. Έτσι, αρκετές είναι οι περιπτώσεις ανθρώπων που παρουσιάζονται με μια φορητή συσκευή που αναπαράγει μουσική ή χρησιμοποιούν, ως πρόσχημα, κάποιο μουσικό όργανο, χωρίς να ξέρουν στην ουσία πώς παίζεται, ώστε να «νομιμοποιήσουν» και αιτιολογήσουν την ύπαρξή τους και, δυνητικά, να επωφεληθούν οικονομικά<sup>6</sup> (Grygier, 2013). Η εικόνα αυτή δημιουργεί μια σύγχυση στο μυαλό του κάθε ανθρώπου που αμφιταλαντεύεται για το αν όντως πρόκειται για μια κίνηση μουσικής στο δρόμο ή όχι. Ο παράγοντας που απαντάει για τον Grygier (2013) στο παραπάνω δίλημμα είναι η ποιότητα του παραγόμενου ήχου. Πέρα όμως από την ψυχαγωγική και τη μουσική διάσταση, το *busking* συμβάλει σημαντικά σε ζητήματα «αναδημιουργίας» του δημόσιου χώρου (Kostyra, 2016· Wees, 2017· Astor, 2019) κοινωνικοποίησης (Celson & Sousa, 2000· Bywater, 2007), ψυχικής υγείας (Gruhl, 2017), αισθήματος του «ανήκειν» και ταυτότητας (McKay, 2007· Bennett & McKay, 2019) καθώς και δημοκρατίας/διαμαρτυρίας (Watt, 2016· Awad et al., 2017).

Ο δημόσιος χώρος (*public space*) ορίζεται μέσα από την ιδιότητα της ανοιχτής και ελεύθερης πρόσβασης που προσφέρει σε πολλούς και διαφορετικούς ανθρώπους, σε πολλές και διαφορετικές ώρες της ημέρας και του έτους, διευκολύνοντας τη μετακίνησή τους σε ατομικές ή ομαδικές δραστηριότητες και υποχρεώσεις (Carr et al., 1992· Ho & Au, 2021). Η σχέση μεταξύ της μουσικής του δρόμου και του αστικού δημόσιου χώρου άρχισε να συζητείται έντονα στα τέλη της δεκαετίας του 1980 όπου και έγινε ακόμα πιο αντιληπτή η επίδραση που ασκεί η σχέση αυτή στους ανθρώπους αλλά και στον ίδιο τον χώρο (Gemci & Ferah, 2020). Σύμφωνα με τους Bennett και McKay (2019), όσοι πολίτες εργάζονται σε κεντρικά σημεία της πόλης ή συχνάζουν σε μέρη με μεγάλη τουριστική κίνηση έχουν προσπεράσει ή σταματήσει να ακούσουν

---

<sup>6</sup> Στη γερμανική γλώσσα οι άνθρωποι αυτοί αναφέρονται με τον όρο «Bettlermusiker» (Grygier, 2013).

κάποια στιγμή στη ζωή τους μια *street performance* που γινόταν εκεί. Η συμμετοχή τους με τον τρόπο αυτό θεωρείται ως μια ενδιάμεση στάση, ένα πέρασμα που κάνουν κατά ή ενδιάμεσα στον προορισμό τους, ένας συνδετικός κρίκος μεταξύ δύο καταστάσεων που αναφέρεται ως *liminal state* (Bywater, 2007). Ο Tanenbaum (1995) θεωρεί πως σε αυτήν την κατάσταση δημιουργούνται «μεταβατικές κοινότητες ανθρώπων», δηλαδή παροδικές συγκεντρώσεις ατόμων που κάτω από το ενιαίο άκουσμα της μουσικής λειτουργούν ως ένα σύνολο με κοινωνική συνοχή. Αυτό συμβαίνει γιατί η στιγμή αυτή διατηρεί έντονα μέσα της το στοιχείο της μεταβατικότητας (*betwixt and between*), μιας, δηλαδή, περιόδου όπου οι άνθρωποι είναι ανοιχτοί σε αλλαγές (Simpson, 2011). Έτσι, για κάποιους μουσικούς αυτή η στιγμή σηματοδοτεί το πέρασμα από την αφάνεια στην αναγνωρισιμότητα και από τον πειραματισμό, στη σύνθεση και τελειοποίηση της μουσικής τους (Bywater, 2007), ενώ για άλλους ανθρώπους μπορεί να σημαίνει το πέρασμα από τη ρουτίνα σε μια ευχάριστη απόλαυση, από τη μοναξιά στην αλληλεπίδραση ή στην αυθόρμητη συνάντηση με κάποιον (Wees, 2017· Bennett, & McKay, 2019) αλλά και στην αμφισβήτηση του τρόπου που σκεφτόμαστε το δημόσιο χώρο (Tanenbaum, 1995). Ο Williams (2016) αναφέρεται στη δυνατότητα της μουσικής στο δρόμο να «μεταμορφώνει» τοπία. Ένας δημόσιος χώρος, όπως μια υπόγεια μια διάβαση του μετρό που εξυπηρετεί καθημερινά τη διέλευση του κοινού, αναδιαμορφώνεται διακριτικά και υποσυνείδητα μέσα στο μυαλό όταν αλλάζει ο τρόπος που βιώνεται (McKay, 2007· Williams, 2016· Wees, 2017). Παθητικά χωρίς τη μουσική και ενεργητικά όταν σταματήσεις για να την ακούσεις. Ο δημόσιος χώρος, με τον τρόπο αυτό, γίνεται ένα ευνοϊκό, ευχάριστο και προσιτό μέρος που προσκαλεί ακόμα περισσότερους ανθρώπους να κυκλοφορήσουν έξω ελεύθερα και να απολαύσουν τη μουσική και το τοπίο, χωρίς να ελλοχεύει ενδόμυχα κάποιος φόβος ή ενδοιασμός προς αυτό (McKay, 2007· Gemci & Ferah, 2020· Ho & Au, 2021). Έτσι, τόσο ο χαρακτήρας των δημόσιων χώρων όσο και οι εμπειρίες όσων διέρχονται επηρεάζονται, διευρύνονται και, δυνητικά, τροποποιούνται (Astor, 2019). Ο Ferrell (2002, σελ. 69) συνοψίζει πολύ εύστοχα τα παραπάνω δηλώνοντας πως

*«Το busking αναδιατάσσει τους ήχους και τους χώρους του δρόμου, την άμπωτη ροή των περαστικών του, αλλά ίσως το πιο σπουδαίο είναι ότι αναδιατάσσει το νόημα της ζωής του δρόμου, την εμπειρία των χώρων του δρόμου και, έστω για λίγο, τις προθέσεις όσων βρεθούν εκεί».*

Για τους Doughty και Lagerqvist (2016, σελ. 65), το «κάλεσμα» της μουσικής στο δρόμο προς τους ανθρώπους διευκολύνει «στιγμές ισότιμης συντροφικότητας, στιγμές που ενθαρρύνεται η ανάμειξη σε πολλές υπάρχουσες γραμμές διαφοράς». (2016: 65). Άνθρωποι με διαφορετικές ερμηνευτικές δυνατότητες και μουσικά ρεπερτόρια, άτομα που προέρχονται από διασπορικούς και μεταναστευτικούς πολιτισμούς και διαφορετικές εθνικότητες και θρησκείες μπορούν ελεύθερα μέσω της μουσικής τους να «ακουστούν» (Doughty & Lagerqvist, 2016· Bennett, & McKay, 2019). Περιθωριοποιημένες φωνές, όπως μιας ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας, μπορούν, χωρίς περιορισμούς, να εκφραστούν μέσω της μουσικής επιτέλεσης στο δρόμο με στόχο να αμφισβητηθεί η ανωνυμία τους (McKay, 2007). «Σε όλη την πρόσφατη ιστορία, όπου οι άνθρωποι βγήκαν στους δρόμους σε ένδειξη διαμαρτυρίας, αλληλεγγύης, συναδελφικότητας και επανάστασης, η μουσική ήταν παρούσα» (Bennett, & McKay, 2019, σελ. 13). Έτσι, η πρακτική του *busking* τείνει να αμφισβητεί υπάρχουσες κοινωνικές δομές και νόρμες, καθώς μετατρέπεται σε έναν δημιουργικό τρόπο αντίστασης. Δεν τίθεται μόνο θέμα ενάντια στην εξουσία αλλά και ενάντια στις κυρίαρχες ιδέες και πρακτικές, στους ρόλους, την ιδιότητα του πολίτη, τις προκαταλήψεις και τα στερεότυπα (Awad, et. al., 2017· Ho & Au, 2021). Η κοινωνική δύναμη της μουσικής στο δρόμο συμβαίνει όταν το σώμα και το μυαλό εμπνευστεί από αυτό που ακούσει και δει και το μετατρέψει σε χορό, διαμαρτυρία και συμμετοχή, αναφέρει ο McKay (2007). Παράλληλα, η Gruhl (2017) υπογραμμίζει τη δυνατότητα του *busking*, πέρα από την απόκτηση μιας κοινωνικής ταυτότητας, να συνδέει έναν ερμηνευτή με την κοινωνία. Η μουσική επιτέλεση στο δρόμο δύναται να προσφέρει μια αίσθηση νοήματος στη ζωή ενός ανθρώπου, έναν τρόπο να συνεισφέρει δημιουργικά στην κοινωνία και στον εαυτό του, να βελτιώσει την ψυχική του υγεία και ευεξία και να περάσει από την αφάνεια στην ορατότητα (Gruhl, 2017). Η παραπάνω οπτική εκφράζεται και μέσα από την ανθρωπολογική προσέγγιση του *busking* που αναγιγνώσκεται ως μια μορφή κοινωνικής ζωής και προσφοράς (Kushner & Brooks, 2000). Διότι, όπως σημειώνει ο Wees (2017, σελ. 70), «αν και μοιάζει για ατομική δραστηριότητα, το *busking* είναι μια διαδικασία συνένωσης: μια κοινωνική συναρμολόγηση που συνδέει την αίσθηση-αντίληψη και τις εσωτερικές ψυχικές καταστάσεις μέσα σε συγκεκριμένες κοινωνικο-ιστορικές διαδικασίες και υλικές συνθήκες του κόσμου όπως τον βρίσκουμε».

Γίνεται, λοιπόν, σαφές ότι για να κατανοήσει κάποιος το φαινόμενο του *street performance* θα πρέπει να κατανοήσει το «δρόμο» μέσα από την αρχιτεκτονική, πολιτισμική και κοινωνική του σκοπιά (Celson & Sousa, 2000). Ο αρχικός ορισμός της μουσικής στο δρόμο μοιάζει πλέον να είναι αρκετά απλοϊκός και παρωχημένος. Σύμφωνα με τον Wees (2017), οι διαφορετικοί τρόποι πραγμάτωσης μαζί με την περίπλοκη μορφή που παίρνει και με την οποία εμφανίζεται η μουσική στο δρόμο καθιστά δύσκολο και αμφισβητήσιμο το έργο όσων θέλουν να καθορίσουν τα όριά της.

Πρόκειται για μια εφήμερη τέχνη, μια συγκυριακή δραστηριότητα, μια ιδιαίτερα ασταθής και ευμετάβλητη πρακτική, που χαρακτηρίζεται από ελαστικότητα, παροδικότητα, χωρική και χρονική παροδικότητα (Riggle, 2010· Williams, 2016· Wees, 2017). Η μουσική στο δρόμο φαίνεται πως διατίθεται σε όλα τα «σχήματα και μεγέθη» (Gemci, & Ferah, 2020, σελ. 434). «Από πηγή ευημερίας και κοινωνικής ενότητας, σε μέσο αύξησης της προβολής και της γνώσης των πολιτισμών της διασποράς και των μεταναστών» (Bennett & McKay, 2019, σελ. 1) και από την ταύτιση του *busker* με *επαίτη* στη μετατροπή των «ρουτινοποιημένων και αλλοτριωτικών περιβαλλόντων» μιας πόλης (Tanenbaum, 1995, σελ. 2) σε χώρους διεκδίκησης ατομικών και συλλογικών δικαιωμάτων. Ως ένα μέρος του αστικού, κατά Murray Schafer (1977), *ηχοτοπίου* (Soundscape) της πόλης, αξίζει να σημειωθεί πως η μουσική στο δρόμο, αν και για πολλούς αιώνες υπήρξε το μόνο μέρος που μπορούσαν οι περισσότεροι άνθρωποι να ακούσουν μουσική, διαφοροποιείται από την επιτέλεση μουσικής σε κάποια συναυλιακή αίθουσα. Και αυτό γιατί αντιτίθεται στην «υψηλή» τέχνη για λίγους, στη βιομηχανοποίηση της μουσικής, στην αισθητική απόλαυση και στην προσωπική επιλογή της μουσικής ως αντικείμενο ακρόασης. Η τέχνη του δρόμου έγκειται στη συλλογικότητα, στην πρόσκληση για ακούσια ακρόαση, στα ανατρεπτικά και αντισυμβατικά της προκείμενα και στην φιλανθρωπική τάση του ανθρώπου για οικονομική ενίσχυση κατά το δοκούν και όχι του προκαθορισμένου αντιτίμου ενός εισιτηρίου (Kushner, & Brooks, 2000· Breyley, 2016· Awad et al., 2017). Σίγουρα, για τον Williams (2016), η μουσική στο δρόμο θα αποτύχει να ανταποκριθεί στις υψηλότερες προσδοκίες και αξίες που είναι συνυφασμένες με το γραμμένο μουσικό έργο. Σημαντική, επίσης, διαφορά θέτει η αρχιτεκτονική οργάνωση του πλαισίου της επιτέλεσης καθώς στο δρόμο η απόσταση μεταξύ ερμηνευτή και κοινού μειώνεται στο ελάχιστο -δεν υπάρχει «σκηνή»-, καθιστώντας τη μουσική στο δρόμο μια κοινωνική

εμπειρία όπου τα όρια μεταξύ ερμηνευτή και κοινού γίνονται απροσδιόριστα και δυσδιάκριτα (Tanenbaum, 1995· Simpson, 2011· Read, 2017).

### 2.3. Οι μουσικοί στον δημόσιο χώρο

Από την εμφάνιση ενός βιολιστή σε ένα κεντρικό σημείο μιας πόλης μέχρι την πλανόδιο παρουσία ενός κιθαρίστα στα μέσα μαζικής μεταφοράς, φαίνεται πως οι μουσικοί στο δρόμο αποτελούν μέρος της καθημερινότητας κατοίκων και περαστικών (Jurich, 2017· Celson, & Sousa, 2000). Αυτό επιβεβαιώνεται και από την έντονη προτίμηση όλο και περισσότερων ανθρώπων, ακόμα και από διαφορετικές εθνικότητες, να παίζουν έξω στο δρόμο (Kostyra, 2016). «Είναι αναγνωρίσιμες φιγούρες της πόλης», δηλώνει ο Grygier (2013, σελ. 76), καθώς μπορεί κανείς να τους συναντήσει αρκετά συχνά και τακτικά να παίζουν στο δρόμο.

Ο μουσικός στο δρόμο, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως και για τη μουσική στο δρόμο, είναι μέρος ενός ευρύτερου δικτύου καλλιτεχνικών δράσεων που συμβαίνουν στον αστικό υπαίθριο περιβάλλον μιας πόλης (Carlin, 2014· McNamara & Quilte, 2015· Marina, 2016). Ο Marina (2016) ξεχωρίζει ορισμένα χαρακτηριστικά των *street performer*: α) μπορεί να εμφανίζεται μόνος του ή σε ομάδα, β) επιτελεί το έργο του χωρίς την ύπαρξη προσυμφωνημένης χρηματικής αμοιβής ή την απαίτηση κάποιας συγκεκριμένης δωρεάς από το κοινό, γ) η παρουσία στο δρόμο αποτελεί προσωπική πρωτοβουλία και δεν επηρεάζεται ή μεθοδεύεται από οποιοδήποτε άλλο πρόσωπο ή οργανισμό, δ) η παράσταση στο δρόμο δε συνίσταται στην παροχή μιας υπηρεσίας ή στην πώληση ή ανταλλαγή υλικής προσωπικής περιουσίας σε οποιοδήποτε συγκεκριμένο άτομο, μέλος του κοινού. Ο Mason (1992) ταξινομεί πέντε τύπους *street performer*: α) διασκεδαστής (entertainer), που στόχο έχει να ευχαριστήσει και να διασκεδάσει το κοινό μέσω της εμφάνισής του, β) εμπυχωτής (animator), που εμπλέκει ενεργά τους περαστικούς ζητώντας τους να πάρουν μέρος στην παράστασή του, γ) προβοκάτορας (provocateur), που μέσα από την παράστασή του προσπαθεί να αμφισβητήσει κοινωνικούς κανόνες, συμβάσεις και πεποιθήσεις, δ) επικοινωνιολόγος (communicator), που μέσω της εμφάνισής του προσπαθεί να μεταδώσει στο κοινό ένα σαφές μήνυμα ή μια ιδεολογία (θρησκευτική, ηθική ή πολιτική) και, ε) καλλιτέχνης (performing artist), που παρουσιάζει το καλλιτεχνικό και συνθετικό του έργο στον κόσμο. *Street performer* μπορεί να είναι ένας μουσικός ή μια μπάντα πνευστών, ένας

χορευτής, ένας μίμος, ένας κλόουν, ένας κωμικός, ένας ζωγράφος, ένας ζογκλέρ, κάποιος που καταπίνει σπαθιά και μια σειρά άλλων ανθρώπων που προσφέρουν παρόμοιες ψυχαγωγικές δραστηριότητες στο δρόμο (Marina, 2016). Σημαντική εδώ είναι η παράμετρος της «εξωτερικής οριοθέτησης» (external demarcation) και της «εσωτερικής διαφοροποίησης» (internal differentiation) που θέτει ο Astor (2019). Σύμφωνα με την πρώτη παράμετρο, αυτή χρησιμοποιείται για να ξεχωρίσουν οι *buskers* από τους ζητιάνους και τους επαίτες στο δρόμο, ενώ η δεύτερη παράμετρος χρησιμοποιείται για τις διαφορετικές κατηγορίες καλλιτεχνών στο δρόμο.

«Ιστορικά, ο μουσικός του δρόμου έχει απεικονιστεί και έχει γίνει αντιληπτός ως μια ρομαντική λαϊκή φιγούρα, που κινείται και εργάζεται στο αστικό περιβάλλον με *ad hoc* τρόπο» (Bennett, & Rogers, 2014, σελ. 454). *Street performers* και, ειδικότερα, οι μουσικοί στο δρόμο, υπήρχαν από τότε που δημιουργήθηκαν δρόμοι (Campbell, 1981· Tanenbaum, 1995· Oliver, 2003). Συγκεκριμένα, ο Oliver (2013) εντοπίζει, από τη μια, στιγμιότυπα στη Βίβλο όπου περίπου το 1500 π.Χ. γυναίκες παίζουν *timbrels* (είδος ντεφιού) έξω στο δρόμο για να γιορτάσουν τη σωτηρία των Ισραηλιτών και, από την άλλη, σε τοίχους της Villa del Cicerone στην Πομπηία να απεικονίζονται σε μωσαϊκό μουσικοί ερμηνευτές σε δρόμους της αρχαίας Ρώμης. Οι Sarapin και Morris (2018) παρέχουν περισσότερα στοιχεία για την ύπαρξη μουσικών στους δρόμους της αρχαίας Ρώμης καθώς σε ανοιχτές, ρωμαϊκές, αγροτικές και θρησκευτικές γιορτές συνήθιζαν οι εργάτες να διασκεδάζουν προσβάλλοντας ο ένας τον άλλον σε στίχους. Τα τραγούδια αυτά σύντομα απέκτησαν μεγάλη απήχηση και έκαναν όλο και εντονότερη την εμφάνισή τους σε απλές γιορτές, σε καθημερινές συναντήσεις ακόμα και σε δημόσιες συνελεύσεις. Με την πτώση της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, οι μουσικοί στο δρόμο αποτέλεσαν έρμια των «Δυνατών» καθώς και των νόμων και διαταγμάτων της εκκλησίας και του κράτους (Sarapin & Morris, 2018). Η ρήξη αυτή συνοδευόμενη από μια σειρά εκκλησιαστικών εξετάσεων και μεθοδεύσεων για την σπύλωση της εικόνας των *busker*, οδήγησε αργότερα, πιθανώς, στη δημιουργία ενός νέου είδους *street performer*, τους «μινεστράλους» του Μεσαίωνα των οποίων οι υπαίθριες παραστάσεις «είχαν συχνά σατιρικό χαρακτήρα, στόχευαν την εκκλησία, την κοινωνία ή τον ηδονισμό του περιπλανώμενου και αποτελούνταν από τραγούδια, πεζά ή ποίηση στα Λατινικά» (Paxman, 2014, σελ. 14)<sup>7</sup>. Περνώντας στον

<sup>7</sup> Στη Γερμανία εμφανίζονται ως «*spielleute*» και «*minnesängers*» ενώ τροβαδούροι διασκεδάζαν τους περαστικούς σε γαλλικές επαρχίες ήδη από τον 11ο αιώνα (Anglada-Tort et al., 2019).

16<sup>ο</sup> αιώνα, η διάδοση της τυπογραφίας δημιούργησε τους *μπαλαντοποιούς*, οι οποίοι ταξίδευαν σε μεγάλες πόλεις και σε χωριά για να ερμηνεύσουν τραγούδια που ήταν τυπωμένα και, στη συνέχεια, τα πωλούσαν (Atkinson, 2018). Ο αριθμός των μουσικών στο δρόμο που έπαιζαν εκείνη την εποχή στο Λονδίνο υπολογίστηκε από τον Mayhew σε πάνω από 1.000 άτομα ενώ μέχρι τη δεκαετία του 1660 πάνω από 400.000 έντυπα πωλούνταν ετησίως από τους *μπαλαντοποιούς* (Anglada-Tort et al., 2019). Δύο αξιοσημείωτες αλλαγές που ήρθαν τους επόμενους αιώνες ήταν η εμφάνιση μουσικών που προέρχονταν από άλλες χώρες και, ως μετανάστες, παίζανε στο δρόμο άριες και λαϊκά κομμάτια της περιοχής τους (Smith, 1996), ενώ στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και του 1960 η μουσική στο δρόμο συνδέεται εκ νέου με την κοινωνική διαμαρτυρία αλλά, ταυτόχρονα, έγινε και ένα μέρος όπου άνεργοι και με χαμηλά εισοδήματα καλλιτέχνες θα μπορούσαν να προβάλουν τα έργα και τη δουλειά τους, να αναπτύξουν τα ταλέντα τους και να «δοκιμάσουν» πρωτότυπες και προσωπικές συνθέσεις (Sarapin & Morris, 2018).

Μια κριτική ματιά στην παραπάνω ιστορική αναδρομή, αναδεικνύει μια έντονη αμφιταλάντευση που βιώνει η επαγγελματική και καλλιτεχνική ταυτότητα του μουσικού στο δρόμο. Όπως επισημάνθηκε και στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, η μουσική στο δρόμο απαξιώθηκε αρκετές φορές ως επάγγελμα ή τέχνη και χαρακτηρίστηκε από μια σειρά αρνητικών και υποτιμητικών σχολίων (Bennett, & McKay, 2019). Ωστόσο, η παραπάνω εικόνα δύναται να ερμηνευτεί από ιστορική σκοπιά μέσα από τον διαχωρισμό που έγινε μεταξύ «σοβαρής» και «λαϊκής» μουσικής (βλ. Καλλιμοπούλου & Μπαλάντινα, 2014). Η βιομηχανική επανάσταση μαζί με την μαζική μετακίνηση πληθυσμού προς τα μεγάλα αστικά κέντρα, είχε, μεταξύ άλλων, και την ανάλογη επίδραση στον τρόπο και στον τόπο που ακούμε και μαθαίνουμε μουσική. Έτσι, η «πραγματική» μουσική συμβαίνει σε μεγάλες αίθουσες και αμφιθέατρα (βλ. Small, 2011) ενώ η μουσική στο δρόμο παίρνει το πρόσημο της «λαϊκής αυθεντικότητας» και προσλαμβάνεται, με αρνητική χροιά, ως μια ερασιτεχνική μορφή μουσικής πράξης από άτομα που ανήκουν στα κατώτατα κοινωνικά και οικονομικά στρώματα (Bywater, 2007). Παράλληλα, η αυξανόμενη εμπορευματοποίηση της λαϊκής μουσικής που επικράτησε τη δεκαετία του 1950, αντικατέστησε, ως ένα βαθμό, την έμφαση που δινόταν στην ερασιτεχνική, ζωντανή μουσική με την αγορά και ακρόαση μηχανικά αναπαραγόμενης μουσικής (Bennett, & Rogers, 2014). Η παραπάνω προσλαμβάνουσα πιθανώς και να μην είναι τελείως αβάσιμη αλλά σίγουρα

για τους Celson και Sousa (2000) χαρακτηρίζεται από ισχυρές προκαταλήψεις τις οποίες βιώνουν έντονα οι μουσικοί<sup>8</sup>.

Η αίσθηση αυτή οξύνεται και από το γεγονός πως η μουσική στο δρόμο, για πολλούς ανθρώπους, δεν αποτελεί κύρια πηγή εισοδήματος ούτε πρωταρχική επαγγελματική απασχόληση (Celson, & Sousa, 2000· Kushner & Brooks, 2000· Marina, 2016). Ενώ για τους McNamara και Quilte (2015) υπάρχει μια μερίδα μουσικών που αγωνίζονται καθημερινά για να έχουν τη μουσική επιτέλεση στο δρόμο ως βασικό επάγγελμα, πολλοί από αυτούς που, εν τέλει, εμφανίζονται μουσικά στο δρόμο τείνουν να είναι ερασιτέχνες και ημιεπαγγελματίες και, συνήθως, παίζουν για να συμπληρώσουν τα κύρια εισοδήματά τους<sup>9</sup> (Kushner & Brooks, 2000· Marina, 2016). Έτσι, οι «εκπτώσεις» που μπορεί να γίνονται στο αισθητικό και ακουστικό αποτέλεσμα δημιουργούν πολλές φορές αμηχανία σε ορισμένους επαγγελματίες μουσικούς που επιτελούν μουσική στο δρόμο για να κερδίσουν ορισμένα επιπλέον χρήματα. «Συνήθως ντρέπονται πολύ για αυτό που κάνουν, δεν σε αφήνουν να τραβήξεις φωτογραφία ή βίντεο, νιώθουν ότι έχουν γίνει ζητιάνοι», σχολιάζει ο Breyley (2016, σελ 80).

Με βάση και τα παραπάνω, προκύπτουν για τον ερευνητή Danny Kim-Nam Hui (Breyley, 2016) ανάλογα τη δεξιότητα, τα κίνητρα και τους λόγους που το κάνουν, τρεις τύποι μουσικών στο δρόμο: «οι επαίτες», «οι ερασιτέχνες» και οι «τραγουδιστές των τούνελ». Η πρώτη κατηγορία αφορά όσους χρησιμοποιούν ένα όργανο στο δρόμο ώστε να «μεταμφιεστούν» σε μουσικό του δρόμου, να νομιμοποιήσουν στον κοινό νου την ύπαρξη τους και να επωφεληθούν οικονομικά χωρίς να έχουν ιδιαίτερα ανεπτυγμένες μουσικές δεξιότητες. Η δεύτερη κατηγορία αφορά όσους μουσικούς παίζουν περιστασιακά, κυρίως, για να ψυχαγωγήσουν το κοινό ή τον εαυτό τους ενώ η τρίτη κατηγορία αφορά όσους μουσικούς παίζουν έξω στο δρόμο με απώτερο στόχο την αναγνωρισιμότητα και την επαγγελματική ανέλιξη. Ο Kostyra (2016) επιβεβαιώνει το γεγονός πως η δημόσια, καθημερινή εμφάνιση μουσικών στο δρόμο λειτούργησε ως σημείο εκκίνησης για την επαγγελματική τους ζωή. Κατά αντιστοιχία, ο Grygier (2013)

---

<sup>8</sup> Στο Πόρτο Αλέγκρε, όσοι παίζουν μουσική στο δρόμο, συχνά χαρακτηρίζονται ως ανεπιθύμητοι από τοπικά άρθρα και εφημερίδες (Celson & Sousa, 2000).

<sup>9</sup> Αρκετές είναι και οι μπάντες χάλκινων και κρουστών που παίζουν και σε μαγαζιά ή άλλες εκδηλώσεις εκτός από το δρόμο (Watt, 2020). Σε συνεντεύξεις που διεξήγαγαν οι Celson και Sousa (2000) κατέγραψαν μουσικούς στο δρόμο οι οποίοι είτε ήταν άνεργοι είτε, έχοντας ανάγκη να συντηρήσουν τις οικογένειές τους, επέλεξαν να παίζουν στο δρόμο.



ξεχωρίζει τους μόνιμους μουσικούς, που εμφανίζονται έξω καθ' όλη τη διάρκεια του έτους και προσπαθούν να βγάλουν τα προς το ζην παίζοντας, και τους περιστασιακούς μουσικούς, που εμφανίζονται είτε σποραδικά είτε σε συγκεκριμένα χρονικά διαστήματα (λ.χ. κατά τη διάρκεια των καλοκαιρινών διακοπών). Στις δύο αυτές μεγάλες κατηγορίες ξεχωριστή θέση έχει ο «μουσικός καλλιτέχνης», του οποίου η μουσική δεξιότητα και ερμηνεία παρουσιάζεται αυτούσια στο δρόμο και δε διαφέρει από αυτήν της κλειστής αίθουσας μουσικής ή της μουσικής σκηνής, ο «μουσικός ερμηνευτής», που χρησιμοποιεί στην παράστασή του διάφορα τεχνάσματα για να προσελκύσει το ενδιαφέρον και να εντυπωσιάσει γρηγορότερα το κοινό (π.χ. ειδικά ρούχα, χορευτική κίνηση, ερωτήσεις προς το κοινό), και ο «μουσικός με επιδίωξη» (Musician-in spe) όπου οι απώτεροι στόχοι του και οι τρόποι να τους πετύχει έχουν αρκετές ομοιότητες με αυτούς ενός επαίτη.

Η παραπάνω εικόνα συμπληρώνει τον προβληματισμό ως προς τους λόγους που επιλέγει κάποιος μουσικός να παίξει μουσική έξω στο δρόμο. Αναφορικά με την οικονομική απολαβή, που ενδέχεται κάποιος να λάβει από την επιτέλεση μουσικής στον υπαίθριο αστικό χώρο, αξίζει να σημειωθεί πως, πέρα των χρηματικών ποσών που προσφέρουν οι περαστικοί, οι επαγγελματίες μουσικοί προωθούν τη δουλειά τους πουλώνοντας την προσωπική τους δισκογραφία (Stäbler & Mierisch, 2021). Παράλληλα, κοινοποιώντας την καλλιτεχνική ύπαρξή τους στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, για τους Stäbler και Mierisch (2021), δημιουργούν έναν τύπο «μουσικής επιχείρησης». Εργάζονται, δηλαδή, ως αυτοαπασχολούμενοι επιχειρηματίες που επιδιώκουν να αυξήσουν την κατανάλωση της μουσικής τους στο διαδίκτυο από τους καταναλωτές, δηλαδή το κοινό. Αυτό θα τους αποφέρει χρήματα μέσω ηλεκτρονικών υπηρεσιών αγοράς της μουσικής τους αλλά και υποστήριξη του εν λόγω εγχειρήματος από την προσέλκυση διαφημιστικών εταιριών. Η ιδέα αυτή, βέβαια, έρχεται στον αντίποδα με την εικόνα ενός *busker* που χρησιμοποιεί το δρόμο ως μια σημαντική μορφή καλλιτεχνικής επικοινωνίας με το κοινό και δοκιμής νέων συνθέσεων (Sarapin & Morris, 2018) ή προβολής των αξιών και των προβλημάτων της κοινωνίας γενικότερα (McNamara & Quilte, 2015). Και ίσως είναι αυτό που κάνει τον Kaul (2013) να αναρωτιέται ποια μπορεί να είναι και πως τελικά μπορεί να διατηρηθεί η ισορροπία μεταξύ της μουσικής επιτέλεσης και δημιουργίας και της οικονομικής απολαβής;

Στις περισσότερες χώρες είναι αρκετά δύσκολο να προσδιοριστούν οι ακριβείς οικονομικές απολαβές ενός *busker*. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα στοιχεία του

Ινστιτούτου Οικονομικών Ερευνών στο Λος Άντζελες της Καλιφόρνια όπου για το οικονομικό έτος του 2019 τα εισοδήματα των μουσικών του δρόμου κυμαίνονταν από 1.000 δολάρια έως και πάνω από 100.000 δολάρια ετησίως (Stäbler & Mierisch, 2021). Ο Marina (2016) κατέγραψε μέσω μιας σειράς παρατηρήσεων πως ορισμένοι επαγγελματίες μουσικοί στη Νέα Ορλεάνη της Λουιζιάνα μπορεί να βγάλουν πάνω από 300 δολάρια την ημέρα, πολύ περισσότερα, δηλαδή, από αυτά που κερδίζουν πολλοί σκληρά εργαζόμενοι υπάλληλοι. Αυτό βέβαια, όπως θα αναφερθεί και παρακάτω, ποικίλει ανάλογα με την αισθητική προτίμηση, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της παράστασης στο δρόμο όπως και της διατήρησης ή μη ενός σημαντικού επιπέδου ελέγχου στην παραγόμενη μουσική (Kushner & Brooks, 2000· Kaul, 2013).

Καθώς το κοινό το οποίο και στηρίζει οικονομικά τους μουσικούς είναι ρευστό και ευμετάβλητο, οι μουσικοί αναζητούν διαρκώς ορισμένες στρατηγικές και πρακτικές που θα τους εγγυηθούν μια αξιοπρεπή σχέση και μια οικονομική ενίσχυση από το κοινό. Ο Kostyra (2016, σελ. 250) αναφέρει σχετικά:

*«Ο μουσικός, που ήρθε για πρώτη φορά να παίζει στον χώρο της πόλης, δεν ξέρει ακόμα πώς θα αντιδράσει το κοινό στις παραστατικές του δυνατότητες. Μπορεί να το καταλάβει μέσα από τη δοκιμή και το λάθος. Με τον καιρό, αναπτύσσει ένα σύνολο μοτίβων στα οποία και καταφεύγει τακτικά»*

Τέτοιες πρακτικές είναι, μεταξύ άλλων, η στοχευμένη επιλογή του χώρου, η συστηματική παρατήρηση και αλληλεπίδραση με το κοινό, η επαφή με άλλους μουσικούς στο δρόμο όπως και η ανακάλυψη μιας σειράς μουσικών επιλογών και ρεπερτορίου που θα έχουν τη μεγαλύτερη επίδραση στο κοινό (Celson & Sousa, 2000). Η γνώση τέτοιων πρακτικών κρίνεται ως σημαντική καθώς, όπως έχει επισημανθεί από ερευνητές (McNamara, & Quilte, 2015· Kostyra, 2016), η επιτέλεση μουσικής στο δρόμο είναι αρκετά ασυνήθιστη και προκαλεί αμηχανία στους περισσότερους μουσικούς που έμαθαν μουσική μέσα σε ένα ωδείο ή σχολείο. Χρειάζεται προσαρμοστικότητα, κατανόηση του περιβάλλοντος, του τρόπου ζωής και των κανόνων με τους οποίους δρουν οι μουσικοί στο δρόμο, ενώ όσα πρέπει να ξέρει κάποιος τα μαθαίνει στην πράξη, «πάνω στη δουλειά», και με την επαφή του με άλλους *buskers* (McNamara, & Quilte, 2015· Kostyra, 2016). «Άπαξ όμως και γίνει κάποιος μουσικός καλός στο *busking*, αργότερα σε μια μουσική σκηνή θα ξέρει ότι δε θα αναστατωθεί καθόλου», υπογραμμίζουν οι Bennett και McKay (2019, σελ. 17). Για παράδειγμα, συνηθίζεται ορισμένοι μουσικοί να παίζουν πολλά όργανα ταυτόχρονα

γεγονός που χρειάζεται την προσαρμοστικότητα του εξοπλισμού για την ταχύτερη εναλλαγή των οργάνων και την ταυτόχρονη απόδοση τους (Celson & Sousa, 2000). Αλλά και ο ρουχισμός είναι σημαντικό κομμάτι καθώς λόγω των πολλών ωρών επιτέλεσης και των καιρικών συνθηκών χρειάζονται άνετα, ζεστά ή δροσερά ρούχα ενώ, επίσης, το ντύσιμο πρέπει να είναι αρκετά περιποιημένο ειδάλλως μπορεί γίνει μια κακή νοητική αναπαράσταση των μουσικών (ταύτιση με επαίτη) από το κοινό (Kostyga, 2016). Επιπλέον, ένας μουσικός χρειάζεται να ανανεώνει διαρκώς το ρεπερτόριό του, να ενημερώνεται από άλλους μουσικούς και από τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και το ραδιόφωνο για τις τρέχουσες, δημοφιλείς αλλά και τοπικές μουσικές προτιμήσεις (Celson & Sousa, 2000).

Το *busking* αναδεικνύεται, μέσα από την παραπάνω οπτική, ως μια εξαιρετικά πολύπλοκη και δύσκολη ασχολία. Όσο ευχάριστη εμπειρία και αν είναι για μουσικούς και κοινό, οι Sarapin και Morris (2018) σημειώνουν πως είναι αρκετά δύσκολο για έναν *busker* να διατηρήσει την ενέργεια, τη διάθεση, τον ενθουσιασμό και το σώμα του ακέραια για αρκετές ώρες και φορές μέσα στη μέρα. Εφόσον κάποιος μουσικός είναι αποφασισμένος να πετύχει, θα πρέπει, σύμφωνα με τον Marina (2016), να κοιτάσει, να έχει σωματικές και ψυχικές αντοχές και κίνητρα. Χρειάζεται να εργάζεται σκληρά, κάθε μέρα να αποδεικνύει τις ικανότητές του, να γίνεται όλο και καλύτερος, πιο ευρηματικός, να βρίσκει δημιουργικούς τρόπους για να βγάξει χρήματα και να διατηρεί αμείωτο τον αριθμό και το ενδιαφέρον του κοινού του. Ένα σχετικό παράδειγμα προέρχεται από την πρόσφατη περίοδο της πανδημίας COVID-19 κατά την οποία απαγορεύτηκε η εμφάνιση μουσικών σε μουσικές σκηνές, ακόμα και στο δρόμο. Έτσι αρκετοί υπεύθυνοι μαγαζιών, προκειμένου να διατηρήσουν και να προσελκύσουν πελάτες, έκαναν άτυπες συμφωνίες με μουσικούς στο δρόμο ώστε να παίζουν στο δρόμο απέναντι ή κοντά στο μαγαζί τους. Αντίστοιχες συμφωνίες, αναφέρει ο Kaul (2013), συμβαίνουν αρκετά συχνά μεταξύ μουσικών και μικροϊδιοκτητών.

Εκτός όμως από την απόκτηση χρηματικού κέρδους, το *busking*, ως αυτοσχέδια στιγμή κοινωνικής συνάντησης, μπορεί να λειτουργήσει εντός αλλά ενάντια στον προγραμματισμένο και κατασκευασμένο χώρο επιτέλεσης της μουσικής. Έτσι, όπως σχολιάζει ο Wees (2017), παρατηρείται πως όταν οι *buskers* πραγματοποιήσουν μια παράσταση στο μετρό, αυτό, από γρήγορο και αποτελεσματικό μέσο μετακίνησης των ανθρώπων, λειτουργεί ως μια ευχάριστη κοινωνική ανταλλαγή μεταξύ των ανθρώπων και ενθαρρύνει μια δημιουργική δέσμευση με το χώρο και τους ανθρώπους του.

Επιπλέον, μια *street performance* δύναται να λειτουργήσει και ως ένας τρόπος ψυχικής ανακούφισης και ενδυνάμωσης των μουσικών. Ο Gruhl (2017) προσφέρει δύο σχετικά παραδείγματα, τον Billy James, τον μακροβιότερο παίκτη του Τορόντο για τον οποίο το *busking* λειτούργησε ως «η καλύτερη θεραπεία» ενάντια σε μια σειρά ψυχικών ασθενειών και κοινωνικών προβλημάτων που βίωσε, και τον Paul MacNaughton, ενός βιολιστή που έπασχε από σχιζοφρένεια και διαχειριζόταν την πάθησή του μέσα από την υποχρέωση που ένιωθε να παίζει μουσική στο δρόμο για τον εαυτό του και τους άλλους. Επιπρόσθετα, το *busking*, ως μια «συλλογική μυθοπλασία της καθημερινής ζωής» (Chaney, 1993, οπ. αν. Bennett & Rogers, 2014 σελ. 458), δηλαδή ως μέρος της καθημερινής αφήγησης του αστικού σκηνικού και της πολιτιστικής ζωής που διαδραματίζεται εκεί, περιλαμβάνει και την αντίσταση στον καπιταλισμό, την εμπορευματοποίηση και τον κοινωνικό έλεγχο μέσω της δημόσιας μουσικής διαμαρτυρίας (Bennett & Rogers, 2014). Στο βιβλίο τους «HONK! A street band renaissance of music and activism» οι Garofalo et al. (2020) περιγράφουν αναλυτικά ένα ταχέως αναπτυσσόμενο, ακτιβιστικό και διακρατικό κίνημα συγκροτημάτων του δρόμου, πνευστών και κρουστών μουσικών οργάνων, που στόχο έχει τον επαναπροσδιορισμό των δημόσιων χώρων και την ευαισθητοποίηση του κοινού πάνω σε κοινωνικά ζητήματα.

#### **2.4. Το μουσικό κοινό στο δημόσιο χώρο**

Η θέση των Bennett και McKay (2019, σελ. 1) πως «η μουσική στο δρόμο παραμένει μια πανταχού παρούσα παρουσία στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον και εξακολουθεί να αποτελεί πηγή έκπληξης, συζήτησης, ευχαρίστησης και ενόχλησης» θα προσεγγιστεί μέσα από τη σκοπιά του κοινού. Η μουσική στο δρόμο χαρακτηρίζεται από τον Wees (2017, σελ 73) ως ένα «δώρο» προς το κοινό καθώς επιτρέπει τη «δημιουργία απροσδόκητων στιγμών κοινωνικής συνάντησης». Η «προσβάσιμη σε όλους, ανεξαρτήτως εισοδήματος, φυλής, φύλου ή ηλικίας» (Tanenbaum, 1995, σελ. 19) μουσική πράξη στο δρόμο συμβαίνει σε έναν κατ' εξοχήν «χώρο διαφορετικότητας, όπου το κοινό που παρακολουθεί, ακούει και απολαμβάνει την παράσταση αποτελείται από άτομα διαφορετικών κοινωνικοοικονομικών καταβολών» (Bennett & McKay, 2019, σελ. 10). Η δυναμική αυτή της μουσικής στο δρόμο να προσελκύει ανομοιογενή πλήθη, δημιουργεί ένα είδος σύνδεσης μεταξύ αυτών των μελών που τους ωθεί μέχρι και να μιλήσουν και να αλληλοεπιδράσουν (Ho & Au, 2021). Μάλιστα, επιβάτες του

μετρό στη Νέα Υόρκη αναφέρουν ότι νιώθουν μεγαλύτερη ασφάλεια όταν βλέπουν έξω και μέσα στους σταθμούς κάποιο μουσικό να παίζει (Tanenbaum, 1995). Αριθμητικά, δε, το κοινό των μουσικών στο δρόμο μετρείται σε δισεκατομμύρια ανθρώπους παγκοσμίως (Bartlett, 2017).

Διαμέτρου αντίθετη με τη μουσική πράξη που βιώνει το κοινό στο δρόμο είναι η εμπειρία με τη μουσική που αποκτά στον κλειστό χώρο της μουσικής σκηνής ή της αίθουσας συναυλίας. Αρχικά εδώ, η επιλογή του είδους, των μουσικών και του τόπου και χρόνου ακρόασης της μουσικής έγκειται στην προσωπική επιλογή του κάθε ανθρώπου. Όπως περιγράφει ο Small (2011), σε μια συναυλιακή αίθουσα μουσικής υπάρχουν αριθμημένες θέσεις για τις οποίες το κοινό έχει επιλέξει σε ποια επιθυμεί να κάτσει και να παρακολουθήσει την παράσταση, ο κάθε ακροατής έχει πληρώσει εισιτήριο με προκαθορισμένη τιμή για το συγκεκριμένο θέαμα, του διανείμετε πρόγραμμα με τη σειρά και τη διάρκεια των κομματιών που θα ακούσει ενώ υπάρχουν κανόνες και πρότυπα συμπεριφοράς κατά τη διάρκεια της μουσικής πράξης που πρέπει να τηρεί ευλαβικά. Οι αισθητικές, κοινωνικές και περιστασιακές προσδοκίες των ανθρώπων, με τις οποίες επιλέγουν τη μουσική παράσταση που θα δουν, αποτελεί, ίσως, και τη μοναδική σύνδεση που μπορεί κάποιος να κάνει με τη μουσική ακρόαση στο δρόμο (Kushner & Brooks, 2000). Πράγματι, αρκετοί άνθρωποι, που τυχαία θα συναντήσουν κάποιο μουσικό στο δρόμο να ερμηνεύει κάποιο κομμάτι, θα αφιερώσουν χρόνο για να ακούσουν το πρόγραμμά του μόνο εφόσον πληροί κάποιες ή όλες από τις παραπάνω προτιμήσεις όπως και μια άλλη σειρά ποικίλων παραγόντων (η καλή ή κακή προσωπική διάθεση, αν χρειάζεται να βρίσκεται σε μια τοποθεσία άμεσα ή διαθέτει ελεύθερο χρόνο, ο καιρός που επικρατεί) (McNamara, & Quilter, 2016). Συνηθίζεται, δε, τις περισσότερες φορές το κοινό να είναι αρκετά ασυνεπές ως προς την παραμονή του για μεγάλο χρονικό διάστημα σε ένα συγκεκριμένο σημείο του δρόμου όπου επιτελείται μουσική και έτσι βιώνει μόνο στιγμές ή συγκεκριμένα κομμάτια των ερμηνευτών και όχι ολόκληρη την παράστασή τους (Williams, 2016). Γι' αυτό παρατηρείται ότι ορισμένοι *busker*, καθ' όλη τη διάρκεια της επιτέλεσης, βρίσκονται σε μια συνεχή προσπάθεια να κατευθύνουν προς το μέρος τους και να προσελκύουν όλο και περισσότερους πεζούς, να διατηρήσουν αυτό το κοινό και να το ενθαρρύνουν να τους προσφέρει χρήματα και να γίνει μέρος της παράστασής αυτής (Carlin, 2014). Όπως μας μεταφέρει ο Breyley (2016, σελ. 76):

«Οι μουσικοί στο δρόμο της Τεχεράνης ανταποκρίνονται άμεσα στους τρόπους με τους οποίους οι περαστικοί σταματούν για να τους ακούσουν, να τους χειροκροτήσουν, να τους επικρίνουν, να τραγουδήσουν παρέα, να τους ηχογραφήσουν ή να τους φωτογραφίσουν, ειδικά όταν οι άνθρωποι αυτοί προσφέρουν κάποιο χρηματικό ποσό»

Εστιάζοντας στη χρηματική συνεισφορά του κοινού, θα πρέπει να σημειωθεί ότι αυτή γίνεται οικειοθελώς, εκ των υστέρων, και, συνήθως, με μικρά χρηματικά ποσά που διαφέρουν από το ένα μέλος του κοινού στο άλλο (Kushner. & Brooks, 2000). Σημαντικό στη διάσταση αυτή είναι το σημείο χρονισμού το οποίο μπορεί να εξασφαλίσει στο κοινό/καταναλωτή τη δυνατότητα να μην πληρώσει πολλά χρήματα για μια παράσταση, γεγονός που για κάποιους πάντα θα αποτελεί ζήτημα εφόσον δε μένουν ευχαριστημένοι από κάποια συναυλία (Kushner. & Brooks, 2000). Από την άλλη μεριά, ο Kaul (2013) μας υπενθυμίζει την ανησυχία ορισμένων μουσικών για συμπεριφορές «freeriding» του κοινού αφού, όπως έχει αναφερθεί, σε αντίθεση με μια προσυμφωνημένη και νομικά κατοχυρωμένη πληρωμή, το *busking* δεν μπορεί να υποχρεώσει κανέναν να προσφέρει ένα χρηματικό ποσό σε αντάλλαγμα για μουσική ακρόαση και απόλαυση στο δρόμο.

Ποιος όμως μπορεί να είναι, εν τέλει, ο λόγος που οι περαστικοί δίνουν χρήματα στους μουσικούς; Οι Stäbler και Mierisch (2021) διαφωτίζουν το παραπάνω ερώτημα αιτιολογώντας την πράξη αυτή του κοινού μέσα από τέσσερις κύριους λόγους: α) την κοινωνική υποχρέωση και δέσμευση που νιώθουν τα μέλη του κοινού προς μια γενικότερη προσφορά τους στο κοινωνικό σύνολο, β) μια σειρά συναισθημάτων όπως συμπόνια, ενοχή, ενσυναίσθηση, συμπάθεια, απόλαυση και χαρά που επηρεάζουν την αλτρουιστική τους συμπεριφορά, γ) η ποιοτική και αισθητική ερμηνεία του *busker*. Επιπρόσθετα, μια σειρά παραγόντων όπως ο καιρός, η ημέρα της εβδομάδας, η οικονομική άνεση, η παρουσία παιδιών, το φύλο του μουσικού και του κοινού, καθορίζουν εάν και πόσο θα συνεισφέρουν οικονομικά (Stäbler & Mierisch, 2021).

Μια ακόμη σημαντική διαφορά ανάμεσα στο *busking* και στη μουσική σκηνή είναι η κατάργηση της απόστασης μεταξύ κοινού και μουσικού. Στον υπαίθριο αστικό χώρο, δε συνηθίζεται να υπάρχει κάποιο ύψωμα ή σκηνή που να διαχωρίζει ευδιάκριτα το κοινό με τους μουσικούς (Simpson, 2011). Η αρχιτεκτονική αυτή οργάνωση του χώρου επιτρέπει στα μέλη του κοινού να έρθουν ακόμα πιο κοντά στον *busker*, να

αλληλοεπιδράσουν μαζί του και να νιώσουν εντονότερα το αίσθημα ότι αποτελούν ζωτικό μέρος της μουσικής πράξης (Tanenbaum, 1995· Simpson, 2011· Read, 2017).

Ωστόσο, δε θα μπορούσε να υποστηριχθεί με ασφάλεια πως όλοι οι άνθρωποι υποστηρίζουν και συμμερίζονται την εμφάνιση μουσικών στο δρόμο. Ο Hector Berlioz, μάλιστα, υποστηρίζει πως «η μουσική έξω από το σπίτι είναι μια σκέτη ανοησία», (Smith, 1996, σελ. 8) Για ορισμένα μέλη του κοινού, οι μουσικοί στο δρόμο αποτελούν μια «παραφωνία» η οποία δημιουργεί έναν αρνητικό αντίκτυπο στην εικόνα του δημόσιου χώρου (Read, 2017). Η γνώμη αυτή μάλιστα μετουσιώνεται από μια ισχυρή αποδοκιμασία σε λεκτικό επίπεδο σε μια εμφανή και έκδηλη αντιπάθεια (Celson & Sousa, 2000· Kostyra, 2016).

*«Σ' ένα άρθρο στην Sydney Morning Herald το 2012 καταγράφηκε ότι «δεν είναι όλοι ερωτευμένοι με τους street performer της πόλης. Έχουν υποβληθεί περισσότερες από 800 καταγγελίες τα τελευταία δύο χρόνια, λόγω διατάραξης της κοινής ησυχίας, ηχορύπανσης εξαιτίας δυνατών ντεσιμπέλ και επαναλαμβανόμενων τραγουδιών» (McNamara & Quilter, 2016, σελ. 115).*

Στο Λονδίνο το 19<sup>ο</sup> αιώνα η μουσική στο δρόμο αντιμετωπιζόταν ως ένα περιθωριακό είδος που έπρεπε να περιοριστεί γιατί «μόλυνε» με την παρουσία της την ευγενή τάξη (Johnson, 2018). Μέλη του κοινού εστίαζαν τις ανησυχίες τους στον παραγόμενο θόρυβο που προκαλούσαν οι μουσικοί στο δρόμο, καθώς υποστηρίζονταν ότι η μουσική τους επιβράδυνε την ανάρρωση αρρώστων και αδυνάμων, διατάραζε την κοινωνική ανισότητα, διότι δε θα μπορούσε πλέον να διαχωριστεί η ιεραρχία, η θέση και ο πλούτος της ανώτερης από την κατώτερη τάξη, ενώ ένα έντονο κύμα ξενοφοβίας άνησε και πρόσταζε την προστασία των δρόμων, του πολιτισμού και των ανθρώπων από ξένες επιρροές (Bennett & McKay, 2019). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Κάρολος Ντίκενς όπου μαζί με διακόσιους ακόμα πολίτες έστειλαν επιστολή προς τη Βρετανική κυβέρνηση υποστηρίζοντας ότι η επιτέλεση μουσικής στο δρόμο διέκοπτε καθημερινά τις ασχολίες τους, τους παρενοχλούσε, τους δημιουργούσε άγχος και ανησυχία, τους κούραζε, σχεδόν τους τρέλανε (McKay, 2007).

Η εικόνα αυτή έχει μετριαστεί αρκετά σήμερα. Για τον Breyley (2016), μερικοί ακροατές, όσο «άσχημα» και αν προσλαμβάνουν, μέσω της ακοής τους, μια μελωδία στο δρόμο, κάποια στιγμή θα βιώσουν μια γνήσια ευχαρίστηση και θα νιώσουν νοσταλγία ακούγοντας ένα γνώριμο και παλιό κομμάτι. Ως επί το πλείστο, η μουσική

στο δρόμο τείνει να αποτελεί μια ευχάριστη ξεκούραση, μια αυθόρμητη έκπληξη, μια σύντομη εναλλαγή της ταυτότητας του ανθρώπου, από απλό περαστικό σε κοινό, και μια διαπροσωπική δέσμευση με την αστική ζωή (Astor, 2019). Εν κατακλείδι, για τους Najafi και Shariff (2011), τόσο η θετική όσο και η αρνητική αντίδραση και αντίληψη του κοινού για τη μουσική στο δρόμο αποτελεί κράμα των προηγούμενων εμπειριών και αναμνήσεων των ανθρώπων, του πολιτισμικού και γνωστικού τους υποβάθρου, της προσωπικότητας, της ηλικίας και του φύλου όπως και της γενικότερης στάσης και αντιμετώπισης που επιδεικνύουν απέναντι σε γεγονότα που διαδραματίζονται στο δημόσιο χώρο.

## 2.5. Στοιχεία και πρακτικές της μουσικής επιτέλεσης στο δρόμο

Ξεχωριστή θέση κατά τη δημόσια εμφάνιση των μουσικών στο δρόμο φαίνεται πως κατέχουν ορισμένα στοιχεία και πρακτικές που συνδέονται άμεσα και καθορίζουν τη μουσική επιτέλεση. Σύμφωνα με τη βιβλιογραφία, τα σημεία στα οποία εμφανίζονται οι μουσικοί (Kushner & Brooks, 2000· Bywater, 2007· Simpson, 2011· Kaul, 2013· Bennett & Rogers, 2014· Kostyra, 2016· Marina, 2016· Watt, 2016· Wees, 2017· Sarapin, & Morris, 2018· Bennett & McKay, 2019· Gemci & Ferah, 2020· Watt, 2020· Ho & Au, 2021), οι επιλογές του μουσικού είδους (Smith, 1996· Grygier, 2013· Bennett & Rogers, 2014· Carlin, 2014· Breyley, 2016· Marina, 2016· Wees, 2017· Bennett & McKay, 2019· Gemci & Ferah, 2020· Watt, 2020· Stäbler & Mierisch, 2021) όπως και τα μέσα συλλογής των χρηματικών δωρεών (Carlin, 2014· Kostyra, 2016· Wees, 2017· Sarapin, & Morris, 2018· Ho & Au, 2021) απασχολούν αρκετά ερευνητές και μουσικούς.

Το μέρος το οποίο επιλέγει για την παράστασή του ο μουσικός στο δρόμο συναντάται στην ξενόγλωσσα βιβλιογραφία ως *pitch* ή *spot* (Smith, 1996· Bywater, 2007· Simpson, 2011· Kaul, 2013· Wees, 2017· Sarapin, & Morris, 2018· Gemci & Ferah, 2020). Η επιλογή του εκάστοτε σημείου δεν είναι τυχαία αλλά βασίζεται σε μια σειρά παραμέτρων οι οποίες θα ευνοούν, θα διευκολύνουν και θα προωθούν τη μουσική πράξη στο δρόμο. Ορισμένες από αυτές είναι η διέλευση των περαστικών, η ορατότητα του μουσικού από τον κόσμο, η αισθητική και αρχιτεκτονική δομή του χώρου και του background, ο φωτισμός και η ακουστική του χώρου, η εξωτερική θερμοκρασία του περιβάλλοντος, η συνολική άνεση και ασφάλεια του χώρου, η



νομιμότητα, η απόσταση από το σπίτι του μουσικού και από πυκνοκατοικημένες περιοχές όπως και μια λίστα προσωπικών επιλογών του κάθε *busker* (Marina, 2016· Wees, 2017· Gemci & Ferah, 2020). Αυτοί οι «μη καλλιτεχνικοί τόποι» («non-arts» venue) (Sarapin, & Morris, 2018) βρίσκονται σε ανοιχτούς ή και κλειστούς χώρους, σε δημόσιο, και σπανιότερα σε ιδιωτικό, χώρο<sup>10</sup>, και, μεταξύ άλλων, είναι πλατείες, πεζοδρόμια, μέσα μαζικής μεταφοράς, είσοδοι και έξοδοι υπόγειων διαβάσεων και σταθμών του μετρό, έξω από πολυσύχναστα μπαρ, καφετέριες, παζάρια, εστιατόρια, καταστήματα, αεροδρόμια και μουσικούς χώρους, κήποι, πάρκα, περιοχές τουριστικού ενδιαφέροντος, υπαίθριοι χώροι στάθμευσης και, κατά περίπτωση, εσωτερικά εμπορικά κέντρα (Kushner & Brooks, 2000· Kostyra, 2016· Marina, 2016· Wong, 2016· Sarapin, & Morris, 2018· Gemci & Ferah, 2020). Οι «Βράχοι του Μοχέρ» στην Ιρλανδία (Kaul, 2013), η πλατεία Ταξίμ στην Κωνσταντινούπολη (Gemci & Ferah, 2020) όπως και η εκκλησία της πλατείας Abbey στην πόλη Ρέντινγκ του Ηνωμένου Βασιλείου (Bywater, 2007), είναι ορισμένα παραδείγματα συγκεκριμένων δημοφιλών σημείων. Σε μερικές χώρες, υπάρχουν ειδικές πινακίδες που ορίζουν το σημείο που επιτρέπεται να παίζει ένας μουσικός και στο οποίο μπορεί να τον συναντήσει κάθε ενδιαφερόμενος. Στους σταθμούς μετρό του Μόντρεαλ του Καναδά, για παράδειγμα, τα σημεία αυτά απεικονίζονται με μια στυλιζαρισμένη λύρα (Wees, 2017).

Ωστόσο, «η παράσταση στο δρόμο είναι μια αυθόρμητη δραστηριότητα και κανονικά κανείς δεν μπορεί να ξέρει σίγουρα πού, για πόσο και πότε ακριβώς θα πραγματοποιηθεί» (Ho & Au, 2021, σελ. 3). Η χρονική διάρκεια μιας εμφάνισης μπορεί να διαρκέσει από 10 με 20 λεπτά μέχρι όσο αντέξει ο μουσικός ή του επιτρέψει η αστυνομία, οι συνθήκες του χώρου και ο νόμος (Gemci, & Ferah, 2020). Όπως επισημαίνει και ο Bywater (2007), σε κάθε πόλη ή χώρα δεν υπάρχουν καθορισμένα σημεία στα οποία μπορούν να παίζουν οι μουσικοί. Αυτά είναι γνωστά μόνο μεταξύ των μουσικών και γνωστοποιούνται στο ενδιαφερόμενο κοινό μόνο με προφορικό τρόπο ή τα εντοπίζει με την εμπειρία όταν περνάει τυχαία από αυτά.

«Ορισμένα βρίσκονται κοντά σε αποβάθρες τρένων και είναι πολύ θορυβώδη. Σε άλλα μπορεί να φυσάει ή να έχει κρύο το χειμώνα. Μερικά είναι εξαιρετικά δημοφιλή και αποδεικνύεται δύσκολο να τα βρει κάποιος ελεύθερα για να παίζει» (Wees, 2017, σελ. 67). Πράγματι, ο Kaul (2013) αναφέρει πως μεταξύ των μουσικών στο δρόμο

---

<sup>10</sup> Η εμφάνιση σε κλειστούς χώρους ιδιωτικού δικαίου είναι λιγότερο συνηθισμένη καθώς απαιτείται ειδική άδεια από την εκάστοτε διοίκηση του μέρους (Gemci & Ferah, 2020).

εφαρμόζεται και τηρείται ένα άτυπο σύστημα αρχαιότητας ως προς την επιλογή των σημείων επιτέλεσης. Το σύστημα αυτό αφορά είτε άτομα τα οποία εμφανίζονται χρόνια στο δρόμο και έχουν επιτάξει ένα συγκεκριμένο μέρος για τις εμφανίσεις τους είτε άτομα που χρονικά προηγούνται από κάποιον άλλον μουσικό καθώς εμφανίστηκαν νωρίτερα εκεί<sup>11</sup>. Ο Kostyra (2016) σημειώνει πως με τον τρόπο αυτό μουσικοί και κοινό, που βρίσκονται ή περνούν τακτικά από αυτό το μέρος, δίνουν ένα είδος άτυπου ραντεβού αφού αναγνωρίζουν ο ένας τον άλλον μέσα στον όχλο. Βέβαια, οι Ho και Au (2021, σελ. 6) υπογραμμίζουν τον αρνητικό αντίκτυπο της παραπάνω πράξης καθώς

*«οι περιορισμοί σχετικά με το ποιος, πότε και πού να εμφανιστεί σε αυτές τις περιοχές επιδρούν σαφώς στην ουσία της παράστασης στο δρόμο όπως αυτή ορίζεται παραδοσιακά, καθιστώντας αυτές τις περιοχές θεμελιωδώς μη φιλικές προς τους καλλιτέχνες του δρόμου των οποίων η δουλειά είναι από τη φύση της αυθόρμητη, αυτόνομη και αυταρχική».*

Μια πιο δημοκρατική λύση φαίνεται πως δίνεται από μουσικούς που επιτελούν κοντά στην εκκλησία της πλατείας Abbey, στην πόλη Ρέντινγκ του Ηνωμένου Βασιλείου. Εκεί όποιος μουσικός επιθυμεί να παίξει θα πρέπει στις 10:00 να είναι στην πλατεία ώστε να συζητήσουν και να μοιράσουν τα σημεία στα οποία θα παίζουν. Σε τουριστική περίοδο η ώρα επιτέλεσης μπορεί να ξεκινάει στις 09:00 το πρωί και να τελειώνει στις 10:00 το βράδυ ενώ ανά ώρα οι μουσικοί μπορεί να λαμβάνουν μέχρι και 30 λίρες. Καθώς στην πόλη υπάρχει συμβούλιο που ελέγχει τους μουσικούς στο δρόμο, όποιος δε σέβεται τους κανονισμούς του επιβάλλεται το ανάλογο πρόστιμο (Bywater, 2007).

Ο αυθορμητισμός και η ρευστότητα που επικρατεί ως προς το σημείο επιτέλεσης μουσικής στον υπαίθριο δημόσιο χώρο, εφαρμόζεται και ως προς το μουσικό είδος και το ιδιαίτερο στυλ μουσικής που επιλέγει ο κάθε *busker*. Ο Wees (2017) αδυνατεί να ορίσει κάποιο συγκεκριμένο, είδος, ρεπερτόριο, μουσικό όργανο ή στυλ μουσικής στο οποίο αρέσκεται μια *street performance*. Η σημερινή αυτή πραγματικότητα του *busking* διαμορφώθηκε, όπως μας αναφέρουν οι Bennett και Rogers (2014), στα τέλη του εικοστού αιώνα όπου, λόγω και της αστικοποίησης, το ρεπερτόριο και η ίδια η

---

<sup>11</sup> Ενδιαφέρον παράδειγμα αποτελεί ένα σκηνικό στην Αγία Πετρούπολη όπου μια ομάδα μουσικών που έπαιζε για χρόνια σε ένα συγκεκριμένο σημείο χαρακτήριζε την περιοχή, σε όποιον τη διεκδικούσε, ως «δική τους» απλώς λόγω του όγκου της μεγάλης σειράς ξυλόφωνων και βιμπραφόνων που χρησιμοποιούσαν (Bywater, 2017).

φύση της μουσικής στο δρόμο έγιναν όλο και πιο εκλεκτικές και συμπεριέλαβαν στον πυρήνα τους ένα διευρυμένο φάσμα μουσικών οργάνων και ειδών. Έτσι, το ρεπερτόριο και οι ειδολογικές επιλογές των *busker* σήμερα περιλαμβάνουν τη λόγια δυτική μουσική, την παραδοσιακή μουσική, τη jazz, τα blues, την pop, τη rock, την ethnic, την country αλλά και μια σειρά από αυτοσχέδιες δημιουργικές μουσικές (Grygier, 2013· Bennett & Rogers, 2014· Carlin, 2014· Marina, 2016· Gemci & Ferah, 2020· Watt, 2020· Stäbler & Mierisch, 2021). Ο Grygier (2013), κατά την έρευνά του, συνάντησε μουσικούς που έπαιζαν από δημοφιλή τραγούδια της Πολωνίας των '80s και '90s μέχρι κλασική μουσική αλλά και μελωδίες σύγχρονες που θεωρούνται ως «κλασικές» στο μυαλό των περαστικών, όπως το «tico tico» του Z. de Abreu και το «Besame Mucho» του Consuelo Velázquez. Οι Stäbler και Mierisch (2021) ισχυρίζονται πως, από οικονομικής απόψεως, η country, η παραδοσιακή αλλά, κυρίως, η λόγια δυτική μουσική χαιρεί περισσότερης εκτίμησης από το κοινό και αποδεικνύεται ως πιο προσοδοφόρα καθώς για τον κοινό νου θεωρείται πιο περίπλοκο και δύσκολο είδος για εκμάθηση και ερμηνεία. Ενδιαφέρον παρουσιάζει μια εκτίμηση του Carlin (2014) για τη σχέση μεταξύ ένδυσης και μουσικού είδους καθώς παρατήρησε ότι κάποιοι μουσικοί στην Πράγα που φορούσαν κοστούμι με παπιγιόν έπαιζαν jazz ή λόγια δυτική μουσική ενώ άνθρωποι με πιο casual εμφάνιση αρέσκονται στην παραδοσιακή ή έντεχνη μουσική.

Κατ' αντιστοιχία με την ποικιλία στο ρεπερτόριο και τα μουσικά είδη, τα μουσικά όργανα που συναντάει κανείς σε μια παράσταση στο δρόμο μπορεί να είναι έγχορδα, χάλκινα πνευστά, κρουστά και ειδικότερα ακορντεόν, κλαρινέτα, φλάουτα, κιθάρες, φουσαρμόνικες, άρπες, σαξόφωνα, βιολιά, τύμπανα (Smith, 1996· Bennett & Rogers, 2014· Carlin, 2014). Μουσικά όργανα από διάφορους πολιτισμούς του κόσμου χρησιμοποιούνταν συνήθως από μετανάστες ή πρόσφυγες, όπως το hurdy-gurdy (Bennett & Rogers, 2014). Η καινοτόμος εμφάνιση ενός τέτοιου οργάνου μπορεί να επιφέρει σημαντικά κέρδη σε ένα μουσικό, όπως στην περίπτωση ενός άνδρα στο Τορόντο που παρουσίασε έξω στο δρόμο γύρω στο 1890 ένα μουσικό όργανο που έφερε μαζί του από την Αγγλία και κατάφερε έτσι να αποκομίσει σημαντικά για την εποχή χρήματα. Αρκετά συνηθισμένο, επιπλέον, για έναν μουσικό στο δρόμο είναι, ήδη από τον 13ο αιώνα, να παίζει πολλά όργανα ταυτόχρονα (Bennett & Rogers, 2014).

Μια εξίσου σημαντική πρακτική που συναντάται κατά κόρον σε υπαίθριες δημόσιες επιτελέσεις μουσικής είναι η χρήση ενός αντικειμένου που τοποθετείται λίγα

μέτρα μπροστά από τον *busker* και αποτελεί μια άτυπη ανακοίνωσή του προς το κοινό που ενδιαφέρεται να του προσφέρει κάτι (Carlin, 2014). Ο Kostyra (2016, σελ. 251) αναφέρει ότι ο κόσμος, εκτός από χρήματα, έχει προσφέρει στους μουσικούς «φαγητό τσιγάρα, αλκοόλ, ακόμη και ναρκωτικά. Μερικά κορίτσια, ειδικά αν τους αρέσει ένας μουσικός του δρόμου και θέλουν να έχουν μια ρομαντική γνωριμία, προσφέρουν χαρτάκια με φιλοφρονήσεις ή τους αριθμούς τηλεφώνου τους». Ορισμένα από τα πιο συνηθισμένα αντικείμενα είναι ένα καπέλο, ένα δοχείο, μια ανοιχτή θήκη του μουσικού οργάνου ή μια απλή πλαστική σακούλα (Carlin, 2014· Kostyra, 2016· Watt, 2016· Wees, 2017· Sarapin & Morris, 2018· Ho & Au, 2021). Απαγορεύεται, ωστόσο, κάποιος περαστικός να περπατήσει ανάμεσα από το αντικείμενο αυτό και τον μουσικό. Είναι ένας άγραφος κανόνας, μας ενημερώνουν οι Ho και Au (2021). Για ορισμένους μουσικούς, μάλιστα, το αντικείμενο αυτό δεν είναι καθόλου τυχαία επιλογή ούτε το μέρος που το τοποθετούν. Για τον Κλάνκ, που είναι ένας τυφλός μουσικός στο δρόμο, χρειάζεται το αντικείμενο αυτό να είναι ένας μεταλλικός κουβάς για να μπορεί να ακούει τότε πέφτουν κέρματα μέσα, ενώ ο Alexander Shattler εντάσσει τον κάδο του στο πρόγραμμα της παράστασής του για να επιστήσει σκόπιμα την προσοχή του κοινού σ' αυτόν (Wees, 2017).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

### 3.1. Εισαγωγή

Στο παρόν κεφάλαιο θα παρουσιαστούν ζητήματα που αφορούν την ερευνητική μεθοδολογία που ακολουθήθηκε στην παρούσα εργασία. Ειδικότερα, θα συζητηθούν ποιο ήταν το αντικείμενο και το δείγμα της έρευνας, ποια δειγματοληπτική στρατηγική ακολουθήθηκε, ποιο είδος έρευνας και ποια μεθοδολογικά εργαλεία χρησιμοποιήθηκαν και πως πραγματοποιήθηκε η συγκέντρωση και επεξεργασία του υλικού.

### 3.2. Το αντικείμενο της μελέτης

Αντικείμενο της παρούσας έρευνας αποτελεί η χαρτογράφηση μιας σειράς κοινωνικών και μουσικολογικών παραμέτρων που εντοπίζονται κατά τη διάρκεια επιτέλεσης μουσικής στο δρόμο. Τα στοιχεία αυτά συνθέτουν οι κύριοι φορείς που εμπλέκονται αλλά και σχέσεις που δημιουργούνται μεταξύ τους. Πιο συγκεκριμένα, αυτοί είναι α) οι μουσικοί ως ερμηνευτές και εκφραστές της μουσικής που ακούγεται στο δρόμο β) οι δέκτες της μουσικής αυτής, δηλαδή ο κόσμος που τυχαίνει να βρίσκεται εκεί, και γ) η ίδια η μουσική.

### 3.3. Δείγμα - Δειγματοληψία

*«Η δειγματοληψία αναφέρεται στη μέθοδο που χρησιμοποιείται από τους ερευνητές για την επιλογή ενός δεδομένου αριθμού ανθρώπων (ή πραγμάτων) από έναν πληθυσμό για να συμπεριληφθούν σε μια μελέτη. Με άλλα λόγια, η δειγματοληψία αφορά στη στρατηγική για την επιλογή του δείγματος της έρευνας το οποίο χρησιμοποιείται για πρακτικούς λόγους, αφού συνήθως δεν είναι εφικτό να συλλεγούν δεδομένα από όλα τα άτομα σε έναν πληθυσμό»* (Ισαρη & Πουρκός, 2015, σ. 80).

Στην παρούσα έρευνα, δείγμα αποτέλεσαν 31 περιπτώσεις επιτέλεσης μουσικής<sup>12</sup> στο αστικό περιβάλλον της Θεσσαλονίκης ( $N^a=31$ ) και κοινό το οποίο είχε παραβρεθεί κάποια στιγμή σε αντίστοιχη συγκυρία ( $N^b=82$ ). Η στρατηγική επιλογή του δείγματος ακολούθησε μη τυχαία σκόπιμη δειγματοληψία (*purposive or judgmental sampling*).

---

<sup>12</sup> Κάθε πομπός (μουσικοί) με το αντίστοιχο δέκτη (κοινό) και μήνυμα (μουσική) του.

Μέσω της συγκεκριμένης δειγματοληπτικής μεθόδου είναι δυνατή η στοχευμένη επιλογή υποκειμένων τα οποία θεωρεί ο ερευνητής ότι θα εξυπηρετούν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το σκοπό και τα ερωτήματα της έρευνάς του, παρέχοντας σημαντικές πληροφορίες που δεν μπορούν να ληφθούν διαφορετικά (Ισαρη & Πουρκός, 2015· Taherdoost, 2016). Στην παρούσα έρευνα, δε θα μπορούσαν να αποτελέσουν δείγμα της μουσικοί οι οποίοι δεν έχουν παίξει ποτέ έξω στο αστικό περιβάλλον, στο δρόμο αλλά και ούτε κοινό το οποίο δεν έχει παρακολουθήσει αντίστοιχη παράσταση.

### **3.4. Μεθοδολογικά εργαλεία**

Η *ποσοτική έρευνα* χαρακτηρίζεται από τη συλλογή γενικών και αντικειμενικών δεδομένων, ενός εύλογου αριθμού περιπτώσεων, που έχουν την ευχέρεια να μετατραπούν σε αριθμητικά ή στατιστικά στοιχεία. Η μετατροπή αυτή θα επιτρέψει την ευκολότερη σύγκριση μεταξύ των δεδομένων ώστε να προκύψουν αντικειμενικές επεξηγήσεις για τις σχέσεις μεταξύ των μεταβλητών (Μαντζούκας, 2007). Από την άλλη μεριά, η *ποιοτική έρευνα* χαρακτηρίζεται από ένα σύνολο υποκειμενικών αντιλήψεων, πεποιθήσεων και εμπειριών πάνω σε ένα ιδιαίτερο φαινόμενο που προκύπτουν από την ενδεδεγμένη μελέτη μιας συγκεκριμένης ομάδας ανθρώπων. Η έκθεση των αποτελεσμάτων γίνεται σε περιγραφική μορφή ενώ απώτερος σκοπός είναι μια βαθύτερη και περισσότερο επεξεργασμένη ερμηνεία και ανάλυση του υπό μελέτη ζητήματος (Μαντζούκας, 2007· Babbie, 2018). Η «κόντρα» των δύο αυτών προσεγγίσεων θεωρείται αέναη καθώς κάθε ερευνητικό αντικείμενο απαιτεί και τη χρήση διαφορετικών μεθοδολογικών εργαλείων. Κάθε ερευνητής, ανάλογα με τις απαιτήσεις του πεδίου που μελετά, επιλέγει και έναν διαφορετικό τρόπο προσέγγισης. Ωστόσο, όπως υποστηρίζει και ο Silverman (2004), για να αποκτήσει ο ερευνητής μία πιο ολοκληρωμένη εικόνα για αυτό που μελετά θα πρέπει να εξετάσει το ζήτημα από διαφορετικές οπτικές. Τουτέστιν, μια και μοναδική μέθοδος αδυνατεί να αντικατοπτρίσει την πολυδιάστατη κοινωνική πραγματικότητα. Για το λόγο αυτό, προτείνεται η χρήση *μικτών μεθόδων έρευνας* όπου ο ερευνητής θα χρησιμοποιεί αλληλοσυμπληρωματικά τις δύο μεθόδους ώστε να υπερκεράζονται οι αδυναμίες τους και να ενισχύονται τα δυνατά τους σημεία (Ευαγγέλου, 2014). Επιπλέον, όπως αναφέρει και η Morse (1991:121) «η χρήση τουλάχιστον δύο μεθόδων, συνήθως ποιοτικής και ποσοτικής, στην έρευνα του ίδιου ερευνητικού προβλήματος» συνιστούν την μεθοδολογική *τριγωνοποίηση* (*triangulation*).

Λόγω της πολυπλοκότητας του φαινομένου, των διαφορετικών παραμέτρων που συμμετέχουν καθώς και σε μια απόπειρα πληρέστερης εξαγωγής συμπερασμάτων και αποτύπωσης των ευρημάτων, στην παρούσα έρευνα ακολουθήθηκε *μεικτή μέθοδος έρευνας* και μεθοδολογική *τριγωνιοποίηση*. Η μεικτή μεθοδολογία θα ακολουθηθεί ώστε να αποτυπωθούν τόσο ποσοτικά όσο και ποιοτικά δεδομένα ενώ η *τριγωνιοποίηση* θα βοηθήσει στον άμεσο συσχετισμό των δύο προσεγγίσεων. Πιο συγκεκριμένα, μέσω της ποσοτικής προσέγγισης θα αποδοθούν σε στατιστικά νούμερα το μέγεθος του δείγματος, το φύλο, η ηλικία, οι σπουδές, ο χρόνος ενασχόλησης με το μουσικό όργανο και εμφάνισης των μουσικών στο δρόμο όπως η ύπαρξη διαφορετικών μουσικών ειδών, προκειμένου να συγκριθούν ευκολότερα ενώ η ποιοτική μέθοδος θα αποτυπώσει τις σκέψεις, τα συναισθήματα, τις απόψεις των μουσικών του δρόμου και του κοινού ενώ μέσω της παρατήρησης θα επιτραπεί η εξαγωγή συμπερασμάτων ως προς τις σχέσεις των τριών μεταβλητών (μουσικός, κοινό, μουσική) και των όσων με λόγια υποστηρίζουν. Ο συνδυασμός των δύο προσεγγίσεων ενισχύει την πιθανότητα επίτευξης αξιόπιστων αποτελεσμάτων, ανάδειξης διαφορετικών διαστάσεων, διασταύρωσης των ευρημάτων αλλά και απόδοσης μιας αρτιότερης εικόνας για το τι πραγματικά συνιστά η μουσική στο δρόμο. Τα μεθοδολογικά εργαλεία της έρευνας αποτελούν το *ερωτηματολόγιο*, η *συνέντευξη* και η *παρατήρηση*.

Το *ερωτηματολόγιο*, ως μεθοδολογικό εργαλείο, συνιστά ένα εύχρηστο μέσο συλλογής πληροφοριών, το οποίο καλεί τα υποκείμενα της έρευνας να εκφραστούν ανώνυμα, σύντομα και με ειλικρίνεια. Τα δεδομένα συλλέγονται μέσα από τη στάθμιση μιας σειράς ερωτήσεων όπου οι απαντήσεις δίνονται γραπτά είτε επιλέγοντας μια από τις δοθείσες απαντήσεις είτε με σύντομη ανάπτυξη γραπτού λόγου. Ανάλογα τη μορφή που επιθυμεί ο κάθε ερευνητής να δώσει στο ερωτηματολόγιό του εντοπίζονται και διαφορετικοί τύποι ως προς τις ερωτήσεις (κλειστού τύπου και ανοικτού τύπου) και ως προς το περιεχόμενο των απαντήσεων (πολλαπλής επιλογής, κλίμακες). Τα θετικά σημεία του ερωτηματολογίου εντοπίζονται στη δυνατότητά του να ταξινομηθεί, να επεξεργαστεί και να αξιοποιηθεί με σχετική ευκολία (Αθανασίου, 2007· Ζαφειρόπουλος, 2015). Στην παρούσα έρευνα, το ερωτηματολόγιο αποτελούνταν από κλειστές και ανοιχτές ερωτήσεις και χορηγήθηκε στα υποκείμενα που απαρτίζουν το κοινό της μουσικής στο δρόμο ( $N^b=82$ ) ώστε να καταγραφούν οι στάσεις και οι αντιλήψεις του ετερογενούς αυτού ακροατηρίου και να συγκριθούν μετέπειτα με αυτές των μουσικών στο δρόμο.

Η *συνέντευξη*, ως μεθοδολογικό εργαλείο, προσφέρει μια άμεση πρόσβαση στην υποκειμενική γνώση, στις αξίες, στη συμπεριφορά, στις προτιμήσεις, τις στάσεις, στα συναισθήματα και στις πεποιθήσεις της υπό μελέτης ομάδας. Η *συνέντευξη* εξελίσσεται ως μια ελεύθερη συνομιλία και ανταλλαγή, ως ένα βαθμό, απόψεων και εμπειριών που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με το θέμα. Οι πληροφορίες αυτές βασίζονται σε γνωστικά σχήματα, στην ανακλητική μνήμη και στην ανακατασκευή νοημάτων από τον συνεντευξιζόμενο (Ρόντος, & Παπάνης, 2006). Ανάλογα με το βαθμό δόμησης ή τυποποίησης της συνέντευξης διακρίνονται τρεις διαφορετικοί τύποι (Ίσαρη & Πουρκός, 2015). Στην παρούσα έρευνα διεξήχθη *ημιδομημένη συνέντευξη* μόνο στον *πομπό* του δείγματος ( $N^a=31$ ). Ο ιδιαίτερος αυτός τύπος *συνέντευξης* προσπαθεί να προσφέρει στους συμμετέχοντες τη δυνατότητα να εκφράσουν ανοιχτά τις εμπειρίες, τις σχέσεις ή/και τους γενικότερους προβληματισμούς τους για το κοινωνικό φαινόμενο που διερευνάται (Babbie, 2018). Επιπρόσθετα, στην *ημιδομημένη συνέντευξη* υπάρχει ένα σύνολο προκαθορισμένων ερωτήσεων, που σύμφωνα με τους Ίσαρη και Πουρκό (2015, σ. 97), είναι αρκετά ευέλικτες

*«ως προς την τροποποίηση του περιεχομένου των ερωτήσεων ανάλογα με τον ερωτώμενο, ως προς την εμβάθυνση σε κάποια θέματα με συμμετέχοντες που κρίνονται κατάλληλοι, ως προς τη σειρά με την οποία τίθενται οι ερωτήσεις και ως προς την πρόσθεση ή αφαίρεση ερωτήσεων ή θεμάτων για συζήτηση».*

Τέλος, η *παρατήρηση*, ως μεθοδολογικό εργαλείο, στοχεύει, μέσα από τη ματιά του παρατηρητή, στην πλήρη καταγραφή ενός φαινομένου ή των αντιδράσεων και συμπεριφορών ορισμένων ανθρώπων στον κοινωνικό τους περίγυρο. Πιο συγκεκριμένα, η *παρατήρηση* επιτρέπει στον ερευνητή να εστιάσει πλήρως σε τρόπους οργάνωσης, επικοινωνίας, σύνδεσης, ιεραρχίας και ρουτίνας που εφαρμόζει μια ομάδα στο πλαίσιο δράσης της. Η διεξαγωγή της *παρατήρησης πλαισίου* απαιτεί την επιλογή του θέματος, του χώρου και των συμμετεχόντων της παρατήρησης και διασφάλισης πρόσβασης στο χώρο. Ανάλογα με το αν ο ερευνητής συμμετέχει ή όχι στις δραστηριότητες της υπό μελέτης ομάδας, η *παρατήρηση* χωρίζεται σε *μη συμμετοχική* και *συμμετοχική* (Robson, 2010· Ίσαρη & Πουρκός, 2015). Στην παρούσα έρευνα ακολουθήθηκε η *μη συμμετοχική παρατήρηση* αφού αντικείμενο της αποτελεί η διάδραση μεταξύ των μεταβλητών της έρευνας και όχι η σχέση που μπορεί να δημιουργηθεί μεταξύ ερευνητή και υποκειμένων της έρευνας. Η παρατήρηση πραγματοποιήθηκε για το σύνολο των 31 περιπτώσεων μουσικής στο δρόμο ( $N^a=31$ ).



### 3.5. Συγκέντρωση του υλικού

Η συγκέντρωση του υλικού της παρούσας έρευνας πραγματοποιήθηκε από το Μάρτιο του 2021 μέχρι τον Ιούλιο του ίδιου έτους στην πόλη της Θεσσαλονίκης. Από τον Δεκέμβριο του 2020 έως και το Φεβρουάριο του 2021 χρειάστηκε να δαπανηθεί αρκετός χρόνος από τον ερευνητή στην αναζήτηση και αποσαφήνιση καίριων ζητημάτων που αφορούν την επιτέλεση μουσικής στο δρόμο. Το εύλογο αυτό χρονικό διάστημα δικαιολογεί η αδυναμία εύρεσης ενός αντίστοιχου θεσμικού εγγράφου, όπως ερευνητική εργασία, ΦΕΚ, έγγραφο δημοτικού συμβουλίου, που να εξηγεί και να παρουσιάζει σημαντικές παραμέτρους για τον εντοπισμό μουσικής στο αστικό περιβάλλον της Θεσσαλονίκης. Τέτοιες παράμετροι ήταν το πλαίσιο επιτέλεσης μέσα στην πόλη, δηλαδή οι συγκεκριμένοι οδοί, δρόμοι και *στέκια* που εμφανίζονταν οι μουσικοί στο δρόμο, μια λίστα/κατάλογος με τα στοιχεία και ονόματα μουσικών που παίζουν στο δρόμο, οι ώρες και οι ημέρες που έπαιζαν έξω καθώς και μια σειρά άγραφων κανόνων μεταξύ των μουσικών του δρόμου επαγγελματικής δεοντολογίας, επαφής με το κοινό και εμφάνισης στο δρόμο. Για την αποσαφήνιση αυτών των παραμέτρων χρειάστηκε να γίνει αναζήτηση σε μέσα κοινωνικής δικτύωσης (Facebook, Youtube), ιστοσελίδες και άρθρα εφημερίδων τα οποία βρίθουν από βίντεο και αναφορές για συγκεκριμένους μουσικούς και χώρους επιτέλεσης, ενώ χρειάστηκε και μια επιτόπια αρχική περιπλάνηση σε δημόσιους πολυσύχναστους χώρους και «γνωστά» σημεία της πόλης και σε διαφορετικές ημέρες και ώρες για να επαληθευτεί η ύπαρξη μουσικών εκεί. Παράλληλα, κατά τη διεξαγωγή της έρευνας αντιμετωπίστηκαν τα εξής ζητήματα:

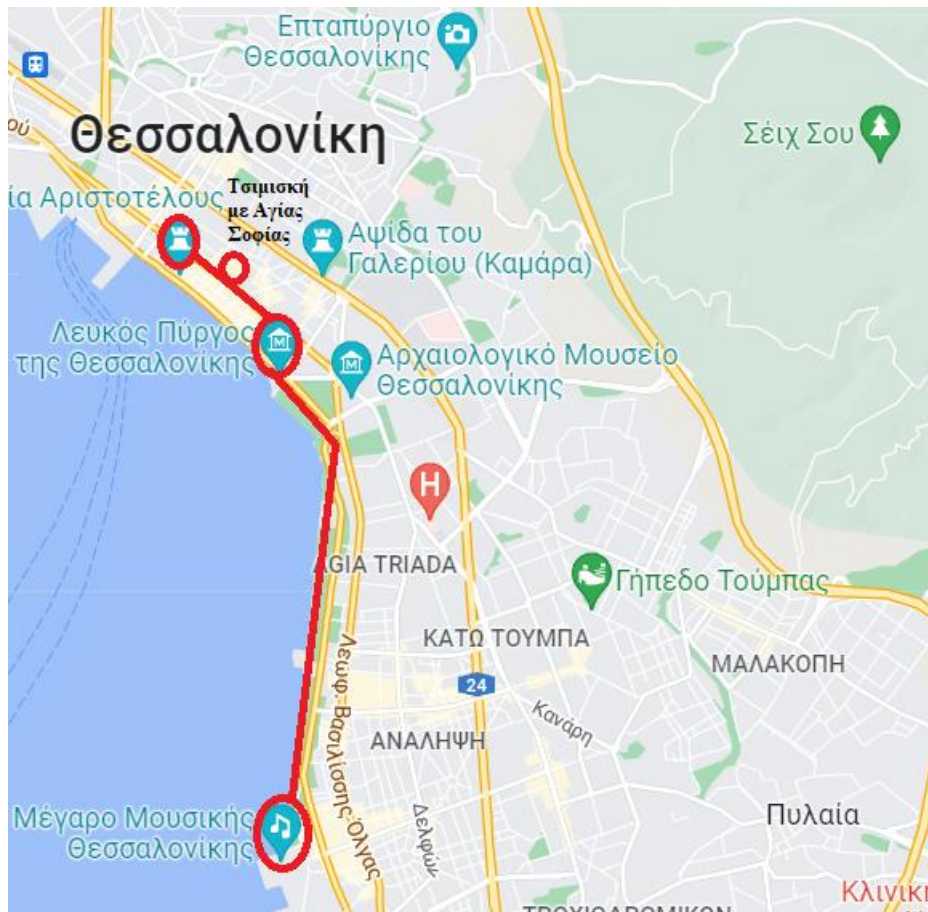
- A. Λόγω της έξαρσης της πανδημίας του κορονοϊού (Covid-19) από τον Μάρτιο του 2020 και της, κατά συνέπεια, απαγόρευσης κυκλοφορίας στον υπαίθριο χώρο, υπήρξε μεγάλη καθυστέρηση ως προς τη συλλογή ικανοποιητικού αριθμητικά δείγματος
- B. Η παραπάνω συνθήκη, επίσης, καθιστούσε αδύνατο σε μουσικούς να παίζουν στο δρόμο, κοινό να κυκλοφορεί έξω και μουσική να αναπαράγεται ελεύθερα οποιαδήποτε στιγμή της ημέρας
- Γ. Αρκετοί μουσικοί δεν επιθυμούσαν να συμμετάσχουν στην έρευνα καθώς σύμφωνα με τα λεγόμενά τους:

- a. Η έρευνα αυτή δε θα βελτιώσει, επί του πρακτέου, τη συνθήκη της μουσικής στο δρόμο
  - b. Έχουν συμμετάσχει σε συνεντεύξεις ερευνητών κατά το παρελθόν και τα λεγόμενά τους διαστρεβλώθηκαν
  - c. Φοβήθηκαν ότι θα στιγματιστούν και θα υπάρξουν κυρώσεις από την κοινότητά των μουσικών του δρόμου
  - d. Δεν ήταν κάτι που τους αφορούσε να κάνουν
- Δ. Αρκετά άτομα από το κοινό των μουσικών του δρόμου δεν εκδήλωσε ενδιαφέρον ως προς τη συμπλήρωση του ερωτηματολογίου
- Ε. Οι καιρικές συνθήκες δεν επέτρεπαν, αρκετές φορές, στην ομαλή διεξαγωγή της έρευνας (αέρας δημιουργούσε προβλήματα στην καταγραφή του ήχου, βροχή σταματούσε την επιτέλεση μουσικής στο δρόμο)

Σε κάθε περίπτωση, έγινε προσπάθεια εναρμόνισης της έρευνας με τις δυσκολίες που εντοπίστηκαν. Ειδικότερα για την περίπτωση Γ, τηρήθηκαν θέματα ηθικής και ερευνητικής δεοντολογίας. Όλοι οι συμμετέχοντες της έρευνας ενημερώθηκαν για το πλαίσιο, τους στόχους και τη διεξαγωγή της έρευνας, διασφαλίστηκε η εθελοντική συμμετοχή τους στην έρευνα, τηρήθηκε η ανωνυμία των συμμετεχόντων και διαβεβαιώθηκαν ότι θα αποσιωπηθούν οποιαδήποτε στοιχεία θα φανέρωναν την ταυτότητά τους. Επιπλέον, έδωσαν τη συγκατάθεσή τους για να χρησιμοποιηθούν τα δεδομένα της συνέντευξης και να αποτυπωθούν σε βίντεο να παίζουν μουσική για ακαδημαϊκούς σκοπούς ενώ μπορούσαν οποιαδήποτε στιγμή ήθελαν να αποχωρήσουν. Παράλληλα, τους κοινοποιήθηκε το e-mail του ερευνητή ώστε σε περίπτωση που αποφάσιζαν μετά από ένα εύλογο χρονικό διάστημα να μην αποτελέσουν μέρος της έρευνας, να τον ενημέρωναν.

Εν τέλει, η συγκέντρωση του υλικού πραγματοποιήθηκε με τη χρήση των προαναφερθέντων εργαλείων έρευνας. Τόσο η δημιουργία και η δομή των ερωτήσεων στο ερωτηματολόγιο και στη συνέντευξη όσο τα στοιχεία προς παρατήρηση βασίστηκαν σε σημαντικές θέσεις και αποτελέσματα προηγούμενων ερευνών που περιεγράφηκαν στο «Κεφάλαιο 2». Όλοι οι μουσικοί παραχώρησαν συνέντευξη είτε μεταξύ κάποιου μεγάλου κενού που έκαναν μεταξύ των κομματιών που ερμήνευαν είτε μετά το τέλος της παρουσιάσής τους στο δρόμο. Η παρατήρηση πραγματοποιήθηκε από τη στιγμή που εντοπίστηκε κάποιος μουσικός στο δρόμο να παίζει μουσική μέχρι

και τη στιγμή που ολοκλήρωσε την εμφάνισή του. Η περιοχή όπου παρατηρήθηκε η ύπαρξη, ως επί των πλείστων, περισσότερων μουσικών στο δρόμο είναι το κομμάτι της «παραλιακής» στη Θεσσαλονίκη. Ειδικότερα, το σημείο δράσης των μουσικών εκτείνεται από το Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης μέχρι και το Λευκό Πύργο ενώ παρατηρήθηκε και η ύπαρξη ορισμένων μουσικών στην πλατεία Αριστοτέλους, επί της οδού Τσιμισκή και στη συμβολή των δρόμων Τσιμισκή και Αγίας Σοφίας όπου υπάρχουν και πολλά εμπορικά καταστήματα (Εικόνα 1).



**Εικόνα 1.** Τα σημεία συστηματικής επιτέλεσης μουσικής στο δρόμο

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ

### 4.1. Εισαγωγή

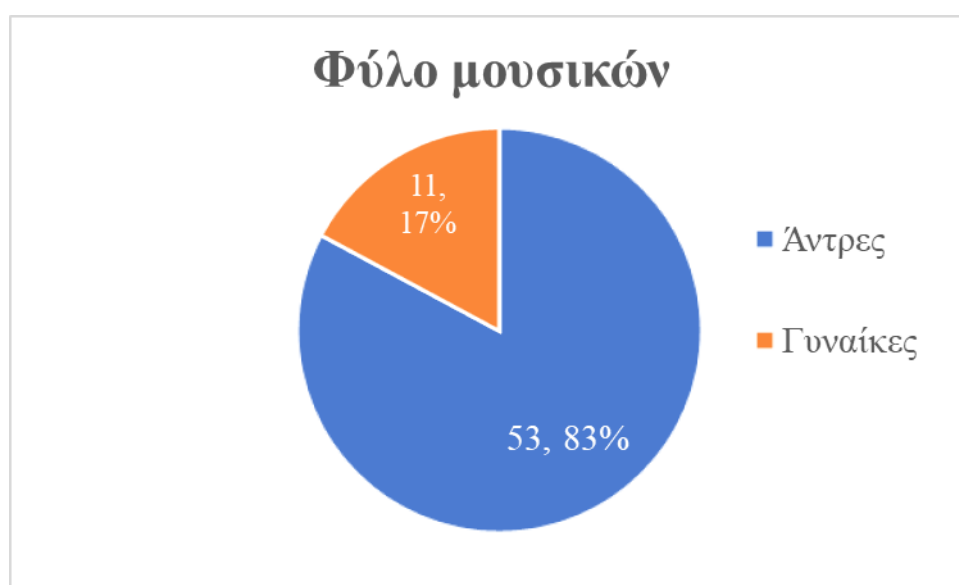
Το παρόν κεφάλαιο της διπλωματικής αποτελεί την παρουσίαση των αποτελεσμάτων της έρευνας. Ο διαχωρισμός των υποκεφαλαίων έγινε με βάση δημογραφικά στοιχεία των μουσικών του δρόμου, μουσικολογικά χαρακτηριστικά των επιτελέσεων ενώ ακολουθήθηκε θεματική ανάλυση των συνεντεύξεων (Boyatzis, 1998· Ίσαρη & Πουρκός, 2015). Οι σημαντικές παράμετροι που εντοπίζονται στην παρούσα έρευνα, *πομπός* (μουσικοί) - *δέκτης* (κοινό) - *μήνυμα* (μουσική), οδήγησαν σε τέσσερις βασικές θεματικές κατηγορίες: *λόγοι ύπαρξης μουσικής στο δρόμο*, *πρακτικές που συναντώνται στην επιτέλεση μουσικής στο δρόμο*, *ύπαρξη οικονομικού οφέλους και σχέση μεταξύ μουσικών και κοινού στο δρόμο*. Διαπιστώθηκε ότι ορισμένες κατηγορίες οδηγούσαν και σε επιμέρους κατηγοριοποίηση η οποία παρουσιάζεται στον Πίνακα 1. Τα ευρήματα από τη χρήση των τριών εργαλείων της έρευνας θα παρουσιαστούν ξεχωριστά και συγκριτικά, σε ορισμένες περιπτώσεις, σε κάθε υποκεφάλαιο. Αναφορικά με τις συνεντεύξεις, πρέπει να τονιστεί ότι τα πραγματικά ονόματα των υποκειμένων της έρευνας αντικαταστάθηκαν με ψευδώνυμα για τη διατήρηση του δικαιώματος της ανωνυμίας.

1ο επίπεδο κατηγοριοποίησης	2ο επιμέρους επίπεδο κατηγοριοποίησης
<b>Λόγοι ύπαρξης μουσικής στο δρόμο</b>	Χρόνια παρουσίας στο δρόμο ως μουσικός
	Ιδιαίτεροι λόγοι εμφάνισης στο δρόμο
	Μουσική επιτέλεση στο δρόμο ή σε μουσική σκηνή
	Κοινωνικοπολιτικοί λόγοι
<b>Πρακτικές που συναντώνται στην επιτέλεση μουσικής στο δρόμο</b>	Επιλογή ρεπερτορίου
	Επιλογή μέρους επιτέλεσης
	Επιλογή ημέρας και ώρας εμφάνισης
	Χρόνος παραμονής του κοινού
<b>Ύπαρξη οικονομικού οφέλους</b>	Ύπαρξη σημαντικού οικονομικού οφέλους
<b>Σχέση μουσικών και κοινού</b>	Σχέση μουσικών και κοινού

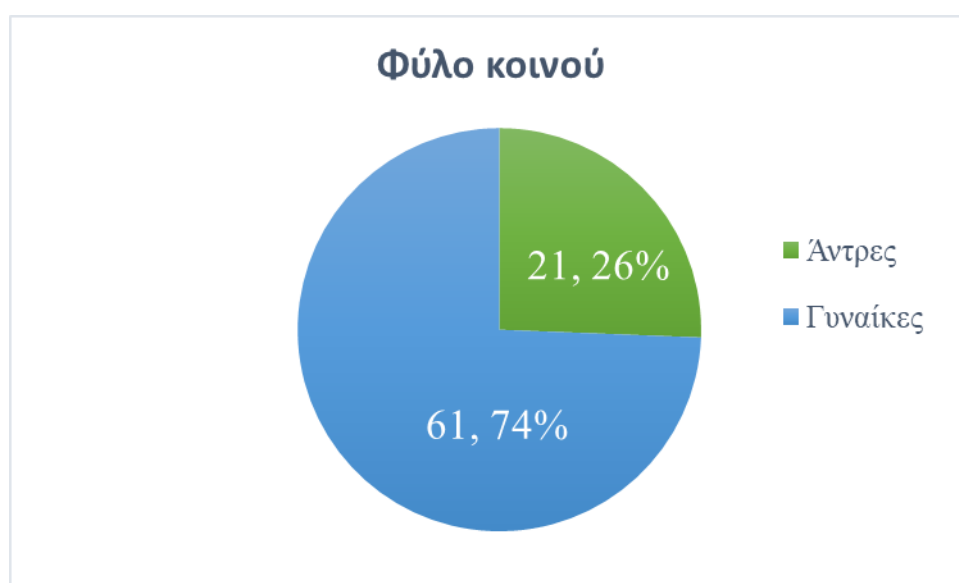
Πίνακας 1. Επίπεδα κατηγοριοποίησης

## 4.2. Δημογραφικά στοιχεία

Αναφορικά με το φύλο των υποκειμένων της έρευνας, από τις 31 περιπτώσεις που καταγράφηκε επιτέλεση μουσικής στο δρόμο ( $N^a=31$ ), ο συνολικός αριθμός των μουσικών ήταν 64 (100%) από τους οποίους οι 53 ήταν άντρες (83%) και οι 11 γυναίκες (17%) ενώ το κοινό των μουσικών ( $N^b=83$ , 100%) αποτελούνταν από 21 άντρες (26%) και 61 γυναίκες (74%) (Πίνακας 2, Πίνακας 3). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο δέκτης (κοινό) που συμπεριλαμβάνεται στις 31 περιπτώσεις ήταν αρκετά δύσκολο να αποτυπωθεί σε αριθμό, ωστόσο, στον πυρήνα του, εκτός από άντρες και γυναίκες, συμπεριελάμβανε και παιδιά.

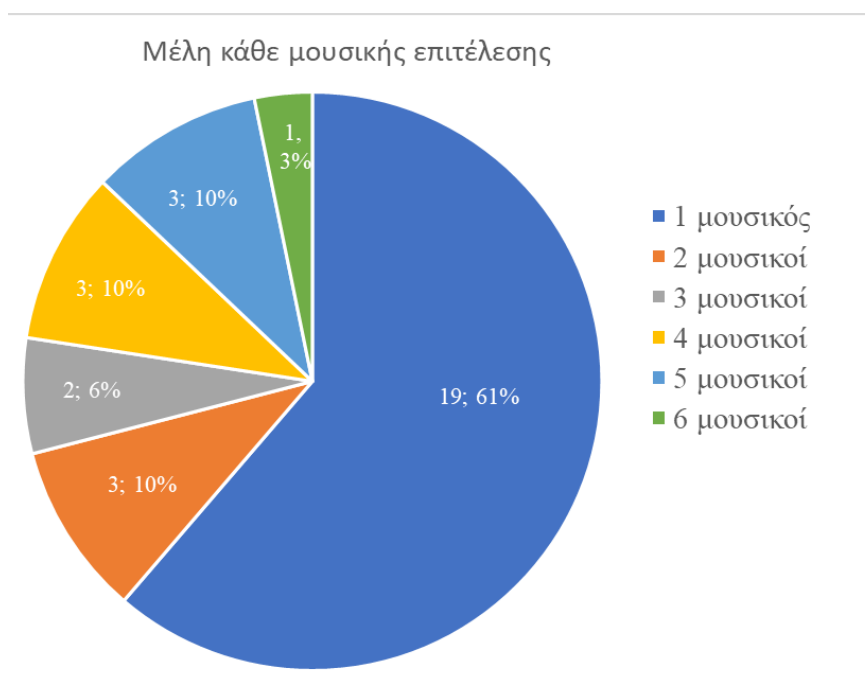


Πίνακας 2. Το φύλο των μουσικών του δρόμου



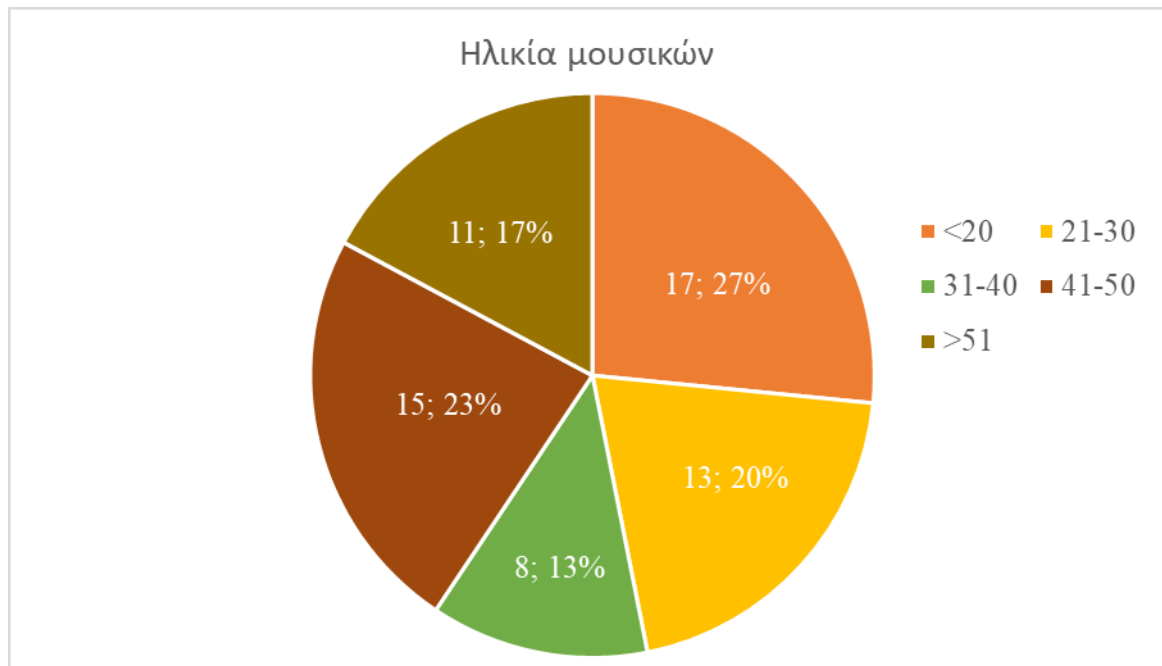
Πίνακας 3. Το φύλο του κοινού

Ως προς τα μέλη που απαρτίζουν κάθε μουσική επιτέλεση στο δρόμο ( $N^a=31$ ), προκύπτει ότι υπήρξαν 19 περιπτώσεις μουσικών που εμφανίστηκαν ως μονάδα (61%), 3 περιπτώσεις καταγράφηκαν όπου τα μέλη της μπάντας ήταν 2 (10%), 2 περιπτώσεις όπου τα μέλη της μπάντας ήταν 3 (6%), 3 περιπτώσεις όπου τα μέλη της μπάντας ήταν 4 (10%), 3 περιπτώσεις όπου τα μέλη της μπάντας ήταν 5 (10%) και 1 περίπτωση καταγράφηκε όπου τα μέλη της μπάντας ήταν 6 (10%) (Πίνακας 4).

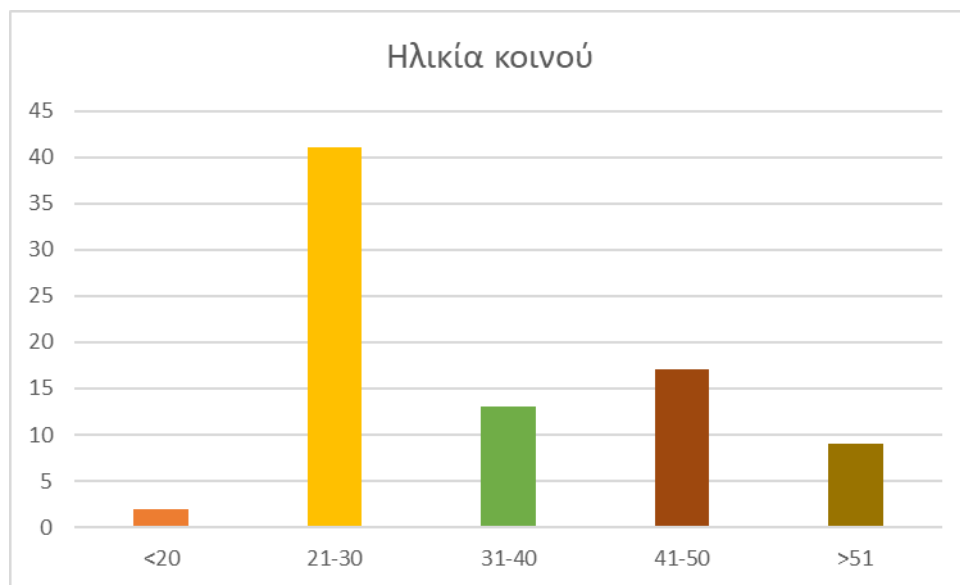


**Πίνακας 4.** Τα μέλη του μουσικού σχήματος

Ως προς την ηλικία των συμμετεχόντων, από τις 31 περιπτώσεις που καταγράφηκε η επιτέλεση μουσικής στο δρόμο ( $N^a=31$ ), οι 17 μουσικοί είναι μέχρι και 20 ετών (27%), οι 13 μουσικοί είναι μεταξύ 21 με 31 ετών (20%), οι 8 μουσικοί είναι μεταξύ 31 με 40 ετών (13%), οι 15 μουσικοί είναι μεταξύ 41 με 50 ετών (23%), και 11 μουσικοί είναι άνω των 50 ετών (17%) στο συνολικό αριθμό των 64 μουσικών (100%), ενώ αναφορικά με το κοινό των μουσικών ( $N^b=83$ , 100%), αποτελούνταν από 2 άτομα ηλικίας μέχρι 20 ετών (2,4%), από 41 άτομα ηλικίας 21 μέχρι 30 ετών (50%), από 13 άτομα ηλικίας 31 μέχρι 40 ετών (15,9%), από 17 άτομα ηλικίας 41 μέχρι 50 ετών (20,7%), και από 9 άτομα ηλικίας 51 ετών και άνω (11%) (Πίνακας 5, Πίνακας 6). Αξίζει να αναφερθεί ότι στην περίπτωση των μουσικών παρατηρήθηκαν και ακραίες τιμές, όπως η ύπαρξη μουσικών ηλικίας 17 ετών και ηλικίας 70 ετών.

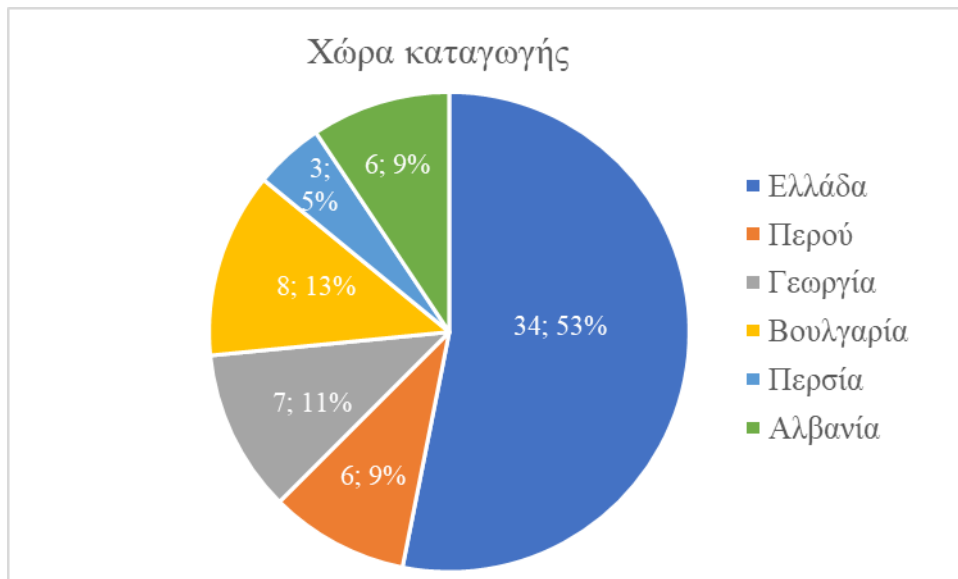


**Πίνακας 5.** Ηλικιακό φάσμα των μουσικών σε έτη



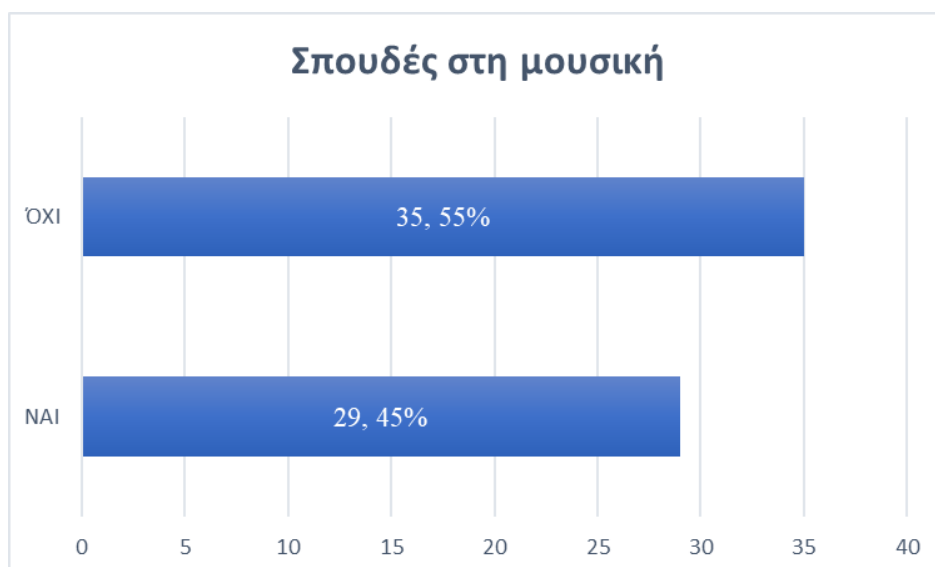
**Πίνακας 6.** Ηλικιακό φάσμα του κοινού σε έτη

Ως προς τη χώρα καταγωγής των συμμετεχόντων, από τις 31 περιπτώσεις που καταγράφηκε η επιτέλεση μουσικής στο δρόμο ( $N^a=31$ ), στο συνολικό αριθμό των 64 μουσικών (100%), οι 34 μουσικοί κατάγονταν από την Ελλάδα (53%), οι 6 μουσικοί από το Περού (9%), οι 7 μουσικοί από τη Γεωργία (11%), οι 8 μουσικοί από τη Βουλγαρία (13%), οι 3 μουσικοί από την Περσία (5%) και 6 μουσικοί από την Αλβανία (9%) (Πίνακας 7).



**Πίνακας 7.** Χώρες καταγωγής των μουσικών

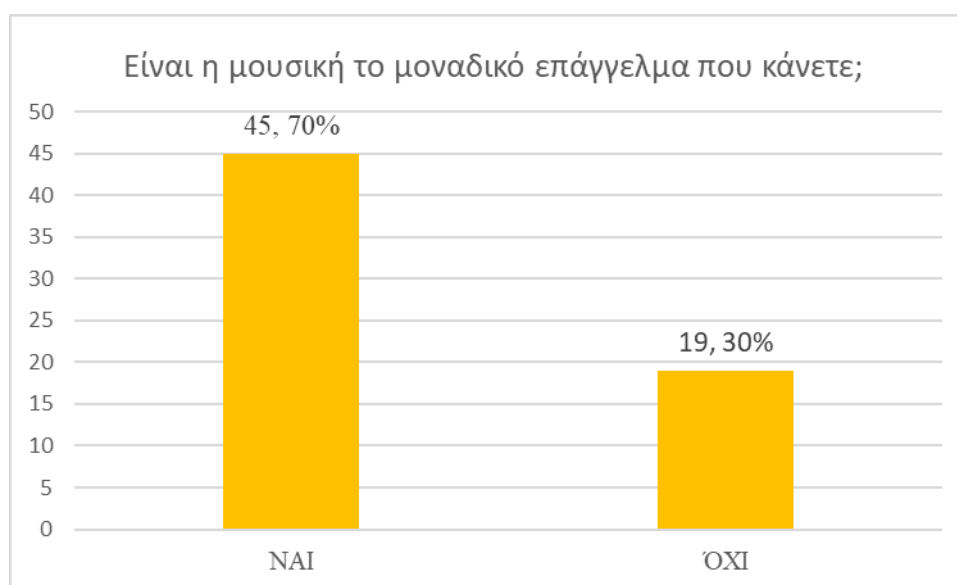
Ως προς τις μουσικές σπουδές των συμμετεχόντων, από το συνολικό αριθμό των 64 μουσικών (100%) στις 31 περιπτώσεις που καταγράφηκε η επιτέλεσης μουσικής στο δρόμο ( $N^{\alpha}=31$ ), οι 29 μουσικοί έχουν αποκτήσει συστηματική μουσική εκπαίδευση (45%) ενώ οι 35 δεν έχουν παρακολουθήσει ποτέ μαθήματα μουσικής από κάποιον φορέα (55%). Θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι ως μουσική σπουδή θεωρήθηκε η φοίτηση σε θεσμικό φορέα που προσφέρει μουσική εκπαίδευση όπως ωδείο, μουσικό σχολείο, πανεπιστήμιο και όχι η μαθήτευση σε κάποιο άτυπο πλαίσιο, όπως δίπλα σε κάποιον δεξιοτέχνη μουσικό (Πίνακας 7).



**Πίνακας 8.** Τυπικό πλαίσιο εκμάθησης μουσικής



Τέλος, αναφορικά με τον επαγγελματικό προσανατολισμό των συμμετεχόντων, από το συνολικό αριθμό των 64 μουσικών (100%) στις 31 περιπτώσεις που καταγράφηκε η επιτέλεσης μουσικής στο δρόμο (N<sup>ο</sup>=31), οι 45 μουσικοί έχουν τη μουσική ως αποκλειστικό επαγγελματικό προσανατολισμό ενώ οι 19 απασχολούνται επαγγελματικά και σε άλλους τομείς (30%) (Πίνακας 9). Αξίζει να επισημανθεί ότι τα επαγγέλματα που αναφέρθηκαν παρουσιάζουν σημαντική ανομοιογένεια μεταξύ τους (δάσκαλοι, personal trainer, οδοντοτεχνίτης, φοιτητές οικονομικών σπουδών και διοίκησης επιχειρήσεων).



**Πίνακας 9.** Η μουσική ως αποκλειστικό επάγγελμα

### 4.3. Λόγοι ύπαρξης μουσικής στο δρόμο

Η ύπαρξη μουσικής και μουσικών στους δρόμους προσδιορίζεται μέσα από μια επιμέρους σειρά αιτιών και λόγων. Αρχικά, οι περισσότεροι συνεντευξιαζόμενοι εμφανίζονται στους δρόμους της Θεσσαλονίκης τα τελευταία 3 χρόνια με το ξεκίνημα της πανδημίας του κορονοϊού (Covid-19) ενώ υπάρχουν και μουσικοί οι οποίοι συστηματικά εμφανίζονται στο δρόμο πάνω από 10 με 12 χρόνια. Ορισμένοι δήλωσαν πως έχουν ξεπεράσει τα 15 χρόνια από την πρώτη τους εμφάνιση στους δρόμους της Θεσσαλονίκης. Μάλιστα, ο Δημήτρης (μουσικός του δρόμου) ισχυρίζεται πως παίζει έξω ήδη από το 1980 και θεωρεί πως είναι και από τους πρώτους που το τόλμησαν.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον αλλά και μια ποικιλία απόψεων παρουσιάζουν οι απαντήσεις των μουσικών για τον λόγο που κάποιος επιλέγει να παίζει στο δρόμο.

Ξεχωριστή θέση κατέχει ο βιοποριστικός λόγος αφού αρκετός κόσμος, σύμφωνα και με τη βιβλιογραφία (Kushner & Brooks, 2000· Simpson, 2011· Jurich, 2017), ενισχύει αυτή την κίνηση προσφέροντας χρήματα. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ένας συνεντευξιαζόμενος για τον λόγο που επιλέγει να παίζεις κάποιοι μουσική στο δρόμο:

*Κυρίως για τα λεφτά ρε συ. Είναι ένα επιπλέον μεροκάματο, ένα εισόδημα. Είναι πολύ δύσκολο πλέον να παίζεις σε ένα μαγαζί γιατί α) υπάρχουν πια πολλοί οι καλλιτέχνες, και καλά κάνουν και είναι, β) έχουν ανέβει οι απαιτήσεις γ) έχουν «κατέβει» τα χρήματα και ορισμένοι δε δέχονται να παίζουν από ένα συγκεκριμένο ποσό και κάτω (Λουκία, μουσικός του δρόμου)*

Από την άλλη μεριά, έντονο ενδιαφέρον παρουσιάζει μια σειρά από μη βιοποριστικούς λόγους καθώς αρκετοί είναι οι μουσικοί που ενδιαφέρονται για μια πιο άμεση επαφή με το κοινό τους. Οι άνθρωποι σε μια παράσταση του δρόμου εναλλάσσονται αρκετά συχνά, σύμφωνα με τις απόψεις του Άλκη (μουσικό του δρόμου), παρουσιάζονται μπροστά σου, παρέα με τα παιδιά, με τα κατοικίδια και τα ποδήλατά τους και αποτελούν έτσι ένα κοινό το οποίο πιθανώς δε θα ερχόταν να σε ακούσει αν έπαιζες σε κάποιο μαγαζί. Παράλληλα, ο Βαγγέλης και η Χαρά (μουσικοί του δρόμου) αποδίδουν το λόγο ύπαρξης μουσικών στο δρόμο σε ένα πρωτόγνωρο αίσθημα ελευθερίας που βιώνει όποιος παίζει μουσική έξω στο δρόμο, όπως και στην προσωπική ανάγκη για αυτοέκφραση, επικοινωνία, συνάντησης με την παρέα και εναρμονισμού με τον κοινωνικό περίγυρο, το αίσθημα, δηλαδή, ότι ανήκεις και είσαι χρήσιμος. Για τον Παύλο (μουσικό του δρόμου), η ατμόσφαιρα που εκπέμπει η πόλη αλλά και η γοητεία που ασκείται σε κάποιον την ώρα που βλέπει μια παράσταση στο δρόμο λειτουργούν ως κίνητρα και έναυσμα για συμμετοχή σε παράσταση του δρόμου. Όπως χαρακτηριστικά συνοψίζει:

*Για κάποιους είναι και μεροκάματο. Αν βγεις και μόνος και παίζεις καλά ειδικά. Αλλά κατά βάθος θεωρώ ότι όλοι γουστάρουν το μη στημένο. Έξω δικαιολογούνται και τα λάθη και τα κενά ανάμεσα στα κομμάτια. Είναι άλλη ατμόσφαιρα. Νιώθεις σαν να παίζεις σπίτι σου και ακόμα καλύτερα.*

Τέλος, ορισμένοι μουσικοί, όπως η Δανάη και ο Μιχάλης (μουσικοί του δρόμου), επιθυμούν να παρουσιάσουν και να προβάλλουν την τέχνη τους μέσω της μουσικής τους έκθεσης στο δρόμο. Η ελευθερία του υπαίθριου χώρου επιτρέπει την προβολή

εξειδικευμένου ρεπερτορίου το οποίο λόγω έλλειψης χρημάτων και διασυνδέσεων αδυνατούν οι ίδιοι να ηχογραφήσουν και να παρουσιάσουν σε κάποιο μαγαζί. Είναι, επίσης, μια πρώτη δοκιμή ώστε να εξετάσουν εάν η μουσική τους αρέσει ή «περνάει» στο κοινό. Όπως μας μεταφέρει ο Μπάμπης (μουσικός τους δρόμου)

*Ο δρόμος είναι το πιο δύσκολο σχολείο. Όλοι οι καλοί μουσικοί να ζες πέρασαν πρώτα από το δρόμο. Αν μπορέσεις να εκφραστείς στο δρόμο, μπορείς να εκφραστείς και σε μουσική σκηνή. Αν πετύχεις εδώ, οπουδήποτε αλλού είναι απλά παιχνιδάκι.*

Αντίστοιχα, και στο διεθνή χώρο έχει επισημανθεί ότι γνωστοί ερμηνευτές, συμπεριλαμβανομένου και του Louis Armstrong, βελτίωσαν τις τεχνικές και το ταλέντο τους παίζοντας, αρχικά, μουσική στους δρόμους (Sarapin & Morris, 2018).

Η εμφάνιση μουσικών στο δρόμο συνοδεύεται και από μια σειρά κοινωνικών και πολιτικών λόγων. Για τον Χρήστο (μουσικός του δρόμου)

*η μουσική στο δρόμο χρωματίζει την γκριζα καθημερινότητα των ανθρώπων. Έτσι θα έπρεπε να είναι μια πόλη. Να βγαίνεις έξω και να ακούς άτομα να παίζουν μουσική. Η μουσική είναι για όλους. Ανήκει σε όλους.*

Η παραπάνω σκέψη συνδέει άμεσα τη μουσική με τον αστικό υπαίθριο χώρο ως μια πράξη ακτιβισμού και ποιοτικής βελτίωσης των συνθηκών που επικρατούν (Ferrell, 2002· Bennett, & Rogers, 2014· Wees, 2017).

Για τον Βαγγέλη και τη Χαρά το μήνυμα αφορά στην αντιμετώπιση της μουσικής του δρόμου ως τέχνης και όχι την απαξίωση της:

*Δεν το είχαμε σκεφτεί τόσο όταν ξεκινούσαμε. Είδαμε όμως ότι στη χώρα μας είναι λίγο ταμπού το να παίζεις στο δρόμο ενώ σε άλλες χώρες αυτό σημαίνει πολιτισμός. Θα θέλαμε να περάσουμε ένα τέτοιο μήνυμα ώστε κάποια στιγμή η τέχνη αυτή να αναπτυχθεί και στην Ελλάδα*

Κατά την περίοδο της πανδημίας (Covid-19), λόγω της απαγόρευση επιτέλεσης μουσικής, οι παραπάνω απόψεις στρέφουν το ενδιαφέρον τους από την προβολή της μουσικής στο δρόμο ως τέχνη στους ίδιους τους μουσικούς ως καλλιτέχνες

*Ως μουσικοί επιτελούμε και κοινωνικό έργο. Δεν πρέπει να μας ξεχνάνε. Και εμείς επαγγελματίες είμαστε, δουλειά μας είναι αυτό. Το μήνυμα είναι ότι οι μουσικοί είναι εδώ και η λαϊκή μουσική παράδοση είναι εδώ και κανείς δεν μπορεί να το αποτρέψει αυτό. Δείχνουμε ότι υπάρχουμε. (Γιώργος, μουσικός του δρόμου)*

Από την άλλη μεριά, ορισμένοι μουσικοί δε θεωρούν πως η επιτέλεση μουσικής στο δρόμο συνδέεται με μια σειρά κοινωνικών και πολιτικών λόγων. Γίνεται μόνο από προσωπική ανάγκη να παίζει κάποιος μουσική:

*- Δεν είναι θέμα μηνύματος. Όχι. Το κάνω για εμένα και μόνο. Γιατί το απολαμβάνω. Για να νιώθω εγώ καλύτερα. (Χριστόφορος, μουσικός του δρόμου)*

Εστιάζοντας το ενδιαφέρον στην προτίμηση των μουσικών σχετικά με την επιτέλεση μουσικής στο δρόμο ή σε μια συναυλία, μουσική σκηνή ή χορευτική εκδήλωση, φανερόνεται πως κάθε πλαίσιο αποτελεί και μια διαφορετική πρόκληση

*- Ανάλογα τι θέλεις...  
- Το κάθε ένα είναι διαφορετικό...  
- Είναι δύο εκ διαμέτρου αντίθετα πράγματα... (Χαρά, Λάμπης, Λουκία, μουσικοί του δρόμου)*

Μια ομάδα μουσικών φαίνεται πως προτιμάει να εμφανίζεται σε συναυλίες, μουσικές σκηνές ή εκδηλώσεις καθώς επικρατούν καλύτερες υγειονομικές, οικονομικές και επαγγελματικές συνθήκες. Άλλοι πάλι αναγκάστηκαν να βγούνε στο δρόμο να παίζουν μουσική είτε λόγω της απαγόρευσης της μουσικής κατά τη διάρκεια της πανδημίας του κορονοϊού είτε γιατί δεν έβρισκαν δουλειά σε μουσικές σκηνές. Αναλυτικότερα, όπως μας μεταφέρει η Δήμητρα (μουσικός του δρόμου)

*σε μια συναυλία πληρώνεσαι προσυμφωνημένα χρήματα, υπάρχει ασφάλιση και ένσημο και δε σε επηρεάζουν εξωτερικές παρεμβολές, όπως αέρας ή βροχή.*

Ο Θεόφιλος (μουσικός του δρόμου) συμπληρώνει στα παραπάνω ότι

*Στη μουσική σκηνή παρέχεται ηχητική κάλυψη και έτσι δεν είσαι αναγκασμένος να κουβαλές κάθε φορά δικό σου ηχοσύστημα και εξοπλισμό για να ακουστείς.*

*Επίσης, δεν κουράζεσαι παίζοντας μουσική αφού η ηχητική κάλυψη παρέχει την απαιτούμενη ένταση και δίνει ηχητικό όγκο στο όργανό σου για να ακουστεί.*

Ο Αντώνης (μουσικός του δρόμου), συνάμα, προτιμάει την άμεση ανταπόκριση του κόσμου σε μια μουσική σκηνή καθώς θεωρεί ότι

*Ο κόσμος περνάει 1-2-3 φορές από μπροστά σου όταν περπατάει στο δρόμο. Όσο και να του αρέσει θα σε ακούσει, θα σε συνηθίσει, θα σε βαρεθεί, και μετά θα σε αγνοεί. Και εγώ κουράζομαι όταν δεν υπάρχει η ανταπόκριση. Είναι θέμα αξιοπρέπειας πως να το κάνουμε.*

Από την άλλη μεριά, υπάρχει μια μερίδα μουσικών που προτιμάει να παίζει έξω στο δρόμο παρά σε κάποιο μαγαζί ή σε συναυλία. Το ενδιαφέρον σε αυτή την επιλογή είναι ότι οι λόγοι παραμένουν, σε μεγάλο βαθμό, ίδιοι με την προηγούμενη περίπτωση (υγειονομικοί, οικονομικοί και επαγγελματικοί) αλλά προστίθεται και η επαφή με το κοινό. Πιο συγκεκριμένα, ο Μπάμπης αποτέλεσε μουσικό που εμφανιζόταν σε μουσικές σκηνές και συναυλίες πάνω από 30 χρόνια. Τα τελευταία 5 χρόνια έχει σταματήσει να παίζει σε μαγαζιά και προτιμάει να είναι έξω στο δρόμο γιατί

*δε θέλω να ακούω τις απαιτήσεις τους. Αρρωστήσαμε από τις συνθήκες εκεί, το θόρυβο, το ξενύχτι, τα χατίρια. Κάθε φορά να διαπραγματεύεσαι τι λεφτά θα πάρεις, πόσες εμφανίσεις θα κάνεις. Κουράστηκα. Εδώ στο δρόμο χωρίς πολλά πολλά κάνεις live*

Συμπληρωματικά με τα παραπάνω, για τη Δανάη και το Μιχάλη η συναυλία είναι θεμιτή αλλά δεν προσφέρει ελευθερία στην επιλογή του ρεπερτορίου και του χρόνου που θα παίζεις και ούτε οικονομικές απολαβές αντάξιες των υπηρεσιών που προσφέρει ένας μουσικός. Ειδικά για το κοινό αναφέρουν

*Στο μαγαζί θα σε δει συγκεκριμένο κοινό. 100-200 άτομα; Εδώ μας βλέπουν άνθρωποι που ούτε φανταζόμασταν ποτέ ότι θα μας ακούσουν ή θα μας δουν και θα μας μιλήσουν. Μιλάμε για πάνω 1000 άτομα σε μια καλή μέρα.*

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, για τον Αργύρη (μουσικός του δρόμου)

*και τα 2 έχουν τη γλύκα τους. Στο δρόμο έχεις μια πιο άμεση σχέση με το κοινό, παρατηρείς τις αντιδράσεις του, έχεις πολύ καλύτερο νίβε. Στη μουσική σκηνή θέλει να έχεις μπάντα. Είναι πιο επαγγελματικό το επίπεδο με την έννοια ότι πρέπει να είσαι συγκεντρωμένος και αφοσιωμένος στη μουσική σου. Στο δρόμο είναι πιο χαλαρή η φάση. Δεν έχεις να αγχωθείς για κάτι.*

#### **4.4. Πρακτικές που συναντώνται στην επιτέλεση μουσικής στο δρόμο**

Τις πρακτικές επιτέλεσης μουσικής στο δρόμο, στην παρούσα έρευνα, συνιστούν ο λόγος που επιλέγει κάποιος το ρεπερτόριο που θα παίξει στο δρόμο, το σημείο της εμφάνισης, οι ώρες και ημέρες που εμφανίζονται οι μουσικοί καθώς και ο χρόνος που τους αφιερώνει το κοινό, η χρήση θήκης για συλλογή χρημάτων όπως και η διαφήμιση και αυτοπροβολή των μουσικών.

Αναφορικά με την επιλογή του ρεπερτορίου, διακρίνονται δύο επιμέρους περιπτώσεις. Στην πρώτη, παρατηρείται ότι η απόφαση για το είδος της μουσικής που θα παιχτεί έγκειται στην προσωπική επιλογή του μουσικού του δρόμου:

- *Παίζω μόνο αυτό αρέσει σε εμένα. Έχω ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο τόσα χρόνια και αυτό δουλεύω. (Θεόφιλος)*
- *Το ρεπερτόριο το επιλέγω βάση αυτών που έπαιζα και πριν στο σπίτι μου από τις επιρροές που είχα από μικρή. (Δήμητρα)*

Στη δεύτερη, παρατηρείται ότι κινητήριοις δύναμη για την επιλογή του ρεπερτορίου είναι η προτίμηση και οι μουσικές επιλογές του κοινού:

- *Αυτά που αρέσουν στον κόσμο. Παίζω διάφορα. Έχω μεγάλη γκάμα. Κόβω τι τους αρέσει και βαράω. (Παύλος)*
- *Επιλέγεις με βάση το τι παίζεις εσύ αρχικά αλλά καταλήγεις στο να παίζεις και κάτι που είναι κοινά αποδεκτό, είναι πιο εύκολο στο να το ακούσει κάποιος. Δε θα παίζεις π.χ. heavy metal αλλά ανάλογα με τη χώρα που είσαι θα διαλέξεις αυτό που ακούγεται πιο πολύ στα μπαρ, στην τηλεόραση. (Λάμπης)*

Ως προς την επιλογή του σημείου επιτέλεσης μουσικής στο δρόμο, διακρίνονται ορισμένες επιμέρους περιπτώσεις. Για ορισμένους μουσικούς, δεν υπάρχει

συγκεκριμένος λόγος να επιλέξουν κάποιο σημείο έξω στο δρόμο για να παίξουν μουσική:

- *Σκεφτήκαμε μια γενικότερη περιοχή που θα θέλαμε να παίζουμε. Βγήκαμε μια βόλτα είδαμε ότι μας βολεύει εδώ και κάτσαμε. Αμα δούμε ότι δε μας αρέσει θα φύγουμε, θα πάμε πιο κάτω. Ανάλογα το feeling. (Δανάη και Μιχάλης)*

- *Ελεύθερο είναι γενικά. Αλλάζω σημεία, πάω όπου θέλω. Γυρνάω πολύ και στους δρόμους. Δεν κάθομαι μόνο σε ένα σημείο όλη μέρα. Αποφεύγω έτσι τη μονοτονία (Χριστόφορος)*

Ωστόσο, περιπτώσεις όπως του Χρήστου και του Λάμπη διαφοροποιούνται από την προηγούμενη καθώς η επιλογή του σημείου σχετίζεται άμεσα με το κοινό που θα τους ακούσει να παίζει:

- *Διατηρώ όσο μπορώ το σημείο, την ημέρα και ώρα κυρίως για να ξέρει ο κόσμος ότι θα με βρει εδώ πέρα. (Χρήστος)*

- *Κυρίως παίζω κοντά σε πολυσύχναστα μέρη. Το μέρος, συνήθως, θέλω να είναι σταυροδρόμι για την περισσότερη διέλευση κόσμου. (Λάμπης)*

Εμφανίζονται, επιπλέον, αρκετοί μουσικοί που δηλώνουν με σθένος πως το σημείο τους παραμένει σταθερό και δεν αλλάζει ενώ άλλοι αιτιολογούν την επιλογή τους προβάλλοντας λόγους εύκολης πρόσβασης στο σημείο. Ενδεικτικά αναφέρονται οι παρακάτω απόψεις:

- *Έχω αυτό το συγκεκριμένο. Με βολεύει γιατί είναι κοντά στο σπίτι και κουβαλάω ηχητικό εξοπλισμό. (Δήμητρα)*

- *Υπάρχουν πολλοί μουσικοί που έχουν τα σημεία τους. Εδώ είναι το δικό μου και δεν το αλλάζω. (Θεόφιλος)*

- *Ο καθένας έχει και το αγαπημένο του. Σιγά μην το αφήσει να το πιάσει άλλος. (Αντώνης)*

- *Το σημαντικότερο κριτήριο για εμένα είναι να έχει εύκολο το πάρκινγκ εκεί που θα παίζω. (Δημοσθένης, μουσικός του δρόμου)*

Τις παραπάνω απόψεις επιβεβαιώνει και ο Αργύρης προσθέτοντας επιπλέον ότι:

Θα πρέπει να συγκεκριμενοποιηθούν τα σημεία. Να απαιτηθεί να υπάρξει λίστα ποια είναι, πότε παίζει κάποιος εκεί γιατί δεν υπάρχει η πολυτέλεια να πηγαίνουμε όπου θέλουμε, όποτε θέλουμε.

Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλούν και οι παρακάτω απαντήσεις που περιλαμβάνουν την αστυνόμευση, την αισθητική και επαγγελματική οπτική στη στρατηγική επιλογή του σημείου:

-Επιλέγεις το σημείο ανάλογα. Ανάλογα άμα βλέπεις αστυνομία εκεί γύρω, ανάλογα άμα φωνάζει κάποιος την αστυνομία για να σε διώξει. (Γιώργος)

-Η Αγία Σοφίας έχει πολύ καλή ακουστική λόγω των κτηρίων που υπάρχουν και κλείνει ο ήχος. Επίσης, και στον Λευκό Πύργο είναι ωραία τη στιγμή που δύει ο ήλιος, εσύ τον έχεις πλάτη και το κοινό σε βλέπει να τζαμάρεις. (Λουκία)

-Δεν έχουμε σταθερό σημείο. Απλά προσπαθούμε να είμαστε όσο πιο μακριά γίνεται από άλλους μουσικούς που παίζουν. Αυτό είναι και άγραφος κανόνας μεταξύ μας. Σεβάσου το χώρο και το κοινό μου (Βαγγέλης και Χαρά)

Αναζητώντας τα συγκεκριμένα μέρη που εμφανίζονται οι μουσικοί του δρόμου, ο δέκτης ( $N^b=83$ , 100%) επιβεβαιώνει τα σημεία που αναφέρθηκαν στην Εικόνα 1 του τρίτου κεφαλαίου. Όπως φαίνεται και στο παρακάτω σχήμα, τα σημεία της Νέας παραλίας, της Τσιμισκής και του Λευκού Πύργου αποτελούν τις πιο συχνές απαντήσεις των ερωτώμενων (Σχήμα 1).



**Σχήμα 1.** Word Cloud με τα σημεία εμφάνισης μουσικών του δρόμου στη Θεσσαλονίκη



Οι εμφανίσεις των μουσικών στα παραπάνω σημεία, στηρίζονται σε μια σειρά παραγόντων όπως οι καιρικές συνθήκες και η εποχή του χρόνου, η τήρηση των καθιερωμένων ωρών ησυχίας και κανόνων, η κυκλοφορία του κόσμου και η προσωπική προτίμηση του μουσικού. Ενδεικτικά αναφέρονται οι εξής δηλώσεις των μουσικών:

- Θα έπρεπε από το δήμο να δίνονται ώρες συγκεκριμένες. Δεν υπάρχει όμως καθορισμένη ώρα. Εγώ πάω όποια μέρα θέλω και ώρα, κυρίως, που δεν ενοχλώ. Εξαρτάται με τη διάθεση βέβαια. Έχει τύχει να παίζω 5 κομμάτια και να φύγω, και άλλες φορές να κάτσω μέχρι τις 12 το βράδυ. (Παύλος)

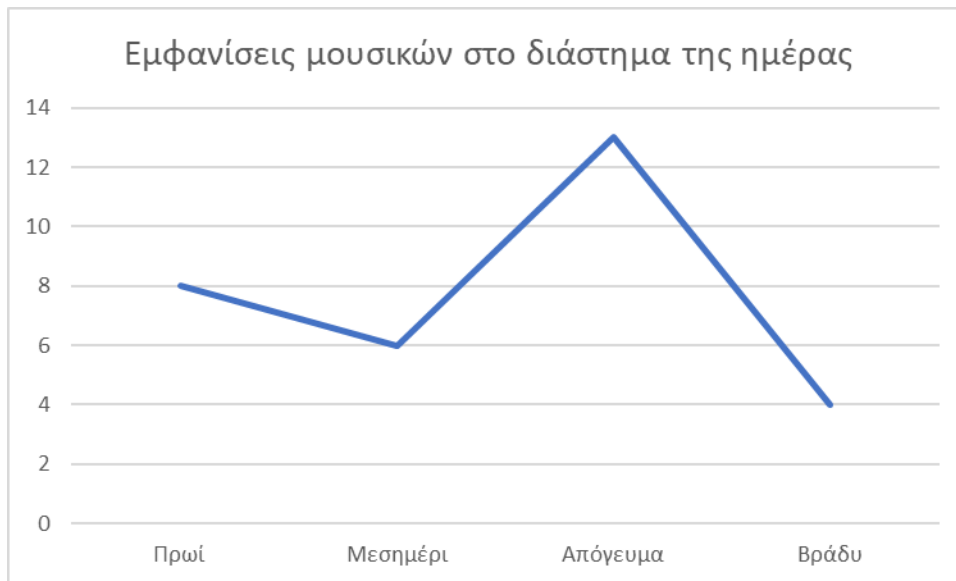
- Όποιος θέλει να βγάλει περισσότερα χρήματα κάθεται και περισσότερες ώρες. Μεγαλύτεροι σε ηλικία που δεν έχουν τι να κάνουν κάθονται από το πρωί μέχρι το βράδυ. Στη Γερμανία που έχω παίζει μου χουν πει ότι έχει θεσμοθετηθεί να παίζεις 1 ώρα έξω. (Δημοσθένης)

- Χειμώνα θα πας όσο πιο πρωί γίνεται. Αν πας να παίζεις σε νησί καλύτερα είναι τις βραδινές ώρες που κυκλοφορούν τουρίστες. (Δήμητρα)

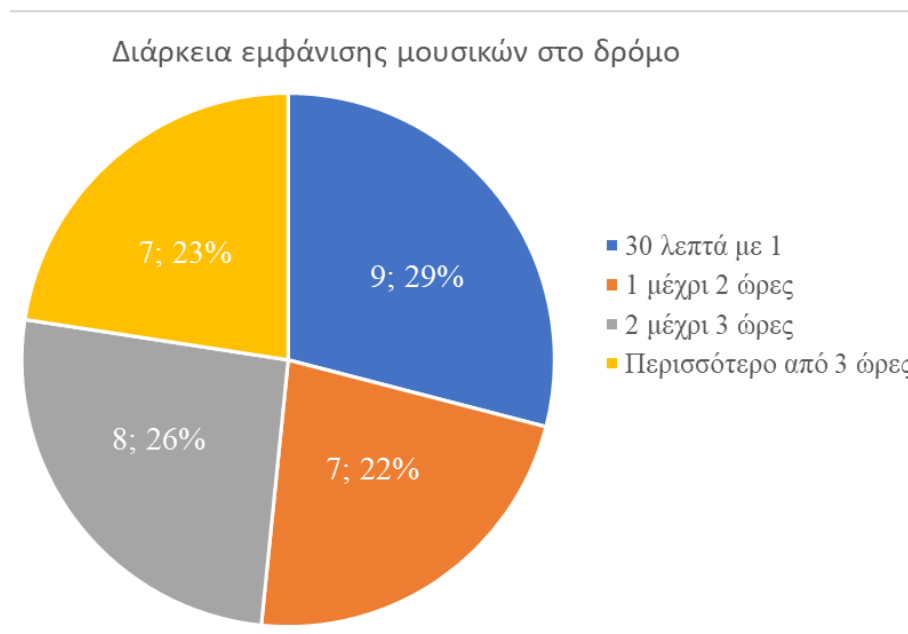
Ωστόσο, σε μια προσπάθεια συγκεκριμενοποίησης των ωρών της ημέρας και της χρονικής διάρκειας που εμφανίζονται οι μουσικοί στο δρόμο, σύμφωνα με τις απαντήσεις τους ( $N^{\alpha}=31$ ), παρατηρήθηκε μια προτίμηση τις απογευματινές κυρίως ώρες (Γράφημα 1) ενώ η χρονική διάρκεια κυμαίνεται από 1 ώρα μέχρι 3 με 4 ώρες, χωρίς κάποια να προεξέχει σημαντικά (Πίνακας 10). Αναλυτικότερα, από το συνολικό αριθμό των 64 μουσικών (100%), τις πρωινές ώρες προτιμούν να εμφανίζονται 8 μουσικοί (26%), τις μεσημεριανές ώρες 6 (19%), τις απογευματινές ώρες 13 (42%) και τις βραδινές ώρες 4 (13%) ενώ, ως προς τη χρονική διάρκεια της εμφάνισης στο δρόμο, 9 μουσικοί προτιμούν να παίζουν από 30 λεπτά έως 1 ώρα (29%), 7 μουσικοί από 1 έως 2 ώρες (22%), 8 μουσικοί από 2 μέχρι 3 ώρες και 7 μουσικοί περισσότεροι από 3 ώρες (23%). Ο Αργύρης και ο Βαγγέλης μας μεταφέρουν μια πιο παραστατική εικόνα:

*Ανάλογα το μέρος. Αν παίζεις σε δρόμο με μαγαζιά είναι πρωί προς μεσημεράκι και απόγευμα που έχει κίνηση. 11 με 3 και 6 με 9 εκεί ανάμεσα. 2 ώρες είναι ένα καλό όριο. Μετά κουράζεσαι όσο να ναι. (Αργύρης)*

*Σαββατοκύριακο είναι καλύτερα που δεν έχουμε και εμείς υποχρεώσεις και ο κόσμος βγαίνει πιο πολύ. (Βαγγέλης)*



**Γράφημα 1.** Στιγμές της ημέρας που εμφανίζονται οι μουσικοί, σύμφωνα με τους μουσικούς

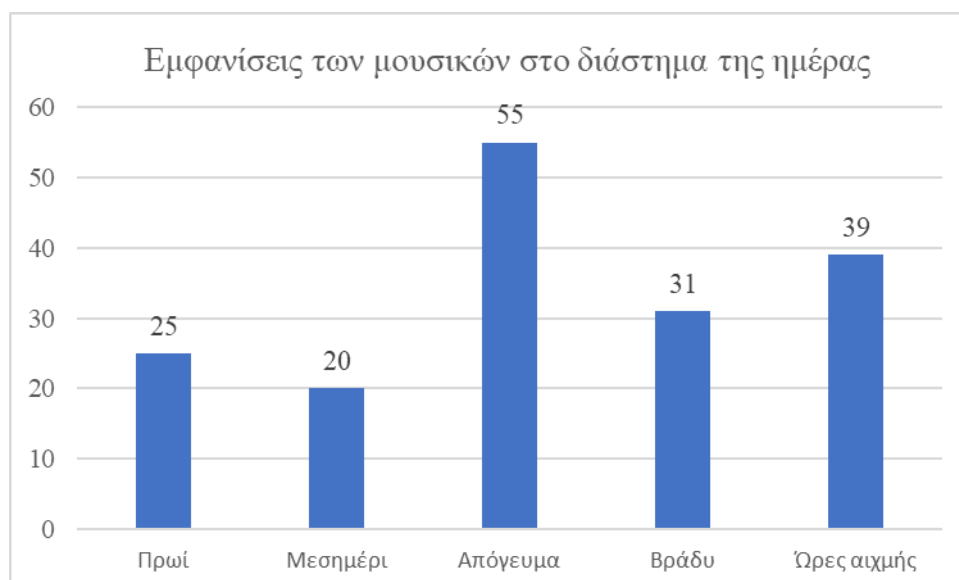


**Πίνακας 10.** Χρονική διάρκεια που εμφανίζονται οι μουσικοί στο δρόμο

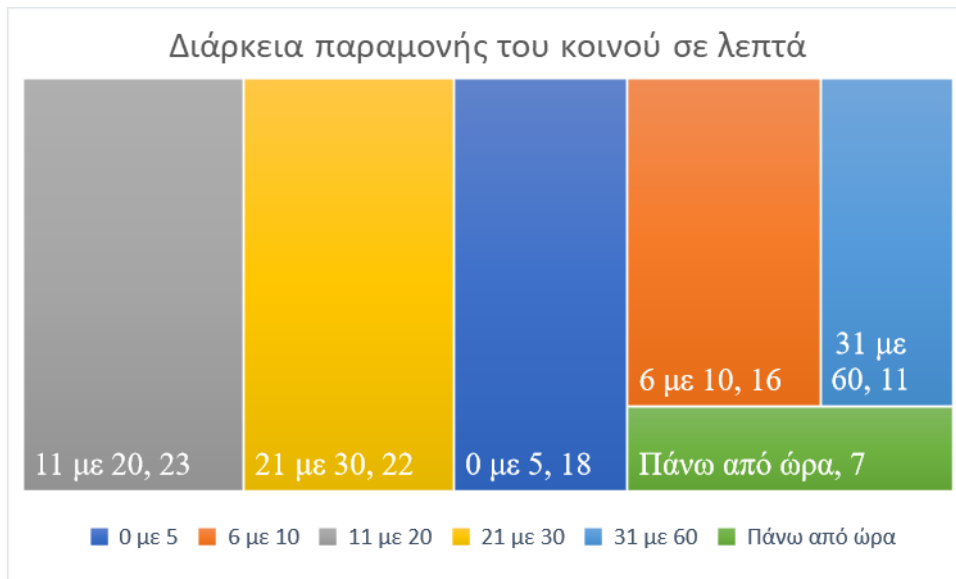
Την παραπάνω εικόνα, σχετικά με τις ώρες της ημέρας που εμφανίζονται οι μουσικοί, επιβεβαιώνει και ο δέκτης ( $N^b=83$ , 100%) αφού φαίνεται στις απαντήσεις να προεξέχουν οι απογευματινές ώρες ( $N=55$ , 32%). Σημαντική προσθήκη είναι οι ώρες αιχμής που αποτελούν το 23% των απαντήσεων ( $N=39$ ) (Πίνακας 11). Αναφορικά με τη χρονική διάρκεια παραμονής του κοινού σε μια επιτέλεση μουσικής στο δρόμο,

φαίνεται πως οι περισσότεροι επιλέγουν να παρακολουθήσουν μια παράσταση για 11 μέχρι 20 λεπτά (24%), 21 με 30 λεπτά (23%) ενώ λίγοι αντέχουν να παραμείνουν για πάνω από 1 ώρα (7%) (Γράφημα 2). Θα πρέπει να επισημανθεί ότι οι απαντήσεις του κοινού αναφορικά με τις ώρες της ημέρας και το χρόνο παραμονής του σε μια επιτέλεση μουσικής στο δρόμο είναι παραπάνω από μια σε κάθε περίπτωση. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και επιμέρους απόψεις του κοινού ( $N^B=83$ , 100%) για τη διάρκεια παραμονής τους σε μια παράσταση του δρόμου:

- *Αναλόγως το ενδιαφέρον που θα μου προξενούσε η εκάστοτε περίπτωση και όσο μου το επιτρέπει ο διαθέσιμος χρόνος μου. (Περίπτωση 8)*
- *Νομίζω όρθια το μέγιστο 10 λεπτά, εκτός εάν ήταν σε σημείο που μπορούσαμε να αράξουμε κάποια ώρα. (Περίπτωση 12)*
- *Πολλές φορές τις/τους ακούω στο πέρασμά μου και σταματάω. Με μαγνητίζουν. Ακούω ένα κομμάτι και περιμένω να ακούσω και το επόμενο από περιέργεια για το πρόγραμμά. (Περίπτωση 31)*
- *Σε όσους ακούσω κάτι που μου αρέσει και μου προξενεί συναισθήματα, κάθομαι για περίπου για 2-3 κομμάτια στην αρχή για να τους παρατηρήσω παραπάνω. Μπορώ να καθίσω όση ώρα χρειαστεί, εάν περνάω ευχάριστα. (Περίπτωση 22)*



**Πίνακας 11.** Στιγμές της ημέρας που εμφανίζονται οι μουσικοί, σύμφωνα με το κοινό

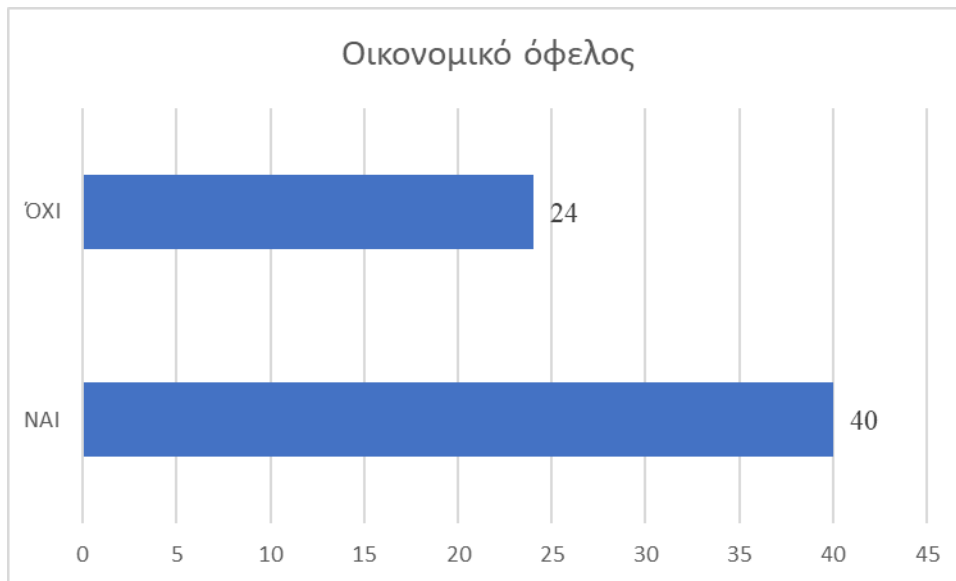


**Γράφημα 2.** Χρονική διάρκεια παραμονής του κοινού

Συντριπτικό είναι το ποσοστό των περιπτώσεων όπου καταγράφηκε η ύπαρξη θήκης μπροστά από τον μουσικό καθ' όλη τη διάρκεια της επιτέλεσης (26, 84%). Αυτή εξυπηρετούσε τη συλλογή χρημάτων από το κοινό και ήταν, κυρίως, θήκη μουσικού οργάνου ενώ παρατηρήθηκε αντί για θήκες να χρησιμοποιούνται καπέλα, χαλιά ή απλά κουτιά. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ύπαρξη, σε ορισμένες περιπτώσεις (10, 32%), ενός διαφημιστικού banner/καρτέλας/εντύπου τοποθετημένο πάνω στη θήκη. Στο προωθητικό αυτό μήνυμα αναγραφόταν το όνομα του μουσικού ή τους συγκροτήματος καθώς και τρόποι αναζήτησης οπτικοακουστικού υλικού, με αντίστοιχες εμφανίσεις, σε μέσα κοινωνικής δικτύωσης.

#### **4.5. Ύπαρξη σημαντικού οικονομικού οφέλους**

Για τους περισσότερους μουσικούς της έρευνας ( $N^a=31$ ) υπάρχει σημαντικό κέρδος και οικονομικό όφελος από την επιτέλεση της μουσικής στο δρόμο (Πίνακας 12).



**Πίνακας 12.** Οικονομικό όφελος από την επιτέλεση μουσικής στο δρόμο

Συγκεκριμένα οι 24 μουσικοί (62%) από το σύνολο των 64 μουσικών της έρευνας (100%) θεωρούν ότι το οικονομικό αντίκρισμα που βρίσκουν παίζοντας μουσική έξω στην πόλη αποτελεί και ένα αξιοσέβαστο συμπλήρωμα του μισθού τους. Χαρακτηριστική είναι η άποψη του Αντώνη:

*Για τα βασικά να βγαίνεις, μπορείς να επιβιώσεις. Υπάρχει κέρδος συγκριτικά με την ώρα που εργάζεσαι. Στην αντίστοιχη ώρα σε μία άλλη δουλειά, τα κέρδη μπορεί να είναι ούτε τα μισά.*

Παρόμοιες αντιλήψεις εκθέτει και ο Θεόφιλος, στρέφοντας, όμως, το ενδιαφέρον στους παράγοντες ρεπερτόριο, συγκρότημα και αρτιότητα στην εμφάνιση:

*Σίγουρα εξαρτάται από το είδος που θα επιλέξεις να παίζεις. Θεωρώ, όμως, πιθανόν σχήματα που έχουν κάνει κατάλληλη προετοιμασία και παρουσιάζουν ολοκληρωμένες παραστάσεις, είτε από άποψη προγράμματος, είτε της χρήσης μικροφωνικής για την ενίσχυση του ήχου, είτε ακόμα και της ένδυσης τους, μπορούν να αποκομίσουν μία αξιοπρεπή αμοιβή.*

Την παραπάνω εικόνα επιβεβαιώνει και το κοινό των μουσικών ( $N^B=83$ , 100%), όπου και τα 83 υποκείμενα της έρευνας (100%) έχουν προσφέρει οικονομική στήριξη σε μουσικό του δρόμου. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι λόγοι που επέλεξαν να το κάνουν και συνοψίζονται ως εξής: αλληλεγγύη, αναγνώριση κοινωνικής προσφοράς,

ακουστική ικανοποίηση, συναισθηματική απόλαυση, επιβράβευση ταλέντου, επαγγελματική αναγνώριση (Σχήμα 2). Ενδεικτικά αναφέρονται οι παρακάτω απαντήσεις:

- Δεν το έκανα από λύπηση, καθώς ξέρω ότι δεν το κάνουν για να μαζέψουν χρήματα ή από επαιτεία και όσες φορές το έκανα, το έκανα επειδή μου έβγαζε ευχάριστα συναισθήματα η μουσική που έπαιζαν. (Περίπτωση 4)

- Γιατί μου άρεσε η μουσική που έπαιζε, γιατί μου ήταν συμπαθής φυσιογνωμία, γιατί πιθανόν μου φάνηκε ταλαιπωρημένος, γιατί θεώρησα ότι ταιριάζει πολύ με το ευρύτερο περιβάλλον που παίζει, γιατί μου χτύπησε «χορδή» αυτό που άκουσα... συνήθως για κάποιον από αυτούς τους λόγους. (Περίπτωση 41)

- Ως μουσικός αναγνωρίζω τις δυσκολίες λόγω των διαφορετικών εξωτερικών συνθηκών αλλά και της προσωπικής τόλμης που απαιτείται για να κάνεις το συγκεκριμένο βήμα. (Περίπτωση 24)

- Έπαιζε όμορφη μουσική, είχε ταλέντο το παιδί. Αποκτά ο δρόμος που περπατάς σώμα και ψυχή. Επίσης, είναι ωραία η αίσθηση ότι συνεισφέρω κάπου. (Περίπτωση 9)



Σχήμα 2. Word Cloud με τους λόγους οικονομικής προσφοράς στους μουσικούς του δρόμου

Με τις παραπάνω θέσεις, ωστόσο, φαίνεται ότι διαφωνεί ο Μπάμπης δηλώντας:

*Με τίποτα! Άμα είσαι απεγνωσμένος κάτι βγαίνει αλλά δε μπορείς να πεις ότι αυτό είναι το επάγγελμά μου. Άλλες μέρες θα είναι καλά, άλλες μέρες μπορεί να μην κάνεις και πολλά και άλλες μέρες θα τύχει να τελειώσεις και με 10 λεπτά. Μου χει τύχει και στο λέω. Θέλει συστηματικότητα για να πεις ότι κάτι μένει αλλά και πάλι άμα είσαι μεγάλο σχήμα δύσκολα κάνεις κουμπαρά. Άντε να βγουν τα έξοδα ως συγκρότημα για τις πρόβες, τον εξοπλισμό και τις μπύρες*

#### 4.6. Σχέση μουσικών και κοινού

Η σχέση πομπού και δέκτη προσδιορίζεται μέσα από την ανταπόκριση του κοινού στους μουσικούς, στις 31 περιπτώσεις που καταγράφηκε επιτέλεση μουσικής στο δρόμο ( $N^a=31$ ), και μέσα από τις αντιλήψεις του κοινού ( $N^b=83$ , 100%) για την εκτίμηση, την αντίδραση και τα συναισθήματα που τους προκαλεί μια παράσταση του δρόμου.

Οι αντιλήψεις των μουσικών του δρόμου ( $N^a=31$ ), για τη σχέση τους με το κοινό, βασίζεται στην άμεση ανταπόκριση του κοινού στη μουσική επιτέλεση. Ως άμεση ανταπόκριση θεωρείται η οικονομική ενίσχυση, η ανατροφοδότηση και οι επιμέρους σχολιασμοί από το κοινό και η συμμετοχή στη μουσική επιτέλεση:

- *Θετική η ανταπόκριση του κοινού, τους αρέσει. Πριν από λίγο είχαμε και χορευτές μπροστά μας και παίζαμε ακόμα καλύτερα, ιδιαίτερα σε αυτό το είδος της salsa. Όσοι περνούσαν και το ζούσαν όλο αυτό, σταμάταγαν και χειροκροτούσαν. (Νικηφόρος και Ασπασία, μουσικοί του δρόμου)*
- *Σίγουρα υπάρχουν αυτοί που περνάνε τελείως αδιάφορα αλλά όταν κάθεται και σε ακούει ο άλλος δείχνει ότι εκτιμάει, ότι εσύ του έδωσες μια πιο ευχάριστη νότα στη βόλτα του. Μια φορά ήρθε ένα παππούς πάνω μου, με αγκάλιασε, μου είπε ευχαριστώ και έφυγε. Δε θα το ξεχάσω ποτέ αυτό. (Χρήστος)*
- *Άμα παίζεις καλά μουσική ο άλλος το καταλαβαίνει και σε πληρώνει κιάλας, αλλιώς φεύγει. Εμένα αγοράζουν μέχρι και τα cd μου! (Αντώνης)*

Την προηγούμενη εικόνα μετριάζει η Αγγελική (μουσικός του δρόμου) αναφερόμενη στην περίπτωση που η μουσική επιτέλεση στο δρόμο παραβεί τους κανόνες κοινής ησυχίας και στην εκδοχή που ο μουσικός ερμηνεύσει άγνωστο ρεπερτόριο και αδιαφορεί συνειδητά για τη γνώμη του κοινού:

Ανάλογα το τι ζητάς και το τι προσφέρεις. Εγώ, ας πούμε, παίζω για την πάρτη μου. Τα κομμάτια είναι άγνωστα. Και άμα τους αρέσει. Βλέπεις άλλοι θέλουν να έχουν ανταπόκριση. Ροκ, μέταλ είναι ένα μέρος του κόσμου. Πρέπει να έχεις στο ρεπερτόριο και ποπ και έντεχνα και λαϊκά για να ευχαριστηθεί ο κόσμος.

Αξίζει να σημειωθεί ότι από κανέναν μουσικό ( $N^a=31$ ) δεν αναφέρθηκε παραβατική συμπεριφορά απέναντί του ή η επιβολή προστίμου για κάποια παράσταση στο δρόμο.

Θετική κρίνεται η ύπαρξη μουσικών στο δρόμο και από το κοινό ( $N^b=83$ , 100%), οι οποίοι περιγράφουν την εμπειρία τους μέσα από μια σειρά λέξεων που αποδόθηκαν οπτικά στο παρακάτω σχήμα (Σχήμα 3).



**Σχήμα 2.** Word Cloud με τις απαντήσεις του κοινού σχετικά με την ύπαρξη μουσικών στο δρόμο

Ωστόσο, εντύπωση προκαλεί το γεγονός πως ενώ δείχνουν θαυμασμό και εκτίμηση προς το έργο των μουσικών του δρόμου, το μεγαλύτερο ποσοστό του κοινού



(82%) θεωρεί πως οι μουσικοί στο δρόμο δε χαίρουν της πρέπουσας εκτίμησης, αναγνώρισης και σεβασμού είτε από το ίδιο το ελληνικό κράτος είτε από μεμονωμένα άτομα. Συγχέεται, συνήθως, η μουσική τους ταυτότητα με αυτήν ενός επαίτη ή ζητιάνου:

- *Όχι διότι στην Ελλάδα τους θεωρούμε επαίτες και όχι ως στολίδια που ομορφαίνουν με τις μουσικές τους, τους δρόμους. (Περίπτωση 25)*

- *Όχι τόσο αλλά θα έπρεπε, καθώς στο εξωτερικό υπάρχουν αναγνωρισμένοι με φήμη μουσικοί οι οποίοι θα βγουν να παίζουν στο δρόμο. Εκεί θεωρείται κανονικά άλλος ένας χώρος εργασίας, το κράτος προνοεί για να έχουν ασφάλιση, συγκεκριμένα μέρη και ώρες που θα παίζουν. (Περίπτωση 13)*

- *Δυστυχώς είμαστε πολύ "πίσω" στο συγκεκριμένο θέμα στη χώρα μας σε σχέση με την υπόλοιπη Ευρώπη αλλά και Αμερική όπου συναντάς μουσικούς σε κάθε γωνιά. Εδώ υπάρχει η αντίληψη ότι οι μουσικοί είναι κάτι σαν ζητιάνοι. (Περίπτωση 77)*

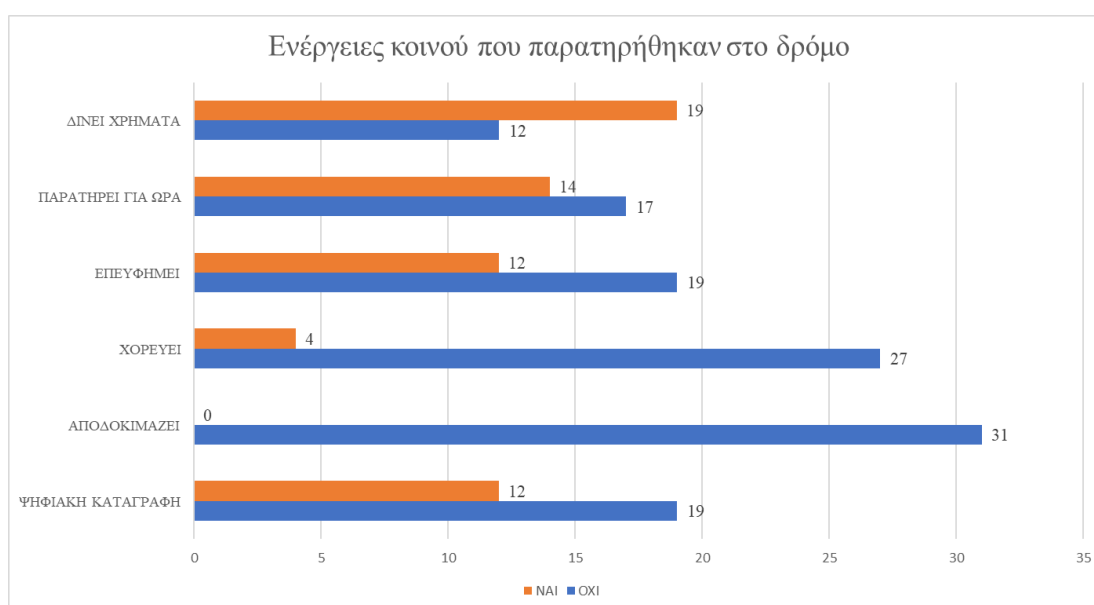
Στις απαντήσεις σχετικά με τους λόγους απαξίωσης του έργου των μουσικών στο δρόμο, άκρως διαφωτιστική είναι η παρακάτω απάντηση:

*Νομίζω ότι οι περισσότεροι μουσικοί που παίζουν στο μετρό της Αθήνας (συνήθως ακορντεόν) δημιουργούν έναν εκνευρισμό στους επιβάτες. Συνήθως γιατί το παίξιμό τους είναι πολύ ερασιτεχνικό και γιατί στην ουσία αποτελεί αφορμή για να ζητήσουν χρήματα. Θεωρώ ότι το πρόβλημα επιτείνεται ώρες αιχμής που οι άνθρωποι γυρίζουν κουρασμένοι στο σπίτι από τη δουλειά. Επίσης, ρόλο παίζει και η συχνότητα εμφάνισης τους (όταν σε κάθε στάση θα μπει και ένας ακορντεονίστας ερασιτέχνης γίνεται κουραστικό). (Περίπτωση 66)*

Αξίζει να αναφερθεί ότι πέρα από την ταύτιση των μουσικών του δρόμου με την επαίτεια και την απόρριψη της καλλιτεχνικής προσφοράς τους, δεν επισημάνθηκε από το κοινό (N<sup>β</sup>=83, 100%) κάποιο περιστατικό βίας ή επιθετικής συμπεριφοράς απέναντί στους μουσικούς.

Τις απαντήσεις του δέκτη (N<sup>β</sup>=83, 100%) ενισχύουν και οι ενέργειες του κοινού που καταγράφηκαν στις 31 περιπτώσεις επιτέλεσης μουσικής στο δρόμο (N<sup>α</sup>=31). Οι

περισσότεροι από αυτούς έδωσαν χρήματα στους μουσικούς (19, 61%) ενώ ένα σημαντικό ποσοστό του κοινού σταμάτησε για να παρατηρήσει τους μουσικούς (45%, 14) και ορισμένοι ενίσχυσαν με χειροκρότημα και θετικά σχόλια την επιτέλεση στο δρόμο (39%, 12). Ενδιαφέρον είναι το γεγονός πως σε ορισμένες περιπτώσεις υπήρξε συμμετοχή του κοινού στην επιτέλεση μουσικής στο δρόμο μέσω του χορού (4, 13%) και ψηφιακή καταγραφή με τη χρήση κινητού τηλεφώνου ή κάμερας (12, 39%). Τέλος, σε καμία από τις 31 περιπτώσεις επιτέλεσης μουσικής στο δρόμο (N<sup>a</sup>=31, 100%) δεν παρατηρήθηκε οποιαδήποτε αποδοκιμασία ή εναντίωση στη μουσική που ακουγόταν στο δρόμο (Πίνακας 12).



**Πίνακας 12.** Ενέργειες του κοινού στο δρόμο

#### 4.7. Μουσικολογικά στοιχεία

Τα μουσικά χαρακτηριστικά της επιτέλεσης μουσικής στο δρόμο καταγράφηκαν μέσω της παρατήρησης (N<sup>a</sup>=31) και αφορούν τα μουσικά όργανα, το μουσικό είδος, το ρεπερτόριο, τη χρήση ηλεκτρικής ενίσχυσης και προ-ηχογραφημένης συνοδείας καθώς και την ύπαρξη στοιχείων δημιουργικότητας, αυτοσχεδιασμού και performance.

Σχετικά με τις κατηγορίες και τη συχνότητα εμφάνισης των μουσικών οργάνων κατά την επιτέλεση μουσικής στο δρόμο, φαίνεται πως η φωνή (18, 23%) και η κιθάρα (15, 17%) αποτελούν τα πιο δημοφιλή μουσικά όργανα. Ενδιαφέρον γεγονός αποτελεί ότι σε μόλις 31 καταγεγραμμένες περιπτώσεις εμφανίζεται ένας σημαντικός αριθμός από διάφορες κατηγορίες μουσικών οργάνων (Πίνακας 13). Ιδιαίτερη μπορεί να

χαρακτηριστεί η ύπαρξη πιάνου κυρίως λόγω των απαιτήσεων μετακίνησης που ενέχει κατασκευαστικά. Θα πρέπει να τονιστεί ότι καμία επιτέλεση μουσικής στο δρόμο δεν εμφάνιζε αποκλειστικά τη φωνή ως μοναδικό μουσικό όργανο αλλά αυτή συνόδευε και συμμετείχε μαζί με τα υπόλοιπα μουσικά όργανα. Επιπλέον, υπήρξαν περιπτώσεις όπου η μουσική εκτέλεση ήταν εξ ολοκλήρου οργανική ενώ ορισμένοι μουσικοί έπαιζαν 2 και 3 όργανα κατά την επιτέλεσή μουσικής στο δρόμο.

α/α	Μουσικό όργανο	Αριθμός οργάνων	Μέσος όρος
1	ΦΩΝΗ	18	23%
2	ΚΙΘΑΡΑ	15	17%
3	ΗΛΕΚΤΡΙΚΗ ΚΙΘΑΡΑ	6	7%
4	ΚΡΟΥΣΤΑ	6	7%
5	ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ	5	6%
6	ΒΙΟΛΙ	5	6%
7	ΤΡΟΜΠΕΤΑ	4	5%
8	ΚΟΝΤΡΑ ΜΠΑΣΟ	3	4%
9	ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ	3	4%
10	ΣΑΞΟΦΩΝΟ	3	4%
11	ΒΙΟΛΑ	2	2%
12	ΚΛΑΡΙΝΟ	2	2%
13	ΠΙΑΝΟ	2	2%
14	ΓΙΟΥΚΑΛΙΔΙ	1	1%
15	ΓΚΑΙΝΤΑ	1	1%
16	ΚΑΝΟΝΑΚΙ	1	1%
17	ΛΑΟΥΤΟ	1	1%
18	ΛΥΡΑ ΚΡΗΤΗΣ	1	1%
19	ΜΠΑΓΛΑΜΑΣ	1	1%
20	TANKDRUM	1	1%
21	ΤΟΥΜΠΙΑ	1	1%
22	ΤΣΙΜΠΑΛΟ	1	1%
23	ΦΛΟΓΕΡΕΣ	1	1%
24	ΦΥΣΑΡΜΟΝΙΚΑ	1	1%
	Σύνολο	<b>85</b>	<b>100%</b>

**Πίνακας 13.** Κατηγορίες μουσικών οργάνων

Αναφορικά με το μουσικό είδος που επιλέχθηκε κατά την επιτέλεση μουσικής στο δρόμο, φαίνεται ότι η έντεχνη λαϊκή (23%), η ελληνική παραδοσιακή (19%) και η ποπ (16%) μουσική είναι οι πιο δημοφιλείς επιλογές των μουσικών του δρόμου (Πίνακας 13). Σημαντική λεπτομέρεια αποτελεί η ύπαρξη υβριδικών μουσικών επιλογών όπου ορισμένοι μουσικοί στο δρόμο συνδύαζαν 2 ή και παραπάνω μουσικά είδη κατά τη διάρκεια της εμφάνισής τους.

a/a	Μουσικό όργανο	Αριθμός οργάνων	Μέσος όρος
1	ΕΝΤΕΧΝΟ ΛΑΙΚΟ	15	23%
2	ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	12	19%
3	ΠΟΠ	10	16%
4	ΤΖΑΖ	8	13%
5	ΡΟΚ	7	11%
6	ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ	4	6%
7	ΥΒΡΙΔΙΚΟ	4	6%
8	ΛΟΓΙΑ ΔΥΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	2	3%
9	ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ	2	3%
	Σύνολο	64	100%

**Πίνακας 14.** Μουσικά είδη

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ύπαρξη ηλεκτρικής ενίσχυσης για την επιτέλεση μουσικής στο δρόμο αφού μόλις 9 περιπτώσεις μουσικών (29%), από τις συνολικές 31, παρατηρήθηκαν να μην χρησιμοποιούν κάποια ηχητική συσκευή για να υποστηρίξουν το παίξιμο ή το όργανό τους. Οι περισσότερες περιπτώσεις μουσικών (22, 71%) χρησιμοποιούσαν φορητές συσκευές, όπως ηχεία, μικρόφωνα, ενισχυτές, ηχητικές κονσόλες, μίκτες, για να δυναμώσουν την ένταση των οργάνων τους, να κάνουν εντονότερη την παρουσία τους στο χώρο, να προσελκύσουν περισσότερο κόσμο και να υποστηρίξουν περισσότερο την επιτέλεσή τους. Εμβαθύνοντας στην τελευταία παράμετρο, παρατηρήθηκε ότι σε ορισμένες επιτελέσεις μουσικής (10, 32%) η ύπαρξη ηλεκτρικής ενίσχυσης επέτρεπε στους μουσικούς να χρησιμοποιούν προηχογραφημένη μουσική για να συνοδεύουν το παίξιμό τους.

Τέλος, άκρως σημαντικό για τη θεώρηση της καλλιτεχνικής σημασίας της μουσικής στο δρόμο είναι η ύπαρξη performance και στοιχείων μουσικής δημιουργικότητας και αυτοσχεδιασμού. Στις περισσότερες περιπτώσεις φαίνεται πως δεν υπήρξε κάποιου είδους performance εκ μέρους των μουσικών καθώς επικεντρώνονται στην αυστηρή επιτέλεση της μουσικής τους (28, 90%). Στις 3 περιπτώσεις (10%) που καταγράφηκε η ύπαρξη κάποιου είδους performance ήταν: 1) συνομιλία μουσικού με το κοινό και προσπάθεια ένταξής του στην παράσταση, 2) χορευτική συνοδεία της επιτέλεσης από άτομα που δεν ανήκαν στην ορχήστρα, και 3) κινησιολογική υποστήριξη της επιτέλεσης από τους ίδιους τους μουσικούς. Εξαιρετικό ενδιαφέρον, παράλληλα, παρουσιάζει η υποστήριξη της επιτέλεσης μουσικής με στοιχεία δημιουργικότητας και αυτοσχεδιασμού. Στις 20 περιπτώσεις

επιτέλεσης μουσικής στο δρόμο (20, 65%) παρατηρήθηκε ότι υπήρξε συχνή χρήση στοιχείων δημιουργικότητας, όπως η αλλαγή φράσεων και δομής του κομματιού με προσωπικές επιλογές του μουσικού (Περίπτωση 13), η αλλαγή του μέτρου, όπως στην Περίπτωση 2 όπου ο ρυθμός από 2/4 γίνεται 8/8, η προτίμηση διαφορετικής αρμονικής ακολουθίας/συγχορδιών (Περίπτωση 16), η χρήση ελεύθερου αυτοσχεδιασμού (Περίπτώσεις 5, 21, 30), ενώ αρκετοί μουσικοί επέλεξαν πάνω σε έναν συγκεκριμένο ρυθμό ή μοτίβο, ή σε μια ακολουθία συγχορδιών ή σε ένα μουσικό είδος να αυτοσχεδιάζουν για αρκετή ώρα (Περίπτώσεις 1, 9, 19).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 : ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Σκοπός της παρούσας μελέτης αποτέλεσε η καταγραφή και η διερεύνηση μιας σειράς κοινωνικών και μουσικολογικών στοιχείων που εμφανίζονται κατά τη δημόσια επιτέλεση μουσικής στο δρόμο. Όπως παρουσιάστηκε στο δεύτερο κεφάλαιο της βιβλιογραφικής ανασκόπησης, μια *street performance* στον υπαίθριο αστικό χώρο αποτελεί μια εξαιρετικά σύνθετη πρακτική κατά την οποία χρειάζεται να εξεταστούν και να ληφθούν υπόψιν αρκετές μεταβλητές και έννοιες. Τα στοιχεία αυτά αποτελούν κράμα των κύριων φορέων που εμπλέκονται αλλά και των σχέσεων που δημιουργούνται μεταξύ τους. Έτσι, η αλληλεπίδραση των μουσικών, ως ερμηνευτών και εκφραστών της μουσικής που ακούγεται στο δρόμο, με τους αποδέκτες της μουσικής αυτής, δηλαδή το κοινό που βρίσκεται εκεί, και με την ίδια τη μουσική, το χώρο και μια σειρά συνθήκων, διαμορφώνουν την τελική μουσική παράσταση στο δρόμο. Για το λόγο αυτό κρίθηκε και σημαντικό να μην αποτελέσει κομμάτι της έρευνας μόνο μια μεταβλητή αλλά και οι τρεις *πομπός – δέκτη – μήνυμα*.

Τα αποτελέσματα της παρούσας εργασίας συγκεκριμενοποιούν αρκετά αχανή στοιχεία της μουσικής επιτέλεσης στο δρόμο, όπως μια σειρά δημογραφικών στοιχείων. Πρέπει να σημειωθεί πως αναφορικά με την χώρα καταγωγής των μουσικών και την επιλογή της μουσικής ως μοναδικό επαγγελματικό προσανατολισμό, υπάρχει ταύτιση με τη βιβλιογραφία (Kushner & Brooks, 2000· Carlin, 2014· Breyley, 2016· Marina, 2016) ως προς την πολυπολιτισμική συνύπαρξη μουσικών στο δρόμο και την ύπαρξη ερασιτεχνών και επαγγελματιών μουσικών.

Οι λόγοι ύπαρξης της μουσικής στο δημόσιο χώρο φαίνεται και πως συμφωνούν με τη βιβλιογραφία αφού μια παράσταση στο δημόσιο χώρο γίνεται για την οικονομική εξασφάλιση, για την κοινωνική αλληλεπίδραση με τον κόσμο, για την παρουσίαση και αποδοχή νέων συνθέσεων ενώ τονίζεται και η κοινωνικοπολιτική διάσταση της παρουσίας μουσικής στο δρόμο (Celson & Sousa, 2000· Bywater, 2007· McKay, 2007· Kostyra, 2016· Watt, 2016· Awad et al., 2017· Gruhl, 2017· Wees, 2017· Astor, 2019· Bennett & McKay, 2019).

Αναφορικά με τις πρακτικές και επιτέλεσης μουσικής στο δρόμο, τόσο στη βιβλιογραφική ανασκόπηση όσο και στην παρούσα έρευνα εμφανίστηκαν ορισμένες πρακτικές που εφαρμόζουν οι μουσικοί όπως οι λόγοι που επιλέγει κάποιος το ρεπερτόριο που θα ερμηνεύσει, το συγκεκριμένο σημείο που θα εμφανιστεί, τους

παράγοντες που ορίζουν το χρόνο της εμφάνισης όπως και τη χρήση ενός αντικειμένου για τη συλλογή δωρεών (Smith, 1996· Kushner & Brooks, 2000· Bywater, 2007· Simpson, 2011· Grygier, 2013· Kaul, 2013· Bennett & Rogers, 2014· Carlin, 2014· Breyley, 2016· Kostyra, 2016· Marina, 2016· Watt, 2016· Wees, 2017· Sarapin, & Morris, 2018· Bennett & McKay, 2019· Gemci & Ferah, 2020· Watt, 2020· Ho & Au, 2021). Παράλληλα, συμφωνία φαίνεται πως υπάρχει και με την παρουσία του κοινού στις δημόσιες επιτελέσεις της μουσικής αφού δεν εμφανίζεται στα αποτελέσματα της παρούσας έρευνας συγκεκριμένη προτίμηση του κοινού για τη διάρκεια παραμονής. Στην παρούσα έρευνα καταγράφηκε, παράλληλα, και μια τάση των μουσικών του δρόμου για αυτοπροβολή και διαφήμιση του εαυτού τους στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, γεγονός που συνδυάζεται με την επαγγελματική τους εξέλιξη ως μουσικοί.

Τα αποτελέσματα για τη σχέση του κοινού με τους μουσικούς στο δρόμο έρχονται να αντιπαρατεθούν με όσα υπογράμμισε η βιβλιογραφική ανασκόπηση. Στις απαντήσεις των μουσικών και του κοινού δεν αναφέρθηκε κάποια εμπάθεια ή παραβατική συμπεριφορά ούτε κάποιο αρνητικό σχόλιο για τη μουσική επιτέλεση στο δρόμο (Celson & Sousa, 2000· Kostyra, 2016· McNamara & Quilter, 2016· Bennett & McKay, 2019). Η ανατροφοδότηση του κοινού αποτελούνταν μόνο από θετικά σχόλια που υποστηρίζουν τη μουσική πράξη στο δρόμο.

Ως προς την οικονομική συναλλαγή μεταξύ μουσικών και κοινού, φάνηκε πως ορισμένοι μουσικοί αποκομίζουν κέρδος με τη συστηματική τους ενασχόληση αλλά πως αυτός δεν είναι και ο μοναδικός λόγος που επιλέγει κάποιος να εμφανιστεί δημόσια. Παράλληλα με τα παραπάνω, επιβεβαιώνονται και οι κοινωνικοσυναισθηματικοί λόγοι που κάποιο μέλος του κοινού επιλέγει να ρίξει χρήματα σε κάποιον μουσικό (Stäbler & Mierisch, 2021).

Τέλος, τα μουσικά στοιχεία που καταγράφηκαν στην παρούσα έρευνα ταυτίστηκαν, αμφισβήτησαν αλλά και εμπλούτισαν την υπάρχουσα βιβλιογραφία. Ειδικότερα, φαίνεται πως τα μουσικά είδη, το ρεπερτόριο όπως και η τάση των μουσικών στο δρόμο για αυτοσχεδιασμό, πειραματισμό και παρουσίαση των συνθέσεών τους ταυτίζεται με την υπάρχουσα βιβλιογραφία (Grygier, 2013· Bennett & Rogers, 2014· Carlin, 2014· Marina, 2016· Gemci & Ferah, 2020· Watt, 2020· Stäbler & Mierisch, 2021). Ωστόσο, τα αποτελέσματα της παρούσας έρευνας δεν έδειξαν ως δημοφιλέστερο είδος τη λόγια δυτική μουσική (Stäbler & Mierisch, 2021) και ούτε καταγράφηκε κάποιος μουσικός που απλώς χρησιμοποιεί ένα όργανο χωρίς

να ξέρει επί της ουσίας πως παίζεται (Bywater, 2007· Grygier, 2013· Carlin, 2014· Gruhl, 2017· Johnson, 2018· Ho & Au, 2021). Τα μουσικά όργανα, από την άλλη, παρουσίασαν μια ποικιλία ως προς την ύπαρξή τους, με δημοφιλέστερα την κιθάρα και τη φωνή, ενώ δεν έλειπαν και πιο ασυνήθιστα μουσικά όργανα και είδη με τοπικό πρόσημο.

Συμπερασματικά, μέσα από τα αποτελέσματα της μελέτη της μουσικής, των μουσικών αλλά και του κοινού φάνηκε πως η δημόσια επιτέλεση μουσικής στον υπαίθριο αστικό χώρο επιμένει να δημιουργεί έναν κοινό χώρο ηχητικής φωνής, ταυτότητας και ανταλλαγής, αποτελεί μια ευπρόσδεκτη ανάπαυλα από τη ρουτίνα, το άγχος και την ένταση της αστικής διέλευσης και καθημερινότητας, ενώ επιτρέπει σε μουσικούς να εξασκούν την τέχνη τους και να λαμβάνουν μια άμεση ανταπόκριση γι' αυτήν από το κοινό (Breyley, 2016· McNamara & Quilter, 2016· Bennett & McKay, 2019). Επιπλέον, αναδείχθηκε η κοινωνική και πολιτισμική συμβολή των *busker* στη μουσική ζωή της πόλης και καταγράφηκαν μια σειρά από παράγοντες που επηρεάζουν το χαρακτήρα και τη μορφή μιας *street performance* όπως, καιρικές συνθήκες, διάθεση του κοινού και του μουσικού, κανόνες και πρακτικές επιτέλεσης, η δυναμική του δημόσιου χώρου.

Κλείνοντας, θα πρέπει να τονιστεί ότι η σημερινή τέχνη του δρόμου ανθίζει όλο και περισσότερο χάρις σε ένα παγκόσμιο κίνημα νέων δημιουργών και με υψηλά κίνητρα ατόμων που αναγνωρίζουν τη σημασία της δημόσιας μουσικής εμφάνισης και επικροτούν έμπρακτα το θετικό της αντίκτυπο σε προσωπικό και συλλογικό επίπεδο (Bartlett, 2017). Όσο περισσότερες έρευνες επικεντρωθούν στη δημόσια επιτέλεση μουσικής και τη συνδυάσουν με μια σειρά κοινωνικών και μουσικολογικών στοιχείων, τόσο πιο έντονα θα απαγκιστρωθεί από πάνω της το αρνητικό πρόσημο που της έχει αποδοθεί και θα γίνει ολοένα και πιο κατανοητή η αξία της.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

### Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Anglada-Tort, M., Thueringer, H. & Omigie, D. (2019). The Busking experiment: a field study measuring behavioural responses to street music performances. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 29(1), 46-55. <http://dx.doi.org/10.1037/pmu0000236>
- Astor, A. (2019). Street performance, public space, and the boundaries of urban desirability: the case of living statues in Barcelona. *International Journal of Urban and Regional Research*, 43(6), 1064-1084. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12828>
- Atkinson, D. (2018). Street ballad singers and sellers, c.1730-1780. *Folk Music Journal*, 11(3), 72-106. <https://www.jstor.org/stable/44987650>
- Awad, S. H., Wagoner, B., & Glaveanu, V. (2017). The street art of resistance. In N. Chaudhary, P. Hviid, G. Marsico, & J. W. Villadsen (Eds.), *Resistance in everyday life: Constructing cultural experiences* (pp. 161–180). Springer Science & Business Media. [https://doi.org/10.1007/978-981-10-3581-4\\_13](https://doi.org/10.1007/978-981-10-3581-4_13)
- Bartlett, E. (2017). *Street Art*. Lonely Planet Global.
- Bennett, A. & Rogers, I. (2014) Street music, technology and the urban soundscape. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 28(4), 454-464. <http://dx.doi.org/10.1080/10304312.2014.893991>
- Bennett, E. & McKay, G. (2019). *From brass bands to buskers: street music in the UK*. Arts and Humanities Research Council/University of East Anglia.
- Boyatzis, R. E. (1998). *Transforming qualitative information: thematic analysis and code development*. SAGE Publications.
- Breyley, G. J. (2016). Between the cracks: street music in Iran. *Journal of Musicological Research*, 35(2), 72-81. <https://doi.org/10.1080/01411896.2016.1165051>
- Bywater, M. (2007). Performing spaces: street music and public territory. *Twentieth Century Music*, 3, 97-120. <https://doi.org/10.1017/S1478572207000345>
- Campbell, P. J. (1981). *Passing the hat: Street performers in America*. Delacorte Press.
- Carlin, A. (2014). Working the crowds: street performances in public spaces. In T. Brabazon (Ed.), *City imaging: regeneration, renewal and decay* (pp. 157-169). Springer.
- Carr S, Francis M, Rivlin L.G., & Stone A.M. (1992). *Public space*. Cambridge University Press.
- Celson, H. & Sousa, G. (2000). The street musicians of Porto Alegre: a study based on life stories. *International Journal of Music Education*, 35, 24-28.

Doughty, K. & Lagerqvist, M. (2016). The ethical potential of sound in public space: Migrant pan flute music and its potential to create moments of conviviality in a “failed” public square. *Emotion, Space and Society*, 20, 58–67. <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2016.06.002>

Ferrell, J. (2002). *Tearing down the street: adventures in urban anarchy*. Palgrave.

Garofalo, R., Allen, E. & Snyder, A. (2020). *HONK! A street band renaissance of music and activism*. Routledge.

Gemci, A. G. & Ferah, B. (2020), A triangulation process of street music in public spaces: a case study of Istanbul's Istiklal Avenue. *Open House International*, 45(4), 427-448. <https://doi.org/10.1108/OHI-05-2020-0039>

Gruhl, K. R. (2017) Becoming visible: exploring the meaning of busking for a person with mental illness. *Journal of Occupational Science*, 24(2), 193-202. <https://doi.org/10.1080/14427591.2016.1247381>

Grygier, E. (2013). Street Music: a case study of three European cities: Vienna, Warsaw and Wrocław. *Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*, 2(2), 70-77. <https://doi.org/10.34624/postip.v2i0.1300>

Ho, R. & Au, W.T. (2021). Differentiating busking from begging: a psychological approach. *PLoS ONE*, 16(12), 1-24. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0260781>

Johnson, B. (2018). From music to noise: the decline of street music. *Nineteenth-Century Music Review*, 15(1), 67-78. <https://doi.org/10.1017/S147940981700009X>

Jurich, J. (2017). Freeing buskers' free speech rights: impact of regulations on buskers' right to free speech and expression. *Harvard Journal of Sports & Entertainment Law*, 8(1), 39-62.

Kaul, A. (2013). Music on the edge: busking at the cliffs of Moher and the commodification of a musical landscape. *Tourist Studies*, 14(1), 30–47. <https://doi.org/10.1177/1468797613511684>

Kostyra, A. (2016). Street musicians: the strategies of mastering the social space of St. Petersburg. In P. Guerra & T. Moreira (Eds), *Keep it simple, make it fast!: an approach to underground music scenes* (pp. 248-253). Universidade do Porto.

Kushner, R. J. & Brooks, A. C. (2000). The one-man band by the quick lunch stand: Modeling audience response to street performance. *Journal of Cultural Economics*, 24, 65–77.

Marina, P. (2016). Buskers of New Orleans: transgressive sociology in the urban underbelly. *Journal of Contemporary Ethnography*, 47(3), 306–335. <https://doi.org/10.1177/0891241616657873>

Mason, B. (1992). *Street theatre and other outdoor performance*. Routledge.

McKay, G. (2007). “A soundtrack to the insurrection”: street music, marching bands and popular protest. *Parallax*, 13(1), 20–31.

<https://doi.org/10.1080/13534640601094817>

McNamara, L. & Quilter, J. (2015). «Long may the buskers carry on busking»: street music and the law in Melbourne and Sydney. *Melbourne University Law Review*, 39(2), 539-591.

McNamara, L. & Quilter, J. (2016) Street music and the law in Australia: busker perspectives on the impact of local council rules and regulations. *Journal of Musicological Research*, 35(2), 113-127.  
<https://doi.org/10.1080/01411896.2016.1161477>

Morse, J. M. (1991), Approaches to qualitative–quantitative methodological triangulation. *Nursing Research*, 40(1), 120-123.

Najafi, M. & Shariff, M. K. B. M. (2011). The concept of place and sense of place in architectural studies, *World Academy of Science, Engineering and Technology*, 56(6), 187-192. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1082222>

Oliver, P. (2003). Street musician. In *The Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music, Volume 1* (pp. 71-72). Bloomsbury.

Paxman, J. (2014). *A chronology of western classical music 1600-2000*. Omnibus Press.

Read, C. (2017). Humans of street music: telling the stories of public performance. *Senior Project Write-up Community, Environment, and Planning*. Available at: <https://christiantylerread.weebly.com/senior-project.html>

Riggle N. (2010). The transfiguration of the commonplaces. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 243–257. <https://www.jstor.org/stable/40793266>

Sarapin, S. H. & Morris, P. L. (2018) Entertaining free expression on public sidewalks: are city ordinances kicking musical muses to the curb?. *First Amendment Studies*, 52(1-2), 1-22. <https://doi.org/10.1080/21689725.2018.1500929>

Simpson, P. (2011). Street performance and the city. *Space and Culture*, 14(4), 415–430. <https://doi.org/10.1177/1206331211412270>

Schafer, M.R. (1977). *The Soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books.

Silverman, D. (2004). *Qualitative research: Theory, method and practice*. SAGE Publications.

Smith, M. (1996). Traditions, stereotypes, and tactics: a history of musical buskers in Toronto. *MUSICultures*, 24, 6-22. Retrieved from <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MC/article/view/21667>

Stäbler, S. & Mierisch, K.K. (2021). The street music business: consumer responses to buskers performing on the street and on online video platforms. *Marketing Letters*. <https://doi.org/10.1007/s11002-021-09566-8>

Tanenbaum, S. J. (1995). *Underground harmonies: music and politics in the subways of New York*. Cornell University Press.

Taherdoost, H. (2016). Sampling methods in research methodology; how to choose a sampling technique for research. *International Journal of Academic Research in Management*, 5(2), 18-27. Available at <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02546796>

Watt, P. (2016). Editorial—street music: ethnography, performance, theory. *Journal of Musicological Research*, 35(2), 69-71.  
<https://doi.org/10.1080/01411896.2016.1165563>

Watt, P. (2020). Street performers and street culture. In J. I. Ross (Ed), *Routledge Handbook of Street Culture* (pp. 38-47). Routledge.

Wees, N. (2017). Improvised performances: urban ethnography and the creative tactics of Montreal's metro buskers. *Humanities*, 6(3), 67-84.  
<https://doi.org/10.3390/h6030067>

Williams, J. (2016) Busking in musical thought: value, affect, and becoming. *Journal of Musicological Research*, 35(2), 142-155.  
<https://doi.org/10.1080/01411896.2016.1160712>

Wong, K. T. K. (2016). An ethnomusicological understanding of the street performance of Cantonese Opera (Jie Dang) in Hong Kong. *Journal of Musicological Research*, 35(2), 100–112. <https://doi.org/10.1080/01411896.2016.1154408>

#### *Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία*

Αθανασίου, Λ. (2007). *Μέθοδοι και τεχνικές έρευνας στις επιστήμες της αγωγής: ποσοτικές και ποιοτικές προσεγγίσεις*. Εφύρα.

Babbie, E. (2018). *Εισαγωγή στην κοινωνική έρευνα*. Κριτική.

Ευαγγέλου, Ε. (2014). Η χρήση της μεθοδολογικής τριγωνοποίησης στην έρευνα της ποιότητας ζωής των ψυχικά πασχόντων που ζουν στην κοινότητα. *e-Περιοδικό Επιστήμης & Τεχνολογίας*, 9(2), 113-120.

Ζαφειρόπουλος, Κ. (2015). *Πως γίνεται μια επιστημονική εργασία; Επιστημονική έρευνα και συγγραφή εργασιών*. Κριτική.

Τσαρη, Φ. & Πουρκός, Μ. (2015). *Ποιοτική μεθοδολογία έρευνας*. ΣΕΑΒ.

Καλλιμοπούλου, Ε. & Μπαλάντινα, Α. (2014). *Εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία*. Εκδόσεις Ασίνη.

Lasswell, H. D. (1991). Η δομή και η λειτουργία της επικοινωνίας στην κοινωνία. Στο Κ. Λιβιεράτος & Τ. Φραγκούλης (Επιμ.), *Το μήνυμα του μέσου: Η έκρηξη της μαζικής επικοινωνίας* (σ.σ. 65-83). Αλεξάνδρεια.

Μαντζούκας, Σ. (2007). Ποιοτική έρευνα σε έξι εύκολα βήματα: η επιστημολογία, οι μέθοδοι και η παρουσίαση. *Νοσηλευτική*, 46(1), 88–98.

Robson, C. (2010). *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου: ένα μέσον για κοινωνικούς επιστήμονες και επαγγελματίες ερευνητές*. Gutenberg.

Ρόντος, Κ. & Παπάνης, Ε. (2006). *Στατιστική έρευνα: μέθοδοι και εφαρμογές*. Εκδόσεις Ι. Σιδέρης.

Small, C. (2010). *Μουσικοτροπώντας: Τα νοήματα της μουσικής πράξης και της ακρόασης*. Ιανός.

Fiske, J. (2010). *Εισαγωγή στην επικοινωνία*. Αιγόκερως.