



ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Θέμα:

«Ο θεσμός των μουσικών σκηνών στην Αθήνα από τη δεκαετία του 90' μέχρι το 2016 . Η διαφοροποίηση στην μουσική επιτέλεση ενός σχήματος σ' αυτές. Το παράδειγμα του μουσικού σχήματος Τακιμ».

Πτυχιακή Εργασία

Του ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ

ΑΜΦ: 1588

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: κ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ ΕΙΡΗΝΗ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	2
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο.....	4
1.1 ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ	4
1.2 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΟΥ ΠΑΙΖΟΥΜΕ ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΟΥ ΑΚΟΥΜΕ	8
1.3 ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ.....	9
1.4 Η ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΤΗΣ ΨΥΧΑΓΩΓΙΑΣ	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο.....	13
2.1. ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΩΝ ΑΣΤΙΚΩΝ ΚΕΝΤΡΩΝ.....	13
2.2 ΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ	16
2.3 ΟΙ ΡΙΖΕΣ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΚΗΝΩΝ	19
2.4 Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΚΗΝΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ	23
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο.....	27
3.1 WORLD ΚΑΙ ETHNIC MUSIC.....	27
3.2 ΜΕΛΕΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ TAKIM (ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ).....	34
3.3 ΕΠΙΡΡΟΕΣ.....	49
3.4 ΣΤΥΛ.....	50
3.5. ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	51
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	54
ΕΛΛΗΝΙΚΗ.....	54
ΞΕΝΗ.....	55
ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΟΙ ΤΟΠΟΙ.....	56

Θέλοντας να εξετάσουμε το ιστορικό υπόβαθρο των μουσικών σκηνών της Αθήνας ξεκινάμε απ' το γεγονός της διαρκούς αυξανόμενης, συγκέντρωσης πληθυσμού σ' αυτήν, ήταν μοιραίο να αποτελέσει το κέντρο πολιτισμικών εκδηλώσεων της χώρας. Οι κάτοικοί της καταγόμενοι από πολλούς και διαφορετικούς πολιτισμούς¹ είναι λογικό να μεταφέρουν την κουλτούρα² τους τον πολιτισμό τους τα ήθη τα έθιμα και τις μουσικές των τόπων τους συνδέοντας τελικά το πολιτισμικό πάζλ αυτής της πολυπληθούς πόλης. Η έντονη αστικοποίηση μοιραία δίνει στην πρωτεύουσα έναν χαρακτήρα πολυπολιτισμικό, με ανθρώπους απ' τόσες διαφορετικές πόλεις με ήθη και έθιμα απ' την Ελλάδα που ζουν στον ίδιο χώρο³.

Έχοντας αυτό ως δεδομένο και ξεκινώντας τη μελέτη απ' την δεκαετία του 90' η οποία είναι ουσιαστικά μια δεκαετία που στην Ελλάδα παρατηρείται μια οικονομική ακμή, πράγμα που παίζει πάντα ρόλο στην πολιτιστική ανάπτυξη μια πόλης, δημιουργούνται οι κατάλληλες συνθήκες για την αρχή των μουσικών σκηνών.

Θέλοντας να δώσουμε έναν ορισμό σ' αυτό που ονομάζουμε μουσική σκηνή θα λέγαμε ότι διαφέρει απ' ότι υπάρχει αντίστοιχο ως τότε, ως προς την οργάνωση κυρίως, και με την πάροδο των χρόνων στο ότι οι περισσότερες μουσικές σκηνές, γίνονται μεγάλοι χώροι που όσο αφορά την οργάνωση που προαναφέραμε διαθέτουν άριστες ηχητικές εγκαταστάσεις και έναν χώρο που είναι φτιαγμένος για να φιλοξενήσει αμιγώς μουσικές παραστάσεις.

Οι οποίες γίνονται στα πρότυπα μιας συναυλίας, δηλαδή με συγκεκριμένη θεματική και χρόνο, για την παρουσίαση ενός συγκεκριμένου μουσικού προγράμματος κάθε φορά.

Αυτά που θα μας απασχολήσουν σ' αυτήν την εργασία είναι:

Α) Γιατί και πώς ευδοκίμησαν στην πρωτεύουσα και στα μεγάλα αστικά κέντρα κυρίως καθώς και οι ανάγκες που οδήγησαν στην δημιουργία τους.

¹ Βερνίκος, Ν., Δασκαλοπούλου, Σ., 2002, *Πολυπολιτισμικότητα οι διαστάσεις της πολιτισμικής ταυτότητας*, Κριτική, Αθήνα, 22.

² Βερνίκος, Ν., Δασκαλοπούλου, Σ., 2002, *Πολυπολιτισμικότητα οι διαστάσεις της πολιτισμικής ταυτότητας*, Κριτική, Αθήνα, 23.

³ Κάβουρας, Π., 2010, Κοσμοπολιτισμός και ανάδειξη θεσμών. Μια ιστορική κριτική προσέγγιση του φολκλόρ, Σε *Φολκλόρ και παράδοση Ζητήματα επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Επιμέλεια από Κίτσιος, Γ., Νήσος, Αθήνα, 159.

Β) Το πώς διαμόρφωσαν το παίξιμο και τον τρόπο επιτέλεσης οι μουσικές σκηνές απ την αρχή λειτουργίας τους

Γ) Πόσο επηρεάζει το παίξιμο ενός μουσικού η έλλειψη της ανάγκης για χορό απ' το κοινό, απ τη στιγμή που στη σκηνή το κοινό έρχεται προϋδρασμένο πώς δεν θα χορέψει αλλά θα ακούσει μουσική.

Δ) Κατά πόσο μέσω των μουσικών σκηνών, και την δυνατότητα που δίνουν να παρουσιάσουν εκεί την δουλειά τους, ευδοκίμησαν νέα μουσικά είδη.

Όπως αναφέρει ο ερευνητής Γιώργος Κίτσιος⁴ το αστικό περιβάλλον και γενικότερα ο χώρος επηρεάζει τη μουσική. Χρησιμοποιείτε και το παράδειγμα του Καφέ Αμάν, το οποίο μας απασχολεί σ αυτή την έρευνα, αφού μπορεί να χαρακτηριστεί και αυτό ένα πρώιμο είδος «μουσικής σκηνής». Η έρευνα βασίζεται στη χρήση της βιβλιογραφίας. Προσπαθώντας να οριστούν κάποιοι σημαντικοί όροι που αφορούν αυτό το θέμα αντλούνται ιστορικές πληροφορίες κάνοντας σύγκριση με αντίστοιχους θεσμούς που εμφανίστηκαν, όπως το Καφέ Αμάν που προανέφερα. Επίσης αντλούμε πληροφορίες απ την βιβλιογραφία για τα αστικά κέντρα στην προσπάθεια να βρούμε τις ρίζες των μουσικών σκηνών αλλά και τον χώρο που γεννήθηκαν και άνθησαν. Προτείνεται για τη δημιουργία συμπερασμάτων ένας ερευνητικός τύπος όπου χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα το μουσικό σχήμα «Τακίμ», συγκρίνεται η μουσική επιτέλεση στο χώρο της μουσικής σκηνής κατά τη διάρκεια μιας ζωντανής εμφάνισης, με αντίστοιχες εμφανίσεις των ίδιων καλλιτεχνών σε άλλους χώρους (όπως πανηγύρια, πολιτιστικά δρώμενα, κέντρα διασκέδασης κλπ) ,μέσω ηχογραφήσεων από εμφανίσεις αλλά και δισκογραφική δουλειά αυτών των καλλιτεχνών καθώς και με την διεξαγωγή συνεντεύξεων απ τους καλλιτέχνες του σχήματος για την εκμαίευση σημαντικών συμπερασμάτων.

Στη σύγκριση που γίνεται παρατηρούνται κυρίως:

Α) Το ύφος και η αισθητική του καλλιτέχνη στον ένα και τον άλλο χώρο

Β) Το κατά πόσο το κοινό αλλά και ο χώρος επιτέλεσης επηρεάζει τα παιχνίδια των μουσικών

Γ) Οι αυτοσχεδιασμοί (ταξίμια) καθώς και η διάρκεια αυτών διαφέρουν απ τη μία περίπτωση στην άλλη. Όταν υφίσταται η ανάγκη του μουσικού να κάνει το κοινό να χορέψει κατά πόσο αυτή η συνθήκη επηρεάζει ένα ταξίμι αλλά και γενικότερα αυτό που θα παρουσιάσει ο μουσικός.

Θέλοντας να κάνουμε μια κατηγοριοποίηση θα μας απασχολήσει ένα σχήμα που ανήκει στον χώρο

⁴ Κάβουρας, Π., 2010, Κοσμοπολιτισμός και ανάδειξη θεσμών. Μια ιστορική κριτική προσέγγιση του φολκλόρ, Σε *Φολκλόρ και παράδοση Ζητήματα επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Επιμέλεια από Κίτσιος, Γ., Νήσος, Αθήνα, 160

της ethnic (ή και world music) αλλά και της παραδοσιακής μουσικής. Για να γίνει πιο κατανοητό εδώ θα δώσουμε παράδειγμα ώστε να προσεγγίσουμε αισθητικά το εύρος των μουσικών που θα μας απασχολήσουν. Οι «Τακίμ» –όπου χρησιμοποιούμε και ως παράδειγμα-, ένα σχήμα δηλαδή με μια πιο έθνικ⁵ προσέγγιση στις συνθέσεις του (στον πρώτο δίσκο), καθώς και καλλιτέχνες που ανήκουν στο είδος της world music⁶ (συνθέσεις που ενέχουν στοιχεία από διάφορα είδη μουσικής και παραδόσεις όπως προστάζει το μουσικό είδος της world music, ένας όρος που δόθηκε κυρίως ως κατηγοριοποίηση από τις δισκογραφικές εταιρίες), τέτοιοι καλλιτέχνες είναι ο Haig Yazdjian, ο Αντώνης Απέργης κ.α. Το σχήμα αυτό που θα μας απασχολήσει κάνει την εμφάνιση του σε μουσικές σκηνές και απ τις εκεί εμφανίσεις αλλά κυρίως απ την συνέντευξη με τα μέλη του αντλούνται πληροφορίες για την έρευνα.

Παίρνοντας ως παράδειγμα λοιπόν το συγκεκριμένο σχήμα θα ασχοληθούμε απ' την περίοδο του 90', που αναφέραμε πώς αρχίζει και ο θεσμός των μουσικών σκηνών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο

1.1 ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

Τέχνη είναι κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα ή δημιουργία, η οποία είναι σημαντική λόγω της έλξης (διέγερση του νου ή και του συναισθήματος) που προκαλεί στις ανθρώπινες αισθήσεις. Η τέχνη βασίζεται στην εμπειρία και στο ταλέντο, ενώ μέσα στα έργα τέχνης αποτυπώνονται η ψυχική κατάσταση, τα συναισθήματα, οι ιδέες, η αίσθηση ή ο οραματισμός του καλλιτέχνη. Επίσης η τέχνη σε ορισμένες περιπτώσεις εφαρμόζεται και σε πρακτικά αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Η τέχνη διαφέρει από εποχή σε εποχή και από κοινωνία σε κοινωνία.

«Δε θα μπορούσα να φανταστώ τη ζωή μου χωρίς να παίζω μουσική. Ζω τα όνειρα μου μέσα από τη μουσική. Παρατηρώ τη ζωή μου μέσα από τη μουσική. γνωρίζω ότι η μεγαλύτερη απόλαυση στη ζωή μου, την έδωσε το βιολί μου».⁷ Τα παραπάνω λόγια του Αϊνστάιν αποτυπώνουν με γλαφυρό και περιεκτικό τρόπο τη σχέση τέχνης και επιστήμης. Κατά καιρούς έχουν ασχοληθεί πολλοί επιστήμονες από διάφορα επιστημονικά πεδία με τις τέχνες και ειδικότερα με τη μουσική που αποτελεί ίσως την δημοφιλέστερη τέχνη.

Στην Αρχαία Ελλάδα οι Πυθαγόρειοι πίστευαν ότι η μουσική έχει πολύ καθοριστικό ρόλο στην ζωή

⁵ Κάβουρας, Π., 2010, Από τη δραματολογία στο δρώμενο. Η ιδέα του φολκλόρ στην εποχή του έθνικ, *Σε Φολκλόρ και παράδοση Ζητήματα επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Επιμέλεια από Κάβουρας, Π., Νήσος, Αθήνα, 241-246.

⁶ Sucker, R., 1994, *Understanding Popular Music Culture*, Routledge, New York, 104.

⁷ <http://www.pha.jhu.edu/einstein/stuff/einstein&music.pdf>

των ανθρώπων καθώς αποτελεί αγωγό επικοινωνίας του σώματος με τον ψυχικό τους κόσμο. Μάλιστα συνήθιζαν να κοιμούνται υπό τους ήχους μουσικής, που τους βύθιζε σε βαθύ ύπνο, ενώ ξυπνούσαν με μουσικές που τους έδιναν ενέργεια και ζωτικότητα για να ξεκινήσουν τη μέρα τους⁸.

Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν ορισμένες επιστημονικές έρευνες οι οποίες καταπιάστηκαν με διάφορα ζητήματα που έχουν σχέση με την τέχνη της μουσικής.

Ο Ντέιβιντ Μ. Γκρίνμπεργκ από το Πανεπιστήμιο του Κέμπριτζ έχει ασχοληθεί με μια σειρά θεμάτων που αφορούν την επίδραση που ασκεί η μουσική πάνω στον άνθρωπο. Μέσα από σειρά μελετών προσπάθησε να μάθει πώς το «γνωσιακό στιλ» μας επηρεάζει τις μουσικές επιλογές μας. Σύμφωνα με τα αποτελέσματα οι μουσικοί ακροατές συνήθως εμπίπτουν σε δύο στρατόπεδα: σε όσους έχουν ενσυναίσθηση και στους συστηματικούς. Οι πρώτοι επικεντρώνονται στα συναισθήματα των ανθρώπων και οι δεύτεροι προτιμούν να αναλύουν κανόνες και πρότυπα. Στις μελέτες συμμετείχαν (κυρίως μέσω της εφαρμογής του Facebook myPersonality) περισσότερα από 4.000 άτομα τα οποία αρχικά κλήθηκαν να απαντήσουν σε ένα ερωτηματολόγιο ψυχολογίας, έπειτα έπρεπε να ακούσουν και να βαθμολογήσουν 50 μουσικά κομμάτια. Από τα αποτελέσματα προέκυψε ότι όσοι είχαν υψηλή ενσυναίσθηση στο ψυχολογικό τεστ επέλεξαν μουσικές όπως η RnB, χαλαρή ροκ και σύγχρονα ενήλικα στιλ μουσικής. Επιπρόσθετα προτιμούσαν και πιο «ανεπιτήδευτη μουσική» όπως folk ή Ευρωπαϊκή ποπ ενώ αντιπαθούσαν την έντονη μουσική, όπως το πανκ και το χέβι μέταλ. Από την άλλη πλευρά όσοι προτιμούσαν την έντονη μουσική αποδείχθηκαν πιο συστηματικοί. Από τα αποτελέσματα προέκυψε ότι υπήρχαν διαφοροποιήσεις ακόμη και μέσα σε καθορισμένα είδη (όσοι είχαν ενσυναίσθηση προτιμούσαν την ώριμη ανεπιτήδευτη τζαζ, ενώ οι συστηματικοί την έντονη, πολύπλοκη και avant-garde τζαζ). Τέλος από την ανάλυση προέκυψε ότι εκείνοι που είχαν έντονη ενσυναίσθηση προτιμούσαν μουσική με χαμηλή ενέργεια, ήπια, στοχαστικά, αισθησιακά και ζεστά στοιχεία. Επίσης προτιμούσαν τα αρνητικά συναισθήματα ή το συναισθηματικό βάθος στους στίχους. Από την άλλη πλευρά οι συστηματικοί επιλέγουν μουσική υψηλής ενέργειας, δυνατή, έντονη με συναρπαστικά στοιχεία⁹.

Μελέτη που πραγματοποιήθηκε στο πανεπιστήμιο Northumbria του Newcastle και αφορούσε στα γνωστικά οφέλη από την ακρόαση μουσικής έδειξε τη σημαντική επίδραση της μουσικής στον εγκέφαλο. Στη μελέτη συμμετείχαν νέοι εθελοντές (14 ενήλικες) οι οποίοι άκουσαν τα κονσέρτα για βιολί του Βιβάλντι γνωστών με το συλλογικό όνομα, Τέσσερις Εποχές ενώ εκτελούσαν παράλληλα μια δύσκολη πνευματικά εργασία. Τα αποτελέσματα έδειξαν ότι οι εθελοντές εκτέλεσαν την εργασία γρηγορότερα και με μεγαλύτερη ακρίβεια όταν τα κομμάτια που άκουγαν προέρχονταν

8 <http://users.uoa.gr/~hspyridis/kallipateira.pdf>

9 <http://cambridge.academia.edu/DavidGreenberg>

από ζωντανή ηχογράφιση¹⁰.

Επίσης σύμφωνα με μελέτη που πραγματοποιήθηκε από το πανεπιστήμιο Northwestern του Σικάγο παιδιά ηλικίας 9 με 10 ετών που είχαν διδαχτεί μουσική παρουσίασαν καλύτερες επιδόσεις στο διάβασμα σε σχέση με όσα δεν είχαν. Η μελέτη εξέτασε τις επιδόσεις παιδιών από φτωχές συνοικίες του Σικάγο και του Λος Άντζελες. Το συμπέρασμα ήταν ότι τα παιδιά που μαθαίνουν ένα νέο μουσικό όργανο μπορεί να αποκομίσουν ένα επιπρόσθετο όφελος: την ικανότητα να διατηρούν τις επιδόσεις τους στο σχολείο, σε υψηλά επίπεδα, ιδιαίτερα στην εκμάθηση ξένων γλωσσών¹¹.

Ακόμη επιστήμονες του Πανεπιστημίου του Newcastle της Αυστραλίας, και του Πανεπιστημίου Lille της βόρειας Γαλλίας απέδειξαν ότι η μουσική βοηθά όσους υποφέρουν από απώλεια μνήμης, λόγω κάποιου τραυματισμού στο κεφάλι. Έτσι άτομα που αντιμετώπιζαν προβλήματα μνήμης από τραυματισμό στο κεφάλι και άκουσαν δημοφιλή τραγούδια κατάφεραν να ανακαλέσουν στη μνήμη τους τον ίδιο αριθμό αναμνήσεων με άτομα της ίδιας ηλικίας τα οποία δεν είχαν προβλήματα μνήμης¹².

Επιπλέον σύμφωνα με επιστημονική έρευνα της δημοσκοπήσης της ComRes που πραγματοποιήθηκε για το BBC Radio σε δείγμα 1.000 ανθρώπων η μουσική έχει και θεραπευτική δύναμη. Συγκεκριμένα πάνω από τα 2/3 όσων συμμετείχαν στη δημοσκοπήση ανέφεραν ότι τους αρέσει να ακούν μουσική όταν δεν νιώθουν καλά. Επίσης σε ποσοστό περίπου 90% υποστήριξαν ότι η μουσική κάνει τους ανθρώπους να αισθάνονται καλύτερα όταν βιώνουν δύσκολες καταστάσεις στη ζωή τους ή είναι άρρωστοι. Ακόμη οι συμμετέχοντες κλήθηκαν να επιλέξουν συγκεκριμένο είδος μουσικής, σχεδόν το 30% των ανδρών επέλεξε το Bohemian Rhapsody από τη λίστα που τους δόθηκε ενώ οι γυναίκες έβαλαν πρώτο στη λίστα με 28% το Dancing Queen. Στην ηλικιακή ομάδα των 65 και άνω η κλασική μουσική είναι αυτή που προσέλκυσε το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, με το 39% να θέλει κλασικά ακούσματα στις δύσκολες ώρες, ενώ στις νεότερες ηλικίες, το Happy του Φάρελ Γουίλιαμς ήταν το δημοφιλέστερο, επιπρόσθετα στη λίστα υπήρχαν τραγούδια των Μπομπ Μάρλεϊ, Ρόμπιν Γουίλιαμς και Μάικλ Τζάκσον¹³.

Ακόμη μια έρευνα του Πανεπιστημίου του Κέιμπριτζ με επικεφαλής τον ριέλ Μπονβίλ-Ρουσί από το Τμήμα Ψυχολογίας αναφέρει ότι η μουσική παραμένει σημαντική σε όλη τη διάρκεια ζωής του ανθρώπου, ενώ τα μουσικά γούστα αντικατοπτρίζουν τις «προκλήσεις» που ο καθένας αντιμετωπίζει σε διάφορες περιόδους της ζωής του. Η έρευνα αφορούσε περισσότερα από 250.000 άτομα, ενώ τα στοιχεία που *συνελέγησαν* κάλυπταν διάστημα μιας δεκαετίας. Η έρευνα αναφέρει

10 <http://www.classicfm.com/composers/vivaldi/news/vivaldis-music-boosts-brain-power/>

11 <http://www.bbc.com/news/health-28703013>

12 <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/27309634>

13 <http://www.bbc.co.uk/news/29775972>

ότι τα μουσικά γούστα του ανθρώπου ακολουθούν πέντε φάσεις-«κλειδιά». Τα είδη μουσικής χωρίστηκαν σε πέντε μεγάλες κατηγορίες που ονομάστηκαν «μοντέλο MUSIC» [αρκτικόλεξο των λέξεων Mellow (γλυκιά), Unpretentious (απροσποίητη), Sophisticated (εκλεπτυσμένη), Intense (έντονη), Contemporary (σύγχρονη)]. Έπειτα μελετήθηκαν τα μοτίβα της προτίμησης διαφορετικών ηλικιακών ομάδων με βάση τις κατηγορίες οι οποίες περιλαμβάναν πολλά είδη μουσικής με κοινά χαρακτηριστικά. Σύμφωνα με τα αποτελέσματα πρώτη σημαντική «μουσική ηλικία» είναι η εφηβεία, η οποία χαρακτηρίζεται από έντονο ρυθμό και «ξεσπάσματα» (π.χ. πανκ και μέταλ) σε αυτή τη φάση το άτομο έχει ως στόχο την ανεξαρτησία, έπειτα στην αρχή της ενήλικης ζωής και ως τις αρχές της μέσης ηλικίας κυριαρχούν σε μεγάλο βαθμό πιο σύγχρονα και πιο ήπια ακούσματα (π.χ. Ποπ, ραπ) που εκφράζουν πιο θετικά συναισθήματα και ενισχύουν την επιθυμία για εγγύτητα και οικειότητα. Σε αυτή τη φάση το άτομο έχει ως στόχο την αποδοχή των άλλων. Με το πέρασμα στη μέση ηλικία το άτομο επιλέγει πιο «σοφιστικέ» μουσική (π.χ. Τζαζ κλασική), ενώ σε ακόμη μεγαλύτερη ηλικία στρέφεται στους «φολκλόρ» ήχους¹⁴.

Επίσης μελέτη του δρ. Ντάνιελ Λεβίτιν καθηγητής Ψυχολογίας & Συμπεριφορικής Νευροεπιστήμης του Πανεπιστημίου ΜακΓκιλ του Καναδά έδειξε ότι η μουσική μειώνει το στρες. Η μελέτη μέτρησε το στρες σε ασθενείς που θα υποβάλλονταν σε χειρουργική επέμβαση και οι οποίοι είτε άκουγαν την αγαπημένη τους μουσική είτε έπαιρναν αγχολυτικά φάρμακα. Το αποτέλεσμα ήταν ότι όσοι άκουγαν μουσική ένιωθαν λιγότερο άγχος από όσους όσοι πήραν αγχολυτικά¹⁵.

Το 2011 μελέτη του Πανεπιστημίου συμπέρανε ότι η προσθήκη μουσικοθεραπείας στην συνήθη αντικαταθλιπτική αγωγή, αυξάνει την επιτυχία των θεραπειών για την κατάθλιψη¹⁶.

Μελέτη του Πανεπιστημίου του Κάνσας που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Neuropsychology» έδειξε ότι τα μαθήματα μουσικής στην παιδική ηλικία βοηθούν στη διατήρηση της οπτικοχωρικής μνήμης, στην ονοματοδοσία αντικειμένων και στην νοητική ευελιξία μέχρι τα γηρατειά, ακόμα και αν στο μεσοδιάστημα έπαψε να παίζει το μουσικό όργανο που είχε διδαχθεί στη νιότη του¹⁷.

Ακόμη επιστήμονες από το Πανεπιστήμιο του Leiden διαπίστωσαν ότι η αρτηριακή πίεση των μουσικών ήταν σημαντικά χαμηλότερη από αυτήν των συνομηλίκων τους που δεν έπαιζαν μουσική, ενώ και ο καρδιακός παλμός τους «έτεινε να είναι πιο χαμηλός»¹⁸.

Επίσης μελέτη του Πανεπιστημίου του Λονδίνου που δημοσιεύθηκε στο επιστημονικό περιοδικό

14 <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/23895269>

15 https://daniellevitin.com/levitinlab/articles/2013-TICS_1180.pdf

16 <http://bjp.rcpsych.org/content/199/2/132>

17 <http://www.apa.org/news/press/releases/2011/04/music-lessons.aspx>

18 <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3673600/>

«Perspectives in Public Health», συμπέρανε ότι οι ηλικιωμένοι που παίζουν μουσική αναφέρουν υψηλότερα επίπεδα ευεξίας σε σχέση με συνομήλικους τους που ασχολούνται με άλλα χόμπι¹⁹.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η μελέτη του Ερευνητικού Ίδρυματος Rotman του Τορόντο του Καναδά. 19 εθελοντές υποβλήθηκαν σε λειτουργική μαγνητική τομογραφία (fMRI) εγκεφάλου - μία εξελιγμένη απεικονιστική εξέταση που δείχνει την λειτουργία στα διάφορα τμήματα του εγκεφάλου κάθε φορά που κάνουμε κάτι. Στο πείραμα οι εθελοντές έπρεπε να αποφασίσουν πόσο θα πλήρωναν για 60 αποσπάσματα τραγουδιών, τα οποία δεν είχαν ξανακούσει ποτέ. Όπως διαπιστώθηκε οι εθελοντές πλήρωναν αναλόγως με την ενεργοποίηση του επικλινούς πυρήνα - μιας δομής του εγκεφάλου η οποία παίζει ρόλο στην δημιουργία των προσδοκιών. Όσο εντονότερη ήταν η ενεργοποίησή του, τόσο περισσότερα χρήματα δήλωναν πως θα πλήρωναν γεγονός που υποδηλώνει ότι άλλα τραγούδια ικανοποιούσαν τις προσδοκίες τους από αυτά και άλλα όχι²⁰.

Επίσης μελέτες έχουν δείξει πως το είδος της μουσικής που ακούει κάποιος στη διάρκεια της ζωής του επηρεάζει τον σχηματισμό της, ενώ ένας από τους ρόλους της είναι να αποθηκεύει αποσπάσματα από τα τραγούδια που έχουμε ακούσει κατά το παρελθόν και τα οποία μακροπρόθεσμα επηρεάζουν τις μουσικές προτιμήσεις μας²¹.

Τέλος ενδιαφέρον παρουσιάζει η έρευνα του Πανεπιστημίου Στάνφορντ που δημοσιεύθηκε στην «Ευρωπαϊκή Επιθεώρηση Νευροεπιστήμης» (EJN). Στην έρευνα πήραν μέρος 17 εθελοντές με ελάχιστη έως καμία μουσική εκπαίδευση, οι οποίοι υποβλήθηκαν σε fMRI ενώ άκουγαν τέσσερις συμφωνίες του Άγγλου συνθέτη κλασικής μουσικής Ουίλιαμ Μπούς. Παρατηρήθηκε ότι οι εθελοντές παρουσίασαν παρόμοια δραστηριότητα σε βασικές δομές του εγκεφάλου (όχι σε αυτές των μουσικών προτιμήσεων) όταν άκουγαν τις τέσσερις συμφωνίες²².

1.2 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΟΥ ΠΑΙΖΟΥΜΕ ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΟΥ ΑΚΟΥΜΕ

Η μουσική που παίζουμε διαφέρει από την μουσική που ακούμε. Η κάθε μία έχει τη δικιά της πορεία μέσα στον ιστορικό χρόνο, την ιδιαίτερη αισθητική της, καθώς και την δικιά της κοινωνιολογία. Έτσι η μουσική σύνθεση ενός δημιουργού μπορεί να φαντάζει δύσκολη όταν την ακούει κάποιος, ενώ όταν την εκτελεί να είναι εύκολη ή και το αντίστροφο²³.

19 <http://www.healthyageing.eu/sites/www.healthyageing.eu/files/featured/Healthy%20and%20Active%20Ageing.pdf>

20 <http://research.baycrest.org/files/Baycrest-Rotman-Research-Viewbook2012.pdf>

21 <https://www.psychologytoday.com/blog/the-athletes-way/201312/why-do-the-songs-your-past-evoke-such-vivid-memories>

22 <http://ygeia.tanea.gr/default.asp?pid=25&ct=160&articleID=18230>

23 <https://www.scribd.com/doc/286863464/%CE%88%CE%BA%CE%BF-%CE%9F%CF%85%CE%BC%CF%80%CE%AD%CF%81%CF%84%CE%BF->

Πλέον η μουσική που παίζουμε είναι σε πολύ μικρό βαθμό ακουστική, καθώς ο εκτελεστής απλά αναπαράγει τις νότες της παρτιτούρας χωρίς συναίσθημα, χωρίς την δυνατότητα οποιασδήποτε θεατρικής διακινδύνευσης, προσπαθώντας να μείνει πιστός στα πλαίσια του πρωτότυπου δημιουργήματος.

Στις μέρες μας οι ερασιτέχνες της μουσικής και το ιδιαίτερο ύφος τους έχουν εκλείψει. Εν ολίγης σταδιακά περάσαμε από τους μουσικούς, στους ερμηνευτές και από εκεί καταλήξαμε στους αποστειρωμένους επαγγελματίες τεχνικούς της μουσικής.

Τελικά η εξαφάνιση του ερασιτέχνη αποτελεί μια σημαντική πολιτιστική απώλεια, καθώς πλέον μπορεί η πιστή αναπαραγωγή μουσικών δημιουργημάτων να έχει ως αποτέλεσμα την άψογη εκτέλεση τους, ωστόσο η απουσία φαντασίας και δημιουργικότητας είναι έκδηλη στην παραγωγή του σημερινού καλλιτεχνικού αποτελέσματος.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα μουσικού καλλιτέχνη που κατάφερε να υπερβεί την παραπάνω πορεία αποτελεί ο Μπετόβεν. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Μπετόβεν ίναι το αρχέτυπο παράδειγμα ελεύθερου ανθρώπου της μουσικής, καθώς στην διάρκεια της μουσικής του διαδρομής μεταμορφώνει τους μουσικούς κώδικες και μετασχηματίζει τα ίδια του τα έργα²⁴.

1.3 ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ

Τα τελευταία εξήντα χρόνια η ανάπτυξη της τεχνολογίας έχει επηρεάσει τη ζωή μας σε όλα τα επίπεδα. Η μουσική δεν θα μπορούσε να αποτελεί εξαίρεση. Η εισαγωγή της τεχνολογίας στην μουσική είχε καταλυτική επίδραση στην ίδια την τέχνη της μουσικής. Όπως η τυπογραφία μετέβαλε τόσο τους όρους της ανάγνωσης, όσο και της λογοτεχνικής παραγωγής έτσι και η δυνατότητα αναπαραγόμενης μουσικής άλλαξε τους όρους της κατανάλωσης και της μουσικής παραγωγής.

Με την εφεύρεση του γραμμοφώνου και του δίσκου τον περασμένο αιώνα η κατανάλωση της αναπαραγόμενης μουσικής γίνεται υπόθεση των μαζών, ενώ ο μουσικός ερασιτεχνισμός σταδιακά αρχίζει να μειώνεται. Ο κόσμος «ακούει» αναπαραγόμενη μουσική και πλέον δεν «μαθαίνει» να την παράγει.

Στην συνέχεια τα συστήματα ηχογράφησης επέτρεψαν τη σύνθεση φυσικών ήχων η θορύβων και

[%CE%9A%CE%AE%CE%BD%CF%83%CE%BF%CF%81%CE%B5%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B8%CE%B5%CF%81%CE%AC%CF%80%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%82-%CF%83-57-98-pdf](#)

24 Umberto, E., 1994, Κήνσορες και Θεράποντες, μτφρ. Ε. Καλλιφατίδη, εκδ. Γνώση, Αθήνα.

την οργάνωση τους σε αλληλουχίες που ακολουθούν συγκεκριμένο σχεδιασμό της μορφής. Ακόμη οι ηλεκτρονικές συσκευές έδωσαν στον άνθρωπο τη δυνατότητα να δημιουργήσει νέους ήχους, οι οποίοι ήταν άγνωστοι μέχρι τότε, ενώ επέτρεψαν τη διήθηση των ήδη γνωστών ήχων με την ανάλυση τους στα βασικά τους στοιχεία²⁵.

Στην πραγματικότητα η εισαγωγή νέων τεχνολογικών καινοτομιών στην μουσική δημιούργησε ένα νέο τύπο μουσικού ο οποίος πρέπει να γνωρίζει μέχρι κάποιο βαθμό μαθηματικά και φυσική, ενώ πρέπει να επισημανθεί ότι σε καθαρά καλλιτεχνικό επίπεδο η ηλεκτρονική μουσική καταργεί το διχασμό ανάμεσα σε εκτελεστή και ερμηνευτή²⁶.

Πλέον τον 21ο αιώνα η μουσική βιομηχανία στηρίζεται ολοένα και περισσότερο στην ψηφιακή επεξεργασία του ήχου. Οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές είναι αναπόσπαστο τμήμα του αντικειμένου των μουσικών.

Πρέπει να επισημανθεί ότι στις μέρες μας, κατά βάση η τεχνολογία αφορά έξι κύριους τομείς της μουσικής. Αυτοί είναι: Αναπαραγωγή, ηχογράφηση, σύνθεση, αποθήκευση, ανάλυση και εκτέλεση. Φυσικά οι τομείς της αποθήκευσης και της αναπαραγωγής βρίσκονται πιο κοντά στον καταναλωτή, ενώ αποτελούν και το μεγαλύτερο μέρος της σημερινής μουσικής αγοράς. Ωστόσο, δίχως τη συμβολή της τεχνολογίας η μουσική θα ήταν διαφορετική τόσο στη σύνθεση και εκτέλεση, όσο και (ακόμα περισσότερο) στην ηχογράφηση.

1.4 Η ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΤΗΣ ΨΥΧΑΓΩΓΙΑΣ

Αρχικά πρέπει να επισημανθεί ότι η κλασική ψυχαγωγία ως βιομηχανία αποτελείται από 5 τομείς (Τηλεόραση, Ραδιόφωνο, Κινηματογραφικές ταινίες, Μουσική και Βιντεοπαιχνίδια), ωστόσο η ραγδαία τεχνολογική εξέλιξη έχει ως αποτέλεσμα μια σειρά μεταλλάξεων του τρόπου παρουσίας της βιομηχανίας της ψυχαγωγίας

Οι θεωρίες της «πολιτιστικής βιομηχανίας» ή «βιομηχανίας της κουλτούρας» τονίζουν τις πλευρές της βιομηχανοποίησης της κουλτούρας και της επιβολής των υπαγορεύσεων της μαζικής παραγωγής και κατανάλωσης που την καθορίζουν²⁷.

Ο όρος «πολιτιστική βιομηχανία» χρησιμοποιήθηκε το 1947 από του βασικότερους εκπρόσωπους

25 Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χορκχάιμερ, Τέχνη και μαζική κουλτούρα, επιλογή κειμένων, μετάφραση και εισαγωγή Ζήσης Σαρίκας, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα, 1984, σ. 222-237

26 Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χορκχάιμερ, Τέχνη και μαζική κουλτούρα, επιλογή κειμένων, μετάφραση και εισαγωγή Ζήσης Σαρίκας, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα, 1984, σ. 222-237

27 Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χορκχάιμερ, Τέχνη και μαζική κουλτούρα, επιλογή κειμένων, μετάφραση και εισαγωγή Ζήσης Σαρίκας, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα, 1984, σ. 222-237

της Σχολής της Φρανκφούρτης (Μαξ Χορκχάιμερ, Τιοντορ Αντόρνο) για να περιγράψει την βιομηχανία παραγωγής «μαζικής κουλτούρας»²⁸.

Οι «βιομηχανίες της κουλτούρας» έχουν ως βασικό σκοπό τους την ιδεολογική νομιμοποίηση του καπιταλιστικού μοντέλου ανάπτυξης και την ενσωμάτωση των ατόμων στον τρόπο ζωής που αυτός επιτάσσει.

Σύμφωνα με την παραπάνω οπτική τα νέα μέσα μαζικής ενημέρωσης και επικοινωνίας αντικαθιστούν τις παλιότερες μορφές κουλτούρας, ενώ η ανάπτυξη συστημάτων τεχνικής αναπαραγωγής των έργων τέχνης και η εφεύρεση μορφών τέχνης, δίχως ύπαρξη «πρωτοτύπων» (π.χ. κινηματογράφος) δίνουν τη δυνατότητα στον καθένα να βιώσει (ως μαζικό κοινό) την εμπειρία της τέχνης.

Σύμφωνα με τη θεωρία της «πολιτιστικής βιομηχανίας» το σύστημα της πολιτιστικής παραγωγής (κινηματογραφικές ταινίες, ραδιοφωνικές εκπομπές, εφημερίδες και περιοδικά) ελέγχεται από τις διαφημιστικές και εμπορικές επιταγές και δημιουργεί υποτελείς ανθρώπους- καταναλωτές, ενώ η κουλτούρα ξέπεσε σε μαζική διασκέδαση.

Ο βιομηχανικός χαρακτήρας της μαζικής παραγωγής της μαζικής κουλτούρας συνεπάγεται την τυποποίηση των προϊόντων της, την κυριαρχία των στερεοτύπων και των πανομοιότυπων μοτίβων. «Ένα από τα σπουδαιότερα γνωρίσματα της μαζικής κουλτούρας είναι η τυποποίηση. Είναι η ατέρμονη επανάληψη των ίδιων θεμάτων, μοτίβων και τεχνικών, η αναπαλαίωση (που καταλήγει σε ευνουχισμό) παλιότερων θεμάτων και έργων, η “διασκευή” κλασικών, αυθεντικών έργων τέχνης, η τεχνητή αναβίωση παλιών τεχνοτροπιών και μοδών, η αναίσχυνη εκμετάλλευση στοιχείων της λαϊκής κουλτούρας που αποχωρίζονται βάνουσα από τα αρχικά τους συμφραζόμενα. Η ψεύτικη αυτή ποικιλομορφία και ποικιλοχρωμία δείχνει ότι η μαζική κουλτούρα δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς μια επίφαση πρωτοτυπίας και νεωτερισμού. Η ψευδοεξατομίκευση επιτυγχάνεται με την υπερβολική χρήση κάθε είδους εφέ, που εξαρτώνται με τη σειρά τους από μια προηγμένη τεχνολογία. [...] Η τυποποίηση δεν αφορά πάντως μόνο τα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας, αλλά και τις αντιδράσεις, τις απαντήσεις των δεκτών τους. Σ’ αυτή την εκ των προτέρων κατασκευή απαντήσεων αποβλέπουν τα διάφορα σχόλια και οι κριτικές που παρουσιάζονται από τις εφημερίδες, τα περιοδικά, το ραδιόφωνο και την τηλεόραση, και που επιβάλλουν στο κοινό πρότυπα ερμηνείας των προϊόντων της μαζικής κουλτούρας»²⁹.

Τέλος πρέπει να επισημανθεί ότι ο Χ. Μαρκούζε στο έργο του για το «μονοδιάστατο άνθρωπο»

28 Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χορκχάιμερ, Τέχνη και μαζική κουλτούρα, επιλογή κειμένων, μετάφραση και εισαγωγή Ζήσης Σαρίκας, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα, 1984, σ. 222-237

29 Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χορκχάιμερ, Τέχνη και μαζική κουλτούρα, επιλογή κειμένων, μετάφραση και εισαγωγή Ζήσης Σαρίκας, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα, 1984, σ. 222-237

υποστηρίζει ότι η «αναπτυγμένη βιομηχανική κοινωνία» δημιουργεί κάλπικες ανάγκες που αιχμαλωτίζουν τα άτομα στην υφιστάμενη οργάνωση της παραγωγής και κατανάλωσης την οποία αναπαράγουν με τη διαρκή παρέμβασή τους η κουλτούρα των ΜΜΕ, η διαφήμιση, η βιομηχανική διαχείριση και ο φιλελεύθερος λόγος. Το αποτέλεσμα της παραπάνω παρέμβασης είναι η κυριαρχία ενός «μονοδιάστατου» τρόπου σκέψης και συμπεριφοράς³⁰.

³⁰ Derruau M., *Ανθρωπογεωγραφία*, Μ.Ι.Ε.Τ, (Αθήνα 1991).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο

2.1. ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΩΝ ΑΣΤΙΚΩΝ ΚΕΝΤΡΩΝ

Η εγκατάσταση η συγκέντρωση και συνάθροιση ανθρώπων σε ένα κοινό τόπο αποτελούν αναγκαίες προϋποθέσεις για την ίδρυση μιας κοινωνίας. Από την ύπαρξη των πρωτόγονων εξισωτικών κοινωνιών, μέχρι την γέννηση της πόλης κράτους στην αρχαία Ελλάδα και από την εξέλιξη του έθνους κράτους έπειτα από την αποσύνθεση των βασιλείων του Μεσαίωνα έως την δημιουργία πολυεθνικών κρατών και την γέννηση του παγκόσμιου χωριού του 21ου αιώνα το άστυ αποτελεί το βασικό κύτταρο γύρο από το οποίο εξαπλώνεται και εξελίσσεται ο ανθρώπινος πολιτισμός.

Το άστυ συγκεντρώνει σε σταθερές σχέσεις αλληλεπίδρασης εκείνη την κρίσιμη μάζα ανθρώπινου δυναμικού που απαιτείται για την δημιουργία ανθρώπινου πολιτισμού. Όλες οι μεγάλες κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές αλλαγές, οι φιλοσοφικές και επιστημονικές εξελίξεις, οι τεχνολογικές ανακαλύψεις και καινοτομίες, καθώς και η ανάπτυξη των τεχνών και των γραμμάτων πραγματοποιήθηκαν εκεί όπου οι άνθρωποι εγκαταστάθηκαν μόνιμα ή για μεγάλο χρονικό διάστημα, δημιουργώντας σχέσεις σταθερότητας και εμπιστοσύνης³¹.

Τα αστικά κέντρα μετά την πρώτη βιομηχανική επανάσταση καθορίζουν εντονότερα της αντιλήψεις και της συμπεριφορές των ανθρώπων, ωστόσο δεν προέκυψαν από παρθενογένεση, ούτε ακολούθησαν μια γραμμική πορεία μέσα στο χρόνο. Μέσα σε αυτά πάντα το «νέο» συναντά και συνενώνεται με το «παλιό».

Τα αστικά κέντρα όχι μόνο δεν μένουν ανεπηρέαστα από τα ήθη και τα έθιμα των ανθρώπων που προστίθενται σταδιακά στον πληθυσμό τους, αλλά ως σημεία συνάντησης και συγκερασμού αυτών των διαφορετικών εθίμων και ηθών, αλλάζουν και τα ίδια λειτουργώντας αμφίδρομα ως σημεία εξάπλωσης νέων σύγχρονων ηθών και εθίμων προς την περιφέρεια³². Οι λέξεις πόλη, πολιτισμός, πολιτεία έχουν κοινή ρίζα γεγονός το οποίο μαρτυρά την κοινή τους εξέλιξη μέσα στο χρόνο. Μια πόλη αποτελείται από τις κατοικημένες, βιομηχανικές και επιχειρησιακές περιοχές μαζί με τα διοικητικά κτίρια, αλλά και περιοχές, που μπορούν να αφορούν μια ευρύτερη γεωγραφική ζώνη. Παρόλα αυτά δεν είναι δυνατό να δοθεί ένας μοναδικός και ακριβής ορισμός της πόλης, διότι οι οικονομικές, θρησκευτικές, κοινωνικές, ιδεολογικές και πολιτισμικές συνθήκες της ανθρώπινης συνύπαρξης διαφέρουν και εξελίσσονται μέσα στο χρόνο.

31 Derruau M., *Ανθρωπογεωγραφία*, Μ.Ι.Ε.Τ, (Αθήνα 1991).

32 Lewis Mumford, «The City in History: Its Origins and Its Prospects (1961)», Harcourt Brace International, Νέα Υόρκη, 1986.

Η έννοια της πόλης προέρχεται από την αρχαία ελληνική "πόλις". Σε αντίθεση με τους προσωρινούς οικισμούς, που δημιουργούνται για οικονομικούς και άλλους λόγους, η "Πόλις" είναι ένας μόνιμος οικισμός ανθρώπων με πολεοδομική οργάνωση και ύπαρξη λατρευτικών χώρων και οχυρώσεων. Επίσης βασικό στοιχείο της είναι η εξωτερική όψη, η οποία διαφέρει από αυτή της υπαίθρου, ενώ εκεί δημιουργούνται και αναπτύσσονται εξειδικευμένες αστικές δραστηριότητες, οι οποίες θεωρούνται μη-γεωργικές³³.

Βέβαια η ανάπτυξη της "πόλις" εξαρτάται άμεσα από τις υπαίθριες εκτάσεις που απλώνονται γύρω της (π.χ. την περίοδο του Μεσαίωνα χρειάζονταν πάνω από δέκα αγρότες, για να μπορεί να επιβιώνει ένα άτομο στην πόλη). Από τα παραπάνω μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η πόλη στην αρχαιότητα είναι ένας οικισμός μόνιμου χαρακτήρα που οι δομές του εξυπηρετούν τη συλλογική ζωή, ενώ ένα σημαντικό κομμάτι του πληθυσμού της συνδέεται με γεωργικές δραστηριότητες. Ο Θουκυδίδης χρησιμοποιεί τον όρο "πόλις" για να περιγράψει, τόσο μια ανοχύρωτη ομάδα κωμών, όσο και για μια οχυρωμένη πόλη. Σε αντιδιαστολή με τη χώρα, που αντιπροσωπεύει την υπαίθρο η "πόλις" της αρχαϊκής περιόδου αντιπροσωπεύει την αστική περιοχή ακόμη και αν απουσιάζουν από αυτή ο παράγοντας του πολεοδομικού σχεδιασμού, αλλά και αυτός των δημόσιων εγκαταστάσεων. Βασικό χαρακτηριστικό της ήταν η πολιτική της οντότητα, παράμετρος οι οποία αναδεικνύει το ρόλο της επιρροής της πόλης στις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις της περιφέρειας. Ως τύπος πολιτικής οργάνωσης η "πόλις" επικράτησε σε όλες τις ελληνικές εγκαταστάσεις της Μ. Ασίας, στα νησιά και σε ορισμένα τμήματα της ηπειρωτικής Ελλάδας³⁴. Κατά την κλασική περίοδο (500-338 π.Χ.) η "πόλις" αντιπροσωπεύει το σύνολο των πολιτών της, καθώς υπάρχει ταύτιση του πολίτη με αυτή, ενώ σχεδόν όλες οι όψεις της ατομικής ζωής των πολιτών συνδέονταν με τη δημόσια. Έτσι η "πόλις" εξασφαλίζει και παρέχει τις δημόσιες – κοινωνικές εκδηλώσεις (π.χ. Θέατρο, εορτασμούς, δημόσια μνημεία), ενώ μεριμνά για την εμπλοκή των πολιτών στους περισσότερους τομείς της ζωής.

Η επικράτηση της μοναρχίας και οι κατακτήσεις των Μακεδόνων βασιλέων (Φιλίππου ΙΙ και Αλεξάνδρου) σταδιακά μεταβάλλουν τη φύση και το ρόλο της, διότι η πραγματική πολιτική δύναμη συγκεντρώνεται στο μονάρχη. Έπειτα κατά τη ρωμαϊκή περίοδο εξαλείφονται και τα τελευταία κατάλοιπα δημοκρατίας, καθώς σταθερή επιδίωξη των Ρωμαίων ήταν να θέτουν τη διοίκηση των επαρχιών υπό τον αποκλειστικό έλεγχο των εύπορων τάξεων, οι οποίες με τη σειρά τους

33 Στην αρχαιολογία η χρήση του όρου "Πόλις" αφορά κάθε κοινωνική και πολιτική ομάδα η οποία συντίθεται από ένα μείζον αστικό κέντρο και την περιφέρειά του, η οποία έχει πετύχει μεγάλο βαθμό ανεξαρτησίας και καθαρή πολιτισμική ταυτότητα. Βλ. "city-state" *The Concise Oxford Dictionary of Archaeology*. Timothy Darvill. Oxford University Press, 2008. Oxford Reference Online. Oxford University Press. Hellenic Open University. (<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t102.e853>).

34 Derruau M., *Ανθρωπογεωγραφία*, Μ.Ι.Ε.Τ, (Αθήνα 1991).

υπάγονταν στο Ρωμαίο κυβερνήτη³⁵.

Από τον 11ο – 13ο αιώνα η ανάπτυξη των πόλεων αποτελεί μια ιστορική διαδικασία που επηρέασε καθοριστικά τη μελλοντική εξέλιξη της Ευρωπαϊκής ηπείρου και του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Την εποχή αυτή υπάρχουν πόλεις με ρωμαϊκό παρελθόν, αλλά και νέες πόλεις. Τα αστικά κέντρα της περιόδου (πρωτεύουσες επαρχιών και έδρες επισκοπών) συγκεντρώνουν πιο διαφοροποιημένες δραστηριότητες, σε σύγκριση με τα παλιότερα. Επίσης δημιουργούνται μεγάλες εμπορικές και βιοτεχνικές πόλεις με πληθυσμό από 30.000 – 40.000 (π.χ. Φλάνδρα) έως και 100.000 (Μιλάνο, Βενετία, Φλωρεντία, Μπολόνια). Οι πόλεις αυτές αναπτύσσονται γύρω από λιμάνια, όχθες, διασταυρώσεις ποταμών, φυσικά υψώματα, μοναστήρια, αρχοντικούς πύργους κ.α.³⁶.

Η υποχώρηση του φεουδαρχικού συστήματος στη δύση από το 13ο αιώνα αλλάζει και τις πόλεις. Στα χρόνια που προηγήθηκαν της Βιομηχανικής Επανάστασης δημιουργήθηκαν οι προϋποθέσεις για τη μεταμόρφωση της Ευρώπης σε μια ισχυρή και βιομηχανική κοινωνία. Στις πρώτες βιομηχανικές πόλεις που δημιουργήθηκαν στις κορυφές λόφων υπήρχαν 30 με 40 εργοστάσια, γύρω από τα οποία βρίσκονταν οικίες στις οποίες οι άνθρωποι ζούσαν σε άθλιες συνθήκες. Μετά τον ξέσπασμα, αλλά κυρίως έπειτα από την επέκταση και επικράτηση της βιομηχανικής επανάστασης τα αστικά κέντρα αποτέλεσαν συχνά ισχυρούς ανελκυστήρες κοινωνικής κινητικότητας. Οι αγροτικές μάζες που συσσωρεύτηκαν σε αυτά αποτελούν τον προάγγελο της μετάβασης από την φεουδαρχία στον καπιταλισμό. Οι αγροτικοί πληθυσμοί μετατράπηκαν είτε σε βιομηχανικό προλεταριάτο των πόλεων είτε σε μικροαστικά, μεσοαστικά και (περιορισμένα) σε μεγαλοαστικά κοινωνικά στρώματα.

Τα αστικά κέντρα της δύσης του 18ου και 19ου αιώνα ήταν το χωνευτήρι λαών με διαφορετικά πολιτιστικά υπόβαθρα και κουλτούρες μέσα από το οποίο γεννήθηκαν οι νέες κοινωνικές και πολιτισμικές ταυτότητες, καθώς και οι σύγχρονες συνήθειες και συμπεριφορές, που κυριάρχησαν σχεδόν ολοκληρωτικά από το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα ως τις αρχές του 21ου. Πλέον τα σύγχρονα αστικά κέντρα αποτελούν πολυεθνικές, πολυπολιτισμικές κοιτίδες που βρίσκονται σε συνεχή και εντεινόμενη διασύνδεση³⁷.

Στην εποχή μας το 70% του πληθυσμού ζει σε πόλεις και κωμοπόλεις με περισσότερους από 5.000 κατοίκους, ενώ στην ευρωπαϊκή ήπειρο υπάρχουν 23 πόλεις με περισσότερους από ένα

35 Polignac F. de, *Η Γέννηση της Αρχαίας Ελληνικής Πόλης*, Μ.Ι.Ε.Τ., (Αθήνα 2000).

36 *ergier Jean-Francois*, «Από τη διοικητική περιφέρεια στο έθνος», *Αρβελέρ Ελένη – Aymard Maurice*, Οι Ευρωπαίοι, μετάφρ. Πάρης Μπουρλάκης, α' τόμος, γ' έκδοση, Εκδόσεις Σαββάλας, Αθήνα, 2003,

37 Teich, M. (2008). *Η Βιομηχανική επανάσταση και η κοινωνία στην Ευρώπη κατά το 19ο αιώνα*. Πάτρα: ΕΑΠ ([8http://gr.euronews.com/2014/03/25/how-to-grow-a-city/](http://gr.euronews.com/2014/03/25/how-to-grow-a-city/)).

εκατομμύριο κατοίκους. Επίσης υπάρχουν 345 πόλεις με πληθυσμό που ανέρχεται στους 100.000. κατοίκους. Ακόμη το 7% ζει σε μεγάλα αστικά κέντρα με πληθυσμό μεγαλύτερο από 5 εκατομμύρια κατοίκους, ενώ σύμφωνα με πρόσφατη επιστημονική έρευνα μέχρι το 2025 το 10% του παγκόσμιου πληθυσμού θα κατοικεί σε μόλις 37 πόλεις³⁸. Με την πτώση της οθωμανικής αυτοκρατορίας στον ελλαδικό χώρο ξεκίνα αργά και σποραδικά ο μετασχηματισμός των φεουδαρχικών σχέσεων παραγωγής σε καπιταλιστικές. Αυτό έχει αποτέλεσμα στις αρχές του 19ου αιώνα την αύξηση των πληθυσμιακών μετακινήσεων από την ύπαιθρο και τα χωριά της ηπειρωτικής Ελλάδας προς τα μεγάλα αστικά κέντρα και λιμάνια (Αθήνα, Πειραιά, Ερμούπολη, Βόλο, Πάτρα, Θεσσαλονίκη κ.ά.)³⁹.

Στον ελλαδικό χώρο με το τέλος της τουρκοκρατίας το νεοσύστατο κράτος ανακηρύσσει (διαδοχικά) ως πρωτεύουσες του δύο λιμάνια (Ναύπλιο, Αθήνα). Οι κυβερνήτες του κράτους κατανοούν ότι χρειάζεται ένα αστικό κέντρο στην ελεύθερη Ελλάδα που δεν θα είναι απομονωμένο από τον υπόλοιπο κόσμο, αλλά θα αποτελεί δίαυλο επικοινωνίας και σημείο διακίνησης ανθρώπων, ιδεών και αγαθών.

2.2 ΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ

Με το τέλος της τουρκοκρατίας οι Έλληνες χρειάζονται ένα αστικό κέντρο στην ελεύθερη Ελλάδα που δεν θα είναι απομονωμένο από τον υπόλοιπο κόσμο, αλλά θα αποτελεί δίαυλο επικοινωνίας και σημείο διακίνησης ανθρώπων, ιδεών και αγαθών. Αρχικά το Ναύπλιο θα ανακηρυχτεί ως πρωτεύουσα του κράτους, ωστόσο έπειτα αυτό αλλάζει και οι Έλληνες μεταφέρουν την πρωτεύουσα στην Αθήνα.

Στις αρχές του 19ου αιώνα αυξάνονται δραματικά οι μετακινήσεις πληθυσμών από την ύπαιθρο και τα χωριά της ενδοχώρας προς τα μεγάλα αστικά κέντρα και λιμάνια (Αθήνα, Πειραιά, Ερμούπολη, Βόλο, Πάτρα, Θεσσαλονίκη κ.ά.). Επίσης νέες περιοχές προσαρτώνται στο υποδιαμόρφωση νέο ελληνικό κράτος. Η Αθήνα αποτελεί λίκνο του Δυτικού πολιτισμού και γενέτειρα -μεταξύ πολλών και σημαντικών-, της δημοκρατίας. Η πόλη χάρη κυρίως στην επίδραση των πολιτιστικών και πολιτικών επιτευγμάτων της (5ος και 4ος αιώνας π.Χ.) στο υπόλοιπο της τότε γνωστής Ευρωπαϊκής ηπείρου, έχει αφήσει ανεξίτηλα τα σημάδια της στον ιστορικό χρόνο. Η πόλη απλώνεται στη χερσόνησο της Αττικής, στο λεκανοπέδιο της Αττικής, κοντά στα παράλια του Αιγαίου Πελάγους

38 <http://www.digitallife.gr/54-per-cent-global-population-is-urban-42932>

39 <http://www.digitallife.gr/54-per-cent-global-population-is-urban-42932>

και ανάμεσα στις κοίτες των ποταμών Κηφισού και Ιλισού. Η Αθήνα είναι η μεγαλύτερη πόλη της Ελλάδας, ενώ είναι από τις αρχαιότερες του κόσμου (η καταγεγραμμένη ιστορία της να φθάνει ως το 3.200 π.Χ.) και αποτελεί πολιτικό, οικονομικό και πολιτιστικό κέντρο της χώρας. Η ονομασία της έχει συνδεθεί με το όνομα της θεάς Παλλάδας Αθηνάς που θεωρήθηκε προστάτιδα της πόλης. Η Αθήνα της αρχαιότητας είναι περιτοιχισμένη, ενώ αποτελεί μια πανίσχυρη πόλη-κράτος, η οποία αναπτύσσεται παράλληλα με το λιμάνι της (αρχικά το Φάληρο και έπειτα ο Πειραιάς). Η πόλη υπήρξε κέντρο των τεχνών, της γνώσης και της φιλοσοφίας, έδρα της Ακαδημίας του Πλάτωνα και το Λυκείου του Αριστοτέλη. Οι κάτοικοι της Αθήνας επαναστατούν κατά των Τούρκων στις 21 Απριλίου 1821, ενώ καταλαμβάνουν την Ακρόπολη στις 10 Ιουνίου του 1822. Στις 18 Σεπτεμβρίου του 1834 η πόλη γίνεται επίσημα πρωτεύουσα του νέου ελληνικού κράτους και στις 10 Δεκεμβρίου ο βασιλιάς Όθων και οι αρχές εγκαθίστανται σ' αυτήν⁴⁰.

Την εποχή αυτή πληθυσμός της φτάνει τους 12.000 κατοίκους. Τις επόμενες δεκαετίες ο πληθυσμός αυξάνεται με μεγάλους ρυθμούς. Το 1856 φτάνει τους 30.000 κατοίκους και το 1889 ξεπέραν τους 107.000 κατοίκους. Προς το τέλος του 19ού αιώνα και αρχές του 20ού η Αθήνα είδη συγκεντρώνει αρκετά μεγάλο μέρος του πληθυσμού, ενώ αναπτύσσονται και άλλα σημαντικά αστικά κέντρα στο βόρειο τμήμα του κράτους (π.χ. Θεσσαλονίκη) που παρουσιάζουν σημαντική εμπορική, πολιτική και πολιτισμική δραστηριότητα. Αυτή την περίοδο, συντελούνται σημαντικές κοινωνικές μεταβολές και εμφανίζονται συγκεκριμένα κοινωνικά φαινόμενα που επηρεάζουν τις ζωές των ανθρώπων⁴¹. Τον 20ο αιώνα ο πληθυσμός και η έκταση των ορίων της πόλης αυξάνεται. Μετά την Μικρασιατική καταστροφή ενάμιση εκατομμύριο πρόσφυγες καταφθάνουν στην Ελλάδα γεγονός που δεν προκαλεί μόνο την αύξηση του πληθυσμού της χώρας συνολικά και της Αθήνας ειδικότερα, αλλά επιφέρει και βαθιές κοινωνικές και οικονομικές αλλαγές. Επίσης ο πληθυσμός της αυξάνεται και από τους κατοίκους των χωριών, που συνέρρεαν κατά χιλιάδες, για να αποτελέσουν τα εργατικά χέρια που απαιτούσε η ανάπτυξη της βιομηχανίας⁴².

Πολλοί κάτοικοι της ελληνικής περιφέρειας, στα μέσα του 20ού αιώνα φεύγουν από τα χωριά τους για κοινωνικούς και οικονομικούς λόγους και εγκαθίστανται στις μεγάλες πόλεις της εποχής, προκαλώντας έτσι μεγάλη αύξηση του αστικού πληθυσμού. Έτσι παρατηρείται μεγάλη οικονομική και κοινωνική ανάπτυξη των αστικών κέντρων (ίδρυση πανεπιστημίων, νοσοκομείων, βιομηχανιών, χώρων ψυχαγωγίας, αθλητικών εγκαταστάσεων κ.ά.), και μεγάλη αύξηση του πληθυσμού, ενώ

40 Richard Clogg, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας 1770-2000*, μτφρ. Λύδια Παπαδάκη, Μαρία Μαυρομμάτη, εκδ. Κάτοπτρο, Αθήνα 2003

41 Richard Clogg, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας 1770-2000*, μτφρ. Λύδια Παπαδάκη, Μαρία Μαυρομμάτη, εκδ. Κάτοπτρο, Αθήνα 2003

42 Richard Clogg, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας 1770-2000*, μτφρ. Λύδια Παπαδάκη, Μαρία Μαυρομμάτη, εκδ. Κάτοπτρο, Αθήνα 2003

ταυτόχρονα η περιφέρεια ηρωοποιείται (χωριά χωρίς νέους ανθρώπους, κτήματα ακαλλιέργητα, μειωμένη παραγωγή αγροτικών προϊόντων κ.ά.)⁴³.

Η ανάπτυξη της σύγχρονης πόλης των Αθηνών ξεκινά από τους πρόποδες της Ακρόπολης (η Πλάκα είναι η πιο παλιά συνοικία της). Δυτικά της Πλάκας ξεκινά το Μοναστηράκι, (παλιά εμπορική συνοικία) με συνέχειά της του Ψυρρή. Σε αυτές τις δύο περιοχές είχαν τα στέκια τους οι «κουτσαβάκηδες», οι μάγκες της παλιάς Αθήνας. Επίσης το Μεταξουργείο είναι μια ακόμη παλιά και μεγάλη συνοικία. Η περιοχή οφείλει το όνομα της από το πρώτο εργοστάσιο επεξεργασίας μεταξιού που κτίστηκε εκεί (1854). Άλλες γνωστές και σημαντικές συνοικίες της παλιάς Αθήνας είναι οι: Μακρυγιάννη, Βεΐκου και Κουκάκι. Στην Αρχή ήταν κτήματα που είχαν παραχωρηθεί από το κράτος σε αγωνιστές του 1821. Ανατολικά αυτών των περιοχών δημιουργήθηκαν οι συνοικίες Νέος Κόσμος και Κυνόσαργες. Νοτιοδυτικά της Ακρόπολης αναπτύχθηκαν ο Κεραμεικός, η Λαχαναγορά (παλιά και νέα) και τα Πετράλωνα, ενώ ανάμεσα στην παλιά και νέα Λαχαναγορά, το Γκάζι. Επίσης υπάρχει η συνοικία Ρουφ που κατά το παρελθόν περιελάμβανε στρατώνες, αποθήκες και βοηθητικό σιδηροδρομικό σταθμό. Η Νεάπολη αποτελεί την πρώτη συνοικία που ιδρύθηκε εκτός των ορίων της παλιάς πόλης, η οποία στην αρχή ήταν ένα εξοχικό προάστιο. Πλησίον της δημιουργήθηκε η συνοικία των Εξαρχείων και έπειτα η συνοικία Αγγελοπούλου και δίπλα της πλάι της οι συνοικίες Γκύζη και Αβέρωφ. Σταδιακά το άστυ απλώνεται με την ανάπτυξη της συνοικίας των Αμπελοκήπων, όπου γύρω της δημιουργούνται οι συνοικίες: πλατείας Μαβίλη, Ερυθρού Σταυρού, Γηροκομείου και Ελληνορώσων. Στους πρόποδες του Λυκαβηττού, στις αρχές του 20ου αιώνα δημιουργείται η συνοικία Κολωνακίου, ενώ μέχρι το 1910, η περιοχή από την πλατεία Αγάμων ως το τέρμα Πατησίων, ήταν γεμάτη λαχανόκηπους. Ωστόσο στη δεκαετία 1910 - 1920, στην περιοχή παρατηρείται ραγδαία αύξηση του πληθυσμού και οικιστική ανάπτυξη. Έτσι δημιουργούνται οι συνοικίες: Αγάμων, Κολιάτσου, Αγ. Λουκά, Κλωναρίδου, Κυπριάδου, Αλυσίδας, Κάτω Πατησίων. Στα χρόνια των Βαλκανικών πολέμων, ανατολικά του καλλιμάρμαρου, δημιουργήθηκε το Παγκράτι, όπου γνώρισε μεγάλη ανάπτυξη μετά το 1922, ενώ προέκταση του αποτελεί το Γουδί. Το Γουδί αναπτύχθηκε γρήγορα χάρη στις στρατιωτικές εγκαταστάσεις που προϋπήρχαν εκεί και, μετά το 1965, της πανεπιστημιούπολης. Μετά τους Βαλκανικούς πολέμους, στους πρόποδες των Τουρκοβουνίων νότια, δημιουργήθηκε η συνοικία της Κυψέλης. Η συνοικία γρήγορα απλώθηκε νοτιοδυτικά και ως προέκταση της δημιουργήθηκαν οι συνοικίες της Αγ. Ζώνης και (μετά το 1935) και Φωκίωνος Νέγρη. Μετά τη μικρασιατική καταστροφή και με τον πληθυσμό να αυξάνεται συνεχώς εξαιτίας του προσφυγικού ρεύματος, πλάι στις συνοικίες Αγγελοπούλου και Φωκ.

43 Richard Clogg, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας 1770-2000*, μτφρ. Λύδια Παπαδάκη, Μαρία Μαυρομάτη, εκδ. Κάτοπτρο, Αθήνα 2003

Νέγρη δημιουργήθηκε η Συνοικία του Πολύγωνου. Ανάλογη συνοικία δημιουργήθηκε απέναντι από το γήπεδο του Παναθηναϊκού, ενώ, δίπλα στη λεωφόρο Συγγρού, στο ύψος του παλιού εργοστασίου Φιξ, χτίστηκαν πολυκατοικίες για να στεγάσουν πρόσφυγες, δημιουργώντας τη συνοικία Δουργούτη. Στις μέρες μας και οι τρεις δεν υπάρχουν. Στην πρώτη δημιουργήθηκε η συνοικία Ευελπίδων, εξαιτίας των δικαστηρίων που μεταφέρθηκαν εκεί. Η δεύτερη υπάγεται στους Αμπελόκηπους και η τρίτη στο Νέο Κόσμο⁴⁴.

Η Αθήνα σήμερα είναι μια κοσμοπολίτικη μητρόπολη, ενώ αποτελεί το κέντρο της οικονομικής, χρηματοπιστωτικής, βιομηχανικής, πολιτικής και πολιτιστικής ζωής της χώρας. Ο πληθυσμός της διαδοχικά ήταν: 15.000 κάτοικοι το 1839, 112.000 το 1896, 293.000 το 1920, 481.000 το 1940, 628.000 το 1961. Σήμερα η ευρύτερη στην ευρύτερη περιοχή κατοικεί περίπου ο μισός πληθυσμός της χώρας. Ο πληθυσμός της που περιλαμβάνει το πολεοδομικό συγκρότημα των Αθηνών (δηλαδή η περιοχή της Αθήνας και τα προάστια της) ανέρχεται σε 3.181.872 κατοίκους (απογραφή του 2011) και έχει έκταση 462 τετραγωνικών χιλιομέτρων (περιλαμβάνει συνολικά 35 Δήμους κατανεμημένους σε τέσσερις περιφερειακές ενότητες), ενώ μόνο ο Δήμος Αθηναίων έχει πληθυσμό 664.046 κατοίκους (απογραφή 2011) και έκταση 39 τετραγωνικών χιλιομέτρων⁴⁵. Η σημερινή όψη της πόλης διαφέρει πολύ από αυτή των αρχών του 20ού αιώνα και σίγουρα από αυτή της αρχαιότητας. Ωστόσο με δεδομένο ότι οι πόλεις είναι οι άνθρωποι τους, μπορούμε να πούμε ότι η πόλη των Αθηνών είναι ένα διαχρονικό σημείο συνάντησης πολιτισμών και ανθρώπων.

2.3 ΟΙ ΡΙΖΕΣ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΚΗΝΩΝ

Για να κατανοήσουμε καλύτερα που τοποθετούνται οι ρίζες των μουσικών σκηνών αρχικά πρέπει να δούμε πως εξελίχθηκε η τέχνη της μουσικής κατά τον προηγούμενο αιώνα. Εξέλιξη, η οποία δεν είναι διαφορετική από αυτή των υπόλοιπων τεχνών.

Μετά την βιομηχανική επανάσταση, σταδιακά δημιουργήθηκαν κοινωνίες μαζικής κατανάλωσης, που εξυπηρετούσαν τις ανάγκες της μαζικής παραγωγής προϊόντων, ενώ τα μητροπολιτικά κέντρα της Δύσης αποτέλεσαν συχνά ισχυρούς ανελκυστήρες κοινωνικής κινητικότητας. Επιπλέον λειτούργησαν σαν χωνευτήρια λαών με διαφορετικά πολιτιστικά υπόβαθρα και κουλτούρες μέσα από τα οποία γεννήθηκαν οι νέες κοινωνικές και πολιτισμικές ταυτότητες, καθώς και οι σύγχρονες συνήθειες και συμπεριφορές, που κυριάρχησαν σχεδόν

44 Richard Clogg, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας 1770-2000*, μτφρ. Λύδια Παπαδάκη, Μαρία Μαυρομάτη, εκδ. Κάτοπτρο, Αθήνα 2003

45 <http://www.statistics.gr/>

ολοκληρωτικά από το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα ως τις αρχές του 21ου.

Από τις αρχές του 20ου αιώνα πλάι στις μεγάλες βιομηχανίες που παράγουν αυτοματοποιημένα μαζικά κάθε είδους αγαθά και υπηρεσίες, ξεκινά στις μητροπόλεις της Ευρώπης και της Αμερικής αργά, αλλά σταθερά να αναπτύσσεται και αυτό που γενικότερα ονομάζουμε βιομηχανία του θεάματος.

Στον 20ό αιώνα οι μεγάλες επιστημονικές ανακαλύψεις, από τη δομή του ατόμου έως την εξερεύνηση του Διαστήματος και από την αποκρυπτογράφηση του κώδικα της ζωής (DNA) έως την πλήρη απελευθέρωση της επικοινωνίας, έλυσαν πολλά από τα προβλήματα της ανθρωπότητας, ενώ παράλληλα οι λαοί βίωναν δύο Παγκόσμιους Πολέμους με εκατομμύρια νεκρούς, πάμπολλες τοπικές συγκρούσεις, διωγμούς και εθνικές τραγωδίες.

Τα προβλήματα της ανθρώπινης ύπαρξης, της σύγχρονης κοινωνίας και της επικοινωνίας στον βιομηχανικό κόσμο δημιουργούσαν νέους προσανατολισμούς στη φιλοσοφική σκέψη και την καλλιτεχνική δημιουργία. Η τέχνη συνέχισε, σε όλες τις μορφές της, την περιπέτεια του μοντερνισμού και των συνεχών ρήξεων με το παρελθόν, την αναζήτηση της αλήθειας και της ουσίας των μορφών, ενώ η μαζική κουλτούρα απέκτησε διαστάσεις παγκόσμιου κοινωνικού φαινομένου, ιδίως μεταξύ των νέων.

Αναμφίβολα τόσο η βιομηχανία του θεάματος όσο και οι καλλιτέχνες ωφελήθηκαν πολλαπλά από την εισαγωγή νέων τεχνολογιών στα πεδία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ωστόσο πέρα από τα αμέτρητα θετικά, υπήρχε και το βασικό γεγονός αυτής της διαδικασίας που παρέμενε αδιαπραγμάτευτο. Έτσι οι τέχνες καθίστανται όχι μόνο μια παρθένα πηγή κέρδους, αλλά και ένα ακόμη ισχυρότερο εργαλείο ιδεολογικής χειραγώγησης.

Ειδικότερα η μουσική βιομηχανία περιλαμβάνει τις επιχειρήσεις και τα πρόσωπα που κερδίζουν χρήματα δημιουργώντας και πουλώντας μουσική. Σε αυτή συναντούμε, ανάμεσα σε πολλούς άλλους τους μουσικούς που συνθέτουν και εκτελούν τα μουσικά κομμάτια, τις εταιρίες και τους επαγγελματίες που δημιουργούν και πωλούν την ηχογραφημένη μουσική (π.χ. εκδότες, παραγωγοί, μηχανικοί, δισκογραφικές εταιρίες, διαδικτυακά καταστήματα,, εταιρίες πνευματικών δικαιωμάτων, τα πρόσωπα που διοργανώνουν ζωντανές μουσικές παραστάσεις (ατζέντες, διαφημιστές, ιδιοκτήτες και υπάλληλοι αιθουσών και χώρων μουσικής, προσωπικό που απασχολείται στις περιοδείες), τους επαγγελματίες που βοηθούν τους μουσικούς να διαχειριστούν την καριέρα τους (κυνηγοί ταλέντων, διευθυντές επιχειρήσεων, τους επαγγελματίες που αναμεταδίδουν τη μουσική (π.χ. μέσω Διαδικτύου και ραδιοφώνου), τους καθηγητές μουσικής, τα πρόσωπα που απασχολούνται στον

τομέα παραγωγής μουσικών οργάνων⁴⁶.

Η μουσική βιομηχανία με τη μορφή που την ξέρουμε σήμερα διαμορφώθηκε στα μέσα του 20ου αιώνα, ενώ το μεγαλύτερο μερίδιο της αγοράς ελέγχεται από τρεις μεγάλες πολυεθνικές επιχειρήσεις: (η γαλλική Universal Music Group, η ιαπωνική Sony Music Entertainment και η αμερικάνικη Warner Music Group⁴⁷.

Την εποχή αυτή, χάρη στην χρήση της νέας τεχνολογίας οι ηχογραφήσεις αντικατέστησαν τις παρτιτούρες ως το σημαντικότερο παράγοντα του χώρου. Οι άνθρωποι του εμπορίου ξεκινούν να χρησιμοποιούν τον όρο «βιομηχανία ηχογραφήσεων» σαν συνώνυμο της «μουσικής βιομηχανίας». Την πρωτοκαθεδρία στις ζωντανές εμφανίσεις καλλιτεχνών κατέχει η Live Nation, ο μεγαλύτερος προωθητής και ιδιοκτήτης μουσικών χώρων. Η Live Nation είναι πρώην θυγατρική της Clear Channel Communications, του μεγαλύτερου ιδιοκτήτη ραδιοφωνικών σταθμών στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η Creative Artists Agency είναι μια από τις μεγαλύτερες επιχειρήσεις μάνατζμεντ. Έπειτα η μουσική βιομηχανία από τα μέσα του 1970 σταδιακά εκσυγχρονίζεται και αυξάνει τα κέρδη της χάρη στη μείωση του κόστους παραγωγής, ως αποτέλεσμα της εισαγωγής νέων υπολογιστικών συστημάτων, τόσο στην παραγωγή, όσο και στην διαδικασία της δημιουργίας. Παρόμοια πορεία ακολουθούν και οι άλλες τέχνες, ενώ αποκτά ακόμη μεγαλύτερη πρόσπαση στο κοινό μέσο της τηλεόρασης.

Από τα τέλη του 1990, με την αυγή του νέου αιώνα η μουσική βιομηχανία βρίσκεται εν μέσω ραγδαίων αλλαγών εξαιτίας της μαζικοποίησης της ψηφιακής διανομής της μουσικής δημιουργίας. Από τις πολλές εφαρμογές των ηλεκτρονικών υπολογιστών στη μουσική ξεχωρίζει η σύνθεση έργων, η δημιουργία καινούριων ηχοχρωμάτων, επεξεργασία ηχητικού υλικού. Η εξάπλωση του Διαδικτύου έχει έντονες επιδράσεις στην βιομηχανία της μουσικής, όπως άλλωστε και στις υπόλοιπες τέχνες. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα στις συνολικές πωλήσεις μουσικής παγκοσμίως: από το 2000, οι πωλήσεις ηχογραφημένης μουσικής έχουν πέσει αξιοσημείωτα, ενώ οι ζωντανές παραστάσεις έχουν αποκτήσει μεγαλύτερη σημασία⁴⁸.

Σήμερα ο μεγαλύτερος λιανεμπόρος μουσικής είναι ψηφιακός: το iTunes Store της Apple Inc. Επίσης οι δύο μεγαλύτερες επιχειρήσεις της μουσικής βιομηχανίας είναι η Universal Music Group (ηχογράφηση) και η Sony/ATV Music Publishing (διανομέας). Οι Universal Music Group, Sony BMG, EMI Group και Warner Music Group είναι γνωστές ως οι «τέσσερις μεγάλοι» της

46 http://www.economist.com/background/displayBackground.cfm?story_id=10498664

47 <http://www.digitallife.gr/54-per-cent-global-population-is-urban-42932>

48 http://www.economist.com/background/displayBackground.cfm?story_id=10498664

βιομηχανίας. Οι υπόλοιπες εταιρίες χαρακτηρίζονται ως «ανεξάρτητες εταιρίες»⁴⁹.

Οι ρίζες των μουσικών σκηνών σε παγκόσμια κλίματα, ίσως να πρέπει να αναζητηθούν στις εθνικές σχολές του 20ού αιώνα. Ορθότερα μπορούμε να πούμε ότι οι μουσικές σκηνές προέκυψαν ως τόποι συνάντησης και αλληλεπίδρασης διαφορετικών λαών και πολιτισμών στις οικονομικές και πολιτιστικές μητροπόλεις που αναδύθηκαν από το πρώτο τέταρτο του περασμένου αιώνα και συγκέντρωσαν μεγάλους πληθυσμούς από τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα. Αρχικά η ΗΠΑ και έπειτα η Μεγάλη Βρετανία θα είναι οι βασικές κοιτίδες μέσα από τις οποίες θα αναδυθούν οι μουσικές σκηνές.

Σε αυτό το σημείο είναι αναγκαίο να επισημανθεί η σημαντική συμβολή της Ροκ εντ ρολ μουσικής σε αυτή την μακρόχρονη διαδικασία. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η είσοδος του ηλεκτρικού ήχου στην μουσική τέχνη με την ανάπτυξη της τεχνολογίας, προκάλεσε τόσο βαθιές αλλαγές σε αυτή, όσες προκάλεσε η αντικατάσταση του ατμού από μηχανές εσωτερικής καύσης στην παραγωγή.

Η άνοδος του ροκ εντ ρολ αποτελεί όχι μόνο για την μουσική βιομηχανία, αλλά και από κοινωνικής άποψης, ένα από τα σημαντικότερα φαινόμενα κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Από οικονομική άποψη αποτελεί σημαντικό μέρος της μουσικής βιομηχανίας. Από κοινωνική άποψη επηρέασε καθοριστικά τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι σκέπτονται, ντύνονται, ζουν, κ.α. ενώ από μουσική άποψη είναι ένα είδος που κυριαρχεί περισσότερο από σαράντα χρόνια και επιδρά αναπόφευκτα σε κάθε άλλο νεότερο ή παλαιότερο μουσικό είδος.

Το Ροκ είναι άμεσα συνυφασμένο με την δημιουργία και την εξέλιξη των μουσικών σκηνών. Στην πραγματικότητα γεννήθηκε σε χώρους, η οποίοι πειραματίστηκαν με την σύζευξη διαφορετικών μουσικών ακουσμάτων. Η σύζευξη αυτή είχε ως αποτέλεσμα τη γέννηση ενός παγκόσμιου κώδικα επικοινωνίας⁵⁰.

Οι μουσικές σκηνές, είτε ως τόποι που δίνουν τον αναγκαίο χώρο και χρόνο στον καλλιτέχνη για να παρουσιάσει το έργο του αδιαμεσολάβητα στο κοινό και ανεξάρτητα από τους προγραμματισμούς και τις διαθέσεις των οικονομικά ισχυρών παραγόντων της μουσικής βιομηχανίας, είτε ως αναγκαία επιλογή που προέκυψε από την εμπορευματοποίηση της μουσικής τέχνης, μπορούν μέσα από την αναζωογόνηση τους να ξαναγίνουν φορείς τέχνης και σημεία πρόσμιξης πολιτισμών και επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων. Ωστόσο όπως η μουσική του 21ού αιώνα έχει ελάχιστα κοινά με αυτή του 20ού, έτσι και οι μουσικές σκηνές του βραχυπρόθεσμου μέλλοντος πρέπει να αναπροσαρμοστούν, ώστε όχι μόνο να επιβιώσουν στη νέα πραγματικότητα, αλλά και να αναπτυχθούν.

49 http://www.economist.com/background/displayBackground.cfm?story_id=10498664

50 http://www.economist.com/background/displayBackground.cfm?story_id=10498664

Μέσα σε αυτό το νέο περιβάλλον οι προκλήσεις και οι δυνατότητες που ανοίγονται για τους δημιουργούς είναι πολλές, ενώ οι νέες καινοτομίες στον τεχνολογικό και οικονομικό τομέα δονούν τα θεμέλια, πάνω στα οποία στήθηκε η μουσική βιομηχανία του 20ου αιώνα και προκαλούν αναταράξεις. Πλέον η μουσική παρέχεται πρώτον ως υπηρεσία και δεύτερον ως προϊόν, ενώ η μουσική βιομηχανία απέτυχε πλήρως να ακολουθήσει τις εξελίξεις. Επιπρόσθετα η μουσική εξελίσσει την έννοια της, καθώς συνεπάγεται εξ ορισμού την έννοια των πολυμέσων (μουσική, βίντεο, παιχνίδια, κείμενο κ.α.)⁵¹.

Όποια ονομασία και αν χρησιμοποιήσουμε -εφήμερα αντίγραφα, ενοικιαζόμενα μέσα, streaming (συνεχής ροή), buffering (προσωρινή αποθήκευση δεδομένων), caching (χρήση κρυφής μνήμης), storing (αποθήκευση), time-shifting (μετατόπιση χρόνου), downloading (καταφόρτωση), ripping ή κάτι άλλο- το ζήτημα είναι ότι η ψηφιακή τεχνολογία δεν κάνει διαχωρισμό ανάμεσα στη λεγόμενη εκτέλεση (performance) και την ψηφιακή φωνογραφική παράδοση (digital phonographic delivery). Όλοι οι υπολογιστές -και κατ'επέκταση όλα τα κινητά τηλέφωνα- είναι εξ ορισμού μηχανές αντιγράφων.

2.4 Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΚΗΝΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Η εμφάνιση και η εξέλιξη των μουσικών σκηνών στην Ελλάδα ακολούθησε την δική της ξεχωριστή πορεία, η οποία ορίστηκε σε σημαντικό βαθμό από τις ιδιαιτερότητες που παρουσίαζε η ελληνική, οικονομική, κοινωνική, πολιτική και πολιτιστική πραγματικότητα.

Η Ελλάδα, το σταυροδρόμι Ανατολής και Δύσης, χώρα με τεράστιο πολιτιστικό παρελθόν, στις αρχές του 20ού αιώνα δεν είχε κλείσει ούτε το 1/4 του αιώνα ως σύγχρονο κράτος. Η σταδιακή μετακίνηση (εσωτερική μετανάστευση) των αγροτικών πληθυσμών της ενδοχώρας προς τις πόλεις κατά κανόνα κατευθύνεται περιφερειακά των μεγάλων πόλεων, ενώ οι πληθυσμοί αυτοί συναντούν σημαντικές δυσκολίες ένταξης στις νέες συνθήκες, καθώς η βιομηχανική ανάπτυξη στην χώρα συντελείται όχι μόνο ανορθόδοξα αλλά και με βραδύτερους ρυθμούς από ότι στην Δύση.

Επίσης οι αλληλεπιδράσεις των πολιτισμών είναι τόσο βαθιές που ακόμα και σήμερα μπορούμε να

⁵¹ http://www.economist.com/background/displayBackground.cfm?story_id=10498664

δούμε ευθείς αναλογίες ανάμεσα στην Ελληνική και την Τούρκικη μουσική, ανάμεσα στην Ελληνική και την Αράβικη, την Ελληνική και την Περσική, κ.α..

Πρέπει να σημειωθεί ότι μόνο προς το τέλος του 19ού αιώνα και τις αρχές του 20ού η Αθήνα συγκεντρώνει αρκετά μεγάλο μέρος του πληθυσμού. Αυτή την περίοδο, συντελούνται σημαντικές κοινωνικές μεταβολές και εμφανίζονται συγκεκριμένα κοινωνικά φαινόμενα που επηρεάζουν τις ζωές των ανθρώπων. Μετά το 1922 και την Μικρασιατική καταστροφή ενάμιση εκατομμύριο πρόσφυγες καταφθάνουν στην Ελλάδα γεγονός που δεν προκαλεί μόνο την αύξηση του πληθυσμού της χώρας συνολικά και της Αθήνας ειδικότερα, αλλά επιφέρει και βαθιές κοινωνικές και οικονομικές αλλαγές. Επίσης την περίοδο αυτή δημιουργείται η ελληνική εργατική τάξη των πόλεων η οποία προέρχεται από την προλεταριοποίηση των αγροτικών μαζών που εισρέουν σε αυτές, ενώ οι πρόσφυγες φέρνουν μαζί τους τα ήθη και τα έθιμα της Σμύρνης και της δυτικής Μικράς Ασίας.

Η κρίση που σοβεί μετά την ήττα της μικρασιατικής εκστρατείας προκαλεί παράλληλα ένα κύμα εξωτερικής μετανάστευσης (κυρίως στις ΗΠΑ). Μεγάλο μέρος του ελληνικού προσφυγικού πληθυσμού, το οποίο βρέθηκε, χωρίς τη θέλησή του στην ηπειρωτική Ελλάδα, μεταναστεύει κυρίως προς την Αμερική. Εξαιτίας της οικονομικής δυσχέρειας το ίδιο κάνουν και πολλοί Έλληνες της επαρχίας και της Αθήνας που δεν είναι πρόσφυγες⁵². Τα αστικά κέντρα την περίοδο του 1960, εξαιτίας της αντιπαροχής συνεχώς αυξάνουν τον πληθυσμό τους, ενώ η Αθήνα μετά την δεκαετία του 1970 υποδέχεται ολοένα και περισσότερους ανθρώπους οι οποίοι έρχονται για να εγκατασταθούν μόνιμα. Από την δεκαετία του 1990 στην ευρύτερη περιοχή των Αθηνών κατοικεί πάνω από το μισό του πληθυσμού της χώρας.

Τις πρώτες ρίζες των μουσικών σκηνών στη χώρα μας πρέπει να τις αναζητήσουμε στην Αθήνα της δεκαετίας του 1950. Την περίοδο αυτή τα σύνορα της χώρας έχουν πλέον παγιωθεί, ενώ οι άνθρωποι έχουν αποκτήσει μια σχετικά παγιωμένη εθνική ταυτότητα και οι πληγές του εμφυλίου πρέπει να επουλωθούν. Αυτό δεν μπορεί παρά να έχει αντίκτυπο και στις τέχνες και ιδιαίτερα στην μουσική η οποία επιδρά άμεσα και έντονα στον ανθρώπινο ψυχισμό. Η λήξη του Β' Παγκόσμιου Πολέμου σηματοδοτεί μια νέα πορεία για τον κινηματογράφο, το θέατρο, τα κέντρα διασκέδασης και το ελληνικό τραγούδι. Τα γραμμόφωνα δίνουν τη θέση τους στα πικάπ και οι πλάκες των 78 στροφών τη θέση τους στους δίσκους των 33 στροφών και αργότερα σε αυτούς των 45. Επίσης στις λαϊκές γειτονιές της Αθήνας της εποχής που έχει ως βασικό ενοποιητικό στοιχείο την φτώχεια και την εξαθλίωση, συμβιώνουν για μεγάλο διάστημα πρόσφυγες από την Μ. Ασία, γηγενείς και εσωτερικοί μετανάστες που έχουν βιώσει μαζί έντονες καταστάσεις (κατοχή,

52 Βασιλική Λαλιώτη, Τα σάουντρακ της ζωής μας Σύγχρονα θέματα στη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής, Εκδόσεις Παπαζήση, 2016

αντίσταση, εμφύλιο). Έτσι αναπόφευκτα οι εμπειρίες τους σμίγουν μεταξύ τους, αλλά και με παλιότερα βιώματα και παράγουν νέο και πρωτότυπο καλλιτεχνικό έργο. Στις αρχές του 20ού αιώνα το κυρίαρχο είδος τραγουδιού ήταν το δημοτικό τραγούδι, (στεριανό ή νησιώτικο), το οποίο εξελισσόταν σε «αστικό» στα τότε εμπορικά κέντρα (Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Πειραιάς, Πάτρα, Βόλος κ.ά.). Ωστόσο σε ορισμένα από τα αστικά κέντρα (Πειραιάς, Σμύρνη κ.α.) διαμορφώθηκε ανάμεσα σε άλλα μουσικά είδη, και ένα είδος λαϊκού τραγουδιού που ονομάστηκε «ρεμπέτικο».

Τα καφέ αμάν αποτέλεσε πηγή διάδοσης των μουσικών από τη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη στα αστικά κέντρα του ελληνικού κράτους. Οι μουσικοί εκτελούσαν τα τραγούδια τους εκεί αλλά και σε μάντρες και εξέδρες ενθουσιάζοντας το κοινό. Στην Θεσσαλονίκη καφέ αμάν λειτουργούσαν ήδη από τις αρχές του 19ου αιώνα, ενώ στην Αθήνα το πρώτο λειτούργησε το 1873, στην Ιερά Οδό. Συναντάμε τον όρο «καφέ αμάν» μόνο μετά το 1886.

Τα Καφέ-Αμάν (μάλλον έχει ρίζα το τούρκικο Μάνι Καβέσι), ήταν λαϊκά καφεενία της προπολεμικής Ελλάδας. Συνώνυμη ονομασία τέτοιου τύπου καφεενείου ήταν και το Καφέ Σαντούρ, που ήταν συνηθέστερη στη Μικρά Ασία, και κυρίως στη Σμύρνη. Σε αυτά δύο ή τρεις τραγουδιστές (αμανετζήδες), αυτοσχεδίαζαν απαγγέλλοντας στίχους, συνήθως υπό τη μορφή διαλόγου και πάντα σε ελεύθερο ρυθμό και μελωδία. Χαρακτηριστικό ήταν το επαναλαμβανόμενο επιφώνημα "αμάν, αμάν". Με αυτό τον τρόπο οι τραγουδιστές προσπαθούσαν να κερδίσουν χρόνο, ώστε να βρουν καινούργιους στίχους, ενώ τα αυτά τα αυτοσχέδια τραγούδια ονομάστηκαν αμανέδες ή μανέδες ή αμάνι. Οι αμανέδες ήταν ημι-αυτοσχέδια τραγούδια, ως επί το πλείστον καταθλιπτικού περιεχομένου. που χαρακτηριζόταν από τη διασπορά ανάμεσα στους στίχους μεγάλων μελισμάτων πάνω στη λέξη αμάν Σε αντιδιαστολή αυτού του τύπου των καφεενείων της παλιάς Ελλάδας ήταν τα γνωστά πολυτελείας καφεενία Καφέ-Σαντάν όπου ακόμη και μικροί θίασοι παρουσίαζαν πλούσιο καλλιτεχνικό πρόγραμμα. Τελικά τα Καφέ Αμάν με ειδική απαγορευτική διάταξη του καθεστώτος του Μεταξά το 1937 με την οποία και απαγορεύθηκαν οι αμανέδες, σε δημόσιους χώρους σε όλη την ελληνική επικράτεια⁵³.

Ως μετεξέλιξη του ρεμπέτικου θεωρείται το λαϊκό τραγούδι των δεκαετιών του 1950-1960, το οποίο συνεχίζει να ακούγεται και εξελίσσεται ως τις μέρες μας. Ο Βασίλης Τσιτσάνης, ήταν αυτός που άλλαξε το ρεμπέτικο τραγούδι σε λαϊκό, ενώ η μετάβαση στο λαϊκό τραγούδι έγινε φανερή στη μουσική με την εισαγωγή του ευρωπαϊκού κουρδίσματος στο μπουζούκι και την προσθήκη 4ης χορδής από τον Χιώτη το 1953⁵⁴.

53 <http://web.archive.org/web/20080608211620/http://www.musicmirror.gr/catalog/productions/info/info0024.html>

54 <http://web.archive.org/web/20080608211620/http://www.musicmirror.gr/catalog/productions/info/info0024.html>

Την επόμενη δεκαετία εμφανίζεται το έντεχνο τραγούδι με βασικούς εκπροσώπους τον Μάνο Χατζιδάκι, το οποίο συνδυάζει σύνθετες μουσικές φόρμες με τον λόγο Ελλήνων αλλά και ξένων ποιητών, ενώ μουσικά ενσωματώνει τη λαϊκή μουσική παράδοση και το Ρεμπέτικο, μένωντας παράλληλα ανοιχτό στην επιλεκτική προσέγγιση κλασικών και σύγχρονων μουσικών ρευμάτων.

Σε ότι αφορά τα συνθετικά μέσα, ο χαρακτήρας του είναι περισσότερο δυτικός ωστόσο δεν έχει καμία ομοιότητα με τη φόρμα του δυτικοευρωπαϊκού ρομαντικού και μεταρομαντικού έντεχνου τραγουδιού Ληντ. Το έντεχνο τραγούδι βρίσκει γρήγορα μεγάλη απήχηση στις πλατιές μάζες της Ελλάδας, γεγονός το οποίο είναι σπάνιο για τα ευρωπαϊκά δεδομένα. Πρέπει να επισημανθεί ότι σε αυτό διαδραμάτισε μεγάλο ρόλο και η πολιτική στράτευση του συγκεκριμένου είδους κατά τη περίοδο της δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Τέλος βασικό χαρακτηριστικό του είδους αποτελεί η νέα μορφή επικοινωνίας με το κοινό με την καθιέρωση της λαϊκής συναυλίας σε ανοικτούς ή ειδικά διαμορφωμένους χώρους, με μαζική συμμετοχή.

Έκτοτε τα τρία αυτά τα είδη μαζί με την παραδοσιακή μουσική της επαρχίας θα βρίσκονται σε συνεχή δημιουργική αλληλεπίδραση, συμβάλλοντας στην διαμόρφωση της ελληνικής Ροκ που ξεκινά την δεκαετία του 1970 και πατάει κυρίως σε δυτικές μουσικές φόρμες αλλά χρησιμοποιεί ελληνικό στίχο (π.χ. Παύλος Σιδηρόπουλος, Θανάσης Γκαϊφύλλιας Δημήτρης Πουλικάκος. Και έπειτα τα γκρουπ Τρύπες, Μωρά στη Φωτιά, Ξύλινα Σπαθιά, Διάφανα Κρίνα, Ενδελέχεια, κ.ά.).

Ενδεικτικά κλασικά έργα του Έντεχνου τραγουδιού είναι:

- Μίκης Θεοδωράκης: Άξιον Εστί («λαϊκό ορατόριο», Ελύτης).
- Μάνος Χατζιδάκις: Μεγάλος Ερωτικός (μελοποιημένη ποίηση περί έρωτος: Σαπφώ, Ευριπίδης, Σολωμός, Καβάφης, Ελύτης, Γκάτσος κ.ά.).
- Γιάννης Μαρκόπουλος: Ιθαγένεια, Χρονικό (Μύρης).
- Θάνος Μικρούτσικος: Ο Σταυρός του Νότου (Καββαδίας).
- Σταύρος Ξαρχάκος: Κατά Μάρκον (Γκάτσος)
- Διονύσης Σαββόπουλος: Μπάλλος, Αχαρνής, Τραπεζάκια έξω, κ.α.

Επίσης σημαντικοί συνθέτες που επιρρεάστηκαν ήταν οι: Μάνος Λοΐζος, Δήμος Μούτσης, Χρήστος Λεοντής, Δημήτρης Λάγιος, Νίκος Μαμαγκάκης και από πλευράς στιχουργών οι: Λευτέρης Παπαδόπουλος, Μάνος Ελευθερίου, Τάσος Λειβαδίτης κ.ά.

Οι χαρακτηριστικότεροι ερμηνευτές της πρώτης γενιάς του Έντεχνου ελληνικού τραγουδιού (1950-

1980) είναι οι Μαρία Φαραντούρη, Γιώργος Μούτσιος, Μαρία Δημητριάδη, Φλέρυ Νταντωνάκη, Αλίκη Καγιαλόγλου, Μαρίζα Κώχ, Νάνα Μούσχουρη κ.ά., ενώ από το 1980 μέχρι σήμερα έχουν ξεχωρίσει οι Νένα Βενετσάνου, Σαβίνα Γιαννάτου, Έλλη Πασπαλά, Μανώλης Λιδάκης, Γιάννης Κότσιρας, Δημήτρης Μπάσης και Νατάσα Μποφίλιου, μεταξύ άλλων. Παράλληλα, γνωστοί τραγουδιστές όπως οι Χάρις Αλεξίου, Δήμητρα Γαλάνη, Τάνια Τσανακλίδου, Γιώργος Νταλάρας. Αργότερα προστέθηκαν μέσω των μπουάτ, οι "τραγουδοποιοί", (Σαββόπουλος, Μάλαμας, Πασχαλίδης, Ιωαννίδης, Περίδης, Θ. Παπακωνσταντίνου, Αγγελάκας) οι οποίοι γράφουν τη μουσική, το στίχο και τραγουδούν οι ίδιοι τα τραγούδια τους⁵⁵.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο

3.1 WORLD ΚΑΙ ETHNIC MUSIC

Το πρώτο υποκεφάλαιο του κεφαλαίου πραγματεύεται την διασαφήνιση των όρων world music και ethnic. Η Ethnic και η world μουσική είναι δύο όροι που χρησιμοποιούνται από τους συνθέτες, τα συγκροτήματα, το κοινό, ακόμη και τον Τύπο για να περιγράψουν τη σύζευξη της παράδοσης με τη σύγχρονη δημιουργία. Τα δύο αυτά είδη επηρέασαν και στην συνέχεια επηρεάστηκαν από την εξέλιξη των μουσικών σκηνών.

Στην εποχή μας ολοένα και περισσότερο, τόσο η πολιτική, όσο και η καθημερινή ζωή αξιολογούνται με πολιτιστικά κριτήρια. Έτσι η προσοχή των κοινωνικών επιστημών στρέφεται σε εκείνες τις θεωρητικές προσεγγίσεις που σχηματικά χωρίζονται σε δύο μεγάλες κατηγορίες. Από τη μία πλευρά είναι οι θεωρίες που ισχυρίζονται ότι στις μέρες μας υπάρχει σύγκρουση πολιτισμών (Ανατολή-Δύση) και στις θεωρίες που επιχειρούν μια θεωρητικοποίηση της επαφής των πολιτισμών με διάφορες διαπολιτισμικές και πολυπολιτισμικές προσεγγίσεις⁵⁶.

55 Βασιλική Λαλιώτη, Τα σάουντρακ της ζωής μας Σύγχρονα θέματα στη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής, Εκδόσεις Παπαζήση, 2016

56 Wergin, Carsten (2007). World Music: A Medium for Unity and Difference? EASA Media Anthropology Network: http://www.media-anthropology.net/wergin_worldmusic.pdf.

World music

Η world music θα μπορούσε να περιγραφεί καλύτερα από ότι δεν είναι. Δεν είναι η δυτική μουσική τέχνη, ούτε είναι η κύρια Δυτική λαϊκή ή λαϊκή μουσική. Η world music αποτελεί μια μουσική κατηγορία που περιλαμβάνει πολλά και διαφορετικά είδη μουσικής από όλο τον κόσμο, ενώ είναι δύσκολο να δοθεί ένας πλήρης ορισμός⁵⁷.

Στο παρελθόν, σκληραγωγημένοι εξερευνητές ταξίδεψαν σε "εξωτικές" και άγνωστες τοποθεσίες και ανακάλυψαν διαφορετικούς τρόπους ζωής, έθιμα, πεποιθήσεις και μουσικές. Αυτές οι μουσικές ήταν σε μεγάλο βαθμό τοπικές, διότι ήταν αποτέλεσμα αυτοχθόνων πολιτισμών.

Με το πέρασμα του χρόνου και την εξέλιξη των συστημάτων μεταφοράς και επικοινωνίας έσπασε η απομόνωση αυτών των πολιτισμών και τους εξέθεσε σε νέες ιδέες και νέες μουσικές. Από την αρχή της ανθρώπινης παρουσίας στον πλανήτη οι άνθρωποι έχουν έρθει σε επαφή και αλληλεπίδραση μέσω των διαδικασιών εκπολιτισμού, την αφομοίωση και την ανταλλαγή πληροφοριών. Ωστόσο σήμερα οι διαδικασίες αυτές ειδικότερα στις τέχνες λαμβάνουν χώρα σχεδόν ακαριαία μέσω των Πολυεθνικών δισκογραφικών εταιριών και της απελευθέρωσης και προώθησης της μουσικής σε παγκόσμιο επίπεδο.

Ο όρος δεν δημιουργήθηκε ανεξάρτητα από τις σημαντικές οικονομικές, κοινωνικές και τεχνολογικές μεταβολές που σημειώθηκαν κατά το δεύτερο μισό του περασμένου αιώνα. Αντίθετα αυτές μεταβολές είχαν αντανάκλαση σε όλες τις τέχνες και φυσικά στη μουσική. Αρχικά ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τον εθνομουσικολόγο Robert E. Brown στις αρχές της δεκαετίας του 1960 στο Πανεπιστήμιο του Wesleyan του Κοννέκτικατ. Ο Robert E. Brown προκειμένου να ενισχυθεί η διαδικασία της μάθησης, κάλεσε πολλούς καλλιτέχνες από την Αφρική και την Ασία και ξεκίνησε μια παγκόσμια μουσική συναυλία.

Δεν είναι τυχαίο, ούτε ανεξάρτητο το γεγονός ότι η κασέτα, που εφευρέθηκε από τον Phillips την ίδια δεκαετία (1966), ήταν το εργαλείο με το οποίο η μουσική εξαπλώθηκε σε κάθε σημείο του πλανήτη⁵⁸.

Ο Victor Fuks, ανθρωπολόγος ο οποίος πραγματοποίησε μια εθνομουσικολογική επιτόπια έρευνα στους Waiapi Ινδιάνους της άνω λεκάνης του Αμαζονίου στη Βραζιλία οι οποίοι ζούσαν σε καλύβες από χόρτα και κυνηγούσαν την τροφή τους στο τροπικό δάσος χρησιμοποιώντας το τόξο και το βέλος και είχαν ως μουσικά όργανα μεγάλα φλάουτα από μπαμπού αποκάλυψε (με φωτογραφικό

57 Wergin, Carsten (2007). World Music: A Medium for Unity and Difference? EASA Media Anthropology Network: http://www.media-anthropology.net/wergin_worldmusic.pdf.

58 Simon Frith, ed. World Music, Politics and Social Change (Manchester: Manchester University Press, 1989), 2.

υλικό) ότι πολλοί από αυτούς είχαν μαγνητόφωνα και κασέτες⁵⁹.

Στις μέρες μας, η Sony Walkman έχει γίνει σχεδόν τόσο κοινή στους Ινδιάνους της Βραζιλίας, τους και τους Βουσμάνους της Αφρικής, όσο και στους δρόμους της Νέας Υόρκης. Η έλευση της τεχνολογίας της κασέτας, με το σχετικά χαμηλό κόστος της, κατέστησε δυνατή μια εξαιρετικά ευρεία διάδοση της Δυτικής μουσικής, κυρίως μέσω της "πειρατικών" επανεκδόσεων, ενώ αναπόφευκτα επηρέασε τις αυτόχθονες μουσικές⁶⁰.

Αρχικά ο όρος χρησιμοποιήθηκε με στόχο τον κλονισμό της Δυτικοκεντρικής προσέγγισης της μουσικής, ενώ αφορούσε τη μη-Δυτική μουσική. Με αυτόν τον βασικό διαχωρισμό καθιερώθηκε η μουσικολογία ως το γνωστικό πεδίο που αφορά τη μελέτη της σοβαρής Δυτικής μουσικής και η εθνομουσικολογία ως ένας κλάδος της που αφορά τη μη Δυτικοευρωπαϊκή μουσική (λαϊκή μουσική και μουσική των φυλετικών και εθνοτικών μειονοτήτων). Στην αρχή η μουσική βιομηχανία δεν είχε κίνητρο για την προώθηση των μουσικών του κόσμου, καθώς η εθνική παραγωγή ηχογραφημάτων κάλυπτε τις ανάγκες της εθνικής αγοράς, ενώ η μόνη μουσική που κυκλοφορούσε διεθνώς ήταν η Δυτική δημοφιλής μουσική. Πρέπει να επισημανθεί ότι στην περίπτωση που κάποιο ηχογράφημα άλλου είδους κατάφερνε να ξεφύγει από τα πλαίσια μιας εθνικής αγοράς, τότε κατηγοριοποιούνταν ως εξωτικό, παραδοσιακό, roots, κ.ο.κ. Όταν οι Beatles τη δεκαετία του 1960 ηχογραφούν το Norwegian Wood με τον George Harrison να παίζει το ινδικό έγχορδο sitar κανείς δεν μιλάει για μουσική του κόσμου, αφού για τους περισσότερους ακόμη η μουσική του κόσμου βρίσκεται μακριά από τις επιρροές της σύγχρονης δυτικής κουλτούρας και έπρεπε να διατηρήσει αυτό το χαρακτηριστικό.

Επίσης ακόμη και καλλιτέχνες όπως ο Bob Marley που με τη ρέγκε είχε καταφέρει να υπερβεί τα εθνικά σύνορα της Τζαμάικα δεν θεωρείται εκπρόσωπος της μουσικής του κόσμου, ενώ πρέπει να πούμε ότι σε αυτό το αρχικό στάδιο υπάρχουν δυσκολίες στην κατηγοριοποίηση του είδους. Έπειτα στη δεκαετία του 1980 ο τρόπος που η δυτική δημοφιλής μουσική προσεγγίζει τις μουσικές παραδόσεις του υπόλοιπου κόσμου μεταβάλλεται. Έτσι από τη μία πλευρά έχουμε διάσημους μουσικούς αστέρες της δύσης που συνεργάζονται με καλλιτέχνες από χώρες του τρίτου κόσμου, ενώ την ίδια περίοδο μη-δυτικού καλλιτέχνες καταφέρνουν να γίνουν ευρύτερα γνωστοί εκτός από το κοινό της χώρας τους και στο ευρύ Αμερικανικό και Ευρωπαϊκό κοινό. Ο όρος ξεκινά να χρησιμοποιείται τόσο από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, όσο και ως ξεχωριστή κατηγορία κυκλοφορίας για μη-δυτικές παραδοσιακές μουσικές από τη μουσική βιομηχανία. Η κατηγορία περιλαμβάνει πολλά είδη, συμπεριλαμβανομένων ορισμένων μορφών δυτικής μουσικής, λαϊκής

59 Simon Frith, ed. *World Music, Politics and Social Change* (Manchester: Manchester University Press, 1989), 2.

60 Peter Manuel, *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, Chicago Studies in Ethnomusicology, (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

μουσικής, καθώς και επιλεγμένες μορφές ethnic μουσικής (π.χ. Παραδοσιακή μουσική, Neotraditional μουσική). Στις αρχές της δεκαετίας του 1980, ένα ερευνητικό πρόγραμμα γνωστό ως «Μουσική Βιομηχανία σε μικρές χώρες» (MISC) αναλήφθηκε από δύο Σουηδούς εθνομουσικολόγους (Roger Wallis και Krister Malm). Τα αποτελέσματα του προγράμματος δημοσιεύθηκαν σε ένα βιβλίο με τον τίτλο: *big sounds from small peoples*. Ο Malm σε έκθεση του 1983 για το Διεθνές Μουσικό Συμβούλιο της UNESCO World Congress είπε: «Βρήκαμε κασέτες της μπάντας ABBA σε κάθε χώρα του κόσμου, εκτός από Βιετνάμ». " Σε αυτό, ο εκπρόσωπος από Βιετνάμ σηκώθηκε και είπε, «Έχουμε ταινίες ABBA στην Βιετνάμ πολύ!»⁶¹.

Το πρόγραμμα MISC έδωσε με τεκμηριωμένο τρόπο στις διεθνείς δισκογραφικές εταιρείες την μεθοδολογία για να αναζητήσουν νέες αγορές για τα προϊόντα τους στον λεγόμενο τρίτο κόσμο. Ο όρος επιχειρεί να συμπεριλάβει δημοφιλείς μορφές Δυτικής μουσικής και πολλά είδη μη-δυτικής μουσικής, ενώ πρέπει να επισημανθεί ότι δεν αφορά αποκλειστικά την παραδοσιακή λαϊκή μουσική, καθώς περιλαμβάνει ακόμη και στιλ ποπ μουσικής. Επιγραμματικά είναι ένας πολύ γενικός όρος που περιέχει έναν αυξανόμενο αριθμό μουσικών ειδών. Η world music ενσωματώνει διακριτικά μη-δυτικά στιλ μουσικής, ενώ συχνά χρησιμοποιεί παραδοσιακά όργανα όπως την άρπα της Δυτικής Αφρικής, το τύμπανο χάλυβα⁶².

Το καλοκαίρι του 1987 μια ομάδα παραγωγών δίσκων και ραδιοτηλεοπτικών φορέων συναντήθηκαν σε ένα δωμάτιο στον πάνω όροφο μιας παμπ του Βόρειου Λονδίνου, όπου μετά από πολλή συζήτηση επέλεξαν τον όρο «Μουσικές του Κόσμου», ως ορολογία για τη μουσική στη διεθνή δισκογραφία. Τον Μάιο του 1990, το περιοδικό Billboard δημιούργησε ένα bi-εβδομαδιαίο διάγραμμα "World Music", το οποίο απαριθμεί τις κορυφαίες δεκαπέντε πωλήσεις άλμπουμ σε αυτό το «νέο είδος».

Δύο παράγοντες σηματοδότησαν την έλευση της παγκόσμιας μουσικής στον εμπορικό ορισμό του: ο πρώτος ήταν η απρόσμενη επιτυχία της reggae στην κύρια εμπορική αγορά. Ο δεύτερος η εμφάνιση του Graceland άλμπουμ, που αποτέλεσε μια συλλογική προσπάθεια του Πολ Σάιμον και των "Ladysmith Black Mambazo"⁶³. Το άλμπουμ ήταν μια εμπορική επιτυχία, αλλά οι επιπτώσεις του στην εμπορευματοποίηση της αφρικανικής μουσικής προκάλεσαν σάλο στην ακαδημαϊκή

61 Wallis, R., Malm, K., 1984, *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries, Communication and society series*, Constable, London.

62 Wallis, R., Malm, K., 1984, *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries, Communication and society series*, Constable, London.

63 Ανδρική χορωδιακή ομάδα που τραγουδάει στα φωνητικά στιλ isicathamiya και mbube. Έχουν κερδίσει πολλά βραβεία, μεταξύ των οποίων τέσσερα βραβεία Grammy.

κοινότητα⁶⁴.

Η world music ασκεί μεγάλη διαπολιτισμική επιρροή, καθώς φέρνει σε επαφή τόσα πολλά μουσικά στιλ, ενώ αξίζει να αναφερθεί ότι τα τελευταία χρόνια έχει διατεθεί στην αγορά ως ένα επιτυχημένο είδος από μόνη της. Η χρήση του όρου γίνεται όχι μόνο σε πολλά επιστημονικά αντικείμενα (π.χ. ανθρωπολογία και λαογραφία) τα οποία πραγματοποιούν ακαδημαϊκές μελέτες για το είδος, αλλά και από μεμονωμένους καλλιτέχνες που συνδέονται με αυτό το είδος.

Η world music είναι μια εξελισσόμενη ορολογία, ενώ ο κλασικός, αρχικός ορισμός της που δημιουργήθηκε για να ενσταλάξει μια αντιληπτή αυθεντικότητα και να επιτύχει μια διάκριση μεταξύ των εγχώριων μουσικών παραδόσεων, εμπλουτίζεται συνεχώς από το μπλέξιμο ήχων και πολιτισμών. Στην εποχή μας, όπου κυριαρχεί η ψηφιακή μουσική παραγωγή και υπάρχει αυξημένη διαθεσιμότητα σε υψηλής ποιότητας έθνικ μουσικών δειγμάτων, χρησιμοποιείται ευρέως στην εμπορική μουσική παραγωγή⁶⁵.

Εκτός από τις τεχνολογικές καινοτομίες που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εξάπλωση και την αλληλεπίδραση των μουσικών ειδών, εξίσου μεγάλο και ίσως σημαντικότερο ρόλο είχαν και οι κοινωνικές και οικονομικές αλλαγές στην εξέλιξη αυτής της διαδικασίας. Τις τελευταίες δεκαετίες υπάρχει μια συνεχώς αυξανόμενη μεταναστευτική τάση από πολλές περιοχές του κόσμου προς τις ισχυρές και πλούσιες βιομηχανικές χώρες της Δύσης. Το παραπάνω γεγονός είχε ως αποτέλεσμα την εισαγωγή μη-δυτικών μουσικών ακουσμάτων στο Δυτικό μουσικό κοινό τα οποία υιοθετήθηκαν και σε μουσικά έργα δυτικών καλλιτεχνών. Η Μουσική της Καραϊβικής στο Ηνωμένο Βασίλειο ή ροκ Chicano στις Ηνωμένες Πολιτείες αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της διαδικασίας. Η διαδικασία αυτή είναι σε συνεχή εξέλιξη και συνεχίζει να παράγει νέες μορφές. Αρκεί να αναλογιστούμε ότι πριν αρκετές δεκαετίες ένας καθιερωμένος Δυτικός καλλιτέχνης θα μπορούσε να συνεργαστεί με έναν αντίστοιχο καλλιτέχνη της Αφρικάνικης Ηπείρου και να παράγει ένα-δύο άλμπουμ. Πλέον στις μέρες μας η διαφορετική φύση των μεγάλων δυτικών πόλεων έχει αλλάξει το ρυθμό της μουσικής ανάμιξης, έτσι δημιουργούνται νέες μπάντες και νέα είδη που χτίστηκαν από το μηδέν από νέους ερμηνευτές που συμπυκνώνουν στους μουσικούς στους ήχους ένα σύνολο διαφορετικών πολιτισμικών στοιχείων.

Ethnic music

64 Sweeney, Philip. The Virgin Directory of World Music. London: Virgin Books, 1991 ; New York: Henry Holt, 1992.

65 Bruce Elder. All Music Guide, <http://www.answers.com/topic/renaissance-of-the-celtic-harp>. Retrieved 15 July 2009.

Ο όρος χρησιμοποιείται διεθνώς στις τέχνες για να δηλώσει τα παραδοσιακά πολιτιστικά στοιχεία μιας εθνοτικής ομάδας. Ειδικότερα στην τέχνη της μουσικής, τη δεκαετία του 1980 αναπτύσσεται το "ethnic" ως μουσικό ρεύμα, περιλαμβάνοντας μουσικές που χρησιμοποιούν και στοιχεία που δεν προέρχονται από τη δυτική μουσική παράδοση. Κατ' αυτήν την έννοια στην "ethnic" περιλαμβάνονται όχι μόνο παραδοσιακές μουσικές, αλλά και νέες μουσικές συνθέσεις με στοιχεία παραδοσιακών μουσικών⁶⁶.

Η Ethnic μουσική συνδέει μια κοινότητα με ένα επιλεγμένο στοιχείο του παρελθόντος της, αλλά το κάνει για να δώσει νόημα στην παρούσα κατάσταση. Έτσι η έθνικ μουσική δεν είναι στατική, αλλά συνεχώς εξελίσσεται, καθώς έχει την δυνατότητα να αφομοιώνει μέσα της νέες και συνεχώς μεταβαλλόμενες μουσικές επιρροές. Η Ethnic αποτελεί πολιτισμικό προϊόν της παγκοσμιοποίησης, το οποίο έχει ως βασικό χαρακτηριστικό τη μετάπλαση του παραδοσιακού μουσικού υλικού μέσα από τους κανόνες και τις τεχνικές ενός πολυεθνικού μάρκετινγκ⁶⁷.

Ο όρος "ethnic" χρησιμοποιείται τόσο για να περιγράψει τους τρόπους με τους οποίους η μουσική εκφράζει ιστορικές ιδιαιτερότητες, όσο και για να κατασκευάζει νέες ταυτότητες που να ανταποκρίνονται στις νέες προκλήσεις της σύγχρονης αστικής κοινωνίας. Για παράδειγμα σε μια κοινότητα νέων μεταναστών η έθνικ μουσική μέσα από την οποία διατηρούνται ο πολιτισμός, η γλώσσα, τα έθιμα, η λαογραφία και η κοινωνική και οικογενειακή αλληλεπίδραση από την παλιά χώρα έχει σημαντική συμβολή στην αρμονική ενσωμάτωση του παρελθόντος στη νέα πραγματικότητα. Η ethnic είναι η μουσική κατά μια έννοια η παραδοσιακή μουσική η καλύτερη η μουσική που διαδίδεται μέσω των λαών από στομα σε στομα και αντλεί στοιχεία της μουσικής παραδοσης μιας χώρας⁶⁸.

Επίσης πρέπει να επισημανθεί ότι η Ethnic μουσική παίρνει διαφορετικές μορφές σε θρησκευτικές κοινότητες που βασίζονται σε θρησκευτικές ιδιαιτερότητες, εκφράζοντας τη συνεκτικότητα των συστημάτων πεποίθησης. Ακόμη, ορισμένες μουσικές της εργατικής τάξης είναι διαποτισμένες με Ethnic στοιχεία τα οποία είναι εμφανή όχι μόνο στις χορωδίες των εργαζομένων-μεταναστών του δέκατου ένατου αιώνα, αλλά και στην δημοφιλή dance μουσική της εργατικής τάξης των προάστιων των μεγάλων δυτικών πόλεων. Οι Ethnic μουσικές κινούνται μεταξύ folk, θρησκευτικής, και κλασικής μουσικής, ενώ από το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα θολώνει όλο και περισσότερο τα πολιτιστικά και μουσικά σύνορα⁶⁹.

66 Shepherd, John. 2003. "Music and Social Categories." In *The Cultural Study of Music*, ed. M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton, 239-248. New York and London: Routledge.

67 Shepherd, John. 2003. "Music and Social Categories." In *The Cultural Study of Music*, ed. M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton, 239-248. New York and London: Routledge.

68 Shepherd, John. 2003. "Music and Social Categories." In *The Cultural Study of Music*, ed. M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton, 239-248. New York and London: Routledge.

69 Shepherd, John. 2003. "Music and Social Categories." In *The Cultural Study of Music*, ed. M. Clayton, T. Herbert

Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι μουσικά ιδιώματα που γεννήθηκαν στις Η.Π.Α. και κυριάρχησαν το μεγαλύτερο μέρος του 20ου αιώνα σε όλο τον κόσμο (η [Jazz](#), τα [Blues](#), το [Rock 'n' roll](#)) θα ήταν αδύνατο να υπάρξουν χωρίς τη μουσική επιρροή της Αφρικής. Επιπρόσθετα είναι αναγκαίο να επισημανθεί ότι υπήρξαν κι από τη λατινική Αμερική στυλ που γνώρισαν διεθνή αναγνώριση μέσα από χορευτικές μόδες (π.χ. ταγκό, τσα-τσα, ρούμπα).

Από το τελευταίο τέταρτο του περασμένου αιώνα η έθνικ μουσική αποδείχθηκε μια σημαντική βοήθεια για τις εμπορικές σκοπιμότητες της δισκογραφίας, η οποία αγκάλιασε με θέρμη τις στιλιζαρισμένες προσπάθειες "συνάντησης" των δυτικών ιδιωμάτων με τη world music. Σαν ethnic μουσική θεωρούμε κάθε εθνικό μουσικό ρεύμα, που στις μέρες της παγκοσμιοποίησης, αφουγκράζεται ξένους ρυθμούς και μέτρα και τα ενσωματώνει στους παραδοσιακούς του ήχους, δημιουργώντας νέα ρεύματα ήχων, πηγαίνοντας την παγκόσμια μουσική ένα βήμα μπροστά.

Σήμερα υπάρχουν αρκετά αναγνωρισμένα εθνικ στυλ. Παρακάτω παρουσιάζονται μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα Ethnic μουσικών:

- Afro-pop: Ποπ μουσική με έντονες αφρικάνικες επιρροές. Συνήθως τα μουσικά κομμάτια εκτελούνται με αφρικάνικα όργανα
- Celtic: Μουσική της Ιρλανδίας η οποία συνοδεύεται από παραδοσιακά όργανα Τα συνηθέστερα θέμα της είναι η Ιρλανδέζικη Ιστορία και οι ντόπιοι μύθοι
- Chanson: Προέρχεται από την Γαλλία Τα κομμάτια έχουν έντονη ποιητική διάθεση, ενώ το στυλ της μοιάζει με αυτό του καμπαρέ.
- Fado: Η εθνική μουσική της Πορτογαλίας. Έχει συνήθως έντονα συναισθηματικούς στίχους.
- Flamenco: Το είδος αυτό έχει τις ρίζες του στην Ισπανία, ενώ βασικά γνωρίσματα της μουσικής είναι οι γρήγοροι ρυθμοί και τα ξεσπάσματα της κιθάρας. Η μουσική συνοδεύεται από καστανιέτες.
- Gamelan: Ακούγεται στην Ινδονησία και έχει ως κύριο χαρακτηριστικό τους ρυθμούς των γκονγκ.
- Klezmer: Εβραϊκή μουσική που αναπτύχθηκε στην Αν. Ευρώπη με χαρακτηριστικό μουσικό όργανο το κλαρίνο.

- Mambo: Εξειδικευμένο λάτιν της Κούβας.
- Merengue: Εθνικός Χορός της Αιτής.
- Rai: Είναι ένα αραβικό μουσικό στιλ (συνήθως σε ποπ ρυθμούς) που γεννήθηκε στην Αλγερία και οι στίχοι του έχουν πολιτικό περιεχόμενο.
- Reggae: Φολκ μουσική της Τζαμάικας
- Rumba: Μουσική των δυτικών Ινδίων γνωστές σε πολλές παραλλαγές όπως danzon, guarcha κλπ.
- Salsa: Ίδιο με το mambo με την διαφορά ότι έχει πιο πλατιούς επηρεασμούς από το λάτιν Sephardic: Μουσική των Εβραίων της Ισπανίας και του Μαρόκου.
- World Beat-Fusion: Είναι ένα ποπ στιλ που έχει παγκόσμιες επιρροές από την λατινική και αφρικάνικη κουλτούρα.

3.2 ΜΕΛΕΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ TAKIM (ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ)

Σε αυτό το υποκεφάλαιο της εργασίας θα ασχοληθούμε με μια μελέτη περίπτωσης συγκροτήματος, ώστε να εμβαθύνουμε περισσότερο στην κεντρικό θέμα της εργασίας που είναι η εμφάνιση και η εξέλιξη των μουσικών σκηνών στην Ελλάδα.

Σε μια εποχή που η τέχνη της μουσικής προσφέρεται περισσότερο ως υπηρεσία, παρά ως προϊόν είναι απαραίτητο να εξετάσουμε το ζήτημα και από την πλευρά του καλλιτέχνη που αποτελεί την πηγή της δημιουργίας, αλλά και από την πλευρά του επιχειρηματία που ασχολείται στην βιομηχανία της μουσικής, μέσω της λειτουργίας μουσικών σκηνών. Αφού γίνει μια σύντομη παρουσίαση του συγκροτήματος Τακιμ και της δισκογραφίας τους, θα αναλυθούν / σχολιαστούν οι συνεντεύξεις των συντελεστών του συγκροτήματος, Στη συνέχεια θα ακολουθήσει η ανάλυση / σχολιασμός της συνέντευξης του υπεύθυνου μιας μουσικής σκηνής των Αθηνών.

Με αυτό τον τρόπο επιχειρούμε να αποκτήσουμε μια πληρέστερη εικόνα τόσο για την δημιουργία των μουσικών σκηνών στη χώρα μας, όσο και για την πορεία τους μέσα στον χρόνο. Στη συνέχεια θα εξεταστούν διαδοχικά οι επιρροές και τα Στιλ του συγκροτήματος. Το μουσικό σχήμα TAKIM (που σημαίνει ομάδα) ιδρύθηκε από τον

δεξιοτέχνη ουτίστα Θωμά Κωνσταντίνου τον Σεπτέμβριο του 2001 στην Αθήνα, όταν μάζεψε μαζί για να συμπράξουν μουσικά συμμαθητές και φίλους του.

Οι TAKIM αποτελούνται από τους μουσικούς:

- Θωμάς Κωνσταντίνου: Μουσική Επιμέλεια, Ούτι, σάζι, λαούτο, φωνή
- Αλέξανδρος Αρκαδόπουλος: Κλαρίνο, καβάλ, φλάουτο
- Γιάννης Πλαγιανάκος: Όρθιο Μπάσο
- Γιώργος Μαρινάκης: Βιολί
- Παναγιώτης Δημητρακόπουλος: Κανονάκι
- Κώστας Μερετάκης: Κρουστά & φωνή

Οι Τακίμ κυκλοφόρησαν την πρώτη τους ολοκληρωμένη δισκογραφική δουλειά το 2005, το ομώνυμο album «TAKIM» σε παραγωγή του Παντελή Θαλασσινού για την MBI/thesis. Την ίδια χρονιά παίρνουν μέρος στο cd του Νίκου Ξυδάκη «Ημερολόγιο Δεύτερο» (Mercury Records) καθώς και στο soundtrack της ταινίας «Babam ve Oğlum» (Cantini Music) , σε μουσική της Ευανθίας Ρεμπούτσικα.

Η δεύτερη δισκογραφική τους δουλειά αφορά σε «ζωντανή» ηχογράφιση στον Κήπο του Μουσείου Λαϊκών Οργάνων, ενώ δέκα χρόνια αργότερα επανέρχονται με το τρίτο τους άλμπουμ, που, όπως και το πρώτο, φέρει σαν τίτλο το όνομά τους.

Συνέντευξη 1η

Παρακάτω παρουσιάζω τις ερωτήσεις που γίνανε στα μέλη των Τακίμ. Πάνο Δημητρακόπουλο και Θωμά Κωνσταντίνου. Στις απαντήσεις πού διέφεραν αναφέρω τα ονόματα τους. Σε πολλές συμβάδιζαν οπότε έβαλα μια απάντηση πιο γενική απ τις απαντήσεις και των δύο. Επίσης στις πρώτες ερωτήσεις που αφορούν τα πανηγύρια, επειδή ο Θωμάς Κωνσταντίνου είναι περισσότερο αρμόδιος να απαντήσει (λόγω και του πατέρα του, ο οποίος είναι γνωστός δημοτικός τραγουδιστής, αλλά και των περισσότερων πανηγυριών που έχει συμμετάσχει) έχω παραθέσει τις δικές του απαντήσεις.

1. Ποια είναι η εμπειρία σας από μουσικές σκηνές ποια είναι η πρώτη μουσική σκηνή που παίζατε;

Κωνσταντίνου Θ.: Η πρώτη μουσική σκηνή που έπαιξα είναι το «μπαράκι του Βασίλη» το 1996 οπού και ο παλιός χώρος (Ζωοδόχου πηγής και Ισαύρων) και ο καινούριος χώρος (Διδότου) δεν είχε ηχητικό εξοπλισμό, παίζαμε σκέτα. Στον καινούριο χώρο μάλιστα παίζαμε και πρώτη φορά ως «Τακίμ» το 2001. Έπαιζε τότε θυμάμαι ο Αντώνης Απέργης ο οποίος ήταν και δάσκαλός μου τότε. Με σήκωσε να παίζω δύο κομμάτια. Για μένα ήταν μια φοβερή εμπειρία απ' την άποψη ότι και ο χώρος ήταν κάτι ασυνήθιστο, αφού οι εικόνες που είχα από παιδί σε σχέση με τη μουσική, είναι τα πανηγύρια οπού πήγαινα με τον πατέρα μου, και τα χειμερινά μαγαζιά («κλαρίνα»). Δεν ήξερα ότι υπήρχαν μέρη που παιζόταν μουσική χωρίς ήχο (ηχητικό εξοπλισμό), με κοινό 5-6 παρέες όπου άκουγαν προσηλωμένοι την μουσική. Δεν είχα ξαναδεί κάτι αντίστοιχο. Τότε άρχισα να ανακαλύπτω όλο αυτόν τον κόσμο, στον οποίο δεν μπορώ να βάλω ταμπέλα, αλλά είναι ο κόσμος στον οποίο χρωστάω τη μισή μου μουσική ύπαρξη. Αν δεν υπήρχε αυτό το κοινό και αυτοί οι χώροι δεν θα μπορούσα να βρω ένα «καταφύγιο», όπου μπορούσα να παίζω ένα ταξίμι 20λεπτά ή να κάνω τις προσωπικές επιλογές πού αρέσουν σε μένα. Στην αρχή λοιπόν ερχόταν κόσμος ο οποίος στήριζε αυτά τα μαγαζιά. Τέτοια μαγαζιά ήταν: «το Ραβάναστρο», «το Τσάι στη Σαχάρα», «η σκιά του φεγγαριού», το «καφεθέατρο» κάποιος απ τους πρώτους χώρους οι οποίοι πλέον έχουν κλείσει αλλά και μετέπειτα οι «χίλιες και δύο νύχτες», «το πέραν», το «Κελάρι», το «αλάβαστρο» κ.α

Δημητρακόπουλος Π.: Απ το 1995 που ξεκίνησα έχω παίζει σε πάρα πολλές σκηνές. Η πρώτη ήταν το «καφέ Ασάντε» τότε, μετέπειτα Αλάβαστρο, ήταν η εποχή που προσπαθούσε να περάσει το έθνικ στοίχειο. Μάλιστα την πρώτη φορά που είχα πάει είχε ένα πολύ καλό σχήμα, είχε έρθει ο Omar Faruk πού ήταν για εκείνη την εποχή ένα πάρα πολύ καλό σχήμα. Είχε βγει μόλις και ο δίσκος Αιολία⁷⁰, και ο Haig είχε βγάλει τον πρώτο του δίσκο το Talar. Ήταν αυτή η περιρρέουσα ατμόσφαιρα με το έθνικ. Αυτό είχε ξεκινήσει στις αρχές με μέσα του 90. Εγώ έπαιξα δύο φορές τη βδομάδα εκεί με τον Haig Yazdjian. Ο οποίος έπαιζε μουσική με έθνικ ύφος με προσμίξεις και απ την jazz μουσική.

2. Ο κόσμος πού ερχόταν να σας δει στις μουσικές σκηνές ήταν ίδιος με τον κόσμο που πήγαινε στα πανηγύρια;

Κωνσταντίνου Θ.: Στην αρχή όχι, στη συνέχεια όμως τις μάθαινε, καλούσε και ο πατέρας μου κάποιες παρέες, όπου σιγά σιγά άρχισαν να το μαθαίνουν και να έρχεται και «ο κόσμος των πανηγυριών». Οι οποίοι βέβαια δεν γνώριζαν τι είναι εκεί που θα έρθουν. Αυτό είναι μια προβληματική που μας απασχολεί κυρίως ως Τακιμ. Γιατί ένα σχήμα το οποίο παίζει παραδοσιακή μουσική δεν μπορεί να επιβάλλει στον κόσμο που ακούει αυτή την μουσική αυτή ότι, θα έρθεις, θα ακούς προσεχτικά, δεν θα κουνιέσαι, δεν θα χορεύεις, δεν θα μιλάς, θα χειροκροτάς, και αυτό γιατί

⁷⁰ Νικολούδης, Μ., 1995, *Αιολία* (Cd), Αθήνα: Libra music.

στη συνείδηση των πολλών η παραδοσιακή μουσική είναι η μουσική που παίζεται στα πανηγύρια με τις συνθήκες που υπάρχουν εκεί.

3. Ποιες είναι οι διαφορές, στις συνθήκες κατά τη διάρκεια μιας εμφάνισης, σε μια μουσική σκηνή από ένα πανηγύρι ή από έναν άλλο χώρο (όπως πχ μία ταβέρνα).

Κωνσταντίνου Θ.: Καταρχάς για μένα η αξία και των δύο είναι ίδια. Τυχαίνει κιόλας να έχω γεννηθεί μες στα πανηγύρια. Από τότε που θυμάμαι τον εαυτό μου είμαι μέσα στα πανηγύρια, τους χρωστάω την διαβίωση και την ανατροφή μου. Και ως παιδί παραδοσιακού μουσικού αλλά και μετέπειτα ο ίδιος ως μουσικός. Η διαφορά είναι τεράστια. Η προσοχή στο πανηγύρι δεν είναι στραμμένη πάνω σου, και εδώ μπορώ να σου μιλήσω για την οικογένεια των οργάνων που παίζω. Στα πανηγύρια παίζω λαούτο, θεωρούμαι «tempo» (συνοδεία). Το κλαρίνο απ την άλλη τραβάει όλο το κουπί. Αυτοί που παίζουν τα λαούτα, το ούτι, τα κρουστά, το τσέμπαλο κλπ, σε ένα πανηγύρι έχουν έναν πιο δευτερεύοντα ρόλο. Δημιουργείτε λοιπόν και μία ανάγκη εκτόνωσης απ' τους μουσικούς που παίζουν αυτά τα όργανα. Στις μουσικές σκηνές αποκτάνε ρόλο. Τους Τακίμ τους δημιουργήσαμε μαζί με τον Μερετάκη γι αυτόν ακριβώς τον λόγο για να παίζουμε μ αυτά τα όργανα τα κομμάτια που παίζονταν μ αυτά τα όργανα, αλλά δεν παίζονταν στα πανηγύρια. Έτσι λοιπόν μέσα απ τις μουσικές σκηνές αναδείχτηκαν ουσιαστικά αυτά τα όργανα και μουσικοί σολίστες. Μια προβληματική όπως ανέφερα και πριν είναι ότι έχουμε με τους Τακίμ, πιο ετερόκλητο κοινό. Δηλαδή κόσμος που μας ξέρει απ τα πανηγύρια, κόσμος των αστικών κέντρων τους οποίους εγώ αποκαλώ νεοπαραδοσιακούς, όπως άνθρωποι που προέρχονται από μουσικά σχολεία, κόσμος ο οποίος βέβαια μας βοήθησε και μας έδωσε έδαφος για να δημιουργήσουμε. Έρχονται άνθρωποι επίσης άσχετοι τελείως με την παραδοσιακή μουσική, «ροκάδες», «τζαζίστες», μουσικοί απ όλα τα είδη. Οπότε όταν έχεις ένα τέτοιο κοινό σε ένα μικρό χώρο προβληματίζεσαι για το τι πρόγραμμα θα φτιάξεις για να τους ικανοποιήσεις όλους. Και αυτό είναι μια χρονοβόρα διαδικασία η οποία μας βασανίζει πολλά χρόνια, αφού προσπαθούμε να κρατάμε την παράσταση σ αυτό επίπεδο που μας επιτρέπει να εκφραζόμαστε. Όχι απλά να κάνουμε ένα γλέντι για να πει ο κόσμος ότι πέρασα καλά. Γιατί και εμείς το έχουμε ανάγκη αλλά και οι ακροατές, χωρίς να το ξέρουν. Και μιλάμε για έναν λαό ο οποίος δεν έχει στην κουλτούρα του να χειροκροτεί, να ακούει, να κάνει ησυχία. Έχει μάθει να φωνάζει και ακούει την μουσική ως κάτι συνοδευτικό για να χορέψει, να πει, να φάει. Ευτυχώς όμως τα τελευταία χρόνια το 90% του κόσμου που έρχεται στους Τακίμ έχει μάθει τι έρχεται να ακούσει.

4. Θεωρείτε ότι οι συνθήκες που επικρατούν σε μια μουσική σκηνή επηρεάζουν τη μουσική επιτέλεση (μεγαλύτερη αυτοσχεδιασμοί, ελευθερία έκφρασης).

Σαφέστατα γιατί όταν επιλέγεις να παίζεις σε μία μουσική σκηνή, το κάνεις από ανάγκη για να

εκτονωθείς. Σε ένα πανηγύρι εκτονώνεσαι μεν αλλά με διαφορετικό τρόπο. Το πανηγύρι είναι το αρχέγονο, η ιεροτελεστία κάτι που υπάρχει εδώ και χιλιάδες χρόνια. Όπου υπάρχει αυτή η σχέση μουσικού και χορευτή. Δεν υπάρχει ο χώρος για να αυτοσχεδιάσεις. Αυτό είναι ένα νέο ήθος το οποίο νομίζω εισήγαγαν στην ελληνική «νεοπαραδοσιακή σκηνή» καλλιτέχνες όπως, κυρίως ο Ross Daily αλλά και όλοι οι υπόλοιποι μουσικοί και καλλιτέχνες που ακολούθησαν αυτή την νοοτροπία, όπως ο Haig Yazdjan, ο Απέργης κλπ. Είτε σχήματα που είναι αμιγώς παραδοσιακά όπως οι Τακίμ είτε με μια πιο crossover προσέγγιση (ethnic – fusion). Αυτό το ήθος είναι κάτι νέο για την Ελλάδα το οποίο νομίζω ξεκινά να εμφανίζεται στα τέλη της δεκαετίας του 80' και αρχές του 90'. Οι μουσικές σκηνές λοιπόν επηρεάζουν τον τρόπο που παίζει ο μουσικός. Και αυτό γιατί παίζει σε εντελώς διαφορετικές συνθήκες απ αυτές του πανηγυριού, δηλαδή με μια σχετική ησυχία, θα μπορούσαμε να πούμε πώς είναι σαν να κάνει ένα μικρό κονσέρτο. Όπου ακούς καθαρά την μουσική. Σε ένα άλλο επίπεδο όμως, όχι ως ένα μέρος ιεροτελεστίας όπου χορεύεις ή τραγουδάς όπως γίνεται σε ένα πανηγύρι. Υπάρχει μια αντιστοιχία όπως στο πανηγύρι το καλλιτεχνικό έργο των ανώνυμων συνθετών, αναπτύχθηκε σε σχέση με τον πελάτη-χορευτή. Το ότι κάποιο κομμάτι παίζεται αργά είναι γιατί κάποιος του το ζήτησε αργά. Αντίστοιχα επειδή και οι ανάγκες της κοινωνίας μετασχηματίζονται δημιουργείται ένα παρακλάδι καινούριο στον ελληνικό πολιτισμό, οι μουσικές σκηνές. Γιατί εκεί αντί να έχεις τον χορευτή απέναντί σου έχεις ένα κοινό προσηλωμένο, όπου πρέπει να σαι ακόμα πιο προσεχτικός σαν μουσικός. Αυτό βέβαια βελτιώνει και το παίξιμο ενός καλλιτέχνη και πλέον η σχέση του ακροατή με τον μουσικό θυμίζει πιο πολύ τον δυτικό τρόπο σκέψης.

5. Ποια είναι η διαφορά όταν παρουσιάζεται τη δουλειά σας ως Τακιμ σε μια μουσική σκηνή απ ότι αν παίζεται σε κάποιο πανηγύρι ή γλέντι, γάμο κλπ.

Σαφέστατα διαφέρει. Αφού δεν μπορείς, έναν αυτοσχεδιασμό που στην μουσική σκηνή θα μπορείς να τον κάνεις για πολύ ώρα δέκα δώδεκα λεπτά, μέσα στην απόλυτη ησυχία, να μπορείς να τον κάνεις σε μία αλάνα όπου αυτό δεν ελέγχεται. Αλλά αυτό γίνεται σε όλα τα είδη μουσικής. Δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο παίζουμε σε ένα πανηγύρι είναι πιο μαζικός. Μπορείς να δοκιμάσεις περισσότερα πράγματα σε μια σκηνή πράγμα που δεν μπορεί να γίνει σε μια συναυλία. Όλο αυτό καλύπτει αναγκαιότητες των μουσικών.

6. Η συνεργασία σας με τους Burger Project πιστεύετε ότι ευδοκίμησε λόγω της ύπαρξης των μουσικών σκηνών; Θα μπορούσε να γίνει μια τέτοια συνεργασία σε άλλο χώρο;

Η συνεργασία μας με τους Burger είναι ένα ιδιαίτερο παράδειγμα, λόγω του ότι και η μουσική που

παίζουν είναι πιο «μαζική». Δηλαδή δεν είναι κάτι που ανδρώθηκε σε μια μουσική σκηνή, είναι διασκεδαστική μουσική που απευθύνεται σε μεγάλους χώρους. Η συνεργασίας μας ήταν λιγότερο μουσική και περισσότερο αισθητική, ήταν περισσότερο μια συνεργασία «της εικόνας». Έβλεπες δηλαδή δύο αντίθετους κόσμους να ενώνονται, εννοείται βέβαια ότι υπήρξε μια διεργασία μουσική για να μπορέσει να γίνει όλο αυτό. Η σκηνή βέβαια στην οποία γινόταν αυτή η συνεργασία ήταν πιο μεγάλη και διέφερε απ τις προαναφερθείσες αλλά και πάλι μπορούμε να την χαρακτηρίσουμε μουσική σκηνή. Οπότε ναι θα μπορούσες να πεις ότι σαφέστατα έχει παίξει ρόλο η ύπαρξη των σκηνών. Χωρίς αυτές ίσως να μην υπήρχαν οι Τακιμ οπότε ούτε και αυτή η συνεργασία. Είναι αυτό που είπα και προηγουμένως οι μουσικές σκηνές δημιούργησαν έναν καινούριο κόσμο, τον οποίο βέβαια αν με ρωτήσεις βαθιά μέσα μου δεν ξέρω αν τελικά μας έκανε κακό ή καλό.

7. Πιστεύετε ότι σε μια μουσική σκηνή ευδοκιμούν κάποια είδη μουσικής που δεν θα μπορούσαν να εκφραστούν σε άλλο χώρο. (world music, fusion, ethnic).

Όσο αφορά τους Τακίμ μέχρι και τον πρώτο δίσκο ήταν ένα συγκρότημα με μια crossover⁷¹ προσέγγιση με την έννοια ότι αναμειγνύονταν διάφορα είδη μουσικής. Στην συνέχεια ήταν πολύ συνειδητή η επιλογή του να επιλέξουμε ένα πιο παραδοσιακό ρεπερτόριο, χωρίς πλέον την προσθήκη αρμονικών οργάνων (π.χ κιθάρα, πλήκτρα). Βέβαια και το ούτι και το κανονάκι, σύμφωνα πάντα με τα πρότυπα της σημερινής εποχής, (άλλωστε δεν είμαστε στο 1900), χρησιμοποιούν αρμονία στις ενορχηστρώσεις μας. Πλέον όμως επιλογή του σχήματος είναι να παίζουμε κομμάτια της παραδοσιακής μουσικής τα οποία είναι διαχρονικά. Αυτό και γιατί θεωρούμε ότι είναι ένα είδος το οποίο κατέχουμε περισσότερο σαν σχήμα και σαν μονάδες, αλλά και γιατί η διαχρονικότητα των τραγουδιών αυτής της μουσικής δεν είναι τυχαία. Επιλέξαμε λοιπόν να κάνουμε μια πιο ασφαλή επιλογή για τα δεδομένα του σχήματος.

8. Πιστεύετε ότι οι μουσικές σκηνές έδωσαν χώρο σε μουσικούς της λαϊκής ή της δημοτικής μουσικής να παρουσιάσουν κάτι διαφορετικό;

Εξαρτάται πάντα με ποια πρόθεση πάει ένας δημοτικός μουσικός σε μια σκηνή. (Αναφέρονται παραδείγματα της ζωντανής εμφάνισης του Γ. Μάγκα, του Σαλέα και του Πέτρο- Λούκα στο Half Note). Δεν νομίζω ότι αυτές οι απόπειρες γίνονται μέσα στα πρότυπα που είπαμε προηγουμένως των μουσικών σκηνών. Ότι πάμε δηλαδή σε έναν μικρό χώρο για να παρουσιάσουμε τη δική μας δουλειά. Πράγμα το οποίο εννοείται πως έχει ανάγκη κάθε επαγγελματίας. Στα παραδείγματα που αναφέραμε νομίζω ότι οι συγκεκριμένοι μουσικοί βρήκαν πιο μικρά μαγαζιά για να πάνε να δουλέψουν. Χωρίς ουσιαστικά να αλλάζει τίποτα, ότι κάνουν δηλαδή στο πανηγύρι κάνουν και στη

⁷¹ Shucker R. , 2012, Popular Music Culture: The Key Concepts, εκδ. Routledge, New York 2012, σελ 63.

σκηνή. Γι αυτό λέω ότι εξαρτάται με ποια πρόθεση πάει ο δημοτικός μουσικός για να παίξει σε μια σκηνή. Πάει επειδή το έχει ανάγκη να παίξει με τις ώρες και να είναι σε διάδραση με τον διπλανό του; Ή απλά πάει όπως θα πήγαινε σε ένα μαγαζί απλά για να περάσει η ώρα; Αλλά νομίζω ότι αυτό είναι κάτι που δεν έχουν μάθει οι δημοτικοί μουσικοί. Γιατί δεν τους το πρότεινε κανένας. Και πιστεύω ότι αν τους είχε προταθεί θα καταλάβαιναν ότι τους δίνεται μια νέα ευκαιρία την οποία δεν έχουν στο πανηγύρι.

9. Πιστεύετε ότι οι μπουάτ έχουν σύνδεση με τις μουσικές σκηνές και αν ναι ποιες είναι οι διαφορές και οι ομοιότητες μεταξύ τους.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι σύμφωνα με ένα πιο σύγχρονο παράδειγμα είναι στα πρότυπα των jazz clubs. Ακούς δηλαδή σε μια μουσική σκηνή ένα σχήμα να παίζει παραδοσιακή μουσική αλλά με την διάταξη μια παράστασης τζαζ. Δηλαδή που είναι βασισμένη, στην ομαδικότητα, πράγμα που δεν υπάρχει στην παραδοσιακή ορχήστρα, στην ζυγιά. Αν ανατρέξουμε και στο παρελθόν οι μόνοι χώροι που επίσης θα μπορούσαν να συσχετιστούν με τις μουσικές σκηνές, θα μπορούσαμε να πούμε πώς ήταν τα Καφέ Αμάν⁷² και τα καφέ Σαντάν.

10. Πώς ξεκίνησαν οι μουσικές σκηνές; (οικονομικές συνθήκες, κοινωνικο-πολιτισμικές κλπ)

Δημητρακόπουλος Π.: Οι μουσικές σκηνές ξεκίνησαν ως μια αναγκαιότητα των μουσικών να εκφραστούν, να δημιουργήσουν. Ήταν ένα φυσικό επακόλουθο αφού αυτή η αναγκαιότητα κάπως έπρεπε να εκτονωθεί. Σίγουρα ευθύνεται και το αστικό περιβάλλον που υπάρχει στην Ελλάδα. Ακολουθώντας τον τρόπο ζωής της Δύσης και όλες τις τάσεις της μουσικής. Σ αυτό το αστικό περιβάλλον λοιπόν ενώ υπάρχουν τα λαϊκά μαγαζιά (μπουζούκια), τα ρεμπετάδικα, δημιουργήθηκαν κάπου εκεί και οι σκηνές. Οι λόγοι είναι οικονομικοί κοινωνικοί που δημιουργούνται σίγουρα στον αστικό χώρο. Αυτό δεν θα μπορούσε να γίνει σε μια επαρχιακή πόλη.

11. Η ίδρυση των μουσικών σκηνών συνδέεται με τα αστικά κέντρα, θα μπορούσαν να ευδοκιμήσουν σε άλλα μέρη;

Δημητρακόπουλος Π.: Οι μουσικές σκηνές συνδέονται απόλυτα με τα αστικά κέντρα. Έχουν να κάνουν με τον κοσμοπολίτικο τρόπο ζωής. Δεν είναι τυχαίο ότι όλες αυτές οι μουσικές και τα ρεύματα αναπτύχθηκαν και στην Νέα Υόρκη που είναι η σημερινή ας πούμε πολιτισμική πρωτεύουσα. Αλλά και ακόμα νωρίτερα στην Κωνσταντινούπολη και την Σμύρνη.

⁷² Καραματσούκης, Π., 2009, *Ρεμπέτικο η φυσιογνωμία του και τα χαρακτηριστικά του*, εκδ. Πανεπιστήμιο Μακεδονίας Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών, Θεσσαλονίκη 2009, σελ 6.

12. Πόσο επηρεάζει το παίξιμο ενός μουσικού η έλλειψη της ανάγκης για χορό απ' το κοινό, απ τη στιγμή που στη σκηνή το κοινό έρχεται προϋδρασμένο πώς δεν θα χορέψει αλλά θα ακούσει μουσική;

Σαφέστατα και επηρεάζει. Αφού ιδιαίτερα όταν παίζουμε κάποια κομμάτια πιο χορευτικά κάτι σου λείπει. Μιλώντας για μας τους παραδοσιακούς μουσικούς πάντα, δεν νομίζω ότι η μουσική σκηνή είναι η απάντηση σε κάτι όσο αφορά αυτό, απλά μας παρέχει συνθήκες ησυχίας ώστε να ακούσουμε τι παίζουμε. Όταν λοιπόν παίζουμε κομμάτια όπως για παράδειγμα «τα κλάματα», ή χειμαριώτικο ή ένα ζωναράδικο κλπ σου λείπει ο χορός. Άλλωστε αυτά τα κομμάτια όταν παίζονται στο πανηγύρι κοιτάς τον χορευτή. Δεν παίζεις για σένα, παίζεις για να χορέψουν, πρέπει να παίζεις καλά, ρυθμικά, με πάθος, πρέπει να κάνω τον χορευτή να «φτιαχτεί», για να μου ρίξει και λεφτά. Αυτός είναι ο κανόνας άλλωστε στο πανηγύρι. Όλο αυτό λείπει στην σκηνή. Αυτό το συνειδητοποιήσαμε σε ένα γύρισμα που έχουμε κάνει όπου για τις ανάγκες του γυρίσματος υπήρχε χορευτικό. Πράγμα που δεν έχουμε ξανακάνει σαν Τακιμ. Στα «κλάματα» λοιπόν συγκεκριμένα ήταν ένας πολύ καλός χορευτής ο οποίος χορεύει αυτόν τον χορό από μικρό παιδί. Νομίζω ότι δεν έχουμε παίξει ποτέ καλύτερα ως Τακιμ το συγκεκριμένο κομμάτι. Σε καμία περίπτωση δεν θα θελα να θεοποιήσω τις μουσικές σκηνές. Ναι μεν έχουν εισαγάγει έναν νέο είδος. Αλλά και εγώ κάποια στιγμές βαριέμαι την σκηνή. Και προτιμώ να είμαι με το λαούτο μου πάνω στο πατάρι ενός πανηγυριού πίσω, και όπως λέμε στην αργκό της μουσικής να «σκάβω» όλη τη νύχτα. Γιατί και αυτό έχει την αξία του τελικά.

13. Πόσο επηρεάζεται το ύφος και η αισθητική ενός μουσικού στη μουσική σκηνή ή από ένα πανηγύρι; Διαφέρουν και οι εντάσεις της μουσικής απ τον ένα χώρο στον άλλο;

Δημητρακόπουλος Π: Απόλυτα. Σκέψου ότι όσο αφορά ειδικά τα πανηγύρια, πολλές φορές το μουσικό ύφος που έχει δημιουργηθεί σε πολλές περιοχές εξαρτιέται απ τους χορούς και το πώς χορεύουν στην εκάστοτε περιοχή. (Εδώ αναφέρεται παράδειγμα μια παράστασης σε μουσική σκηνή όπου ένας δημοτικός μουσικός χρησιμοποιούσε μεγάλες εντάσεις, συνηθισμένος απ τα πανηγύρια ώστε να σχολιαστεί για το ύφος και την αισθητική που διαφέρει απ τον ένα χώρο στον άλλο). Στην μουσική σκηνή επηρεάζεσαι αφού είναι διαφορετικές οι εντάσεις που παίζεις εκεί. Στο πανηγύρι, και κυρίως για λόγους επιβολής απ τους μουσικούς, οι εντάσεις είναι μεγάλες. Αυτό σε μια σκηνή όπου ο κόσμος έχει έρθει για να ακούσει μουσική δεν θα το αποδεχτεί. Ο δυνατός ήχος και η επιβολή του αυτή, που λειτουργεί σε ένα πανηγύρι, στη σκηνή αντίθετα απωθεί το κοινό. Επίσης ένας μουσικός το ύφος που θα καλεστεί να παίξει σε ένα πανηγύρι θα είναι ανάλογο της περιοχής που θα παίξει, του κοινού που θα έχει κλπ. Αυτό μπορεί να μην του αρέσει απαραίτητα. Απλά

καλείτε να το παίζει. Μπορεί να μελετάει κάτι διαφορετικό το οποίο όμως μπορεί να μην μπορεί να το παίζει σε ένα πανηγύρι γιατί δεν θα είναι αποδεκτό. Σε μια σκηνή όμως αυτό θα είναι αποδεκτό. Στην ουσία δηλαδή το κοινό της σκηνής αυτό θέλει να αποκομίσει. Είναι για παράδειγμα σαν να βλέπεις έναν ηθοποιό σε διάφορους ρόλους και θες να δεις μια συνέντευξή του για να δεις πώς είναι σαν άνθρωπος. Ή να τον ακούσεις σε ένα μονόπρακτο. Στη σκηνή σου δίνεται ουσιαστικά η δυνατότητα να καταθέσει ο εκάστοτε μουσικός την δική του αισθητική και ύφος.

14. Ποια είναι η γνώμη σας για την σημερινή κατάσταση των μουσικών σκηνών; Πιστεύετε ότι βρίσκονται σε παρακμή και αν ναι ποιοι είναι οι λόγοι;

Η όρεξη των μουσικών να δημιουργούν σχήματα όπως το δικό μας δεν έχει μειωθεί σίγουρα. Η ανάγκη παραμένει ίδια. Προφανώς όμως και η αντιμετώπιση του κράτους και τα πρόστιμα πού βάζει πλέον στις ζωντανές εμφανίσεις δεν βοηθάει καθόλου. Όταν όμως η πολιτεία δεν αντιλαμβάνεται πόσο προσφέρει στην γενικότερη μουσική βιομηχανία της Ελλάδας, η ύπαρξη αυτών των μουσικών σκηνών και τιμωρεί του ιδιοκτήτες. Όλη η δημιουργική ανάγκη των μουσικών κάθε είδους, εκτονώνεται στις μουσικές σκηνές. Όπου εκεί δημιουργούνται νέα πράγματα νέα ρεύματα. Και τις συνθήκες στις σκηνές δεν τις συναντάς ούτε στα σκυλάδικα, ούτε στα μεγάλα clubs. Η ύπαρξη των μουσικών σκηνών ήταν κάτι το οποίο προσέφερε πάρα πολλά στη μουσική της Ελλάδας και στο καλλιτεχνικό επίπεδο αλλά και στο βιομηχανικό.

15. Επηρεάζονται και κατά πόσο οι μουσικές σκηνές απ την παρακμή των δισκογραφικών εταιριών;

Ο κόσμος τα τελευταία 15-20 χρόνια έχει αλλάξει ριζικά. Από εκεί που υπήρχαν τα πνευματικά δικαιώματα τώρα δεν υπάρχουν. Το ίδιο πρόβλημα δεν έχουν μόνο οι μικροί καλλιτέχνες, αλλά και οι μεγάλες εταιρίες. Βλέπεις εταιρίες κολοσσούς στον κινηματογράφο για παράδειγμα, όπου κάνουν μια ταινία και αυτή ανεβάζει σε χιλιάδες ιστοσελίδες δωρεάν. Το ίδιο συμβαίνει στη μουσική. Και αυτός ο μετασχηματισμός είναι σε εξέλιξη ακόμα.

16. Στην αρχή της δημιουργίας του σχήματος των «Τακίμ» ποιες δυσκολίες συναντήσατε. Υπήρχε αποδοχή απ το κοινό αλλά και απ τους ιδιοκτήτες των μουσικών σκηνών;

Σ αυτό το κομμάτι ήμασταν τυχεροί. Γιατί ευνοούσαν οι συνθήκες και αυτό γιατί εκείνη την εποχή ήταν σε άνθηση οι σκηνές. Παρόλο που το ρεπερτόριο μας τότε ήταν ετερόκλητο και δύσκολο και παίζαμε πράγματα που δεν άκουγες σε μια παράσταση αλλά έπρεπε να πας σε δύο τρεις διαφορετικές για να ακούσεις. Αλλά και ο κόσμος το αποδέχτηκε. Όταν βγήκαμε να παρουσιάσουμε κάτι καινούριο το είχαμε δουλέψει πάρα πολύ πριν το κάνουμε. Πράγμα που συνήθως δεν γινόταν στους παραδοσιακούς μουσικούς. Μιλάμε δηλαδή για τα αυτονόητα να

κουρδίσουμε τα όργανα για παράδειγμα, να παίζουμε τις ίδιες νότες όλοι. Το οποίο ήταν μια αντίδραση, αν και στην αντίδραση πολλές φορές πηγαίνεις στο άλλο άκρο. Περάσαμε μια περίοδο τελειομανίας και καταπίεσης αν και με τα χρόνια και αυτό το ξεπεράσαμε. Παρόλα αυτά αυτό το ακραίο που κάναμε, να παίζουμε δηλαδή κάτι με τόση λεπτομέρεια, άρεσε πολύ γιατί ήταν κάτι το οποίο δεν είχε ξαναγίνει. Και είχαμε μια ευρεία αποδοχή απ όλους, πρώτα πρώτα από τους συνάδελφους μας.

17. Ποια παραδοσιακά όργανα εισήχθησαν για πρώτη φορά στο σύγχρονο ελληνικό τραγούδι

Στις αρχές της δεκαετίας του 90 που μας απασχολεί στην εργασία μας παρατηρείται στην ελληνική δισκογραφία και πιο συγκεκριμένα στην κατηγορία της, έστω και αδόκιμα χαρακτηρισμένης, έντεχνης μουσικής, η είσοδος παραδοσιακών οργάνων όπως το κανονάκι, το ούτι, το νέυ, όργανα τα οποία μέχρι πρότινος εμφανίζονταν στη δισκογραφία της παραδοσιακής μουσικής καθώς και σε ηχογραφήσεις του προπολεμικού ρεμπέτικου.

18. Κατά πόσο η σύζευξη παραδοσιακών μουσικών δρόμων με σύγχρονους επηρέασε την μουσική δημιουργία

Με την πάροδο των χρόνων και φτάνοντας στο σήμερα όπου η πληροφορία ταξιδεύει πιο γρήγορα, και ένας μουσικός μπορεί να ακούσει και να μελετήσει διαφορετικές μουσικές ανα των κόσμων, οι οποίες επηρεάζοντας τον, τον εμπνέουν τελικά να κάνει αυτή την «σύζευξη». Τέτοιες επιρροές και συζεύξεις παρατηρούμε στην Ελλάδα ήδη απ την δεκαετία του 60' με τον Μανώλη Χιώτη να χρησιμοποιεί πολλούς λάτιν ρυθμούς στα κομμάτια του, καθώς και στη συνέχεια πολλοί ακόμα συνθέτες έκαναν το ίδιο με αποκορύφωμα την σημερινή εποχή όπου αυτό συναντάται κατά κόρων σ αυτό που ονομάζουμε world music, fusion, ethnic. Η πληροφορία πλέον διαχέεται πολύ εύκολα μέσω του διαδικτύου πράγμα που σημαίνει ότι ο εκάστοτε συνθέτης- δημιουργός μπορεί να ακούσει και να μελετήσει πολλά και διαφορετικά είδη, κάτι που μοιραία τον επηρεάζει και τον οδηγεί σ αυτή την σύζευξη στις μουσικές του δημιουργίες.

19. Η Αθήνα σήμερα μπορεί να προσφέρει καλλιτεχνικές διεξόδους στους νέους δημιουργούς (να αναφερθούν παραδείγματα)

Στα σημερινά δεδομένα της Ελληνικής πραγματικότητας, θα μπορούσαμε να πούμε πώς η Αθήνα είναι η μόνη πόλη που μπορεί να προσφέρει διεξόδους στους νέους δημιουργούς. Λόγω και της οικονομικής κρίσης οι περισσότερες εναπομείναντες μουσικές σκηνές βρίσκονται στην πρωτεύουσα, αποτέλεσμα οι ευκαιρίες για έναν νέο καλλιτέχνη να παρουσιάσει την δουλειά του να βρίσκονται εκεί. Ένας άλλος λόγος είναι και η χαοτική διαφορά του πληθυσμού σε σχέση με τις άλλες πόλεις. Απ τη στιγμή που σχεδόν το ½ του πληθυσμού της Ελλάδας βρίσκεται στην Αθήνα υπάρχει πολύ περισσότερο κοινό που μπορεί να παρακολουθήσει την παράσταση ενός νέου καλλιτέχνη, πράγμα πολύ σημαντικό αφού αυτό είναι το ζητούμενο. Να δημιουργήσει δηλαδή μια βάση που θα τον αναδείξει σαν καλλιτέχνη. Βέβαια υπάρχουν και πολλές δυσκολίες. Μία απ αυτές είναι ότι λόγω του υπερπληθυσμού στην πρωτεύουσα, υπάρχουν πολλοί καλλιτέχνες οι οποίοι μπορεί να παίζουν την ίδια μέρα. Με αποτέλεσμα το κοινό να μοιράζεται. Μπορεί σε μία μέρα να γίνουν 10 ή 15 διαφορετικές εμφανίσεις σε αντίθεση με την επαρχία όπου σαφώς οι εμφανίσεις είναι λιγότερες και ο κόσμος θα προτιμήσει να πάει σ αυτή την μία που θα γίνει. Ένας άλλος λόγος είναι και λόγω της φορολογίας στους χώρους που έχουν ζωντανή μουσική, οι τιμές των εισιτηρίων είναι ακριβές για τα δεδομένα της εποχής. Για παράδειγμα το εισιτήριο μιας ζωντανής εμφάνισης ενός νέου καλλιτέχνη στην μουσική σκηνή «Ρυθμός» που είναι μία απ τις μεγάλες σκηνές της Αθήνας, στοιχίζει το λιγότερο 10 ευρώ. Όταν ταυτόχρονα μια παράσταση ενός γνωστού καλλιτέχνη όπως ο Σωκράτης Μάλαμας για παράδειγμα μπορεί να στοιχίζει το ίδιο. Λογικό ο κόσμος να προτιμήσει να πάει στην παράσταση ενός γνωστότερου καλλιτέχνη, δεδομένης και της δύσκολης οικονομικής κατάστασης που επικρατεί. Παρόλα αυτά όπως προαναφέραμε η Αθήνα ευτυχώς ή δυστυχώς είναι ίσως η μόνη πόλη που μπορεί να προσφέρει ευκαιρίες σε νέους καλλιτέχνες.

Παρακάτω ακολουθεί η ανάλυση και ο σχολιασμός των απαντήσεων που δόθηκαν από το συγκρότημα.

Οι δημιουργοί θεωρούν ότι οι μουσικές σκηνές για συγκροτήματα σαν το δικό τους αποτελούν ιδανικούς χώρους μέσα στους οποίους μπορούν να συνυπάρξουν διαφορετικά κοινά, ενώ αναφέρουν ότι η εμπειρία τους από αυτές είναι αρκετά πλούσια.

Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι τα μέλη του συγκροτήματος εντοπίζουν σημαντικές διαφορές στις συνθήκες κατά τη διάρκεια μιας εμφάνισης, σε μια μουσική σκηνή από ένα πανηγύρι ή από

έναν άλλο χώρο.

Αν και υποστηρίζουν ότι για τους ίδιους, όπως και για τον κάθε καλλιτέχνη όπου και αν παίζουν προσπαθούν να παίζουν το ίδιο καλά, ωστόσο ανεξάρτητα από αυτό οι αντικειμενικές συνθήκες διαφέρουν, αφού ακόμη και το κοινό διαφέρει από χώρο σε χώρο.

Τα πράγματα αλλού είναι ποιο αυθόρμητα και αυτό βγαίνει και στην μουσική και σε άλλες περιπτώσεις είναι πιο περιορισμένα και έτσι τα κομμάτια βγαίνουν από τεχνικής άποψης καλύτερα, πλησιάζοντας περισσότερο το αρχικό έργο. Σε ένα πανηγύρι, σε ένα γάμο, σε ένα χορευτικό (μέρη τα οποία έπαιζε παλιότερα ένας παραδοσιακός μουσικός) δεν μπορούσαν να εκφράσουν αυτή τους την ανάγκη για πειραματισμό.

Επίσης έχει ενδιαφέρον πως αντιμετωπίζουν το ερώτημα αν θεωρούν ότι οι συνθήκες που επικρατούν σε μια μουσική σκηνή επηρεάζουν τη μουσική επιτέλεση (μεγαλύτερη αυτοσχεδιασμοί, ελευθερία έκφρασης). Τα μέλη του συγκροτήματος απαντούν καταφατικά και δηλώνουν ότι ο δημιουργός πάντα όταν βρίσκει χώρο να εκφραστεί απλώνει την μουσική του μέσα στον χρόνο. Όπως είναι φυσικό η παρουσίαση της δουλειάς τους διαφέρει ανάλογα με το χώρο. Καταρχήν υπάρχει κάποια διαφορά στην επιλογή των τραγουδιών, διότι για διαφορετικό λόγο ο κόσμος πάει σε μια μουσική σκηνή, από ότι σε ένα πανηγύρι. Το πανηγύρι είναι η παράδοση και άρα εκ των πραγμάτων υπάρχει ένα διαφορετικό πλαίσιο, ενώ στις μουσικές σκηνές οι δυνατότητες είναι διαφορετικές.

Στην αρχή το κοινό στις μουσικές σκηνές που έπαιζαν οι Τακίμ ήταν τελείως διαφορετικό από αυτό των πανηγυριών, ωστόσο σταδιακά άρχισαν να το μαθαίνουν και να *πλαισιώνεται* και από «τον κόσμο των πανηγυριών». Οι διαφορές ανάμεσα στους δύο χώρους είναι μεγάλες αφού η προσοχή στο πανηγύρι δεν είναι στραμμένη πάνω στους καλλιτέχνες, επίσης υπάρχουν και διαφορές στο παίξιμο, για παράδειγμα στα πανηγύρια το λαούτο είναι για το «tempo» (συνοδεία) και το κλαρίνο έχει τον πρώτο λόγο. Αυτοί που παίζουν τα λαούτα, το ούτι, τα κρουστά, το τσέμπαλο κλπ, σε ένα πανηγύρι έχουν έναν πιο δευτερεύοντα ρόλο, ενώ στις μουσικές σκηνές αποκτάνε ρόλο. Έτσι λοιπόν μέσα απ τις μουσικές σκηνές αναδείχτηκαν ουσιαστικά αυτά τα όργανα και μουσικοί σολίστες.

Επίσης οι Τακίμ προβληματίζονται για το ετερόκλιτο κοινό των μουσικών σκηνών (δηλαδή κόσμος που τους ξέρει απ τα πανηγύρια, κόσμος των αστικών κέντρων, άνθρωποι που προέρχονται από μουσικά σχολεία, άσχετοι τελείως με την παραδοσιακή μουσική, «ροκάδες», «τζαζίστες», μουσικοί απ όλα τα είδη) και το πώς όλοι αυτοί οι άνθρωποι θα *συνυπάρξουν* αρμονικά μέσα σε αυτές και θα απολαύσουν τις μουσικές τους.

Οι καλλιτέχνες θεωρούν ότι η συνεργασία τους με τους Burger Project ευδοκίμησε λόγω της ύπαρξης των μουσικών σκηνών και ότι αυτό σε διαφορετική περίπτωση θα ήταν δυσκολότερο να γίνει. Αφού μέσα σε μια μουσική σκηνή υπάρχει καλύτερη ενέργεια που ευνοεί τέτοιες συνεργασίες. Ωστόσο και τα δύο συγκροτήματα – το καθένα με τον δικό του τρόπο-προσπαθούν να παίζουν μουσικές του χθες, γεγονός που σίγουρα τους συνδέει.

Οι δημιουργοί θεωρούν ότι στις μουσικές σκηνές ευδοκιμούν κάποια είδη μουσικής που δεν θα μπορούσαν να εκφραστούν σε άλλο χώρο. (world music, fusion, ethnic), διότι οι μουσικές σκηνές δίνουν την ευκαιρία σε πολλούς καλλιτέχνες και της παραδοσιακής μουσικής να παρουσιάσουν δουλειές τους.

Οι μουσικές σκηνές ικανοποιούν ουσιαστικά την ανάγκη αυτών των μουσικών να εκφραστούν και να πειραματιστούν, πράγμα απαραίτητο και αναγκαίο για τον κάθε μουσικό. Με την πάροδο των χρόνων και φτάνοντας στο σήμερα όπου η πληροφορία ταξιδεύει πιο γρήγορα, και ένας μουσικός μπορεί να ακούσει και να μελετήσει διαφορετικές μουσικές ανά τον κόσμο, οι οποίες επηρεάζοντας τον, τον εμπνέουν τελικά να κάνει αυτή την «σύζευξη».

Σύμφωνα με τους ίδιους τέτοιες επιρροές και συζεύξεις παρατηρούμε στην Ελλάδα ήδη απ την δεκαετία του 60' με τον Μανώλη Χιώτη να χρησιμοποιεί πολλούς λάτιν ρυθμούς στα κομμάτια του, καθώς και στη συνέχεια πολλοί ακόμα συνθέτες έκαναν το ίδιο με αποκορύφωμα την σημερινή εποχή όπου αυτό συναντάται κατά κόρων σ αυτό που ονομάζουμε world music, fusion, ethnic. Η πληροφορία πλέον διαχέεται πολύ εύκολα μέσω του διαδικτύου πράγμα που σημαίνει ότι ο εκάστοτε συνθέτης- δημιουργός μπορεί να ακούσει και να μελετήσει πολλά και διαφορετικά είδη, κάτι που μοιραία τον επηρεάζει και τον οδηγεί σ αυτή την σύζευξη στις μουσικές του δημιουργίες. Στις αρχές της δεκαετίας του 90 παρατηρείται στην ελληνική δισκογραφία και πιο συγκεκριμένα στην κατηγορία της, έστω και αδόκιμα χαρακτηρισμένης, έντεχνης μουσικής, η είσοδος παραδοσιακών οργάνων όπως το κανονάκι, το ούτι, το νέυ, όργανα τα οποία μέχρι πρότινος εμφανίζονταν στη δισκογραφία της παραδοσιακής μουσικής καθώς και σε ηχογραφήσεις του προπολεμικού ρεμπέτικου.

Για τους ίδιους οι μουσικές σκηνές απ την πρώτη στιγμή που έκαναν την εμφάνισή τους έδωσαν χώρο στην παραδοσιακή μουσική, αφού φιλοξένησαν καλλιτέχνες που είχαν άμεση σχέση μ αυτήν. Οργανοπαίχτες και τραγουδοποιοί οι οποίοι ήταν άμεσα συνδεδεμένοι με αυτό που λέμε παραδοσιακή μουσική έκαναν εμφανίσεις στις πρώτες μουσικές σκηνές της Αθήνας. Για παράδειγμα καλλιτέχνες όπως ο Σωκράτης Σινόπουλος, ο Χρήστος Τσιαμούλης με τις «Δυνάμεις του Αιγαίου» καθώς και μουσικοί με πιο σύγχρονες συνθέσεις αλλά με σαφή επιρροή με αυτό που ονομάζουμε παραδοσιακή μουσική όπως, ο Σωκράτης Μάλαμας, ο Θανάσης

Παπακωνσταντίνου, ο Αντώνης Απέργης, ο Haig Yadjian κ.α διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό το κοινό που πήγαινε στις σκηνές που φιλοξενούνταν.

Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι παίζοντας αυτοί οι καλλιτέχνες (πολλοί απ αυτούς ήταν οι ίδιοι φορείς της παραδοσιακής μουσικής αφού αυτοί την αναπαρήγαγαν) στις μουσικές σκηνές διαμόρφωσαν, μέσω του κοινού που τους ακολουθούσε αλλά κυρίως και της μουσικής που παρουσίαζαν, τις σύγχρονες μουσικές σκηνές. Αυτό που πάντα τους εντυπωσίαζε στους παλιούς μουσικούς ήταν το πόσο πρόσεχαν το ντύσιμο τους. Αυτό μας λέει πολλά για το πόση σημασία είχε γι' αυτούς το να τους σέβονται και αυτό ξεκινούσε πρώτα απ' όλα από την εμφάνιση τους.

Ακόμη θεωρούν ότι οι συνθήκες που επικρατούν σε μια μουσική σκηνή επηρεάζουν σημαντικά τη μουσική επιτέλεση, αφού όταν επιλέγεις να παίζεις σε μία μουσική σκηνή, το κάνεις από ανάγκη για να εκτονωθείς.

Σε ένα πανηγύρι εκτονώνεσαι μεν αλλά με διαφορετικό τρόπο. Το πανηγύρι είναι το αρχέγονο, η ιεροτελεστία κάτι που υπάρχει εδώ και χιλιάδες χρόνια. Όπου υπάρχει αυτή η σχέση μουσικού και χορευτή. Δεν υπάρχει ο χώρος για να αυτοσχεδιάσεις. Είτε σχήματα που είναι αμιγώς παραδοσιακά όπως οι Τακίμ είτε με μια πιο crossover προσέγγιση (ethnic – fusion). Αυτό το ήθος είναι κάτι νέο για την Ελλάδα. Οι μουσικές σκηνές λοιπόν επηρεάζουν τον τρόπο που παίζει ο μουσικός. Και αυτό γιατί παίζει σε εντελώς διαφορετικές συνθήκες απ αυτές του πανηγυριού, δηλαδή με μια σχετική ησυχία, θα μπορούσαμε να πούμε πώς είναι σαν να κάνει ένα μικρό κονσέρτο. Όπου ακούς καθαρά την μουσική. Σε ένα άλλο επίπεδο όμως, όχι ως ένα μέρος ιεροτελεστίας όπου χορεύεις ή τραγουδάς όπως γίνεται σε ένα πανηγύρι. Υπάρχει μια αντιστοιχία όπως στο πανηγύρι το καλλιτεχνικό έργο των ανώνυμων συνθετών, αναπτύχθηκε σε σχέση με τον πελάτη-χορευτή. Το ότι κάποιο κομμάτι παίζεται αργά είναι γιατί κάποιος του το ζήτησε αργά. Αντίστοιχα επειδή και οι ανάγκες τις κοινωνίας μετασχηματίζονται δημιουργείται ένα παρακλάδι καινούριο στον ελληνικό πολιτισμό, οι μουσικές σκηνές.

Επίσης έχει ενδιαφέρον η άποψη τους για την ελληνική μουσική πραγματικότητα. Όπως αναφέρουν οι ίδιοι με τα σημερινά δεδομένα της Ελληνικής πραγματικότητας η Αθήνα είναι η μόνη πόλη που μπορεί να προσφέρει διεξόδους στους νέους δημιουργούς. Λόγω και της οικονομικής κρίσης οι περισσότερες μουσικές σκηνές βρίσκονται στην πρωτεύουσα με αποτέλεσμα οι ευκαιρίες για έναν νέο καλλιτέχνη να παρουσιάσει την δουλειά του να βρίσκονται εκεί.

Ένας άλλος λόγος είναι και η χαοτική διαφορά του πληθυσμού σε σχέση με τις άλλες πόλεις. Απ τη στιγμή που σχεδόν το ½ του πληθυσμού της Ελλάδας βρίσκεται στην Αθήνα υπάρχει πολύ περισσότερο κοινό που μπορεί να παρακολουθήσει την παράσταση ενός νέου καλλιτέχνη, πράγμα

πολύ σημαντικό αφού αυτό είναι το ζητούμενο. Να δημιουργήσει δηλαδή μια βάση που θα τον αναδείξει σαν καλλιτέχνη. Βέβαια υπάρχουν και πολλές δυσκολίες. Μία απ αυτές είναι ότι λόγω του υπερπληθυσμού στην πρωτεύουσα, υπάρχουν πολλοί καλλιτέχνες οι οποίοι μπορεί να παίζουν την ίδια μέρα. Με αποτέλεσμα το κοινό να μοιράζεται. Μπορεί σε μία μέρα να γίνουν 10 ή 15 διαφορετικές εμφανίσεις σε αντίθεση με την επαρχία όπου σαφώς οι εμφανίσεις είναι λιγότερες και ο κόσμος θα προτιμήσει να πάει σ αυτή την μία πού θα γίνει. Ένας άλλος λόγος είναι και λόγω της φορολογίας στους χώρους που έχουν ζωντανή μουσική, οι τιμές των εισιτηρίων είναι ακριβές για τα δεδομένα της εποχής.

Για παράδειγμα το εισιτήριο μιας ζωντανής εμφάνισης ενός νέου καλλιτέχνη στην μουσική σκηνή «Ρυθμός» πού είναι μία απ τις μεγάλες σκηνές της Αθήνας, στοιχίζει το λιγότερο 10 ευρώ. Όταν ταυτόχρονα μια παράσταση ενός γνωστού καλλιτέχνη όπως ο Σωκράτης Μάλαμας για παράδειγμα μπορεί να στοιχίζει το ίδιο. Λογικό ο κόσμος να προτιμήσει να πάει στην παράσταση ενός γνωστότερου καλλιτέχνη, δεδομένης και της δύσκολης οικονομικής κατάστασης που επικρατεί. Παρόλα αυτά για τους ίδιους η Αθήνα (και ίσως η Θεσσαλονίκη) ευτυχώς ή δυστυχώς είναι ίσως η μόνη πόλη που μπορεί να προσφέρει ευκαιρίες σε νέους καλλιτέχνες.

Ωστόσο σύμφωνα με τους ίδιους τα τελευταία χρόνια βλέπουν στα live τους νέα παιδιά να έρχονται και να ξαναέρχονται για να τους δουν με το ίδιο πάθος που θα παρακολουθούσαν και μια ροκ συναυλία. Αυτό αποδεικνύει πως δεν είναι το είδος της μουσικής, όσο ο τρόπος που την παρουσιάζεις που την κάνει δημοφιλή και «σημερινή».

Συνέντευξη 2η

Παρακάτω ακολουθεί η ανάλυση και ο σχολιασμός των απαντήσεων που δόθηκαν από τον ιδιοκτήτη μουσικής σκηνής.

Κατά τη άποψη του σε μια μουσική σκηνή μπορούν να χωρέσουν πολλά είδη διαφορετικών μουσικών και πολιτισμών. Από τη Δόμνα Σαμίου, μέχρι τον Ρόμπερτ Ουίλιαμς, ενώ θεωρεί ότι η παραδοσιακή μουσική μέσα από τις μουσικές σκηνές βρήκε τρόπο να γίνει προσιτή σε ένα διαφορετικό κοινό. Οι μουσικές σκηνές δέχθηκαν καλλιτέχνες πού είχαν άμεση σχέση με την παράδοση. Πολλοί οργανοπαίχτες και τραγουδοποιοί της παραδοσιακής μουσικής έκαναν εμφανίσεις στις πρώτες μουσικές σκηνές της Αθήνας.

Για τον ίδιο οι μπουάτ έχουν σύνδεση με τις μουσικές σκηνές, ωστόσο στις μπουάτ τα πράγματα ήταν περισσότερο περιορισμένα σε σχέση με τη μουσική, καθώς την ίδια περίοδο τα περισσότερο λαϊκά ή παραδοσιακά ακούσματα ακούγονταν σε άλλους χώρους. Σε αυτό που απαντά καταφατικά είναι στη σύνδεση των μουσικών σκηνών με τα αστικά κέντρα, ενώ πιστεύει ότι αυτό συμβαίνει διότι για να μπορέσουν τα μουσικά είδη να συνεργαστούν πρέπει να υπάρχει πάντα μια κρίσιμη μάζα ανθρώπων που να αναπτύσσει την μουσική της για αρκετό διάστημα σε ένα χώρο. Επίσης θεωρεί ότι η Αθήνα έχει αυτή την αναγκαία προϋπόθεση. Επιπρόσθετα ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του για τη σημερινή κατάσταση των μουσικών σκηνών. Θεωρεί ότι η οικονομική κρίση έχει χτυπήσει και τις μουσικές σκηνές. Οι άνθρωποι τώρα δεν ξοδεύουν τόσα χρήματα, όσα παλιότερα για ψυχαγωγία και διασκέδαση. Επίσης τα κόστη για μια επιχείρηση έχουν αυξηθεί.

3.3 ΕΠΙΡΡΟΕΣ-ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

Οι Τακίμ κυκλοφόρησαν την πρώτη τους ολοκληρωμένη δισκογραφική δουλειά το 2005, το ομώνυμο album «TAKIM» σε παραγωγή του Παντελή Θαλασσινού για την MBI/thesis. Την ίδια χρονιά παίρνουν μέρος στο cd του Νίκου Ξυδάκη «Ημερολόγιο Δεύτερο» (Mercury Records) καθώς και στο soundtrack της ταινίας «Babam ve Oğlum» (Cantini Music), σε μουσική της Ευανθίας Ρεμπούτσικα.

Το Άλμπουμ τους αποτελεί μια αναδρομή στην μουσική ιστορία των Βαλκανίων και της Σμύρνης. Πνευστά, έγχορδα και κρουστά, έρχονται παράγουν πρωτότυπες συνθέσεις μέσα από ένα σύγχρονο πρίσμα, αποδεικνύοντας πως οι τοπικές μουσικές παραδόσεις είναι ακόμη ενεργές και εξελίσσονται.

Οι Τακίμ αποδεικνύουν πώς οι ήχοι της κάθε παράδοσης έχουν συνέχεια μέσα στον χρόνο και πώς φτάνουν μέχρι σήμερα να ταυτίζονται με την διάθεση, την μνήμη και την ψυχολογία του σύγχρονου μουσικού κοινού, καθώς οι δυτικές μουσικές νόρμες που έχουν χαρακτηρίσει την σύγχρονη μουσική μπορούν να συνυπάρξουν προωθητικά με τα ανανεωμένα πρότυπα της Ανατολής. Η δεύτερη δισκογραφική τους δουλειά αφορά σε «ζωντανή» ηχογράφηση στον Κήπο του Μουσείου Λαϊκών Οργάνων, ενώ δέκα χρόνια αργότερα επανέρχονται με το τρίτο τους άλμπουμ, που, όπως και το πρώτο, φέρει σαν τίτλο το όνομά τους. Εκεί υπάρχουν παραδοσιακά τραγούδια από την Ελλάδα και την Τουρκία, ενώ συμμετέχουν πολλά και σημαντικά ονόματα καλλιτεχνών όπως: Χρόνης Αηδονίδης, Χάρις Αλεξίου, Βαγγέλης Δημούδης, Παντελής Θαλασσινός, Δημήτρης Καρασαββίδης, Γρηγόρης Καψάλης, Γιάννης Κωνσταντίνου, Σωκράτης Μάλαμας,

Γιάννης Παπακώστας, Γιασεμή Σαραγούδα, OMA Strings και οι μαθητές του «Ευξείνιου Πολιτιστικού Συλλόγου». Τα είδη τους πολλά, από καφέ αμάν, “ala turka”, καρσιλαμάδες, τσάμικα, λόνγκες μέχρι ζαγορίσια χαβάδια, πωγωνίσια μοιρολόγια, ικαριώτικα και μπάλους.

3.4 ΣΤΥΛ

Οι Τακίμ είναι ένα παραδοσιακό κατά βάση συγκρότημα που η μουσική του διαδρομή αρχίζει -με πυρήνα πάντα τις μουσικές της ανατολικής Μεσογείου, της Ελλάδας και των Βαλκανίων- από την λαϊκή, κοσμοπολίτικη κουλτούρα της τουρκικής "Sanat" μουσικής και την χαρακτηριστική ένταση της βουλγαρικής παράδοσης, περνάει στην αραβικού τύπου Flamenco, με αρκετά στοιχεία jazz, και καταλήγει σε γνώριμα ακούσματα από την παράδοση του ελλαδικού χώρου και τις επιρροές που αυτή δέχτηκε τον περασμένο αιώνα. Αυτά κυρίως αφορούν τον πρώτο δίσκο αφού τα τελευταία χρόνια και με ιδιαίτερα στον τελευταίο δίσκο τους είναι εμφανή η στροφή στην ελληνική παραδοσιακή μουσική. Όσο αφορά λοιπόν το στυλ αλλά και τον ήχο του σχήματος νομίζω είναι καλύτερο να δανειστώ τα λεγόμενα του Θωμά Κωνσταντίνου (ως μέλος των Τακιμ) απ την συνέντευξη στο music paper και τον Σωτήρη Μπέκα, αλλά απ την συνέντευξη που έδωσε σε μένα ώστε να τα προσδιορίσει ο ίδιος καλύτερα: «Το 2005 περάσαμε σε μία άλλη φάση, όπου είχαμε φέρει και δεύτερο κρουστό τον Δημήτρη Εμμανουήλ και με αυτή τη σύνθεση κάναμε τον πρώτο δίσκο. Τότε πειραματιστήκαμε με πιο έθνικ στοιχεία για τα οποία μετανιώσαμε, διότι μάλλον ήμασταν ακόμη ανώριμοι. Είχαμε καλή πρόθεση, αλλά το αποτέλεσμα δεν ήταν κάτι τρομερό. Από εκεί κρατάω όλα τα κομμάτια εκτός από τα δύο έθνικ, το ένα του Paco de Lucia και το άλλο μία διασκευή μας σε σύνθεση του Gillespie. Πιστεύω ότι το απαύγασμα του δίσκου είναι η ενότητα «Τσέστος», «Ένα Σαββάτο βράδυ» και η «Νερατζιά». Ήταν ο «νέος ήχος». Δεν λέω ότι οι μπάντες από εκεί και ύστερα πρέπει να παίζουν με ούτι, κανονάκι, μπάσο, αλλά είναι κάτι που δεν το ‘χαμε ξανακούσει στην παράδοσή μας. Συνήθως ακούμε λαούτο, κρουστό, βιολί, κλαρίνο και άντε... σαντούρι και λύρες. Ακόμη και ο τρόπος ή η φιλοσοφία με την οποία ενώσαμε τα κομμάτια είναι ενδεικτική του συγκεκριμένου ήχου. Όταν πλέον ξαναμαζευτήκαμε μετά από πέντε χρόνια, διότι διαλυθήκαμε για ένα διάστημα, αρχίσαμε να δουλεύουμε συνειδητά προς μία ελληνοκεντρική κατεύθυνση»⁷³.

“Όσο αφορά του Τακίμ μέχρι τον πρώτο δίσκο ήταν ένα συγκρότημα με μια πιο crossover προσέγγιση, με την έννοια ότι αναμειγνύονταν διάφορα είδη μουσικής. Στην συνέχεια ήταν πολύ

⁷³ <http://www.musicpaper.gr/newsletter-subscribe/item/5013-takim-apokleistiko-diskos-2014>

συνειδητή η επιλογή του να επιλέξουμε ένα πιο παραδοσιακό ρεπερτόριο, χωρίς πλέον την προσθήκη αρμονικών οργάνων (πχ κιθάρα, πλήκτρα). Βέβαια και το ούτι και το κανονάκι, σύμφωνα πάντα με τα πρότυπα της σημερινής εποχής, (άλλωστε δεν είμαστε στο 1900), χρησιμοποιούν αρμονία στις ενορχηστρώσεις μας. Πλέον όμως επιλογή του σχήματος είναι να παίζουμε κομμάτια της παραδοσιακής μουσικής τα οποία είναι διαχρονικά. Αυτό και γιατί θεωρούμε ότι είναι ένα είδος το οποίο κατέχουμε περισσότερο σαν σχήμα και σαν μονάδες, αλλά και γιατί η διαχρονικότητα των τραγουδιών αυτής της μουσικής δεν είναι τυχαία. Επιλέξαμε λοιπόν να κάνουμε μια πιο ασφαλή επιλογή για τα δεδομένα του σχήματος.”

Ο καθένας από τους οκτώ δεξιότεχνες μουσικούς της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής εκπροσωπεί και μια διαφορετική μουσική παράδοση (Ηπειρο, Ρούμελη, Πελοπόννησο, Θράκη, Αιγαίο και Μικρά Ασία), παίζοντας διάφορα παραδοσιακά όργανα.

3.5. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η διαρκώς αυξανόμενη, συγκέντρωση πληθυσμού από το τέλος του 18ου αιώνα στην Αθηνά την αναδεικνύει στο κέντρο των πολιτιστικών εκδηλώσεων της χώρας., ενώ ο πληθυσμός της είναι ένα κράμα διαφορετικών ανθρώπων. Όπως γνωρίζουμε το αστικό περιβάλλον και γενικότερα ο χώρος επηρεάζει τη μουσική. Εμφανίζονται στο προσκήνιο καλλιτέχνες με μια πιο έθνικ προσέγγιση στις συνθέσεις τους. Αυτοί ανήκουν στο είδος της world music (συνθέσεις που ενέχουν στοιχεία από διάφορα είδη μουσικής και παραδόσεις όπως προστάζει το μουσικό είδος της world music, ένας όρος που δόθηκε κυρίως ως κατηγοριοποίηση από τις δισκογραφικές εταιρίες), έτσι την δεκαετία του 1990 ξεκινά ο θεσμός των μουσικών σκηνών.

Λαμβάνοντας υπόψη τις συνεντεύξεις και τα χρήσιμα συμπεράσματα που βγαίνουν μέσα απ αυτές, διακρίνουμε την αλλαγή στο ύφος, την αισθητική αλλά και τον τρόπο παιξίματος σε μια μουσική σκηνή. Ο χώρος επηρεάζει τελικά σε μεγάλο βαθμό τη μουσική καθώς και οι καθορισμένες συνθήκες που υπάρχουν σε μια σκηνή και το αντίστοιχο κοινό που θα έρθει να παρακολουθήσει έναν καλλιτέχνη, γνωρίζοντας εκ των προτέρων αυτές τις συνθήκες. Ο χορός και η έλλειψή του, επίσης επηρεάζει σημαντικά το παίξιμο ενός σχήματος ειδικά όσο αφορά χορευτικά κομμάτια τα οποία παίζονται σε ένα κοινό το οποίο ακούει χωρίς να χορεύει. Με αποτέλεσμα τα συγκεκριμένα κομμάτια να αποκτούν ένα διαφορετικό ύφος, μακριά απ αυτό της δημιουργίας τους. Πιο αποστειρωμένα με την έλλειψη του χορευτή κάτι που στην συγκεκριμένη περίπτωση

χαρακτηρίζεται ως αρνητικό απ τα μέλη των Τακιμ, ή μάλλον δύσκολα διαχειρίσιμο στα πλαίσια μιας μουσικής σκηνής. Στα ίδια όμως πλαίσια αναδεικνύονται νέα μουσικά όργανα, τα οποία είναι ούτως ή άλλως βασικά στα παραδοσιακά σχήματα αλλά με έναν πιο συνοδευτικό ρόλο. Σε μία σκηνή δίνεται η ευκαιρία, και λόγω ηχητικών εγκαταστάσεων και λόγω χώρου και συνθηκών (ησυχία, προσήλωση του κοινού στην μουσική), να αναδειχθούν όργανα τα οποία δεν μπορούν να έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο σε συνθήκες ενός πανηγυριού. Το κανονάκι, το ούτι, το λαούτο μπορούν να αναδειχθούν σαν σολιστικά όργανα. Εκτός απ τα παραδοσιακά, σολιστικά όργανα όπως το κλαρίνο το οποίο κυριαρχεί στο πανηγύρι της δημοτικής μουσικής.

Επίσης βλέποντας την δισκογραφία των καλλιτεχνών που χρησιμοποίησα παραπάνω ως παράδειγμα βλέπουμε πώς η δημιουργία των σκηνών είναι μια πολύ σημαντική συγκυρία αφού οι καλλιτέχνες αυτοί έχουν την ευκαιρία να παρουσιάσουν τη δουλειά τους σε ένα κοινό που διαμορφώνεται αναλόγως στην μουσική σκηνή, η συνθήκη της συναυλίας που επικρατεί σε μια ζωντανή εμφάνιση σε μία σκηνή όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, κάνει τον καλλιτέχνη να προσαρμόζει το παίξιμο του αναλόγως. Δίνει την ευκαιρία σε περισσότερους πειραματισμούς και σε μουσικούς να παρουσιάσουν τη δουλειά τους σε ένα χώρο και ένα κοινό προετοιμασμένο για αυτό που θα ακούσει. Επίσης μέσα απ την δισκογραφία, οι συνθέσεις που ακούγονται στα cd που αναφέραμε ανήκουν στο είδος της world music, παρατηρείται λοιπόν πώς ευδοκιμούν είδη όπως είναι η world, ethnic μουσική (νέες προσεγγίσεις σε κομμάτια που ανήκουν είτε στην λαϊκή ή δημοτική παράδοση), αφού υπάρχουν πλέον οι συνθήκες και οι κατάλληλοι χώροι που μπορούν να ακουστούν. Οι μουσικές σκηνές απ την πρώτη στιγμή που έκαναν την εμφάνισή τους έδωσαν χώρο στην παραδοσιακή μουσική, αφού φιλοξένησαν καλλιτέχνες που είχαν άμεση σχέση μ αυτήν. Οργανοπαίχτες και τραγουδοποιοί οι οποίοι ήταν άμεσα συνδεδεμένοι με αυτό που λέμε παραδοσιακή μουσική έκαναν εμφανίσεις στις πρώτες μουσικές σκηνές της Αθήνας. Για παράδειγμα καλλιτέχνες όπως ο Σωκράτης Σινόπουλος, ο Χρήστος Τσιαμούλης με τις «Δυνάμεις του Αιγαίου» καθώς και μουσικοί με πιο σύγχρονες συνθέσεις αλλά με σαφή επιρροή με αυτό που ονομάζουμε παραδοσιακή μουσική όπως, ο Σωκράτης Μάλαμας, ο Θανάσης Παπακωνσταντίνου, ο Αντώνης Απέργης, ο Haig Yadjian κ.α διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό το κοινό που πήγαινε στις σκηνές που φιλοξενούνταν. Πράγμα πολύ σημαντικό αφού ουσιαστικά το κοινό της εκάστοτε σκηνής προδίδει και την ταυτότητά της. Οι μουσικές σκηνές ουσιαστικά έδιναν την ευκαιρία σε πολλούς καλλιτέχνες της παραδοσιακής μουσικής να παρουσιάσουν δουλειές τους, οι οποίες έβρισκαν, τον απαραίτητο χώρο που τους έδινε η μουσική σκηνή, για να δημιουργήσουν. Ικανοποιούνταν ουσιαστικά η ανάγκη αυτών των μουσικών να εκφραστούν και να πειραματιστούν, πράγμα απαραίτητο και αναγκαίο για τον κάθε μουσικό, αφού σε ένα πανηγύρι, σε ένα γάμο, σε

ένα χορευτικό (μέρη τα οποία έπαιζε μέχρι τότε ένας παραδοσιακός μουσικός) δεν μπορούσαν να εκφράσουν αυτή τους την ανάγκη για πειραματισμό. Έτσι λοιπόν παίζοντας αυτοί οι καλλιτέχνες (πολλοί απ αυτούς ήταν οι ίδιοι φορείς της παραδοσιακής μουσικής αφού αυτοί την αναπαρήγαγαν) στις μουσικές σκηνές διαμόρφωσαν, μέσω του κοινού πού τους ακολουθούσε αλλά κυρίως και της μουσικής που παρουσίαζαν, τις σύγχρονες μουσικές σκηνές.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ

Adorno, Lovental, Marcuse, Horkheimer, 1984, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα, σ. 222-237.

Βερέμης, Θ., Κολιόπουλος, Γ., 2006, *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 μέχρι σήμερα*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα.

Βερνίκος, Ν., Δασκαλοπούλου, Σ., 2002, *Πολυπολιτισμικότητα οι διαστάσεις της πολιτισμικής ταυτότητας*, εκδ. Κριτική, Αθήνα.

Brown, C., Hagoort, P., 2004, *Νευροεπιστήμη της γλώσσας*, μτφρ. Φ. Λέκκας & Ν. Μάλλιου, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη.

Clogg, R., 2003, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας 1770-2000*, μτφρ. Λ. Παπαδάκη & Μ. Μαυρομμάτη, εκδ. Κάτοπτρο, Αθήνα.

Croce, B., 1976, *Τί είναι τέχνη;*, Εποπτεία, 3, σ. 3-10.

De Micheli, M., 1978, *Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ού αιώνα*, μτφρ. Λ. Παπαματθεάκη, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα.

Derruau, M., 2007, *Ανθρωπογεωγραφία*, μτφρ. Γ. Πρεβελάκης, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ, Αθήνα.

Hauser, A., 1984, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης, Τόμος Γ, Ροκοκό, Κλασικισμός, Ρομαντισμός*, μτφρ. Τ. Κονδύλη, εκδ. Κάλβος, Αθήνα.

Hetzler, F., M., 1989, *Ύλη και πνεύμα. Οι έσχατες πραγματικότητες της τέχνης*, Ελληνική Φιλοσοφική Επιθεώρηση 6, σ. 139-144.

Jay, M., 2000, *Διαλεκτική Φαντασία*, μτφρ. Φ. Τερζάκης, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα.

Κάβουρας, Π., 2010, *Φολκλόρ και Παράδοση: Ζητήματα Ανα- παράστασης της Μουσικής και του Χορού*, εκδ. Νήσος, Αθήνα.

Marcuse, H., 1983, *Η Τέχνη- Μορφή της πραγματικότητας*, μτφρ. Σ. Μπεκατώρος, εκδ. Γλάρος, Αθήνα, σ. 9-10.

Polignac, F., 2000, *Η Γέννηση της Αρχαίας Ελληνικής Πόλης*, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2000

Shaboutin, S., 2005, *Ιατρικές δυνάμεις της μουσικής*, εκδ. PLS, Αθήνα.

Teich, M., 2008, *Η βιομηχανική επανάσταση και η κοινωνία στην Ευρώπη κατά το 19ο αιώνα*, μτφρ. Μ. Αρκολάκης, στο «Κοινωνική και Οικονομική Ιστορία της Ευρώπης – Θέματα Οικονομικής και Κοινωνικής Ιστορίας της Ευρώπης», εκδ. Ε.Α.Π., Πάτρα, σ. 79 – 84.

Umberto, E., 1994, *Κήνσορες και Θεράποντες*, μτφρ. Ε. Καλλιφατίδη, εκδ. Γνώση, Αθήνα.

Vincent, J., M., 1978, *Η σχολή της Φρανκφούρτης και η κριτική θεωρία*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Επίκουρος, Αθήνα.

ΞΕΝΗ

Frith, S., 1989, *Politics and Social Change*, Manchester University Press, Manchester.

Goldman, R., F., 1961, “Varèse: Ionisation; Density 21.5; Intégrales; Octandre; Hyperprism; Poème Electronique. Instrumentalists, cond. Robert Craft. Columbia MS 6146 (stereo)”. Στο *Musical Quarterly*, 47, σ. 133–34.

Mumford, L., 1986, *The City in History: Its Origins and Its Prospects*, Harcourt Brace International, New York City.

Manuel, P., 1993, *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, University of Chicago Press, Chicago.

Shepherd, J., 2003, “Music and Social Categories”. Στο *The Cultural Study of Music*, Routledge, New York and London, σ. 239-248.

Shiner, L., 2003, *The Invention of Art: A Cultural History*, University of Chicago Press, Chicago.

Sweeney, P., 1991, *The Virgin Directory of World Music*, Virgin Books, London.

Wallis, R., Malm, K., 1984, *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries*, *Communication and society series*, Constable, London.

Wergin, C., 2007. *World Music: A Medium for Unity and Difference?* , EASA Media Anthropology, New York City.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΟΙ ΤΟΠΟΙ

Το αλάτι της γης «Το ροκ του μελλόντος μας- Συγκρότημα Τακίμ», διαθέσιμο στο URL: <http://www.ert.gr/alati-tis-gis-rok-tou-mellontos-mas-syggkrotima-takim/>, (Τελευταία Πρόσβαση στις 03/03/2016).

Ελληνική Στατιστική Αρχή, διαθέσιμο στο URL: <http://www.statistics.gr/>, (Τελευταία Πρόσβαση στις 04/06/2016).

Digital Life: Το 54% του παγκόσμιου πληθυσμού, ζει πια σε αστικά κέντρα, διαθέσιμο στο URL: <http://www.digitallife.gr/54-per-cent-global-population-is-urban-42932>, (Τελευταία Πρόσβαση στις 04/09/2016).

Η επίδραση της μουσικής στον άνθρωπο, διαθέσιμο στο URL: <http://www.matia.gr/egrapsan/arthra-meletes/i-epidrasi-tis-mousikis-ston-anthropo.html>, (Τελευταία Πρόσβαση στις 18/10/2016).

Παπαδόπουλος Σ., 2015, Θέατρο και Θεατρικές Τεχνικές στην Αγωγή και την Εκπαίδευση, διαθέσιμο στο URL: https://www.researchgate.net/profile/Aspasia_Dania/publication/279956447_THEATRO-KAI-THEATRIKES-TECHNIKES-STEN-AGOGI-KAI-TEN-EKPAIDEUSE/links/559fb4fc08ae0e0f6130a9c.pdf?inViewer=0&pdfJsDownload=0&origin=publication_detail (Τελευταία Πρόσβαση στις 18/10/2016).

Μπέκας Σ., 2014, Οι Τακίμ επιστρέφουν με νέο δίσκο, διαθέσιμο στο URL: <http://www.musicpaper.gr/nesletter-subscribe/item/5013-takim-apokleistiko-diskos-2014> (τελευταία πρόσβαση στις 14/2/2017).

Vivaldi's music boosts brain power: science says so and everything, διαθέσιμο στο URL: <http://www.classicfm.com/composers/vivaldi/news/vivaldis-music-boosts-brain-power/> (Τελευταία Πρόσβαση στις 18/10/2016).

BBC News: Musical training 'can improve language and reading, διαθέσιμο στο URL: <http://www.bbc.com/news/health-28703013> (Τελευταία Πρόσβαση στις 18/10/2016).

Does music training facilitate the mnemonic effect of song? An exploration of musicians and nonmusicians with and without Alzheimer's dementia, διαθέσιμο στο URL:

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/27309634>

(Τελευταία Πρόσβαση στις 18/10/2016).

BBC News, Does music training facilitate the mnemonic effect of song? An exploration of musicians and nonmusicians with and without Alzheimer's dementia, διαθέσιμο στο URL:

<http://www.bbc.co.uk/news/29775972>

(Τελευταία Πρόσβαση στις 18/10/2016).