

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Η έννοια της αυθεντικότητας στην παραδοσιακή μουσική σκηνή της
Αθήνας σήμερα

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μάρω Παναγή

Αθήνα, 2024

Τριμελής Επιτροπή

Μάρθα Μιχαηλίδου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)

Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου

Γιάννης Σκαρπέλος, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Μάρω Παναγή, 2024

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς την συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων της συγγραφέως.

Ευχαριστίες

Πρωτίστως ευχαριστώ θερμά για τον χρόνο και τις ενδιαφέρουσες συζητήσεις όσους και όσες συμμετείχαν στο ερευνητικό κομμάτι αυτής της εργασίας, χωρίς τους/τις οποίους/οποίες θα ήταν αδύνατη η εκπόνησή της.

Ακόμη, ευχαριστώ όλους τους/τις διδάσκοντες/διδάσκουσες του τμήματος Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου αλλά και τους/τις συμφοιτητές/συμφοιτήτριές μου για την άψογη συνεργασία.

Τέλος, θα ήθελα ιδιαιτέρως να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Μάρθα Μιχαηλίδου, για τις πολύτιμες συμβουλές και την ουσιαστική καθοδήγηση καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας, αλλά και για τη γόνιμη συνεργασία συνολικά στα δύο χρόνια του Μεταπτυχιακού Προγράμματος.

Περιεχόμενα

Περίληψη	7
Abstract.....	8
Εισαγωγή.....	9
Κεφάλαιο πρώτο: Βιβλιογραφική επισκόπηση	12
1.1 Εννοιολόγηση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής	12
1.1.1 Συνθήκες εδραίωσης του είδους.	13
1.1.2 Η ακμή του είδους σήμερα.	16
1.2 Οι μουσικές σκηνές.....	18
1.2.1 Θεωρητικό πλαίσιο και κατηγοριοποίηση.....	18
1.2.2 Η μουσική σκηνή των φεστιβάλ.....	20
1.3 Η κατασκευή της αυθεντικότητας	24
1.3.1 Η κατασκευή της αυθεντικότητας στην country μουσική.	26
1.3.2 Συμβολική οικονομία αυθεντικότητας: η περίπτωση των blues του Chicago.	27
1.3.3 Η σχέση παράδοσης και αυθεντικότητας.	29
Κεφάλαιο δεύτερο: Μεθοδολογική επισκόπηση.....	34
2.1 Ποιοτική έρευνα & εμπειρική έρευνα πεδίου.....	34
2.2 Χαρτογράφηση πεδίου	34
2.3 Σκόπιμη δειγματοληψία και διεξαγωγή συνεντεύξεων	37
2.4 Συμμετοχική Παρατήρηση	38
2.5 Περιορισμοί και δεοντολογικά ζητήματα.....	40
Κεφάλαιο τρίτο: Ανάλυση αποτελεσμάτων εμπειρικής έρευνας.....	42
3.1 Γενικό προφίλ συνεντευξιζόμενων.....	42
3.2 Χαρτογράφηση της παραδοσιακής μουσικής σκηνής της Αθήνας σήμερα.....	45
3.3 Παράδοση - Αυθεντικότητα - Κοινότητα	54

3.3.1 Εννοιολόγηση και αναβίωση της παραδοσιακής μουσικής.	54
3.3.2 Το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας.	57
3.3.3 Η έννοια της κοινότητας.....	61
3.3.3.1 Μουσικές κοινότητες.	62
3.3.3.2 Η μουσική σκηνή της Αθήνας ως κοινότητα.	63
3.3.3.3 Περί νοσταλγίας.....	68
3.3.3.4 Παράδοση σημαίνει συλλογικότητα.....	69
3.3.3.5 Έμφυλα ζητήματα.	72
Κεφάλαιο τέταρτο: Συμπεράσματα.....	75
Πηγές – Βιβλιογραφία	80
Παράρτημα.....	85

Γραφήματα, εικόνες, φωτογραφίες

Γραφήματα

Γράφημα 1. Αποτύπωση χαρτογράφησης χώρων/σκηνών	48
Γράφημα 2. Κατάσταση λειτουργίας 286 χώρων το 2024.....	52
Γράφημα 3. Διοργάνωση φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής 2018-2023.....	53

Εικόνα

Εικόνα 1. Ο χάρτης του Απτάλικο (2023).....	36
---	----

Περίληψη

Τα τελευταία χρόνια στη μουσική σκηνή της Αθήνας η παραδοσιακή μουσική γνωρίζει μεγάλη άνθηση. Όλο και περισσότεροι χώροι και μουσικές σκηνές στην πόλη διοργανώνουν εκδηλώσεις με παραδοσιακή μουσική, με αποτέλεσμα το «γλέντι» να αποτελεί πλέον έναν σταθερό και δυναμικό πόλο συνάντησης της νεολαίας του κέντρου. Σε αυτή την κατεύθυνση κινούνται και τα φεστιβάλ, ένας βασικός τύπος μουσικής σκηνής, όπου οι συμμετέχοντες -καλλιτέχνες και κοινό- συνδέονται με έναν ξεχωριστό τρόπο μέσω της παραδοσιακής μουσικής. Η παρούσα εργασία έχει σκοπό να μελετήσει τους παράγοντες που οδήγησαν στην άνθηση αυτή με επίκεντρο τον ρόλο της αυθεντικότητας. Η αυθεντικότητα είναι ένας όρος που συνδέεται στενά με την παράδοση και κατ' επέκταση την παραδοσιακή μουσική. Με δεδομένο ότι στη μετανεωτερικότητα η αυθεντικότητα δεν απορρέει φυσικά αλλά κατασκευάζεται, εξετάζεται το ερώτημα εάν η αναζήτησή της στη μουσική αυτή σχετίζεται περισσότερο με την εθνική ταυτότητα, με την οποία είναι παραδοσιακά συνυφασμένη, ή την κοινοτική αίσθηση που εκφράζει η παραδοσιακή μουσική.

Για την εξέταση των παραπάνω πραγματοποιήθηκε χαρτογράφηση της παραδοσιακής μουσικής σκηνής της Αθήνας με στόχο την ανάδειξη της ποικιλίας των χώρων που συγκροτούν τη λεγόμενη παραδοσιακή μουσική σκηνή. Ακόμη, διεξήχθη ποιοτική έρευνα με τη μορφή ημι-δομημένων συνεντεύξεων σε βάθος από μουσικούς του χώρου και άλλους δρώντες αλλά και συμμετοχική παρατήρηση με επιτόπια έρευνα στο πεδίο. Τα κύρια συμπεράσματα της έρευνας ανέδειξαν την αυξανόμενη δυναμική των χώρων/μουσικών σκηνών όπου επιτελείται η παραδοσιακή μουσική σήμερα στην Αθήνα και τη σημασία της αίσθησης της κοινότητας σε αυτό. Η αξία του ρόλου της αυθεντικότητας έγκειται ακριβώς σε αυτή την επιδίωξη της συν-κοινωνήσης των συμμετεχόντων της σκηνής και της συνένωσής τους σε μία κοινότητα με κοινή ταυτότητα.

Λέξεις-κλειδιά: παραδοσιακή μουσική σκηνή, φεστιβάλ, αυθεντικότητα, κοινότητα, Αθήνα

The concept of authenticity in the traditional music scene of Athens today

Maro Panagi

Abstract

In recent years, traditional music has been booming in the Athens music scene. More and more venues and music scenes in the city organize traditional music lives, so that the concept of “glendi” is now a stable and dynamic meeting point for the youth of the city center. Festivals, a key type of music scene where participants -artists and audience- connect in a unique way through traditional music, are moving in this direction. This paper aims to study the factors that have led to this flourishing, focusing on the role of authenticity. Authenticity is a term closely associated with tradition and, by extension, traditional music. Given that in postmodernity authenticity does not derive naturally but is constructed, the question of whether the search for it is more related to national identity, with which this music is traditionally intertwined, or to the sense of “community” it expresses is examined.

In order to examine the above, a mapping of the traditional music scene of Athens was carried out aiming to highlight the diversity of the spaces that make up the so-called traditional music scene. Furthermore, qualitative research was conducted in the form of semi-structured in-depth interviews with musicians and other actors in the field and, also, participatory observation. The main findings of the research highlighted the growing dynamics of the spaces/music scenes where traditional music is currently performed in Athens and the importance of a sense of community in this. The value of the role of authenticity lies precisely in this pursuit of co-communication between scene participants and their coming together in a community with a shared identity.

Keywords: traditional music scene, festival, authenticity, community, Athens

Εισαγωγή

Η προσωπική και επαγγελματική ενασχόληση με την παραδοσιακή μουσική του ελληνικού χώρου και της ανατολικής Μεσογείου ευρύτερα στάθηκε ο λόγος που θέλησα να ερευνήσω σε ακαδημαϊκό πλαίσιο τους όρους άνθησης της συγκεκριμένης μουσικής σκηνής τα τελευταία χρόνια. Η παρούσα εργασία επιχειρεί να απαντήσει στο πώς προέκυψε η άνθηση αυτή, ποια είναι η σημασία του ρόλου της αυθεντικότητας και πώς η ίδια συνδέεται με την παράδοση και την έννοια της κοινότητας. Στην προσπάθεια εξέτασης των παραπάνω ερωτημάτων θα διερευνηθεί, ακόμα, η σχέση του φολκλόρ με την έννοια της αυθεντικότητας και η δυναμική που ενέχει ένα φεστιβάλ -σαν βασικός τύπος μουσικής σκηνής- ως τόπος κοινοτικής έκφρασης.

Αρχικά, επιχειρείται μια συνοπτική εννοιολόγηση του όρου «παραδοσιακή μουσική» της Ελλάδας και αναφέρονται σύντομα οι ιστορικο-κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες που συνέβαλαν στην εδραίωση του είδους καθώς και οι παράγοντες που επιβεβαιώνουν την ακμή του σήμερα. Με το πέρας των δεκαετιών η λαϊκή κουλτούρα του αστικού κέντρου επαναπροσδιορίστηκε καθώς προσφέρθηκε ένας νέος τρόπος προσέγγισης και επαφής με την παράδοση, με αποτέλεσμα η παραδοσιακή μουσική σήμερα να έχει επανανοηματοδοτηθεί (Kallimoroulou, 2009). Η αναβίωση των παραδοσιακών που περιγράφει η Kallimoroulou (2009) βρίσκεται σήμερα στο επίκεντρο της εγχώριας μουσικής δραστηριότητας. Παράλληλα με την επανανοηματοδότηση του είδους που συντελείται, κρίνεται ενδιαφέρουσα και η διερεύνηση των χαρακτηριστικών των ίδιων των χώρων όπου επιτελείται η μουσική αυτή που στο σύνολό τους συγκροτούν την «παραδοσιακή μουσική σκηνή».

Το θεωρητικό πλαίσιο που έχει τεθεί από τη βιβλιογραφία γύρω από τον όρο «μουσική σκηνή» είναι πολύπλευρο, ωστόσο, η έννοια της τοπικότητας και της φυσικής εμπειρίας αποτελούν βασικά κριτήρια. Οι Bennett και Peterson (2004) υποστηρίζουν ότι η εννοιολόγηση της μουσικής σκηνής προκύπτει από τον συνδυασμό αισθητικών, πολιτικών, κοινωνικών και πολιτιστικών χαρακτηριστικών της τοπικής μουσικής που επιτελείται σε μια σκηνή. Με τα χαρακτηριστικά αυτά οι συμμετέχοντες αισθάνονται ότι διαφοροποιούνται από τις υπόλοιπες κοινωνικές ομάδες και σχηματίζουν μεταξύ τους μία κοινότητα με κοινή ταυτότητα. Η κοινοτική

αυτή αίσθηση εντείνεται κατά την πραγματοποίηση ενός μουσικού φεστιβάλ όπου η κοινή εμπειρία που βιώνεται από τους συμμετέχοντες έχει έντονο το στοιχείο της συλλογικότητας. Είναι γεγονός ότι τις τελευταίες δεκαετίες η σκηνή των φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής αναπτύσσεται ραγδαία στον αστικό χώρο γι' αυτό και η παρούσα εργασία εστιάζει μέσω της ποιοτικής μεθόδου της συμμετοχικής παρατήρησης στα φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής.

Για να προσδιοριστεί το πλαίσιο γύρω από την άνθηση της παραδοσιακής μουσικής σκηνής της Αθήνας σήμερα η εργασία μελετά τις διαλογικές σχέσεις που προκύπτουν από το τρίπτυχο παράδοση – αυθεντικότητα – κοινότητα.

Για τον Richard Peterson (2004) η έννοια της αυθεντικότητας παίζει καθοριστικό ρόλο στην παραγωγή της κουλτούρας, καθώς ιεραρχεί τα συμβολικά σύνορα, τοποθετώντας το αυθεντικό ως συμβολικά περισσότερο εκτιμητέο σε σχέση με το μη αυθεντικό. Η αυθεντικότητα αντιμετωπίζεται ως ανανεώσιμη πηγή, καθώς το παρελθόν επανερμηνεύεται, ώστε να ταιριάζει στις ανάγκες που αλλάζουν, με αποτέλεσμα η αυθεντικότητα να κατασκευάζεται. Παίρνοντας ως παραδείγματα την country και την blues μουσική, αναδεικνύονται οι τρόποι με τους οποίους η αυθεντικότητα κατασκευάζεται και στη δεύτερη περίπτωση γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης για τουριστικούς λόγους.

Η παραδοσιακή μουσική είναι συνδεδεμένη στον συλλογικό νου με την έννοια της αυθεντικότητας. Το παραδοσιακό ταυτίζεται με το ακέραιο, το άφθαρτο στον χρόνο, το ανθεκτικό και αυθεντικό, «το μέγεθος εκείνο, το οποίο θα πρέπει να λειτουργεί αρχετυπικά ως κριτήριο και σημείο αναφοράς σε σχέση με οποιαδήποτε δράση και απόπειρα δημιουργικής έκφρασης στο παρόν» (Ανδρίκος, 2020, σ. 395). Στη σύγχρονη ελληνική μουσική σκηνή ο όρος παράδοση ήταν και είναι ιδεολογικά φορτισμένος υπηρετώντας το εθνικό αφήγημα και την προσπάθεια διάσωσης και αναβίωσης του ατέραιου παρελθόντος (Ανδρίκος, 2020, σ. 396). Η έννοια του φολκλορισμού περιγράφει αυτήν την εμμονική προσήλωση και τη στείρα απομίμηση και διαιώνιση του παρελθόντος.

Η παραδοσιακή μουσική «γεννήθηκε» και διαδόθηκε μέσα στο συλλογικό πλαίσιο της προφορικής παράδοσης. Ακόμη, οι τελετουργίες που συνοδεύουν τη

μουσική, ο χορός και το γλέντι, αποτελούν τόσο για τους ίδιους τους μουσικούς όσο και για το κοινό αυθεντικές εμπειρίες που συνδέουν τους συμμετέχοντες μεταξύ τους ενισχύοντας την αίσθηση της κοινότητας, με αποτέλεσμα η συνύπαρξή τους να αποτελεί τρόπο κοινωνικοποίησης.

Προκύπτει, λοιπόν, το ερώτημα εάν η παραδοσιακή μουσική αποτελεί, και πρέπει να αντιμετωπίζεται ως, μία ζωντανή τέχνη που εξελίσσεται και αλλάζει ή ως ένα μουσειακό στοιχείο -παραπέμποντας περισσότερο στην έννοια του φολκλόρ- που αναπαράγεται στείρα και συχνά χρησιμοποιείται ως παράγοντας τόνωσης της εθνικής ταυτότητας. Ακόμη, για τους συμμετέχοντες της παραδοσιακής μουσικής σκηνής η αυθεντικότητα σχετίζεται με τη σύνδεσή τους με το εθνικό παρελθόν ή αφορά περισσότερο τη βιωμένη συλλογική εμπειρία στο πλαίσιο μιας κοινότητας;

Με τη χαρτογράφηση της παραδοσιακής μουσικής σκηνής της Αθήνας ως πρώτο μεθοδολογικό εργαλείο επιδιώκεται η ανάδειξη της δυναμικής και της ποικιλίας των χώρων που συγκροτούν τη λεγόμενη παραδοσιακή μουσική σκηνή και τα διαφορετικά τους χαρακτηριστικά. Ο σαφέστερος προσδιορισμός της σκηνής αποσκοπεί στην εξέταση των δια-αντιδράσεων που συμβαίνουν εντός της. Τέλος, για την εξέταση των παραπάνω ερευνητικών ερωτημάτων διεξήχθη ποιοτική έρευνα με τη μορφή ημι-δομημένων συνεντεύξεων σε βάθος από μουσικούς του χώρου και άλλους δρώντες αλλά και συμμετοχική παρατήρηση με επιτόπια έρευνα στο πεδίο και, συγκεκριμένα, σε φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής. Τα δεδομένα που συλλέχθηκαν από τις παραπάνω μεθόδους θα επιβεβαιώσουν ή όχι την ερευνητική υπόθεση περί άνθησης της συγκεκριμένης μουσικής σκηνής και θα επιτρέψουν τη λεπτομερέστερη διερεύνηση των όρων κάτω από τους οποίους συμβαίνει.

Κεφάλαιο πρώτο: Βιβλιογραφική επισκόπηση

1.1 Εννοιολόγηση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής

Σε αυτό το κεφάλαιο θα επιχειρηθεί μια συνοπτική εννοιολόγηση του όρου παραδοσιακή μουσική της Ελλάδας και η διάκρισή της από άλλα κοντινά μουσικά είδη, καθώς και θα αναφερθούν σύντομα οι ιστορικο-κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες που συνέβαλαν στην εδραίωση του είδους και οι παράγοντες που στοιχειοθετούν τη δημοφιλία του σήμερα.

Ο ακριβής ορισμός της παραδοσιακής μουσικής ως μουσικό είδος με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά έχει απασχολήσει τον κλάδο της εθνομουσικολογίας για πολλά χρόνια. Ουσιαστικά η παραδοσιακή μουσική αποτελεί μία ευρύτερη κατηγορία που περικλείει πολλά συγγενεύοντα είδη μουσικής. Η Kallimoroulou (2009) στο βιβλίο της *Paradosiáká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece* ορίζει την παραδοσιακή μουσική ως μια ευρύτερη μουσική ομπρέλα με κεντρικό άξονα το δημοτικό τραγούδι (ως δημοτικό τραγούδι ορίζει το είδος που συμπεριλαμβάνει όλα τα διακριτά μουσικά στυλ κάθε περιοχής). Η ίδια προχωρά σε έναν πιο συγκεκριμένο ορισμό της παραδοσιακής μουσικής ("*paradosiaka*") ως ένα αστικό μουσικό είδος που εμφανίστηκε στην Ελλάδα μετά τη δικτατορία μέσα από το ανανεωμένο ενδιαφέρον που έδειξαν οι νέοι της Αθήνας στην εξερεύνηση των μουσικών παραδόσεων της Ελλάδας και της Μικράς Ασίας. Κεντρικό στοιχείο στα παραδοσιακά που τα διακρίνει από άλλα είδη είναι η χρήση των ανατολίτικων οργάνων κυρίως από την Τουρκία. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα συγκρητιστικό ("*syncretic*") μουσικό ιδίωμα που αντλεί από μια ποικιλία λαϊκών και αστικών στυλ και ρεπερτορίων από την Ελλάδα και την Τουρκία και ταυτόχρονα περιλαμβάνει νέες συνθέσεις και πειραματισμούς που προκύπτουν από το παίξιμο των συγκεκριμένων ανατολίτικων οργάνων (Kallimoroulou, 2009, σ. 1).

«Η εικόνα που έχει ο σημερινός άνθρωπος για την ελληνική παραδοσιακή μουσική είναι αποτέλεσμα μιας πολύπλευρης διαμεσολάβησης», αναφέρει εύστοχα ο Σαρρής (2014, σ. 269). Ουσιαστικά πρόκειται για μία άγραφη παράδοση με τοπικό χαρακτήρα που δημιουργήθηκε μέσα σε συνθήκες προφορικότητας στην επαρχία και έχει επιρροές από την Ανατολή. Το δημοτικό τραγούδι, τα λεγόμενα νησιώτικα, τα μικρασιάτικα ή αλλιώς σμυρναίικα, ακόμα και η βυζαντινή μουσική, συχνά νοούνται

ως «παραδοσιακά». Υπάρχει, ακόμη, και ο όρος «νεο-παραδοσιακά» που περιγράφει το πρόσφατο αυτό άνοιγμα προς όλα τα παραπάνω είδη και διαφέρει από τον στενό ορισμό που χρησιμοποιούνταν κυρίως κατά τη διάρκεια και μετά τα χρόνια της δικτατορίας, όπου ως «παραδοσιακά» νοείτο μόνο το δημοτικό τραγούδι. Το εννοιολογικό άνοιγμα προέκυψε τις τελευταίες δεκαετίες μέσα από μια διαδικασία «επαναπροσδιορισμού του λαϊκού πολιτισμού (popular culture) στο αστικό περιβάλλον και δυναμικής αναδιατύπωσης των κυρίαρχων μέχρι τότε ορισμών της παράδοσης προς μια συμπερίληψη των ανατολίτικων ιδιωμάτων» (Kallimoroulou, 2009, σ. 2).

1.1.1 Συνθήκες εδραίωσης του είδους. Η Kallimoroulou (2009) αναλύει εκτενώς στο βιβλίο της τις συνθήκες κάτω από τις οποίες αναπτύχθηκε το είδος των παραδοσιακών τις τελευταίες δεκαετίες κυρίως στην Αθήνα και αναφέρεται σε κίνηση αναβίωσής τους (paradosiaka revival movement).

Η αναβίωση των παραδοσιακών που περιγράφει ξεκινά στα χρόνια μετά τη δικτατορία από τη νεολαία του αστικού κέντρου της Αθήνας. Η ενασχόληση των νέων ευρύτερα με την παράδοση κινήθηκε από μια βαθύτερη επιθυμία επαναπροσδιορισμού της έννοιας της παράδοσης και διαμόρφωσης της δικής τους πολιτισμικής ταυτότητας σε μια εποχή όπου οι οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες άλλαζαν ραγδαία. Η αστικοποίηση και η επιρροή της Δύσης σε οικονομικό, πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο έπαιξαν ενεργό ρόλο στην αναζήτηση αυτού του νέου ιδεολογικού και πολιτισμικού εδάφους με κύρια στόχευση την «επιστροφή στις ρίζες». Η χρήση των ανατολίτικων οργάνων στα παραδοσιακά συμβολίζει την αντίσταση που επέδειξε η νεολαία στην εισβολή της δυτικής και κυρίως αγγλο-αμερικάνικης κουλτούρας· μια νεολαία της δεκαετίας του '80 προερχόμενη κυρίως από τον πολιτικό χώρο της Αριστεράς, με αντι-ιμπεριαλιστική στάση και διευρυμένη πνευματική καλλιέργεια (Kallimoroulou, 2009, σ. 6).

Ο επαναπροσδιορισμός της έννοιας της παράδοσης εκφράστηκε ως έντονη ανάγκη της καλλιεργημένης αυτής νεολαίας και ως αντίσταση στο ιδεολογικό πλαίσιο που είχε επιβάλλει η δικτατορία (1967-1974) γύρω από τη δημοτική μουσική και την παράδοση γενικότερα. Ο εμποτισμός των δύο με εθνικά σύμβολα από το καθεστώς είχε οδηγήσει στην ιδεολογικοποίησή τους. Η αναβίωση του ρεμπέτικου ως είδους

περιθωριακού που παιζόταν και ακουγόταν «από τα κάτω» αποτελεί ένα ενδεικτικό παράδειγμα ιδεολογικής αντίστασης. Το ρεμπέτικο ως κοινωνικό φαινόμενο ιδεολογικής έκφρασης της νεολαίας προετοίμασε το έδαφος για την αναβίωση των παραδοσιακών μέσα από την επαναχρησιμοποίηση των δίσκων των 78 στροφών όπου ακούγονταν τραγούδια από το λεγόμενο είδος του «καφέ αμάν» ή αλλιώς τα «μικρασιάτικα/σμουρνάικα». Έτσι και τα ανατολίτικα όργανα, όπως το σάζι και το ούτι, που αποτελούν κεντρικό πυλώνα των παραδοσιακών, άρχισαν να έρχονται στο προσκήνιο (ό.π., σ. 27).

Ταυτόχρονα ξεκίνησε να ανθεί και η έντεχνη μουσική σκηνή με σημαντικούς πρωτοπόρους μουσικούς που εναντιώνονταν στο καθεστώς. Η έντεχνη μουσική¹ απαρτιζόταν από πολλούς μουσικούς που έπαιζαν τα ανατολίτικα όργανα που χρησιμοποιούνταν στα παραδοσιακά και επηρεάστηκε από το συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Οι νέοι Έλληνες συνθέτες από την έντεχνη σκηνή χρησιμοποίησαν πολλά μουσικά στοιχεία από τις δημώδεις μουσικές παραδόσεις περιοχών όπως η Θράκη, η Μικρά Ασία και ο Πόντος και ο διάλογος αυτός επεκτάθηκε και σε άλλα είδη, όπως η jazz (Ανδρόνογλου, 2023, σ. 51).

Εκτός από τις ιστορικο-κοινωνικές συνθήκες της εποχής που συνέβαλαν στην ανάπτυξη του είδους, η Kallimorou αφιερώνει μεγάλο μέρος του βιβλίου της στην εξήγηση της συνεισφοράς συγκεκριμένων ατόμων αλλά και μουσικών σχημάτων που ήταν στο επίκεντρο του μουσικού στερεώματος τότε. Παράδειγμα σταθμό αποτελεί ο μουσικός Ross Daly και η δημιουργία του εργαστηρίου του «Λαβύρινθος» χάρη στο οποίο με τα χρόνια δημιουργήθηκε μια ενεργή και δυναμική μουσική κοινότητα με μουσικούς από όλον τον κόσμο και πολύτιμες πολιτισμικές ανταλλαγές. Στη συνέχεια, η συγγραφέας αναφέρεται και σε μουσικά σχήματα που δημιουργήθηκαν τότε από νέους μουσικούς με διαφορετικές καταβολές αλλά την ίδια αγάπη για τα ανατολίτικα όργανα όπως οι «Δυνάμεις του Αιγαίου» του οποίου η μεγάλη συνεισφορά έγκειται στο γεγονός ότι λόγω της «έντεχνης» αισθητικής προσέγγισης του παραδοσιακού ρεπερτορίου κατάφεραν να διαμεσολαβήσουν και να ξανασυστήσουν με επιτυχία μια

¹ «Ως έντεχνη μουσική δημιουργία λογίζεται η συμφωνική μουσική και γενικότερα τα μουσικά έργα που εμπεριέχουν την έννοια του ηχητικού οικοδομήματος, δηλαδή, την ανάπτυξη ενός μοτιβικού στοιχείου με βάση συνθετικούς νόμους, κανόνες, τεχνικές. Αυτό, σε αντίθεση με το λαϊκό-δημοφιλές τραγούδι που βασίζεται στην πρωτόλεια μορφή επωδός-ζεεύγος, στίχων-επωδός (refrain-couplet-refrain).» (Ανδρόνογλου, 2023, σ. 46)

ανοίκεια και απομακρυσμένη μουσική παράδοση στο σύγχρονο αστικό κοινό της Αθήνας (Kallimoroulou, 2009, σ. 109).

Σημαντικό ρόλο, ακόμη, διαδραμάτισαν η ίδρυση και η λειτουργία Μουσικών Σχολείων από το 1988, καθώς και η έναρξη λειτουργίας πανεπιστημιακών ακαδημαϊκών τμημάτων με αντικείμενο την παραδοσιακή μουσική. Μέσα σε μια δεκαετία τα ανατολίτικα όργανα βρέθηκαν από το περιθώριο στο προσκήνιο εξαιτίας της λειτουργίας των παραπάνω, με αποτέλεσμα να σημειωθεί μια «δυναμική ενσωμάτωση των συγκεκριμένων οργάνων στον επίσημο χάρτη της ελληνικής μουσικής» (ό.π., σ. 133). Σταδιακά, λοιπόν, άρχισε να διαμορφώνεται μια ενεργή κοινότητα νέων μουσικών πολλοί από τους οποίους μαθήτευσαν δίπλα στους πρωτοπόρους που προαναφέρθηκαν. Οι νέοι αυτοί μουσικοί μαζί με τους ιδιοκτήτες των μουσικών σκηνών, τους παραγωγούς και τους πελάτες σχημάτισαν το δίκτυο που καθιέρωσε το στυλ των παραδοσιακών στην ελληνική μουσική αγορά (ό.π., σ. 147).

Επιπροσθέτως, η ραγδαία ανάπτυξη της διαδικτυακής δισκογραφικής διανομής και προσβασιμότητας την τελευταία δεκαετία αποδείχτηκε καθοριστικής σημασίας για τη διαμόρφωση και εξάπλωση της παραδοσιακής μουσικής (Μελετέας, 2022, σ. 16). Η διάδοση των παραδοσιακών βασίστηκε στον τεχνολογικό παράγοντα και συγκεκριμένα στην έλευση του γραμμόφωνου, των δίσκων 45 και 33 στροφών τη δεκαετία του '60, της κασέτας το '80, του CD μετέπειτα και σήμερα της ψηφιοποίησης. «Με τη δισκογραφία η παραδοσιακή μουσική, από άυλο προϊόν του λαϊκού πολιτισμού μετατρέπεται σε προϊόν με υλική υπόσταση, το οποίο υπόκειται στους νόμους της αγοράς» (Σαρρής, 2014, σ. 282).

Συμπερασματικά, με το πέρας των δεκαετιών η λαϊκή κουλτούρα του αστικού κέντρου και της κοινωνίας επαναπροσδιορίστηκε. Προσφέρθηκε ένας νέος τρόπος προσέγγισης και επαφής με την παράδοση και τις ρίζες της υπαίθρου (Kallimoroulou, 2009, σ. 33). Λόγω του φαινομένου της αστικοποίησης των τελευταίων 60 χρόνων η νέα γενιά μουσικών αλλά και το ίδιο το ακροατήριο στην πόλη βρίσκονται διαρκώς εκτεθειμένοι σε πολυπολιτισμικά ερεθίσματα και ανάμεσα σε μουσικές ζυμώσεις. Σε αντίθεση με την παλαιότερη αντίληψη του δημοτικού τραγουδιού ως αποκλειστικά συνυφασμένου με την εκάστοτε τοπική παράδοση, η παραδοσιακή μουσική σήμερα έχει επανανοηματοδοτηθεί.

1.1.2 Η ακμή του είδους σήμερα. Η προσωπική επαγγελματική ενασχόληση με την παραδοσιακή μουσική με οδήγησε σε κάποια εμπειρικά συμπεράσματα και διαπιστώσεις. Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται άνθηση του συγκεκριμένου είδους και ανάπτυξη της εγχώριας μουσικής σκηνής. Τα τεκμήρια αυτού του φαινομένου μπορούν να εντοπιστούν στο μεγάλο πλήθος των παραδοσιακών σχημάτων και την αύξηση της ενασχόλησης της νέας γενιάς με το είδος (είτε ως δημιουργοί, είτε ως κοινό) η οποία έχει δημιουργήσει συνολικά μια ενεργή κοινότητα «λαϊκού» πολιτισμού (Απτάλικο, 2021). Ακόμη, η λειτουργία μεγάλου αριθμού μουσικών σκηνών στην πόλη, που έχει φέρει την έννοια του «γλεντιού» στην καθημερινότητα του αστικού τοπίου, αποτελεί μία δεύτερη ένδειξη δημοφιλίας. Παράλληλα με τις σκηνές λειτουργεί και ένα μεγάλο πλήθος μουσικών φεστιβάλ, εκδηλώσεων, μουσικών εργαστηρίων και εκπαιδευτικών σεμιναρίων με αντικείμενο την παραδοσιακή μουσική (Μελετέας, 2022, σ. 18, 20).

Το 2021 η Απτάλικο ΑΜΚΕ² που δραστηριοποιείται ενεργά στον τομέα της παραδοσιακής μουσικής του ελλαδικού χώρου και της ανατολικής μεσογείου ευρύτερα πραγματοποίησε έρευνα με τίτλο *Έρευνα-Χαρτογράφηση της κοινότητας των μουσικών που δραστηριοποιούνται στο χώρο του λαϊκού πολιτισμού*. Η έρευνα ανέδειξε την ανάπτυξη μιας ενεργής κοινότητας που συμπεριλαμβάνει μουσικούς, συνθέτες, εκπαιδευτές και οργανοποιούς που συμμετέχουν στα μουσικά δρώμενα της Αθήνας. Με τη συμμετοχή πάνω από 1.000 καλλιτεχνών προέκυψαν κάποια σημαντικά τεκμήρια που επιβεβαιώνουν την αναβίωση της παραδοσιακής μουσικής σκηνής σήμερα. Για παράδειγμα, το 46,9% των ερωτηθέντων απάντησε ότι ειδικεύεται στο Δημοτικό και Νησιώτικο ρεπερτόριο (Απτάλικο, 2021, σ. 14). Ακόμη, τα όργανα ανατολικής προέλευσης, για τα οποία κάνει λόγο και η Kallimoroulou, όπως το ούτι, το σάζι, το κανονάκι κ.ά., βρίσκονται σε υψηλή θέση όσον αφορά στο ποσοστό ειδίκευσης των μουσικών σε όργανο (ό.π., σ. 131). Σχετικά με τα χαρακτηριστικά των χώρων όπου επιτελείται η παραδοσιακή μουσική θα

² Από το 2017 η Αστική Μη Κερδοσκοπική Εταιρεία ΑΠΤΑΛΙΚΟ ασχολείται με τη «διοργάνωση μουσικών εκδηλώσεων και άλλων καλλιτεχνικών παραγωγών παράλληλα με το βασικό της έργο που δε σταμάτησε να είναι η δωρεάν προβολή του διαδικτυακού ημερολογίου μουσικών εκδηλώσεων καθώς και η δωρεάν προβολή καλλιτεχνών, μουσικών σχημάτων και οργανοποιών, όπως και η συγκέντρωση πληροφοριών και τίτλων βιβλιογραφίας σχετικής με την παραδοσιακή μουσική του ελλαδικού χώρου και της ανατολικής Μεσογείου ευρύτερα.» (pro.aptaliko.gr)

αναφερθούμε εκτενώς στο επόμενο κεφάλαιο, ωστόσο, αξίζει να επισημάνουμε ενδεικτικά ότι σχεδόν δύο στους τρεις μουσικούς, ανεξαρτήτως φύλου, που έχουν ειδίκευση στα δημοτικά/νησιώτικα, εμφανίζονται σε όλες τις κατηγορίες χώρων και με μεγάλη συχνότητα (ό.π., σ. 101).

Όλα τα παραπάνω δεν αφήνουν φυσικά ανεπηρέαστη την ανάπτυξη της δισκογραφίας, όπου παρατηρείται στροφή ακόμα και των μεγάλων δισκογραφικών και εταιρειών παραγωγής στο συγκεκριμένο είδος. Μέσα από την καταλογογράφηση της εγχώριας δισκογραφίας του ευρύτερου είδους που ονομάζουμε *Τροπικότητα της Ανατολικής Μεσογείου (ΑΜ)*³ που πραγματοποίησε ο Θωμάς Μελετέας (2022, σ. 30) βλέπουμε ότι ο αριθμός κυκλοφοριών ανά έτος παρουσιάζει διαρκή ανάπτυξη κατά τη διάρκεια της δεκαετίας 2011-2021. Η πλειονότητα (59%) δε των δισκογραφικών δουλειών αυτών προέρχεται από νέους πρωτοεμφανιζόμενους καλλιτέχνες αυτής της δεκαετίας.

Όσον αφορά στη δραστηριότητα των δισκογραφικών εταιρειών σήμερα, παρατηρείται με ενδιαφέρον η προώθηση νέων σχημάτων στο ευρύτερο είδος του παραδοσιακού. Χαρακτηριστικά παραδείγματα μεγάλων ελληνικών εταιρειών παραγωγής είναι η Novel Vox η οποία τα τελευταία χρόνια συνεργάζεται με παραδοσιακά σχήματα όπως οι Γκιντίκι, η εταιρεία Fishbowl Music Tank που συνεργάζεται με την παραδοσιακή μπάντα Banda Entorica, η 360° Entertainment με το σχήμα Babo Koro (μπάντα με παραδοσιακές και άλλες καταβολές) κ.ά.⁴ Παρατηρείται, λοιπόν, μια αύξηση της εκπροσώπησης των παραδοσιακών σχημάτων σε επίπεδο δισκογραφίας αλλά και σε επίπεδο management, booking και επικοινωνίας από τις εταιρείες παραγωγής.

Συμπερασματικά, η αναβίωση των παραδοσιακών που περιέγραψε η Kallimoroulou (2009) σήμερα βρίσκεται στο επίκεντρο της εγχώριας μουσικής δραστηριότητας. Παράλληλα με την επανανοηματοδότηση του είδους που

³ Η καταλογογράφηση αφορά δίσκους μεγάλης διάρκειας (LP) οι οποίοι έχουν είτε ως βάση, είτε ως σημαντική επιρροή την ΑΜ τροπικότητα και το ΑΜ οργανολόγιο. «Οι πολιτισμοί της Ανατολικής Μεσογείου έχουν αναπτύξει μέσα στους αιώνες μουσικούς κώδικες - “συγκοινωνούντα δοχεία” με έντονη συγγένεια. Αυτοί οι κώδικες έχει καθιερωθεί στην ευρωπαϊκή μουσικολογική βιβλιογραφία να αναφέρονται ως ανατολικές τροπικές μουσικές [eastern modal musics]». (Μελετέας, 2022, σ.8)

⁴ Με στοιχεία από τις ιστοσελίδες και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης των εταιρειών.

συντελείται, κρίνεται ενδιαφέρουσα και η διερεύνηση των χαρακτηριστικών των χώρων όπου επιτελείται η παραδοσιακή μουσική σήμερα που στο σύνολό τους συγκροτούν την «παραδοσιακή μουσική σκηνή».

1.2 Οι μουσικές σκηνές

Προτού εξετάσουμε τις διάφορες τυπολογίες των χώρων της παραδοσιακής σκηνής και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες η παραδοσιακή μουσική επιτελείται σε αυτές, θα αναλυθεί το θεωρητικό πλαίσιο γύρω από τον όρο «μουσική σκηνή».

1.2.1 Θεωρητικό πλαίσιο και κατηγοριοποίηση. Παρά τις σύγχρονες μεγάλες τεχνολογικές ανακαλύψεις και την είσοδο της μουσικής στην ψηφιακή εποχή η live μουσική εμπειρία αποτελεί ακόμα το κέντρο της μουσικής εμπειρίας σε όλες τις κοινωνίες και κουλτούρες. Δεν υπάρχει ακριβής συναίνεση ως προς τα χαρακτηριστικά που καθορίζουν το πλαίσιο της μουσικής σκηνής, ωστόσο, η έννοια του τόπου και της φυσικής εμπειρίας αποτελούν κοινά κριτήρια στη βιβλιογραφία. Ως μουσική σκηνή συνοπτικά ορίζεται η τοποθεσία όπου οι άνθρωποι συγκεντρώνονται για να παράγουν, να επιτελέσουν και να απολαύσουν τη μουσική (Kotarba & Lalone, 2014, σ. 53, 54).

Ο Irwin (1977) προτείνει ένα συμπεριληπτικό πλαίσιο ορισμού της μουσικής σκηνής στο οποίο η μουσική σκηνή περιλαμβάνει όλους τους εμπλεκόμενους σε ένα πολιτισμικό φαινόμενο, δηλαδή, τους καλλιτέχνες, το κοινό, τους ανθρώπους πίσω από την παραγωγή, τους επιχειρηματίες και τους κριτικούς. Ακόμη, περιλαμβάνει τις ίδιες τις τοποθεσίες όπου επιτελείται ένα πολιτιστικό γεγονός, όπως τα μαγαζιά, τα στούντιο ηχογράφησης, οι αίθουσες πρόβας κ.ά., αλλά και τα πολιτιστικά προϊόντα που παράγονται, όπως οι διαφημίσεις, οι συναυλίες, οι ηχογραφήσεις, οι κριτικές κ.ά. (Irwin, 1977, όπως αναφέρεται στο Kotarba & Lalone, 2014, σ. 54).

Κορυφαίας σημασίας για τη διαμόρφωση του θεωρητικού πλαισίου γύρω από τον όρο «μουσική σκηνή» είναι το βιβλίο των Bennett και Peterson (2004) *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Οι ίδιοι υποστηρίζουν ότι η εννοιολόγηση της μουσικής σκηνής προκύπτει από τον συνδυασμό αισθητικών, πολιτικών, κοινωνικών και πολιτιστικών χαρακτηριστικών της τοπικής μουσικής που επιτελείται σε μια σκηνή. Με τα χαρακτηριστικά αυτά οι συμμετέχοντες αισθάνονται ότι

διαφοροποιούνται από τις υπόλοιπες κοινωνικές ομάδες και σχηματίζουν μεταξύ τους μία κοινότητα με κοινή ταυτότητα.

Η κατηγοριοποίηση που προτείνουν οι Bennett και Peterson (2004, σ. 6) βασίζεται στην άποψη ότι οι σκηνές έχουν ένα χρονικό και τοπικό όριο. Οι κατηγορίες που προτείνονται είναι οι εξής: τοπικές σκηνές (local), διατοπικές (translocal) και εικονικές (virtual) μουσικές σκηνές.

Τοπικές (local scenes) χαρακτηρίζονται λόγω της διάρθρωσής τους γύρω από μια συγκεκριμένη γεωγραφική εστία οι σκηνές οι οποίες προσιδιάζουν στην έννοια της τοπικής κοινότητας, καθώς τα μέλη μιας τοπικής σκηνής διαμορφώνουν κοινές αφηγήσεις για την καθημερινή ζωή και η μουσική επιτελείται ως αποτέλεσμα συλλογικής και δημιουργικής διαδικασίας (Bennett & Peterson, 2004, σ. 6, 7). Συνολικά, όπως οι ίδιοι αναφέρουν:

μια τοπική σκηνή είναι μια εστιασμένη κοινωνική δραστηριότητα που λαμβάνει χώρα σε έναν οριοθετημένο χώρο και κατά τη διάρκεια ενός συγκεκριμένου χρονικού διαστήματος, κατά το οποίο ομάδες παραγωγών, μουσικών και οπαδών συνειδητοποιούν το κοινό τους μουσικό γούστο, διακρίνονται συλλογικά από τους άλλους με τη χρήση μουσικής και πολιτιστικών σημείων που συχνά οικειοποιούνται από άλλα μέρη, αλλά επανασυνδυάζονται και αναπτύσσονται με τρόπους που καταλήγουν να αντιπροσωπεύουν την τοπική σκηνή (Bennett & Peterson, 2004, σ. 8).

Οι διατοπικές σκηνές (translocal) ουσιαστικά αποτελούν το αποτέλεσμα της συνένωσης πολλαπλών τοπικών σκηνών με κοινά χαρακτηριστικά, κοινό τρόπο ζωής και επίκεντρο μια συγκεκριμένη μουσική. Στις διατοπικές σκηνές παρατηρείται τακτική επικοινωνία μεταξύ των μελών, τα οποία συνδέονται κάτω από έναν κοινό σκοπό και μια κοινή ταυτότητα, με αποτέλεσμα να διαμορφώνεται μια μικρή κοινότητα. Τα μέλη, δηλαδή, διαφόρων και απομακρυσμένων τοπικών σκηνών με κοινό μουσικό προσανατολισμό αλληλεπιδρούν, συχνά ανταλλάσσοντας οπτικοακουστικό υλικό, και συγκεντρώνονται γύρω από μια διατοπική σκηνή (Bennett & Peterson, 2004, σ. 6, 8).

Με την έλευση του διαδικτύου και την κυριαρχία της ψηφιακής εποχής σχηματίστηκε ένας νέος ψηφιακός πλέον χώρος όπου συνενώνονται άνθρωποι προερχόμενοι από διαφορετικές και γεωγραφικά απομακρυσμένες τοπικές σκηνές. Το φαινόμενο αυτό περιγράφει ο όρος της εικονικής (virtual) σκηνής. Αυτό που

επετεύχθη με τις virtual σκηνές είναι ότι η μουσική σκηνή συνέχιζε να υπάρχει ακόμα και μετά το πέρας μιας συναυλίας, καθώς οι fans συγκεκριμένων καλλιτεχνών, μπαντών και μουσικών ειδών με τη χρήση του διαδικτύου επικοινωνούσαν μεταξύ τους και σταδιακά η ομάδα τους μεγάλωνε. Η διαδικτυακή αλληλεπίδραση που υπάρχει στη virtual σκηνή συχνά έχει παρόμοια χαρακτηριστικά με την αλληλεπίδραση που συμβαίνει στην τοπική σκηνή, ωστόσο, διαφέρει σημαντικά στην γρήγορη ταχύτητα με την οποία εξαπλώνεται και στην ανθεκτικότητα που έχει στον χρόνο (Bennett & Peterson, 2004, σ. 11, 187, 202). Αντίστοιχα με τους συμμετέχοντες στις διατοπικές σκηνές, οι συμμετέχοντες στις εικονικές σκηνές βρίσκονται και αυτοί γεωγραφικά απομακρυσμένοι αλλά έρχονται σε επαφή και συναντιούνται σε μια «ενιαία διαδικτυακή συνομιλία», όπως, για παράδειγμα, ένα chatroom. Εφόσον, λοιπόν, η εικονική σκηνή βασίζεται στην άμεση επικοινωνία των fans μέσω του διαδικτύου, οι Bennet και Peterson συμπεραίνουν ότι και η ίδια η σκηνή βρίσκεται υπό τον έλεγχο κυρίως αυτών των υποκειμένων (2004, σ. 10, 11).

Όπως ήδη σημειώθηκε, θεμελιώδες στοιχείο στον ορισμό της μουσικής σκηνής είναι η σημασία της αίσθησης του τόπου κατά την εμπειρία της μουσικής. Στην ψηφιακή εποχή του σήμερα η αίσθηση του τόπου μπορεί να αποκτήσει πιο υβριδικά χαρακτηριστικά (Kotarba & Lalone, 2014, σ. 54). Ένας τέταρτος τύπος μουσικής σκηνής, λοιπόν, αυτός της υβριδικής σκηνής, περιγράφεται στο κείμενο των Kotarba και Lalone (2014). Η υβριδική μουσική σκηνή είναι μια σύγχρονη σκηνή η οποία συνδυάζει τα χαρακτηριστικά των τριών κατηγοριών που προαναφέρθηκαν με το ψηφιακό στοιχείο. Στην υβριδική σκηνή η εμπλοκή των νέων ψηφιακών μέσων είναι καθοριστικής σημασίας και η διάδοση της μουσικής γίνεται μέσω αυτών. Στην υβριδική σκηνή, για παράδειγμα, ανήκει μια virtual συναυλία όπου η επιτέλεση συμβαίνει από avatars μουσικών και όχι με τη φυσική τους παρουσία (ό.π., σ. 56, 58).

Εν κατακλείδι, παρατηρούμε χρονικά μια μεταβολή των τύπων της μουσικής σκηνής με πιο πρόσφατη την εκδοχή της υβριδικής σκηνής, ωστόσο, τα θεμελιώδη στοιχεία που χαρακτηρίζουν κάθε τυπολογία έχουν διατηρηθεί.

1.2.2 Η μουσική σκηνή των φεστιβάλ. Στην παρούσα ερευνητική εργασία το είδος μουσικής σκηνής όπου θα διεξαχθεί συμμετοχική παρατήρηση είναι το φεστιβάλ.

Οι Bennett και Peterson (2004, σ. 9) κατατάσσουν τα μουσικά φεστιβάλ στις διατοπικές σκηνές, καθώς αποτελούν μεγάλες και συνήθως πολυήμερες εκδηλώσεις που συγκεντρώνουν γεωγραφικά διασκορπισμένα άτομα σε έναν συγκεκριμένο τόπο. Ο διατοπικός τους χαρακτήρας εκφράζεται και με το γεγονός ότι είναι αποτέλεσμα συνένωσης ευρύτερων μουσικών σκηνών. Παράλληλα, τα φεστιβάλ μοιάζουν και με τις τοπικές σκηνές στο ότι πραγματοποιούνται σε έναν συγκεκριμένο χώρο και βιώνονται στο πλαίσιο μιας συλλογικής εμπειρίας (ό.π., σ. 149).

Η θεώρηση των φεστιβάλ ως πολιτισμικές επιτελέσεις (Manning, 1983, σ. viii) που ενσωματώνουν τελετές, τελετουργίες, θέατρο, συναυλίες, θεάματα κ.ά. ήρθε από τον Manning. Ωστόσο, ο Milton Singer ήταν ο πρώτος που έθεσε τον όρο πολιτισμικές επιτελέσεις και υποστήριξε ότι οι πολιτισμικές επιτελέσεις έχουν χρονικό όριο, δηλαδή, περιορισμό στον ορίζοντα πραγμάτωσής τους, είναι οργανωμένες δράσεις με αρχή και τέλος και προϋποθέτουν την ύπαρξη ακροατηρίου, χώρου και αφορμής για επιτέλεση (Singer, 1972, όπως αναφέρεται στο Συρακούλη, 2010, σ. 171).

Όπως υποστηρίζει η Βάσω Συρακούλη στο κείμενό της *Σύγχρονα φεστιβάλ φολκλόρ. Οι παραδοσιακές μουσικές επί σκηνής* (2010), τα φεστιβάλ αποτελούν οργανωμένες δημόσιες πολιτισμικές επιτελέσεις σε κατασκευασμένα πλαίσια αλλά και «μονολογικές επιτελέσεις» όπου η παραγωγή της μουσικής διαχωρίζεται από την πρόσληψή της, με αποτέλεσμα οι ίδιοι οι μουσικοί να αποστασιοποιούνται από το ακροατήριο και να μην υπάρχει συν-επιτέλεση της μουσικής από τις δύο μεριές.

Είναι γεγονός ότι τις τελευταίες δεκαετίες η σκηνή των φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής αναπτύσσεται ραγδαία στον αστικό χώρο. Από την αγροτική ύπαιθρο όπου παιζόταν παλαιότερα, η παραδοσιακή μουσική και η τελετουργία του γλεντιού πέρασαν, μέσω της αστικοποίησης του 20^{ου} αιώνα, στο σύγχρονο αστικό μουσικό παρόν. Παράλληλα με το δημοφιλές πλαίσιο γύρω από τις παραδοσιακές μουσικές που αναπτύχθηκε (popularization) παρατηρείται και το φαινόμενο της φεστιβαλοποίησης (festivalization). Η μεταφορά της παραδοσιακής μουσικής «από τα αστικά σαλόνια, τα μουσεία, τα σχολεία και τις εθνικές εκδηλώσεις σε μεγάλους δημοφιλείς εξωτερικούς και εσωτερικούς χώρους» περιγράφει τις παραπάνω διεργασίες, οι οποίες άρχισαν να συντελούνται στην ελληνική κοινωνία από τη δεκαετία του '80 όταν σταδιακά αναδύθηκε η ανάγκη κατανάλωσης της πολιτισμικής

εμπειρίας στην πόλη και ανανέωσης της εικόνας της. Η πραγματοποίηση όλο και περισσότερων μουσικών φεστιβάλ τότε συνέβαλε στην οικονομική αναδόμηση των πόλεων, την αύξηση της ανταγωνιστικότητάς τους και την ανάπτυξή τους ως πλατφόρμες κατανάλωσης «πολιτισμικής εμπειρίας» (Συρακούλη, 2010, σ. 175).

Οι θετικές συνέπειες από την πραγματοποίηση ενός φεστιβάλ αποτελούν αδιαμφισβήτητα κινητήριο παράγοντα για την ανάπτυξη του θεσμού αυτού. Όταν διοργανώνεται ένα φεστιβάλ σε έναν χώρο ο τελευταίος μεταμορφώνεται και αποκτά εορταστικό χαρακτήρα. Επαναδιαμορφώνεται σε “festive space” όπου βιώνεται μια κοινή εμπειρία με έντονη την αίσθηση της συλλογικότητας στους συμμετέχοντες και, επίσης, προκύπτει μια αστική ανανέωση για την πόλη, η οποία αναδεικνύεται. Έτσι, η μονολογική επιτέλεση που ενέχει ένα φεστιβάλ αποκτά και διαλογικά χαρακτηριστικά, τα οποία απορρέουν από το εορταστικό ύφος της περίπτωσης και, συνεπακόλουθα, από τα συναισθήματα χαράς και την επικοινωνία που αναπτύσσεται ανάμεσα σε κοινό και μουσικούς (Συρακούλη, 2010, σ. 176, 177).

Οι κίνδυνοι, ωστόσο, που ελλοχεύουν κατά το φαινόμενο της εκλαΐκευσης (popularization) ενός φεστιβάλ είναι η εμπορευματοποίηση της λαϊκής (popular) μουσικής που πιθανόν να οδηγήσει στην εξασθένηση της ουσιαστικής σχέσης που έχει ένα φεστιβάλ με μια συγκεκριμένη μουσική σκηνή. Αυτό είναι λογικό να συμβαίνει όταν ο κύριος στόχος των διοργανωτών είναι η εμπορική επιτυχία και όχι τόσο οι αισθητικές και πολιτικές δυναμικές που μπορεί να αναδυθούν (Dowd κ.ά., 2004, σ. 149, 163, 164). Ο προβληματισμός αφορά στο κατά πόσο τα φεστιβάλ εφόσον διαμεσολαβούνται όλο και περισσότερο από την αγορά θα συνεχίσουν να αποτελούν ένα ξεχωριστό είδος μουσικής σκηνής ή να ενσωματώνονται σε υπάρχουσες σκηνές όπως συμβαίνει μέχρι σήμερα. Υπάρχει η πιθανότητα ένα φεστιβάλ να καταλήξει να αποτελεί απλώς μια συγκέντρωση ατόμων χωρίς κοινά χαρακτηριστικά και επιδιώξεις που το μόνο τους κοινό στοιχείο θα είναι η αγορά του εισιτηρίου εισόδου (ό.π., σ. 165).

Η Συρακούλη (2010, σ. 179) πραγματεύεται τα φολκλορικά φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής και υποστηρίζει ότι η διοργάνωσή τους αποτελεί κομμάτι μιας συνολικής πολιτιστικής πολιτικής η οποία συχνά κατευθύνεται από τους θεσμούς ή και το κράτος προς την προώθηση συγκεκριμένων μηνυμάτων, γεγονός που ενέχει τον κίνδυνο έμμεσης επιβολής της εκάστοτε φολκλορικής οπτικής. Στο

σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητος ο διαχωρισμός της φολκλορικής αναπαράστασης από τον σύγχρονο τρόπο αναπαράστασης των παραδοσιακών στα φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής που μελετά η παρούσα εργασία. Το φολκλór αναφέρεται σε έναν συγκεκριμένο τρόπο που αναπαρίστανται τα παραδοσιακά και γενικότερα η παράδοση, στην οποία προσδίδεται ένας τυποποιημένος ή και εμπορικός χαρακτήρας.

Ο όρος φολκλór χρησιμοποιήθηκε από την ελληνική λαογραφία με οντολογική διάσταση «με στόχο να αντιδιαστείλει την ορθή (λαογραφικό Εγώ) από την αντίστοιχη άστοχη διαχείριση του παρελθόντος («φολκλορικό» Άλλο)» (Κάβουρας, 2010, σ. 29, 30). Η λαογραφία επιχειρεί να πάρει αποστάσεις από τα φολκλορικά πρότυπα που προσπαθούν άστοχα να αναπαραστήσουν και να αποδώσουν το παραδοσιακό παρελθόν (Ανδρίκος, 2020, σ. 399). Σύμφωνα με τον Κάβουρα, το φολκλór και η παράδοση αποτελούν θεωρητικά και ιδεολογικά μορφώματα του δυτικού νεωτερικού ορθολογισμού και η φολκλορική αναπαράσταση «παρουσιάζεται σαν πραγμάτωση μιας φαντασιακής σύλληψης του παρελθόντος μέσα στο νεωτερικό παρόν – ως ανάπλαση μνήμης και ως τόπος νοσταλγίας του παλαιού, του παλαιού ως Άλλου της νεωτερικότητας» (Κάβουρας, 2010, σ. 9, 32). Η σχέση φολκλór, παράδοσης και αυθεντικότητας θα μελετηθεί περαιτέρω στο υποκεφάλαιο *Η σχέση παράδοσης και αυθεντικότητας*.

Συνολικά, σύμφωνα με τη Συρακούλη (2010), η δύναμη των φεστιβάλ φολκλór έγκειται στο γεγονός ότι

είναι πολύ σημαντικά για την ίδια την κοινότητα, καθώς ο ιδανικός στόχος των σύγχρονων φεστιβάλ φολκλór είναι να παρουσιάσουν την κουλτούρα που βασίζεται στην κοινότητα -είτε αυτή η κοινότητα βρίσκεται κοντά είτε μακριά- στα πλαίσια μιας ιδεολογικά φιλελεύθερης προσέγγισης της έννοιας του φολκλór. Με αυτόν τον τρόπο έχουμε μια διαρκή αναπροσαρμογή του τρίπτυχου: παράδοση-κοινότητα-αυθεντικότητα (Συρακούλη, 2010, σ. 178).

Στα φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής που διοργανώνονται τα τελευταία χρόνια και όπου η εργασία αυτή εστιάζει δεν επιβάλλεται κάποια τέτοια φολκλορική οπτική που έχει σκοπό να περάσει συγκεκριμένα σύμβολα και μηνύματα. Η κουλτούρα, βέβαια, που βασίζεται στην κοινότητα, για την οποία κάνει λόγο η Συρακούλη (2010), είναι μια κεντρική ιδέα που αναδεικνύεται και διαπνέει τον θεσμό

των συγκεκριμένων φεστιβάλ περισσότερο, όμως, με όρους συνόλου και βιωμένης κοινοτικής εμπειρίας και όχι ιδεολογικής κατεύθυνσης.

Στο επόμενο και τελευταίο κεφάλαιο της βιβλιογραφικής επισκόπησης αλλά και στο κεφάλαιο των εμπειρικών ευρημάτων της έρευνας θα αναζητηθεί η σχέση των τριών εννοιών που αναφέρει η Συρακούλη (2010): παράδοση-κοινότητα-αυθεντικότητα. Συγκεκριμένα, θα περιγραφεί η διαλογική σχέση ανάμεσα στην παράδοση και την αυθεντικότητα και θα αναζητηθεί η σημασία της κοινότητας, η οποία εκπορεύεται από τη βιωμένη αυθεντική συλλογική εμπειρία των συμμετεχόντων στη σκηνή, στην αναβίωση της παραδοσιακής μουσικής σκηνής σήμερα.

1.3 Η κατασκευή της αυθεντικότητας

Η έννοια της αυθεντικότητας έχει απασχολήσει πλήθος επιστημόνων στο πεδίο της εθνομουσικολογίας. Για να κατανοήσουμε καλύτερα το θεωρητικό υπόβαθρο πίσω από την έννοια, θα ανατρέξουμε σε άλλα είδη μουσικής: στην country και την blues. Η επιλογή αυτή βασίζεται στο ότι και τα δύο αποτελούν είδη με ιστορικό παρελθόν ως παραδοσιακές μουσικές ενός τόπου που έπειτα ενσωματώθηκαν στην πολιτιστική βιομηχανία. Δεν «γεννήθηκαν», δηλαδή, μέσα σε αυτήν, γι' αυτό και το ζήτημα της αυθεντικότητας και της κατασκευής και εκμετάλλευσής της φανερώνεται τόσο πολυδιάστατο. Ακόμη, ενδιαφέρων και άξιος διερεύνησης κρίθηκε ο συσχετισμός της blues μουσικής με την τουριστικοποίηση στο κείμενο του Grazian (2004). Η πρόθεση της ερευνήτριας βασίστηκε στην εξέταση και επαλήθευση ή μη της συγκεκριμένης σύνδεσης με το φαινόμενο των παραδοσιακών σήμερα.

Στο πλαίσιο μελέτης της παραγωγής της κουλτούρας ο Αμερικανός κοινωνιολόγος Richard Peterson μελέτησε επισταμένα την έννοια της αυθεντικότητας. Στο βιβλίο του *Creating Country Music: Fabricating Authenticity* (1997) χρησιμοποίησε ως πεδίο μελέτης την άνθιση της country μουσικής στην Αμερική και ασχολήθηκε με τον τρόπο απόδοσης αυθεντικότητας στο συγκεκριμένο πολιτιστικό προϊόν. Για τον Peterson η αυθεντικότητα παίζει καθοριστικό ρόλο στην παραγωγή της κουλτούρας, καθώς ιεραρχεί τα συμβολικά σύνορα, τοποθετώντας το αυθεντικό ως συμβολικά περισσότερο εκτιμητέο σε σχέση με το μη αυθεντικό. Στην παραγωγή της κουλτούρας η αυθεντικότητα αντιμετωπίζεται ως ανανεώσιμη πηγή,

καθώς το παρελθόν επανερμηνεύεται, ώστε να ταιριάζει σε σύγχρονες ανάγκες που συνεχώς αλλάζουν, με αποτέλεσμα η αυθεντικότητα να κατασκευάζεται (Peterson & Anand, 2004, σ. 326). Με άλλα λόγια, η αυθεντικότητα δεν αναφέρεται σε κάποια συγκεκριμένα κριτήρια και απαραίτητα συστατικά που εκπορεύονται από το παρελθόν, αλλά είναι μια επανακατασκευή αυτών των στοιχείων του παρελθόντος, που επιλέγονται συνειδητά και αναδιαμορφώνονται κατάλληλα ώστε να ταιριάζουν στις ανάγκες του σήμερα.

Για να κατανοήσουμε πώς η αυθεντικότητα κατασκευάζεται μπορούμε να ανατρέξουμε στη δομή της ίδιας της βιομηχανίας. Η δομή της μουσικής βιομηχανίας συνδέεται άμεσα με την εμφάνιση υποκουλτούρων. Παρόλο που το μουσικό πεδίο εμφανίζεται συχνά ομογενοποιημένο, πολλές φορές γεννιούνται περιθωριακά μουσικά είδη που αρχικά αντιμετωπίζονται με δυσπιστία και απευθύνονται σε συγκεκριμένο ακροατήριο. Είναι η ανάγκη των καταναλωτών να αναγνωριστούν ως μια ξεχωριστή, αυθεντική ταυτότητα και όχι ως καταναλωτικό προϊόν των μεγάλων μουσικών εταιριών. Το είδος αυτό αποκτά μια συμβολική διάσταση και γίνεται πηγή αξίας για τις περιθωριακές ομάδες. Σταδιακά, ωστόσο, το εκάστοτε περιθωριακό είδος γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης των παραγωγών και εταιριών και ενσωματώνεται στην κυρίαρχη κουλτούρα. Τα βήματα σε αυτήν τη σταδιακή αποκατάσταση μιας υποκουλτούρας σε κυρίαρχη είναι ότι αρχικά «υπάρχει μια νόρμα που στη συνέχεια παραβιάζεται και μέσω αυτής της παραβίασης καθιερώνεται ως εικόνα και ως στυλ» (Peterson & Anand, 2004, σ. 325). Η αντίσταση αυτή ξεκινάει πάντα από τις νεανικές ομάδες που θέλουν να εκφράσουν τις καταπιεσμένες τους θέσεις, οι οποίες βιώνονται ως αντίθετες αξίες σε σχέση με τις κυρίαρχες.

Ένα ενδεικτικό παράδειγμα συναφές με το είδος μουσικής που εξετάζεται στην παρούσα εργασία είναι τα ρεμπέτικα. Τα ρεμπέτικα, όπως σημειώθηκε στο πρώτο υποκεφάλαιο, γνώρισαν άνθηση στα χρόνια της δικτατορίας και της μεταπολίτευσης ως εκφρασμένη ανάγκη της καλλιεργημένης νεολαίας να διαφοροποιηθεί από την επιβαλλόμενη δυτική κουλτούρα (Kallimoroulou, 2009). Επομένως, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι τα ρεμπέτικα επανεφευρέθηκαν ως μία υποκουλτούρα της εποχής και αναδείχθηκαν ως σύμβολο αντίστασης των νέων. Η μετέπειτα καθιέρωση του είδους, όμως, ως θεμελιακό στοιχείο του νεοελληνικού

μουσικού πολιτισμού επιβεβαιώνει την ενσωμάτωσή του στην κυρίαρχη κουλτούρα της εποχής.

1.3.1 Η κατασκευή της αυθεντικότητας στην country μουσική. Όπως προαναφέρθηκε, ένα σημαντικό παράδειγμα που μελέτησε ο Peterson για να δείξει την κατασκευή της αυθεντικότητας στη μουσική βιομηχανία και στην παραγωγή της κουλτούρας είναι η country μουσική. Στο βιβλίο του *Creating Country Music: Fabricating Authenticity* (1997) ξεκινώντας από τις αρχές του 1920 μια ιστορική αναδρομή της εμφάνισης της country έως την country του 21ου αιώνα συνδυάζει την εμπειρική έρευνα με μια κριτική προσέγγιση της βιομηχανίας της country μουσικής, για να αναδείξει νέες πτυχές στον τρόπο με τον οποίο δομείται κοινωνικά και πολιτισμικά η μουσική αυτή.

Σύμφωνα με τον ίδιο, η country μουσική και η βιομηχανία της βασίζονται σε ένα κατασκευασμένο ιδανικό: την αυθεντικότητα. Τα μουσικά ταλέντα που αναζητούνται από τους παραγωγούς της βιομηχανίας πρέπει να πληρούν το κριτήριο της «αυθεντικότητας», η οποία αποτελεί την κεντρική μυθολογία του είδους. Η αυθεντικότητα εκπορεύεται από τις βασικές θεματικές της country μουσικής, όπως η φύση, οι ρίζες, η πραγματική ζωή, η καθημερινότητα της εργατικής τάξης και εκφράζει κοινές χαρές, λύπες και στόχους (Peterson, 1997, σ. 210, 211). Ο Peterson υποστηρίζει πως η μουσική βιομηχανία της country κατασκευάστηκε ιστορικά παράγοντας επιλεκτικά ορισμένους καλλιτέχνες, προωθώντας τον εαυτό της ως «αυθεντικό» και ελέγχοντας αυστηρά την παραγωγή της μέσω των έντυπων εκδόσεων, του ραδιοφώνου (και αργότερα της τηλεόρασης), των ηχογραφήσεων, των περιοδικών αλλά και της σύνθεσης των τραγουδιών. Επικρατεί, δηλαδή, μια κοινή συλλογή και συμμετοχή στην οικοδόμηση της αυθεντικότητας από όλα τα εμπλεκόμενα μέρη, όπως συνθέτες, ερμηνευτές, παραγωγούς, κριτικούς, fans κ.ά. (Vandermeer, 1998, σ. 478). Σύμφωνα με τον Peterson (1997, σ. 210), τόσο οι μυημένοι όσο και οι μη γνώστες «έχουν ιστορικά κατανοήσει την country μουσική ως έκφραση της αυθεντικότητας και αυτή η αυθεντικότητα δεν επινοήθηκε ούτε αντιγράφηκε, αλλά βασίστηκε στην ιστορία ενός λαού και έγινε αντιληπτή από τις καθημερινές του εμπειρίες».

Η κατακλείδα φράση του Peterson συνοψίζει εύστοχα όλα τα παραπάνω: «εφόσον η country μουσική παραμένει κοινή ιδιοκτησία των καλλιτεχνών, της βιομηχανίας και των θαυμαστών, η αίσθηση της αυθεντικότητας θα διατηρηθεί καθώς αλλάζει» (Peterson, 1997, σ. 233).

1.3.2 Συμβολική οικονομία αυθεντικότητας: η περίπτωση των blues του Chicago. Η ιδέα της αυθεντικότητας, λοιπόν, είναι μια ανανεώσιμη πηγή. Στη βάση αυτή κινείται και το κείμενο του Grazian (2004) *The Symbolic Economy of Authenticity*. Ο Grazian καταπιάνεται με τη blues σκηνή του Chicago και τη σταδιακή τουριστικοποίησή της κατά τη δεκαετία του '60. Εξηγεί πώς οι προσδοκίες των fans αλλά και των τουριστών της πόλης σχετικά με το τι λογίζεται ως «αυθεντικό» blues έχουν χτιστεί μέσω της εκμετάλλευσης των σημαινόντων της αυθεντικότητας της σκηνής από τους παραγωγούς, τους επιχειρηματίες και τους ίδιους τους καλλιτέχνες. Ανταποκρίνονται, ωστόσο, αυτές οι προσδοκίες στο τι είναι το «πραγματικό» blues του Chicago;

Σύμφωνα με τη Wang (1999) υπάρχουν τρία είδη αυθεντικότητας σε σχέση με το πεδίο του τουρισμού: η αντικειμενική αυθεντικότητα (object-related), η εμπειρική αυθεντικότητα (existential) και η δομημένη ή κατασκευασμένη αυθεντικότητα (constructive). Η αντικειμενική αυθεντικότητα αναφέρεται σε πρωτότυπα αντικείμενα, όπως, για παράδειγμα, τα εκθέματα ενός μουσείου, τα οποία εκλαμβάνονται ως αυθεντικά από τους τουρίστες. Η εμπειρική αυθεντικότητα αναφέρεται σε μια δυνητική κατάσταση ύπαρξης στην οποία το άτομο εισέρχεται μέσω της τουριστικής δραστηριότητας, ενώ η δομημένη αυθεντικότητα σχετίζεται με τις σχέσεις προσφοράς και ζήτησης και περιγράφει τη διαδικασία απόδοσης συμβόλων αυθεντικότητας σε αντικείμενα και καταστάσεις από τους τουρίστες ανάλογα με τις δικές τους φαντασιακές προτιμήσεις, αντιλήψεις και προσδοκίες (Wang, όπως αναφέρεται στο Λάμπρου, 2019, σ. 32). Τέτοιο παράδειγμα μεταστροφής ενός τοπικού πολιτισμού σε θέαμα για χάρη των τουριστών αποτελεί η τουριστικοποίηση των blues του Σικάγο που περιγράφει ο Grazian.

Κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα, η μουσική blues παιζόταν και ακουγόταν κυρίως από τους ντόπιους μαύρους του Chicago σε γειτονιές όπου εργάζονταν και διέμεναν. Σταδιακά συνδιαμόρφωσαν ένα συγκεκριμένο είδος

αστικής ζωής και ψυχαγωγίας μέσα στο οποίο είχαν τη δυνατότητα να αναζητήσουν με ασφαλείς όρους κοινό καταφύγιο και βιώματα. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60, ωστόσο, η μουσική blues αναπτύχθηκε ως παράγοντας παραγωγής χρήματος και σε μερικές από τις λευκές γειτονιές της πόλης συμβαδίζοντας με την άνθηση της folk μουσικής. Πολλές περιοχές και μαγαζιά εξευγενίστηκαν με τους "bluesmen" του Chicago να παίζουν πλέον σε «ψευτο-μποέμικες» παμπ και κλαμπ. Η εμπορευματοποίηση της τοπικής blues σκηνής της πόλης είχε εκραγεί σε μια πλήρη τουριστική βιομηχανία, καθώς επεκτάθηκε χωρικά εκτός των παλιών γειτονιών των μαύρων (Grazian, 2004, σ. 31). Σταδιακά σχηματίστηκαν εξειδικευμένες εμπορικές περιοχές ή αλλιώς «αστικές ζώνες ψυχαγωγίας» με τη δική της χωρική ταυτότητα η καθεμία. «Δημιουργώντας εξειδικευμένες εμπορικές περιοχές που αποτελούνται από επιχειρήσεις που προσφέρουν παρόμοια είδη κοινωνικών και αισθητικών εμπειριών, οι τοπικοί επιχειρηματίες μεταμορφώνουν τις αστικές γειτονιές σε νυχτερινές «παιδικές χαρές» ώριμες για συγκεκριμένα είδη πολιτιστικής κατανάλωσης» (Grazian, 2004, σ. 32).

Οι ντόπιοι καταναλωτές αισθανόμενοι δυσπιστία για την έντονη εμπορευματοποίηση των μαγαζιών στις ζώνες αυτές άρχισαν να αναζητούν αυτό που θεωρούν ότι *είναι* η «αυθεντικότητα» εκτός των τουριστικοποιημένων ζωνών ψυχαγωγίας του κέντρου. Ωστόσο, όπως υπογραμμίζει ο συγγραφέας, αυτό που θεωρούν ότι *είναι* η «αυθεντικότητα» δεν απαντάται σε κάποιο πραγματικό υλικό αγαθό αλλά έχει να κάνει με το ποια φαντάζονται οι ίδιοι σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον ότι είναι τα σύμβολα της αυθεντικότητας (Grazian, 2004, σ. 32, 34).

Μέσω των στρατηγικών κατανάλωσης οι ντόπιοι οργανώνουν τις ζώνες ψυχαγωγίας τους σε μια «ολισθαίνουσα κλίμακα αυθεντικότητας» (sliding scale of authenticity): από τα φαινομενικά πιο κοινότυπα κλαμπ σε αυτά που θεωρούν πιο αυθεντικά. Για παράδειγμα, προτιμούν εκείνα εκτός του κέντρου της πόλης που έχουν ρομαντικό και ιστορικό χαρακτήρα ως μη εμπορευματοποιημένα, άρα και πιο ξεχωριστά. Σε αυτές τις περιθωριοποιημένες περιοχές έχει αποδοθεί μια εξωτική ταυτότητα λόγω της εργατικής τάξης των μαύρων που ζουν εκεί. Αντίθετα, οι τουρίστες αναζητούν την αυθεντικότητα των δικών τους μέτρων και συμβόλων στο κέντρο της πόλης και προς τα εξωτερικά του όρια έως ότου φτάσουν στην εύρεση

ενός ικανοποιητικού επιπέδου αυθεντικότητας. Η διαδικασία αυτή κατάταξης των χώρων από τους καταναλωτές, τους ίδιους τους μουσικούς, τους κριτικούς και άλλους εμπλεκόμενους με βάση υποκειμενικά μέτρα οδηγεί στην κατασκευή της αυθεντικότητας μέσω της εξάρτησής τους από στερεότυπα και αστικούς μύθους. Αυτά τα στερεότυπα και οι μύθοι αποτελούν τη βάση πάνω στην οποία οι καταναλωτές αναζητούν την αυθεντικότητα και κατευθύνουν την κατανάλωσή τους (Grazian, 2004, σ. 34).

Σύμφωνα με τον Grazian (2004, σ. 34), «οι συμμετέχοντες στην υποκουλτούρα blues του Chicago επενδύουν σε ένα δίκτυο σημείων και χώρων που θα μπορούσε κανείς να ονομάσει συμβολική οικονομία αυθεντικότητας» κατά την οποία διάφορες κοινότητες, ή αλλιώς, διαφορετικά είδη κοινού αξιολογούν τις τοπικές μουσικές σκηνές σύμφωνα με πολλαπλούς ορισμούς αυθεντικότητας. Εφόσον η αυθεντικότητα μετριέται με διαφορετικά κριτήρια από το εκάστοτε κοινό, τότε είναι λογικό να συναντάται σε διαφορετικούς τύπους πολιτιστικών εμπειριών που αντιπροσωπεύουν με τη σειρά τους διαφορετικά σύμβολα (Grazian, 2004, σ. 45).

Η περίπτωση των blues του Chicago υποδηλώνει, επίσης, πώς οι παγκόσμιοι και τοπικοί πολιτισμοί θα μπορούσαν να αλληλεπιδράσουν μεταξύ τους στο αστικό περιβάλλον. Ο τοπικός πολιτισμός του Chicago πλασιώθηκε από την αυθεντική εικόνα του ντόπιου μαύρου ηλικιωμένου τραγουδιστή, την εικόνα της πόλης-γκέτο, των κακόφημων γειτονιών, των σκοτεινών μπαρ ως τουριστικά αξιοθέατα. Η τοπική μουσική των blues αποτέλεσε τη συνδετική βάση αυτών των εικόνων, οι οποίες διαδόθηκαν σε διεθνές επίπεδο και σχημάτισαν τις προσδοκίες των τουριστών. Την ίδια στιγμή οι ιδιοκτήτες κλαμπ, οι μουσικοί και άλλοι πολιτιστικοί παραγωγοί βασίστηκαν σε αυτές τις προσδοκίες ως οδηγό για την κατασκευή της αυθεντικότητας στα τοπικά κλαμπ. Για τον συγγραφέα είναι ειρωνικό το γεγονός ότι τα σημαίνοντα αυτά συμβολίζουν για τους καταναλωτές την «τοπική αυθεντικότητα», εφόσον έχουν γίνει αντικείμενο εκμετάλλευσης, με σκοπό να ικανοποιήσουν τις προσδοκίες των σημερινών θαυμαστών και των τουριστών (Grazian, 2004, σ. 46).

1.3.3 Η σχέση παράδοσης και αυθεντικότητας. Κατά τη μελέτη της βιβλιογραφίας για την παραδοσιακή μουσική στην Ελλάδα προέκυπτε συνεχώς η έννοια της αυθεντικότητας. Η παραδοσιακή μουσική είναι συνδεδεμένη στον

συλλογικό νου με την αυθεντικότητα και την επιστροφή στις ρίζες. Οι τελετουργίες που συνοδεύουν τη μουσική, ο χορός και το γλέντι, αποτελούν τόσο για τους ίδιους τους μουσικούς όσο και για το κοινό αυθεντικές εμπειρίες που συνδέουν τους συμμετέχοντες μεταξύ τους ενισχύοντας την αίσθηση της κοινότητας.

Για να ερευνήσουμε πώς η παραδοσιακή μουσική επενδύθηκε με την έννοια της αυθεντικότητας κρίνεται απαραίτητη η προσέγγιση του όρου της ίδιας της παράδοσης. Ο Νίκος Ανδρίκος (2020) στο κείμενό του *Σύγχρονη τροπική σύνθεση – Διασπώντας το στερεοτυπικό δίπολο νεωτερισμός-παράδοση* καταρρίπτει τον όρο παράδοση ως ετεροχρονισμένο και ως συμβατική ιδεολογική κατασκευή της νεωτερικής εποχής. «Ως παράδοση μπορεί να λογισθεί μια οριοθετημένη αισθητικά, λειτουργικά και δομικά συνθήκη, η οποία ντετερμινιστικά αποκτά, σε ιδεολογικό επίπεδο, θέση προτύπου, το οποίο μάλιστα διακρίνεται από μια εξιδανικευμένη ακεραιότητα» (Ανδρίκος, 2020, σ. 395). Το παραδοσιακό, λοιπόν, ταυτίζεται με το ακέραιο, το άφθαρτο στο χρόνο, το ανθεκτικό και αυθεντικό, «το μέγεθος εκείνο, το οποίο θα πρέπει να λειτουργεί αρχετυπικά ως κριτήριο και σημείο αναφοράς σε σχέση με οποιαδήποτε δράση και απόπειρα δημιουργικής έκφρασης στο παρόν» (ό.π., σ. 395). Όπως αντίστοιχα σημειώνει ο Κάβουρας (2010, σ. 58), η παράδοση δεν μπορεί να θεωρείται ενιαία καθώς αποτελεί μία πολλαπλή πραγματικότητα και, συνεπώς, εκείνοι που ευαγγελίζονται την ενότητά της δεν αποτελούν παρά νοσταλγοί ενός ουτοπικού παρελθόντος.

Ο πρωτοπόρος μουσικός Ross Daly στην ομιλία του *Η «παραδοσιακή μουσική» στο Ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα* (2009) αναφέρει ότι ποτέ δεν υπήρξε ένας συγκεκριμένος ορισμός για την παραδοσιακή μουσική και επεξηγεί πως από τη μία η παραδοσιακή μουσική είναι ιδωμένη ως μια ζωντανή τέχνη που συνεχώς εξελίσσεται και από την άλλη ως ένα «στατικό εθνικό σύμβολο/κειμήλιο/εργαλείο διαμόρφωσης και τόνωσης της εθνικής μας συνείδησης», το οποίο οφείλουμε να διατηρήσουμε απaráλλαχτο και όσο πιο κοντά στην πρωταρχική και «αυθεντική» του μορφή. Η δεύτερη εκδοχή, όμως, αυτομάτως καταρρίπτει την ύπαρξη της μουσικής αυτής ως ζωντανού και εξελίξιμου οργανισμού. Στη σύγχρονη ελληνική μουσική σκηνή ο όρος παράδοση ήταν και είναι ιδεολογικά φορτισμένος υπηρετώντας το εθνικό αφήγημα και την προσπάθεια διάσωσης και αναβίωσης του ακέραιου παρελθόντος. Για τους

υποστηρικτές του αφηγήματος αυτού το ένδοξο και αυθεντικό παρελθόν πρέπει να κυριαρχήσει αποκλείοντας ταυτόχρονα τις όποιες άλλες νεωτερικές και «παρεκκλίνουσες» εκδοχές (Ανδρίκος, 2020, σ. 396).

Η έννοια του φολκλορισμού περιγράφει αυτήν ακριβώς την εμμονική προσήλωση και τη στείρα απομίμηση και διαιώνιση του παρελθόντος αποκλείοντας τη δημιουργική φάση της παράδοσης στο παρόν, εφόσον αυτή θεωρείται ότι ανήκει αποκλειστικά στο παρελθόν (Daly, 2009). Εκείνοι που επιδιώκουν την αναβίωση της παραδοσιακής μουσικής ενταγμένη στα φολκλορικά πρότυπα έχουν συνήθως ως απώτερο στόχο την προώθηση ιδεολογιών μέσω της μουσικής και ελέγχου των ανθρώπων μέσω των πολιτιστικών προϊόντων. Η ιδεολογική κατεύθυνση, βέβαια, κάποιες φορές μπορεί απλώς να προκύπτει χωρίς να συμβαίνει εμπρόθετα. Οι φορείς και τα υποκείμενα που επεδίωξαν την αναβίωση της λαϊκής κουλτούρας (folk culture) επικρίθηκαν με την αιτιολογία ότι αν μια παράδοση είναι ζωντανή δεν χρειάζεται αναβίωση (Dionyssiou, 2002, σ. 80). Η Dionyssiou συνεχίζει τον συλλογισμό της και υποστηρίζει ότι δεν μπορούμε να μιλάμε για αυθεντικότητα της folk μουσικής σήμερα καθώς «αν κάτι συντηρείται και διατηρείται σταθερό και συμπαγές, γίνεται μουσειακό κομμάτι, δεν αλληλεπιδρά ελεύθερα με τον μουσικό κόσμο. Όταν ένα πολιτιστικό κομμάτι παραμένει ακίνητο, πολλά στοιχεία του αρχίζουν να πεθαίνουν» (Dionyssiou, 2002, σ. 85). Ενδεικτικό στοιχείο της μη ακινησίας της παραδοσιακής μουσικής αποτελεί, επίσης, το γεγονός ότι το σύγχρονο παραδοσιακό μουσικό θέαμα αντικατοπτρίζει την ανάγκη προσαρμογής της παραδοσιακής μουσικής στις απαιτήσεις της διεθνοποιημένης αγοράς, με αποτέλεσμα η ίδια η μουσική να ανανοηματοδοτείται ώστε να ταιριάζει στις ανάγκες και επιθυμίες του νέου ακροατηρίου (Μερακλής, 2012, σ. 328).

Στη μετανεωτερικότητα όπου έχουμε ένα ξεκάθαρο πέρασμα από τον folk (λαϊκός πολιτισμός της υπαίθρου) στον popular πολιτισμό, ο πρώτος αναζητείται και αναπαρίσταται σύμφωνα με τα φολκλορικά πρότυπα. Αυτή η ζήτηση του φολκλορισμού αποτελεί κίνητρο ανάπτυξης της λαϊκής τέχνης (Μερακλής, 2012, σ. 299), την οποία το εθνικό κράτος ιστορικά εκμεταλλεύτηκε με σκοπό την ενίσχυση της αίσθησης της εθνικής ταυτότητας του λαού και τη διαμόρφωση μιας φαντασιακής

κοινότητας -έννοια που θα εξεταστεί στο υποκεφάλαιο 3.3.3 (Αυδίκος, 2009, σ. 319, 320).

Το βασικό ερώτημα που απασχολεί τους μελετητές είναι εάν η παραδοσιακή μουσική αποτελεί, και πρέπει να αντιμετωπίζεται ως, μία ζωντανή τέχνη που εξελίσσεται και αλλάζει ή ως ένα μουσειακό στοιχείο -παραπέμποντας περισσότερο στην έννοια του φολκλόρ- που αναπαράγεται στείρα και συχνά χρησιμοποιείται ως παράγοντας τόνωσης της εθνικής ταυτότητας. Στην εξέταση αυτού του ερωτήματος κρίνεται αναγκαία η διερεύνηση του ρόλου της αυθεντικότητας με την οποία είναι επενδυμένη η φολκlorική (και μη) αντίληψη της παραδοσιακής μουσικής και της παράδοσης γενικότερα. Για τους συμμετέχοντες της παραδοσιακής μουσικής σκηνής η αυθεντικότητα σχετίζεται με τη σύνδεσή τους με το εθνικό παρελθόν ή αφορά περισσότερο τη βιωμένη συλλογική εμπειρία της παραδοσιακής μουσικής στο πλαίσιο μιας κοινότητας; Η παραδοσιακή μουσική «γεννήθηκε» και εξαπλώθηκε μέσα από την προφορική παράδοση των αγροτικών κοινωνιών. Με την πάροδο των χρόνων εδραιώθηκε στη λαϊκή κουλτούρα του αστικού κέντρου, συνδέθηκε με φολκlorικές αναπαραστάσεις, επανανοηματοδοτήθηκε μετά τα χρόνια της δικτατορίας και φτάνοντας στο σήμερα παρατηρούμε την άνθηση της παραδοσιακής μουσικής σκηνής της Αθήνας και των φεστιβάλ της. Με ποια χαρακτηριστικά συναντάμε σήμερα την αυθεντικότητα που υπήρχε στην πρωταρχική μορφή της μουσικής αυτής και στις τελετουργίες του γλεντιού και του πανηγυριού; Αποτελούν τα σύγχρονα φεστιβάλ τόποι κοινοτικής έκφρασης της τελετουργίας του γλεντιού το οποίο μεταφέρεται πλέον στο αστικό τοπίο;

Προς εξέταση, ακόμη, αποτελεί η υπόθεση εάν στη σύγχρονη παραδοσιακή μουσική σκηνή της Αθήνας παράγεται συμβολική οικονομία αυθεντικότητας με παρόμοιο τρόπο όπως στο παράδειγμα του Grazian για τη blues σκηνή του Chicago. Δεδομένου ότι η αυθεντικότητα επανακατασκευάζεται ώστε να ταιριάζει στις ανάγκες του εκάστοτε παρόντος, προκύπτει το ερώτημα εάν η παραδοσιακή μουσική σήμερα αλλάζει τον «αυθεντικό» τρόπο που αναπαρίσταται αποκτώντας φολκlorικά χαρακτηριστικά· δηλαδή, εμπορευματοποιείται και πιθανά γίνεται αντικείμενο τουριστικής εκμετάλλευσης.

Τα παραπάνω ερευνητικά ερωτήματα θα μελετηθούν με άξονα τη βιβλιογραφική επισκόπηση και το εννοιολογικό περιεχόμενο που αναλύθηκε καθώς

και με βάση τα ευρήματα της έρευνας που διεξήχθη στην παρούσα εργασία. Στο επόμενο κεφάλαιο θα παρουσιαστούν τα μεθοδολογικά εργαλεία που αξιοποιήθηκαν στην έρευνα.

Κεφάλαιο δεύτερο: Μεθοδολογική επισκόπηση

Στο κεφάλαιο της μεθοδολογικής επισκόπησης παρουσιάζονται και αναλύονται οι επιλεγμένες μέθοδοι έρευνας που χρησιμοποιήθηκαν καθώς και το θεωρητικό τους υπόβαθρο και εξετάζονται ζητήματα δεοντολογίας και ερευνητικής ηθικής.

2.1 Ποιοτική έρευνα & εμπειρική έρευνα πεδίου

Η ποιοτική κοινωνική έρευνα στοχεύει στη μελέτη και κατανόηση σε βάθος μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας ή φαινομένου. Όπως αναφέρει η Λυδάκη (2001, σ. 128) η ποιοτική έρευνα επιδιώκει τη

μελέτη σε βάθος για να κατανοηθεί ένας τρόπος ζωής, αντιλήψεις για τον κόσμο, νοοτροπίες, σχέσεις ανθρώπων, αξίες, σημασίες και νοήματα. [...] Ο ερευνητής οφείλει να διερευνήσει την ατομική δράση μέσα σε συγκεκριμένες δομές, να κατανοήσει το αλληλένδετο και τη διαπλοκή του ατομικού με το κοινωνικό, την ταυτότητα των ατόμων, τη στάση ζωής, να αναζητήσει, εν κατακλείδι, το *ποιόν* των ανθρώπων (ποιοι είναι) με ποιοτική ανάλυση των δεδομένων που συλλέγονται *επιτόπου*.

Το «επιτόπου» που περιγράφει η Λυδάκη μπορεί να επιτευχθεί με την εμπειρική έρευνα πεδίου η οποία επιτρέπει στον/στην ερευνητή/τρια να επεξεργάζεται και να σχεδιάζει την ερευνητική του/της πορεία ενόσω παραμένει στο πεδίο προσφέροντας ευελιξία. Είναι ένα είδος έρευνας με το οποίο δίνεται η δυνατότητα να παρατηρείται το αντικείμενο μελέτης στο περιβάλλον του με την καταγραφή παρατηρήσεων. Ο σκοπός είναι διερευνητικός, χωρίς να αποκλείεται να είναι περιγραφικός ή και ερμηνευτικός (Χαλικιάς κ.ά., 2015, σ. 43).

Η ποιοτική έρευνα πεδίου επιλέχθηκε ως μέθοδος καθώς θα επιτρέψει την λεπτομερή ανάλυση της εμπειρίας και των βιωμάτων των δρώντων της παραδοσιακής μουσικής σκηνής και θα φωτίσει πληρέστερα τις συνθήκες κάτω από τις οποίες η σκηνή αυτή σήμερα γνωρίζει μεγάλη άνθηση. Οι μέθοδοι ποιοτικής έρευνας που θα ακολουθηθούν στην παρούσα εργασία είναι οι ημιδομημένες συνεντεύξεις σε βάθος με την εφαρμογή σκόπιμης δειγματοληψίας και η συμμετοχική παρατήρηση.

2.2 Χαρτογράφηση πεδίου

Προτού περάσουμε στην ανάλυση των μεθόδων ποιοτικής έρευνας, αναγκαία κρίνεται η χαρτογράφηση του πεδίου, δηλαδή, της παραδοσιακής μουσικής σκηνής

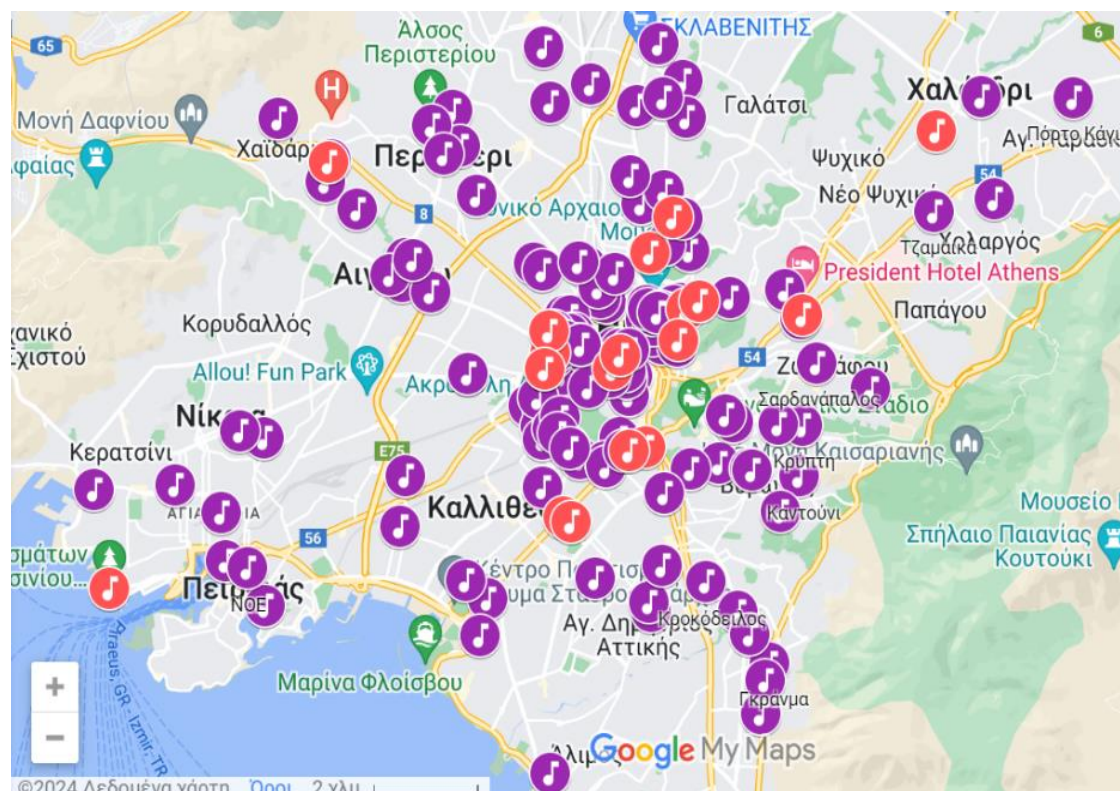
της Αθήνας. Ως χρονικό διάστημα μελέτης ορίζεται η τελευταία εξαετία (2018-2023). Σκοπός της χαρτογράφησης μεθοδολογικά είναι να αναδειχθεί η ποικιλία των χώρων που συγκροτούν τη λεγόμενη παραδοσιακή μουσική σκηνή και τα διαφορετικά τους χαρακτηριστικά. Ακόμη, στη χαρτογράφηση περιλαμβάνονται και τα φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής της Αθήνας ως ξεχωριστός τύπος μουσικής σκηνής.

Η χαρτογράφηση των χώρων όπου επιτελείται η παραδοσιακή μουσική στην Αθήνα βασίστηκε στην καταγραφή που έχει πραγματοποιήσει η Απτάλικο ΑΜΚΕ. Συγκεκριμένα, η Απτάλικο ΑΜΚΕ κατέγραφε έως το 2023 στο «Ημερολόγιο του μερακλή» όλα τα live του ευρύτερου λαϊκού πολιτισμού (ρεμπέτικα, λαϊκά, παραδοσιακά) στην Αθήνα σε καθημερινή βάση. Τα live αυτά πραγματοποιούνται κατά κανόνα σε μικρές μουσικές σκηνές και χώρους (ταβέρνες, μεζεδοπωλεία) σε καθημερινή ή εβδομαδιαία συχνότητα αλλά και σε μεγαλύτερες μουσικές σκηνές. Συγκεκριμένα για το έτος 2023 η καταγραφή βασίστηκε στη λίστα που παραθέτει το Απτάλικο στην επίσημη ιστοσελίδα του, καθώς το «Ημερολόγιο του μερακλή» έπαψε να λειτουργεί τη χρονιά αυτή. Ο κατάλογος⁵ της Απτάλικο ΑΜΚΕ που δημιουργήθηκε το 2023 περιλαμβάνει όλα τα «στέκια με ζωντανή μουσική και ρεμπέτικο, λαϊκό και παραδοσιακό ρεπερτόριο». Αναγράφονται 175 μουσικά στέκια της Αθήνας και 18 μουσικές σκηνές. Για όλες τις μουσικές σεζόν, ωστόσο, η ερευνήτρια προχώρησε σε επιβεβαίωση των παραπάνω ευρημάτων αλλά και σε προσθήκες χώρων που δεν αναφέρονταν στις συγκεκριμένες λίστες. Τα γεωγραφικά όρια της χαρτογράφησης εκτός από το κέντρο της Αθήνας περιλαμβάνουν την περιοχή του Πειραιά αλλά και περιοχές των βορείων προαστίων, όπως το Μαρούσι. Ωστόσο η μεγάλη πλειονότητα των χώρων βρίσκεται στην Αθήνα.

Σύμφωνα με την έρευνα του Απτάλικο (2021) οι τέσσερις κυριότεροι χώροι εργασίας των μουσικών του ευρύτερου λαϊκού πολιτισμού (όρος που περιλαμβάνει ρεμπέτικα, λαϊκά, παραδοσιακά) είναι οι εξής: μικροί χώροι με φαγητό, μουσικές σκηνές και μπαρ που προσφέρουν μόνο ποτό, συναυλιακοί χώροι, κοινωνικές εκδηλώσεις. Τα Δημοτικά και Νησιώτικα παίζονται περισσότερο σε πανηγύρια και κοινωνικές εκδηλώσεις, ενώ σημαντικό είναι το εύρημα ότι οι παραδοσιακοί μουσικοί

⁵<https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=1HQDpGl1zxN5b7NiPMjGL7P2NtKM6yRbW&femb=1&ll=37.98362845763777%2C23.74295404127704&z=12>

απασχολούνται αποκλειστικά ή και σε πανηγύρια και κοινωνικές εκδηλώσεις (Απτάλικο, 2021, σ. 100, 105).



Εικόνα 1 Ο χάρτης του Απτάλικο (2023)

Ένα σημαντικό εμπόδιο που προκαλεί ελλείψεις στην καταγραφή αφορά την αδήλωτη εργασία των μουσικών και τον ανεπίσημο χαρακτήρα που έχουν τα live σε πολλούς χώρους. Αυτό παρατηρείται συχνότερα στους μικρούς χώρους, τύπου μεζεδοπωλεία και ταβέρνες, που δεν βασίζουν τη λειτουργία τους στη live μουσική, η οποία λειτουργεί συμπληρωματικά στον χώρο χωρίς ηχητική κάλυψη και κατάλληλη υποδομή και γίνεται αντιληπτή περισσότερο ως μουσικό χαλί στο φαγητό/ποτό των πελατών. Η αδήλωτη εργασία των μουσικών είναι ένα πολύ συχνό φαινόμενο. Μόλις το 11,24% των μουσικών δηλώνει ότι ασφαρίζεται πάντα. Το 39,03% δηλώνει ότι ασφαρίζεται κάποιες φορές ενώ το 7,19% ποτέ. Σχεδόν, δηλαδή, οι μισοί μουσικοί του κλάδου (46%) ασφαρίζονται κάποιες φορές ή και ποτέ (Απτάλικο, 2021, σ. 23), ενώ συχνά για λόγους προστασίας των μαγαζιών από φορολογικούς ελέγχους τα live δεν ανακοινώνονται επίσημα, με αποτέλεσμα να μην είναι καταγεγραμμένα.

2.3 Σκόπιμη δειγματοληψία και διεξαγωγή συνεντεύξεων

Για τις ανάγκες της εργασίας προτιμήθηκε η διεξαγωγή ημιδομημένων συνεντεύξεων σε βάθος, πρόσωπο με πρόσωπο και με ανοικτού τύπου ερωτήσεις. Οι ανοικτού τύπου ερωτήσεις δίνουν την ελευθερία στους/στις συνεντευξιζόμενους/ες να αναπτύξουν σε βάθος τις απόψεις και τα συναισθήματά τους σχετικά με τα εξεταζόμενα θέματα χωρίς περιορισμούς και καθοδήγηση (Robson, 2007). Ωστόσο, κρίνεται απαραίτητο η συνεντεύκτρια να ελέγχει ως έναν βαθμό τη ροή της συνέντευξης για να μην ξεφύγει θεματικά και χρονικά (Babbie, 2010). Αυτού του είδους οι συνεντεύξεις επιλέχθηκαν ως κατάλληλες για τη διερεύνηση των ερωτημάτων και εννοιών που πραγματεύεται η παρούσα εργασία, καθώς το πεδίο έρευνας αποτελεί έναν πολυδιάστατο χώρο εργασίας όπου οι συνθήκες μπορούν να περιγραφούν επαρκώς μόνο ποιοτικά και με εμβάθυνση, η οποία επιτυγχάνεται μέσω ανοικτής συζήτησης και όχι με κλειστού τύπου ερωτήσεις και ερωτηματολόγια. Αντίστοιχα, κεντρικές έννοιες που εξετάζονται όπως η αυθεντικότητα και η κοινότητα ανήκουν σε μια πιο θεωρητική και αφηρημένη σφαίρα ιδεών και η προσέγγισή τους μπορεί να γίνει μόνο μέσω ποιοτικών μεθόδων.

Η σκόπιμη δειγματοληψία βασίζεται στην πρόθεση του/της ερευνητή/τριας να πάρει συνεντεύξεις από άτομα με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που θα ωφελήσουν την εξέλιξη της πορείας της έρευνας και θα την κατευθύνουν αναλόγως. Με άλλα λόγια, στη δειγματοληψία κρίσεως ή σκόπιμη δειγματοληψία (judgement sampling) ο/η ερευνητής/τρια επιλέγει τις μονάδες που θα ερευνήσει, έτσι ώστε το δείγμα να είναι κατά τη γνώμη του/της πιο αντιπροσωπευτικό (Χαλικιάς κ.ά., 2015, σ. 40). Τα κριτήρια για την επιλογή των συμμετεχόντων αφορούν κυρίως την ηλικία, το φύλο, τα έτη εργασιακής εμπειρίας και την ιδιότητα. Συγκεκριμένα, το δείγμα μας αποτελείται από 6 εργαζόμενους/ες στον κλάδο από τις εξής κατηγορίες: μουσικοί, και ιδιοκτήτες χώρων. Οι ηλικίες τους κυμαίνονται από τα 25 έως τα 48 έτη και πρόκειται για 4 μουσικούς (2 άνδρες και 2 γυναίκες), και 2 ιδιοκτήτες χώρων (ένας από μικρή μουσική σκηνή και ένας από τον χώρο των φεστιβάλ). Με τη συγκεκριμένη επιλογή εξασφαλίζεται η κάλυψη ενός αρκετά μεγάλου ηλικιακού φάσματος, και συνεπακόλουθα ετών εργασιακής εμπειρίας, και η ίση έμφυλη εκπροσώπηση, τουλάχιστον από την πλευρά των μουσικών.

Κατά τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων χρησιμοποιήθηκε οδηγός συνέντευξης (βλ. Παράρτημα), ο οποίος βασίζεται στις θεματικές που αναδείχθηκαν στο κεφάλαιο της βιβλιογραφικής επισκόπησης και επιχειρεί να καταλήξει σε συμπεράσματα σχετικά με τα ερευνητικά ερωτήματα. Η σειρά των ερωτήσεων βασίζεται στο θεωρητικό πλαίσιο που προτείνει ο Robson (2007). Πρώτα γίνεται μια εισαγωγή όπου παρουσιάζεται η συνεντεύκτρια, το θέμα και ο σκοπός της συνέντευξης και ζητείται άδεια ηχογράφησης της. Παράλληλα, δίνεται στον/στην συνεντευξιζόμενο/η η φόρμα συγκατάθεσης προς συμπλήρωση (βλ. Παράρτημα).

Αναφορικά με τις θεματικές της συνέντευξης και τη σειρά των ερωτήσεων αυτές θα ακολουθήσουν, όπως προαναφέρθηκε, τη θεματολογία της βιβλιογραφικής επισκόπησης. Πιο συγκεκριμένα, αφού προσδιοριστεί το προφίλ των συνεντευξιζόμενων με εισαγωγικές ερωτήσεις θα διερευνηθεί η σχέση τους και ο τρόπος αντίληψης της παραδοσιακής μουσικής και συναφών εννοιών όπως παράδοση. Θα εξεταστεί κατά πόσο οι συνεντευξιζόμενοι θεωρούν αυθεντική την εμπειρία επιτέλεσης της μουσικής αυτής, εάν συναισθάνονται την έννοια της κοινότητας που δημιουργείται μεταξύ εκείνων και του κοινού, πώς αντιλαμβάνονται την άνθηση του είδους σήμερα και εάν παρατηρούν την τουριστικοποίησή του.

Σχετικά με την ανάλυση των αποτελεσμάτων η μέθοδος που επιλέχθηκε είναι η θεματική ανάλυση καθώς στοχεύει στον εντοπισμό, την οργάνωση και τη θεματοποίηση νοηματικών μοτίβων που αναδύονται κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων (Τσιώλης, 2018). Η συγκεκριμένη μέθοδος προσφέρει ευελιξία καθώς «δεν προϋποθέτει, από μόνη της, τη δέσμευση των ερευνητών σε συγκεκριμένες οντολογικές ή επιστημολογικές θέσεις, όπως συμβαίνει με άλλες ποιοτικές αναλύσεις» (Ισαρη & Πουρκός, 2016, σ. 117).

2.4 Συμμετοχική Παρατήρηση

Το Σαββατοκύριακο 6 και 7 Απριλίου 2024 πραγματοποιήθηκε στην Τεχνόπολη του Δήμου Αθηναίων η 4η Συνάντηση Νέων Συγκροτημάτων Παραδοσιακής Μουσικής «Της Τριανταφυλλιάς τα Φύλλα» υπό τη διοργάνωση του Καλλιτεχνικού Συλλόγου Δημοτικής Μουσικής Δόμνα Σαμίου όπου συμμετείχα ως μουσικός και πραγματοποίησα επιτόπια συμμετοχική παρατήρηση.

Η μέθοδος της συμμετοχικής παρατήρησης λειτουργεί συμπληρωματικά στις προαναφερθείσες μεθόδους έρευνας. Η συμμετοχική παρατήρηση πραγματοποιείται απευθείας στο πεδίο έρευνας και ο/η ερευνητής/τρια έχει άμεση πρόσβαση στις ενέργειες των δρώντων εξετάζοντας τη διυποκειμενικότητά τους (Babbie, 2010). Στην παρούσα μελέτη η ερευνήτρια πραγματοποίησε συμμετοχική παρατήρηση έχοντας τον ρόλο και της μουσικού επί σκηνής και του κοινού. Ο διττός αυτός ρόλος δίνει τη δυνατότητα πολύπλευρης παρατήρησης των δράσεων και των υποκειμένων φωτίζοντας διαφορετικές πτυχές ανάλογα με τη θέση της ερευνήτριας. Συγκεκριμένα, η εμπλοκή ως συμμετέχουσα μουσικός αποσκοπεί στην προσέγγιση της κοινότητας των παραδοσιακών μουσικών επαγγελματιών «εκ των έσω» και τις συνθήκες όπου αυτή ζυμώνεται, ενώ η οπτική του θεατή δίνει μια κριτική σκοπιά στο συγκεκριμένο φεστιβάλ, στις συνθήκες διοργάνωσης και στο τελικό αισθητικό αποτέλεσμα. Η ματιά από τα παρασκήνια και η ματιά από τη μεριά του ακροατηρίου θα φωτίσουν το ερώτημα εάν δημιουργείται η αίσθηση της κοινότητας σε ένα φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής σήμερα και κατά πόσο ενυπάρχει η έννοια της αυθεντικότητας σε αυτό.

Η μέθοδος της συμμετοχικής παρατήρησης διακρίνεται, κατά τον Raymond Gold (1958), σε τέσσερις τύπους παρατήρησης ανάλογα με το βαθμό συμμετοχής του παρατηρητή: α) πλήρως παρατηρητής (complete observer), β) παρατηρητής ως συμμετέχων (observer as participant), γ) συμμετέχων ως παρατηρητής (participant as observer) και δ) πλήρως συμμετέχων (complete participant). Ο Tsioulakis (2021) στο βιβλίο του *Musicians in Crisis: Working and Playing in the Greek Popular Music Industry* πραγματοποιεί ποιοτική έρευνα πεδίου με συμμετοχική παρατήρηση και όντας ο ίδιος μουσικός υπογραμμίζει τη σημασία του βαθμού συμμετοχής του ερευνητή, ο οποίος πρέπει να επεξηγείται σε κάθε στάδιο της συμμετοχικής παρατήρησης. Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι ο διαφορετικός βαθμός εμπλοκής του, ως μουσικός και ως μέρος του κοινού, του παρείχε ποικίλα επίπεδα πρόσβασης στην εμπειρία των μουσικών από διαφορετικές οπτικές (Tsioulakis, 2021, σ. 18). Εφάρμοσε εμπειρική έρευνα πεδίου και εξήγαγε δεδομένα από συνεντεύξεις και συμμετοχική παρατήρηση συνδυάζοντας τους τύπους εμπλοκής του ερευνητή, δηλαδή τον πλήρη

συμμετέχοντα -όντας και ο ίδιος μουσικός και άρα ενεργό μέρος της μουσικής σκηνής- και τον πλήρη παρατηρητή (Tsioulakis, 2021, σ. 17).

Στην παρούσα μελέτη η ερευνήτρια θα ακολουθήσει αντίστοιχο συνδυασμό τύπων παρατήρησης με κυριότερο άξονα τον ρόλο του πλήρους παρατηρητή, ο οποίος βρίσκεται στον χώρο ως απλός παρατηρητής χωρίς καμία εμπλοκή στις διεργασίες και δίχως να αποκαλύψει την ταυτότητά του στους παρευρισκόμενους. Έτσι, θα έχει τη δυνατότητα της παρατήρησης χωρίς να επηρεάζονται τα υποκείμενα από την παρουσία της και χωρίς να εμπλέκεται στο αποτέλεσμα των διαδικασιών. Ο δεύτερος τύπος που θα χρησιμοποιηθεί είναι αυτός του πλήρους συμμετέχοντα, ο οποίος λαμβάνει μέρος ενεργά στις διαδικασίες επιχειρώντας να ενσωματωθεί πλήρως στην ομάδα, χωρίς, όμως, να αποκαλύψει την ταυτότητά του. Με αυτόν τον τρόπο αποκτά σχεδόν πλήρη πρόσβαση στις πληροφορίες που χρειάζεται να αποσπάσει και μπορεί να μελετήσει πιο εύκολα τις κοινωνικές σχέσεις που αναπτύσσονται όντας και ο ίδιος μέλος της ομάδας (Gold, 1958).

2.5 Περιορισμοί και δεοντολογικά ζητήματα

Στο στάδιο των συνεντεύξεων ο/η ερευνητής/τρια μπορεί να έρθει αντιμέτωπος/η με διάφορες δυσκολίες και περιορισμούς. Καταρχάς, η αντικειμενικότητα και η αμεροληψία είναι δύσκολο να επιτευχθούν απόλυτα καθώς οι ερευνητές αποτελούν, όπως και οι συνεντευξιζόμενοι, φορείς δικών τους αντιλήψεων και εμπειριών που πολύ πιθανόν να εκδηλωθούν έμμεσα κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων. Οι συνεντευξιζόμενοι από την άλλη είναι πρόθυμοι να μοιραστούν συγκεκριμένο μέρος των βιωμάτων τους κι έτσι ποτέ δεν γνωρίζουμε κατά πόσο το συνολικό μέρος μίας κατάστασης έχει περιγραφεί (Ισαρη & Πουρκός, 2016).

Σχετικά με τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των δύο μερών η Κυριαζή (2000, σ. 145) αναφέρει ότι

οι παράγοντες που μπορεί να επηρεάσουν την πορεία της είναι πολλοί –το φύλο του ερευνητή, η εξωτερική του εμφάνιση, τα μηνύματα που εκπέμπει σχετικά με την κοινωνική του θέση και ο βαθμός που αυτή ταιριάζει με την κοινωνική θέση του ερωτώμενου, είναι παραδείγματα στοιχείων που μπορεί να επηρεάσουν την κοινωνική αυτή επαφή ερευνητή και ερευνώμενου και, συνεπώς, τις απαντήσεις που θα δοθούν. Εφόσον η σχέση αυτή εξαρτάται από τα άτομα που συμμετέχουν κάθε φορά, δεν είναι ποτέ δυνατό να μένει σταθερή από τη μία συνέντευξη στην άλλη.

Ακόμη, πάντοτε ελλοχεύει ο κίνδυνος ο/η ερευνητής/τρια να προβεί σε μη αντικειμενικές κρίσεις λόγω συμπάθειας ή μη προς τα πρόσωπα των συνεντευξιαζόμενων ή και των λεγόμενων τους.

Στη συμμετοχική παρατήρηση η κύρια δυσκολία, όμως, έγκειται στον βαθμό εμπλοκής του/της ερευνητή/τριας. Ο Tsioulakis (2021, σ. 21) χαρακτηριστικά αναφέρει ότι η επαγγελματική μουσική του ενασχόληση αποτέλεσε μεν μία σημαντική πηγή γνώσης των τεκταινόμενων της μουσικής σκηνής, η μελέτη δε αυτής με τον ρόλο του εθνογράφου ενείχε δυσκολίες αντικειμενικότητας.

Τέλος, οι πρακτικές δυσκολίες που αντιμετωπίζει ένας/μία ερευνητής/τρια στην εκπόνηση ερευνών στο ακαδημαϊκό πλαίσιο ενός μεταπτυχιακού σχετίζονται με ζητήματα χρόνου και προσβασιμότητας. Ο χρόνος διεξαγωγής της έρευνας είναι περιορισμένος -μόλις λίγοι μήνες- και η προσβασιμότητα στο ερευνητικό πεδίο δεν είναι απεριόριστη.

Κεφάλαιο τρίτο: Ανάλυση αποτελεσμάτων εμπειρικής έρευνας

3.1 Γενικό προφίλ συνεντευζομένων

Παρόλο που ο Irwin (1977) όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο προτείνει έναν συμπεριληπτικό ορισμό της μουσικής σκηνής ο οποίος περιλαμβάνει όλους τους εμπλεκόμενους (καλλιτέχνες, κοινό, παραγωγούς, επιχειρηματίες, κριτικούς) αλλά και τις τοποθεσίες και τα πολιτιστικά προϊόντα, η παρούσα εργασία εστιάζει σε δύο κατηγορίες δρώντων ως οι πιο θεμελιώδεις στη διαμόρφωση της μουσικής σκηνής των παραδοσιακών: στους μουσικούς και στους ιδιοκτήτες χώρων. Οι δύο αυτές κατηγορίες αποτελούν τους βασικούς διαμορφωτές της σκηνής οι οποίοι αποφασίζουν για την τέλεση των live και τις συνθήκες γύρω από αυτά. Δεν υπάρχουν διαμεσολαβητές, όπως managers και παραγωγοί, που συναντάμε συχνά σε άλλα είδη μουσικής τα οποία συνήθως αποτελούν «γέννημα» της ίδιας της μουσικής βιομηχανίας. Η εμπλοκή τέτοιων προσώπων υπάρχει σε μικρό βαθμό στα παραδοσιακά όταν πρόκειται για μεγαλύτερες εκδηλώσεις σε δήμους και παρόμοιους φορείς διοργάνωσης, οι οποίες δεν μελετώνται στην παρούσα εργασία. Τα τελευταία χρόνια, ωστόσο, η άνθηση των παραδοσιακών φεστιβάλ και η ανάμειξη όλο και περισσότερων μουσικών σχημάτων με εταιρείες παραγωγής, ίσως αναδείξουν πιο δυναμικά τον ρόλο των managers και παραγωγών στη διαμόρφωση της παραδοσιακής μουσικής σκηνής.

Τα κριτήρια για την επιλογή των συμμετεχόντων αφορούν κυρίως την ηλικία, το φύλο, τα έτη εργασιακής εμπειρίας και την ιδιότητα. Συγκεκριμένα, το δείγμα μας αποτελείται από 6 εργαζόμενους/ες στον κλάδο, οι ηλικίες τους κυμαίνονται από τα 25 έως τα 48 έτη και πρόκειται για 4 μουσικούς (2 άνδρες και 2 γυναίκες) και 2 ιδιοκτήτες χώρων. Η χρήση των πραγματικών ονομάτων των καλλιτεχνών έχει τη συναίνεσή τους και η επιλογή αυτή έγινε διότι η επωνυμία τους αποτελεί μέρος της επαγγελματικής τους ταυτότητας.

Οι τέσσερις μουσικοί ξεκίνησαν να εργάζονται από πολύ μικρή ηλικία (18-20 ετών) και βιοπορίζονται μέχρι σήμερα αποκλειστικά από τη μουσική. Ο τόπος διαμονής όλων είναι η Αθήνα. Η Χαρούλα Τσαλπαρά (Χ.Τ.) είναι μουσικός με όργανα ειδίκευσης το πιάνο, το ακορντεόν και το τραγούδι. Η Μυρσίνη Ποντικοπούλου-Βενιέρη (Μ.Π.) είναι μουσικός με όργανο ειδίκευσης το βιολί. Η επιλογή δύο

γυναικών που δεν αποτελούν αποκλειστικά τραγουδίστριες έγινε σκόπιμα με στόχο να φωτιστεί η οπτική της γυναίκας οργανοπαίκτριας. Ο Χάρης Λαμπράκης (Χ.Λ.) είναι μουσικός με όργανο ειδίκευσης το νέι και ο Τάσος Κοφοδήμος (Τ.Κ.) είναι μουσικός με όργανα ειδίκευσης το λαούτο, την κιθάρα και το τραγούδι. Ο Χάρης Λαμπράκης αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της γενιάς μουσικών την οποία περιγράφει η Kallimoroulou (2009) ως γενιά αναβίωσης των παραδοσιακών τη δεκαετία του '90, ενώ ο Τάσος Κοφοδήμος ανήκει στη νεότερη γενιά μουσικών.

Κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων επιχειρήθηκε να προσδιοριστεί το πολιτισμικό κεφάλαιο των δρώντων μέσω ερωτήσεων που αφορούν τον τόπο γέννησης και κατοικίας, τις σπουδές κ.ά. Οι απαντήσεις ποικίλουν καθώς κάποιοι μεγάλωσαν στην Αθήνα, κάποιοι στην επαρχία, ωστόσο, όλοι αναφέρθηκαν σε παιδικές μνήμες από τα πανηγύρια στα χωριά καταγωγής τους, όπου πρωτοήρθαν σε επαφή με τις παραδοσιακές μουσικές. Ακόμη, δεν έχουν όλοι στο ενεργητικό τους μουσικές σπουδές. Οι δύο μεγαλύτεροι ηλικιακά μουσικοί (Χάρης Λαμπράκης, Χαρούλα Τσαλπαρά) σπούδασαν στο Τμήμα Μουσικολογίας του ΕΚΠΑ ενώ οι δύο μικρότεροι επέλεξαν διαφορετικό από τη μουσική αντικείμενο σπουδών. Και οι τέσσερις, όμως, έχουν πτυχίο ΑΕΙ. Η εκμάθηση της μουσικής για όλους ξεκίνησε σε νεαρή ηλικία και η επαφή με ποικίλα μουσικά ερεθίσματα προέκυψε μέσα από το οικογενειακό περιβάλλον. Το πολύπλευρο πολιτισμικό background των μουσικών που αναδείχθηκε στις συνεντεύξεις επιβεβαιώνεται και στην έρευνα του Απτάλικο (2021) συνολικά για τους μουσικούς του συγκεκριμένου κλάδου. Εκεί, επίσης, αναφέρεται πως μεγάλο ποσοστό των μουσικών είναι αυτοδίδακτοι και έχουν πραγματοποιήσει άλλες σπουδές εκτός της μουσικής (Απτάλικο, 2021, σ. 4, 56). Αξιοσημείωτο είναι, τέλος, το γεγονός ότι οι δύο από τους τέσσερις συνεντευξαζόμενους μουσικούς έχουν φοιτήσει σε μουσικά σχολεία (ο Χάρης Λαμπράκης ανήκει στην παλαιότερη γενιά μουσικών και η Μυρσίνη Ποντικοπούλου-Βενιέρη στη νεότερη), γεγονός που πιστοποιεί τη μεγάλη συμβολή των μουσικών σχολείων στην αναβίωση του είδους κατά τη δεκαετία του '90 (Kallimoroulou, 2009), αλλά και σήμερα.

Όσον αφορά στις συνεντεύξεις των ιδιοκτητών των μαγαζιών, επιλέχθηκαν οι υπεύθυνοι δύο ιστορικών μαγαζιών του κέντρου της Αθήνας, καθώς εκεί βρίσκεται ο γεωγραφικός πυρήνας της παραδοσιακής μουσικής σκηνής: ο «Καραγκιόζης

παραδοσιακό καφενείο» και η «Φειδίου 2, μουσικό καφενείο». Οι δύο χώροι αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα χώρων όπου γίνονται ανά τακτά διαστήματα παραδοσιακά live και «γλέντια». Είναι μαγαζιά με πολυετή εμπειρία στη διοργάνωση παραδοσιακών live και έχουν σταθερό μουσικό προσανατολισμό τα παραδοσιακά και τα ρεμπέτικα/λαϊκά.

Οι ιδιοκτήτες είναι νέοι, κοντά ηλικιακά, εμπλέκονται άμεσα με τη μουσική αυτή καθώς συνδέονται φιλικά με τον μουσικό κύκλο της Αθήνας και μετράνε σχεδόν 15 χρόνια στον χώρο. Ο «Καραγκιόζης» άνοιξε το 2011, και η «Φειδίου 2» το 2006. Σήμερα η συχνότητα των live έχει αλλάξει και για τα δύο μαγαζιά και διαφέρει σημαντικά. Ο Καραγκιόζης φιλοξενεί κατά μέσο όρο 1 μεγάλο live τη βδομάδα, ενώ η Φειδίου έχει κάθε μέρα εκτός Παρασκευής. Η χρήση των πραγματικών ονομάτων των ιδιοκτητών έγινε με τη συναίνεσή τους και η επιλογή αυτή έγινε διότι η επωνυμία αποτελεί μέρος της επαγγελματικής τους ταυτότητας.

Ο Θανάσης Γιαννόπουλος (Θ.Γ.), 41 ετών, δεν είναι μόνο ιδιοκτήτης του καφενείου Καραγκιόζης αλλά και της νεοαφιχθείσας μουσικής σκηνής Αρτζεντίνα music bar καθώς και υπεύθυνος του Καραγκιόζης Γιούργια Φεστιβάλ, του φεστιβάλ που καθιέρωσε την παραδοσιακή μουσική στο φεστιβαλικό πλαίσιο. Επομένως, διαθέτει εμπειρία από τρεις διαφορετικές κατηγορίες σκηνής: μικρή σκηνή (Καραγκιόζης), μεγάλη μουσική σκηνή (Αρτζεντίνα) και φεστιβάλ (Γιούργια).

Ο Χρήστος Στρατηγόπουλος (Χ.Σ.), 35 ετών, προέρχεται από μουσική οικογένεια και από μικρή ηλικία ενεπλάκη εργασιακά ως μουσικός και αργότερα ως υπεύθυνος στο το μαγαζί των γονιών του «μουσικό καφενείο Φειδίου 2» ή αλλιώς «πιάνο, ουζερί, ο παππούς». Ο χώρος πλέον φιλοξενεί 6 μέρες τη βδομάδα live - σχεδόν τις μισές μέρες παραδοσιακά και τις υπόλοιπες ρεμπετολαϊκά.

Το οικογενειακό background των δύο ιδιοκτητών είναι παρόμοιο. Μεγάλωσαν σε μουσικές οικογένειες και τα πρώτα παραδοσιακά ακούσματα ήρθαν σε πολύ μικρή ηλικία από το σπίτι. Παρά την πρώιμη αυτή επαφή, οι ίδιοι αναφέρουν ότι ήρθαν πραγματικά κοντά στο είδος και το αγάπησαν όντας ενήλικοι πια και μέσω των μαγαζιών τους, όπου είδαν τη δυναμική των παραδοσιακών γλεντιών που λάμβαναν χώρα εκεί. Λόγω του μουσικόφιλου περιβάλλοντος στο οποίο μεγάλωσαν οι ίδιοι

αναφέρουν ότι ενεπλάκησαν με τη διοργάνωση των live από προσωπικό μεράκι και ευαισθησία ως προς το μουσικό γεγονός. Παρότι εξ αρχής τα μαγαζιά δεν άνοιξαν με στόχο τη διοργάνωση μουσικών εκδηλώσεων, η μουσική μπήκε στον χώρο αναπόφευκτα λόγω της προσωπικής ενασχόλησης και αγάπης με το ρεμπέτικο, το λαϊκό και μετέπειτα το παραδοσιακό.

3.2 Χαρτογράφηση της παραδοσιακής μουσικής σκηνής της Αθήνας σήμερα

Η χαρτογράφηση της παρούσας εργασίας κατέληξε στο συνολικό εύρημα 286 χώρων (μικρές και μεγάλες μουσικές σκηνές της Αθήνας) καθ' όλη τη διάρκεια της εξαετίας 2018-2023. Αναφορικά με τα φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής της ίδιας εξαετίας, αυτά καταγράφονται 9 σε αριθμό. Είναι σημαντικό να σημειωθεί πως η χαρτογράφηση αφορά τις σκηνές του ευρύτερου λαϊκού πολιτισμού, που συμπεριλαμβάνει τα είδη ρεμπέτικο, λαϊκό, νησιώτικο, δημοτικό και γενικά παραδοσιακό. Αυτό έγινε διότι στην πλειονότητα των χώρων δεν επιτελείται αυστηρά μόνο ένα από τα παραπάνω, αλλά τα live διοργανώνονται εναλλάξ, καθώς πρόκειται για πολύ συγγενεύοντα μουσικά είδη.

Η τυπολογία που επιλέχθηκε στην παρούσα εργασία προέκυψε κατά βάση από την εμπειρική επαγγελματική μου ενασχόληση με τον χώρο των μουσικών μαγαζιών της Αθήνας τα τελευταία χρόνια. Τα κριτήρια διαφοροποίησης που τέθηκαν για την κατηγοριοποίηση αφορούν τη συχνότητα των live, τη χωρητικότητα, την ύπαρξη ή όχι εξοπλισμού (ήχος, φώτα, πάλκο), το αν σερβίρεται φαγητό ή ποτό αλλά και το είδος των μουσικών live. Η ύπαρξη εξοπλισμού αποτελεί ένδειξη επαγγελματισμού καθώς έτσι ο χώρος παραπέμπει περισσότερο στην έννοια της σκηνής και το live επιτελείται με ευνοϊκότερους όρους και για τους μουσικούς αλλά και για το ίδιο το κοινό. Χρήσιμη κρίνεται η επισήμανση πως όσο «ανεβαίνουμε» κατηγορία, τόσο αυξάνεται η ποιότητα των συνθηκών του χώρου, το αντίτιμο του εισιτηρίου και η ποικιλία των μουσικών ειδών που φιλοξενούν. Ακόμη, βασική επιρροή στην ταξινόμηση των χώρων είχε η έρευνα του Απτάλικο (2021) και οι κατηγορίες που επιλέχθηκαν εκεί, οι οποίες αντίστοιχα έθεσαν ως κριτήρια διαφοροποίησης τη χωρητικότητα, την κατανάλωση ή όχι φαγητού κ.ά.

Ακολουθούν οι 4 τυπολογίες των χώρων της παρούσας εργασίας:

Κατηγορία Α) Μικροί χώροι με φαγητό που δεν βασίζεται/χαρακτηρίζεται η λειτουργία τους από τα live, τα οποία δεν πραγματοποιούνται σε καθημερινή βάση

Κατηγορία Β) Μικροί ή μεγάλοι χώροι/σκηνές με φαγητό που χαρακτηρίζεται η λειτουργία τους από τα live, τα οποία γίνονται συνήθως σε καθημερινή βάση

Κατηγορία Γ) Μουσικές σκηνές κατά βάση με ηχοληψία, φώτα και σκηνή όπου σερβίρεται μόνο ποτό και οι εκδηλώσεις έχουν παραστασιακό χαρακτήρα

Κατηγορία Δ) Συναυλιακοί χώροι κλειστού τύπου με μεγάλη χωρητικότητα

Πιο συγκεκριμένα, ως μικρούς χώρους με φαγητό ορίζουμε ως επί το πλείστον τις ταβέρνες και τα μεζεδοπωλεία που λειτουργούν και ανεξάρτητα της live μουσικής επιτέλεσης και συνήθως δεν διαθέτουν ηχητική κάλυψη, φωτισμό και γενικά τις κατάλληλες υποδομές για live μουσική. Η δεύτερη κατηγορία αφορά χώρους και μικρές σκηνές που βασίζουν τη λειτουργία τους και τους χαρακτηρίζει η live μουσική, όπως είναι το «μουσικό καφενείο Φειδίου» στο κέντρο της Αθήνας ή «το κουτούκι του Μαραθωνίτη» στο Παγκράτι. Σε αυτούς τα live γίνονται σχεδόν σε καθημερινή βάση και η μεγάλη πλειονότητά τους διαθέτει ηχητική κάλυψη και πάλκο. Η τρίτη κατηγορία περιλαμβάνει τις μουσικές σκηνές (μικρές ή μεγάλες), οι οποίες διαθέτουν ηχητική κάλυψη, φώτα, πάλκο, συνήθως δεν σερβίρεται φαγητό, αλλά μόνο ποτό και ο χαρακτήρας των live είναι περισσότερο παραστασιακός. Ακόμη, το κοινό πληρώνει εισιτήριο. Αυτές οι μουσικές σκηνές φιλοξενούν live από πλήθος μουσικών ειδών και δεν προσανατολίζονται μόνο στις μουσικές του «λαϊκού πολιτισμού». Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η μουσική σκηνή «Αρτζεντίνα music bar». Τέλος, οι κλειστοί συναυλιακοί χώροι της Αθήνας, μπορεί να είναι πολλοί αλλά λίγοι φιλοξενούν τις μουσικές του «λαϊκού πολιτισμού». Έχουν μεγάλη χωρητικότητα (200+ άτομα), το κοινό πληρώνει υψηλότερο αντίτιμο εισιτηρίου και διαθέτουν πλήρη ηχητική, φωτιστική κάλυψη και μεγάλο stage. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το «Ίλιον plus» στο κέντρο της Αθήνας όπου τα τελευταία χρόνια φιλοξενούνται εκδηλώσεις από το ρεμπέτικο και λαϊκό ρεπερτόριο μέχρι το διασκευασμένο παραδοσιακό.

Αναφορικά με τα φεστιβάλ, καταγράφονται αυστηρά εκείνα της παραδοσιακής μουσικής της Αθήνας που διοργανώθηκαν την τελευταία εξαετία. Στην

κατηγορία αυτή θα μπορούσαν να ενταχθούν και τα μεγάλα ετήσια πολιτικά φεστιβάλ της Αθήνας, όπως το Αντιρατσιστικό φεστιβάλ, στα οποία υπάρχει σταθερά λαϊκή μουσική σκηνή όπου πραγματοποιούνται live με παραδοσιακά, ρεμπέτικα και λαϊκά. Ωστόσο, δεν έγινε η καταγραφή τους καθώς ο χαρακτήρας τους είναι πρωτίστως πολιτικός και όχι μουσικός.

Τέλος, υπάρχει ακόμη μία κατηγορία χώρων, όπου φιλοξενούνται κοινωνικές εκδηλώσεις με παραδοσιακή μουσική. Σύμφωνα με την έρευνα του Απτάλικο (2021) τα δημοτικά και νησιώτικα παίζονται περισσότερο σε πανηγύρια (41,6%) και κοινωνικές εκδηλώσεις (57,6%). Οι κατηγορίες αυτές, ωστόσο, δεν συμπεριλήφθηκαν στην καταγραφή για λόγους που αναφέρονται παρακάτω. Συνήθως πρόκειται για εκδηλώσεις οι οποίες διοργανώνονται από μουσικοχορευτικούς συλλόγους, όπως πανηγύρια, χοροεσπερίδες κ.ά. στις οποίες η μουσική συνδυάζεται με τον χορό. Άλλες παρόμοιες εκδηλώσεις μπορεί να είναι γάμοι, βαφτίσεις και άλλου τύπου προσωπικοί εορτασμοί. Τέτοιοι χώροι μπορεί να είναι:

- δημόσιοι χώροι όπου συνήθως διοργανώνονται πανηγύρια από δήμους και συλλόγους
- ιδιωτικοί χώροι και αίθουσες όπου συνήθως διοργανώνονται παραδοσιακές μουσικοχορευτικές εκδηλώσεις συλλόγων και γλέντια γάμων και βαπτίσεων
- προαύλια και αίθουσες εκκλησιών

Λόγω της μεγάλης ποικιλίας των εκδηλώσεων αυτών, της υψηλής συχνότητάς τους και του ανεπίσημου χαρακτήρα που μπορεί να έχουν προκύπτει η δυσκολία και τελικά η απόφαση μη καταγραφής των συγκεκριμένων χώρων.

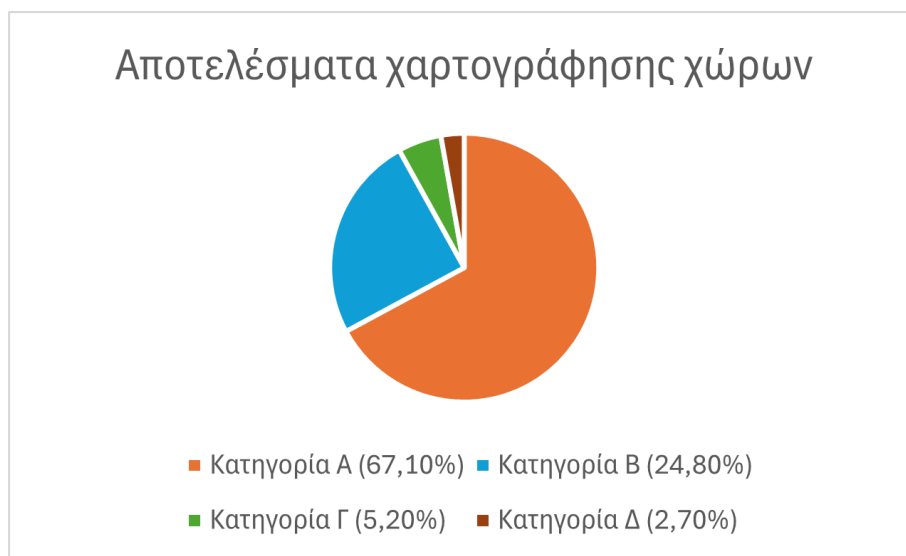
Παρακάτω παρατίθενται τα ποσοτικά ευρήματα της χαρτογράφησης για το διάστημα 2018-2023 με βάση την κατηγοριοποίηση που προαναφέρθηκε.

67,10% Α: Μικροί χώροι με φαγητό που δεν βασίζεται/χαρακτηρίζεται η λειτουργία τους από τα live, τα οποία δεν πραγματοποιούνται σε καθημερινή βάση

24,80% Β: Μικροί ή μεγάλοι χώροι/σκηνές με φαγητό που χαρακτηρίζεται η λειτουργία τους από τα live, τα οποία γίνονται συνήθως σε καθημερινή βάση

5,20% Γ: Μουσικές σκηνές κατά βάση με ηχοληψία, φώτα και stage όπου σερβίρεται μόνο ποτό και οι εκδηλώσεις έχουν παραστασιακό χαρακτήρα

2,70% Δ: Συναυλιακοί χώροι κλειστού τύπου με μεγάλη χωρητικότητα



Γράφημα 1 Αποτύπωση χαρτογράφησης χώρων/σκηνών

Συγκριτικά με τα ευρήματα της έρευνας της παρούσας εργασίας έχει ενδιαφέρον να δούμε και τα αποτελέσματα της πρόσφατης έρευνας του Απτάλικο (2021). Εκεί οι κατηγορίες των χώρων είναι ελαφρώς διαφοροποιημένες, καθώς δεν έγινε περαιτέρω διάκριση των μικρών χώρων και οι κατηγορίες είναι πιο ευρείες. Η ερευνήτρια δεν υιοθέτησε την ίδια κατηγοριοποίηση, καθώς επεδίωξε την εξειδίκευση θέτοντας περισσότερα κριτήρια διαφοροποίησης. Τα βασικά συμπεράσματα, ωστόσο, που προκύπτουν από τις δύο έρευνες είναι κοινά. Σύμφωνα, λοιπόν, με την έρευνα του Απτάλικο οι μουσικοί του «λαϊκού πολιτισμού» απασχολούνται κυρίως σε «μικρούς χώρους με φαγητό» (78,1%) και αμέσως μετά ακολουθούν οι «μουσικές σκηνές και μπαρ που προσφέρουν μόνο ποτό» (74%). Αντίστοιχη εικόνα παρουσιάζουν και τα ευρήματα της παρούσας εργασίας, όπου διαπιστώνεται ότι οι μουσικές σκηνές και οι χώροι της Αθήνας που φιλοξενούν τα συγκεκριμένα είδη μουσικής είναι στη μεγάλη τους πλειονότητα μικροί χώροι με φαγητό που δεν βασίζεται/χαρακτηρίζεται η λειτουργία τους από τα live, όπως ταβερνεία και μεζεδοπωλεία.

Ο πιο δημοφιλής τύπος μουσικής σκηνής σήμερα για τα παραδοσιακά, όπως, λοιπόν, προκύπτει από την παρούσα χαρτογράφηση, είναι οι μικροί χώροι της κατηγορίας Α, τύπου ταβερνεία και μεζεδοπωλεία (67,10%). Το ποσοστό αυτό επιβεβαιώνει τη σημασία του θεσμού της ταβέρνας για τη μουσική του ευρύτερου λαϊκού πολιτισμού και όπως υπογραμμίζει η μουσικός Χαρούλα Τσαλπαρά:

Θεωρώ ότι τα περιβάλλοντα αυτά είναι το φυσικό περιβάλλον αυτών των μουσικών ιδιωμάτων καθώς εκεί σφυρηλατήθηκαν αιώνες τώρα και θα συνεχίσουν να το κάνουν. Είναι ο θεσμός της ταβέρνας. Ένας παμπάλαιος θεσμός, τον οποίο θεωρώ ότι πρέπει να σεβόμαστε, γιατί είναι ένα πάρα πολύ μεγάλο μέρος της κουλτούρας μας. (...) Τα περιβάλλοντα αυτά φτιάχνουν ένα πακέτο το οποίο είναι μοναδικό, γιατί περιλαμβάνει μουσική, χορό, φαγητό, ποτό, κοινωνικοποίηση. Και είναι ένα απομεινάρι της εποχής, όπου η μουσική έχει έναν καθαρά επιτελεστικό ρόλο, καθώς ντύνει τις δραστηριότητες των ανθρώπων και δεν είναι αυτοσκοπός. Δεν είναι, δηλαδή, μια συναυλία όπου πληρώνεις εισιτήριο για να έρθεις να δεις μια μουσική πρόταση.

Παρόλα τα θετικά στοιχεία που ενέχει η πραγματοποίηση ενός μουσικού live σε αυτούς τους χώρους οι μουσικοί συμφωνούν ότι αυτά τα περιβάλλοντα δεν είναι πάντα κατάλληλα για live μουσική. Συχνά ο κόσμος μιλάει πολύ δυνατά, τους επικαλύπτει και θεωρεί τη μουσική ένα μουσικό χαλί που συνοδεύει τη διαδικασία του φαγητού. Ακόμη, τέτοιοι χώροι συνήθως δεν διαθέτουν ηχητική κάλυψη, φώτα και πάλκο, με αποτέλεσμα να δυσχεραίνεται το έργο τους. Η συνολική δυσανεμία των μουσικών για τις εργασιακές συνθήκες που βιώνουν εμφανίζεται και στην έρευνα του Απτάλικο, όπου οι ερωτηθέντες ορίζουν ως «ιδανικές συνθήκες» την ύπαρξη ηχητικού εξοπλισμού και τον σεβασμό του ακροατηρίου (Απτάλικο, 2021, σ. 34), κριτήρια που επιβεβαιώνονται και από το σύνολο των συνεντεύξεων που πραγματοποιήθηκαν στην παρούσα εργασία.

Στην ικανοποίηση των παραπάνω προαπαιτούμενων έχουν προβεί πολλοί χώροι, σύμφωνα με τη Μυρσίνη Ποντικοπούλου-Βενιέρη:

το καλό με την άνοδο της παραδοσιακής μουσικής τον τελευταίο καιρό είναι ότι διάφορα μαγαζιά ανοίγουν είτε στον επάνω όροφο, είτε από δίπλα πιο μεγάλες αίθουσες για να πλησιάσουν τη μορφή μιας «μουσικής σκηνής». Κάνουν, δηλαδή, επενδύσεις οι ίδιοι οι μαγαζάτορες για να εξασφαλίσουν περισσότερο χώρο για τον χορό και τα τραπέζια.

Πράγματι, σύμφωνα με τα ευρήματα της χαρτογράφησης η κατηγορία Β, όπου εντάσσονται οι χώροι που χαρακτηρίζεται η λειτουργία τους από τα live, τα οποία γίνονται συνήθως σε καθημερινή βάση και συχνά διαθέτουν ηχητικό εξοπλισμό και πάλκο, σημειώνει άνοδο τα τελευταία δύο χρόνια. Η άνοδος αυτή δείχνει την τάση των επιχειρηματιών να δώσουν περισσότερη προσοχή στο μουσικό γεγονός. Σε αυτή την κατεύθυνση κινείται και ο Θανάσης Γιαννόπουλος, ιδιοκτήτης του Artzenitina music bar στα Εξάρχεια αναφέροντας ότι: «Στόχος είναι τα live να περιοριστούν σε μουσικές προτάσεις, σαν παράσταση. Θέλω να έρθει ο πελάτης να απολαύσει τη μουσική, να καθίσει ήσυχα και να πει το ποτό του. Δεν θέλω υπερβολικό κόσμο.» Αντίστοιχα, ο Χρήστος Στρατηγόπουλος, ιδιοκτήτης του μουσικού καφενείου «Φειδίου 2», υποστηρίζει: «Πρέπει να υπάρχει επαρκής χώρος να χορέψει το κοινό, ο ήχος να είναι όσο το δυνατόν καλύτερος και γενικά η ατμόσφαιρα κατάλληλη. Τα πιο σημαντικά πράγματα σε έναν χώρο είναι τα άυλα: ο ήχος και ο φωτισμός.»

Επιπροσθέτως, μέσα από τη συνέντευξη με τον μουσικό Χάρη Λαμπράκη εξήχθησαν κάποια σημαντικά συμπεράσματα σχετικά με την αλλαγή της αθηναϊκής σκηνής τα τελευταία χρόνια. Ο Χάρης δουλεύει από τα 18 του ως επαγγελματίας μουσικός στην Αθήνα και ανήκει στη γενιά των μουσικών που, όπως περιγράφει η Kallimoroulou, συνέβαλαν στη διάδοση των παραδοσιακών τη δεκαετία του '90 φέρνοντας τα ανατολίτικα όργανα όπως το νέι, το σάζι και το ούτι, στο προσκήνιο. Όπως αναφέρει και ο ίδιος, η ζήτηση για εκείνα τα όργανα ήταν τόσο μεγάλη που όταν αποφοίτησε από το σχολείο ξεκίνησε να εργάζεται νυχθημερόν σε live, πρόβες και ηχογραφήσεις και δεν βίωσε ποτέ εργασιακή ανασφάλεια παρόμοια με αυτή που βιώνουν τώρα οι νεότεροι μουσικοί. Σήμερα οι όροι της προσφοράς και της ζήτησης έχουν αλλάξει άρδην καθώς με την έλευση των μουσικών σχολείων και των ακαδημαϊκών τμημάτων όλο και περισσότεροι νέοι καταπιάνονται με αυτό το είδος.

Ο Χάρης παρατηρεί, ακόμα, ότι τα τελευταία χρόνια έχει αλλάξει ο τρόπος που παίζεται η παραδοσιακή μουσική· στη γενιά του κυριαρχούσε πιο πολύ το ανατολίτικο στοιχείο και η πειραματική διάθεση στο παίξιμο, ενώ σήμερα βλέπουμε να πρωτοστατεί η δημοτική και πιο εξωστρεφής πλευρά της παραδοσιακής μουσικής με το στοιχείο του γλεντιού. Η αλλαγή στον υφολογικό τρόπο παιξίματος των μουσικών συσχετίζεται άμεσα και με την αλλαγή της ίδιας της σκηνής. Πιο

συγκεκριμένα, την εποχή της αναβίωσης των παραδοσιακών που περιγράφει η Kallimoroulou (2009) και έζησε ο Χάρης Λαμπράκης, στην παραδοσιακή μουσική σκηνή της Αθήνας κυριαρχούσε το είδος της μουσικής σκηνής που θα εντάσσαμε στην τρίτη κατηγορία (μουσικές σκηνές κατά βάση με ηχοληψία, φώτα και stage όπου σερβίρεται μόνο ποτό και οι εκδηλώσεις έχουν παραστασιακό χαρακτήρα). Δεν συναντούσε κανείς δημοτικές κομπανίες με κλαρίνα και λαούτα σε ταβέρνες και μεζεδοπωλεία όπως συμβαίνει κατά βάση σήμερα. Ο κόσμος τότε πήγαινε στα live σε εκείνους τους χώρους με πρώτο μέλημα να ακούσει μουσική και όχι να φάει, να πιει και να χορέψει. Το ύφος του live ήταν πιο παραστασιακό και η μουσική, λόγω και της φύσης των ανατολίτικων οργάνων, παιζόταν με πιο μυσταγωγικό τρόπο και πειραματική διάθεση. Όπως επισημαίνει ο Χάρης:

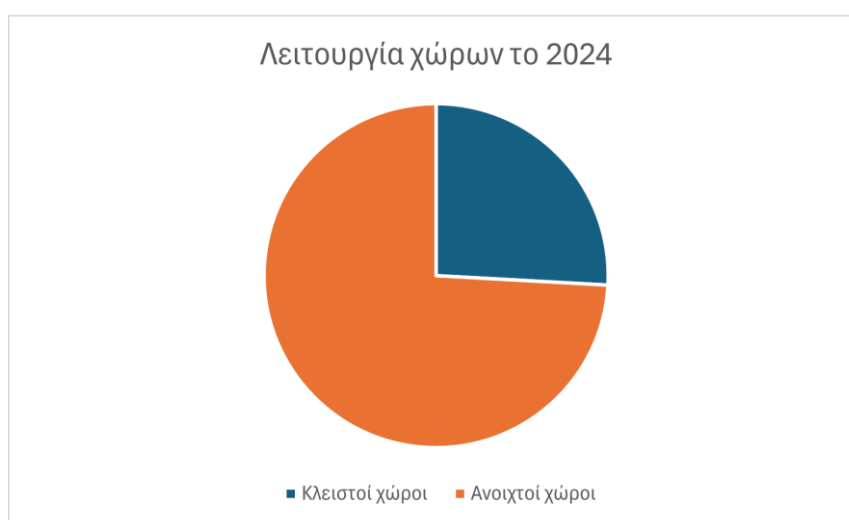
Σε μας υπήρχε έντονη η ανάγκη να γραφτεί καινούργια μουσική με αυτά τα όργανα ενώ τώρα δεν υπάρχει πολύ αυτό. Τώρα υπάρχει η ανάγκη της εξωστρέφειας και βέβαια να βγαίνει οικονομικά ο κάθε χώρος. (...) Σήμερα δεν ακούω πολύ από την «άλλη» πλευρά, τη δική μας, την πιο πειραματική. Παρόλο που ακούω πολύ καλά παιξίματα από οργανοπαίκτες διαβασμένους και ενημερωμένους πιο πολύ από τη γενιά μου, βλέπω ότι έχει χαθεί το προσωπικό στοιχείο. Σε εμάς η προσωπικότητα του μουσικού στο παίξιμο ήταν το πιο σημαντικό και σήμερα στη νέα γενιά, ενώ ανεβαίνει πολύ το επίπεδο «φεύγει το πρόσωπο».

Την υφολογική μουσική μεταστροφή που περιγράφει ο Χ.Λ. μπορούν να μαρτυρήσουν και τα ευρήματα της χαρτογράφησης. Η πρωτοκαθεδρία των μουσικών σκηνών κατηγορίας Α, τύπου μεζεδοπωλεία και ταβέρνες, και η πολύ χαμηλότερη θέση της κατηγορίας Γ, μουσικές σκηνές με παραστασιακό χαρακτήρα, μαρτυρούν ότι η προτεραιότητα των επιχειρηματιών αλλά και του ίδιου του κοινού και των μουσικών -συνολικά, δηλαδή, των δρώντων της παραδοσιακής μουσικής σκηνής- είναι να γίνει το «γλέντι»: ο κόσμος να χορέψει, να φτάσει σε επίπεδα μέθεξης και βέβαια, να αυξηθεί η κατανάλωση. Το αν χορέψει ή όχι ο κόσμος αποτελεί πλέον κριτήριο «επιτυχίας» ή «αποτυχίας» για πολλούς από τους μουσικούς των παραδοσιακών.

Τα παραπάνω επιβεβαιώνει και η δική μου επαγγελματική εμπειρία στον χώρο, καθώς υπήρξαν πολλές φορές που ένα παραδοσιακό σχήμα όπου συμμετείχα απορρίφθηκε από τους μαγαζάτορες με τη δικαιολογία ότι παίζουμε πολύ

«καθιστικά» τραγούδια που δεν «ξεσηκώνουν» τον κόσμο να χορέψει και άρα να καταναλώσει παραπάνω.

Ένα ακόμη σημαντικό εύρημα της παρούσας χαρτογράφησης είναι το ποσοστό των χώρων που το 2024 εμφανίζονται κλειστοί. Συγκεκριμένα, 74 από τους 286 χώρους (25,8%) έχουν πλέον κλείσει, με την πλειονότητα αυτών να υπάγονται στην κατηγορία Α και Γ. Και στις δύο κατηγορίες το ποσοστό των κλειστών χώρων εμφανίζεται το ίδιο: 33,3%.

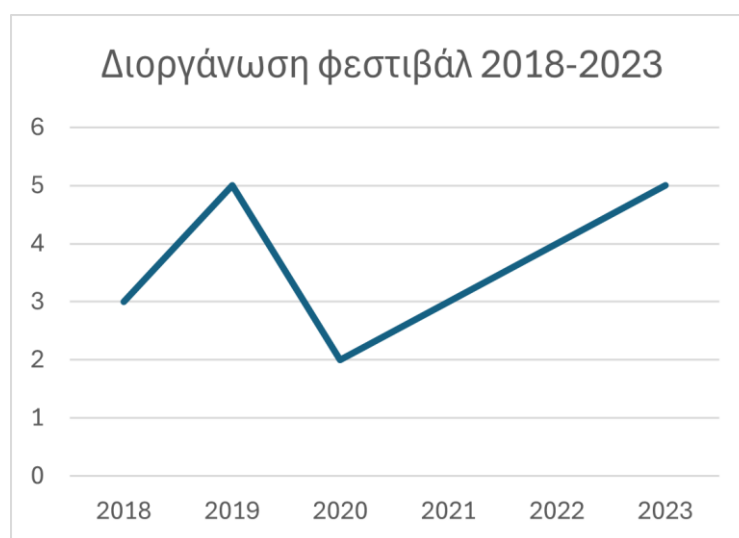


Γράφημα 2 Κατάσταση λειτουργίας 286 χώρων το 2024

Κατά την περίοδο της πανδημίας η διοργάνωση μουσικών live στην Αθήνα επηρεάστηκε σημαντικά. Παρατηρείται κατακόρυφη πτώση στη συχνότητα διοργάνωσης από το 2019 έως το 2021, ενώ από το 2022 ξεκίνησε πάλι μία ανοδική πορεία. Τα περισσότερα μαγαζιά που άνοιξαν εκείνη τη διετία ανήκουν στην κατηγορία Α (μικροί χώροι με φαγητό). Το 2018 καταγράφονται 112 ενεργοί χώροι από όλες τις κατηγορίες και το 2023 ο αριθμός φτάνει τους 109. Από τους 112 χώρους του 2018 οι 35 έκλεισαν, ενώ 32 ξεκίνησαν τη διοργάνωση live ή γενικά τη λειτουργία τους το 2023. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι παρά την έντονη αυξομειωτική τάση που παρατηρήθηκε από το 2019 έως το 2021 λόγω της πανδημίας, σήμερα η διοργάνωση των live έχει επανέλθει στα επίπεδα που ήταν προ πανδημίας με την κατηγορία Α να πρωτοστατεί.

Παρόμοια εικόνα παρουσιάζουν και τα φεστιβάλ. Οι πιο δυνατές χρονιές ήταν το 2019 και το 2023 όπου πραγματοποιήθηκαν τα περισσότερα σε αριθμό. Την

περίοδο της πανδημίας (2020-2021) καταγράφεται μία κατακόρυφη μείωση των φεστιβάλ λόγω των αυστηρών περιοριστικών μέτρων που επιβλήθηκαν, ωστόσο, η διοργάνωση των φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής στην Αθήνα έκτοτε παρουσιάζει ανοδική πορεία με τα περισσότερα να γίνονται πλέον σε μεγάλους ανοιχτούς χώρους, όπως η Τεχνόπολη (Ρίζες φεστ) και το City garden theater (Ματζουράνα festival). Αξιοσημείωτη είναι, επίσης, η δημοφιλής τάση διοργάνωσης τέτοιων μεγάλων φεστιβάλ και σε άλλες πόλεις της επαρχίας, όπως Θεσσαλονίκη, Πάτρα κ.ά., όπου συμμετέχουν πολλές αθηναϊκές παραδοσιακές μπάντες.



Γράφημα 3 Διοργάνωση φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής το διάστημα 2018-2023

Ακολουθώντας την τυπολογία των Bennett και Peterson (2004) για τα είδη των μουσικών σκηνών, μπορούμε να διαπιστώσουμε μέσα από την έρευνα ότι τα τελευταία χρόνια παρατηρείται ένα άνοιγμα της παραδοσιακής μουσικής σκηνής της Αθήνας από τις local (τοπικές) σκηνές στις translocal (διατοπικές), όπως είναι τα φεστιβάλ. Ο Θ.Γ. υπεύθυνος του φεστιβάλ Γιούργια, το οποίο ήταν από τα πρώτα φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής στην Αθήνα, επιβεβαιώνει ότι σήμερα πολλοί ακολούθησαν το παράδειγμά του διοργανώνοντας παρόμοια φεστιβάλ σε μεγάλους χώρους. Το φαινόμενο αυτό δείχνει την ολοένα και αυξανόμενη απήχηση του είδους στο κοινό και την ανάγκη να αλληλοεπιδράσει στο διαφορετικό και πιο ανοιχτό πλαίσιο που προσφέρει η διατοπική σκηνή, όπου υπάρχει τακτική επικοινωνία μεταξύ των μελών, τα οποία συνδέονται κάτω από έναν κοινό σκοπό και μια κοινή

ταυτότητα, με αποτέλεσμα να διαμορφώνεται μια μικρή κοινότητα (Bennet & Peterson, 2004).

3.3 Παράδοση - Αυθεντικότητα - Κοινότητα

3.3.1 Εννοιολόγηση και αναβίωση της παραδοσιακής μουσικής. Συμφωνία παρατηρήθηκε μεταξύ των συνεντευξιζόμενων σχετικά με κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που ορίζουν την παραδοσιακή μουσική, όπως είναι η φύση των οργάνων, η συγκεκριμένη μελωδική δομή, το ύφος και οι θεματικές των στίχων κ.ά. Ωστόσο, τα «παραδοσιακά» αποτελούν μία ευρύτερη μουσική ομπρέλα, στην οποία, όπως σημειώνει ο Τάσος Κοφοδήμος, δεν χρειάζεται να βάλουμε «ταμπέλες». Η τάση κατηγοριοποίησης όλων των διαφορετικών ιδιωμάτων της μουσικής παράδοσης προσκρούει στην ίδια τη φύση της μουσικής αυτής, αναφέρει η Χαρούλα Τσαλπαρά, υποστηρίζοντας μια πιο ολιστική προσέγγιση.

Όσον αφορά αυτή την ανάγκη περιγραφής που έχουμε, εγώ νομίζω ότι είναι καλό να προσπαθούμε να περιγράψουμε κάτι χωρίς να το περιγράψουμε. Δηλαδή όταν έχεις να κάνεις με έναν ορισμό που είναι πολύπλευρος, είναι καλύτερα να μιλήσεις για τα επιμέρους, έτσι ώστε να περιγραφεί το όλον. Καλύτερα να πεις ότι «το τάδε τραγούδι χαρακτηρίζεται ως παραδοσιακό» παρά να πεις ότι «παραδοσιακό είναι το τάδε». Θεωρώ ότι όλα αυτά τα είδη είναι ένα ενιαίο πράγμα και ο τρόπος που επιβιώνουν μέσα στους αιώνες είναι και ο λόγος που δεν μπορούν να χωρέσουν στο σημερινό καπιταλιστικό σύστημα και προσκρούουν πάνω σε αυτή την ανάγκη του καπιταλισμού να χωρίσει τα πράγματα σε κατηγορίες, έτσι ώστε να βρει τα κατάλληλα target groups για να τα πουλήσει.

Σχετικά με τους παράγοντες που συνέβαλαν στην άνθηση των παραδοσιακών τα τελευταία χρόνια, παρατηρείται συμφωνία των συμμετεχόντων με τη βιβλιογραφία, όπου αναφέρονται η συμβολή των μουσικών σχολείων και η αναβίωση του ρεμπέτικου ως προετοιμασία των παραδοσιακών. Ακόμη, καθοριστικής σημασίας θεωρήθηκε από τους συνεντευξιζόμενους και η διευκόλυνση πρόσβασης στην πληροφορία με την έλευση του διαδικτύου.

Η διαφωνία με τον όρο «αναβίωση» έχει εκφραστεί, όπως είδαμε, από διάφορους μελετητές (βλ. Dionyssiou, 2002). Σε παρόμοιο κλίμα απαντούν κάποιοι από τους συνεντευξιζόμενους σε σχετική ερώτηση. Ενδεικτικά παρατίθεται η απάντηση του Τάσου Κοφοδήμου:

Παρατηρώ ότι υπάρχει ένα φαινόμενο μετάπλασης του είδους, όχι αναβίωσης. Αναβίωση είναι αν εγώ μάθω ακριβώς να παίζω το λαούτο μου όπως το παίζανε στην ήπειρο το 1900. Ξανά-ζω, το λέει η λέξη. Δεν μπορώ εγώ να ξαναζήσω μια εποχή, η οποία είναι περασμένη. (...) Το να φέρεις την παράδοση μέσα στην πόλη δεν είναι κακό. Προσλαμβάνω και παίζω τη μουσική που ακούω με βάση τα βιώματά μου στην πόλη. Η μετάπλαση, αντί για τη λέξη αναβίωση, συμβαίνει γιατί έχει αλλάξει το βιοτικό επίπεδο των ανθρώπων, οι συνήθειές τους και υπάρχει άκρατη αστικοποίηση. Η μετάπλαση γίνεται στον τόπο και τον τρόπο που ζούμε τώρα. Μουσικά αυτό σημαίνει ότι βάζεις τις τωρινές και σύγχρονες επιρροές σου σε αυτό το είδος που έρχεται από παλιά.

Επιπροσθέτως, οι απόψεις των δύο ιδιοκτητών χώρων σχετικά με το φαινόμενο αναβίωσης των παραδοσιακών σήμερα συγκλίνουν. Συμφωνούν ότι τα τελευταία περίπου 8 χρόνια στην Αθήνα τα παραδοσιακά έχουν «ανέβει» πολύ έχοντας «εκτοπίσει» σε ένα βαθμό τα ρεμπέτικα από την αθηναϊκή σκηνή και τα live έχουν πληθύνει με κεντρικό κοινό τη νεολαία του κέντρου. Χαρακτηρίζουν αυτή τη νεολαία ριζοσπαστική που διψάει για επικοινωνία και ένωση. Σε αυτό το πλαίσιο αναφέρθηκε και από τους δύο πως η αγάπη για το παραδοσιακό και το γλέντι ίσως εκφράζει μια διάθεση αντίδρασης στον αποξενωμένο σύγχρονο τρόπο ζωής και την επιβαλλόμενη μουσική κουλτούρα της αγοράς. Ωστόσο, αμφότεροι υπογραμμίζουν ότι ίσως πρόκειται για ένα φαινόμενο μόδας που πιθανόν να εξασθενήσει σε κάποια χρόνια.

Θ.Γ. Η βάση που θα φέρει κοντά τους ανθρώπους στην παραδοσιακή σκηνή είναι η ίδια η μουσική. Ο κόσμος θα γελάσει, θα πιάσει το χέρι του άλλου να χορέψει, ακόμα και θα φλερτάρει. Μιλάμε για ηλικίες 20-40 ετών. Όπως η ροκ σκηνή εξέφραζε μια αντίδραση και ένα ξέσπασμα όταν εμφανίστηκε μπορεί να συμβαίνει το ίδιο και με τα παραδοσιακά. Κάποια στιγμή, βέβαια, ίσως κάνει μια κοιλιά και αυτό.

Εάν στο μέλλον, όμως, αποδειχθεί ότι το κύμα των παραδοσιακών ήταν μία μόδα, «τότε δεν μπορούμε να μιλάμε για αυθεντικότητα», συνεχίζει ο Θ.Γ. Την άποψη ότι τα παραδοσιακά είναι μόδα απορρίπτει ο μουσικός Χάρης Λαμπράκης. Όπως σημειώνει:

Εφήμερο για μένα δεν είναι γιατί έχει κρατήσει πάρα πολλά χρόνια είτε με τον έναν είτε με τον άλλο τρόπο. Εγώ παίζω συνεχόμενα 30 χρόνια και οι μουσικοί της γενιάς σου, παρόλο που δεν παίζουμε ακριβώς με τον ίδιο τρόπο, παίζετε κι εσείς σχεδόν κάθε μέρα. Είναι ελπιδοφόρο όλο αυτό.

Στο ερώτημα εάν πιστεύουν ότι η παραδοσιακή μουσική χαρακτηρίζεται από αυθεντικότητα και οι δύο ιδιοκτήτες των μαγαζιών θεωρούν ότι οποιαδήποτε τέχνη έχει συνέχεια μέσα στον χρόνο, ή αλλιώς, έχει διαχρονικότητα, τότε είναι αυθεντική. Από τη δική τους πλευρά, οι μουσικοί, στο ερώτημα εάν υπάρχει αυθεντικότητα σήμερα στην παραδοσιακή μουσική επιτέλεση απάντησαν ότι το πιο σημαντικό στη μουσική είναι αυτή να «έρχεται φυσικά» και να ανταποκρίνεται στο «βίωμα» και την «αλήθεια» του κάθε μουσικού. Ακόμη, αναφέρθηκε και από εκείνους η έννοια της διαχρονικότητας, ως κριτήριο αυθεντικότητας. Παρακάτω παρατίθενται κάποιες από τις εμπειρικές τους διαπιστώσεις:

Χ.Λ.: Η μουσική να έρχεται φυσικά. Εάν παίζω παραδοσιακά επειδή έτυχε αυτό το όργανο στα χέρια μου και σκέφτομαι ότι πρέπει να το κάνω για να κρατήσω την παράδοση και ότι θα πρέπει να παίζω σωστά, αυτό για μένα δεν έχει νόημα. Εάν μιλήσουμε, λοιπόν, για αυθεντικότητα, η αυθεντικότητα αυτό είναι. Κάτι πολύ απλό και πολύ δύσκολο ταυτόχρονα. Δύσκολο να το υπερασπιστείς γιατί δεν πρέπει να σε νοιάζει τι λένε οι άλλοι. Γιατί αυτό που εμένα κάνει επαφή με τη ζωή μου και το εκφράζω μουσικά οι άλλοι μπορεί να μην το καταλαβαίνουν και να μην τους αρέσει καθόλου. (...) Δεν ξέρω ποιος είναι ο αυθεντικός, είναι θέμα καθαρά επαφής του βιώματος με το αποτέλεσμα, δηλαδή, τη μουσική. Είναι κάτι βιωμένο αυτό που εκφράζω μουσικά ή είναι κάτι μόνο και μόνο «για να»; Έχει πρόθεση και σκέψη από πίσω; Αν δεν υπάρχει σκέψη από πίσω και είναι καθαρά βίωμα, εμένα έτσι μου αρέσει η μουσική.

Χ.Τ.: Αυθεντική γίνεται μια τέχνη όταν απαντάει σε ερωτήματα και ζητήματα που έχει ο κόσμος στο τώρα. Αν η κοινωνία σήμερα έχει ένα ζήτημα που χρειάζεται μια καλλιτεχνική απάντηση από ένα έργο είτε εικαστικό, είτε μουσικό κλπ., το οποίο της απαντάει, της εκφράζει αυτό το ζήτημα, είτε είναι του 19ου αιώνα, είτε του 15ου, είτε του 21ου, τότε είναι αυθεντικό.

Χ.Σ.: Η απάντηση που μου έρχεται να σου πω είναι ότι κάθε τέχνη που γίνεται με ειλικρίνεια είναι αυθεντική, γιατί η τέχνη είναι για να μοιράσει τον πόνο, τον έρωτα και τη χαρά, να πει αυτό που θέλει η καρδιά. Αν η πρόθεση του καλλιτέχνη είναι ειλικρινής, αγνή, αληθής, τότε είναι αυθεντικό. Σημασία έχει η αλήθεια που βάζει ο καλλιτέχνης και κατά πόσο είναι μέσα του αυτό.

Η διαφορετική άποψη περί αυθεντικότητας.....

Μ.Π.: Πιστεύω ότι σήμερα δεν υπάρχει αυθεντικότητα από τη στιγμή που εγώ δεν έχω γεννηθεί σε ένα συγκεκριμένο μέρος, να ακούσω τη μουσική από το συγκεκριμένο παππού, να την παίζω σε αυτό το μέρος και μετά να βγω έξω και να την παίζω κάπου αλλού. Θεωρώ ότι είναι πάρα πολύ σπάνιο να βρεις τον τοπικό οργανοπαίκτη, το οποίο ήταν το βασικό κομμάτι της παραδοσιακής μουσικής για πάρα πολλά χρόνια. Ίσως τίποτα πια δεν είναι αυθεντικό.

Η σημασία και ο προβληματισμός σχετικά με τον ρόλο της αυθεντικότητας στην καθιέρωση της δυναμικής της παραδοσιακής μουσικής σκηνής της Αθήνας τα τελευταία χρόνια είναι καίρια ερωτήματα και παραμένουν ανοικτά. Καμία απάντηση από την εμπειρική σκοπιά των συνεντευξιαζόμενων δεν αποκλείει την άλλη αλλά όλες μαζί συνθέτουν το παζλ του τρίπτυχου παράδοση-αυθεντικότητα-κοινότητα το οποίο διερευνάται στη συνέχεια.

3.3.2 Το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας. Ο E. Hobsbawm (2004) στο βιβλίο του *Η επινόηση της Παράδοσης* μελετά πώς και γιατί η έννοια της παράδοσης χρησιμοποιήθηκε ιστορικά από τις εξουσίες με σκοπό την παγίωση συγκεκριμένων πολιτικών, κοινωνικών και ιδεολογικών αντιλήψεων και χρησιμοποιεί τον όρο «επινόηση» ως νοηματικά συγγενή με αυτόν της «κατασκευής». Οι παραδόσεις αποτελούσαν κορυφαίο παράγοντα κοινωνικής συνοχής στις προβιομηχανικές αγροτικές κοινωνίες, γεγονός που προσπαθούν να αναπαράξουν οι σύγχρονες. Η υπεράσπιση της «παράδοσης» ως παράγοντα κοινωνικής ευημερίας και συνοχής από τις νεωτερικές κοινωνίες παράγει λόγο ο οποίος επικαλείται «νεκρές παραδόσεις ως ζώσες» είτε κατασκευάζει ή επινοεί άλλες.

Την κατασκευή και επινόηση στοιχείων μιας κουλτούρας περιγράφει και η θεώρηση του Raymond Williams (1994) περί επιλεκτικής παράδοσης. Συνοπτικά, ο Williams υποστηρίζει ότι η επιλεκτική παράδοση είναι μια διαδικασία επιλογής, απόρριψης ή επινόησης νέων στοιχείων ενός πολιτισμού σε κάθε εποχή. Με άλλα λόγια, η κουλτούρα κάθε εποχής διαμορφώνεται από αυτή τη διαδικασία επιλογής ή απόρριψης πολιτισμικών στοιχείων της βιωμένης κουλτούρας από τις νεότερες γενιές, τα οποία μεταφέρονται στις επόμενες (Williams, 1994, σ. 148-151). Το πλαίσιο της κατασκευής και επινόησης που θέτουν οι δύο θεωρητικοί για την παράδοση συγκλίνει με αυτό της κατασκευής της αυθεντικότητας του Peterson (2004) που αναλύθηκε στο πρώτο κεφάλαιο.

Ωστόσο, η αγκύλωση των σύγχρονων κοινωνιών στην προσπάθεια διάσωσης και διαιώνισης του «σταθερού» και «αναλλοίωτου» στοιχείου που εκφράζουν οι παραδόσεις δημιουργεί μια πολιτική και κοινωνική ακινησία και αδράνεια καθώς τα υποκείμενα καθλώνονται συναισθηματικά «σε μορφές και πρακτικές ζωής που δεν

μπορούν να ικανοποιήσουν σημερινές ανάγκες» (Γουνόπουλος, 2017, σ. 129, 130). Όπως υποστηρίζει ο Hobsbawm (2004) τίποτα δεν μπορεί να παραμείνει αναλλοίωτο στον χρόνο, καθώς ο ίδιος φέρνει τον εκσυγχρονισμό ή και την απομάκρυνση από κάθε παράδοση.

Ο Hobsbawm (2004, σ. 17) διαχωρίζει τις επινοημένες παραδόσεις από τις γνήσιες, που ονομάζει «έθιμα», οι οποίες χαρακτηρίζονται από επανάληψη, συνέχεια και διάρκεια μέσα στον ιστορικό χρόνο. Αναφέρει ότι «δεν πρέπει να γίνει σύγχυση ανάμεσα στη δύναμη και την προσαρμοστικότητα γνήσιων παραδόσεων, με την «επινοημένη παράδοση». Εκεί όπου οι παλιοί τρόποι είναι ζωντανοί, οι παραδόσεις δε χρειάζεται ούτε να αναβιώσουν, ούτε να εφευρεθούν».

Σε όλες τις συνεντεύξεις δινόταν από τους συμμετέχοντες το παράδειγμα της χούντας, ως προσπάθεια επίτευξης κοινωνικής συνοχής και παγίωσης συγκεκριμένων ιδεολογικών αντιλήψεων. Συγκεκριμένα, οι συνεντευξιαζόμενοι αναφέρθηκαν στην προσπάθεια ιδεολογικοποίησης της δημοτικής μουσικής και χειραγώγησης του λαού από το εθνικιστικό καθεστώς. Το παράδειγμα αυτό επιβεβαιώνεται και βιβλιογραφικά όπως διατυπώθηκε στο πρώτο κεφάλαιο. Ενδεικτικά ο μουσικός Τάσος Κοφοδήμος σημειώνει:

Ανέκαθεν οι εξουσίες χρησιμοποιούσαν τις τέχνες και πόσο μάλλον ό,τι έχει σχέση με τη γλώσσα για να δείξουν ότι υπάρχουν. Αυτό έγινε στη χούντα με την παράδοση όταν ο Παπαδόπουλος χόρευε τσάμικα και τον τραβούσαν οι κάμερες και ξαφνικά δαιμονοποιήθηκε μια μουσική που καμία σχέση δεν είχε με αυτό το καθεστώς. Χρησιμοποίησαν αυτές τις μουσικές για να δηλώσουν την εθνική ταυτότητα.

Αντίστοιχα οι δύο ιδιοκτήτες σημειώνουν ότι από τα παιδικά τους χρόνια υπήρχε η άποψη πως τα παραδοσιακά έχουν ένα κοινό μεγαλύτερης ηλικίας, προερχόμενο κυρίως από την επαρχία, συχνά δεξιών και συντηρητικών αντιλήψεων.

Χ.Σ. Η μάνα μου έλεγε ότι παλιά αν άκουγες παραδοσιακά σε έλεγαν φασίστα, δηλαδή, ήταν απαγορευμένα για τους κουλ αριστερούς νέους. Σήμερα έχει αλλάξει αυτό, ίσα ίσα είναι το άκουσμα μιας νεολαίας ριζοσπαστικής.

Η σύνδεση της δημοτικής-παραδοσιακής μουσικής με την εθνική ταυτότητα οδηγεί στην προώθηση μιας φολκλορικής αντίληψης για την παράδοση, η οποία

διαχρονικά αποτελεί έναν τουριστικό πόλο έλξης. Η τουριστικοποίηση της φολκλορικής αναπαράστασης μιας τοπικής μουσικής μπορεί να οδηγήσει, όπως είδαμε στο παράδειγμα των blues του Chicago, στη δημιουργία μιας «συμβολικής οικονομίας αυθεντικότητας» (Grazian, 2004), όπου η αυθεντικότητα γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης από τους συμμετέχοντες στη σκηνή.

Από τις συνεντεύξεις φαίνεται να υπάρχει συμφωνία των μουσικών σχετικά με την απόσταση που διατηρεί ακόμα η παραδοσιακή μουσική από την φολκλορική αναπαράσταση και την τουριστική εκμετάλλευση. Περισσότερο παρατηρούν πως η τουριστικοποίηση και το φολκλόρ έχουν αγγίξει το ρεμπέτικο έχοντας, για παράδειγμα, καθιερώσει το μπουζούκι ως το εθνικό όργανο και τον «Ζορμπά» ως εθνικό τραγούδι. Για τους μουσικούς που συμμετείχαν στην έρευνα αλλά και από τη δική μου εμπειρική παρατήρηση ως επαγγελματίας μουσικός, η παραδοσιακή μουσική φαίνεται να αποτελεί ένα «μωσαϊκό» μουσικών ιδιωμάτων που δεν διαμορφώνει μια ενιαία εθνική ταυτότητα ούτε γίνεται αντικείμενο τουριστικής εκμετάλλευσης ως τέτοια.

Χ.Λ.: Στα γύρω κράτη, Βαλκάνια και Γιουγκοσλαβία, οι εξουσίες είχαν και έχουν μία συγκεκριμένη άποψη για τη μουσική, την οποία επιβάλλουν. Η βουλγάρικη μουσική σήμερα όπως την ξέρουμε ήρθε εκ των άνω. Στην Ελλάδα ευτυχώς λόγω της χύμα κατάστασης που επικρατεί η μουσική έμεινε ακόμα τρυφερή. Είμαστε σαν εραστές της. Στην Τουρκία το κράτος στηρίζει και φτιάχνει παραδοσιακές ορχήστρες και αυτό μπορεί να έχει αρνητικό πρόσημο. Το κράτος επιβάλλει την ιδέα του φολκλόρ σε αυτές τις χώρες, ενώ εδώ είναι πιο χύμα τα πράγματα, ίσως επειδή το κράτος δεν μπορεί απλά να οργανωθεί.

Μ.Π.: Η μουσική στην Ελλάδα ποικίλει. Δεν θεωρώ ότι η μουσική παράδοση δίνει εθνική συνοχή, γιατί η μουσική κάθε περιοχής είναι διαφορετική. Τα σμυρνάικα, για παράδειγμα, είναι πιο πολύ συνδεδεμένα με την Τουρκία παρά με τη Θεσσαλία. Η αλήθεια είναι ότι επειδή τα παραδοσιακά είναι πλέον «μόδα», το είδος πάει να ξεφύγει από τον κόσμο που είναι κοντά στην εκκλησία, λίγο πιο συντηρητικός και εθνικόφρων. Κι έτσι ελάχιστα νέα παιδιά θα έχουν στο μυαλό τους την ιδεολογική σύνδεση που επέβαλε η χούντα.

Χ.Τ.: Δεν υπάρχει ενιαία εθνική ταυτότητα. Είναι κάτι που είναι επιβεβλημένο άνωθεν για διαφορετικές εθνοτικές ομάδες, οι οποίες θέλουν να κρατήσουν τα δικά τους τοπικά χαρακτηριστικά το οποίο είναι ένα υπέροχο πράγμα. Αυτό οι Ευρωπαίοι, για να μιλήσουμε και για την τουριστικοποίηση, έρχονται και ψάχνουν στην Ελλάδα κι εμείς αυτό ακριβώς είναι που θέλουμε να κρύψουμε. Βρισκόμαστε τώρα με ένα τεράστιο μωσαϊκό διαφορετικών μουσικών και αυτό είναι υπέροχο. Γιατί να θέλουμε αυτό να το κάνουμε ένα; Δεν χρειάζεται.

Από την εμπειρική σκοπιά των μουσικών προκύπτει η μη επαλήθευση της ιδεολογικής ταύτισης της παραδοσιακής μουσικής με την εθνική ταυτότητα κάτι που φαίνεται να συμμερίζεται και το ακροατήριο του συγκεκριμένου είδους. Ενδεικτικά, σύμφωνα με τη διπλωματική εργασία της Καρακώστα (2011) σχετικά με τη χαρτογράφηση του ακροατηρίου της παραδοσιακής μουσικής

ο ακροατής της παραδοσιακής μουσικής σύμφωνα με το δείγμα είναι ανεξάρτητος φύλου, ηλικίας, καταγωγής, μορφωτικού επιπέδου, επαγγέλματος, πολιτικής τοποθέτησης, κοινωνικής τάξης. Δεν μυείται απαραίτητα από την οικογένεια στην παραδοσιακή μουσική, εξίσου εύκολα μπορεί να ακούει τη μουσική αυτή με την επίδραση φίλων, δεν είναι πολύ συχνά μέλος σχετικών συλλόγων, δεν έχει απαραίτητα πρόσφυγες προγόνους ή γονείς από χωριό ούτε και η παραδοσιακή μουσική που ακούει σχετίζεται με την καταγωγή του. Ακούει έντεχνα, ρεμπέτικα, λαϊκά, ethnic, ξένη και ελληνική rock, ελαφρά λαϊκά, jazz, reggae. (Καρακώστα, 2011, σ. 82)

Οι παραπάνω παρατηρήσεις δεν αποτελούν κοινό στοιχείο μόνο των ακροατών της παραδοσιακής μουσικής αλλά και των ίδιων των μουσικών και ιδιοκτητών χώρων, όπως αποδείχθηκε από τις συνεντεύξεις. Οι ερωτώμενοι απάντησαν στη σχετική ερώτηση ότι είτε είχαν τα παραδοσιακά ακούσματα από το σπίτι αλλά αγάπησαν αργότερα τη μουσική αυτή μέσω προσωπικής ενασχόλησης, είτε δεν είχαν τα ακούσματα από το σπίτι και την ανακάλυψαν σε μεγάλη ηλικία. Δεν φαίνεται, λοιπόν, να επιβεβαιώνεται η μύησή τους στα παραδοσιακά από το οικογενειακό περιβάλλον ή την καταγωγή. Η αγάπη για τα παραδοσιακά ήρθε ως προσωπική ανακάλυψη για τον καθένα. Το ίδιο επιβεβαιώνει και η έρευνα του Απτάλικο (2021, σ. 57) όπου στην ερώτηση «πώς ξεκινήσατε να ασχολείστε με τα μουσικά είδη λαϊκού πολιτισμού;» το φιλικό περιβάλλον και όχι το οικογενειακό εμφανίζεται πρώτο.

Γυρνώντας πίσω στο ακροατήριο, σε σημαντικά ευρήματα κατέληξε η έρευνα των Σουλιώτη & Εμμανουήλ (2016, σ. 88) με τίτλο *Κοινωνική διαστρωμάτωση και κατανάλωση μουσικής στην Αθήνα* όπου διαφαίνεται ότι το κοινό στα μουσικά μεζεδοπωλεία, στις ταβέρνες και στα ρεμπέτικα/λαϊκά πάλκα, όπου συναντάμε κυρίως την παραδοσιακή μουσική, αποτελείται κατά τη συντριπτική πλειοψηφία από

παμφάγους⁶ καταναλωτές -εκείνοι που καταναλώνουν ένα ευρύ φάσμα πολιτιστικών προϊόντων- (ενδεικτικά: 92,2% στα μουσικά μεζεδοπωλεία). «Οι παμφάγοι της Αθήνας συμμετέχουν με μεγαλύτερα ποσοστά σε είδη λαϊκής και όχι υψηλής μουσικής» (ό.π., σ. 90).

Παράλληλα, η Καρακώστα (2011) στη δική της έρευνα καταλήγει στο συμπέρασμα πως ο πυρήνας του ακροατηρίου της παραδοσιακής μουσικής αποτελείται από νέους ηλικιακά ανθρώπους, οι οποίοι καταναλώνουν τη μουσική αυτή σε χώρους με ψυχαγωγικό χαρακτήρα «απομακρύνοντας την έτσι από συγκεκριμένα επιβεβαρυμένα ιδεολογήματα του παρελθόντος και προσδίδοντάς της μια επικαιρότητα και μια νεανικότητα, στοιχεία απαραίτητα για την συνέχειά της στο χρόνο» (Καρακώστα, 2011, σ. 82).

3.3.3 Η έννοια της κοινότητας. Εάν, λοιπόν, η διάθεση των νέων να αγκαλιάσουν την παραδοσιακή μουσική σήμερα δεν εκφράζει την ανάγκη αναζήτησης και συνένωσης κάτω από μια κοινή εθνική ταυτότητα, τι είναι αυτό που «ψάχνουν» στη μουσική αυτή; Στο συγκεκριμένο ερώτημα θα επιχειρήσει να απαντήσει το παρόν υποκεφάλαιο διερευνώντας την έννοια της κοινότητας στο βίωμα της «αυθεντικής» συλλογικής εμπειρίας των συμμετεχόντων στην παραδοσιακή μουσική σκηνή. Τα άτομα που αναζητούν την αυθεντικότητα και συμμετέχουν σε μια κοινότητα διακατέχονται από μια «κοινή πεποίθηση για τη φύση των τόπων και των στιγμών που εκτιμώνται περισσότερο σε οποιοδήποτε δεδομένο κοινωνικό πλαίσιο» (Grazian, 2004, σ. 32).

Ο όρος κοινότητα ετυμολογικά περιγράφει μια συλλογικότητα ατόμων εντός των ίδιων γεωγραφικών ορίων όπου τα άτομα μοιράζονται κοινές αξίες και έχουν συνήθως κοινή πολιτισμική ή και εθνική ταυτότητα (Shelemay, 2011, σ. 356). Με την πάροδο των χρόνων και την εξέλιξη των επιστημονικών θεωρήσεων παρατηρήθηκε μια μεταστροφή του κέντρου βάρους της έννοιας από το γεωγραφικό όριο και την τοπικότητα στις κοινωνικές πρακτικές και στις διαδικασίες συν-κοινωνήσης που

⁶ Ο Richard Peterson πρότεινε το θεωρητικό σχήμα περί παμφαγίας και μονοφαγίας το 1992 στο βιβλίο του *Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore*. Poetics, 21, pp. 243-258.

συντελούνται μέσα στην κοινότητα, η οποία πλέον έχει εφήμερο και εμπειρικό χαρακτήρα (Θεοδοσίου & Καλλιμοπούλου, 2020, σ. 17, 24, 31, 33).

Σύμφωνα με τη θεωρία του Benedict Anderson (1983), η κοινότητα αποτελεί κατά βάση μία φαντασιακή κατασκευή. Στο βιβλίο του *Φαντασιακές Κοινότητες* αναφέρεται στην έννοια του έθνους, το οποίο ορίζει ως μια φαντασιακή πολιτική κοινότητα. Το έθνος παραδοσιακά γινόταν αντιληπτό με χωρικούς όρους και «συνέχειας αίματος» αλλά τα νεωτερικά έθνη δεν είχαν αυτή την κοινή αίσθηση εντοπιότητας, δεν βασίζονταν στην απτή εμπειρία. Το έθνος και η κοινότητα είναι νεωτερικές φαντασιακές κατασκευές γιατί βασίζονται σε πολιτισμικά/συμβολικά στοιχεία (Anderson, 1983).

Οι ανθρωπολόγοι του 21^{ου} αιώνα συμπεραίνουν ότι στα σύγχρονα αστικά περιβάλλοντα παράγοντες που εξηγούσαν «παραδοσιακά» τη συγκρότηση μιας κοινότητας, όπως η καθαρότητα του έθνους, η εντοπιότητα και η ιδεολογική ομοιογένεια, δεν μπορούν πλέον να αιτιολογήσουν τη συνένωση των ανθρώπων σε συλλογικότητες μέσω του αισθήματος της οικειότητας. Η συνένωση προκύπτει μέσω πολιτικοκοινωνικών και πολιτισμικών/συμβολικών διαδικασιών (Tsioulakis, 2021, σ. 54).

3.3.3.1 Μουσικές κοινότητες. Η σημασία της μουσικής και ο κοινωνικός της ρόλος ως πεδίο παραγωγής συμβόλων, νοημάτων και ταυτοτήτων οδήγησε τις εθνομουσικολογικές μελέτες κατά τη δεκαετία του '70 στη μετατόπιση της έμφασης στον επιτελεστικό ρόλο της μουσικής και συγκεκριμένα «στις διαδικασίες εκείνες κατά τις οποίες μια κοινότητα τελικά συγκροτείται συμβολικά, όταν παρουσιάζει τον εαυτό της στη δημόσια σφαίρα μέσω μορφών εκφραστικού πολιτισμού, όπως γλέντια, τελετουργίες, προφορική ποιητική τέχνη, θεάματα» (Θεοδοσίου & Καλλιμοπούλου, 2020, σ. 36). Το επίκεντρο, δηλαδή, μετατέθηκε από τις κοινότητες που συγκροτούνται με βάση το γεωγραφικό όριο στους δεσμούς που δημιουργεί η μουσική διαπερνώντας τα χωρικά σύνορα με τη σημαντική συμβολή των νέων τεχνολογιών (Shelemay, 2011, σ. 353).

Καθοριστικής σημασίας κρίνεται το κείμενο της εθνομουσικολόγου Kay Kaufman Shelemay (2011) *Musical Communities: Rethinking the Collective in Music* η

οποία υποστηρίζει ότι μέσω της μετάδοσης και της επιτέλεσής της η μουσική μπορεί να συγκροτεί και να μετασχηματίζει συλλογικότητες. Η ίδια παραδίδει τον ορισμό της μουσικής κοινότητας ως εξής:

Μια μουσική κοινότητα, ανεξαρτήτως της θέσης της στον χρόνο ή τον χώρο, είναι μια συλλογικότητα που κατασκευάζεται και συντηρείται μέσα από μουσικές διαδικασίες ή/και επιτελέσεις. Συγκροτείται κοινωνικά ή/και συμβολικά· οι μουσικές πρακτικές μπορεί να δημιουργούν κοινωνικές σχέσεις σε «πραγματικό χρόνο» ή να πραγματώνονται πληρέστερα στο πεδίο ενός εικονικού περιβάλλοντος ή φαντασιακά. Η μουσική κοινότητα δεν προϋποθέτει την παρουσία συμβατικών δομικών στοιχείων ούτε χρειάζεται να είναι ριζωμένη σε έναν μόνο τόπο, παρότι τόσο δομικά όσο και τοπικά στοιχεία μπορεί να αποκτούν σημασία σε συγκεκριμένες φάσεις της διαδικασίας συγκρότησής της και κατά τη διάρκεια της ύπαρξής της. Η μουσική κοινότητα είναι μια κοινωνική οντότητα, το προϊόν ενός συνδυασμού κοινωνικών και μουσικών διαδικασιών, δημιουργώντας σε όσους συμμετέχουν στη μουσική δημιουργία ή ακρόαση την επίγνωση μιας μεταξύ τους σύνδεσης. (Shelemay, 2011, σ. 364-365, όπως αναφέρεται στο Θεοδοσίου & Καλλιμοπούλου, 2020, σ. 46)

3.3.3.2 Η μουσική σκηνή της Αθήνας ως κοινότητα. Όπως σημειώθηκε στο πρώτο κεφάλαιο οι συμμετέχοντες σε μια μουσική σκηνή αισθάνονται ότι διαφοροποιούνται από τις υπόλοιπες κοινωνικές ομάδες και σχηματίζουν μεταξύ τους μία κοινότητα με κοινή ταυτότητα (Bennett & Peterson, 2004).

Σχετικά με τη μουσική σκηνή (music scene) ο Will Straw (1991) υποστηρίζει ότι «η σκηνή συλλαμβάνει τη δυνατότητα της μουσικής να λειτουργεί ως συγκολλητική ουσία, να δημιουργεί «συγκινησιακές συμμαχίες» που παράγουν με τη σειρά τους μουσικές συλλογικότητες». Φανερώνεται μια «ιδεολογία δεσμού που εκφράζεται μέσω της μουσικής, δημιουργώντας μια κοινή αίσθηση του ανήκειν» (Straw, 1991, σ. 224, όπως αναφέρεται στο Shelemay, 2011, σ. 362).

Ο Tsioulakis (2021) στο τρίτο κεφάλαιο του βιβλίου του επιχειρεί να ερευνήσει πώς οι επαγγελματίες μουσικοί της Αθήνας σχηματίζουν μια κοινότητα εμπειρίας (community of experience) μέσω του αισθήματος της συλλογικής οικειότητας βασιζόμενος στο θεωρητικό πλαίσιο που έχουν θέσει οι Dueck και Wenger. Σύμφωνα με τον Dueck «η κοινότητα διαμορφώνεται μέσω μιας διαδικασίας μετασχηματισμού της εμπειρίας σε λόγο (discourse), ο οποίος με τη σειρά του παράγει σημεία οικειότητας» (Dueck, 2013). Παράλληλα, ο Wenger (1998) προτείνει τον όρο «κοινότητες πρακτικής» (communities of practice) που περιγράφει «ένα είδος

κοινότητας που δημιουργείται με την πάροδο του χρόνου από τη διαρκή επιδίωξη ενός κοινού εγχειρήματος» και στην οποία παράγεται νόημα, γνώση και διαμορφώνονται οι ταυτότητες των υποκειμένων (Tsioulakis, 2021, σ. 54).

Συγκεκριμένα για τους μουσικούς της Αθήνας ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι οι εμπειρίες που ανταλλάσσουν οι ίδιοι, και εν τέλει διαμορφώνουν τον κοινωνικό λόγο, αφορούν κυρίως τις δυσκολίες και την απογοήτευση που βιώνουν στο εργασιακό τους περιβάλλον. Αντιμετωπίζουν παρόμοιες δυσκολίες που έχουν να κάνουν ως επί το πλείστον με τις ώρες εργασίας, την πληθώρα των αρμοδιοτήτων που αναλαμβάνουν, τους ψυχολογικούς παράγοντες όπως στρες και κούραση, την έλλειψη κατάλληλου ηχητικού εξοπλισμού, τη μη οικονομική σταθερότητα κ.ά. Οι παραπάνω δυσκολίες και η εργασιακή ανασφάλεια επιβεβαιώθηκαν επακριβώς και από τις μαρτυρίες των συνεντευξιαζόμενων μουσικών, οι οποίοι συμφώνησαν πως η επαγγελματική ενασχόληση με τη μουσική στην Ελλάδα είναι μία επισφαλής εργασία. Η μαζική διεκδίκηση καλύτερων εργασιακών συνθηκών και βασικών δικαιωμάτων στον κλάδο τους με σημαντική τη συνεισφορά του Πανελλήνιου Μουσικού Συλλόγου (ΠΜΣ) και των σωματείων φανερώνει τη συσπείρωσή τους προς την επίτευξη κοινών στόχων θέτοντας την κοινωνία της εμπειρίας τους ως τη βάση δημιουργίας κοινότητας εμπειρίας.

Η μεταστροφή της εμπειρίας των μουσικών σε λόγο αποτελεί μια διαδικασία κοινωνικοποίησης για τους ίδιους, με αποτέλεσμα να αυξάνεται η μεταξύ τους οικειότητα και να σχηματίζεται μια «κοινότητα εμπειρίας». Η οικειότητα αυτή παράγεται εν ώρα εργασίας μέσω της φυσικής αλληλεπίδρασης των υποκειμένων και σταδιακά εξαπλώνεται και στα υπόλοιπα, συχνά νεότερα, μέλη της κοινότητας. Συνεπώς, το θεωρητικό πλαίσιο που προτείνει ο Tsioulakis για την κοινότητα των μουσικών της Αθήνας σχετίζεται περισσότερο με την «εμπειρία» που οικοδομεί μια κοινότητα παρά με τη φαντασία, όπως έχουν προτείνει άλλοι θεωρητικοί όπως ο Anderson (Tsioulakis, 2021, σ. 56,60,77).

Συνολικά, από τις συνεντεύξεις, τη συμμετοχική παρατήρηση, που πραγματοποιήθηκε στην παρούσα εργασία και αναλύεται παρακάτω, αλλά και την επαγγελματική μου ενασχόληση στη μουσική σκηνή της Αθήνας διαπιστώνεται ότι οι έννοιες της κοινότητας εμπειρίας (Dueck) και κοινότητας πρακτικής (Wenger)

περιγράφουν καταλλήλως τις κοινωνικές διεργασίες που συμβαίνουν στην κοινότητα των μουσικών της Αθήνας. Ανάμεσά τους υπάρχει έντονο το στοιχείο της οικειότητας, η οποία καλλιεργείται από τον διαμοιρασμό των εμπειριών και τη συνένωση προς επίτευξη στόχων και αντιμετώπιση δυσκολιών. Όπως σημειώνει ο Τάσος Κοφοδήμος:

Θεωρώ παλιά ότι οι συνθήκες εργασίας ήταν χειρότερες από σήμερα. Δεν είχαμε οργανωθεί σωστά ακόμα στα σωματεία, ενώ σήμερα οι μουσικοί είναι πιο συνειδητοποιημένοι σε αυτό το θέμα, στο συλλογικό.

Η αίσθηση της κοινότητας εκτός από τους ίδιους τους μουσικούς ως πολιτισμική τάξη διαπερνά και το ακροατήριο, δημιουργώντας την επίγνωση μιας αμοιβαίας κοινωνικής σύνδεσης (Shelemay, 2011). Η κοινοτική αυτή αίσθηση από μέρους του κοινού επιβεβαιώθηκε από τη συμμετοχική παρατήρηση που πραγματοποίησε η ερευνήτρια στο πλαίσιο του φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής «Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα».

Στον εκάστοτε χώρο όπου πραγματοποιούνται τα φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής η έννοια της κοινότητας εκφράζεται και ενισχύεται μέσα από την εμπειρία της μουσικής και του πολιτισμού. Ακροατές με κοινά μουσικά ενδιαφέροντα συνευρίσκονται σε κοινό περιβάλλον και βιώνουν την ίδια πολιτισμική εμπειρία δημιουργώντας συναισθηματικούς δεσμούς.

Το Σαββατοκύριακο 6 και 7 Απριλίου 2024 πραγματοποιήθηκε στην Τεχνόπολη του Δήμου Αθηναίων η 4η Συνάντηση Νέων Συγκροτημάτων Παραδοσιακής Μουσικής «Της Τριανταφυλλιάς τα Φύλλα» υπό τη διοργάνωση του Καλλιτεχνικού Συλλόγου Δημοτικής Μουσικής Δόμνα Σαμίου όπου συμμετείχα ως μουσικός και πραγματοποίησα επιτόπια συμμετοχική παρατήρηση. Στη διαδικτυακή σελίδα του φεστιβάλ χαρακτηριστικά αναφέρεται

Συνεχίζοντας το έργο της Δόμνας κι έχοντας ως κίνητρο την μεγάλη επιτυχία των τριών προηγούμενων συναντήσεων όπου περισσότεροι από 400 νέοι μουσικοί σε συγκροτήματα και χωρωδίες έδωσαν το παρόν με ενθουσιασμό, αυθεντικότητα και συγκινητικές ερμηνείες, ο σύλλογος προσκαλεί για άλλη μια φορά τα απανταχού μουσικά σχήματα νέων να συμμετάσχουν σε αυτή τη γιορτή της μουσικής.⁷

⁷ <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.events>

Η πρώτη Συνάντηση Νέων Συγκροτημάτων είχε πραγματοποιηθεί το 2017 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών ενώ η δεύτερη (2019) και η τρίτη (2021) στο Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος. Η επαναληψιμότητα του θεσμού, τα καθορισμένα όρια (boundary work) και ο αντίκτυπός του αποτελούν τους κύριους παράγοντες που στοιχειοθετούν ένα φεστιβάλ, κατά τους Dowd, Liddle και Nelson (2004). Η ένταση αντισταθμίζει τη σπανιότητα ενός φεστιβάλ, καθώς πρόκειται για έναν θεσμό που παράγει κουλτούρα, την οποία οι συμμετέχοντες πρέπει να είναι πρόθυμοι να αφουγκραστούν και να γίνουν κομμάτι της. Προϋπόθεση σε αυτό αποτελεί να είναι αυστηρά καθορισμένα τα πλαίσια και τα όρια του θεσμού από τους διοργανωτές. Η ένταση, ακόμη, αναφέρεται στη δυνατότητα των φεστιβάλ να κινητοποιούν και να αναζωογονούν μουσικούς και κοινό, ενώ πολλές φορές οδηγούν στην αναβίωση ενός ολόκληρου μουσικού είδους (Dowd κ.ά., 2004, σ. 149). Τα παραπάνω επιβεβαιώνονται και στην περίπτωση του συγκεκριμένου φεστιβάλ. Συγκεκριμένα, παρόλο που ο θεσμός δεν πραγματοποιείται κάθε χρόνο, η δημοφιλία του και η σημασία ως προς την ανάδειξη νέων παραδοσιακών μουσικών είναι μεγάλη και γίνεται εξίσου αντιληπτή από το κοινό αυτής της μουσικής και τους μουσικούς. Η συμμετοχή μου ως μουσικός επιβεβαίωσε, επίσης, τα καθορισμένα όρια που τέθηκαν από τους διοργανωτές όσον αφορά την ταυτότητα του φεστιβάλ, με αποτέλεσμα ο αντίκτυπός του να είναι ακόμη πιο δυναμικός στο κοινό.

Ο συνδυαστικός ερευνητικός μου ρόλος ως πλήρως παρατηρήτρια (complete observer) και πλήρως συμμετέχουσα (complete participant) κατά τη διεξαγωγή του φεστιβάλ με βοήθησε στην επιβεβαίωση σημαντικών επισημάνσεων από το θεωρητικό πλαίσιο των φεστιβάλ που αναλύθηκε στο πρώτο κεφάλαιο. Όταν διοργανώνεται ένα φεστιβάλ σε έναν χώρο, ο τελευταίος αποκτά εορταστικό χαρακτήρα (festive space) (Συρακούλη, 2010, σ. 176) καθώς εκεί οι συμμετέχοντες βιώνουν μια κοινή εμπειρία με έντονη την αίσθηση της συλλογικότητας. Πράγματι, οι μουσικοί στα backstage, είτε γνωρίζονταν μεταξύ τους από πριν είτε όχι, κοινωνικοποιήθηκαν έντονα δημιουργώντας ένα ομαδικό ζωηρό κλίμα. Η ατμόσφαιρα «ζωντάνεψε» και από τη μεριά του κοινού με αποκορύφωμα τον χορό που ξεκίνησε προς το τέλος του φεστιβάλ ως «επισφράγιση» της βραδιάς. Ο χορός ξεσήκωσε τους καθήμενους ακροατές και ενίσχυσε το εορταστικό κλίμα. Συνεπώς, η

μονολογική επιτέλεση (από την πλευρά των μουσικών) απέκτησε και διαλογικά χαρακτηριστικά τα οποία απορρέουν από το εορταστικό ύφος της περίπτωσης και συνεπακόλουθα, από τα συναισθήματα χαράς και την επικοινωνία που αναπτύχθηκαν ανάμεσα σε κοινό και μουσικούς (Συρακούλη, 2010, σ. 176, 177). Η αίσθηση αυτή φέρνει κοντά τους συμμετέχοντες και το ίδιο το φεστιβάλ γίνεται τόπος κοινοτικής έκφρασης.

Όσον αφορά το κοινό, αυτό απαρτιζόταν από όλο το φάσμα των ηλικιών γεγονός που επιβεβαιώνει την ποικιλία του ακροατηρίου της παραδοσιακής μουσικής όπως χαρτογραφήθηκε στην έρευνα των Σουλιώτη & Εμμανουήλ (2016).

Ακόμη, το μουσικό πέρασμα από όλες τις περιοχές της Ελλάδας φανέρωσε τον μουσικό πλούτο κάθε τοπικής μουσικής και τη διαφορετικότητά της. Ένα, «μωσαϊκό», όπως ανέφεραν η Χαρούλα Τσαλπαρά και η Μυρσίνη Ποντικοπούλου-Βενιέρη στη συνέντευξη, ιδιωμάτων που δεν συνθέτουν μια ενιαία εθνική μουσική ταυτότητα.

«Νέοι μουσικοί και τραγουδιστές πειραματίζονται μεταφέροντας στο σήμερα τους παραδοσιακούς ήχους, αποδεικνύοντας ότι η παράδοση παραμένει μια ζωντανή δύναμη»⁸, σημειώνεται στην περιγραφή του φεστιβάλ. Σχολιάζοντας το μουσικό κομμάτι δεν παρατηρήθηκε διασκευασμένη και πειραματική διάθεση από την πλευρά των μουσικών αλλά μια πιο καθαρά και κοντά στο «πρωτότυπο» υλικό προσέγγιση. Αυτό έρχεται να επιβεβαιώσει την παρατήρηση του Χάρη Λαμπράκη σχετικά με τη σημερινή απουσία της πειραματικής πλευράς της μουσικής αυτής και την παγίωση ενός μουσικού στιλ πιο πιστού στις πρώτες εκτελέσεις.

Ωστόσο, η φράση «ζωντανή δύναμη», που χρησιμοποιήθηκε στην περιγραφή, συμβολίζει την εξέλιξη, τη μη χρονική και τοπική στατικότητα της παράδοσης και τη νεανική ορμή που χαρακτηρίζει την παραδοσιακή μουσική σκηνή σήμερα, στοιχεία που εκφράστηκαν από τους μουσικούς στην πράξη μέσα από την πραγματοποίηση του συγκεκριμένου φεστιβάλ.

⁸ <https://www.snfcc.org/ekdiloseis/parklife-tis-triantafyllias-ta-fylla-oi-neoi-kai-i-domna-samioy/5133>

3.3.3.3 Περί νοσταλγίας. Ποιοι είναι, όμως, οι λόγοι που δημιουργούν στο ακροατήριο της παραδοσιακής μουσικής την ανάγκη αναζήτησης του αισθήματος του «ανήκειν»;

Η ανάγκη συγκρότησης μιας κοινότητας πηγάζει από την αναζήτηση του αισθήματος του «ανήκειν» το οποίο δημιουργεί αισθήματα ασφάλειας, ελπίδας, και την αναζήτηση ενός ιδανικού που συχνά είναι συνυφασμένο με το αίσθημα της νοσταλγίας. Ειδικά στη νεωτερική συνθήκη όπου ο ατομικισμός, η παγκοσμιοποίηση και οι απρόσωπες σχέσεις κυριαρχούν, η αναζήτηση ενός χαμένου ιδανικού γίνεται πιο έντονη (Θεοδοσίου & Καλλιμοπούλου, 2020 σ. 18-19). Οι «αδιαμεσολάβητες» κοινωνικές σχέσεις που δημιουργούνται μέσα σε μια κοινότητα θεωρούνται πιο «αυθεντικές» σε σύγκριση με την «απρόσωπη και αλλοτριωμένη νεωτερική καπιταλιστική συνθήκη» (Young 1986, σ. 15, όπως αναφέρεται στο Θεοδοσίου & Καλλιμοπούλου, 2020, σ. 25).

Με κατεύθυνση την άποψη αυτή γεννάται το ερώτημα εάν η νοσταλγία, η αναζήτηση ενός παρελθοντικού ιδανικού και αυθεντικής σύνδεσης συνθέτουν την ανάγκη συγκρότησης μιας μουσικής κοινότητας, κυρίως νέων ανθρώπων, γύρω από τα «παραδοσιακά». Η αυθεντικότητα παραδοσιακά είναι συνυφασμένη με την αίσθηση του τόπου και τις κοινωνικές πρακτικές που διαμορφώνουν μια τοπική ταυτότητα και γι' αυτό η νοσταλγία για το παρελθόν και την επιστροφή στις ρίζες πηγάζει από την ανάγκη επιβεβαίωσης αυτής της ταυτότητας (Hughes, 1995, όπως αναφέρεται στο Λάμπρου, 2019, σ. 34).

Όπως περιγράφει ο Κάβουρας στις *Αλληγορίες της νοσταλγίας* (2011, σ. 10, 12, 13), η νοσταλγία περιγράφει μια «ιδέα επιστροφής σε κάτι αδύνατο» και συνδέεται «με μια βαθιά επιθυμία για επιστροφή σε ένα παρελθόν εξιδανικευμένο, που μπορεί ποτέ να μην υπήρξε. Η σύγχρονη νοσταλγία είναι ένας λόγος του συναισθήματος, ένας λόγος του παρόντος για το παρελθόν που αφορά το ίδιο το παρόν». Ο λόγος αυτός εξιδανικεύει το παρελθόν και το μετατρέπει «σε μια αυθεντική και άμεση νέα παρουσία». Αυτό, όμως, δεν αποτελεί παρά μια ψευδαίσθηση επιστροφής σε μια ουτοπία, η οποία στην πραγματικότητα ποτέ δεν υπήρξε.

Ο MacCannell (1992, σ. 284) προτείνει τον όρο «staged authenticity» στον οποίο στηρίζεται ο λόγος περί νοσταλγίας. «Με τη «θεατρική αυθεντικότητα», ο MacCannell εννοεί την αναγωγή της παράδοσης σε μια πρακτική θεάματος, κατά την οποία υποβαθμίζεται συστηματικά η τελετουργική πλευρά του παραδοσιακού και προβάλλεται, αντί για αυτήν, ένα αναφορικό υποκατάστατο της παράδοσης – μια νέα παράδοση.» (MacCannell, όπως αναφέρεται στο Κάβουρας, 2011, σ.21)

Αναδύεται, λοιπόν, ο προβληματισμός, εάν η επιτέλεση της παραδοσιακής μουσικής σήμερα στη σκηνή της Αθήνας προσιδιάζει περισσότερο στην πρακτική θεάματος για την οποία κάνει λόγο ο MacCannell χάνοντας την «τελετουργική» της πλευρά, η οποία στην περίπτωση μας συναντάται στο γλέντι. Στο επόμενο υποκεφάλαιο η βιβλιογραφία αλλά και οι μαρτυρίες των συνεντευξαζόμενων θα αντικρούσουν την παραπάνω άποψη αποδεικνύοντας γιατί η παραδοσιακή μουσική οδηγεί στο συλλογικό βίωμα της μέθεξης μέσω της τελετουργίας του γλεντιού.

3.3.3.4 Παράδοση σημαίνει συλλογικότητα.

Η έννοια της παράδοσης έχει να κάνει καταρχήν με το χώρο και το χρόνο. Δηλαδή έχουμε ως παράδοση ένα φαινόμενο που διανύει μια συγκεκριμένη πορεία μέσα στο χρόνο περνώντας από τα χέρια του ενός ανθρώπου σε αυτά ενός άλλου και συνήθως σε μια ορισμένη γεωγραφική θέση. (...) Ο χώρος και ο χρόνος υπάρχουν χάρη στη συλλογικότητα, χάρη στην ύπαρξη του παραπάνω από ένα. Στη συνέχεια μπορούμε να πούμε ότι η όποια παράδοση ουσιαστικά εδρεύει στο πνεύμα μιας συγκεκριμένης διαχρονικής έκφρασης της συλλογικότητας. Δηλαδή η παράδοση προϋποθέτει τη συνάντηση του χώρου, του χρόνου και της συνείδησης τουλάχιστον δύο ανθρώπων. Από αυτή τη συνάντηση γεννάται η πράξη, η οποία δεν μπορεί ποτέ να ανήκει μονάχα στον έναν από τους ανθρώπους, είναι από τη φύση της ένα φαινόμενο της συλλογικότητας. (Daly, 2009)

Σύμφωνα με τον Μερακλή (2012, σ. 289) κοινό στοιχείο σε όλα τα λαογραφικά φαινόμενα είναι η συλλογικότητα διότι κάθε λαϊκό καλλιτέχνημα είναι έργο συλλογικό καθώς εκπληρώνει τις κοινές ανάγκες της κοινωνίας. Η δημοτική μουσική προέρχεται από μια ομαδική διεργασία καθώς ο λαός συμμετέχει στη δημιουργία του τραγουδιού αλλά και στη διάδοσή του (Μπαζιάνας, σ. 29), συνεπώς, η μουσική και συνεπακόλουθα ο χορός που τη συνοδεύει αποτελούν μια κοινή ιδιοκτησία του λαού (Μερακλής, 2012, σ. 290). Η μουσικός Χαρούλα Τσαλπαρά παρατηρεί, αντίστοιχα, ότι η παραδοσιακή μουσική προέρχεται από την κοινοκτημοσύνη της προφορικής παράδοσης.

Χ.Τ.: Γιατί η δικιά μας μουσική είναι, αν θέλουμε να το πούμε με δύο λέξεις, καινούργια - παλιά. Δηλαδή, για να φτιάξεις ένα τραγούδι σήμερα παίρνεις ένα μοτίβο, που μπορεί να είναι 5 χρόνων, ένα άλλο 50 χρόνων και το κολλάς δίπλα και μετά ένα άλλο μοτίβο 100 χρόνων κι έτσι έχεις φτιάξει ένα καινούργιο πράγμα που αποτελείται από παλιά υλικά. Είναι μια διαδικασία ανακύκλωσης που δεν τελειώνει ποτέ και είναι ακριβώς ο τρόπος που λειτουργεί όλο αυτό που ονομάζουμε «παράδοση» ή «ανώνυμη δημιουργία». Πολύ μου άρεσε ένας όρος που είχα διαβάσει: «η κοινοκτημοσύνη της προφορικής παράδοσης».

«Η μουσική κοινότητα είναι μια κοινωνική οντότητα, το προϊόν ενός συνδυασμού κοινωνικών και μουσικών διαδικασιών, δημιουργώντας σε όσους συμμετέχουν στη μουσική δημιουργία ή ακρόαση την επίγνωση μιας μεταξύ τους σύνδεσης» επισημαίνει, όπως είδαμε παραπάνω, η Shelemay (2011) στον ορισμό της μουσικής κοινότητας. Πράγματι, οι συνεντευξιζόμενοι επιβεβαιώνουν την ύπαρξη αυτής της βαθιάς σύνδεσης μεταξύ των μουσικών και του κοινού κατά τη διάρκεια ενός παραδοσιακού live και γλεντιού. Σημαντικό ρόλο σε αυτή τη σύνδεση ενέχει ο χορός.

Η δημοτική μουσική γεννήθηκε στις αγροκτηνοτροφικές κοινότητες της στεριανής Ελλάδας όπου κάθε κοινότητα ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με τον χορό και το τραγούδι, τα οποία αποτελούσαν μέσο έκφρασης των αξιών, των κωδίκων και των πεποιθήσεων του λαού. Στις κοινωνίες της προφορικής παράδοσης η μουσική νοούνταν ως φορέας νοημάτων και διδασχής των νεότερων γενιών (Σαρρής, 2014, σ. 271, 273). «Το δημοτικό τραγούδι είναι σύζευξη μουσικής, ποίησης και χορού» (Μπαζιάνας, σ. 25). Αντίστοιχα η Χαρούλα Τσαλπαρά σημειώνει:

Όλη αυτή η μουσική και όλα αυτά τα ιδιώματα είτε τα ονομάζουμε ρεμπέτικο, παραδοσιακό, λαϊκό, ηπειρώτικα, νησιώτικα έχουν το στοιχείο του χορού. Από τα πανάρχαια χρόνια υπάρχει αυτό το τρίπτυχο: ο λόγος, οι οργανωμένες συχνότητες που είναι μουσική και η κίνηση του σώματος, ο χορός. Αυτό το πράγμα είναι αναλλοίωτο και διαχρονικό. Όλο το τρίπτυχο δημιουργεί ένα μυστήριο εκείνη την ώρα.

Χωρίς τον χορό και την τελετουργία του γλεντιού η παραδοσιακή μουσική είναι λειψή και σε αυτό φαίνεται να συμφωνούν όλοι οι συνεντευξιζόμενοι τονίζοντας την προϋπόθεση της ύπαρξης χορού για ένα επιτυχημένο live. Χαρακτηριστικά ο Χ.Σ., ιδιοκτήτης του μουσικού καφενείου Φειδίου, αναφέρει: «Αυτό που έχω βιώσει στον χώρο της Φειδίου μου φαίνεται μαγικό. Να βλέπω τον

κόσμο έξω από το μαγαζί να χορεύει σε κύκλους. Περιγράφει μια ανάγκη του κόσμου για ένωση.»

Οι έννοιες του πανηγυριού και του γλεντιού έχουν αρχαίες καταβολές. Τα τελευταία χρόνια στην παραδοσιακή μουσική σκηνή της Αθήνας, μουσικοί και κοινό, γινόμαστε μάρτυρες της μεταφοράς του γλεντιού από την ύπαιθρο και τις αγροτικές κοινωνίες στο αστικό περιβάλλον. Είναι φυσικό οι όροι τέλεσης του γλεντιού να έχουν αλλάξει άρδην, ωστόσο, η πλειοψηφία των συνεντευξιαζόμενων δεν πιστεύει ότι έχει χάσει την κοινοτική του δυναμική.

Τ.Κ.: Ένας αρχέγονος και πρωτόλειος τρόπος δημιουργίας κοινότητας στην ελληνική μουσική είναι τα πανηγύρια. Στην προετοιμασία τους ο καθένας έχει το ρόλο του: κάποιοι μαγειρεύουν, κάποιοι ψήνουν, κάποιοι στήνουν τη σκηνή. (...) Σήμερα έχει μεγάλη αξία ότι το κάνουμε (σ.σ το γλέντι). Καταφέρνουμε να τρυπήσουμε τα τσιμέντα και να κάνουμε αυτό που θέλουμε μέσα στο άγχος και την τρέλα της πόλης. Αυτό είναι υγεία για μένα. Όπου ζεις, πράττεις. Αυτό δεν ακυρώνει την έννοια του πανηγυριού. Είναι πάλι παραδοσιακό πανηγύρι απλά γίνεται μέσα στην πόλη και το τσιμέντο. Οι όροι αλλάζουν συνέχεια και σε 50 χρόνια θα είναι πολύ διαφορετικά τα πράγματα. Είναι δεδομένο ότι η παράδοση αλλάζει και περνάει από γενιά σε γενιά.

Διαφορετική άποψη εξέφρασε η Χαρούλα Τσαλπαρά:

Χ.Τ.: Όλο αυτό το πακέτο του τρίπτυχου (λόγος, μουσική, χορός) που οδηγεί στη μέθεξη υπάρχει στο πανηγύρι στο νησί και στο χωριό, το οποίο πανηγύρι μεταφέρεται στο γλέντι στην ταβέρνα στην πόλη που περιμένει πάλι να φτάσει το καλοκαίρι για να πάει σε ένα άλλο πανηγύρι και μετά πάλι σε άλλο μαγαζί. (...) Όλο αυτό σου δημιουργεί μια ασφάλεια ότι εμείς ανήκουμε σε έναν μικρόκοσμο, όπου μπορούμε να συνεννοηθούμε και να έχουμε μια κοινή άποψη πάνω στα πράγματα. Αν με ρωτούσες πριν από 2 χρόνια θα σου έλεγα ότι δημιουργεί μια κοινότητα όλο αυτό. Τώρα δεν ξέρω, δεν είμαι σίγουρη. Γιατί νομίζω ότι τα πράγματα αλλάζουν τόσο γρήγορα και η πληροφορία είναι τόσο κατατρεγμένη σήμερα που δεν προλαβαίνεις να επεξεργαστείς αυτές τις καταστάσεις, δεν προλαβαίνεις να κάνεις τους συνειρμούς. Είναι άλλο ότι βιώνω κάτι εκείνη την ώρα και είναι άλλο ότι επεξεργάζομαι τι βίωσα και αναρωτιέμαι αν το βίωσες κι εσύ. Δεν υπάρχει πια χρόνος για αυτό.

Το πόρισμα, λοιπόν, από τις συνεντεύξεις των μουσικών και των επιχειρηματιών σχετικά με τον κοινοτικό και αυθεντικό χαρακτήρα που ενδέχεται να έχει ένα γλέντι σε ένα μαγαζί στην πόλη αποτελείται από διαφορετικές απόψεις. Κάποιοι υποστηρίζουν ότι δεν έχουν βιώσει αυτή την αίσθηση της κοινότητας, καθώς η ίδια δεν μπορεί να βιωθεί εκ των πραγμάτων στη νέα αστική συνθήκη, ενώ οι

περισσότεροι αισθάνονται μέλη μιας ευρύτερης μουσικής κοινότητας, η οποία συμπεριλαμβάνει τους μουσικούς, το κοινό-χορευτές, ακόμα και τους εργαζόμενους/υπεύθυνους του μαγαζιού όπου συμβαίνει το γλέντι. Μάλιστα, ο Θ.Γ. (ιδιοκτήτης του Καραγκιόζη) θεωρεί πως η κοινότητα αυτή μπορεί να εξελίξει την ύπαρξή της μέσω του διαδικτύου και των social media όπου συνενώνονται οι fans, άποψη που μας παραπέμπει στον νέο τύπο της virtual σκηνής (Bennett & Peterson, 2004) που αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο.

Θ.Γ.: Υπάρχουν χιλιάδες σελίδες αφιερωμένες σε αυτή τη μουσική στο διαδίκτυο. Ανεβαίνει ένα event με παραδοσιακή μουσική στο facebook και γίνεται χαμός. Βέβαια ο καθένας ζει στον μικρόκοσμό του στο διαδίκτυο. Απλά αυτοί οι μικρόκοσμοι συνενώνονται μέσω της παραδοσιακής μουσικής ακόμα και εκεί.

3.3.3.5 Έμφυλα ζητήματα. Κάθε κοινότητα έχει έμφυλο πρόσημο. Το γεγονός ότι κάποιος ανήκει σε μια κοινότητα δεν καθιστά την εμπειρία του όμοια, έτσι, στον φανερά ανδροκρατούμενο χώρο της μουσικής σκηνής της Αθήνας, η οπτική δύο γυναικών μουσικών, ως μειονοτικά μέλη, κρίθηκε σημαντικό να φωτιστεί. Από τη μελέτη της βιβλιογραφίας σχετικά με τη διαμόρφωση της μουσικής κοινότητας της Αθήνας (Tsioulakis, 2021) αναδύθηκαν διάφορες πτυχές έμφυλης ανισότητας για τις οποίες μίλησαν οι συνεντευξιαζόμενες.

Η κοινοτική συνείδηση την οποία αποκτούν οι μουσικοί βασίζεται σε κοινά πολιτισμικά χαρακτηριστικά και σε τρεις παράγοντες: το φύλο, την ταυτότητα και την ιδεολογία (Tsioulakis, 2021, σ. 57). Η μουσική κοινότητα της Αθήνας είναι κατά βάση ανδροκρατούμενος χώρος. Η πλειονότητα των οργανοπαικτών στη λαϊκή μουσική είναι άνδρες, ενώ η πλειονότητα των γυναικών είναι τραγουδίστριες, ρόλος ο οποίος συχνά σεξουαλικοποιείται, καθώς η επιτελεστική σεξουαλικότητα των τραγουδιστριών παρουσιάζεται ως απαίτηση του επαγγέλματός τους. Η συμμετοχή των γυναικών στη μουσική διαδικασία εντοπίζεται, επίσης, και στην προετοιμασία των πανηγυριών και τον χορό (ό.π., σ. 60, 61, 63). Ο JaFran Jones (1987, όπως αναφέρεται στο Tsioulakis, 2021, σ. 62) έχει υποστηρίξει ότι η απουσία των γυναικών από το παίξιμο οργάνων είναι διαπολιτισμική «σαν να ήταν νόμος της φύσης», αλλά ακόμα και όταν οι γυναίκες παίζουν κάποιο όργανο, η γκάμα των οργάνων που θεωρούνται «κατάλληλα» για μια γυναίκα μουσικό είναι περιορισμένη. Πράγματι,

από τις συνεντεύξεις αναδύθηκε η συμφωνία των συμμετεχόντων στο γεγονός ότι μια γυναίκα μουσικός νοείται κυρίως ως τραγουδίστρια και όχι ως οργανοπαίκτρια.

Μ.Π.: Έχω ακούσει την ατάκα από γνωστό βιολιστή ότι «για κοπέλα παίζεις πολύ καλά» το οποίο σημαίνει ότι η κοπέλα στη μουσική αυτή σκηνή είναι κυρίως τραγουδίστρια. Όταν είναι οργανοπαίκτρια είναι περίεργο, όπως είναι περίεργο και όταν μια οργανοπαίκτρια δεν τραγουδάει. Πάντα η γυναικεία φωνή αναζητάται πολύ περισσότερο από την ανδρική.

Η υποεκπροσώπηση των γυναικών οργανοπαίκτριών είναι παράδοση με βάση το γεγονός πως η παρουσία κοριτσιών από μικρή ηλικία στα ωδεία είναι ίση ή και περισσότερη από τους άνδρες. Ωστόσο, αυτά τα κορίτσια είναι λιγότερο πιθανό να ακολουθήσουν επαγγελματική μουσική πορεία. Δύο παράγοντες ευθύνονται, κατά τον Tsioulakis (2021), για αυτό: οι εργασιακές δυσκολίες και η τεχνολογία. Κυριαρχεί η άποψη ότι η δουλειά του μουσικού είναι πολύ «δύσκολη» για μια γυναίκα. Η άποψη αυτή προέρχεται και εκφράζεται από τους άνδρες («τους κατέχοντες την εξουσία»), οι οποίοι παρουσιάζουν το μουσικό πεδίο ως εργασιακά ακατάλληλο για μια γυναίκα με αποτέλεσμα να αναπαράγεται η κατασκευασμένη αυτή αντίληψη και να κυριαρχεί στο πεδίο ο «τοξικός ανδρισμός του κυκλώματος» καθιστώντας τη συμμετοχή των γυναικών «απαγορευτική». Σχετικά με την τεχνολογία, οι γυναίκες υποεκπροσωπούνται σε τομείς όπως η μουσική παραγωγή και σε είδη όπως η ποπ μουσική όπου οι τεχνολογικές γνώσεις για την παραγωγή της είναι απαραίτητες. Η τεχνολογική εξειδίκευση έχει συνδεθεί βιβλιογραφικά από πολλούς μελετητές με την αρρενωπότητα, κυρίως λόγω των μιντιακών αναπαραστάσεων που παρουσιάζουν τις γυναίκες ως μη γνώστες του πεδίου. Πιο ζωντανή είναι η συμμετοχή γυναικών μουσικών στην οργανική αθηναϊκή μουσική σκηνή, όπως οι ορχήστρες κλασικής μουσικής που δεν συνδέονται με την κακουχία της «νύχτας». Ο Tsioulakis εντάσσει και τη νεο-παραδοσιακή σκηνή σε αυτή την πιο συμπεριληπτική για τις γυναίκες κατηγορία σκηνής, όπου κυριαρχεί ένα λόγιο στιλ και επειδή είναι πολύ λιγότερο τεχνολογικά προσανατολισμένες. Αυτό δεν σημαίνει, ωστόσο, ότι οι σκηνές αυτές στερούνται ανισότητας (Tsioulakis, 2021, σ. 64-65).

Οι δύο γυναίκες μουσικοί που συμμετείχαν στην έρευνα συμφώνησαν ως προς τις έμφυλες προκλήσεις που αντιμετωπίζουν στην εργασία τους, όπως οι

σεξιστικές προσβολές και η άνιση αντιμετώπιση σε σχέση με τους άνδρες συναδέλφους τους. Ενδεικτικά παρατίθενται οι εξής μαρτυρίες:

Χ.Τ.: Προσωπικά βιώνω έντονα το ζήτημα της ταυτότητας, πού κατατάσσομαι; Και ακριβώς επειδή η γυναίκα σε αυτά όλα τα μουσικά είδη συνήθως είναι τραγουδίστρια και αν είναι και κάτι άλλο, είναι προβληματικό. (...) Θυμάμαι κάποια ραδιοφωνικός παραγωγός μου είχε πει «πρέπει να επιδιώξεις να παίζει με καλούς, γιατί έτσι θα σε ακούσουν, θα καταξιωθείς». Για μένα δεν ήταν ποτέ αυτό το ζήτημα, δηλαδή, δεν θεωρώ ότι πρέπει να πάρω αξία από κάποιον άλλον. (...) Έχεις να παλέψεις καθημερινά με τέτοια πράγματα τα οποία κάπως πρέπει να μη σε αγγίζουν, πρέπει να κάνεις συνέχεια μια υπερπροσπάθεια. Συνέχεια να δείχνεις τι μπορείς να κάνεις πέρα από αυτά που οι άλλοι θεωρούν ότι μπορείς να κάνεις.

Μ.Π.: Ένα άλλο πράγμα που υπάρχει στη μουσική είναι τα βλέμματα, γιατί όταν παίζεις μουσική και κοιτάξεις με τον άλλον, μπορεί πάρα πολύ άνετα να παρεξηγηθεί το βλέμμα σου γιατί δεν είσαι σε μια απλή καθημερινή κατάσταση καθώς η μουσική από μόνη της δίνει κάποια άλλη χροιά. Έχω νιώσει πολλές φορές να παρεξηγείται το βλέμμα μου και γι' αυτό από τα πρώτα χρόνια δουλεύω το πώς θα κοιτάξω. (...) Έχω βιώσει και άλλες σεξιστικές συμπεριφορές όπως όταν πήγα να πληρωθώ και μου λέει το αφεντικό με ύφος «κοριτσάκι, πόσα θες;». Επίσης, ειδικά σε κύκλους που έχουν να κάνουν με την εκκλησία, αυτά είναι πιο συχνά φαινόμενα.

Κεφάλαιο τέταρτο: Συμπεράσματα

Η παραδοσιακή μουσική σκηνή της Αθήνας σήμερα έχει αποκτήσει μεγάλη δυναμική. Παραδοσιακά γλέντια στήνονται από τα πιο μικρά ταβερνεία μέχρι και σε φεστιβάλ σε μεγάλους εξωτερικούς συναυλιακούς χώρους. Ο βασικός πυρήνας του ακροατηρίου είναι η νεολαία του κέντρου η οποία φαίνεται να αναζητά στη μουσική αυτή το βίωμα μιας αυθεντικής εμπειρίας.

Στην παρούσα εργασία μελετήθηκε η έννοια της αυθεντικότητας με δεδομένο ότι η ίδια κατασκευάζεται αποτελώντας πάντα μία ανανεώσιμη πηγή για να ταιριάζει στις ανάγκες του εκάστοτε παρόντος. Δεν απορρέει «φυσικά» από κάποιο ουτοπικό παρελθόν το οποίο τα υποκείμενα πασχίζουν να αναπαράξουν φωτοτυπικά στο παρόν. Για τον Richard Peterson (2004) η αυθεντικότητα είναι μια επανακατασκευή αυτών των στοιχείων του παρελθόντος, που επιλέγονται συνειδητά και αναδιαμορφώνονται κατάλληλα ώστε να ταιριάζουν στις ανάγκες του σήμερα. Ο Raymond Williams (1994), αντίστοιχα, μιλά για την επιλεκτική παράδοση και το πώς η κουλτούρα κάθε εποχής διαμορφώνεται από αυτή τη διαδικασία επιλογής ή απόρριψης πολιτισμικών στοιχείων της βιωμένης κουλτούρας από τις νεότερες γενιές.

Μελετώντας την κατασκευή της αυθεντικότητας ο Grazian (2004) καταπιάνεται με τη blues σκηνή του Chicago και τη σταδιακή τουριστικοποίησή της αποδεικνύοντας πώς η αυθεντικότητα μιας τοπικής μουσικής γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης και αλλάζει χαρακτηριστικά. Για τους μουσικούς που συμμετείχαν στην έρευνα αλλά και από τη δική μου εμπειρική παρατήρηση ως επαγγελματίας μουσικός, η παραδοσιακή μουσική σκηνή σήμερα φαίνεται να διατηρεί μια απόσταση από την τουριστική εκμετάλλευση αποτελώντας ένα «μωσαϊκό» μουσικών ιδιωμάτων που δεν μπορεί να χωρέσει σε ταμπέλες, ούτε να εκφράσει μία ενιαία εθνική ταυτότητα.

Η χαρτογράφηση που πραγματοποιήθηκε στην παρούσα εργασία κατέληξε στο συνολικό εύρημα 286 χώρων (μικρές και μεγάλες μουσικές σκηνές της Αθήνας) του ευρύτερου λαϊκού πολιτισμού, που συμπεριλαμβάνει τα είδη ρεμπέτικο, λαϊκό, νησιώτικο, δημοτικό και γενικά παραδοσιακό, καθ' όλη τη διάρκεια της εξαετίας 2018-2023. Το συγκεκριμένο ρεπερτόριο εντοπίζεται με ποσοστό 67,10% σε μικρούς

χώρους με φαγητό που δεν βασίζεται/χαρακτηρίζεται η λειτουργία τους από τα live, τα οποία δεν πραγματοποιούνται σε καθημερινή βάση. Ακολουθούν με 24,80% οι μικροί ή μεγάλοι χώροι/σκηνές με φαγητό που χαρακτηρίζεται η λειτουργία τους από τα live, τα οποία γίνονται συνήθως σε καθημερινή βάση. Τα ποσοστά αυτά επιβεβαιώθηκαν και από τα λεγόμενα των συνεντευξιαζόμενων μουσικών σχετικά με τη συχνότητα και τον τύπο των μαγαζιών στα οποία δουλεύουν φέρνοντας στο επίκεντρο τη σημασία του θεσμού της «ταβέρνας». Τέτοιοι χώροι, ωστόσο, παρουσιάζουν μεγάλες εργασιακές δυσκολίες για τους μουσικούς, καθώς συχνά λείπει ο επαγγελματικός εξοπλισμός και η μουσική αντιμετωπίζεται ως «μουσικό χαλί» στη διασκέδαση των πελατών και όχι ως η βασική πηγή ψυχαγωγίας τους. Ωστόσο, σύμφωνα με τα ευρήματα της χαρτογράφησης η δεύτερη κατηγορία σημειώνει άνοδο τα τελευταία 2 χρόνια. Η άνοδος αυτή δείχνει την τάση των επιχειρηματιών να δώσουν περισσότερη προσοχή στο μουσικό γεγονός επενδύοντας στον χώρο και τον ήχο, γεγονός που επιβεβαιώθηκε και από τους δύο συνεντευξιαζόμενους ιδιοκτήτες μαγαζιών.

Στην παλαιότερη γενιά μουσικών για την οποία μίλησε ο Χάρης Λαμπράκης κυριαρχούσε πιο πολύ το ανατολίτικο στοιχείο και η πειραματική διάθεση στο παίξιμο, ενώ σήμερα βλέπουμε να πρωτοστατεί η δημοτική και πιο εξωστρεφής πλευρά της παραδοσιακής μουσικής με το στοιχείο του γλεντιού. Η αλλαγή στον υφολογικό τρόπο παιξίματος των μουσικών συσχετίζεται άμεσα και με την αλλαγή της ίδιας της σκηνής. Η πρωτοκαθεδρία των μουσικών σκηνών της κατηγορίας Α, τύπου μεζεδοπωλεία και ταβέρνες, και η πολύ χαμηλότερη θέση της κατηγορίας Γ, μουσικές σκηνές με παραστασιακό χαρακτήρα, μαρτυρούν ότι η προτεραιότητα των επιχειρηματιών αλλά και του ίδιου του κοινού και των μουσικών -συνολικά, δηλαδή, των δρώντων της παραδοσιακής μουσικής σκηνής- είναι να γίνει το «γλέντι»: ο κόσμος να χορέψει, να φτάσει σε επίπεδα μέθεξης και βέβαια, να αυξηθεί η κατανάλωση. Τα παραπάνω επιβεβαιώνει και η δική μου επαγγελματική εμπειρία στον χώρο τα τελευταία χρόνια.

Η άνθηση των παραδοσιακών σήμερα δεν είναι κάτι το εφήμερο. Με την έλευση των μουσικών σχολείων και των ακαδημαϊκών τμημάτων όλο και περισσότεροι νέοι καταπιάνονται με αυτό το είδος. Η ανοδική αυτή τάση

σκιαγραφήθηκε και στη χαρτογράφηση, καθώς παρά την έντονη μείωση της συχνότητας των live την περίοδο της πανδημίας, σήμερα η διοργάνωσή τους έχει επανέλθει στα υψηλά επίπεδα που ήταν προ πανδημίας.

Εξετάζοντας τη σχέση παράδοσης και αυθεντικότητας ανακύπτει διαρκώς η έννοια του συλλογικού, της κοινότητας. «Η έννοια της παράδοσης έχει να κάνει καταρχήν με το χώρο και το χρόνο. (...) Ο χώρος και ο χρόνος υπάρχουν χάρη στη συλλογικότητα, χάρη στην ύπαρξη του παραπάνω από ένα. (...). Η όποια παράδοση ουσιαστικά εδρεύει στο πνεύμα μιας συγκεκριμένης διαχρονικής έκφρασης της συλλογικότητας.», σημειώνει ο κορυφαίος μουσικός Ross Daly (2009).

Παρόλο που η παράδοση και η αυθεντικότητά της διαχρονικά αποτελούσαν πηγή εκμετάλλευσης από το κράτος για ιδεολογικούς σκοπούς, σήμερα η νεολαία της Αθήνας -ως οι κύριοι συμμετέχοντες της παραδοσιακής μουσικής σκηνής- δεν φαίνεται να αναζητά την αυθεντικότητα στην εθνική ταυτότητα. Δεν την αφορά να συνενωθεί κάτω από μία ενιαία εθνική ταυτότητα. Η παραδοσιακή μουσική απομακρύνεται σταδιακά από τα επιβεβαυμένα ιδεολογήματα του παρελθόντος, όπως συνέβη στην περίοδο της δικτατορίας, και προσδίδεται σε αυτήν μια επικαιρότητα και νεανικότητα.

Οι συμμετέχοντες στην παραδοσιακή μουσική σκηνή αναζητούν την αυθεντικότητα στη συλλογική βιωμένη εμπειρία που προσφέρει η μουσική· πόσω μάλλον η παραδοσιακή μουσική που αποτελεί μια «συλλογική» μουσική από τις απαρχές της λόγω του τρόπου δημιουργίας και κοινώνησής της. Η εμπειρία αυτή τούς ενώνει σε μια κοινότητα με κοινή ταυτότητα. Η παραδοσιακή μουσική σκηνή της Αθήνας είναι μια μουσική «κοινότητα εμπειρίας» και η αυθεντικότητα ενυπάρχει στις κοινωνικές διαδικασίες που συντελούνται εντός της. Η μεταστροφή της εμπειρίας των μουσικών σε λόγο, όπως για παράδειγμα η κοινώνηση των δυσκολιών και εμποδίων που αντιμετωπίζουν και το κυνήγι κοινών στόχων, αποτελεί μια διαδικασία κοινωνικοποίησης για τους ίδιους, με αποτέλεσμα να αυξάνεται η μεταξύ τους οικειότητα και να σχηματίζεται η «κοινότητα εμπειρίας» (Dueck, 2013).

Τα διαλογικά χαρακτηριστικά που απορρέουν από το εορταστικό ύφος ενός φεστιβάλ δημιουργούν έναν ξεχωριστό τρόπο επικοινωνίας ανάμεσα σε μουσικούς

και κοινό (Συρακούλη, 2010) και καθιστούν τον θεσμό του φεστιβάλ κορυφαίο τόπο κοινοτικής έκφρασης. Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται ένα άνοιγμα της παραδοσιακής μουσικής σκηνής της Αθήνας από τις local (τοπικές) σκηνές στις translocal (διατοπικές), όπως είναι τα φεστιβάλ, γεγονός που πιστοποιήθηκε και στην χαρτογράφηση με την ανοδική τάση των φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής. Η συμμετοχική παρατήρηση, επίσης, που πραγματοποιήθηκε στο φεστιβάλ «Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα» επιβεβαίωσε την εορταστική και συλλογική διάθεση που υπήρχε από τη μεριά των καλλιτεχνών και του κοινού, με αποκορύφωμα τον χορό. Ο χορός και το γλέντι αποτελούν αυθεντικές εμπειρίες που συνδέουν τους συμμετέχοντες ενισχύοντας την αίσθηση της κοινότητας. Για τους συνεντευξιζόμενους μουσικούς, η ύπαρξη χορού σε ένα παραδοσιακό live είναι απαραίτητη.

Η αναβίωση, λοιπόν, ή αλλιώς *μετάπλαση* ή *επαν-ανακάλυψη* (λέξεις που προτίμησαν οι ίδιοι οι συμμετέχοντες στην έρευνα) της παραδοσιακής μουσικής σήμερα δεν έχει ως αυτοσκοπό το μουσειακό πλησίασμα στην πρωταρχική μορφή της μουσικής αυτής και των πρακτικών έκφρασή της. Στο ερώτημα εάν υπάρχει αυθεντικότητα σήμερα στην παραδοσιακή μουσική επιτέλεση οι συμμετέχοντες στην έρευνα συμφώνησαν ότι το πιο σημαντικό στη μουσική είναι αυτή να «έρχεται φυσικά», να ανταποκρίνεται στο «βίωμα» κάθε μουσικού και να έχει ιστορική συνέχεια. Η αυθεντικότητα -με την έννοια της γνησιότητας και της διαχρονικότητας- έγκειται στο ότι η παράδοση και συνεπακόλουθα η παραδοσιακή μουσική είναι ζωντανοί οργανισμοί, εξελίξιμοι με τον χρόνο, που δεν χάνουν, όμως, το ιστορικό τους βάθος, ούτε την κοινοτική τους έκφραση. Εξάλλου, όπως σημειώνει και ο Peterson (1997, σ. 233), «η αίσθηση της αυθεντικότητας θα διατηρηθεί καθώς αλλάζει».

Όπως σε κάθε ερευνητική μελέτη έτσι και στην παρούσα, περιορισμοί και δυσκολίες ανέκυψαν κατά τη διεξαγωγή της. Ο χρόνος που διατίθεται για την ολοκλήρωση μιας μεταπτυχιακής εργασίας είναι αρκετά περιορισμένος, με αποτέλεσμα να περιορίζεται εξίσου η προσβασιμότητα σε δεδομένα αλλά και ο ποιοτικός χρόνος που χρειάζεται για την καταστάλαξη των ερευνητικών ερωτημάτων και ευρημάτων. Κατ' επέκταση, το δείγμα της ερευνήτριας αποτέλεσαν έξι συνεντεύξεις, δείγμα που δεν μπορεί να θεωρηθεί αντιπροσωπευτικό ούτε

γενικεύσιμο για το σύνολο της μουσικής κοινότητας της Αθήνας. Ακόμη, λόγω έλλειψης χρόνου, η συμμετοχική παρατήρηση διεξήχθη συμπληρωματικά σε ένα μόνο φεστιβάλ και η χαρτογράφηση της σκηνής πραγματοποιήθηκε με άξονα την τελευταία εξαετία, συνεπώς, δεν κατέστη δυνατό να σκιαγραφηθεί μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα των μεταβολών της αθηναϊκής σκηνής από την παλαιότερη στη νεότερη γενιά μουσικών. Μπορεί, λοιπόν, κατά τη συγκεκριμένη έρευνα να προέκυψαν σημαντικά ευρήματα που οδηγούν σε συγκεκριμένες κατευθύνσεις, ωστόσο, αυτά δεν αντιπροσωπεύουν το σύνολο της παραδοσιακής μουσικής κοινότητας της Αθήνας παρά φωτίζουν κάποιες πτυχές της. Τέλος, η περιορισμένη ελληνική βιβλιογραφία γύρω από την έννοια της αυθεντικότητας στη μουσική αποτέλεσε ένα ακόμη εμπόδιο στην έρευνα.

Η παρούσα εργασία θα μπορούσε να αποτελέσει έναυσμα για μελλοντικές μελέτες σχετικά με την έννοια της αυθεντικότητας στην παραδοσιακή μουσική και μουσική κοινότητα. Πιο συγκεκριμένα, ενδιαφέρον παρουσιάζει η χαρτογράφηση όλης της παραδοσιακής μουσικής σκηνής της Ελλάδας, όχι μόνο της Αθήνας, καθώς τα παραδοσιακά είναι ένα είδος εξαιρετικά δημοφιλές και στην επαρχία. Τα παραδοσιακά τραγούδια «γεννήθηκαν» στα χωριά και σήμερα εξακολουθούν να αποτελούν τεράστιο κομμάτι της πολιτιστικής τους ταυτότητας με κύριο τόπο έκφρασής τους τα πανηγύρια. Στη συμπερίληψη της επαρχιακής παραδοσιακής σκηνής θα μπορούσαν να ενταχθούν και τα φεστιβάλ παραδοσιακής μουσικής της επαρχίας, τα οποία όλο και πληθαίνουν αποτελώντας, ειδικά το καλοκαίρι, πόλο έλξης για τις διακοπές ντόπιων αλλά και τουριστών. Τέλος, ένα ακόμη ενδιαφέρον επιστημονικό ζήτημα θα ήταν η διερεύνηση μέσω συνεντεύξεων και της πλευράς του ακροατηρίου, ειδικά του νεότερου· πώς αντιλαμβάνεται και γιατί επιλέγει να ακούει τη συγκεκριμένη μουσική αλλά και πού εντοπίζει τα αυθεντικά της χαρακτηριστικά.

Πηγές – Βιβλιογραφία

Πηγές

Ιστοσελίδες (ανάκτηση 13/04/2024)

Απτάλικο (χάρτης 2023)

<https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=1HQDpG1zxN5b7NiPMjGL7P2NtKM6yRbW&femb=1&ll=42.63035932317409%2C8.67042722056405&z=3>

Απτάλικο <https://aptaliko.gr/index.php>, <https://npo.aptaliko.gr/projects/aptaliko-gr>

Φεστιβάλ «Της τριανταφυλλιάς τα φύλλα» <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.events>

<https://www.snfcc.org/ekdiloseis/parklife-tis-triantafyllias-ta-fylla-oi-neoi-kai-i-domna-samiou/5133>

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Ανδρίκος, Ν. (2020). *Σύγχρονη τροπική σύνθεση - Διασπώντας το στερεοτυπικό δίπολο νεωτερισμός - παράδοση*. 11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Νεωτερισμός και Παράδοση». (Με Αφορμή Τα 70 Χρόνια Από Το Θάνατο Του Νίκου Σκαλκώτα) (Πρακτικά Διατμηματικού Συνεδρίου Υπό Την Αιγίδα Της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2019), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη.

Ανδρόνογλου, Ι. (2023) *Οι μουσικές παραδόσεις των Ελλήνων της Θράκης, της Μικρασίας και του Πόντου: επιδράσεις στην έντεχνη ελληνική μουσική δημιουργία*. Culture - Journal of Culture in Tourism, Art and Education Vol. 3, Issue 1. Εθνικό Κέντρο Έρευνας και Διάσωσης Σχολικού Υλικού, Πάτρα. <https://mgdlit.library.upatras.gr/culture/article/view/4492/4380>

Απτάλικο ΑΜΚΕ (2021). *Έρευνα-Χαρτογράφηση της κοινότητας των μουσικών που δραστηριοποιούνται στο χώρο του λαϊκού πολιτισμού*. Αυτοέκδοση. <https://research.aptaliko.gr/>

Αυδίκος, Ε. (2009). *Εισαγωγή στις σπουδές του λαϊκού πολιτισμού. Λαογραφίες, λαϊκοί πολιτισμοί, ταυτότητες* (σ. 316-331). Αθήνα: Κριτική.

Γουνόπουλος, Α. (2017). *Ο Eric Hobsbawm και η επινόηση της «επινοημένης παράδοσης»*. Περιοδικό Νέος Ερμής ο λόγιος, έτος 7^ο τεύχος 15. Εταιρεία μελέτης ελληνικού πολιτισμού. https://www.academia.edu/35369552/%CE%9F_Eric_Hobsbawm_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%

B7 %CE%B5%CF%80%CE%B9%CE%BD%CF%8C%CE%B7%CF%83%CE%B7 %CF%84%CE%B7%CF%82 %CE%B5%CF%80%CE%B9%CE%BD%CE%BF%CE%B7%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%B7%CF%82 %CF%80%CE%B1%CF%81%CE%AC%CE%B4%CE%BF%CF%83%CE%B7%CF%82 %CE%B1 %CE%BC%CE %AD%CF%81%CE%BF%CF%82

Daly, R. (2009). *Η «παραδοσιακή μουσική» στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα*. Εισήγηση στο διεθνές συνέδριο με τίτλο «Καλλιέργεια της μουσικής τέχνης στην Ελλάδα της Ευρώπης». Πανεπιστήμιο Μακεδονίας. 30/05/2009.

Hobsbawm, E., Ranger, T. (2004) (Επιμ.). *Η επινόηση της Παράδοσης*. (μτφρ. Θανάσης Αθανασίου). Αθήνα: Θεμέλιο. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1983).

Θεοδοσίου, Α., Καλλιμοπούλου, Ε. (2020) (Επιμ.). *Μουσικές κοινότητες στην Ελλάδα του 21^{ου} αιώνα. Εθνογραφικές ματιές και ακροάσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Πεδίο

Ίσαρη, Φ., Πούρκος, Μ. (2016). *Ποιοτική Μεθοδολογία Έρευνας*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελλήνων Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-473>

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

Κάβουρας, Π. (2011). Αλληγορίες της νοσταλγίας: μουσική, παράδοση και νεωτερικότητα στη μεσογειακή περιφέρεια. Στο Γ. Πασχαλίδης, Ε. Χοντολίδου, Ι. Βαμβακίδου (επιμ.), *Σύνορα, περιφέρειες, διασπορές*. Θεσσαλονίκη: University studio press.
http://scholar.uoa.gr/sites/default/files/pkavouras/files/kavouras_gr_2013b.pdf

Καρακώστα, Σ. Κ. (2011). *Τμηματοποίηση της αγοράς στην παραδοσιακή μουσική*. Διπλωματική εργασία. Αθήνα: Τμήμα Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο.
<http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&pid=iid:4777&lang=el>

Κυριαζή, Ν. (2000). *Η κοινωνιολογική έρευνα: Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Β' έκδοση, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Λάμπρου, Κ. (2019). *Η μουσική, ως κίνητρο στην αναζήτηση αυθεντικής εμπειρίας*. Διπλωματική εργασία. Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.
<https://ir.lib.uth.gr/xmlui/bitstream/handle/11615/51021/19821.pdf?sequence=1>

Λυδάκη, Α. (2001). *Ποιοτικές μέθοδοι στην κοινωνική έρευνα*, Γ' έκδοση, Αθήνα: Καστανιώτης.

- Μελετέας, Θ. (2022). *Σκιαγράφηση της εγχώριας τροπικής μουσικής δραστηριότητας κατά τη δεκαετία 2011-2021*. Διπλωματική εργασία. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας. <https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/26515/4/MeleteasThomasMsc2022.pdf>
- Μερακλής, Μ. Γ. (2012). *Ελληνική λαογραφία* (σ. 285-301). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Μπαζιάνας, Ν. *Για τη λαϊκή μουσική μας παράδοση. Μικρά μελετήματα*. Αθήνα: Τυπωθήτω, Δαρδανός.
- Robson, C. (2007). *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου*. (μτφρ. Β., Νταλάκου & Κ., Βασιλικού). Αθήνα: Gutenberg. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1993).
- Σαρρής, Χ. (2014). *Ελληνική λαϊκή παράδοση: από το παρελθόν στο μέλλον Αναζητώντας την ελληνική παραδοσιακή μουσική* (επιμ. Αυδίκος Ε.), (σ. 269-289). Αθήνα: Αλέξανδρος.
- Σουλιώτης, Ν., Εμμανουήλ, Δ. (2016). Social stratification and consumption of music in Athens. *The Greek Review of Social Research*, 146, 77–113. <https://doi.org/10.12681/grsr.10644>
- Συρακούλη, Β. (2010). Σύγχρονα φεστιβάλ φολκλόρ: Οι παραδοσιακές μουσικές επί σκηνής. Στο Π. Κάβουρας (επιμ.), *Φολκλόρ και Παράδοση* (σ. 171-184). Αθήνα: Νήσος.
- Τσιώλης, Γ. (2018). Θεματική ανάλυση ποιοτικών δεδομένων. Στο Γ. Ζαϊμάκης (επιμ.), *Ερευνητικές διαδρομές στις Κοινωνικές Επιστήμες. Θεωρητικές Μεθοδολογικές Συμβολές και Μελέτες Περίπτωσης*. Πανεπιστήμιο Κρήτης.
- Williams, R. (1994). *Κουλτούρα και Ιστορία*. (μτφρ. Β., Αποστολίδου). Αθήνα: Γνώση.
- Χαλικιάς, Μ., Μανωλέσου, Α., Λάλου, Π. (2015). *Μεθοδολογία Έρευνας και Εισαγωγή στη Στατιστική Ανάλυση Δεδομένων με το IBM SPSS STATISTICS*. Αθήνα: ΣΕΑΒ.

Ξενόγλωσση

- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised ed. London: Verso, 1991.
- Babbie, E. (2010). *The Practice of Social Research*, Twelfth Edition. California: Wadsworth Publishing.
- Bennett, A., Peterson, R. A. (2004) (Eds). *Music Scenes Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv17vf74v>

- Dionyssiou, Z. (2002). *Use and function of traditional Greek music in music schools of Greece* (Διδακτορική διατριβή). University of London, Institute of Education. <https://freader.ekt.gr/eadd/index.php?doc=45504&lang=el>
- Dowd, T., Liddle, K., Nelson, J. (2004). Music Festivals as Scenes: Examples from Serious Music, Womyn's Music, and SkatePunk. *Music Scenes Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Falassi, A. (1987). *Time out of Time: essays on the festival*. Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 173-182.
- Gold, R. (1958). *Roles in sociological field observation*. Social Forces, 36, pp. 217-223. Oxford University Press.
- Grazian, D. (2004). The Symbolic Economy of Authenticity in the Chicago Blues Scene. *Music Scenes Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Hughes, G. (1995). *Authenticity in Tourism*. Annals of Tourism Research, Vol.22 No 4. pp 781-803. [https://doi.org/10.1016/0160-7383\(95\)00020-X](https://doi.org/10.1016/0160-7383(95)00020-X)
- Irwin, J. (1977). *Scenes*. Beverly Hills, CA: Sage.
- Jones, L.J. (1987). A sociohistorical perspective on Tunisian women as professional musicians. In E. Koskoff (ed.) *Women and music in cross-cultural perspective*. New York: Greenwood Press.
- Kallimopoulou, E. (2009). *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Farnham: Ashgate.
- Kotarba, J., Lalone, N. (2014). The Scene: A Conceptual Template for an Interactionist Approach to Contemporary Music. *Revisiting Symbolic Interaction in Music Studies and New Interpretive Works Studies in Symbolic Interaction*, Volume 42, 53-68 (pp. 53-68). Emerald Group Publishing Limited. <https://www.researchgate.net/publication/282709117> The Scene A Conceptual Template for a n Interactionist Approach to Contemporary Music
- MacCannell, D. (1992). *Empty meeting grounds: the tourist papers*. London & New York: Routledge.
- Manning, F. E. (1983). *The Celebration of Society: Perspectives on Contemporary Cultural Performance*. Bowling Green University Popular Press.
- Peterson, R. A. (1992). *Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore*. Poetics 21. North-Holland. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(92\)90008-Q](https://doi.org/10.1016/0304-422X(92)90008-Q)

- Peterson, R. A. (1997). *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Peterson, R. A., Anand N. (2004). *The Production of Culture Perspective*. Annual Review of Sociology. 30: 311-334. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.30.012703.110557>
- Singer, M. (1972). *When a great tradition modernizes: An anthropological approach to Indian civilization*. New York: Praeger. doi:10.2307/1960056
- Shelemay, K. K. (2011). *Musical Communities: Rethinking the Collective in Music*. Journal of the American Musicological Society, Vol. 64, No. 2. pp. 349-390. University of California Press. https://www.researchgate.net/publication/259730446_Musical_Communities_Rethinking_the_Collective_in_Music
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368–388. <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>
- Tsioulakis, I. (2021). *Musicians in Crisis: Working and Playing in the Greek Popular Music Industry*. New York: Routledge.
- Vandermeer, P. (1998). *Creating Country Music: Fabricating Authenticity by Richard A. Peterson Review*. American Music, Vol. 16, No. 4. pp. 477-479. University of Illinois Press.
- Wang, N. (1999). *Rethinking authenticity in tourism experience*. Annals of Tourism Research, 26(2), pp. 349–370. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(98\)00103-0](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(98)00103-0)
- Young, I. M. (1986). The Ideal of Community and the Politics of Difference. *Social Theory and Practice* 12(1), pp.1-26. <https://doi.org/10.5840/soctheorpract198612113>

Παράρτημα

Οδηγός Συνέντευξης μουσικών

1. Εισαγωγικά σχόλια

- α) Παρουσίαση ερευνήτριας, θέματος και σκοπού της εργασίας
- β) Ενημέρωση μαγνητοφώνησης/απομαγνητοφώνησης συνέντευξης

2. Γενικές ερωτήσεις για το προφίλ των συνεντευξιαζόμενων

- α) Ηλικία, καταγωγή, σπουδές, εκπαίδευση, επάγγελμα
- β) Περιγραφή σχέσης και πρώτης επαφής με την παραδοσιακή μουσική
- γ) Επαγγελματική πορεία ερωτώμενης/ου
- δ) Μέρη (τύποι χώρων) και συχνότητα απασχόλησης

3. Συνθήκες εργασίας

- α) Μισθοί και ωράρια
- β) Εμπόδια και δυσκολίες, ανασφάλεια και ανεργία
- γ) Πανδημία

4. Εννοιολόγηση παραδοσιακής μουσικής

- α) Περιγραφή και ορισμός παραδοσιακής μουσικής από εμπειρική σκοπιά
- β) Φαινόμενο αναβίωσης παραδοσιακών
- γ) Σχέση παράδοσης με εθνική ταυτότητα

5. Σχέση παραδοσιακής μουσικής με αυθεντικότητα

- α) Είναι αυθεντική η παραδοσιακή μουσική; Αν ναι, ποια στοιχεία την καθορίζουν ως αυθεντική;
- β) Παρατηρούνται εκμετάλλευση της αυθεντικότητας και φαινόμενα τουριστικοποίησης;

6. Κοινότητα, γλέντι, επαφή με το κοινό

- α) Περιγραφή σχέσης με το κοινό και τον χώρο
- β) Σημασία χορού στην επιτέλεση της παραδοσιακής μουσικής
- γ) «Αστικό» γλέντι: Δημιουργείται μια κοινότητα κατά την επιτέλεση;

7. Ιδιαιτερότητες λόγω φύλου

- α) Περιγραφή σχέσης με άνδρες και γυναίκες συναδέλφους & εργοδότες
- β) Ανταγωνισμός και εμπόδια λόγω φύλου
- γ) Σεξουαλική παρενόχληση και άλλου είδους αντιεπαγγελματικές συμπεριφορές

8. Κλείσιμο συνέντευξης (σχόλια και προσθήκες από τον/την συνεντευξιαζόμενο/η)

Οδηγός Συνέντευξης ιδιοκτητών μαγαζιών

1. Εισαγωγικά σχόλια

- α) Παρουσίαση ερευνήτριας, θέματος και σκοπού της εργασίας
- β) Ενημέρωση μαγνητοφώνησης/απομαγνητοφώνησης συνέντευξης

2. Γενικές ερωτήσεις για το προφίλ των συνεντευξιαζόμενων

- α) Ηλικία, καταγωγή, επάγγελμα
- β) Περιγραφή χώρου ιδιοκτησίας και συχνότητας live μουσικής
- γ) Περιγραφή σχέσης και πρώτης επαφής με την παραδοσιακή μουσική

3. Συνθήκες εργασιακής απασχόλησης

- α) Αίτια διοργάνωσης live παραστάσεων και κριτήρια επιλογής μουσικών σχημάτων
- β) Συνθήκες στις οποίες παίζεται η μουσική (π.χ. ήχος, φωτισμός)
- γ) Περιγραφή σχέσης μουσικής και «τζιρου»
- δ) Θετικές και αρνητικές συνέπειες που μπορεί να προκύψουν από τη live μουσική
- ε) Συνέπειες πανδημίας

5. Εννοιολόγηση παραδοσιακής μουσικής

- α) Περιγραφή και ορισμός παραδοσιακής μουσικής από εμπειρική σκοπιά
- β) Φαινόμενο αναβίωσης παραδοσιακών
- γ) Σχέση παράδοσης με εθνική ταυτότητα

6. Σχέση παραδοσιακής μουσικής με αυθεντικότητα

- α) Είναι αυθεντική η παραδοσιακή μουσική; Αν ναι, ποια στοιχεία την καθορίζουν ως αυθεντική;
- β) Παρατηρούνται εκμετάλλευση της αυθεντικότητας και φαινόμενα τουριστικοποίησης;

7. Κοινότητα, γλέντι, επαφή με το κοινό

- α) Περιγραφή σχέσης χώρου, μουσικών και κοινού
- β) Σημασία χορού στην επιτέλεση της παραδοσιακής μουσικής
- γ) «Αστικό» γλέντι: Δημιουργείται μια κοινότητα κατά την επιτέλεση;
- δ) Φεστιβάλ

8. Κλείσιμο συνέντευξης (σχόλια και προσθήκες από τον/την συνεντευξιαζόμενο/η)

Φόρμα συγκατάθεσης

Ενημέρωση και συναίνεση συνεντευξιαζόμενων για τη διπλωματική εργασία με τίτλο :

«Η έννοια της αυθεντικότητας στην παραδοσιακή μουσική σκηνή της Αθήνας σήμερα»

Μέρος Πρώτο - Γενικές Πληροφορίες

Θα επιθυμούσα να λάβω συνέντευξη από εσάς προκειμένου να χρησιμοποιηθεί στο πλαίσιο του Π.Μ.Σ. Πολιτιστική Διαχείριση του Παντείου Πανεπιστημίου.

Ο σκοπός της συνέντευξης είναι να αντληθούν από την εμπειρία σας δεδομένα σχετικά με τις συνθήκες εργασίας που επικρατούν στην παραδοσιακή μουσική σκηνή της Αθήνας και τα βιώματά σας γύρω από αυτή.

Τα προσωπικά δεδομένα που θα συλλεγούν είναι το όνομα, το επώνυμο, η ιδιότητα και η φωνή σας και θα διατηρηθούν για τον σκοπό της ερευνητικής τεκμηρίωσης των συνεντεύξεων.

ΔΕΝ θα τηρηθεί ανωνυμία του δείγματος και θα χρησιμοποιηθεί το ονοματεπώνυμό σας στο τελικό κείμενο της εργασίας.

Μέρος Δεύτερο - Συναίνεση

Δίνω τη συναίνεσή μου στη χρήση του ονοματεπώνυμού μου και της ιδιότητάς μου ως παραπομπής για την αποσπασματική παράθεση των πληροφοριακών μου δεδομένων στο πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας

ΝΑΙ

ΟΧΙ

Όνομα Συμμετέχοντα/ουσας

Υπογραφή

Ημερομηνία