

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ.

**«ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΠΡΟΤΙΜΗΣΕΙΣ ΚΑΙ
ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΠΟΥ ΤΙΣ ΕΠΗΡΕΑΖΟΥΝ»**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΦΟΙΤΗΤΗ:
ΧΑΛΚΙΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ
Α.Μ: 27/09

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ:
Κ. ΛΕΛΟΥΔΑ ΣΤΑΜΟΥ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
-ΙΟΥΝΙΟΣ 2013-

«ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΠΡΟΤΙΜΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΠΟΥ ΤΙΣ ΕΠΗΡΕΑΖΟΥΝ»

Περιεχόμενα:

Εισαγωγή.....	3
1. Βασικές έννοιες	
1.1 Κοινωνικές ομάδες.....	7
1.2 Κοινωνικές επιρροές.....	9
1.3 Μουσικά στυλ ή είδη μουσικής.....	12
2. Δημογραφική παράγοντες που συνδέονται με τις μουσικές προτιμήσεις	
2.1 Φύλο.....	14
2.2 Ηλικία.....	18
3. Κοινωνικοπολιτισμικοί παράγοντες που συνδέονται με τις μουσικές προτιμήσεις	
3.1 Κοινωνική τάξη.....	23
3.2 Πολιτισμική προέλευση.....	25
3.3 Μουσική παιδεία.....	27
4. Μουσικοί παράγοντες που συνδέονται με τις μουσικές προτιμήσεις	
4.1 Τέμπο.....	30
4.2 Στυλ μουσικής: Η επίδραση της δημοφιλούς κουλτούρας...32	
5. Ο ρόλος της μουσικής στη διαφήμιση και τον κινηματογράφο	
5.1 Ο ρόλος της μουσικής στην διαφήμιση.....	37
5.2 Ο ρόλος της μουσικής στον κινηματογράφο.....	40
6. Μουσικές προτιμήσεις και μουσική εκπαίδευση	
6.1 Ο ρόλος της μουσικής εκπαίδευσης στην διαμόρφωση των μουσικών προτιμήσεων.....	45
6.2 Σύγχρονη (ποπ) μουσική και μουσική διδασκαλία.....	48
7. Σύνοψη-Συμπεράσματα.....	53
Βιβλιογραφία.....	58

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η μουσική αποτελεί ένα πολιτισμικό προϊόν το οποίο έχει σημαντική παρουσία στην καθημερινή ζωή και χρησιμοποιείται ποικιλοτρόπως από διάφορες κοινωνικές ομάδες (Παπαπαναγιώτου, 2006).

Στο πέρασμα των χρόνων η μουσική επιτέλεσε αμέτρητους κοινωνικούς ρόλους, όπως η τόνωση του εθνικού φρονήματος, η συμβολή στην αφομοίωση μεταναστευτικών πληθυσμών στην χώρα υποδοχής μέσω, ενώ παράλληλα όσες φορές υπήρξε η ανάγκη για έκφραση στο πλαίσιο ανελεύθερων κοινωνικών ή πολιτικών καταστάσεων, η μουσική αποτέλεσε την 'φωνή' των ανθρώπων που παρουσίαζαν απόκλιση από τις άρχουσες κοινωνικές ομάδες και τα πρότυπα συμπεριφοράς.

Παράλληλα όμως, αλλά όχι λίαν προσφάτως, η μουσική έκανε δυναμικά την εμφάνισή της στον χώρο του κινηματογράφου όπου κατέχει πια εξέχοντα ρόλο καθώς διαπιστώθηκε ότι η συνοδεία της εικόνας με ήχο ενισχύει το επιθυμητό συναισθηματικό αποτέλεσμα. Στον ρόλο αυτό της μουσικής, έχει δοθεί τόση σημασία και προσοχή, που θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι μουσικές επιλογές σε μια κινηματογραφική ταινία είναι τόσο εξέχουσας σημασίας που η καλλιτεχνική τους αξία, κάποιες φορές σχεδόν επισκιάζει την καλλιτεχνική αξία των σκηνοθετικών επιλογών.

Επιπροσθέτως η δύναμη της μουσικής έγινε αντιληπτή και στον χώρο της διαφήμισης, τόσο στο ραδιόφωνο όπου ο ήχος αποτελεί πρωταρχικό στοιχείο, όσο και στην τηλεόραση. Μελέτες έχουν καταδείξει πως η μουσική έχει επιδράσεις πάνω στην ανθρώπινη ψυχολογία. Συγκεκριμένα ο Bruner σημειώνει ότι: α)ο ενθουσιασμός προκαλείται από μουσική γραμμένη σε μείζονα κλίμακα, σε γρήγορο τέμπο με άνισα ρυθμικά σχήματα, σε μέτριο

τονικό ύψος με δυνατή ένταση, β) η ηρεμία δημιουργείται με μελωδίες σε αργό τέμπο, σε μείζονα τρόπο, μεσαίο τονικό ύψος, απλό ρυθμό και χαμηλή ένταση, γ) η ευτυχία εκφράζεται σε μείζονα κλίμακα, γρήγορο τέμπο, μεγάλο τονικό ύψος, «ρέοντα» ρυθμό και μεσαία ένταση, δ) η λύπη παρουσιάζεται σε ελάσσονα τρόπο, αργό τέμπο, χαμηλό τονικό ύψος και αυστηρό ρυθμό και ε) η σοβαρή μουσική είναι γραμμένη σε μείζονα κλίμακα, αργό τέμπο, χαμηλό τονικό ύψος, αυστηρό ρυθμό και ακούγεται σε μέτρια ένταση (Hargreaves & North, 1997).

Ως εκ τούτου δεν είναι άξιο απορίας το γεγονός ότι τις τελευταίες δεκαετίες η διερεύνηση των μουσικών προτιμήσεων βρίσκεται μεταξύ άλλων στο επίκεντρο της επιστημονικής αρθρογραφίας στα περισσότερα ερευνητικά περιοδικά της κοινωνιολογίας και ψυχολογίας της μουσικής (Le Blanc 1981, Mueller R., 2002, Motgomery 1996, Παπαπαναγιώτου 2006). Η θεωρητική και ερευνητική προσέγγιση των μουσικών προτιμήσεων μέσα από το πρίσμα της κοινωνικής σκοπιάς του ζητήματος, είναι μια προσέγγιση με την οποία ασχολείται ως επί το πλείστον ο κλάδος της Κοινωνικής Ψυχολογίας της Μουσικής.

Όσον αφορά τους παράγοντες που επηρεάζουν τις μουσικές προτιμήσεις υπάρχουν μελέτες που δείχνουν ότι βασικός παράγοντας που επηρεάζει της μουσικές προτιμήσεις αποτελεί το μουσικό στιλ (Le Blanc 1981). Ακόμη διάφορες μελέτες (Fung 1996, Le Blanc 1979, Le Blanc 1981, Hesterman & Ramsey 1981) σημειώνουν ότι μουσικά χαρακτηριστικά όπως η μελωδία, ο ρυθμός, το ύψος, οι στίχοι είναι επίσης στοιχεία που συμβάλουν στις μουσική προτίμηση. Έρευνες (Le Blanc 1998, Motgomery 1996, May 1985, Αργυρίου 2011 κτλ) επιβεβαιώνουν ακόμα ότι το φύλο αποτελεί σημαντικό παράγοντα

για την διαμόρφωση της προτίμησης. Επιπροσθέτως, (Παπαπαναγιώτου 2009, Rogers 1957) επισημαίνεται η ύπαρξη ιδιαίτερης προτίμησης για τα δημοφιλή είδη μουσικής από την ύστερη παιδική ηλικία.

Σημαντικά είναι επίσης τα συμπεράσματα μελετών που καταδεικνύουν μια μείωση του γενικότερου ενδιαφέροντος για το μάθημα μουσικής στην προεφηβική και εφηβική ηλικία παρά το γενικότερο ενδιαφέρον των μαθητών αυτής της ηλικίας για την «εκτός σχολείου μουσική» (Epstein & McPartland 1976, Anderman & Maehr 1994, Στάμου 2006). Τα παραπάνω θα μπορούσαν να έχουν μικρότερη αξία αλλά δεν είναι λίγες οι εργασίες (Swanwick 1979, Reimer 1989, Plummeridge 1991) που δείχνουν ότι η μουσική εκπαίδευση έχει θετική επίδραση στην κατανόηση και εμπέδωση των υπόλοιπων μαθημάτων και βοηθάει κάποια παιδιά να επικοινωνήσουν καλύτερα και να κατανοήσουν πανανθρώπινες αξίες. Δεδομένου λοιπόν ότι η μουσική αποτελεί ένα μάθημα το οποίο συμβάλει στην ολόπλευρη ανάπτυξη του παιδιού από την προσχολική ηλικία μέχρι την έξοδο του ατόμου από το εκπαιδευτικό σύστημα, οι δάσκαλοι και οι καθηγητές της μουσικής θα πρέπει να είναι ενήμεροι και να αντιλαμβάνονται την σημασία των αποτελεσμάτων των σύγχρονων ερευνών σχετικά με τις μουσικές προτιμήσεις των μαθητών και να προσαρμόζουν τη διδασκαλία τους στα δεδομένα των εποχών.

Αναφορικά με τις επιδράσεις την μουσικής στην αγοραστική διάθεση έχουμε μια σειρά ερευνών (Hilliard 2001, Δουλκέρη 1997) που αποδεικνύουν ότι η μουσική επένδυση μιας διαφήμισης έχει πολλαπλές χρησιμότητες. Πιο συγκεκριμένα μπορεί να προκαλέσει την προσοχή του θεατή και να δημιουργήσει τις ζητούμενες συναισθηματικές καταστάσεις αλλά και να ενισχύσει τη διατήρηση στη μνήμη του, των διαφημιζόμενων προϊόντων καθώς

οι θεατές έχουν την τάση να συσχετίζουν το κάθε προϊόν που βλέπουν με τη μουσική που ακούν την ίδια στιγμή (Hergreaves & North, 1997).

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας θα επιχειρηθεί να συγκεντρωθεί και να παρουσιαστεί πληθώρα ερευνητικών ευρημάτων που αφορούν τις μουσικές προτιμήσεις των μαθητών της πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης και τους παράγοντες που φαίνεται να επηρεάζουν άμεσα ή έμμεσα τις συγκεκριμένες επιλογές. Θα εκτεθούν αναλυτικά κάποιες ερευνητικές προσπάθειες των τελευταίων ετών για να διαφανεί η μεθοδολογία των μελετών αυτών. Θα επιχειρηθεί να σκιαγραφηθεί το μέγεθος που έχει ο ρόλος της μουσικής στην διαφήμιση. Στόχος είναι να αποτιμηθεί κατά πόσο οι μουσικές προτιμήσεις, δέχονται επιρροή από το κοινωνικό περιβάλλον και πιο εξειδικευμένα από τις κοινωνικές ομάδες στις οποίες το άτομο ανήκει. Παράλληλα θα γίνει προσπάθεια να φανεί κατά πόσο οι προσωπικές μας επιλογές (πχ. καταναλωτικές) επηρεάζονται από την μουσική, φιλτραρισμένες πάντα μέσα από το πρίσμα του κοινωνικο-πολιτισμικού μας υποβάθρου.

1. ΒΑΣΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ

1.1 Κοινωνικές ομάδες

Μια κοινωνική ομάδα απαρτίζεται από δύο ή περισσότερους ανθρώπους οι οποίοι μοιράζονται ένα κοινό ορισμό και εκτίμηση του εαυτού τους και συμπεριφέρονται σύμφωνα με αυτή την εκτίμηση, σημειώνουν οι Hogg και Vaughan (Hogg & Vaughan, 2002).

Η κοινωνία όπως την αντιλαμβανόμαστε οι περισσότεροι άνθρωποι, αποτελείται από πολλές κοινωνικές ομάδες και το σύνολο της είναι στην ουσία ένα άθροισμα μικρότερων ομάδων. Στην πραγματικότητα κάθε άτομο ανήκει σε περισσότερες από μια διαφορετικές κοινωνικές ομάδες ταυτόχρονα οι οποίες όχι μόνο συνυπάρχουν αλλά συνήθως αλληλο-καλύπτονται, καθώς αρκετές από αυτές μοιράζονται τα ίδια μέλη (Παπαπαναγιώτου 2009). Για παράδειγμα, μια ομάδα νεαρών αγοριών μπορεί να έχει την ίδια σύνθεση ως προς την ηλικία αλλά τα ίδια μέλη ανήκουν σε διαφορετικές ομάδες όσον αφορά το κοινωνικο-οικονομικό τους επίπεδο ή την εθνική τους προέλευση.

Στο Social Psychology (3rd Edition), οι Hogg και Vaughan (2002) αναπτύσσουν την «Θεωρία Κοινωνικής Ταυτότητας» και σημειώνουν ότι ένα άτομο δεν έχει μόνο μια κοινωνική ταυτότητα αλλά πολλές, οι οποίες αντιστοιχούν στους εκάστοτε κύκλους των ομάδων στις οποίες ανήκει. Ουσιαστικά, η αντίληψη του ατόμου για τον εαυτό του πηγάζει από την

αντίληψη του ίδιου ατόμου για την κοινωνική ομάδα στην οποία ανήκει. Επιπλέον η ίδια θεωρία επισημαίνει ότι μετά την ένταξη στην ομάδα τα μέλη έχουν την τάση να αυτο-κατηγοριοποιούνται ως μέλη της, και να παρουσιάζουν κατά κάποιο τρόπο 'ευνοιοκρατική' αντίληψη για τα υπόλοιπα μέλη, για την δράση της ομάδας αλλά και τις γενικότερες επιλογές της ακόμα και αν ο καθένας ξεχωριστά δεν επικροτεί την συγκεκριμένη επιλογή. Επιπλέον, δεδομένου του γεγονότος ότι τα άτομα δίνουν μεγάλη σημασία στη συμμετοχή τους σε μια ομάδα, ευθυγραμμίζουν, υπό μια έννοια, τις απόψεις τους με τις απόψεις των υπόλοιπων μελών, έχοντας την αίσθηση πως θα ανταμειφθούν από την υπόλοιπη ομάδα με το να θεωρηθούν «αδιαμφισβήτητα» μέλη της. Θα ήταν μεροληπτικό όμως να μην παρατεθούν και τα ευρήματα ερευνών όπως των Turner και Tajfel(1978) που μας διδάσκουν επίσης, πως απλά και μόνο η διαδικασία της κατηγοριοποίησης είναι αρκετή ώστε τα μέλη της ομάδας να επιδιώξουν εκτίμηση για τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας και θετική διαφοροποίηση από τα άτομα που βρίσκονται εκτός αυτής. Ουσιαστικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι ομάδες στις οποίες ανήκουμε καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό την γλώσσα μας, την θρησκεία μας, τον τρόπο σκέψης μας και πολλά άλλα στοιχεία που μας διαμορφώνουν και μας χαρακτηρίζουν.

Ως εκ τούτου, δεν θα ήταν υπερβολή να σημειωθεί ότι η σημασία των κοινωνικών ομάδων για την ομαλή λειτουργία της κοινωνίας αλλά και των ατόμων της κοινωνίας ξεχωριστά είναι τεράστια, καθώς η ανάγκη του ανθρώπου να ανήκει σε ομάδες είναι ζωτικής σημασίας για την ανάπτυξη και ολοκλήρωση του (Hogg & Abrams, 2003). Αυτό συμβαίνει γιατί ο άνθρωπος έχει ανάγκη, όχι μόνο να αναπτύξει και να λειτουργήσει με βάση τη συντροφικότητα και την ομαδικότητα, αλλά επειδή έχει ανάγκη από πρότυπα

και σταθερές που θα τον βοηθήσουν να δομήσει την προσωπική του ατομική ταυτότητα, την ίδια στιγμή που θα αισθάνεται χρήσιμο μέλος ενός ευρύτερου συνόλου. Έτσι λοιπόν η κοινωνική ομάδα δεν συμβάλει απλά στην δόμηση ενός ενιαίου κοινωνικού οικοδομήματος, αλλά συντελεί στην δόμηση του χαρακτήρα του κάθε μέλους ξεχωριστά αλλά και στην υγιή εξέλιξη του, δεδομένου ότι ικανοποιεί σημαντικές ψυχολογικές ανάγκες (Hogg & Abrams, 2003).

Λόγο του φαινομένου της αλληλο-κάλυψης των ομάδων, ο συσχετισμός κοινωνικών ομάδων-μουσικών επιλογών δεν μπορεί να είναι απόλυτος όπως έχει φανεί από μεγάλο αριθμό ερευνών (Gans 1974, Green 2001). Στο παρόν κείμενο θα γίνει λόγος για τις μουσικές επιλογές μαθητών του δημοτικού, του γυμνασίου και του λυκείου, και τον συσχετισμό αυτών με τους παράγοντες φύλο, κοινωνικο-οικονομικό στρώμα, πολιτισμική προέλευση, pop κουλτούρα και μουσική εκπαίδευση αποκαλύπτοντας έτσι τον ρόλο των συγκεκριμένων παραγόντων στην διαμόρφωση των μουσικών επιλογών.

1.2 Κοινωνική επιρροή (Συμμόρφωση- προσαρμογή, prestige, προπαγάνδα)

Ο ρόλος της μουσικής σε αυτό το κοινωνικό οικοδόμημα και στην εξέλιξη του είναι σημαντικός. Για όλες τις κοινωνικές ομάδες, η μουσική αποτελεί ένα πεδίο στο οποίο οι διαφοροποιήσεις είναι έντονες και πολλές φορές σκόπιμα έντονες, αφού με αυτό τον τρόπο επιλέγουν κάποιες ομάδες να δηλώσουν την αντίθεση τους έναντι άλλων ομάδων και την αποστασιοποίηση

τους από συγκεκριμένες στάσεις και επιλογές. Για παράδειγμα μπορούμε να αποτυπώσουμε πολλές διαφορές μεταξύ του κοινού μιας ροκ συναυλίας και μιας συναυλίας του Μεγάρου Μουσικής όσον αφορά την ηλικία, την κοινωνική τάξη ή άλλες διαφοροποιήσεις.

Η Μουσική Κοινωνιολογία εξετάζει τέτοιου είδους συσχετισμούς και εξάγει συμπεράσματα. Ο ρόλος της μουσικής είναι διττός καθώς επηρεάζει την εξέλιξη των ομάδων την στιγμή που η δική της εξέλιξη είναι απόρροια της εξέλιξης των κοινωνικών ομάδων. Έτσι η διερεύνηση κινείται σε δύο κατευθύνσεις και έχει δύο είδη προσέγγισης. Η πρώτη μελετά το πώς η εξέλιξη των ομάδων επηρεάζεται από την μουσική και η δεύτερη πως η μουσική επηρεάζεται από την εξέλιξη των ομάδων (Crozier, 1997).

Οι σχέσεις ανάμεσα στις μουσικές επιλογές και στις κοινωνικές ομάδες είναι αποδεδειγμένη καθώς έχουν καταδειχθεί από πλήθος ερευνών τις τελευταίες δεκαετίες (Παπαπαναγιώτου 2009, Crozier,W.R. 1997). Είναι φυσικό οι κοινωνικές ομάδες να διαδραματίζουν σπουδαίο ρόλο στην διαμόρφωση των μουσικών προτιμήσεων καθώς η μουσική αποτελεί μέγιστο συνεκτικό παράγοντα των περισσότερων κοινωνικών ομάδων. Με τον όρο ‘συμμόρφωση’ ο χώρος της Κοινωνικής Ψυχολογίας περιγράφει τη διαδικασία κοινωνικής επιρροής, χάρη στην οποία «ένα άτομο ή μία ομάδα συμμορφώνεται με της απόψεις ενός άλλου ατόμου ή μιας άλλης ομάδας» (Παπαστάμου,1989:222).

Είναι πολύ πιθανό το άτομο να αλλάξει ή να αποκρύψει τις μουσικές του προτιμήσεις και να ευθυγραμμίσει τις απόψεις του με τις απόψεις των υπόλοιπων μελών της ομάδας ώστε να θεωρηθεί αδιαμφισβήτητο μέλος. Η προσαρμογή αποδίδεται στο γεγονός ότι τα άτομα έχουν ανάγκη και ως εκ τούτου αποδίδουν μεγάλη σημασία στη συμμετοχή τους σε κάποια ομάδα.

Σημαντικό είναι να σημειωθεί πως ακόμα και άτομα με μουσικές σπουδές έχουν την τάση να εμφανίζουν συμμόρφωση. Σε σειρά πειραμάτων, ο Radocy (1975) διαπίστωσε πως σπουδαστές μουσικής τροποποίησαν της απόψεις τους για συγκεκριμένα μουσικά παραδείγματα όταν τους παρουσιάστηκαν κρίσεις συμφοιτητών τους που ήταν όμως σκοπίμως λανθασμένες.

Η επιρροή που ασκεί η πληροφόρηση (Crozier, 1997) είναι ένα ακόμα ένα είδος συμμόρφωσης το οποίο συμβαίνει, συνήθως όταν έχουμε λίγη ή καθόλου πληροφόρηση για ένα έργο τέχνης και βασιζόμαστε στην γνώμη των άλλων για να διαμορφώσουμε την δική μας άποψη (Παπαπαναγιώτου, 2009). Το μέγεθος της επιρροής βέβαια που δεχόμαστε δεν είναι πάντα ίδιο και εξαρτάται από τρεις κυρίως παράγοντες: α) από το κύρος του προσώπου που διατυπώνει την άποψη, β) από το ρόλο του ατόμου στην ομάδα στην οποία απευθύνεται η πληροφόρηση και γ) από τον χαρακτήρα του ατόμου στο οποίο καταλήγει η πληροφορία. Στην συγκεκριμένη βέβαια περίπτωση ένα άτομο που έχει δεχθεί μουσική εκπαίδευση και έχει αναγνωρισμένες στάσεις και αξίες θα μπορούσε να ασκήσει μεγαλύτερη επιρροή.

Πλήθος ερευνών έχουν αποδείξει την επιρροή του πρεστίτζ και της προπαγάνδας (όροι όπως χρησιμοποιούνται από την Παπαπαναγιώτου στο: Παπαπαναγιώτου 2009) στην διατύπωση της μουσικής κρίσης (Radocy 1976, Duerksen, 1972 κ.α.). Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει το πείραμα του Duerksen (1972) κατά το οποίο σπουδαστές μουσικής και άλλων αντικειμένων υποβλήθηκαν σε δυο ακροάσεις της 6^{ης} σονάτας του Beethoven κατά τις οποίες η πρώτη παρουσιάστηκε «λανθασμένα» ως επαγγελματική ενώ η δεύτερη ως μαθητική. Επηρεασμένοι από την αυθεντία του επαγγελματία όμως φάνηκε να είναι όχι μόνο οι σπουδαστές των άλλων αντικειμένων αλλά και οι

σπουδαστές της μουσικής καθώς χαρακτήρισαν την εκτέλεση του επαγγελματία ως καλύτερη. Σύμφωνα με την γνώμη του ίδιου του ερευνητή, οι προσδοκίες των ακροατών επηρεάστηκαν από το κύρος του επαγγελματία και θεώρησαν πως η εκτέλεση του θα είχε υψηλότερο τεχνικό και εκφραστικό επίπεδο. Τα φαινόμενα αυτά της *συμμόρφωσης* δεν αποτελούν φυσικά έκπληξη διότι αποτελούν κοινό τόπο σε όλες τις εκφάνσεις των ανθρωπίνων προτιμήσεων και της κρίσης γενικότερα.

1.3 Μουσικά στυλ ή είδη μουσικής

Μεγάλος είναι ο προβληματισμός που προκύπτει στις έρευνες μουσικών προτιμήσεων όσον αφορά την ονομασία των μουσικών στυλ. Ορισμένες έρευνες που έχουν ασχοληθεί συγκεκριμένα με τις ετικέτες, τους όρους και τους χαρακτηρισμούς που προσαρτίζουμε στα είδη μουσικής για να κάνουμε κοινώς αντιληπτή την διαφοροποίησή τους, μας έχουν χαρίσει εξαιρετικά εντυπωσιακά αποτελέσματα. Φαίνεται λοιπόν πως αναλόγως με την λέξη με την οποία επιλέγουμε να χαρακτηρίσουμε ένα είδος μουσικής έχουμε ήδη επιφέρει μια εκ των προτέρων διαφοροποίηση στην προτίμηση του ακροατή.

Πιο συγκεκριμένα, οι Castell & Hill (1985) σε έρευνα τους με δείγμα εφήβων και στην οποία οι μισοί από τους συμμετέχοντες άκουσαν ένα κομμάτι που τους είχε παρουσιαστεί ως «progressive rock» ενώ οι άλλοι μισοί άκουσαν το ίδιο κομμάτι που όμως τους είχε παρουσιαστεί ως «σύγχρονη κλασική», έγινε καθαρά αντιληπτό πως οι νέοι έδειξαν καθαρή προτίμηση στην μουσική με τον πρώτο χαρακτηρισμό παρά το γεγονός ότι η μουσική ήταν η ίδια και

στις δύο περιπτώσεις. Παρόμοια ευρήματα ερευνών έχουμε από τους Charman & Williams (1976) στην οποία χρησιμοποιήθηκαν οι χαρακτηρισμοί «σοβαρή» στην μία και «progressive pop» στην άλλη περίπτωση. Ακόμη και εδώ ήταν εμφανέστατη η προτίμηση στην μουσική που είχε χαρακτηριστεί ως «progressive pop».

Τα συγκεκριμένα ερευνητικά ευρήματα επιβεβαιώνουν την διατύπωση του Geiger (1950) πως «η αντιπάθεια του κοινού στρέφεται περισσότερο ενάντια στον όρο ‘κλασική’, παρά στην ίδια την ‘κλασική’ μουσική» (Geiger, στο Mueller, 2002:585). Η προσωπική του έρευνα αποτέλεσε ένα «ραδιοφωνικό πείραμα» κατά το οποίο, κάποιο συγκεκριμένο Σάββατο, αναγγέλθηκε ένα πρόγραμμα που αποτελούνταν από έργα συνθετών κλασικής περιόδου με τον χαρακτηρισμό «popular gramophone music». Το αμέσως επόμενο Σάββατο στον ίδιο σταθμό το ίδιο πρόγραμμα ακρόασης αναγγέλθηκε με τον χαρακτηρισμό «κλασική μουσική». Το εντυπωσιακό στο πείραμα ήταν πως οι μετρήσεις της ακροαματικότητας έδειξαν ότι στην δεύτερη περίπτωση η ακροαματικότητα του σταθμού μειώθηκε στο μισό!

Όλα τα παραπάνω συνάδουν με την άποψη περί κοινωνικής επιρροής του Asch (1952), που έδειξε πως υπό την επιρροή του prestige και της προπαγάνδας προκαλείται μια αναδιοργάνωση στην διατύπωση της κρίσης. Διαπίστωση που από τα προαναφερθέντα φαίνεται να σκιαγραφεί και τον χώρο των μουσικών προτιμήσεων. Αυτή η διατύπωση από μόνη της αποτελεί κατά την άποψη μας ισχυρή ένδειξη πως οι ψυχο-κοινωνικοί παράγοντες που σχετίζονται με την αντίληψη και τη μάθηση δεν πρέπει να αγνοούνται από τους θεωρητικούς και τους ερευνητές αλλά ούτε και από τους εκπαιδευτικούς (Παπαπαναγιώτου,2006)

2.ΔΗΜΟΓΡΑΦΙΚΟΙ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΠΟΥ

ΣΥΝΔΕΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΙΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ

ΠΡΟΤΙΜΗΣΕΙΣ

2.1 Φύλλο και μουσικές προτιμήσεις

Πορίσματα ερευνών υπογραμμίζουν την άμεση σχέση του φύλου και των μουσικών προτιμήσεων των μαθητών (Gordon, 1979. Harrison & O'Neill, 2003. Finnas 1989). Ελάχιστοι είναι αυτοί που δεν έχουν ακούσει την παραδοχή πως τα αγόρια είναι καλύτερα στα μαθηματικά και την φυσική και τα κορίτσια τα καταφέρνουν καλύτερα σε μαθήματα όπως η γλώσσα και τα καλλιτεχνικά.

Σε θεωρητικές μελέτες που έχουν διεξαχθεί τα τελευταία είκοσι χρόνια και που ασχολήθηκαν ειδικότερα με ζητήματα φύλου, το ενδιαφέρον ήταν κυρίως στραμμένο στις διαφορές που αφορούν τις μουσικές δεξιότητες και τις επιδόσεις ανάμεσα στα δυο φύλα αλλά και στις μουσικές επιλογές που σχετίζονται με την επιλογή οργάνου.

Πράγματι η μουσική δεν ξεφεύγει από το στερεότυπο ότι «τα καλλιτεχνικά μαθήματα είναι για τα κορίτσια» καθώς τα κορίτσια φαίνεται όχι μόνο να προτιμούν το μάθημα της μουσικής αλλά και να μελετούν περισσότερο από τα αγόρια τα οποία δείχνουν μεγαλύτερη προτίμηση σε

μαθήματα όπως τα μαθηματικά, η γυμναστική και η τεχνολογία (Eccles et al., 1993 στο O'Neil, 1997).

Τα αποτελέσματα ερευνών σχετικά με συσχετισμούς φύλου με τις μουσικές επιδόσεις και δεξιότητες (Seashore, C.F, Lewis, D & Zalk, S.R. 1960. Gordon, 1979) δεν δείχνουν κάποια σημαντική διαφοροποίηση μεταξύ των δύο φύλων. Η μόνη σημαντική επισήμανση που θα μπορούσαμε να λάβουμε υπόψη είναι ότι τα κορίτσια τείνουν να έχουν υψηλότερες επιδόσεις στο μάθημα της μουσικής, αποτέλεσμα που μάλλον οφείλεται στην συστηματικότερη εξάσκηση από την πλευρά των κοριτσιών (Παπαπαναγιώτου, 2009). Ενδεχομένως, κατά την άποψη του γράφοντος, το γεγονός να οφείλεται και στην προκατάληψη ότι τα κορίτσια είναι καλύτερα από τα αγόρια στα καλλιτεχνικά μαθήματα, αναγκάζοντας έτσι κάποια αγόρια να αποστρέψουν το ενδιαφέρον τους για την μουσική ενασχόληση, ώστε να μην αποτελέσουν οι ίδιοι αντικείμενο χλευασμού μέσα στην τάξη στο μέλλον.

Η επίδραση του παράγοντα «φύλο» στην επιλογή μουσικού οργάνου προκαλεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς, είναι φανερό ότι τα παιδιά διαχωρίζουν τα όργανα ως «όργανα για κορίτσια και όργανα για αγόρια» ενώ, ακόμα και σε περιπτώσεις όπου κορίτσια φαίνεται να θέλουν να μάθουν κάποιο «όργανο για αγόρια» φαίνεται να έχουν ήδη αξιολογήσει το όργανο αυτό ως «όργανο για αγόρια» (Harrison & O'Neill, 2003, Αργυρίου 2011). Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της έρευνας της Αργυρίου(2011) στην οποία τα παιδιά παρουσίασαν την ηλεκτρική κιθάρα, την ντραμς και το μπουζούκι ως όργανα για αγόρια ενώ το φλάουτο, το βιολί, την φλογέρα και το πιάνο ως όργανα για αγόρια κορίτσια σε μεγάλο βαθμό ταυτόσημες απόψεις ανεξαρτήτως του φύλου. Κάνοντας λόγο για τους παράγοντες που επηρέασαν τα παιδιά στην

επιλογή του οργάνου στην ίδια έρευνα, για τα αγόρια φαίνεται να παίζουν καταλυτικό ρόλο το φιλικό περιβάλλον, ο τρόπος παιχνιδιού του οργάνου καθώς και οι αγαπημένοι καλλιτέχνες, ενώ στην περίπτωση των κοριτσιών πιο σημαντικοί παράγοντες φαίνονται να είναι επίσης ο τρόπος παιχνιδιού, οι αγαπημένοι καλλιτέχνες αλλά και το κόστος του οργάνου.

Το φύλο φαίνεται να είναι επίσης παράγοντας ο οποίος δημιουργεί διαφοροποιήσεις όσον αφορά την προτίμηση των παιδιών σχετικά με την ενασχόληση τους με διάφορες δραστηριότητες μέσα στο μάθημα της μουσικής. Πιο συγκεκριμένα, φαίνεται τα αγόρια να απολαμβάνουν περισσότερο δραστηριότητες όπως εκτέλεση νεανικής μουσικής με όργανα όπως κρουστά ή ηλεκτρική κιθάρα, ενώ τα κορίτσια δείχνουν να αρέσκονται περισσότερο στο τραγούδι και στην εκτέλεση κλασικής μουσικής με όργανα ορχήστρας. Θα μπορούσαμε σε αυτό το σημείο να συμπεραίνουμε ότι τα κορίτσια γενικότερα δείχνουν να προτιμούν περισσότερο όργανα με φυσικό ακουστικό ήχο σε αντίθεση με τα αγόρια που φαίνεται να αισθάνονται πιο άνετα με όργανα που χρησιμοποιούν την τεχνολογία. Σε αυτό το σημείο ας αναφερθεί ότι οι προτιμήσεις των αγοριών όσον αφορά την μουσική ενασχόληση, είναι πολύ πιθανό να επηρεάζονται σε μεγάλο βαθμό από την κοινωνική αναγνώριση που προσφέρει στους κύκλους των συνομηλίκων τους η συμμετοχή σε κάποιο μουσικό συγκρότημα. Ως εκ τούτου θα μπορούσε να σημειωθεί ότι ενώ μέσα στην τάξη τα κορίτσια αντιμετωπίζουν το μάθημα της μουσικής με περισσότερη όρεξη και σοβαρότητα, φαίνεται τα αγόρια να παίρνουν πιο σοβαρά τον ρόλο της μουσικής στην δόμηση της προσωπικής τους ταυτότητας μέσα στον περίγυρο των συνομηλίκων.

Όσον αφορά τις μουσικές προτιμήσεις των δύο φύλων, φαίνεται να προκύπτει ότι τα κορίτσια δείχνουν προτίμηση σε είδη μουσικής που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως 'ρομαντική', 'ήρεμη', κλασική, παραδοσιακή, χορευτική αλλά και σε τρέχουσες επιτυχίες της ποπ. Από την άλλη πλευρά τα αγόρια φαίνεται να ενδιαφέρονται περισσότερο από τα κορίτσια, για τα πιο «σκληρά» είδη της ποπ και της ροκ μουσικής (Russell 1997, Adeles, 1980, Finnas 1989). Όσον αφορά τους έλληνες μαθητές πιο συγκεκριμένα, σε έρευνα που διενέργησε η Παπαπαναγιώτου (Papapanagiotou, 1998) με δείγμα 1061 μαθητών και φοιτητών σχεδόν ισάριθμα κατανεμημένα στα δυο φύλα, τα κορίτσια έδειξαν μεγαλύτερη προτίμηση για την «κλασική» και την «ελαφρά λαϊκή ελληνική» μουσική σε σχέση με το αντίθετο φύλο ενώ τα αγόρια με την σειρά τους έδειξαν μεγαλύτερη προτίμηση για την «ελληνική βαριά λαϊκή» μουσική.

Η Αργυρίου σε δική της έρευνα που διενεργήθηκε επίσης στην Ελλάδα με δείγμα 102 μαθητών 9-12 ετών, διαπιστώνει πως τα κορίτσια έχουν σαφές προβάδισμα στην προτίμηση ελληνικής ποπ μοντέρνας μουσικής σε αντίθεση με τα αγόρια που τείνουν να προτιμούν περισσότερο από τα κορίτσια την «ελληνική λαϊκή μουσική». Θα μπορούσε εδώ να αναφερθεί ότι η «ελληνική βαριά λαϊκή» μουσική που προτίμησαν τα αγόρια μπορεί να θεωρηθεί πιο 'σκληρή' και 'μάτσο' από την «κλασική» και την «ελαφρά λαϊκή» μουσική που επέλεξαν τα κορίτσια και ενδεχομένως να μην έχουμε επιλογή με βάση κριτήρια μουσικής προτίμησης αλλά μια αποτύπωση της τρέχουσας επιλογής προτύπων με βάση κοινωνικό-πολιτιστικά κριτήρια. Άρα το φύλο ως παράγοντας επηρεάζει τις προτιμήσεις δευτερογενώς.

Δεν είναι λοιπόν παρακινδυνευμένη η διαπίστωση πως στις μουσικές προτίμησής έχουμε μια αποτύπωση του τρέχοντος-κυρίαρχου προτύπου συμπεριφοράς. Η Αργυρίου (2011) σημειώνει ότι οι έρευνες στο σύνολο τους αναδεικνύουν το γεγονός ότι τα παιδιά, τις περισσότερες φορές, επιλέγουν με διαφορετικά κριτήρια τι θα ακούσουν και με ποιο μουσικό όργανο θα ασχοληθούν, επηρεασμένοι από διάφορους παράγοντες και από το φυλετικό στερεότυπο των ενηλίκων.

Ακόμη και σε αυτήν βέβαια την περίπτωση το φύλο παραμένει ο παράγοντας που διαφοροποιεί τις επιλογές ανά μουσική κατηγορία. Παρόλα αυτά αποτελεί πρόταση για περαιτέρω έρευνα ο εντοπισμός του σημείου όπου ο παράγοντας «φύλο» επηρεάζει δευτερογενώς και όχι πρωτογενώς τις μουσικές προτιμήσεις σε αντιπαράθεση με τα κοινωνικό-πολιτισμικά πρότυπα που διαμορφώνονται σε κάθε κοινωνία. Είναι δε πολύ πιθανό τα αποτελέσματα της έρευνας αυτής να είναι εξίσου ανατρεπτικά και εντυπωσιακά όσο του Asch (1952) και του Geiger (1950).

2.2 Ηλικία και μουσικές προτιμήσεις

Ακόμη έναν σημαντικό παράγοντα που επηρεάζει τις μουσικές προτιμήσεις, φαίνεται πως αποτελεί η ηλικία με μια όμως πολύ σημαντική διαφοροποίηση από τις υπόλοιπες μεταβλητές όπως το φύλο ή κοινωνικό-πολιτισμικό στρώμα. Η διαφοροποίηση έγκειται στο γεγονός ότι ενώ για τους υπόλοιπους παράγοντες έχουμε εμφανώς αντιπροσωπευτικά παραδείγματα

κατηγοριοποίησης, (πχ. τα αγόρια ακούνε περισσότερο βαριά λαϊκή μουσική ενώ τα κορίτσια προτιμούν έντεχνη) στην περίπτωση που η κατηγοριοποίηση γίνεται με βάση την ηλικία, αυτό που μάλλον επηρεάζεται εμφανώς δεν είναι το είδος της προτιμώμενης μουσικής αλλά κυρίως το εύρος των μουσικών που επιλέγει κάθε ηλικιακή ομάδα.

Όπως φαίνεται και από ερευνητικά ευρήματα οι νέοι ακούν κατά μέσο όρο διαφορετική μουσική από τους ανθρώπους που έχουν περάσει το κατώφλι της μέσης ηλικίας. Παρόλα αυτά μάλλον η διαφορετικότητα προέρχεται από το κοινωνικό-πολιτισμικό υπόβαθρο και την άρχουσα αισθητική μέσα στο οποίο γαλουχήθηκε η κάθε γενιά και όχι καθαρά στην ηλικιακή διαφορά. Άρα έχει να κάνει περισσότερο θα μπορούσαμε να πούμε 'με την μουσική με την οποία έχει μεγαλώσει κάθε γενιά' η οποία άλλωστε έχει αποτυπώσει τις κοινωνικο-πολιτισμικές ιδιαιτερότητες της εποχής.

Ο LeBlanc (1991) κατόπιν επισκόπησης σημαντικού αριθμού ερευνών που αφορούσαν τη σχέση της ηλικίας με τις μουσικές προτιμήσεις ,καταλήγει πως το εύρος των μουσικών προτιμήσεων δε μένει σταθερό κατά την διάρκεια της ζωής του ανθρώπου αλλά αλλάζει συνεχώς . Ο άνθρωπος στην παιδική ηλικία δεν φαίνεται να παρουσιάζει κάποια ιδιαίτερη μουσική προτίμηση, ενώ στην εφηβεία εμφανίζεται να ακούει πολύ συγκεκριμένα μουσικά είδη. Αυτό το στένωμα του εύρους βέβαια φαίνεται να ξεπερνιέται γρήγορα με το πέρασμα στην ενήλικη ζωή για να παρατηρήσουμε και πάλι, ένα εκ νέου μικρότερο εύρος σε μεγάλη ηλικία (Παπαπαναγιώτου, 2009).

Στην πρώιμη παιδική ηλικία ο άνθρωπος γενικά φαίνεται να είναι περισσότερο δεκτικός σε καινούργιες εμπειρίες. Είναι αντιληπτό ότι πολύ δύσκολα θα μπορούσαμε να βρούμε κάποια μουσική που θα προκαλούσε

έντονη δυσφορία σε ένα μικρό παιδί, ενώ σε αντίθετη περίπτωση δεν θα δυσκολευόμασταν να διαπιστώσουμε το ακριβώς αντίθετο για ένα άτομο που ανήκει στην τρίτη ηλικία.

Από σειρά ερευνητικών αποτελεσμάτων, όπως του David Hargreaves(1982) καταλήγουμε στην διαπίστωση ότι τα μικρά παιδιά έχουν περισσότερο «ανοιχτά αυτιά». Τα μικρά παιδιά είναι πιο δεκτικά στη μουσική. «Δείχνουν μεγαλύτερη ανεκτικότητα σε νεωτεριστικά μουσικά ερεθίσματα και η συνολική ανταπόκρισή τους στη μουσική είναι θετικότερη απ' ότι η ανταπόκριση των ακροατών οποιασδήποτε άλλης ηλικίας» (Παπαπαναγιώτου, 2006: 7)

Εκτός αυτού βέβαια αποτελεί και χαρακτηριστικό της παιδικής ηλικίας η έλλειψη συγκεκριμένου «αισθητικού φίλτρου». Θα μπορούσε δηλαδή ένα παιδί να ακούσει ένα μεγάλο εύρος μουσικών δειγμάτων χωρίς να θεωρήσει κάποιο από αυτά ιδιαίτερα 'άσχημο' ή 'ακαλαίσθητο' όπως επίσης θα συνέβαινε αν του ζητούσαμε να χαρακτηρίσει κάποια σύνολα ρουχισμού ακόμα και αν ανάμεσα τους υπήρχαν σύνολα που κάποιος ενήλικας θα τα θεωρούσε τελείως αταίριαστα.

Αυτό που μπορούμε να συμπεράνουμε είναι πως στην παιδική ηλικία και πάντα σε σύγκριση με τις υπόλοιπες ηλικιακές ομάδες φαίνεται πως μπορούμε να πούμε ότι το εύρος των μουσικών προτιμήσεων παρουσιάζει μια κορύφωση που δεν επανεμφανίζεται στην συνέχεια της ζωής του ατόμου. Ενδιαφέρον θα είχε η συγκεκριμενοποίηση των παραγόντων που οδηγούν σε αυτό το αποτέλεσμα, από επόμενες ερευνητικές μελέτες.

Σε αντίθεση με την πρότερη ηλικία, κατά την εφηβική περίοδο το εύρος των επιλογών κλείνει σημαντικά. Με τον ερχομό της εφηβείας και με ό,τι την

συνοδεύει, δηλαδή, τη σωματική ωρίμανση και τις ψυχικές αλλαγές, έχουμε την εμφάνιση της αμφισβήτησης και της «επανάστασης».

Η διαφοροποίηση απέναντι στον ενήλικο κόσμο εκφράζεται στην εφηβεία εκτός των άλλων και μέσω των μουσικών προτιμήσεων. Στην κρίσιμη αυτή ηλικία ο κυρίαρχος ρόλος κοινωνικοποίησης έχει μετατεθεί από την οικογένεια στην παρέα, μέσα από την είσοδο του ατόμου σε μια καινούργια κοινωνική ομάδα, αυτή των εφήβων. Μεταξύ των διαφόρων κοινωνικών ομάδων, οι έφηβοι περισσότερο χρησιμοποιούν την μουσική τους ταυτότητα στο πλαίσιο μιας γενικότερης ανάγκης κατανόησης του εαυτού τους και των άλλων, αναφέρει ο Harter (Harter, 1999). Συγκεκριμένα, η μουσική που φαίνεται γενικότερα να χαρακτηρίζεται ως νεανική μουσική όπως η «ποπ» και η «ροκ» βρίσκεται στο επίκεντρο των προτιμήσεων ενώ εμφανίζεται ταυτόχρονα με μια απaréσκεια για τα είδη της μουσικής που αντιστοιχούν σε κοινό ενηλίκων (LeBlanc 1979, Brittin 2000, Στάμου 2006). Ειδικότερα οι νέοι φαίνεται να προβάλλουν τις μουσικές τους προτιμήσεις ως απόδειξη συναισθηματικής ανεξαρτησίας (από τους γονείς) ή πνευματικής ανωτερότητας όταν πρόκειται για συνομηλίκους (Hall & Whannel 1990, Lull 1992). Από την άλλη πλευρά και ως συνέπεια της σημασίας που αποδίδουν οι νέοι στην θέση που κατέχουν σε μια ομάδα, φαίνεται πως υπόκεινται σε ένα είδος πίεσης από τα υπόλοιπα μέλη λόγω της ανάγκης να συμμορφωθούν, όσον αφορά τις μουσικές τους ενασχολήσεις και προτιμήσεις, προς τα αισθητικά πρότυπα της ομάδας στην οποία ανήκουν ή με την οποία επιθυμούν να ταυτιστούν (Παπαπαναγιώτου 2004).

Όσον αφορά το εύρος των προτιμήσεων μετά την ενηλικίωση, αυτό φαίνεται να αυξάνει ξανά αλλά να είναι σαφώς μικρότερο από το εύρος της

παιδικής ηλικίας. Το εύρος των μουσικών προτιμήσεων μετά την ενηλικίωση, έχει την μεγαλύτερη διάρκεια μέσα στην ζωή του ανθρώπου. Η ψαλίδα όμως κλείνει και πάλι όταν το άτομο μπαίνει σε προχωρημένη ηλικία (Le Blanc et al. 1992, 1996). Δεν είναι σαφείς οι λόγοι για τους οποίους παρατηρείται και πάλι αυτό το δεύτερο σημείο καμπής, ούτε φαίνεται να προκύπτει από κάπου η ακριβής ηλικία εμφάνισης της αλλαγής. Η διερεύνηση τους αποτελεί φυσικά μια ερευνητική πρόταση για το μέλλον.

3. ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΙ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ

ΠΟΥ ΣΥΝΔΕΟΝΤΑΙ ΜΕ ΣΤΙΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ

ΠΡΟΤΙΜΗΣΕΙΣ

3.1 Κοινωνική τάξη

Δεν είναι λίγα τα ερευνητικά ευρήματα που καταδεικνύουν τις σχέσεις ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις και στις μουσικές επιλογές τους. Με τον όρο «κοινωνική τάξη» συνήθως ορίζεται το επαγγελματικό ή το οικονομικό και περισσότερο σπάνια το μορφωτικό επίπεδο. Ενώ δεν είναι λίγες οι έρευνες οι οποίες μας δίνουν συσχετισμούς της κοινωνικής τάξης και των μουσικών προτιμήσεων στις χώρες του λεγόμενου ‘δυτικού’ πολιτισμού αλλά και στην χώρα μας.

Η Παπαπαναγιώτου (2009) σημειώνει πως στον ερευνητικό χώρο των μουσικών προτιμήσεων οι μελέτες έχουν δείξει έναν θετικό συσχετισμό ανάμεσα στα υψηλότερα κοινωνικο-οικονομικά στρώματα και στην αρέσκεια για την κλασική μουσική, πράγμα το οποίο επιβεβαιώνει από την παράθεση πλήθους ερευνητικών ευρημάτων (Schuessler, 1948. Fishcer, 1951. Skipper, 1973). Σε έρευνα των μουσικών προτιμήσεων Ελλήνων μαθητών και φοιτητών της χώρας μας, η Παπαπαναγιώτου διαπίστωσε πως τα ευρήματα ήταν απολύτως σύμφωνα με εκείνα των ερευνών των άλλων χωρών του δυτικού πολιτισμού. Πιο συγκεκριμένα, οι συμμετέχοντες που προέρχονταν από

οικογένειες ανώτερης τάξης (ως προς το μορφωτικό επίπεδο των γονέων), εκδήλωσαν μεγαλύτερη αρέσκεια για την «κλασική» μουσική και μεγαλύτερη απάρεσκεια για την «ελληνική βαριά λαϊκή» μουσική από τους συμμετέχοντες που προέρχονταν από οικογένειες κατώτερης τάξης (Παπαπαναγιώτου 2009) .

Στην Μ. Βρετανία, παλιότερα ερευνητικά ευρήματα των Murdock και Phelps (1973) καταδεικνύουν πως οι τρέχουσες επιτυχίες της pop έχουν μεγαλύτερη απήχηση στους νέους της εργατικής τάξης σε αντίθεση με τους νέους των ανώτερων κοινωνικών τάξεων που είναι περισσότερο φιλικά προσκείμενοι σε πιο ‘προχωρημένα’ και υπόγεια’(progressive & underground) είδη της pop μουσικής. Ακόμη αξίζει να σημειωθεί πως σε έρευνα του Frith (1972) παρατηρήθηκε πως σε αντιπαράβολή με τους νέους της εργατικής τάξης που αρέσκονται στην “pop” μουσική, οι νέοι της ανώτερης τάξης εμφανίζουν μεγαλύτερη προτίμηση για την “rock” μουσική.

Παρόλα αυτά όμως ερευνητικά ευρήματα τελευταίων ετών μας οδηγούν στο συμπέρασμα πως οι παραπάνω συσχετισμοί εμφανίζονται να είναι χαλαρότεροι, καθώς η μουσική αποτελεί ένα προσωπικό τρόπο ζωής μέσα σε ένα κόσμο αισθητικά πλουραλιστικό, μετατρέποντας την σε κομμάτι «σχεδόν» ανεπηρέαστο από την κοινωνική διαστρωμάτωση της εκάστοτε περιοχής. Κρατώντας βέβαια μια ισορροπία πρέπει να αναφερθεί πως η κοινωνική ιεραρχία δεν έχει πάψει να εμφανίζει μια αντιστοιχία στις μουσικές προτιμήσεις («ανώτερα» είδη μουσικής αντιστοιχούν σε ανώτερα κοινωνικά στρώματα), απλώς τείνει να εμφανίζει ένα μικρότερο συντελεστή αντιστοιχίας(Chan & Goldthorpe, 2005, 2007).

3.2 Πολιτισμική προέλευση

Με το πέρασμα των χρόνων πολλοί ήταν οι επιστήμονες που προσπάθησαν να δώσουν έναν ορισμό για την έννοια της λέξης *πολιτισμός*, ο καθένας από την δική του επιστημολογική σκοπιά. Ο Άγγλος ανθρωπολόγος Radcliffe Brawn αναφέρει πως πολιτισμός είναι η διαδικασία κατά την οποία μέσα σε μια συγκεκριμένη ομάδα οι τρόποι του σκέπτεσθαι, του συναισθάνεσθαι και του πράττειν μεταβιβάζονται από άτομο σε άτομο και από γενιά σε γενιά (Τσακηρίδης-Θεοφανίδη 1991). Ο Χρήστος Γιανναράς σημειώνει πως πολιτισμός είναι «η ιεράρχηση των προτεραιοτήτων» σύμφωνα με την οποία λειτουργεί ένα σύνολο ανθρώπων (Γιανναράς 2001). Ένας ακόμη άγγλος ανθρωπολόγος, ο E.B Tylor δίνει τον ορισμό: «κουλτούρα ή πολιτισμός, στην πλατιά εθνογραφική έννοια, είναι ένα πολύπλοκο σύνολο που περιλαμβάνει τη γνώση, την πίστη, την τέχνη, τα ήθη, το νόμο, τις παραδόσεις και όλες τις άλλες ικανότητες και συνήθειες του ανθρώπου ως μέλος τις κοινωνίας» (Τσακηρίδης-Θεοφανίδης, 1991).

Η μουσική ως κομμάτι της τέχνης αποτελεί ένα μοναδικό κομμάτι του πολιτισμού της εκάστοτε εθνικής ομάδας. Για παράδειγμα, η μουσική στο Ιράν είναι πολύ διαφορετική από την ελληνική μουσική ή από την μουσική της Αγγλίας ή των Ηνωμένων Πολιτειών. Ως εκ τούτου η εθνικότητα παίζει σημαντικό ρόλο στις μουσικές προτιμήσεις.

Οποσδήποτε πολλοί πολιτισμοί έχουν επηρεαστεί από γειτονικούς πολιτισμούς ή πολιτισμούς στους οποίους ήταν υπόδουλοι ή και το αντίστροφο. Μπορούμε να υποθέσουμε πως οι άνθρωποι μιας εθνικότητας είναι εξοικειωμένοι με την μουσική κάποιας άλλης εθνικότητας η οποία στο

παρελθόν επηρέασε πολιτισμικά την πρώτη. Ο Karl Nef (1985) σημειώνει πως τα τετρακόσια χρόνια τουρκοκρατίας εμπόδισαν την πνευματική ανάπτυξη του νεώτερου πολιτισμού (αναφέρεται στο: Βότσης 1985). Υποστηρίζει πως ο ελληνικός λαός στα χρόνια της σκλαβιάς του καλλιεργεί το δημοτικό τραγούδι το οποίο αποτελεί συνδυασμό αρχαίων ελληνικών στοιχείων και ανατολικών επιδράσεων. Είναι πολύ πιθανόν λαοί οι οποίοι έχουν δεχθεί τις ίδιες επιρροές στο πέρασμα των χρόνων να νιώθουν οικεία με μουσικές άλλων χωρών.

Στην χώρα μας σύμφωνα με την Eurostat το ποσοστό των αλλοδαπών το 2011 έφτανε το 8,5% του συνολικού πληθυσμού(www.news247.gr, 2013).

Σύμφωνα με τα παραπάνω στοιχεία οι αλλοδαποί στην χώρα μας αποτελούν μια πολύ μεγάλη κοινωνικά αριθμητική ομάδα και ως εκ τούτου οι μουσικές προτιμήσεις αυτής της ομάδας παρουσιάζουν πολύ μεγάλο ενδιαφέρον.

Σύμφωνα και πάλι με την Eurostat το 63,7% στο σύνολο των αλλοδαπών είναι αλβανικής καταγωγής ενώ ακολουθούν οι Ουκρανοί και οι Γεωργιανοί με 2,5% και 1,9% αντίστοιχα.

Η Αλβανία υπήρξε υπόδουλη στην Οθωμανική αυτοκρατορία για περισσότερους από πέντε αιώνες. Είναι αυταπόδεικτο λοιπόν ότι η Αλβανία δέχθηκε πολιτισμικές επιρροές από την μακρόχρονη υποδούλωση της. Θα μπορούσαμε επίσης να πούμε ότι οι επιρροές που δέχθηκε ήταν μεταξύ άλλων ένα ποσοστό που δέχθηκε ο ελληνικός πολιτισμός. Δεν θα ήταν ακραίο να υποθέσουμε πως εφόσον οι δύο πολιτισμοί έχουν δεχθεί παρόμοιες πολιτισμικές επιρροές, οι δύο λαοί είναι περισσότερο δεκτικοί ο ένας στην μουσική του άλλου.

Σε κάθε περίπτωση πάντως όσον αφορά τις μουσικές προτιμήσεις των αλλοδαπών στην χώρα μας υπάρχει ένα «ερευνητικό κενό» καθώς το θέμα δεν

έχει διερευνηθεί επαρκώς και έτσι δεν μπορούμε να εξάγουμε συμπεράσματα με σχετική ασφάλεια. Παρόλα αυτά, πτυχιακή σε δείγμα 66 παιδιών της πέμπτης και έκτης τάξης του δημοτικού με ποσοστό 56,1% Ελλήνων και 39,4% αλλοδαπών, και 4.5% Ελλήνων του εξωτερικού, διαπίστωσε τα εξής. Όλες οι παραπάνω ομάδες τραγουδούσαν σε μεγάλο ποσοστό ελληνική μουσική. Διαπιστώθηκε επίσης ότι οι αλλοδαποί μαθητές τραγουδάνε την ελληνική μουσική σε διάφορες περιστάσεις της καθημερινής ζωής όπως στο σπίτι, στις εκδρομές του σχολείου αλλά και με τους γονείς τους (Φωτοπούλου, 2008). Αντιθέτως σημειώθηκε ένα μεγάλο ποσοστό αλλοδαπών οι οποίοι δεν τραγουδάνε καθόλου την μουσική της χώρας προέλευσης τους. Τέλος όσον αφορά την ξένη μουσική όλοι οι μαθητές ανεξαρτήτου εθνικότητας φαίνεται πως τραγουδάνε εξίσου ξένη μουσική στο σπίτι και στις σχολικές εκδρομές (Φωτοπούλου, 2008).

Το συμπέρασμα που θα μπορούσαμε πάντως να εξάγουμε από την παραπάνω έρευνα είναι ότι η ελληνική μουσική τραγουδιέται σχεδόν το ίδιο από παιδιά ελλήνων και αλλοδαπών στην χώρα μας. Ωστόσο το μικρό δείγμα της έρευνα καθώς και η απλοϊκή μεθοδολογία της δεν επιτρέπει σχετικές γενικεύσεις.

3.3 Μουσική παιδεία

Η μουσική εκπαίδευση του ατόμου είναι ένας σημαντικός παράγοντας που επηρεάζει τη συναισθηματική ανταπόκριση στη μουσική και τις μουσικές του προτιμήσεις. Η Παπαπαναγιώτου σημειώνει ότι «η μουσική εκπαίδευση

είναι ένας παράγοντας που επηρεάζει σημαντικά και την εξοικείωση με διάφορα μουσικά είδη, αλλά και την ανάπτυξη αισθητικών κριτηρίων» (Παπαπαναγιώτου, 2006)

Ο Lehmann (1997) υποστήριξε ότι τα άτομα με μουσική εκπαίδευση παρουσιάζουν μια κανονικότητα και μια σταθερότητα στην ανταπόκριση τους στη μουσική σε σχέση με τους μη εκπαιδευμένους που η ανταπόκριση τους επηρεάζεται από την εκάστοτε περίσταση. Οι Hargreaves & Coleman (1981) υποστηρίζουν ότι οι ακροατές με μουσικές εμπειρίες εμφανίζονται πιο αντικειμενικοί σε σχέση με τους μη έμπειρους ακροατές που λειτουργούσαν πιο συναισθηματικά και υποκειμενικά.

Οι Abeles(1980) και Finnas (1989) υποστηρίζουν πως υπάρχει συσχετισμός ανάμεσα στην μουσική παιδεία και στις μουσικές προτιμήσεις. Ειδικότερα, βρέθηκε ότι ακροατές που έχουν παρακολουθήσει μαθήματα μουσικής εντός και εκτός σχολείου ή συμμετείχαν σε μουσικές δραστηριότητες έδειξαν μεγαλύτερη προτίμηση για τα «σοβαρά» είδη μουσικής και μικρότερη για τα «δημοφιλή» είδη συγκριτικά με τους υπόλοιπους ακροατές. Ο συσχετισμός βέβαια αυτός θα μπορούσε να αποδοθεί στο γεγονός ότι η μουσική εκπαίδευση συνδέεται με την λεγόμενη «κλασική» μουσική καθώς αποτελεί το βασικό ρεπερτόριο στην μουσική εκπαίδευση των δυτικών κοινωνιών, και έτσι υπάρχει μια επιπλέον οικειοποίηση της από τους σπουδαστές της. Τα ερευνητικά ευρήματα ωστόσο είναι πολλές φορές αντιφατικά. Η Brittin (2000) σε έρευνα της δεν παρατήρησε διαφορά στις μουσικές προτιμήσεις που να μπορεί να αποδοθεί στη μουσική εκπαίδευση.

Όσον αφορά τώρα τα ερευνητικά ευρήματα στην χώρα μας, η Παπαπαναγιώτου (2006) μελετώντας την επίδραση της μουσικής εκπαίδευσης

στις μουσικές προτιμήσεις για την κλασική, ελληνική παραδοσιακή και ποπ μουσική εξέτασε μαθητές Δημοτικού, Γυμνασίου και Μουσικού Γυμνασίου. Οι μαθητές δημοτικού δήλωσαν τις υψηλότερες προτιμήσεις και για τα τρία είδη. Οι έφηβοι μαθητές ωστόσο που δεν παρακολούθησαν μαθήματα μουσικής έδειξαν προτίμηση μόνο στην ποπ και απάρεσκεια για τα άλλα δύο είδη μουσικής. Από την άλλη πλευρά οι μαθητές του Μουσικού Γυμνασίου που παρακολουθούσαν μαθήματα ελληνικής παραδοσιακής και κλασικής μουσικής έδειξαν προτίμηση και για τα τρία είδη μουσικής αν και η πρωτιά στις προτιμήσεις ανήκε και πάλι στην ποπ μουσική.

4. ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΠΟΥ

ΣΥΝΔΕΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΙΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ

ΠΡΟΤΙΜΗΣΕΙΣ

4.1 Τέμπο

Το τέμπο ίσως αποτελεί το φυσικό χαρακτηριστικό της μουσικής το οποίο έχει μελετηθεί περισσότερο από κάθε άλλο. Είναι η μεταβλητή η οποία έχει θεωρηθεί βαρύνουσα σημασίας και έχει φανεί πως επηρεάζει τις μουσικές προτιμήσεις σε πάρα πολλές έρευνες στον παρελθόν (Le Blanc 1981, Huebner 1976, Getz 1966, Moskovitz 1992, Sims 1987, όπως αναφέρονται στο Montgomery, 1996). Ο Montgomery σημειώνει ότι «αν και οι έρευνες είχαν διαφορές στις ανεξάρτητες μεταβλητές, την ηλικία των δειγμάτων και τα μουσικά είδη που εξετάζονταν, τα αποτελέσματα των ερευνών συνέπιπταν, προτείνοντας ότι το τέμπο μπορεί να παίζει ρόλο στις μουσικές προτιμήσεις» (Montgomery, 1996).

Ο Huebner (1976) σε έρευνά του βρήκε ότι οι μαθητές της έκτης τάξης δημοτικού προτιμούσαν γρήγορο τέμπο για ακρόαση, αλλά όταν τους ζητούσαν να παίξουν συνοδεία προτιμούσαν αργή μουσική (Montgomery, 1996). Η πρώτη διαπίστωση του Huebner φαίνεται να επαληθεύεται από τους Prince (1972) και Getz (1966) (αναφέρονται στο Montgomery, 1996), οι οποίοι διαπιστώνουν ακριβώς το ίδιο σε παρόμοιες ηλικίες. Οι επόμενες έρευνες προσπάθησαν να μελετήσουν αν οι επιδράσεις του τέμπο είχαν επιρροή σε

άλλες μεταβλητές. Πιο συγκεκριμένα, το 1987 η Sims και λίγο αργότερα ο Le Blanc με μια ομάδα ερευνητών διαπιστώνουν πως η σχέση προτίμησης τέμπο και της ηλικίας του ακροατή είναι πολύ μεγάλη (LeBlanc, Colman, McCrary, Sherril & Malin-1988 Sims-1987, αναφέρονται στο Montgomery, 1996).

Οι LeBlanc, Coleman, McCrary, Sherril & Malin (1988) σημειώνουν πως οι συμμετέχοντες από την τρίτη δημοτικό έως και οι φοιτητές έδειξαν προτίμηση για γρήγορα τέμπο. Φαίνεται μάλιστα πως η σχέση του τέμπο και της ηλικίας ξεκινάει μετά την δευτέρα δημοτικού. Σε έρευνα της Brittin (2000) παρατηρήθηκε πως δεν υπήρχε επίδραση του τέμπο στις μουσικές προτιμήσεις των μαθητών της δευτέρας δημοτικού, ενώ έδειξε πως η σχέση αυτή ήταν σημαντική για τους μαθητές της τρίτης δημοτικού. Σε έρευνα ωστόσο που μελέτησε την προσέγγιση διδασκαλίας και τον ρόλο του τέμπο στις μουσικές προτιμήσεις ο Moskovitz (1992) από την άλλη, διαπίστωσε πως η επανάληψη αύξανε την προτίμηση των παιδιών δημοτικού για αργή κλασική μουσική τεσσάρων στίλ. (Montgomery, 1996)

Το ερευνητικό κενό των προηγούμενων ερευνών για τις ηλικίες του νηπιαγωγείου και των πρώτων τάξεων του δημοτικού ήρθε να καλύψει η Montgomery (1996) σε μια έρευνα της με ηλικιακό φάσμα δείγματος από το νηπιαγωγείο μέχρι το γυμνάσιο. Η σχέση του τέμπο με την ηλικία των ακροατών ήταν εμφανής σε κάθε τάξη, εκτός από το νηπιαγωγείο, την πρώτη και τη δευτέρα δημοτικού. Στην έρευνα αυτή, οι μαθητές των τελευταίων τάξεων του δημοτικού και οι μαθητές του γυμνασίου έδειξαν αξιοσημείωτη προτίμηση για μουσική με γρηγορότερο τέμπο, ενώ τα μικρότερα παιδιά δεν έδειξαν σημαντική προτίμηση. Ωστόσο σε έρευνα της Sims (1987), με συμμετέχοντες που προέρχονται από τον παιδικό σταθμό μέχρι και την τρίτη

δημοτικού, υπήρξε σαφής προτίμηση για τα γρήγορα tempi για όλα τα παιδιά, εκτός από αυτά του νηπιαγωγείου (Montgomery, 1996).

Ένα μεγάλο θέμα που προκύπτει είναι το πως αντιλαμβάνονται τα παιδιά το τέμπο. Ερευνητικά ευρήματα υποδεικνύουν πως τα παιδιά τείνουν να αντιλαμβάνονται ένα τέμπο ως γρηγορότερο όταν αυξάνεται η μελωδική δραστηριότητα. Συμπερασματικά, οι ανεκπαιδευτοι ακροατές αντιλαμβάνονται πιο γρήγορο το τέμπο όταν η μελωδία ακούγεται περισσότερο «κινημένη». Οι ενήλικες τείνουν να ακούν το τέμπο ως γρήγορο όταν αυτό κινείται μεταξύ 60 και 120 χτύπων το λεπτό όταν ακούν μονοτονικά ερεθίσματα (Brittin, 1993), ενώ οι φοιτητές μουσικής, στα ίδια ερεθίσματα, αντιλαμβάνονται ως γρήγορο το τέμπο μεταξύ 70 και 120 χτύπους το λεπτό (Duke, Geringer & Madsen, 1991. στο Montgomery, 1996).

Παρά το γεγονός του σημαντικού συσχετισμού ανάμεσα στο τέμπο και στις μουσικές προτιμήσεις, στην παιδική ηλικία, διαπιστώθηκε πως ακροατές από πέμπτη δημοτικού έως και φοιτητές πανεπιστημίου δεν προτιμούν ηχογραφημένη δημοφιλή μουσική όταν το τέμπο έχει αυξηθεί σε ένα ποσοστό 12% (Brittin 2000).

4.2 Στυλ μουσικής: Η επίδραση της δημοφιλούς

κουλτούρας

Η δημοφιλής μουσική κατέχει πολύ σημαντική θέση στην ζωή μας. Είναι η μουσική που προβάλλεται συνεχώς στα μέσα μαζικής επικοινωνίας, κατέχει

τον μεγαλύτερο χώρο σε όλα τα δισκοπωλεία, διαφημίζεται σε αφίσες στους δρόμους, αποτελεί αντικείμενο συζητήσεων καθώς είναι η μουσική που ακούγεται περισσότερο. Η μουσική αυτή είναι επίσης η μουσική που τα παιδιά νιώθουν περισσότερο σαν δικιά τους. Οι Davis και Blair (2011) σημειώνουν πως είναι προφανές ότι η λεγόμενη «δημοφιλής» μουσική είναι η πιο οικεία στους μαθητές.

Ο όρος ‘δημοφιλής κουλτούρα’ (pop culture) προήλθε από την εξειδικευμένη μουσικολογική ανάλυση του όρου ‘σύγχρονη δημοφιλής μουσική’ από διάφορες σχολές σκέψης του 20^{ου} αιώνα. Ο Peret Abbs στο έργο του ‘Reclamations’ κάνει διαχωρισμό μεταξύ υψηλής κουλτούρας (high culture) και λαϊκής-δημοφιλούς κουλτούρας (popular culture) (Peret Abbs, 1975). Αυτή η θεώρηση αναμειγνύει στοιχεία αισθητικών θεωριών και γούστου που εφαρμόζονται στην τέχνη, διαχωρίζοντας από την μία πλευρά την υψηλή τέχνη (κλασική μουσική) και την μαζική κουλτούρα από την άλλη (pop/rock music κτλ.)

Ο Simon Frith(2004) αναφέρει ότι: σύγχρονη δημοφιλής μουσική είναι το είδος εκείνο το οποίο αποτελεί το διαφοροποιόν είδος έναντι της κλασικής μουσικής ή της μουσικής τέχνης (folk, jazz, blues) και έχει την δυνατότητα να περικλείει κάθε είδος μουσικής (rock, pop, hip-hop, r & b, dance, country, metal, easy listening κ.α). Ένας άλλος ορισμός βλέπει τη δημοφιλή μουσική από την οπτική γωνία της ιστορίας και θεωρεί ότι η δημοφιλής μουσική είναι οποιοδήποτε είδος μουσικής που κατά την παρούσα περίοδο είναι πολύ γνωστό σε μεγάλες ομάδες ανθρώπων (Ponick, 2000). Μια άποψη θέλει τη δημοφιλή μουσική να είναι οποιαδήποτε μουσική οι μαθητές θεωρούν ότι τους κάνει να ξεχωρίζουν από τους ενήλικες και ειδικά τους γονείς τους.

Ο Bowman (2004) διατυπώνει πως δημοφιλής μουσική είναι αυτή που έχει τάσεις να παράγεται και να κυκλοφορεί μαζικά, να ελκύει ένα ευρύ κοινό, να εμπλέκει κυρίως μη επαγγελματίες, να ασχολείται με τις καθημερινές ανησυχίες και θέματα, να δίνει έμφαση στη διαδικασία, να είναι απλή, ανεπίσημη, να έχει πρακτική χρήση και χρησιμότητα στη σημερινή πραγματικότητα και να ελκύει τους ανθρώπους περισσότερο σωματικά παρά εγκεφαλικά. Ο συγγραφέας εν συνεχεία υποστηρίζει ότι η δημοφιλής μουσική προορίζεται για ένα ευρύ κοινό ακροατών και είναι η «μουσική που δημιουργείται από και, ιδιαίτερα, για τη διασκέδαση και τον εμπλουτισμό της καθημερινής ζωής των καθημερινών ανθρώπων» (Bowman, 2004).

Το πρόβλημα βέβαια του συνόλου των παραπάνω προσεγγίσεων είναι ότι κάθε είδος μουσικής μπορεί να είναι δημοφιλές, σε διαφορετικές περιόδους, για διαφορετικό κοινό και για διαφορετικούς λόγους. Γίνεται αντιληπτό ότι οι ορισμοί που αναφέρθηκαν παραπάνω δεν μπορούν να προσδιορίσουν επακριβώς την έννοια της δημοφιλούς μουσικής, παρά μόνο προσδιορίζουν τάσεις της, οι οποίες όμως είναι στατικές και μεροληπτικές. Ίσως αυτή η αδυναμία ανεύρεσης ενός συνοπτικού και ξεκάθਾਰου ορισμού για την δημοφιλή μουσική είναι που αποτελεί μέρος της γοητείας της (Davis, S. & Blair, D. 2011).

Ο Bowman υποστηρίζει πως υπάρχει μια τάση να ταυτίζεται η δημοφιλής μουσική με τη μουσική της νεολαίας, όπως ο ορισμός της δημοφιλούς μουσικής του Burnett (1977· αναφέρεται στο Minott, 2008), ο οποίος την ορίζει ως τη μουσική των νέων, περιγράφοντάς την ως δημιουργημένη αυθόρμητα, ‘αγράμματα’ μουσική με ευθύ συναισθηματικό

μήνυμα. Ο LeBlanc (1979) μελετώντας τις προτιμήσεις μαθητών πέμπτης τάξης δημοτικού για ένα σύνολο διαφορετικών ειδών μουσικής, συμπεριλαμβανομένων και δύο δημοφιλών ειδών, της ροκ και της εύκολης, ελκυστικής ποπ, διαπιστώνει πως η σειρά των προτιμήσεων για όλα τα είδη μουσικής που μελετήθηκαν, με βάση τη μέση τιμή, κατατάσσει στις δύο πρώτες θέσεις την εύκολη ποπ και τη ροκ, ενώ στις χαμηλότερες θέσεις βρίσκονται η κλασική ορχηστρική μουσική, η γκόσπελ, η ιερή χορωδιακή και η παραδοσιακή.

Έρευνα της Στάμου (2006) σε παιδιά της πέμπτης και έκτης δημοτικού, έδειξε πως η μουσική στην οποία οι μαθητές δείχνουν μεγαλύτερη προτίμηση είναι η ποπ και η ροκ ενώ έπονται τα υπόλοιπα είδη. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι τις δύο πρώτες θέσεις στις προτιμήσεις κατείχαν μουσικές που ανήκουν στην «δημοφιλή μουσική». Σύμφωνα με τη Στάμου (2006) ‘η τεράστια προτίμηση για την ποπ μουσική και η ισχυρότατη επιρροή της σε προ-εφήβους και εφήβους σε όλο τον κόσμο είναι ένα ζήτημα μεγάλης σπουδαιότητας που δεν μπορεί να αγνοηθεί’. Είναι φανερό ότι η ποπ μουσική είναι ένα μέρος της ζωής των παιδιών (Στάμου, 2006). Ο May (1985: στο Brittin 2000) διαπίστωσε ότι οι μεγαλύτεροι μαθητές έδωσαν χαμηλότερες αποκρίσεις για τις προτιμήσεις τους σε όλα τα είδη μουσικής, γεγονός που δεν ίσχυε για τη δημοφιλή μουσική. Σημειώνει επίσης ότι, όσο μεγαλώνει η ηλικία, οι μουσικές προτιμήσεις συγκλίνουν προς τα δημοφιλή είδη.

Το γεγονός ότι η δημοφιλής μουσική είναι περισσότερο ελκυστική για τους εφήβους έχει μάλλον να κάνει με κοινωνικούς παράγοντες. Όπως σημειώθηκε οι έφηβοι φαίνεται να χρησιμοποιούν ιδιαίτερα την μουσική τους ταυτότητα στο πλαίσιο μιας γενικότερης ανάγκης κατανόησης του εαυτού τους

και των άλλων (Harter 1999). Η «συσπείρωση» που φανερώνεται στην εφηβεία και αφορά τα δημοφιλή είδη μουσικής οφείλεται στην αποδοχή που θέλουν να νιώσουν από τους συνομηλίκους τους (Ignefield 1972, αναφέρεται στο Παπαπαναγιώτου 2009).

Το 70% των δίσκων δημοφιλούς μουσικής αγοράζεται από ανθρώπους ηλικίας από 12 έως 20 ετών, γεγονός που δείχνει ότι οι έφηβοι ξοδεύουν χρόνο και χρήμα για την ακρόαση μουσικής (Brake, 1985· αναφέρεται στο Campbell, 2007· Selfhout et al., 2009· Tarrant et al., 2000). Τα παραπάνω συγκλίνουν στο γεγονός ότι οι έφηβοι τρέφουν ιδιαίτερη προτίμηση προς την δημοφιλή μουσική και είναι ευθύνη της σχολικής μουσικής εκπαίδευσης να μετατρέψει αυτή την αγάπη σε μοχλό για την αγάπη προς το μάθημα της μουσικής στο σχολείο.

5. Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗ **ΔΙΑΦΗΜΙΣΗ ΚΑΙ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ.**

5.1 Ο Ρόλος της μουσικής στην διαφήμιση

Τα τελευταία χρόνια η μουσική αποτελεί βασικό και αναπόσπαστο κομμάτι της διαφήμισης. Πλήθος ερευνών έχει καταδείξει την σημασία της μουσικής στην επίτευξη του σκοπού της διαφήμισης (Hilliard 2001, Negus & Street 2002, Dell Denison, 1998). Η διαφήμιση χρησιμοποιεί δύο τρόπους πειθούς: α) τον «κεντρικό» (central) και β) τον «περιφερειακό». Στον «κεντρικό» δίνονται πληροφορίες προσεχτικά επιλεγμένες για το προϊόν και ουσιαστικά η ανταπόκριση του καταναλωτή για το προϊόν συντελείται από τις αξίες που προσδίδονται στο προϊόν και την αληθοφάνεια των πληροφοριών. Στον «περιφερειακό», ο καταναλωτής κερδίζεται με μηχανισμούς που δεν απαιτούν τη λειτουργία συλλογισμών και λογικής σχετικά με τη χρησιμότητα και τις αξίες του προϊόντος παρά ευνοούν συνειρμικές σκέψεις από θετικά ερεθίσματα που λαμβάνει από τη διαφήμιση όπως τις όμορφες εικόνες ή την αγαπητή μουσική (Hargreaves and North, 1997).

Η μουσική ως «περιφερειακός τρόπος πειθούς» θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι βαρύνουσας σημασίας στις σύγχρονες κοινωνίες. Κατά την άποψη του K.J.Donnelly τα μουσικά μοτίβα που ακούγονται στην τηλεόραση στοχεύουν στην άμεση απομάκρυνση των ατόμων από τις άλλες οικιακές

δραστηριότητες και την προσέλκυση του ενδιαφέροντος τους στην τηλεόραση (Negus & Street, 2002).

Χρήση της μουσικής στην διαφήμιση έχουμε τόσο στο ραδιόφωνο όσο και στην τηλεόραση. Η ειδοποιός διαφορά είναι ότι στο ραδιόφωνο ο ήχος αντικαθιστά την εικόνα ενώ στην τηλεόραση απλώς την συνοδεύει. Η μουσική, επειδή έχει την ιδιότητα να ταυτίζεται με την εικόνα που προβάλλεται συγχρόνως ή με ανθρώπους που την εκτελούν ή με συγκεκριμένες καταστάσεις που παρουσιάζονται την ίδια στιγμή που ακούγεται ένα μουσικό κομμάτι, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ακριβώς για να εξυπηρετήσει αυτό το σκοπό, να επαναφέρει, δηλαδή, στην μνήμη κάθε φορά που ακούγεται ένα διαφημιζόμενο προϊόν ή την ίδια τη διαφήμιση (Hilliard, 2001).

Οι διαφημιστές μελετούν συνεχώς τις επιδράσεις που έχει η χρήση της μουσικής στην διαφήμιση πάνω στο καταναλωτικό κοινό. Θεωρείται πως οι ασυνήθιστοι ήχοι λειτουργούν καλύτερα στο κοινό καθώς ο ακροατής αναπτύσσει μηχανισμούς ώστε να διακρίνει τη μουσική και τις εκφωνήσεις των διαφημίσεων με σκοπό να τις αποφύγει. Έτσι αν μια διαφήμιση «ακούγεται σαν διαφήμιση», το πιο πιθανό είναι ο δέκτης να χαμηλώσει την ένταση ή να αλλάξει σταθμό στην στιγμή. (Boree, Thill, Dovel & Wood, 1995). Πιο συγκεκριμένα παρατηρήθηκε ότι οι ψηλότεροι τόνοι και η δυνατή μουσική δημιουργούν εκνευρισμό και ανησυχία στο θεατή ή τον ακροατή και έντονη προσμονή για την συνέχεια. Οι χαμηλότεροι τονικά ήχοι που αποδίδονται πιο απαλά προκαλούν ηρεμία. Ωστόσο, ένας ήχος με χαμηλό τονικό ύψος αλλά δυνατή ένταση επίσης μπορεί να δημιουργήσει εντάσεις (Hilliard, 2001) Η μουσική επένδυση μια τηλεοπτικής ή ραδιοφωνικής διαφήμισης έχει πολύ μεγάλη ισχύ καθώς μπορεί να υπάρχει στην μνήμη των ανθρώπων πολύ καιρό.

Ο Robert Hilliard (2001) αναφέρει πως πολλές φορές χωρίς να το αντιλαμβάνεται κάποιος μπορεί να τραγουδάει μουσική από διαφημιστικά.

Ο Dennison (1997) αναφέρει πως υπάρχουν τέσσερις βασικές πηγές απ' όπου μπορεί να αντληθεί μουσική για ένα διαφημιστικό σποτ:

- α) από την δισκοθήκη ενός σταθμού όπου θα παιχτεί η διαφήμιση,
- β) μπορεί να αγοραστεί έτοιμη μουσική που υπάρχει προς πώληση για αυτό το σκοπό σε μεγάλες αγορές, η λεγόμενη «canned music»
- γ) μπορεί να γραφτεί μουσική ειδικά για μια συγκεκριμένη διαφήμιση, απόλυτα σύμφωνα με το κείμενο, την εικόνα και τους σκοπούς της και
- δ) μπορεί να ζητηθεί η άδεια επώνυμου καλλιτέχνη ώστε να χρησιμοποιηθεί η δική του μουσική, το οποίο όμως είναι μια δύσκολη και πολυέξοδη διαδικασία.

Αναφέρονται συχνά αστρονομικά ποσά που προσφέρονται σε διάσημους τραγουδοποιούς από διαφημιστικές εταιρίες για τα πνευματικά δικαιώματα των τραγουδιών τους. Είναι γεγονός βέβαια ότι προβαίνουν σε τέτοιες προσφορές διότι θεωρούν πως με την χρήση κομματιών διασήμων καλλιτεχνών, η αγάπη του κοινού για τον καλλιτέχνη ή για κάποιο μουσικό κομμάτι μπορεί κατά το συσχετισμό του κομματιού με το προϊόν να μεταφερθεί στο προϊόν. Τα δικαιώματα για τα μουσικά κομμάτια δεν αποτελούν πάντα ιδιοκτησία του μουσικού αλλά πολλές φορές ανήκουν στις δισκογραφικές οι οποίες τα διαχειρίζονται όπως επιθυμούν, ακόμα και χωρίς τη συναίνεση του καλλιτέχνη (Marks, 1998).

Όσον αφορά την παιδική διαφήμιση φαίνεται πως για τα μικρά παιδιά ο στίχος του τραγουδιού το οποίο ακούγεται είναι πρωταρχικής σημασίας για την διατήρηση στην μνήμη του ενώ ο μουσικός τόνος έχει πολύ μικρότερη σημασία. Κατά τους Moog και Sloboda τα παιδιά κάνουν μιμητικές κινήσεις

στο άκουσμα των στίχων ενός τραγουδιού ακόμη και αν αυτό είναι μόνο ρυθμική απαγγελία (McGuire, 2002). Σημαντικό είναι να αναφερθεί πως τα παιδιά αναγνωρίζουν δυο τραγούδια ως «ακριβώς τα ίδια» όταν ο στίχος παραμένει ο ίδιος ακόμα και αν η μουσική αλλάζει, την ίδια στιγμή που χαρακτηρίζουν «εντελώς διαφορετικά» δύο τραγούδια τα οποία έχουν ακριβώς την ίδια μουσική αλλά διαφορετικό στίχο. Συνεπώς δεν είναι άξιο περιέργειας το γεγονός ότι οι παιδικές διαφημίσεις στην πλειοψηφία τους συνοδεύονται από τραγούδια με «σχεδόν ανύπαρκτη μελωδία» αλλά έντονο ρυθμικό στοιχείο το οποίο συνοδεύει την απαγγελία του ‘χαρακτηριστικά παιχνιδιάρικου και ζωηρού’ στίχου.

5.2 Ο ρόλος της μουσικής στον κινηματογράφο

Πλήθος απόψεων έχουν διατυπωθεί από τα πρώτα κιόλας χρόνια της εμφάνισης του κινηματογράφου για τους λόγους οι οποίοι οδήγησαν στην ιδέα της κινηματογραφικής μουσικής συνοδείας. «Όταν προβλήθηκε η πρώτη ταινία θεωρείται ως γεγονός ότι κάποιας μορφής μουσική συνόδεψε αυτή την προβολή. Είναι προφανές ότι υπήρχε η αίσθηση πως η παρουσίαση σε σιωπή θα τρώμαζε!» σημειώνει ο Carl van Vechten (1915). Ο Gerald Bordman πιστεύει πως ο σκοπός της μουσικής στον βωβό κινηματογράφο, όπως και στις θεατρικές παραστάσεις, είναι να επεξηγεί περισσότερο τα δρώμενα (Bordman Gerald, 1994).

Επιπροσθέτως υπάρχουν απόψεις οι οποίες είναι περισσότερο επικεντρωμένες στην ψυχολογική επεξήγηση της μουσικής συνοδείας. Σύμφωνα με τον Terry Teachout η μουσική στοχεύει στην δημιουργία ενός ηχητικού περιβάλλοντος το οποίο εντείνει την δραματική ψευδαίσθηση του κινηματογράφου και βοηθάει τους θεατές να αποδράσουν από την πραγματικότητα που βιώνουν (Teachout, 1996). Ο Isaac Goldberg επικεντρώνεται επίσης στις ψυχολογικές διαστάσεις της προβολής και σημειώνει ότι «από την αρχή οι ταινίες χωρίς την συνοδεία μουσικής, βίωνονταν σαν κάτι το αφύσικο» και η μουσική απλώς εκπλήρωνε την ανθρώπινη επιθυμία για ήχο (Isaac Goldberg, 1930).

Από την άλλη πλευρά όμως και σε πλήρη αντίθεση με τις παραπάνω επεξηγήσεις έρχονται κάποιες περισσότερο ‘τεχνοκρατικές’ απόψεις για την μουσική συνοδεία στον κινηματογράφο, όπως αυτές των London & Berg (1976), οι οποίοι υποστηρίζουν πως ο λόγος για τον οποίο χρησιμοποιήθηκε τουλάχιστον αρχικά η μουσική, ήταν για να καλύψει τον ενοχλητικό θόρυβο της μηχανής που προέβαλε το φιλμ. Σύμφωνα με αυτή την άποψη στην προσπάθεια εξουδετέρωσης του ενοχλητικού θορύβου της μηχανής εμφανίστηκε η ιδέα της εξομάλυνσής του μέσω της μουσικής συνοδείας, άρα η μουσική κάνει της εμφάνισή της ως λειτουργική αναγκαιότητα και όχι ως αποτέλεσμα κάποιας καλλιτεχνικής έμπνευσης.

Εκτός από τον θόρυβο της μηχανής όμως μέσα στις αίθουσες προβολής, η παρουσία θορύβου ήταν ιδιαίτερα αισθητή εκείνη την εποχή. Τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου το μεγαλύτερο ποσοστό των θεατών προέρχονταν από την εργατική λαϊκή τάξη και από μετανάστες, των οποίων η συμπεριφορά κάθε άλλο παρά ευγενική μπορούσε να χαρακτηριστεί. Συνομιλίες, κλάματα παιδιών,

άντρες που έπιναν, έτρωγαν ή κοιμόντουσαν δημιουργούσαν ένα ιδιαίτερα θορυβώδες περιβάλλον (Rosenweig, 1983). Όλα αυτά συνηγορούν στην άποψη πως η μουσική συνοδεία της κινηματογραφικής προβολής αποτέλεσε από την αρχή μια αναγκαιότητα.

Παρά την αντιπαράθεση των δύο πλευρών πάντως, και οι δύο θεωρίες φαίνεται πως αντανακλούν ένα μέρος της πραγματικότητας. Το γεγονός ότι μετά από ένα διάστημα, η μηχανή προβολής τοποθετήθηκε μέσα σε ειδική καμπίνα, ώστε να εξομαλυνθεί το πρόβλημα του θορύβου, φαίνεται να δικαιώνει κατά κάποιο τρόπο την άποψη των London και Berg (1976). Παράλληλα όμως η διατήρηση της μουσικής συνοδείας όταν το πρόβλημα του θορύβου απομακρύνθηκε φαίνεται να δικαιώνει και το απέναντι «στρατόπεδο» και την άποψη πως η μουσική συνοδεία δεν προέκυψε απλώς ως αποτέλεσμα λειτουργικής αναγκαιότητας.

Όσον αφορά το είδος της μουσικής που ακούγονταν στο ξεκίνημα του βωβού κινηματογράφου, αυτό προερχόταν από το ρεπερτόριο της κλασικής μουσικής. Με την άφιξη του ήχου όμως, η χρήση της κλασικής μουσικής καταδικάστηκε σχεδόν παγκόσμια από τους επαγγελματίες του χώρου. Ο ίδιος ο Max Winkler, ο άνθρωπος που επινόησε τον όρο «κινηματογραφική μουσική» μετανιωμένος για αυτή την πρακτική σημειώνει:

Στραφήκαμε στο έγκλημα. Αρχίσαμε να διαμελίζουμε τους μεγάλους δημιουργούς. Δολοφονήσαμε τα έργα των Beethoven, Mozart, Grieg, J. S. Bach, Verdi. Bizet, Tchaikovsky και Wagner. Οτιδήποτε δεν προστατευόταν από πνευματικά δικαιώματα έγινε αντικείμενο κλοπής. Σήμερα κοιτάζω με ντροπή και δέος όλα αυτά τα αντίγραφα των ακρωτηριασμένων αριστουργημάτων. Ελπίζω αυτή η

καθυστερημένη ομολογία να μου παρέχει συγχώρεση για ότι έχω κάνει.(John Baxter, 1976)

Δεν έχουν περάσει ούτε δύο δεκαετίες από την εμφάνιση της μουσικής που είναι αποκλειστικά δημιουργημένη για τον κινηματογράφο(περίπου το 1930) όταν το 1947, οι Adorno και Eisler απορρίπτουν επίσης τη χρήση ‘κλασικής μουσικής’ στον κινηματογράφο σημειώνοντας μεταξύ άλλων ότι «μια από τις χειρότερες πρακτικές είναι η συνεχής χρήση ενός περιορισμένου αριθμού φθαρμένων μουσικών κομματιών που σχετίζονται με μια συγκεκριμένη κατάσταση στην οθόνη»(Adorno, & Eisler, 2005). Οι ίδιοι υποστηρίζουν πως η οικειοποίηση κλασικών αποσπασμάτων εκείνη την εποχή συνεχίζει να υφίσταται μόνο σε ‘φθηνές ταινίες’ αλλά παραμένει ενοχλητική.

Πάνω στο ίδιο θέμα, την ίδια χρονιά ο John Huntley κάνει την διαπίστωση πως «στο άκουσμα συγκεκριμένων γνωστών μουσικών αποσπασμάτων, οι θεατές κάνουν συγκεκριμένους συνειρμούς, οποίοι δεν είναι στο χέρι του σκηνοθέτη να τους ελέγξει»(Huntley, 1972). Τα γνωστά μουσικά έργα είναι πολύ πιθανόν να επηρεάσουν την προσοχή του θεατή και να έχουν αποτέλεσμα διαφορετικό από αυτό που ο σκηνοθέτης θα ήθελε να έχει. Ο Roy Prendergast (1992) συμπληρώνει τον Huntley σημειώνοντας πως παρά την σπουδαιότητά τους, τα έργα της κλασικής μουσικής είναι ακατάλληλα σε σύγκριση με την κινηματογραφική μουσική καθώς ο συνθέτης κατά την δημιουργία του δεν έχει λάβει υπ’ όψιν του τις δραματικές απαιτήσεις του έργου.

Τις τελευταίες δεκαετίες ο τρόπος με τον οποίο η μουσική λειτουργεί μέσα σε μια ταινία έχει μελετηθεί εκτενώς και εντατικά. Μετά το πρωτοποριακό βιβλίο *Unheard Melodies* της Claudia Gorbman (1987), το

ενδιαφέρον για το πεδίο αυτό αυξάνεται συνεχώς. Για την Gorbman, η κινηματογραφική μουσική διατηρεί μια σχέση ‘αμοιβαίας ανάμειξης’ με την εικόνα, που χαρίζει ως αποτέλεσμα μια «συνδυαστική έκφραση». Η Atkins (1983) σημειώνει πως «η μουσική που ακούγεται από συγκεκριμένη πηγή μπορεί να ενισχύσει τα δραματικά στοιχεία μιας ταινίας».

6. ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΠΡΟΤΙΜΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

6.1 Ο ρόλος της μουσικής εκπαίδευσης στην διαμόρφωση μουσικών προτιμήσεων

Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο η μουσική εκπαίδευση είναι ένας παράγοντας που επηρεάζει τις μουσικές προτιμήσεις του ατόμου. Σύμφωνα με την Παπαπαναγιώτου (2006), η μουσική εκπαίδευση όχι μόνο αναπτύσσει αισθητικά κριτήρια, που είναι και ένας από τους πρωταρχικούς στόχους του μαθήματος, αλλά επηρεάζει σημαντικά και την εξοικείωση με τα διάφορα μουσικά είδη άρα και την προτίμηση που έχει το άτομο για τις μουσικές αυτές.

Ο παράγοντας της εξοικείωσης με ένα άκουσμα είναι πάρα πολύ σημαντικός για τις μουσικές προτιμήσεις του ατόμου. Ο Getz μελέτησε την επίδραση της εξοικείωσης, μέσω επανάληψης, στις μουσικές προτιμήσεις και τα αποτελέσματα δείχνουν ότι υπάρχει ένας γενικός θετικός συσχετισμός της εξοικείωσης με τις προτιμήσεις (1966· αναφέρεται στο Droe, 2006). Ο Bradley διατύπωσε την άποψη ότι η επανάληψη, επομένως η εξοικείωση, μπορεί να επηρεάσει τις μουσικές προτιμήσεις για σύγχρονη μουσική (1971, αναφέρεται στο Droe, 2006).

Είναι πολύ σημαντικό το μάθημα της μουσικής να αποτελεί την αφορμή, ώστε τα παιδιά να έρχονται σε επαφή με είδη μουσικής που πιθανότατα να μην τους δίνεται η ευκαιρία να γνωρίσουν μέσα από το οικογενειακό τους περιβάλλον. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η κλασική μουσική. Οι Hargreaves και Castell (1987) διερεύνησαν τις μουσικές προτιμήσεις ακροατών τεσσάρων ως πάνω από δεκαοκτώ χρονών. Διαπίστωσαν ότι «η αρέσκεια για οικεία είδη μουσικής κορυφώνεται σε μικρότερη ηλικία, ενώ η αρέσκεια για μη οικεία είδη κορυφώνεται σε μεγαλύτερη ηλικία» (Παπαπαναγιώτου, 2006). Διαπιστώνουμε ότι τα μικρά παιδιά μπορούν να αποκλείσουν πιο εύκολα ένα άκουσμα επειδή δεν είναι οικείο σε σχέση με τα μεγαλύτερα άτομα, γεγονός που υπερτονίζει την σημασία του να εκτείνονται από νωρίς τα παιδιά στα διάφορα μουσικά είδη.

Άλλο ένα πολύ σημαντικό ζήτημα που αφορά τις μουσικές προτιμήσεις και όπου ο παράγοντας της εκπαίδευσης διαδραματίζει πολύ σημαντικό ρόλο είναι η επιδοκιμασία ή η αποδοκιμασία του δασκάλου. Οι Greer, Dorow, Wachhaus και White εξέτασαν την επίδραση που είχαν οι επιδοκιμασίες και αποδοκιμασίες από ενήλικες στην επιλογή μουσικής από τους μαθητές. Τα αποτελέσματα έδειξαν ότι οι μαθητές που λάμβαναν μεγάλο βαθμό επιδοκιμασιών από τον δάσκαλο άκουγαν περισσότερο μουσική που διδασκόταν στο μάθημα, ενώ οι μαθητές που δέχονταν αποδοκιμασίες έδειχναν τάση να αποφεύγουν τη μουσική που διδασκόταν στο μάθημα (1973· αναφέρεται στο Droe, 2006, 2008).

Σύμφωνα με τα παραπάνω αντιλαμβανόμαστε ότι ο ρόλος του δασκάλου είναι πολύ σημαντικός και τα παιδιά αποδίδουν μεγάλη σημασία σε αυτόν. Σε έρευνα που διεξήγαγε ο Droe (2008), εξετάζοντας τη σχέση μεταξύ των

επιδοκίμασιών και αποδοκίμασιών του δασκάλου για την ίδια τη μουσική, με τις μουσικές προτιμήσεις μαθητών γυμνασίου, τα αποτελέσματα έδειξαν η επιδοκίμασία του δασκάλου για τη μουσική επηρεάζει θετικά τις μουσικές προτιμήσεις, σε σχέση με την αποδοκίμασία ή την έλλειψη αντίδρασης

Παρά τα παραπάνω όμως το αν θα πρέπει ο δάσκαλος να προσπαθεί να επηρεάσει τις μουσικές προτιμήσεις των παιδιών είναι ένα ζήτημα που επιδέχεται αρκετή συζήτηση. Ο Warnick (1976) σημειώνει ότι «φαίνεται απίθανο αν θα απαντηθεί ποτέ ικανοποιητικά το ερώτημα αν ο δάσκαλος θα έπρεπε ή δεν θα έπρεπε να προσπαθεί να αλλάξει τις αξίες των μαθητών» (αναφέρεται στο: Στάμου, 2006). Σύμφωνα με την Στάμου (2006), ο δάσκαλος πρέπει να συνειδητοποιήσει την αναγκαιότητα να προσεγγίσει τους μαθητές του και τα μουσικά τους ενδιαφέροντα, να κερδίσει την αποδοχή τους και σταδιακά να προσπαθήσει να τους φέρει σε επαφή με λιγότερα οικεία σε αυτούς μουσικά είδη και ακούσματα.

Ο Duke (1997) και οι συνεργάτες του πάντως σημειώνουν πως όποιος ασχολείται με την μουσική παιδεία των μαθητών ή την συνέχιση της μουσικής σπουδής τους «θα έπρεπε να λαμβάνει σοβαρά υπόψη το ζήτημα του ρεπερτορίου και των μουσικών προτιμήσεων των μαθητών» (αναφέρεται στο: Στάμου 2006). Σε κάθε περίπτωση πάντως θεωρούμε πως ο δάσκαλος οφείλει να γνωρίζει τις μουσικές προτιμήσεις του μαθητή, να μπορεί να αντιληφθεί το πλαίσιο μέσα από το οποίο προήλθαν (παρέες, οικογένεια κτλ.) και να μπορεί να συμβάλει στην διαμόρφωση της αισθητικής του χωρίς ο μαθητής να αισθάνεται υπόλογος για τις όποιες μουσικές επιλογές του.

6.2 Σύγχρονη (ποπ) μουσική και μουσική διδασκαλία

Η ακρόαση και η εκτέλεση μουσικής αποτελούν δύο από τις πιο σημαντικές και αγαπητές ασχολίες στον ελεύθερο χρόνο των εφήβων (North et al., 2000). Ωστόσο, έρευνες δείχνουν ότι η μουσική ως σχολικό μάθημα συγκαταλέγεται στα λιγότερο αγαπητά μαθήματα από τους μαθητές (Mills, 1997). Οι Boal-Palmeiros και Hargreaves (2001) σημειώνουν πως ο βασικός λόγος για τον οποίο συμβαίνει αυτό είναι το γεγονός ότι η μουσική του σχολείου περιλαμβάνει μουσικούς πολιτισμούς και υιοθετεί τρόπους διδασκαλίας τελείως διαφορετικούς από αυτούς που χαρακτηρίζουν την εξωσχολική μουσική.

Είναι γεγονός ότι υπάρχει ένα πολύ μεγάλο χάσμα ανάμεσα στην μουσική που ακούν οι έφηβοι εκτός σχολείου και την μουσική που ακούν στο σχολείο. Το γεγονός ότι οι έφηβοι δεν μπορούν να ταυτιστούν με την μουσική που ακούν στο σχολείο οφείλεται στο ότι την μουσική αυτή την ακούν σπάνια αν όχι ποτέ εκτός σχολείου. Σύμφωνα με τον Kratus (2007), το 2005, από το συνολικό αριθμό CD που πουλήθηκαν στην Αμερική, μόνο το 2,3% ήταν CD κλασικής μουσικής. Απομονωμένη, λοιπόν, από πολιτισμικό περιεχόμενο, η 'λόγια' μουσική του σχολείου πιθανώς δεν είναι ο πιο αποτελεσματικός τρόπος για να εκπαιδευτούν μουσικά οι έφηβοι (Durrant, 2001).

Πολλοί είναι οι ερευνητές που πιστεύουν πως η μουσική εκπαίδευση έχει καθήκον να γεφυρώσει αυτή την απόσταση έτσι ώστε το μάθημα της μουσικής να γίνει περισσότερο προσφιλές στους μαθητές. Κρίνεται απαραίτητη η παρουσία «εξωσχολικών μουσικών» στη σχολική τάξη, οποίες κι αν είναι αυτές, αρκεί να ικανοποιούν τις κοινωνικές, συναισθηματικές και

αισθητικές ανάγκες των μαθητών (Παπαπαναγιώτου, 2009). Έρευνες έχουν καταδείξει πως όταν ο καθηγητής μουσικής δέχεται στο μάθημα του τις μουσικές των μαθητών του, τότε και οι μαθητές του γίνονται πιο δεκτικοί απέναντι στις μουσικές που φέρνει στο μάθημα ο καθηγητής (Hargeaves & North, 1997).

Επιπλέον αρκετές είναι οι έρευνες που υποστηρίζουν την άποψη ότι οι μαθητές εμπλέκονται ενεργά στη διαδικασία της μάθησης και δεσμεύονται περισσότερο όταν η μουσική ανήκει στα προσφιλή προς αυτούς είδη, δηλαδή είδη δημοφιλούς μουσικής (Allsup, 2003· Davis, 2005· Seifried, 2002· αναφέρονται στο Isbell, 2007). Ακόμη ένας λόγος είναι ότι οι μουσικοί εκπαιδευτικοί πρέπει να προετοιμάζουν τους μαθητές τους να αντιμετωπίζουν το μουσικό τους περιβάλλον, ασχέτως από το ποιο θα είναι αυτό. Σκοπός τους είναι να βοηθούν τους μαθητές να ανακαλύψουν μόνοι, να εκτιμούν και να απολαμβάνουν διάφορα είδη μουσικής (Ronick, 2000). Δεδομένου του ότι η δημοφιλής μουσική είναι πρώτη στις προτιμήσεις και στην ζωή των νέων πρέπει να καλλιεργηθεί η κρίση τους για αυτά τα είδη.

Παρά τα οφέλη από την χρήση της δημοφιλούς μουσικής στην διδασκαλία, δεν απουσιάζουν οι ενδοιασμοί και οι αντιρρήσεις. Οι ενδοιασμοί εκφράζονται πάνω στο αισθητικό κομμάτι της δημοφιλούς μουσικής καθώς και το κατά πόσον είναι κατάλληλη μια τέτοια μουσική για να ανήκει στο πρόγραμμα της μουσικής διδασκαλίας. Σύμφωνα με τον Isbell (2007), λίγα είναι τα προγράμματα που χρησιμοποιούν δημοφιλή μουσική και την αντιμετωπίζουν ως είδος με ιδιαίτερες μουσικές ιδιότητες και εκπαιδευτική αξία. Ακόμα λιγότερα είναι τα προγράμματα και οι τεχνικές που περιλαμβάνουν δημοφιλή μουσική με τρόπο που της προσδίδει ακεραιότητα και

αυθεντικότητα. . Πολλοί εκπαιδευτικοί χρησιμοποιούν τη δημοφιλή μουσική ως ‘δόλωμα’ για να ωθήσουν τους μαθητές να ασχοληθούν με την κλασική μουσική, αυτό όμως γίνεται αντιληπτό από τους μαθητές και δεν το δέχονται θετικά, σημειώνει ο Schmid (αναφέρεται στο Ponick, 2000).

Ενδοιασμοί επίσης εκφράζονται όσον αφορά την ιδιαιτερότητα της δημοφιλούς μουσικής να μεταλλάσσεται και να εξελίσσεται συνεχώς. Η Lucy Green (2002) σημειώνει ότι η συνεχώς μεταλλασσόμενη φύση της δημοφιλούς μουσικής μπορεί να είναι προβληματική επειδή η χρήση της στην τάξη αλλάζει τα συμφοραζόμενα της και μπορεί να αντιμετωπιστεί από τους μαθητές ως μια εισβολή στον προσωπικό τους μουσικό κόσμο.

Παράλληλα το γεγονός ότι τα παιδιά αισθάνονται την δημοφιλή μουσική περισσότερο ‘δικιά τους’ μπορεί να προκαλέσει αντιπαραθέσεις και προβλήματα μέσα στην τάξη. Σε αμέτρητες συζητήσεις με μαθητές, παρατηρήσαμε πόσο συχνά αναφέρονται στην μουσική που ακούς ως η «μουσική μου» και όταν αυτή χρησιμοποιείται στην τάξη είναι πιθανόν να μπούνε διαχωριστικές γραμμές, με τους μαθητές να συντάσσονται σε στρατόπεδα ανάλογα με τις μουσικές τους προτιμήσεις (Davis, 2005). Η δημοφιλής μουσική μπορεί να μην αντιπροσωπεύει τα ποικίλα και διαφορετικά γούστα όλων των μαθητών και γι’αυτό να προκαλεί διενέξεις στο περιβάλλον της τάξης, επειδή η δημοφιλής μουσική είναι «προσωπικό κτήμα» του κάθε μαθητή (Frith, 1987, αναφέρεται στο Davis, S. & Blair, D. 2011).

Σε χώρες όπως η Αυστραλία, οι οποίες έχουν εισάγει την δημοφιλή μουσική στο πρόγραμμά τους, έχουν προκύψει μεθοδολογικά ζητήματα τα οποία έχουν οδηγήσει σε αναδιαμόρφωση των στρατηγικών διδασκαλίας και μάθησης και των θεωριών για τη μουσική εκπαίδευση (Dunbar-Hall & Wemyss,

2000). Σύμφωνα με τους Vulliamy και Lee (1976· αναφέρεται στο Isbell, 2007), οι διαφορές μεταξύ της δημοφιλούς μουσικής και της ‘λόγιας’ μουσικής απαιτούν και διαφορά στις τεχνικές εκπαίδευσης. Οι δύο ερευνητές τονίζουν λοιπόν, ότι η δημοφιλής μουσική δε θα πρέπει να διδάσκεται με τον τυπικό τρόπο.

Η Lucy Green (2006) αναφέρει πως είναι πολύ σημαντικό στην περίπτωση της δημοφιλούς μουσικής, να υπάρξει αλλαγή στην εκπαίδευση ώστε να είναι πιο αυθεντικός ο τρόπος με τον οποίο διδάσκεται αυτή η μουσική, δηλαδή να χρησιμοποιηθούν για τη διδασκαλία της άτυπες πρακτικές μάθησης. Πάνω στο ίδιο ζήτημα, ο O’ Brien σημειώνει πως οι διαφορές μεταξύ κλασικής και δημοφιλούς μουσικής δεν είναι άκαμπτες, και μπορούν να επισημανθούν στους μαθητές χωρίς να γίνουν σχόλια για την αξία της κάθε μουσικής ή τοποθέτηση αυτών κατά σειρά σπουδαιότητας. Ταυτόχρονα μπορεί να δοθεί έμφαση στα κοινά στοιχεία των δύο ειδών, όπως το τέμπο, η μελωδία και η φόρμα. (1982, αναφέρεται στο Isbell 2007).

Όσον αφορά τώρα τα ήδη καταγεγραμμένα παραδείγματα διδασκαλίας της δημοφιλούς μουσικής μέσα από άτυπες μορφές διδασκαλίας, τα αποτελέσματα φαίνεται να είναι ιδιαίτερα ενθαρρυντικά. Συγκεκριμένα σε έρευνα της Green (2005, 2006, 2008) την οποία διεξήγαγε στην Αγγλία μελετώντας την εφαρμογή των άτυπων πρακτικών μάθησης που χρησιμοποιούν οι μουσικοί των δημοφιλών ειδών, στη διδασκαλία μουσικής, διαπίστωσε πως οι πρακτικές αυτές μπορούν να εφαρμοστούν με μεγάλη επιτυχία στα σχολεία, κάτι που επιβεβαιώνουν και οι μαθητές αλλά και οι εκπαιδευτικοί που συμμετείχαν. Τα αποτελέσματα έδειξαν πως οι μαθητές συμμετείχαν ενεργά στην διαδικασία και παρουσίασαν βελτίωση στις ικανότητες ακρόασης αλλά και

ρυθμικής εκτέλεσης. Η έρευνα της Green άλλωστε δεν αποτελεί μια μοναδικότητα καθώς τα παραδείγματα της δημοφιλούς μουσικής στην διδασκαλία είναι πολλά (MacCluskey, 1979· αναφέρεται στο Isbell, 2007. Newsom, 1998. Emmons, 2004. Winter, 2004).

Τα παραπάνω καταδεικνύουν την επιτυχία της άτυπης διδασκαλίας της δημοφιλούς μουσικής και την αναδεικνύουν ως μία πολύ ενδιαφέρουσα διδακτική προσέγγιση που χρήζει περαιτέρω μελέτης. Άλλωστε η ένταξη της δημοφιλούς μουσικής στη σχολική μουσική διδασκαλία συμφωνεί και με τους στόχους του Διαθεματικού Ενιαίου Πλαισίου Προγράμματος Σπουδών (Δ.Ε.Π.Π.Σ.) που είναι το επίσημο αναλυτικό πρόγραμμα στα σχολεία της χώρας.

Συγκεκριμένα για την δευτεροβάθμια εκπαίδευση και τους εφήβους, για τους οποίους τα είδη δημοφιλούς μουσικής είναι τα πρώτα στην προτίμησή τους, η προσπάθεια να ενταχθούν στο πρόγραμμα διδασκαλίας της μουσικής είναι ιδιαίτερης σημασίας. Με τον τρόπο αυτό οι έφηβοι, όχι μόνο θα βρουν κοινά σημεία ανάμεσα στην μουσική του σχολείου και την καθημερινή τους μουσική, πράγμα που θα τους κάνει να έχουν θετική στάση απέναντι στο μάθημα της μουσικής, αλλά κυρίως και με μοχλό την αγάπη τους προς την δημοφιλή μουσική θα αναπτύξουν της μουσικές δεξιότητες και γνώσεις τους.

7. ΣΥΝΟΨΗ- ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Οι μουσικές προτιμήσεις των μαθητών στα σχολεία είναι ένα θέμα που ο δάσκαλος είναι ανάγκη να χειρίζεται με λεπτότητα. Ειδικά στα τελευταία έτη της πρωτοβάθμιας αλλά και καθ' όλη την διάρκεια της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης όπου τα παιδιά και οι νέοι υποστηρίζουν με πάθος τις μουσικές τους επιλογές κυρίως μπροστά σε κοινό συνομηλίκων ή σε τάξη συμμαθητών, οι ισορροπίες που πρέπει να διατηρήσει ο εκπαιδευτικός της μουσικής είναι πολύ λεπτές.

Η εφηβεία είναι για τον άνθρωπο μια περίοδος ραγδαίων σωματικών και πνευματικών αλλαγών κατά την οποία το άτομο αποχαιρετά την παιδική ηλικία. Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο η αλλαγή κυρίως συμβαίνει μέσω της διαδικασίας ταύτισης με κάποιες ομάδες και διαφοροποίησης από κάποιες άλλες. Η Παπαπαναγιώτου (2009) σημειώνει, όσον αφορά τους εφήβους, πως σημαντικό στοιχείο της ταυτότητας τους αποτελεί η εικόνα που δείχνουν στους άλλους και η οποία δηλώνεται με το ντύσιμο, το χτένισμα, τον τρόπο ομιλίας και γενικότερα με ένα life style στο οποίο η μουσική παίζει κυρίαρχο ρόλο. Η Κοινωνική Ψυχολογία περιγράφει την συμμόρφωση ως μια υγιή αντίδραση η οποία «αποτελεί αποτέλεσμα της κοινωνικοποίησης και των πετυχημένων εκμαθήσεων» (Παπαπαναγιώτου, 1989). Η υιοθέτηση των αισθητικών προτύπων της ομάδας συνομηλίκων αποτελεί μια ένδειξη φυσιολογικής πορείας και για αυτό πρέπει να αντιμετωπίζεται με σεβασμό από τους μεγαλύτερους και να μην αποτελεί αφορμή για αντιπαραθέσεις.

Από την πλευρά του ο εκπαιδευτικός της μουσικής θα πρέπει να αντιμετωπίζει τις μουσικές προτιμήσεις ‘καλοπροαίρετα’ και να αποδέχεται και να σέβεται τις επιλογές και την διαφορετικότητα των μαθητών του, διότι οι επιλογές των μαθητών αποτελούν έναν αντικατοπτρισμό της κοινωνικής και πολιτισμικής τους ταυτότητας. Ο μαθητής δεν φέρει καμία απολύτως ευθύνη για το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο γεννήθηκε και μεγάλωσε καθώς δεν αποτελεί προσωπική του επιλογή. Επομένως αν σε αυτό το περιβάλλον αγνοήθηκαν κάποια είδη μουσικής κουλτούρας ενώ αναδείχθηκαν άλλα ως σημαντικά, αυτό είναι κάτι το οποίο επίσης δεν αποτελεί ευθύνη των μαθητών.

Παράλληλα όμως ο ρόλος του σχολείου δεν είναι ούτε να καταδικάζει τους μαθητές για την κοινωνική τους ταυτότητα, αλλά ούτε και να αναπαράγει τις υπάρχουσες κοινωνικές ανισότητες και διαφορές (Παπαπαναγιώτου, 2009). Το σχολείο, ως ένα βαθμό, ίσως ευθύνεται για την αναπαραγωγή της κοινωνίας και όποιων ανισοτήτων την χαρακτηρίζουν (Bourdieu & Passeron, 1977). Θα πρέπει να γίνει αντιληπτό ότι εκτός από την οικογένεια, τις παρέες, τη γειτονιά, το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον μέσα στο οποίο κοινωνικοποιούνται οι μαθητές, το σχολείο είναι επίσης ένας πάρα πολύ σημαντικός φορέας κοινωνικοποίησης.

Ειδικά για τον εκπαιδευτικό της μουσικής, ο οποίος έχει στα χέρια του όχι απλά ένα μάθημα όπως τα υπόλοιπα μαθήματα, αλλά έναν φορέα πολιτισμού, πρέπει να γίνει γνωστό πως το μάθημα ίσως αποτελεί την μοναδική ευκαιρία για κάποιους μαθητές να γνωρίσουν καινούργιες και διαφορετικές πολιτισμικές αξίες. Το σχολείο έρχεται να συμπληρώσει κενά ή να προβάλλει αξίες και πρότυπα που ενδεχομένως αγνοούνται στο περιβάλλον στο οποίο γεννήθηκαν και μεγαλώνουν οι μαθητές (Παπαπαναγιώτου, 2009). Η

ευθύνη της μετάδοσης καινούργιων αισθητικών προτύπων και πολιτισμικών αξιών, τα οποία αγνοήθηκαν από το κοινωνικό περιβάλλον του μαθητή μετατίθεται στο σχολείο και στον εκπαιδευτικό της μουσικής. Ίσως αποτελεί την μοναδική ευκαιρία επούλωσης των κενών στις εμπειρίες και στην εκπαίδευση τους και θα αποτελεί ευθύνη του σχολείου η σπατάλη αυτής της ευκαιρίας.

Το γεγονός ότι τα μικρά παιδιά, που δεν έχουν προσεγγίσει ακόμα την εφηβεία είναι περισσότερο δεκτικοί ακροατές σε άγνωστα και ασυνήθιστα μουσικά ακούσματα είναι επίσης μια διαπίστωση πολύ σημαντική για την μουσική εκπαίδευση. Δεδομένου ότι η εξοικείωση σχετίζεται άμεσα με τις μουσικές προτιμήσεις, με την έννοια ότι τα οικεία είδη προτιμώνται από τα μη οικεία (North & Hargreaves, 1997), γίνεται αντιληπτό πως η παιδική ηλικία και η πρωτοβάθμια εκπαίδευση είναι ιδιαίτερα πρόσφορες, ώστε να αποκτήσουν τα παιδιά επαφή με μουσικά είδη που είναι δεν τους είναι γνωστά και οικεία. Αν στο Δημοτικό Σχολείο ξεκινήσει μια συστηματική επαφή των μαθητών με μουσικά είδη που απορρίπτονται από τους εφήβους υπάρχουν βάσιμες ελπίδες πως η αρέσκεια για αυτά τα είδη θα έχει μεγαλώσει μέχρι το γυμνάσιο και την εφηβεία.

Ταυτόχρονα με όλα τα παραπάνω, είναι σημαντικό ο εκπαιδευτικός της μουσικής να έχει επίγνωση πως ο τρόπος που θα παρουσιάσει κάποια μουσική είναι καθοριστικός για το αν οι μαθητές θα του δώσουν μια ευκαιρία ακρόασης. Σύμφωνα με ερευνητικά ευρήματα (Geinger, 1950) και ειδικά αν ο στόχος του εκπαιδευτικού είναι να προκαλέσει της εκτίμηση των μαθητών για ένα μη οικείο ή άγνωστο είδος μουσικής θα πρέπει να είναι πολύ προσεκτικός στις εκφράσεις που χρησιμοποιεί για την παρουσίαση του καθώς οι μαθητές

μπορεί να απορρίψουν εκ των προτέρων την μουσική, με μια κοινωνιολογική εξήγηση της συμπεριφοράς την οποία ο Geinger ονομάζει «αντίστροφο σνομπισμό». Πιο συγκεκριμένα εκφράσεις όπως «ένα κονσέρτο για βιολί του Vivaldi», «το finale της συμφωνίας», «το adagio της σονάτας», ίσως δεν πρέπει να προηγούνται της ακρόασης «κλασικής» μουσικής, αλλά να έπονται αυτής μαζί με άλλα πληροφοριακά στοιχεία (Παπαπαναγιώτου, 2009).

Με την παραδοχή των παραπάνω αναδεικνύεται ο πολύ σημαντικός ρόλος του εκπαιδευτικού. Συνοψίζοντας λοιπόν, ο δάσκαλος που εμπνέει σεβασμό, εκτίμηση και εμπιστοσύνη γίνεται αυτόματα ένα άτομο αποδοχής και κύρους, την άποψη του οποίου ακούνε με προσοχή οι μαθητές του, σημειώνει η Παπαπαναγιώτου (2009). Στο ίδιο άρθρο η συγγραφέας τονίζει πως «ειδικά σε μια τάξη του Γυμνασίου που διδάσκεται Μουσική, όπου η ανάγκη διαφοροποίησης από την ηλικιακή ομάδα των μεγάλων είναι έντονη, ο δάσκαλος πρέπει να συγκεντρώνει όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά, για να γίνουν αποδεκτές οι προτάσεις του και να προσεγγιστούν επιτυχώς οι στόχοι του μαθήματος του».

Ένα ακόμα στοιχείο που αξίζει την προσοχή του μουσικού δασκάλου είναι το γεγονός ότι η μουσική ως σχολικό μάθημα συγκαταλέγεται στα λιγότερο αγαπητά μαθήματα (Mills, 1997) την στιγμή που η ακρόαση και η εκτέλεση μουσικής αποτελούν τις δυο πιο σημαντικές και αγαπητές ασχολίες στον ελεύθερο χρόνο στο σπίτι (North et al., 2000). Τα ερευνητικά ευρήματα δηλώνουν πως ο λόγος για τον οποίο συμβαίνει αυτό είναι το γεγονός ότι η 'μουσική' του σχολείου είναι πολύ διαφορετική από την εξωσχολική μουσική (Boal-Palmeiros & Hargreaves, 2001, Στάμου, 2006).

Η γεφύρωση αυτής της απόστασης αποτελεί ευθύνη του σχολείου και του εκπαιδευτικού. Σύμφωνα με έρευνες (Hergreaves & North, 1997) οι μαθητές είναι περισσότερο δεκτικοί απέναντι στις μουσικές που φέρνει ο καθηγητής στο μάθημα όταν και ο ίδιος καθηγητής δέχεται στο μάθημα μουσικές των μαθητών του. Έτσι λοιπόν οι μουσικές των μαθητών μέσα στο μάθημα, μπορούν να αποτελέσουν ευκαιρία για μια μουσική διδασκαλία με θετικότερη αντιμετώπιση από το σύνολο των μαθητών. Οι μουσικές εμπειρίες και προτιμήσεις των μαθητών δεν πρέπει ούτε να αγνοούνται ούτε να εξοστρακίζονται, αλλά να αποτελούν την αφετηρία και το διαρκές σημείο αναφοράς στο μάθημα μουσικής (Παπαπαναγιώτου, 2009, Στάμου 2006).

Η δημοφιλής μουσική στην οποία κυρίως οι έφηβοι και οι νέοι αφιερώνουν μεγάλο μέρος του ελεύθερου χρόνου τους, αποτελεί αυτή την ευκαιρία ώστε τα παιδιά να νιώσουν το μάθημα μουσικής πιο κοντά στις ανάγκες και τους προβληματισμούς τους. Η προσπάθεια να ενταχθούν κάποια από αυτά τα είδη στο πρόγραμμα διδασκαλίας της μουσικής είναι σημαντική - ώστε οι έφηβοι να μπορούν να βρουν σημεία επαφής ανάμεσα στη σχολική μουσική ζωή και την καθημερινότητά τους, να αναπτύξουν θετική στάση απέναντι στο μάθημα της μουσικής γενικότερα, και βεβαίως να οδηγηθούν και μέσα από αυτήν σε ανάπτυξη των μουσικών δεξιοτήτων και γνώσεών τους.

Βιβλιογραφία

Ελληνική:

Παπαπαναγιώτου, Ξ. (2006). Η ηλικία και η μουσική εκπαίδευση ως παράγοντες διαμόρφωσης των μουσικών προτιμήσεων Ελλήνων μαθητών. *Μουσικοπαιδαγωγικά* 1,34-48.

Παπαπαναγιώτου, Ξ (2009). Κοινωνική επιρροή και μουσική: Μερικές επισημάνσεις για την εκπαίδευση. Στο Ξ. Παπαπαναγιώτου (εκδ), *Ζητήματα Μουσικής Παιδαγωγικής*. Θεσσαλονίκη ΕΕΜΕ

Στάμου, Λ. (Καλοκαίρι 2006). Παράγοντες που επηρεάζουν τις μουσικές προτιμήσεις των μαθητών και τη στάση τους απέναντι στο μάθημα της μουσική στο σχολείο. *Περιοδικό Μακεδόν* (Περιοδική Επιστημονική Έκδοση της Παιδαγωγικής Σχολής Φλώρινας, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας), 15, 19-34.

Τσακηρίδη – Θεοφανίδη , Ο Πολιτισμός. Στο: *παιδαγωγική – ψυχολογική εγκυκλοπαίδεια*, Τόμος 7, Αθήνα: Ελληνικά γράμματα, 6.3936.

Τσακηρίδη – Θεοφανίδη , Ο Πολιτισμός Στο: *παιδαγωγική – ψυχολογική εγκυκλοπαίδεια* , Τόμος 6, Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.

Φωτοπούλου Ι. (2008). Πτυχιακή με θέμα: «Οι μουσικές προτιμήσεις Ελλήνων και αλλοδαπών μαθητών της Έ και ΣΤ΄ τάξης του Δημοτικού σχολείο και η σχέση τους με την ελληνική μουσική». Επιβλέπων Καθηγητής: Γεώργιος Παντελής, Πανεπιστήμιο Πατρών. Πάτρα 2008.

Ξένη Βιβλιογραφία

Abbs, P. (1975). *Reclamations: Essays on Culture, Mass-Culture and this Curriculum*. London: Heinemann

Adorno, W. T., & Eisler, H. (2005). *Composing for the films*. Continuum International Publishing Group.

Atkins, I. K. (1983). *Source Music in Motion Pictures*. Fairleigh Dickinson University Press.

Baxter, J., *The Hollywood exiles*. New York: Taplinger Publishing Company.

Boal-Palheiros, G. M. And Hargreaves, D. J. (2001). Listening to music at home and at school. *British Journal of Research in Music Education*, 8 , 75-84.

Berg, C. M. (1976). *An investigation of the motives and realization of music to accompany the American silent Film, 1896-1927*. New York: Arno Press .

- Bourdieu, P. & Passeron, J.-C. (1977). *Reproduction in Education, Society and Culture*. London: Sage
- Bordman Gerald (1994). *American Theatre: a chronicle of Comedy and Drama, 1869-191..* New York : Oxford.University Press.p.s
- Bowman, W. D. (2004). 'Pop' goes: Taking popular music seriously. In C. X. Rodriguez(Ed.), *Bridging the gap: Popular music and music education*. Reston, VA: MENC: The National Association for Music Education, 29-49.
- Brittin, R. V. (2000). Children's preference for sequenced accompaniments: The influence of style and perceived tempo. *Journal of Research in Music Education*, 48(3), 237-248.
- Campbell, P. S. (2007). Adolescents' expressed meanings of music in and out of school. *Journal of Research in Music Education*, 55(3), 220-236.
- Chan, W. & Goldthorpe, J. H. (2005). The social stratification of theatre, dance and cinema attendance. *Cultural Trends*, 14 (3), 55, 193-212
- Chan, W. & Goldthorpe, J. H. (2007). Social stratification and cultural consumption: Music in England. *European Sociological Review*, 23 (1), 1-19.
- Chapman, A. J. & Williams, A. R. (1976). Prestige effects and aesthetic experiences: Adolescents' reaction in music. *British Journal of Social and Clinical Psychology*, 15, 61-72.
- Crozier, W. R.(1997). Music and social influence. In D. J. Hargreaves & A. C. North (Eds), *The social Psychology of Music* (pp. 67-81). Oxford: University Press.
- Davis, S. & Blair, D. (2011). Popular music in American teacher education: A glimpse into a secondary methods course. *International Journal of Music Education*, 29(2), 124-140.
- Dennison, D. (1997). *Διαφήμιση Για Όλους*. Αθήνα: Εκδόσεις Anubis.
- Droe, K. L. (2008). The effect of teacher approval and disapproval of music performed in rehearsal setting on music preferences. *Journal of Research in Music Education*, 56(3), 267-278.
- Droe, K. (2006). Music preference and music education: A review of literature. *Update: Applications of Research in Music Education*, 24(2), 23-32.
- Duke, R. A., Flowers P. J., and Wolfe, D. E. (1997). Children who study piano with excellent teachers in the United States. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 132, 51-84.
- Dunbar-Hall, P., & Wemyss, K. (2000). The effects of the study of popular music on music education. *International Journal of Music Education*, 36(1), 23-35.

- Durrant C. (2001). The genesis of musical behaviour: implications for adolescent music education. *International Journal of Education and the Arts*, 2(5).
- Eccles, J., Wigfield, A., Harold, R. D. & Blumenfeld, P. (1993). Age and Gender differences in children's self and task perception during elementary school. *Child Development*, 64, 830-847
- Emmons, S. E. (2004). Preparing teachers for popular music processes and practices. Στο: Rodriguez, C. X. (Ed.). *Bridging the Gap: Popular Music and Music Education* (σσ. 159-174). Reston, VA: Music Educators' National Conference.
- Finnas, L. (1989). How can musical preference be modified? A research review. *Council of Research in Music Education Bulletin*, 102, 1-58.
- Fisher, R. L. (1951). Preferences of different age and socioeconomic groups in unstructured musical situation. *Journal of Social Psychology*, 33, 147-52.
- Frith, S. (1987). Towards an aesthetic of popular music. In R. Leppert & S. McClary (Eds.), *Music and society: The politics of composition, performance and reception* (pp.133-149). Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, S. (1983). *Sound Effects : Youth, Leisure and the Politics of Rock*. London: Constable .
- Gans, H.J. (1974). *Popular culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste New York*: Basic Books
- Genger . T . (1950). A radio test of musical taste . Public opinion, *Quarterly* , 121,453-460
- Goldberg, I. (1930). *Tin Pan Alley , a Chronicle of American Popular Music : A Chronicle of the American Popular Music Racket* , New York: The Sohn Day Company, p.298 .
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: narrative film music*. London: BFI Publications.
- Hall, S. & Whannel (1990). The young audience . Στο S. Frith & A. Goodmin (eds.), *On Record: Rock, Pop and the written word*, 27-37. London: Routledge
- Hargreaves D. & Colman A. (1981). The Dimensions of Aesthetic Reactions To Music, *Psychology of Music*, 9, 15-20..
- Hargreaves, D. J. & North, A. C. (1997). (Eds). *The Social Phychology of Music*. Oxford: University Press.
- Harrison , S.D. (2003) . Music Vs Sport. Australion Journal of Music Education, arithmos tefxous, selides???

- Hilliard, R. (2001). *Γράφοντας για την τηλεόραση και το ραδιόφωνο*. Αθήνα: Εκδόσεις Έλλην, (6^η έκδοση)
- Hogg, M. A & Abrams, D. (2003). Intergroup behavior and social identity. In A. Hogg & J. Cooper (Eds), *The SAGE Handbook of Social Psychology*, pp. 407-431. London: SAGE
- Hogg, M. A & Vaughan, G. M. (2012). *Social psychology* (3rd edition). Harlow: Pearson-Prentice Hall
- Huntley, J. (1972). *British Film Music*, reprint Arno Press, New York 1972.
- Isbell, D. (2007). Popular music and the public school music curriculum. *Update: Applications of Research in Music Education*, 26, 53-63.
- Karl Nef, (1985), *Ιστορία της μουσικής, Μεταφραση Ανωγειάκης Φ.*, Αθήνα: εκδόσεις Ν. Βότσης.
- Kratus, J. (2007). Music education at the tipping point. *Music Educators Journal*, 94(2), 42-48.
- Lehmann, A. C. (1997). Acquired mental representations in music performance: Anecdotal and preliminary empirical evidence. In H. Jorgensen & A. C. Lehmann (Eds.), *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice* (pp. 141-163). Oslo, Norway: Norges musikkhogskole.
- Le Blanc, A. (1979). Generic style music preferences of fifth-grade studens. *Journal of Research in Music Education*, 27, 255-270
- Le Blanc, A. (1981). Effects of style, tempo and performing medium on children's music preference. *Journal of Research en Music Education*, 29, 143-156
- Le Blanc A., Jin.Y.C., Stamou, L., and McCrary, J. (1998). Effects of age country, and gender on music listening preferences. *Proccedings of the 17th ISME Research Seminar*, Johanesburg, Soyth Africa, July 11-17
- London, K. (1936). *Film Music*. London: Faber & Faber Ltd .
- Lull, S. (1992). Popular music and communication: An introduction. Στο J. Lull (ed.), *Popular music and communication*, pp.1-32. London: Sage.
- Marks, J. (1998, May 25). Business and tecnology: Shake, Rattle, and please buy my product. *U.S. News& World Report*, 124(20) Database: Business Source Premier.
- May, W.V. (1985). Musical style preferences and aural dissemination skills of primary grade schol children. *Journal of Research in Music Education*. 32,7-22
- McGuire, M. K. (Fall, 2002). The Relationship between the availability of a children's television program and song recognition. *Journal of Research in Music Education*, 50(3), p. 227-244.

- Mills, J. (1997). A comparison of the quality of class music teaching in primary and secondary schools in England. *Council of Research in Music Education Bulletin*, 133, 72-76.
- Minott, M. (2008). Using rap and Jamaican dance hall music in the secondary music classroom. *International Journal of Music Education*, 26(2), 137-145.
- Montgomery, A. P. (1996). Effect of tempo on music preferences of children in elementary and middle school. *Journal of Research in Music Education*, 44(2), 134-146.
- Murdorck, G & Phelps, G. (1973). *Mass Media and the Secondary School*. London: Machmillan.
- Mueller, R (2002). Perspectives from the sociology of music. In R. Callmel & C. Richardson (Eds), *The New Hanbook of Research on Music Teaching and Learning*. (pp 584-603). Oxford: University Press.
- Negus, K., and Street, J. (2002). Introduction to 'Music and Television' special issue. *Popular Music* 21(3), P.p 245-248, United Kingdom: Cambridge University Press.
- Newsom, D. (1998). Rock's quarrel with tradition: Popular music's carnival comes to the classroom. *Popular Music and Society*, 22(3), 1-20.
- North, A. C. & Hargreaves, D. J. & O' Neil S. A. (2000). The importance of music to adolescents. *British Journal of Educational Psychology*, 70, 255-272.
- Plummeridge. (1991). *Music Education in Theory and Practice* . London: Falner Press.
- Ponick, F. S. (2000). Professional notes: Bach and rock in the music classroom. *Teaching Music*, 8(3), 22-29.
- Prendergast, R. (1992). *Film Music: A Neglected Art: A Critical Study of Music in Film*, W.W. New York: Neoport.
- Radocy, R.E. (1975). A naire minority of one and deliberate majority mismatches of tonal stimuli. *Journal of Research in Music Education*, 23(2), 119-128
- Reimer, B. (1989). *A philosophy of music education*. Englewood Cliffs: Prentice Press.
- Rogers V.R. (1957). Children 'smusical preferences as related to grade level and others factors. *Elementary School Journal*, 57, 433-435
- Rosenweig, R. (1983). *Eight Hours of What We Will- Workers and Leisure in an Industrial City*. New York: Cambridge University Press 1983.p. 198-201.

Schuessler, K. F. (1948). Social background and musical taste. *American Sociological Review* 13, 330-335.

Seashore, C.F., Lewis D., & Zalk, S. R. (1960) *Manual of instruction and interpretations for the Seashore Measures of Musical talents* (2nd edition). New York: The Psychological Corporations.

Selfhout, M. H. W., Branje, S. J. T., ter Bogt, T. F. M. & Meeus, W. H. J. (2009). The role of music preferences in early adolescents' friendship formation and stability. *Journal of Adolescence*, 32(1), 95-107.

Skipper, S.K., (1973). How popular is popular music? Youth and diversification of musical preferences. *Popular Music and Society*, 2, 145-154.

Sloboda, J., and Justin, P. (2001). *Music and emotion*. N.Y.: Oxford University Press

Swamwick, K.(1979). A basic for music education. Windsor: NFER.

Tajfel, H. (1978). *Differentiation between Social Group: Studies in the Social Psychology of Intergroup Relation*. London: Academic Press.

Tarrant, M., North, A. C. & Hargreaves, D. J. (2000). English and American adolescents' reasons for listening to music. *Psychology of Music*, 28(2), 166-173.

Teachout, T. "I Heard it at the Movies", Commentary. Volume:102. Issue: S.November 1996. p.53+. COPYRIGHT 1996 American Sewish Committee: COPYRIGHT 2002 Gale Group.

Vechten, C. V. (1915). *Music and Bad Manners*. New York: Altred A.Kuopf.

Winter, N (2004). The learning of popular music: A pedagogical model for music educators. *International Journal of Music Education*, 22(3), 237-246

Διαδίκτυο :

http://www.utwente.nl/cw/theorieenoverzicht/Theory%20clusters/Interpersonal%20Communication%20and%20Relations/Social_Identity_Theory.doc/