

Ζητήματα διαμόρφωσης του μουσικού γούστου

ΜΑΡΙΑ ΛΑΤΟΥ

Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού
Πανεπιστήμιο Αιγαίου
marilatou@yahoo.com

ΜΑΡΙΑ ΑΡΓΥΡΙΟΥ

Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού
Πανεπιστήμιο Αιγαίου
m.argyriou@aegean.gr

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το ζήτημα της μουσικής επικοινωνίας και της ταυτότητας εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο η μουσική αντιπροσωπεύει τους ανθρώπους και συνδέεται με τις κοινωνικές ομάδες. Η μουσική έπαιζε πάντα σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των ταυτοτήτων των ατόμων και των ομάδων, καθώς παρείχε και παρέχει έναν τρόπο για τον καθορισμό του ατόμου που ανήκει ή συνδέεται με μια συγκεκριμένη ομάδα και τον καθορισμό των άλλων που ανήκουν σε άλλες ομάδες ξεχωριστές από τη δική του (Folkestad, 2002). Η ανάπτυξη μιας μουσικής ταυτότητας δεν συνδέεται μόνο με την ηλικία, το φύλο, το μουσικό γούστο και άλλες προτιμήσεις, αλλά είναι και το αποτέλεσμα του πολιτισμικού, εθνικού, θρησκευτικού και φυλετικού πλαισίου στο οποίο ζουν οι άνθρωποι. Η μουσική και πιο συγκεκριμένα οι προτιμήσεις όσον αφορά τους εκπαιδευτικούς αλλά και τα παιδιά συμβάλλουν σημαντικά στην διαδικασία εξέλιξης τη προσωπικότητας κάθε ατόμου ξεχωριστά καθώς και στην ισορροπημένη ανάπτυξη αλλά και στη διαμόρφωση του αισθητικού γούστου. Μέσα από την μουσική τέχνη ενσαρκώνονται σκέψεις αλλά και συναισθήματα. Η νοηματική αποτύπωση του ορισμού του «μουσικού γούστου» ποικίλει καθώς η ερμηνευτική προσέγγιση των κοινωνικο – οικονομικών - πολιτικών μετασχηματισμών, αφενός, γίνεται ετεροχρονισμένα, αφετέρου, διανθίζεται από την πολιτική σκοπιά του/της εκάστοτε ερευνητή/τριας. Παρά ταύτα, διατυπώνεται κατά γενική ομολογία, ως προς ένα παράγωγο του πολιτισμού και της κουλτούρας, εκείνο της μαζικής κουλτούρας.

Λέξεις κλειδιά: Μαζική κουλτούρα, πολιτισμός, μουσική αγωγή, μουσικό γούστο, μουσικές προτιμήσεις, μουσική ακρόαση.



Ο ρόλος του Πολιτισμικού Κεφαλαίου στην Εκπαίδευση

Ο πολιτισμός είναι ένα πολύπλοκο σύστημα που έχει σχέση με τις αξίες, την ηθική, τις στάσεις, τις επιθυμίες, την αισθητική και τις απόψεις γύρω από την ίδια την ζωή. Είναι ο ιδιαίτερος εκείνος τρόπος με τον οποίο ένας λαός ή μία συγκεκριμένη κοινωνία αντιλαμβάνεται τον εαυτό της. Για αυτό, η όλη διαδικασία της δημιουργίας της ικανότητας του σύγχρονου ανθρώπου να παράγει και να χρησιμοποιεί πολιτισμό, το πιο χαρακτηριστικό διανοητικό του γνώρισμα διέπεται από ποσοτική αλλαγή αλλά και ποιοτική διαφορά (Αργυρίου, 2018:24).

Ο πολιτισμός έχει ανθρωπολογική διάσταση. Σύμφωνα με τον κλασικό πλέον ορισμό, τον οποίο διατύπωσε ο Tylor (1871) και χρονολογείται από τις απαρχές της ανθρωπολογικής επιστήμης, θεωρείται χαρακτηριστικό του γνώρισμα το γεγονός ότι είναι επίκτητος, δηλαδή αποτέλεσμα μάθησης. Ο Tylor εισήγαγε την άποψη ότι ο πολιτισμός αποτελεί έκφραση της ζωής του ανθρώπου και περίπλοκο σύνολο που περιλαμβάνει τη γνώση, την πίστη, την τέχνη, τον νόμο, τα ήθη και τα έθιμα αλλά και οποιεσδήποτε ικανότητες και συνήθειες αποκτά ο άνθρωπος ως μέλος μιας κοινωνικής ομάδας.

Σύμφωνα με τους Bloom και Robertson (2001:17-18), η μελέτη του πολιτισμού έχει δύο διαστάσεις. Η πρώτη διάσταση, αφορά στη μελέτη και την περιγραφή του πολιτισμού μιας ομάδας ανθρώπων με βάση τις εθνογραφικές και κοινωνιογλωσσικές περιγραφές των ερευνητών. Η δεύτερη διάσταση της μελέτης του πολιτισμού, αφορά στη φύση του ίδιου του πολιτισμού: πώς μεταβιβάζεται, πώς επηρεάζεται ο τρόπος σκέψης, τα συναισθήματα, οι πεποιθήσεις των ανθρώπων, η χρήση της γλώσσας. Ειδικότερα, οι Robertson και Willet (2001) υποστηρίζουν ότι ο πολιτισμός και η γλώσσα –μέσω της οποίας αυτός δομείται– εγείρουν σημαντικά ζητήματα καθώς, ο τρόπος με τον οποίο κατανοεί κανείς τόσο τον πολιτισμό όσο και τη γλώσσα, μορφοποιεί κάθε πλευρά της εθνογραφικής πράξης.

Η μουσική ως ανθρώπινη δραστηριότητα αποτελεί μέρος της κοινωνικής εμπειρίας κάθε ατόμου, καθώς εκείνο έρχεται σε επαφή με διαφορετικά είδη μουσικής ποικιλότητας. Αυτή η επαφή είναι χαρακτηριστικό όλων των εξελιγμένων κοινωνιών από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Ακόμη η μουσική αποτελεί μορφή αισθητικής αγωγής και καλλιτεχνικής έκφρασης και σύμφωνα με το αρχαίο ιδεώδες θεωρείται κατάλληλο μέσο για την εκπαίδευση του ανθρώπου.

Η ικανοποίηση που προέρχεται από την συναισθηματική και πνευματική ενασχόληση με την μουσική υπογραμμίζουν την αισθητική της αξία. Σύμφωνα με το πολιτιστικό κεφάλαιο όσον αφορά την μουσική εκπαίδευση εμπεριέχει όλα εκείνα τα στοιχεία που τροφοδοτούν την φαντασία και εξελίσσουν τον ψυχισμό του παιδιού, δίνει την δυνατότητα της ουσιαστικής επαφής επενδύοντας στην αναζήτηση του ευγενικού και του ωραίου, αναζητώντας την ομορφιά στο «διαφορετικό» σχολικό περιβάλλον.

Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να σημειώσουμε τον σημαντικό ρόλο που παίζει η πολιτιστική εκπαίδευση ως εργαλείο ενεργοποίησης και ανάπτυξης προγραμματικών δράσεων και πολιτιστικών συνεργασιών με τις σχολικές μονάδες, με κύριο σκοπό την απελευθέρωση του καλλιτεχνικού δυναμικού τόσο των μαθητών όσο και των εκπαιδευτικών κάθε βαθμίδας αλλά και την παροχή ευκαιριών ώστε η τυπική διδασκαλία να μεταμορφωθεί σε πολιτιστική δυναμική συλλογικής συμμετοχής.

Λαμβάνοντας υπόψη όσα προαναφέρθηκαν, διαπιστώνουμε ότι η συμμετοχή φορέων με θεσμοθετημένο ρόλο για την μουσική εκπαίδευση στη διάχυση του πολιτιστικού και μουσικού προϊόντος εντός των σχολείων, δεν μπορεί παρά να είναι καθοριστική όταν επί της ουσίας προκαλεί και δέχεται τον ανοιχτό διάλογο με τους εκπαιδευτικούς. Αποτελεί φιλοδοξία το αποτύπωμα μιας τέτοιας δράσης να μπολιάσει τις σχολικές μονάδες με ένα αυξημένο καλλιτεχνικό ενδιαφέρον, το οποίο αποτελεί έναυσμα για φιλόδοξες πρωτοβουλίες με ποιότητα και διάρκεια στον χρόνο. Οι στόχοι πολλών προγραμμάτων για την μουσική στην εκπαίδευση κυμαίνονται από την ευαισθητοποίηση σε θέματα μουσικού πολιτισμού με ενεργητική, βιωματική συμμετοχή των μαθητών σε εργαστήρια, στην παροχή κατευθύνσεων αλλά και την ενημέρωση ή επιμόρφωση των εκπαιδευτικών με την βοήθεια των αρμόδιων φορέων για την σχολική μουσική εκπαίδευση με σκοπό το σχολείο να γίνει ανοιχτός χώρος δημιουργίας και έκφρασης, προσβάσιμος σε εξωσχολικές επισκέψεις και παρουσιάσεις δράσεων, να συνδεθεί η τυπική εκπαίδευση με την άτυπη μάθηση.

Οι πολιτιστικές διαφορές παράγουν παραλλαγές στους τρόπους σκέψης. Για αυτό, η φύση και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του πολιτισμού, στον οποίο ανήκουν οι μαθητές, διαδραματίζουν κεντρικό ρόλο στην διαμόρφωση της πορείας της γνωστικής του ανάπτυξης.

Πρέπει λοιπόν, επισημαίνει ο Bruner (οπ.αναφ. στο Αργυρίου, 2108), να μελετήσουμε με ποιο τρόπο είναι δυνατόν η δύναμη και η ουσία ενός πολιτισμού να μετασχηματιστεί, ώστε να πάρει διδακτική μορφή. Η σχολική εκπαίδευση αποτελεί άλλωστε ένα ιδιαίτερα σημαντικό όργανο του πολιτισμού με το οποίο αναπτύσσονται και διευρύνονται οι πολιτιστικές ικανότητες των ατόμων μιας κοινωνίας. Κάθε γενιά είναι σε θέση να διαμορφώνει με το δικό της τρόπο τους στόχους της για τον πολιτισμό της εκπαίδευσης. Από αυτό φαίνεται ο εύπλαστος και δυναμικός χαρακτήρας της αγωγής και η συμβολή του μαθητή και της κοινωνίας στη διαμόρφωση του σκοπού της αγωγής γενικότερα αλλά και στη σημασία που δίνεται για την παραγωγή αντίστοιχου πολιτισμικού κεφαλαίου στον χώρο της εκπαίδευσης. Ως εκ τούτου, τα πολιτισμικά πρότυπα αποκτούν σημαντική επίδραση στην νοητική ανάπτυξη των ατόμων. Δρούμε, αντιλαμβανόμαστε και σκεφτόμαστε με συγκεκριμένους τρόπους οι οποίοι εξαρτώνται με τη σειρά τους από τεχνικές που συνδέονται με τον Πολιτισμό. Αυτές οι τεχνικές αποτελούν τους πολιτισμικούς ενισχυτές της πολιτιστικής μας κρίσης.

Συμπερασματικά επισημαίνει ο Bruner, πως αν βοηθήσουμε όλους τους μαθητές να αξιοποιήσουν πλήρως τις δυνατότητες τους, προτάσσοντας μία ευρεία πολιτισμική θεώρηση της εκπαίδευσης, εστιάζοντας στις βαθύτερες ανάγκες του παιδιά να παράξει πολιτισμό, θα υπάρξουν πιθανότητες να αντιπαρέλθουμε απέναντι σε μία κοινωνία ισχυρά ανταγωνιστικά τεχνολογική.

Ζητήματα κουλτούρας και μουσικής κουλτούρας

Δεν είναι λίγες οι φορές όπου η μουσική κουλτούρα και η πρόσληψή της, αντανakλά την κοινωνική θέση του/της κατόχου της και εκδηλώνεται δυναμικά στην κοινωνική και σχολική πραγματικότητα μέσω του κοινωνικού κεφαλαίου και της γλώσσας του ατόμου. Η κουλτούρα περιλαμβάνει τις εξω-σχολικές γνώσεις που κατέχει το άτομο στον πολιτιστικό τομέα πχ. τις γνώσεις του πάνω στη μουσική, τη ζωγραφική, το σινεμά κλπ., τις οποίες αντλεί από το άμεσο οικογενειακό του περιβάλλον. Αυτές ποικίλλουν, ανάλογα με το που βρίσκεται το άτομο στην κλίμακα της κοινωνικής ιεραρχίας και είναι συνυφασμένες με τις πολιτιστικές πρακτικές που ακολουθεί το άτομο πχ. τις επισκέψεις του σε εκθέσεις, συναυλίες, το διάβασμα της λογοτεχνίας.

Ο R. Williams (1986:41,42) δεν αποδέχεται τη μαρξιστική ερμηνεία της κουλτούρας, ως πρόσληψης μίας μορφής ανώτερης τέχνης για τη μουσική, τη ζωγραφική και την ποίηση κορυφαίων καλλιτεχνών καθώς τη συσχετίζει με το υποκείμενο σύστημα παραγωγής. Θεωρεί πως η υπεράσπιση ενός διαφορετικού συστήματος παραγωγής αποτελεί πολιτισμική ντιρεκτίβα που υποδεικνύει έναν συγκεκριμένο τρόπο ζωής με νέες τέχνες και μάθηση, και διατηρεί, ενώ δεν θα έπρεπε, αυτό το καθοδηγητικό στοιχείο, ότι εάν πραγματικά επιζητά κανείς την κοινωνική συμμετοχή, θα πρέπει να γράφει, να σκέφτεται και να μαθαίνει με προκαθορισμένους τρόπους. Εφόσον, μια κουλτούρα συστήνεται από κοινές έννοιες που δημιουργήθηκαν από ένα σύνολο ανθρώπων και ταυτόχρονα από την εξατομικευμένη κατάθεση της εμπειρίας ενός μόνο μυαλού, είναι αδύνατον κάποια από αυτές τις έννοιες να έχει προκαθοριστεί με οποιοδήποτε τρόπο (Williams, 1958)

Ο Williams (1961), στο απόσπασμα «*The analysis of culture*» του έργου του «*The Long Revolution*», κάνει λόγο για τις τρεις υπάρχουσες κατηγορίες στον προσδιορισμό της κουλτούρας, βάσει των οποίων μια κουλτούρα μπορεί να μελετηθεί Αυτές είναι:

Η **ιδεώδης** (ideal), στην οποία η κουλτούρα είναι μια κατάσταση ή διαδικασία της ανθρώπινης τελειότητας, υπό το πρίσμα των σίγουρων, απόλυτων ή καθολικών αξιών. Η ανάλυση της κουλτούρας από αυτό τον ορισμό είναι η ανακάλυψη και η περιγραφή, στους βίους και τα έργα, εκείνων των αξιών που φαίνεται να συνθέτουν μία αιώνια τάξη, ή να έχουν μόνιμη αναφορά στην παγκόσμια ανθρώπινη κατάσταση.

Η **καταγεγραμμένη** (documentary), στην οποία η κουλτούρα περιλαμβάνει το σώμα των διανοητικών και ευφάνταστων έργων, όπου η ανθρώπινη σκέψη και εμπειρία καταγράφονται λεπτομερώς και ποικιλοτρόπως. Η ανάλυση της κουλτούρας εδώ ταυτίζεται με τη δραστηριότητα της κριτικής, μέσω της οποίας περιγράφονται και αξιολογούνται η φύση της σκέψης και της εμπειρίας, οι λεπτομέρειες της γλώσσας, η φόρμα και η σύμβαση στις οποίες είναι ενεργές. Μια τέτοια κριτική ξεκινάει με μια διαδικασία εφάμιλλη της ιδεώδους ανάλυσης, -την ανακάλυψη του «καλύτερου που έχει συλληφθεί και καταγραφεί»-, συνεχίζεται μέσω μιας διαδικασίας που στοχεύει στη διευκρίνιση και αξιολόγηση των μελετώμενων έργων και καταλήγει με μια ιστορική κριτική που αναζητά να τα συσχετίσει με τις παραδόσεις και τις κοινωνίες στις οποίες εμφανίστηκαν.

Ο **κοινωνικός** (social) ορισμός της κουλτούρας, σύμφωνα με τον οποίο η κουλτούρα είναι η περιγραφή ενός ιδιαίτερου τρόπου ζωής που εκφράζει συγκεκριμένα νοήματα και αξίες, όχι μόνο στην τέχνη και τη μάθηση, αλλά και στους θεσμούς και τη συνήθη συμπεριφορά.

Η ανάλυση της κουλτούρας είναι η αποσαφήνιση των νοημάτων και των αξιών, που υπονοούνται ή είναι σαφείς, σε έναν συγκεκριμένο τρόπο ζωής. Περιλαμβάνει την ιστορική κριτική, όπου τα διανοητικά και ευφάνταστα έργα αναλύονται σε σχέση με συγκεκριμένες παραδόσεις και κοινωνίες, όπως επίσης και την ανάλυση των στοιχείων ενός τρόπου ζωής, που για τους υποστηρικτές των άλλων ορισμών δεν είναι κουλτούρα.

Μια τέτοια ανάλυση, μελετώντας τις λειτουργίες αλλαγής των αξιών και των εννοιών ενός τρόπου ζωής, αναζητά να ανακαλύψει γενικούς «νόμους» ή «τάσεις», βάσει των οποίων η κοινωνική και πολιτισμική ανάπτυξη σαν σύνολο μπορεί να γίνει καλύτερα αντιληπτή. Η αποσαφήνιση των εννοιών νοηματοδοτούνται διαφορετικά, αφενός, από τις ιδιόζουσες ιστορικές συνθήκες και αφετέρου από την ερμηνευτική- πολιτική ανάγνωση του εκάστοτε ερευνητή (Braudel, 2010).

Ο Κ.Βρύζας (1997:169), υπό το πρίσμα της παγκοσμιοποίησης εξετάζει την σχέση ανάμεσα στην "ταυτότητα" - είτε αυτή σημαίνει «την απόλυτη ομοιότητα ή ισότητα ανάμεσα σε άτομα, ομάδες, απόψεις, πράγματα ή σύμβολα, τα οποία ταυτίζονται το ένα με το άλλο αντίστοιχα» είτε αυτή «υποδηλώνει το σύνολο των χαρακτηριστικών που κουλτούρα (Βρύζας, 1997:169). Για τον Βρύζα (1997:169) η έννοια της ταυτότητας και δη της συλλογικής, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την έννοια της κουλτούρας. Αυτός ο συλλογισμός προκύπτει από την παραδοχή ότι ο πολιτισμός και η κουλτούρα είναι συγκοινωνούντα δοχεία. Την έννοια της κουλτούρας ο Βρύζας (1997:169) δεν την νοεί μόνο στο επίπεδο των γραμμάτων και των τεχνών αλλά αντίθετα την διευρύνει και την εντάσσει «στην κοινωνική διαδικασία που παράγει τρόπους ζωής».

Η κουλτούρα ως κοινωνική πράξη δεν είναι κάτι το στατικό που εμπεριέχει κληρονομικές ιδιότητες αλλά αντίθετα είναι ένα αέναο δρώμενο που μεταβάλλεται συνεχώς και ως εκ τούτου εκλαμβάνεται σαν ένα «σύστημα νοημάτων, μια δομή κατανόησης που κατευθύνει τη δράση των ατόμων και ταυτόχρονα κατευθύνεται απ' αυτήν». Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η κουλτούρα να παράγει «τα πολιτιστικά μοντέλα» δηλαδή «ένα σύστημα σκέψης και δράσης που μαθαίνεται μέσα σε μια συγκεκριμένη κοινωνία», όπου το άτομο δύναται όχι μόνο να γίνει κοινωνός των

πολιτιστικών μοντέλων αλλά και να τα τροποποιήσει για να προσαρμοστεί σε νέες προκλήσεις. Ο Βρύζας (1997:169) προτείνει η ανάλυση της κουλτούρας ή της ταυτότητας να μην γίνεται με «όρους ουσίας», καθώς κάτι τέτοιο δύναται να οδηγήσει στον ρατσισμό αλλά αντίθετα δόκιμο είναι η προσέγγιση να γίνεται με «όρους συσχετισμού δυνάμεων» για να εντοπιστεί η μεταβαλλόμενη διαδικασία της πολιτιστικής επαφής. Μ' αυτόν τρόπο, αφενός γίνεται κατανοητό ότι «η κουλτούρα, ως συλλογική ταυτότητα, είναι διαρκώς το αντικείμενο πολιτικών αγώνων και αγώνων για την αναγνώριση και υπόκειται σε ένα συνεχή επαναπροσδιορισμό» και αφετέρου γίνεται αντιληπτό ότι όλες οι τοπικές κουλτούρες είναι στην πραγματικότητα προϊόντα πολιτισμικής επιμειξίας» όπου η τελευταία οδηγεί στην «πολιτισμική ποικιλομορφία (Βρύζας, 1997).

Στην περίπτωση της κουλτούρας και κατά τον Williams (1976:76-77), «η κουλτούρα είναι μια από τις δύο ή τρεις πιο περίπλοκες λέξεις αφού έχει φτάσει πλέον στο σημείο να χρησιμοποιείται για πολλές σημαντικές έννοιες σε αρκετά και ξεχωριστά μεταξύ τους επιστημονικά πεδία και συστήματα σκέψης. Ωστόσο σύμφωνα με τον ίδιο (1976:80), οι ποικίλες αυτές ιστορικές αλλαγές αντανakλώνται στις τρεις πιο συνηθισμένες χρήσεις του όρου κουλτούρα. Αρχικά στην διανοητική, πνευματική και αισθητική εξέλιξη ενός ατόμου μιας ομάδας ή και κοινωνίας, έπειτα στην αποτύπωση ενός φάσματος διανοητικών και καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων και των προϊόντων τους. Στο πλαίσιο αυτό, η κουλτούρα είναι συνώνυμη των τεχνών και του πολιτισμού, για αυτό και μιλάμε για Υπουργείο Πολιτισμού. Τέλος στον προσδιορισμό ενός ολόκληρου τρόπου ζωής και διαφόρων δραστηριοτήτων, απόψεων και εθίμων ενός λαού, μιας ομάδας ή μιας κοινωνίας.

Μέχρι πρόσφατα, η πρώτη και η δεύτερη από τις χρήσεις αυτές ήταν οι πιο συνηθισμένες και, συχνά εκλαμβάνονταν ως η σύνθεση αυτού που λέμε διανοητική εργασία. Παρά το γεγονός οι τρόποι που κατανοούμε σήμερα την κουλτούρα έχουν μετατοπιστεί ελαφρά μέσα στο πεδίο της πολιτισμικής θεωρίας. Η κουλτούρα αντιδιαστέλλεται συνήθως από την υλική, τεχνολογική και κοινωνική δομή. Παρότι αναγνωρίζεται ότι η κουλτούρα μπορεί να είναι ένα σύνολο πολύπλοκων εμπειρικών σχέσεων την ίδια στιγμή υποστηρίζεται ότι πρέπει να την κατανοήσουμε ως κάτι εντελώς διαφορετικό και πιο αφηρημένο από έναν ολόκληρο τρόπο ζωής. Ακόμη αντιμετωπίζεται ως το βασίλειο του ιδεώδους του πνευματικού και του μη υλικού. Με τον τρόπο αυτό κατανοείται ως ένα μοντέλο πεποιθήσεων, αξιών, συμβόλων, σημείων και λόγων. Καταβάλλεται επίσης, προσπάθεια να παραμείνει αξιολογικά ουδέτερη.

Η μελέτη της κουλτούρας δεν περιορίζεται στις Τέχνες αλλά γίνεται αντιληπτή ως κάτι που διαπερνά κάθε πτυχή της κοινωνικής ζωής. Οι ιδέες περί πολιτισμικής ανωτερότητας ή κατωτερότητας δεν έχουν καμιά θέση στις σύγχρονες ακαδημαϊκές μελέτες και έρευνες. Αναμφισβήτητα, οι παραπάνω θέσεις, τονίζουν το γεγονός ότι η κουλτούρα συστήνει ένα αφηρημένο, οργανωμένο και ιδεατό σύστημα που πρέπει να διακρίνεται από την εμπειρική συμπεριφορά και τα έθιμα, δίνοντας έμφαση στον δημιουργικό ρόλο του ανθρώπινου παράγοντα.

Η διαμόρφωση του «Γούστου»

Όσον αφορά το γούστο, ως δείκτης του πολιτισμικού κεφαλαίου, ο Bourdieu (1979 όπ.αναφ.στο Smith, 2006:217) τόνισε ότι είναι κοινωνικά προσδιορισμένο, εφόσον υπάρχουν καθολικά κριτήρια για το «καλό» και το «κακό» γούστο, βάσει των οποίων διατυπώνονται οι αισθητικές κρίσεις. Οι κοινωνικές ελίτ προσδιορίζουν στην ουσία ποιο πολιτισμικό κεφάλαιο είναι αποδεχτό και ποιο όχι, υπερεκτιμώντας την πνευματώδη και εκλεπτυσμένη «υψηλή κουλτούρα» εις βάρος της τετριμμένης και εφήμερης «λαϊκής». Σκοπός τους η διάσωση της κοινωνικής τους θέσης. Συνεπώς, το πολιτισμικό κεφάλαιο διαιωνίζει τις κοινωνικές ανισότητες σύμφωνα με τον Bourdieu (1979, όπ.αναφ.στο Smith, 2006:217). Ανάλογα με τη μεταθεσιμότητα του πολιτισμικού κεφαλαίου διακρίνονται τρεις τύποι:

Εγγενής μορφή: το πολιτισμικό κεφάλαιο δεν κληρονομείται ούτε μεταβιβάζεται. Πρόκειται για κοινωνικό αγαθό. Όποιος επενδύει σε αυτό, πρέπει να καλλιεργηθεί, να οικειοποιηθεί δηλαδή κάτι με το οποίο αργότερα θα διαφοροποιηθεί. Προϋποθέτει επανα-μαθητεία. Ο χρόνος λειτουργίας και επιβίωσής του συμπίπτει με το χρόνο επιβίωσης του κατόχου του.

Εξωτερική μορφή: πρόκειται για τα υλικά πολιτιστικά αγαθά όπως πχ. οι πίνακες, τα βιβλία που συνιστούν εκφράσεις του πολιτισμικού κεφαλαίου. Είναι άμεσα μεταβιβάσιμα και οικειοποιούνται εύκολα. Ωστόσο, η απόκτησή τους δεν συνεπάγεται και την πραγματική προσέγγιση και κατανόηση τους, οι συνθήκες των οποίων προϋποθέτουν απαραίτητα την ύπαρξη των *habitus*, δηλαδή των μόνιμων και διαρκών διαθέσεων που διοχετεύει ανεπαίσθητα ένα καλλιεργημένο περιβάλλον.

Θεσμοποιημένη μορφή: αναφέρεται στο βεβαιωμένο και εγγυημένο από το σχολικό σύστημα πολιτισμικό κεφάλαιο. Επισημαίνεται ότι οι σχολικοί τίτλοι παραμένουν ανεξάρτητοι ως προς το πολιτισμικό κεφάλαιο, διότι υπάρχουν άνθρωποι που κατέχουν πολιτισμικό κεφάλαιο μη επικυρωμένο με τίτλους, από επιλογή τους ή αδιαφορία. Ταυτόχρονα, υπάρχουν και άλλοι με επικυρωμένους τίτλους σπουδών που δεν ανταποκρίνονται στο αναμενόμενο πολιτισμικό κεφάλαιο για τους τίτλους τους.

Τέλος, ο Bourdieu αναφέρεται σε στρατηγικές μετασχηματισμού ενός τύπου κεφαλαίου σε έναν άλλον, ανάλογα με τα συμφέροντα και κίνητρα του ατόμου, όπως είναι πχ. η μετατροπή του οικονομικού κεφαλαίου σε πολιτισμικό στην περίπτωση απολαβής της πατρικής κληρονομιάς. Σε αυτή την περίπτωση το άτομο προβαίνει σε αλλαγές, στρεφόμενο προς το σχολικό σύστημα για να πετύχει την κοινωνική επιτυχία, να διατηρήσει την κληρονομιά και να ενισχύσει την αποδοτικότητά της. Όταν η στρατηγική αυτή ακολουθείται κατά κόρον από τα μέλη της κοινωνίας, παρατηρείται σχολική έκρηξη συνοδευόμενη από πληθωρισμό των τίτλων. Τα άτομα και ιδιαίτερα οι λαϊκές τάξεις στρέφονται μαζικά προς το εκπαιδευτικό σύστημα, διότι πιστεύουν στις ίσες εκπαιδευτικές ευκαιρίες μέσω της «αυτονομίας του τίτλου», δηλαδή στη νόμιμη διοχέτευση και επικύρωση με συγκεκριμένους τίτλους σπουδών του πολιτισμικού κεφαλαίου από ένα καθιερωμένο εκπαιδευτικό σύστημα (Bourdieu, 1979, όπ.αναφ.στο Πατερέκα, 1986: 20-26).

Μαζική κουλτούρα και δημοφιλής μουσική

Ο όρος *μαζική κουλτούρα* αναδύθηκε στο πλαίσιο της Κριτικής θεωρίας, οι καταβολές της οποίας εντάσσονται στη σκέψη των εκπροσώπων της σχολής εφαρμοσμένης κοινωνικής επιστήμης της Φρανκφούρτης. Η υιοθέτηση του όρου τοποθετείται στο Μεσοπόλεμο, στη βάση ενός ευρύτερου προβληματισμού για τα μαζικά κινήματα και υποδηλώνοντας τον εκμαυλισμό της κουλτούρας ή του πολιτισμού (Brantlinger, 1999). Οι ιστορικές αιτίες που συνέτειναν στην ανάπτυξη της μαζικής κουλτούρας ανιχνεύονται στις αρχές του 1800, τότε δηλαδή που αρχίζει να διαμορφώνεται το φαινόμενο της νεωτερικότητας και των εκφάνσεων της όπως είναι ο *Μοντερνισμός* και ο *Φορντισμός*, έννοιες χρήσιμες, για την κατανόηση του φαινομένου της μαζικής κουλτούρας και που αναλύονται παρακάτω.

Σύμφωνα με την Μαρξιστική θεώρηση οι γενεσιουργές αιτίες της μαζικής κουλτούρας εντοπίζονται στην εξελικτική πορεία του καπιταλισμού –ως οικονομικό και πολιτικό σύστημα– όπου η διαφύλαξη της μεγιστοποίησης του κέρδους επιτυγχάνεται μέσα από την χειραγωγή της συνείδησης. Υπό αυτό το πρίσμα η *μαζική κουλτούρα*, επινοείται ως ιδεολογικό μέσο για την διαφύλαξη του σκοπού, η δε υλική της υπόσταση περικλείεται στο νέο εμπορευματικό προϊόν που εξυπηρετεί τα συμφέροντα του βιομηχανικού και χρηματιστηριακού κεφαλαίου. Έτσι μέσα σ’ αυτό το περιβάλλον η πολιτική δημοκρατία και η λαϊκή παιδεία έσπασαν το παλιό πολιτιστικό μονοπώλιο της ανώτερης τάξης. Οι επιχειρήσεις βρήκαν μια επικερδή αγορά στις πολιτιστικές απαιτήσεις των χειραγωγούμενων ή αφυπνισμένων μαζών. Προωθητικός αρωγός της εγκαθίδρυσης της μαζικής κουλτούρας, η τεχνολογία που από τη μια δημιουργεί καινούργια μέσα όπως ο κινηματογράφος και η τηλεόραση και από την άλλη ακολουθώντας το δόγμα της μαζικής παραγωγής καθιστά φτηνή την παραγωγή βιβλίων, μουσικής και πινάκων σε ποσότητες μεγάλες για να ικανοποιήσουν την αγορά (Λιβιεράτος & Φραγκούλης, 1991).

Κάποιες φορές συναντάται με τον όρο «δημοφιλής ή λαϊκότροπη κουλτούρα» και αυτό που τη διακρίνει είναι ότι προορίζεται άμεσα και αποκλειστικά για μαζική κατανάλωση. Άλλοι όροι που χρησιμοποιούνται κατά καιρούς για να αποδώσουν το ίδιο νόημα είναι *εμπορική, δημοφιλής, ψευδοκουλτούρα, βιομηχανική*. Η μαζική κουλτούρα ανέπτυξε νέα δικά της μέσα, με τα οποία σπάνια τολμά να ασχοληθεί ο σοβαρός καλλιτέχνης: το ραδιόφωνο, τον κινηματογράφο, τα κόμικς, τις αστυνομικές ιστορίες, την επιστημονική φαντασία, την τηλεόραση (Brantlinger, 1999· Λιβιεράτος & Φραγκούλης, 1991). Τα χαρακτηριστικά κάθε προϊόντος μαζικής κουλτούρας είναι η τυποποίηση, η στερεοτυπία, ο συντηρητισμός, η ψευδολογία και τα χειραγωγούμενα καταναλωτικά αγαθά (Σαρίκας, 1984).

Όπως τονίζουν οι θεωρητικοί της Σχολής της Φρανκφούρτης ένα προϊόν μαζικής κουλτούρας δεν έχει κανένα από τα χαρακτηριστικά της γνήσιας τέχνης. Συγκεκριμένα η «Σχολή της Φρανκφούρτης» από το 1920 έως το 1960 υπήρξε μια από τις πιο σημαντικές ομάδες φιλοσόφων και κοινωνιολόγων της Ευρώπης. Από τα σημαντικότερα θέματα που ασχολήθηκε είναι η τέχνη και η κουλτούρα και ο τρόπος που χρησιμοποιήθηκαν στο πλαίσιο της κοινωνίας. Ενδιαφέρθηκαν περισσότερο για το φαινόμενο της μαζικής κουλτούρας και κυρίως με την αποκάλυψη του τρόπου με τον οποίο μεταβιβάζει η μαζική κουλτούρα ιδέες και πεποιθήσεις στα άτομα, του τρόπου με τον οποίο υποσκάπτει την προσωπική, ιδιωτική σφαίρα της ύπαρξής τους χειραγωγώντας και ελέγχοντας τον ελεύθερο χρόνο τους.

Οι δύο επικρατέστεροι θεωρητικοί της Σχολής, ο Adorno και ο Marcuse επισήμαναν τον κίνδυνο ευνουχισμού της ανθρωπότητας από την λεγόμενη «μαζική κουλτούρα», όχι όμως αυτή που δημιουργείται από τις μάζες αλλά αυτή που κατασκευάζεται με τρόπο βιομηχανικό για αυτές (Φιοραβάντες, 2005). Η μαζική κουλτούρα περιλαμβάνει το σύνολο των προϊόντων που προσφέρονται σε όλους τους ανθρώπους. Είναι μια επαναστατική δύναμη που γκρεμίζει τους φραγμούς της παράδοσης, διαλύει όλες τις πολιτιστικές διακρίσεις, αναμειγνύει και μπερδεύει τα πάντα. Καταστρέφει όλες τις αξίες και αρνείται να κάνει διάκριση ενάντια ή ανάμεσα σε οτιδήποτε. Συστήνει μια ομογενοποιημένη κουλτούρα που το ακροατήριό της αποτελείται από παθητικούς καταναλωτές των οποίων η συμμετοχή τους περιορίζεται στην επιλογή να αγοράζουν ή να μην αγοράζουν (Λιβιεράτος & Φραγκούλης, 1991). Στο βαθμό που οι ίδιοι οργανώνονται ως μάζες, χάνουν την ανθρώπινη ταυτότητα τους.

Η αυξημένη παραγωγικότητα της οικονομίας των Δυτικών χωρών επέτρεψε στους νέους να παραμένουν για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα μακριά από την εργασία, ενώ ταυτόχρονα τους έδωσε την ευκαιρία να ξοδεύουν και να κερδίζουν σημαντικά ατομικά εισοδήματα. Καθώς το μεγαλύτερο μέρος των νέων προέρχεται από στρώματα της κοινωνίας που είχαν μικρή επαφή με την ανώτερη κουλτούρα αλλά και απαλλαγμένοι από τις ευθύνες της οικογένειας και έχοντας στη διάθεσή τους αγοραστική δύναμη και ελεύθερο χρόνο, η νεολαία αποτελεί ένα επικερδές κοινό που προσελκύει τη προσοχή των μαζικών μέσων. Μια υπερβολική ποσότητα ελαφριάς μουσικής, μέτριων ταινιών, περιοδικού τύπου και μορφών χορού παράγεται για να καταναλωθεί από τη νεολαία και να μεταδοθεί από τα μαζικά μέσα. Όλα αυτά αποτελούν στοιχεία της *μαζικής κουλτούρας*.

Οι στοχαστές της Φρανκφούρτης υπερθεματίζουν ότι η συγκεκριμένη κοινωνική μερίδα περιβάλλεται από μια μετριότητα που βουλιάζει στο πρόσταγμα της παγκοσμιοποίησης (Λιβιεράτος & Φραγκούλης, 1991). Υπό αυτό το πρίσμα, το όραμα της ολικής ρήξης και ανατροπής γίνεται «ουτοπικό ιδεώδες των διανοούμενων, η δε γνήσια αρνητική και επαναστατική αντίθεση αφήνεται σε μια προνομιούχα ελίτ και σε μια ανατρεπτική τέχνη».

Τούτη η ιδεολογική παραχώρηση δύναται να προάγεται από την διάχυτη απαισιοδοξία που περιβάλλει αρκετά μέλη της Σχολής και η οποία με την σειρά της θα μπορούσε να «θεωρηθεί ως προάγγελος της μεταμοντέρνας μελαγχολίας του τέλους του 20ού αιώνα που είχε ως αποτέλεσμα την εγκατάλειψη της διεκδίκησης μιας άλλης κοινωνίας, κάτι που άρχισε να ξεπερνιέται όταν τα νέα κοινωνικά

κινήματα διακήρυξαν ότι ένας άλλος κόσμος είναι εφικτός» (Τσακίρης, 2009· Σαρίκας, 1984). Οι Parson και White, φιλελεύθεροι στοχαστές υποστηρίζουν εξ αρχής ότι «η κουλτούρα των μαζικών μέσων πρέπει να εξετάζεται μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της (αμερικανικής) κοινωνικής δομής» καθώς κάτι τέτοιο δύναται να διασφαλίσει «τη μείωση των ομολογουμένως σοβαρών κινδύνων της ιδεολογικής επιλεκτικότητας και παραποίησης» (Parson & White, 1960:176).

Για τους στοχαστές το προαναφερθέν πλαίσιο είναι ο «καταμερισμός της εργασίας, η διάκριση και συνάρθρωση παραγωγών και καταναλωτών, προσφοράς και ζήτησης, στην προκειμένη περίπτωση πολιτιστικών προϊόντων». Υπ' αυτό το πρίσμα μαζική επικοινωνία και κουλτούρα προκύπτουν ως ένα υποσύνολο της υπάρχουσας κοινωνικής διάρθρωσης που ταυτίζεται με το οικονομικό και πολιτικό σύστημα. (Λιβιεράτος, 1991:15). Οι ίδιοι θεωρούν την νέα τάξη πραγμάτων μια πλουραλιστική ευλογία όπου η κουλτούρα της μαζικής κοινωνίας εμφανίζεται ως διαδικασία εκδημοκρατισμού καθώς μια σημαντική «συνέπεια της κατάρρευσης των προδιαγραφμένων δεσμών είναι η επέκταση της δυνατότητας πρόσβασης σε πολιτιστικά περιεχόμενα ολοένα ευρύτερων κύκλων του πληθυσμού» και έτσι «ευρύτερες ομάδες από κάθε άλλη φορά θεωρούνται ικανές να εκτιμήσουν τα στοιχεία της μεγάλης δυτικής πολιτιστικής κληρονομιάς» (Parson & White, 1960: 189). Το πολιτικό-οικονομικό περιβάλλον, μια αγορά όπου «προσφορά και ζήτηση λειτουργούν χωρίς να υποτάσσεται πάντα η μια στην άλλη», αναβαθμίζεται, επεκτείνεται, και διαφοροποιείται με την συνδρομή των μέσων της μαζικής κουλτούρας- κινηματογράφος, τηλεόραση, ραδιόφωνο- καθώς αυτά γίνονται κινητήριοι μοχλοί ανταγωνιστικότητας και θετικής εξέλιξης (Parson & White, 1960). Βάσει αυτού του συλλογισμού οι Parson και White υποστηρίζουν εν τέλει ότι «ο ίδιος όρος "μαζικά μέσα" είναι παραπλανητικός, διότι υποδηλώνει ότι τα μέσα καθ' αυτά είναι αδιαφοροποίητα ως προς το περιεχόμενο και το ακροατήριό τους. Όχι μόνο τα διάφορα μέσα (και συχνά τα ίδια μέσα) μεταφέρουν ποιοτικά διαφορετικά περιεχόμενα και αγγίζουν ποιοτικά διαφορετικά ακροατήρια, αλλά το ίδιο το άτομο, σε πολλές περιπτώσεις, χρησιμοποιεί μια ποικιλία μέσων» (Parson & White, 1960:189-190)

Η δημοφιλής μουσική αποτελεί ταυτόχρονα πολιτιστική και εμπορική δραστηριότητα. Ο ορισμός της *δημοφιλούς μουσικής* είναι ένα πρόβλημα που ακόμα τελεί υπό συζήτηση, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη τις αρνητικές συνδηλώσεις που είχε αποκτήσει κατά τη θεωρία της μαζικής κουλτούρας (σύμφωνα με την οποία μια παθητική μάζα θεωρείται ότι καταναλώνει με ευχαρίστηση το «πρόχειρο φαγητό» της βιομηχανίας του πολιτισμού). Ο Richard Middleton (1990) ήταν από τους πρώτους που μελέτησαν τις διάφορες σημασίες του όρου που μορφοποιήθηκαν σε ένα πλέγμα αντιπαραθέσεων στην πολιτισμική θεωρία κατά τη διάρκεια του 1970 και 1980.

Ο όρος «δημοφιλής μουσική» επινοήθηκε κατά τον 16ο αιώνα και πιο συγκεκριμένα το 1573. Από τότε μέχρι σήμερα έχει λάβει διάφορες ερμηνείες ενώ αρκετοί θεωρητικοί τον έχουν συνδέσει με διάφορες κοινωνικές ομάδες. Παρά την ποικιλομορφία, σε γενικές γραμμές θεωρείται ως η μουσική που προορίζεται για το μαζικό κοινό. Στο Grove Dictionary αναφέρεται ότι η *δημοφιλής μουσική* «θεωρείται χαμηλότερης αξίας και πολυπλοκότητας από τη λόγια μουσική τέχνη, και είναι εύκολα προσβάσιμη από μεγάλο αριθμό ακροατών που δεν έχουν μουσική εκπαίδευση παρά από την ελίτ» (Middleton & Manuel, 2012). Έχοντας σαν άξονα τους τρόπους με τους οποίους παράγεται και μεταδίδεται, οι Davis & Blair (2012:71) επιχείρησαν να δώσουν έναν ορισμό, γενικό αλλά όχι απόλυτο, περί της δημοφιλούς μουσικής:

« ... η δημοφιλής μουσική είναι αυτή που δεν είναι παραδοσιακή ούτε έντεχνη, αλλά μάλλον εξαρτάται από τη μαζική παραγωγή και διανομή για την ίδια την ουσία και την διάσωση της».

Για τον Derek Scott (2009) η δημοφιλής μουσική προσδιόρισε την ανάδειξη ενός τρίτου είδους μουσικής παραγωγής, διαφορετικού από τις παραδόσεις της υπαίθρου και της κλασικής παράδοσης. Στην αγγλοσαξονική και αμερικανική έννοια του όρου, που αναπτύχθηκε κατά τον δέκατο ένατο αιώνα, αναφέρεται ως μια κατηγορία της εμπορικής μουσικής ψυχαγωγίας. Επίσης, υπάρχουν προβλήματα ορισμού αναφορικά με το είδος και το στιλ. Η δημοφιλής μουσική ως αναπόσπαστο μέρος της αγοράς υπάρχει, σύμφωνα με τον Laing (2003) εδώ και αιώνες. Βέβαια ξεκίνησε ως προϊόν της δημόσιας αγοράς, ως κάτι που ακούγονταν, προωθούνταν ή πωλούνταν στους δρόμους, για να εξελιχθεί σε ένα προϊόν μιας αγοράς της οικονομίας και πιο συγκεκριμένα της ελεύθερης αγοράς.

Αναπόσπαστο κομμάτι της ευρύτερης κουλτούρας και της καθημερινής ζωής, η δημοφιλής μουσική ασκεί σημαντική επιρροή στη διαμόρφωση της ταυτότητας των ανθρώπων, περισσότερο στους νέους (Knox & Pinch, 2009).

Για την εξέλιξη της δημοφιλούς μουσικής, ο Frith (2007) σημείωσε ότι εξαρτάται από το ποια πλευρά θα εξετάσουμε το φαινόμενο. Ο ίδιος εξέτασε την εξέλιξη της μέσα από τέσσερα διαφορετικά θεωρητικά μοντέλα κάθε ένα από τα οποία μπορεί να οδηγήσει σε διαφορετικά συμπεράσματα. Εάν η πορεία της δημοφιλούς μουσικής εξεταστεί μέσα στο πλαίσιο του επιχειρηματικού μοντέλου, δηλαδή ως προϊόν μιας πολιτιστικής βιομηχανίας, τότε θεωρεί ότι η μουσική αυτή έχει βελτιωθεί. Ως μουσικό αντικείμενο από το οποίο αναδύονται συνέχεια καινούρια «είδη» μπορεί να ειπωθεί όχι τόσο ότι βελτιώνεται όσο το ότι απλά αναπαράγεται ατέρμονα σε μια κυκλική διαδικασία φθοράς και γέννησης.

Από κοινωνιολογική άποψη, η δημοφιλής μουσική ως κοινωνική κατασκευή μπορεί να θεωρηθεί ότι «προοδεύει». Ωστόσο κάποιες κοινωνικές λειτουργίες όπως για παράδειγμα ότι σε πολλούς ανθρώπους η δημοφιλής μουσική συνδέεται με συγκεκριμένες αναμνήσεις του παρελθόντος τότε μπορεί να ειπωθεί ότι απλά παγιώνεται στο χρόνο.

Η δημοφιλής μουσική αποτέλεσε μία εμπορευματική πτυχή του 20ου αιώνα, η οποία τράφηκε από τη μαζική κουλτούρα. Η άλλη πτυχή ήταν μια περισσότερο ελιτίστικη και ακαδημαϊκή μουσική που προορίζονταν για τους «λίγους», για ένα κοινό ειδημόνων. Είναι γεγονός όμως ότι κατάφερε να δημιουργήσει, ειδικά κατά τη εποχή της δεκαετίας του '60, κάποια πρωτοποριακά πρότυπα. Πρότυπα τα οποία έχουν αντέξει στη φθορά του χρόνου μέχρι σήμερα. Αυτό δε σημαίνει ότι, ωστόσο, ότι το δημοφιλές τραγούδι, που σε μεγάλο βαθμό είναι εφήμερο και εμπορικό, εστιάζει στο κομμάτι της ερμηνείας (Salzman, 1983). Ιστορικά, η δημοφιλής μουσικής κατείχε κεντρική θέση μέσα στο ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. Αυτό αποτυπώνει και τον κοινωνικό ρόλο που είχε, καθώς έφτανε σε ένα μεγαλύτερο σε αριθμό κοινό, (περισσότερο νέο ηλικιακά) σε αντίθεση με τη «σοβαρή» μουσική η οποία απευθύνονταν σε ένα μικρότερο και πιο ελιτίστικο κοινό ειδημόνων. Καταδεικνύει επίσης το γεγονός ότι η δημοφιλής μουσική δεν μπορεί να υπάρξει ανεξάρτητα και διακριτά από τις κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες δημιουργήθηκε. Μία από αυτές ήταν και η εμπορικότητα, η οποία μοιάζει να δεσπόζει στην εμπειρία της μουσικής αυτής (Salzman, 1983). Για τον Salzman, χαρακτηριστικό γνώρισμα της ήταν ότι δεν

παρουσίαζε κάποια σταθερή και αμετάβλητη μουσική ταυτότητα. Το μουσικό της ιδίωμα ήταν ιδιαίτερα ρευστό και τα γνωρίσματα της επεκτείνονταν σε έναν ευρύ φάσμα. Χρειάστηκε μερικές δεκαετίες για να περάσει μέσα από ένα κύκλο έντονης ρευστότητας που χαρακτήριζε τα δημοφιλή τραγούδια και τους καλλιτέχνες τους, οι οποίοι εκμεταλλευόμενοι τις απεριόριστες δυνατότητες των νέων ηλεκτρικών και ηλεκτρονικών μέσων, έμοιαζαν να μετατοπίζονται από το ένα άκρο στο άλλο αυτού του ποικιλόμορφου πεδίου που αφορούσε τη δημοφιλή μουσική.

Η δημοφιλής μουσική έμοιαζε να διαρρηγνύει με την ενέργεια και τη ζωντάνια της την ακαμψία ενός συντηρητικού «κλασικού» μουσικού ακροατηρίου τόσο ανάμεσα σε νεότερες ηλικιακές κατηγορίες των φοιτητών και των καλλιτεχνών όσο και σε μεγαλύτερες όπως αυτές των ακαδημαϊκών και των διανοούμενων. Οι εκπρόσωποι της δημοφιλούς μουσικής εκείνης της εποχής αγνοούσαν ή αδιαφορούσαν για τους κανόνες που επέβαλλε η παραδοσιακή μουσική κουλτούρα. Αυτή η στάση ήταν απόρροια της ευρύτερης αντίληψης ότι οι κανόνες βλάπτουν την καλλιτεχνική δημιουργία και έμπνευση (Salzman, 1983).

Μέχρι ένα βαθμό, κατά τον Adorno, τα δημοφιλή τραγούδια βασίζονταν στην απαίτηση του κοινού για μια απλή ψυχαγωγία και αυτή την απαίτηση έρχονταν να ικανοποιήσουν. Η ψυχαγωγία αυτή, είναι ένα πρόσκαιρος τρόπος διαφυγής των μαζών από όλα τα προβλήματα και φόβους που τους απασχολούν στην καθημερινότητα τους, αλλά και ένας τρόπος ικανοποίησης της επιθυμίας τους για κατανάλωση τυποποιημένων αγαθών (Adorno, 1997). Ο Shepherd (2003) υιοθέτησε στη μελέτη την έννοια του «παραδείγματος», όπως αυτή είχε εισαχθεί από τον φιλόσοφο Thomas Kuhh, υπό το πρίσμα ότι το παράδειγμα αποτελεί ένα κλειστό σύνολο ιδεολογικών, αξιολογικών, πολιτιστικών, ηθικών πεποιθήσεων, το οποίο λειτουργεί ως πρότυπο και το οποίο υιοθετείται από τις διάφορες κοινωνικές ομάδες.

Οι Middleton και Manuel (2010b) χωρίζουν αρχικά τη δημοφιλή μουσική σε τρεις κύριες κατηγορίες: χορευτική μουσική, μουσική για διασκέδαση και μουσική του γύρω περιβάλλοντος. Αυτές οι τρεις κατηγορίες συχνά συμπίπτουν, για παράδειγμα ένα τραγούδι που ανήκει στη χορευτική μπορεί να χρησιμοποιηθεί σαν μουσική του περιβάλλοντος. Οι κύριες αυτές κατηγορίες χωρίζονται σε πολλές μικρότερες. Για παράδειγμα, κατηγορίες δημοφιλών τραγουδιών περιλαμβάνουν μπαλάντες, γρήγορα χορευτικά τραγούδια, τραγούδια για κάποιον χαρακτήρα, τραγούδια κοινωνικού ή πολιτικού περιεχομένου και άλλα.

Το πρόβλημα της μαζικής κουλτούρας ανέκυψε σύμφωνα με την Hannah Arendt, όταν η μάζα του πληθυσμού, αποξενωμένη από την «κοινωνία», ενσωματώθηκε σε αυτήν, αποκτώντας την οικονομική άνεση και εξοικονομώντας το χρόνο που τις επιτρέπουν πλέον να διασκεδάζει και, κυρίως, να τρέφει την φιλοδοξία της πρόσβασης σε κάτι άλλο υποτιθέμενα «ανώτερο». Αλλά ο «νέος» άνθρωπος που προκύπτει έχει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά καθώς δεν είναι ο άνθρωπος της παραδοσιακής κοινωνίας. Δεν έχει επεξεργαστεί κριτήρια επιλογής, ελκύεται από την κατανάλωση χωρίς προηγούμενως να έχει αναπτύξει αφομοιωτικές ικανότητες, προσαρμόζεται εύκολα και εγκαταλείπεται εύκολα, είναι εγωκεντρικός και ευάλωτος στην αλλοτρίωση. Δεν είναι ένα διακριτό πρόσωπο, είναι μια μονάδα μέσα στο αναρίθμητο σύνολο της κοινωνίας του, η οποία υπάρχει ακριβώς επειδή τα μέλη της δεν είναι διακριτά. Η βασική διαφορά ανάμεσα στην κοινωνία και την μαζική κοινωνία είναι μάλλον τούτη, σύμφωνα με την Arendt, η κοινωνία επιζητά την κουλτούρα, αφού ακόμα και όταν την κακομεταχειρίζεται (και αυτό συμβαίνει συχνά), δεν την καταστρέφει, επιδιώκει όμως την διασκέδαση, θέλει τα εμπορεύματα που την εξασφαλίζουν, τα οποία προσφέρουν άφθονα οι βιομηχανίες αναψυχής και είναι προορισμένα να καταναλωθούν, όπως όλα τα καταναλωτικά αγαθά. Μαζική κουλτούρα δεν υπάρχει, υπάρχει μαζική αναψυχή, η οποία τρέφεται από τα έργα της κουλτούρας που καταστρέφει. Αλλά το πρόβλημα δεν περιορίζεται μόνο στο ότι η μαζική κουλτούρα ή, με την ορολογία του Adorno, η «βιομηχανία της κουλτούρας» καταστρέφει τα έργα της τέχνης. Προχωρά στο επόμενο στάδιο του εξανδραποδισμού του ίδιου του ανθρώπου.

Συζήτηση

Η συζήτησή μας για ζητήματα μαζικής κουλτούρας και διαμόρφωσης των κριτηρίων πρόσληψης του αυθεντικού και «ωραίου» ή πολιτιστικά «αποδεκτού», υπογραμμίζει ότι στο ζήτημα της μουσικής κουλτούρας αναφέρονται τρεις υπάρχουσες κατηγορίες βάσει των οποίων και η μουσική κουλτούρα μπορεί να προσδιοριστεί κοινωνικά. Αντίστοιχα, και το μουσικό γούστο προκύπτει ότι είναι κοινωνικά προσδιορισμένο, εφόσον υπάρχουν καθολικά κριτήρια για το τι χαρακτηρίζεται ως «κλασικό», βάσει των οποίων διατυπώνονται οι αισθητικές κρίσεις.

Αναμφισβήτητα η μουσική, ως μέρος του ευρύτερου πολιτισμού, επηρεάζει με τον τρόπο της στη διαμόρφωση της ταυτότητας των ανθρώπων ως μέλη μιας κοινωνικής ομάδας η οποία μοιράζεται κάποια κοινά χαρακτηριστικά, τα οποία (μέλη) με τη σειρά τους την «χρησιμοποιούν» για να χειραγωγήσουν, ενίοτε, τις μάζες.

Η τέχνη είναι μια από τις ελάχιστες ανθρώπινες δραστηριότητες που είναι εξ' ορισμού πλουραλιστική χωρίς να είναι σχετικιστική. Με άλλα λόγια, είναι μια έννοια η οποία αντλεί το περιεχόμενο της από την συνύπαρξη των διαφορετικών μορφών της. Αν και το γεγονός αυτό την καθιστά μια εξαιρετικά δυσερμήνευτη έννοια, παρόλα αυτά η ιδιάζουσα αυτή μορφή της είναι που εμπνέει τη συνολική δημιουργία μαθητών και εκπαιδευτικών. Το «ωραίο» αποτελεί τον τόπο όπου τέχνη και ζωή συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν. Η αλληλεπίδρασή τους αυτή είναι που κρατά ζωντανό το ενδιαφέρον τόσο για την αναζήτηση της γνώσης όσο και για την συνέχιση της ζωής. Η διαρκής αναζήτηση στην οποία μας καλεί ο έρωτάς μας για το «ωραίο», θα καταστήσει δυνατή την έρευνα για την ανακάλυψη νέων μορφών τόσο στην τέχνη όσο και στη ζωή. Και θα 'ναι μέσω της αξιοποίησης των μορφών αυτών που θα μπορέσουμε εντέλει να επεκτείνουμε τα όρια των δυνατοτήτων κάθε παιδιού προς αυτή την κατεύθυνση. Η παραπάνω απόπειρα σύνδεσης της τέχνης με τη φιλοσοφία και τη ζωή, αναδεικνύει έναν νέο τρόπο θέασης της διανοητικής πραγματικότητας, όπου τα εκάστοτε κριτήρια ορισμού των εννοιών θα πρέπει να τελούν διαρκώς υπό αίρεση και αναστοχασμό, έτσι ώστε να μην καταλήξουν να είναι κριτήρια περιορισμού. Κατά αυτόν τον τρόπο, η πρόσληψη της μουσικής και η διαμόρφωση του μουσικού γούστου οφείλει να στηρίζεται στην άποψη πως οι έννοιες τόσο στη ζωή, όσο και στην τέχνη οφείλουν να είναι ανοιχτές.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Αγγελοπούλου, Α. (2017). *Νίκος Κηπουργός, «Τα μουσικά του κήπου». Αισθητική και παιδαγωγική προσέγγιση. Διπλωματική Εργασία*. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, ΤΕΙ Ηπείρου.

Αργυρίου, Μ. (2018). *Η Μουσική Παιδεία ως Εφαρμοσμένη Πολιτιστική Πολιτική και Πρακτική στο Χώρο της Εκπαίδευσης* Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Γράφημα.

Αργυρίου, Μ. (2018). *Η φύση της Μουσικής και της Μουσικής Κατανόησης. Πανεπιστημιακές Σημειώσεις Έρευνας Μουσικής Παιδαγωγικής Εαρινού Εξαμήνου 2018-2019*. Ρόδος ΤΕΠΑΕΣ- Παν.Αιγαίου.

Βούη, Α. (2009). *Παιδικό Βιβλίο και Παιδαγωγικό Υλικό*. Ρόδος: Πανεπιστήμιο Αιγαίου

Βουσβούκη, Ι.(2016). *Πολιτισμικό Κεφάλαιο και Ανίχνευση του σε Νήπια και στους Γονείς, Ανάλογα με τον Ενδυματολογικό Κώδικα*. Διπλωματική Εργασία. Φλώρινα: Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.

Βρύζας, Κ. (1997). *Μέσα επικοινωνίας και παιδική ηλικία*. Αθήνα.

Γρηγορίου, Μ., Κουρουπός, Γ., Κυπουργός, Ν., Μαραγκόπουλος, Δ. (1996). *Πρότυπο Παιδαγωγικό Μουσικό Πρόγραμμα για το Δημοτικό Σχολείο*. Αθήνα: Μαράσλειο Διαδασκαλείο Δημοτικής Εκπαίδευσης (αδημοσίευτο)

Δαμουτζίδου, Η. (2010). *Η Αξιοποίηση της Δημοφιλούς Μουσικής και των Μουσικών Προτιμήσεων των Μαθητών Για την Διδασκαλία Μουσικής στην Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*. Διπλωματική Εργασία. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.

Δαφέρμου, Χ., Κουλούρη, Π., & Μπασαγιάννη, Ε. (2006). *Οδηγός Νηπιαγωγού: Εκπαιδευτικοί Σχεδιασμοί – Δημιουργικά Περιβάλλοντα Μάθησης*. Αθήνα: ΟΕΔΒ.

Ζώγαλη, Α. (2018). *Οι Επιδράσεις της Μουσικής Ακρόασης στην Ανάπτυξη του Παιδιού*. Πτυχιακή Εργασία. Φλώρινα: Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.

Θάνος, Θ., & Τόλιος, Ε. (2013). *Εκπαιδευτικές Πολιτιστικές Πρακτικές των Γονέων και Κοινωνική Προέλευση* (Τόμος ΣΤ). Επιστημονική Επετηρίδα Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Θεοδωροπούλου, Ε. (2014). 'I would prefer not to' (;) Η πράξη, όταν βαθαίνει απότομα. Εισαγωγή στο: Ε.Κ. Θεοδωροπούλου (επιστημ. επιμ., εισαγ., μτφ.), *Φιλοσοφία της Παιδείας: Όψεις της Πράξης*, Επίμετρο: Ρ. Standish. Αθήνα: Πεδίο.

Καλοχαιρέτη, Ε.(2009). *Προσεγγίζοντας Την Τέχνη Με Παιδιά*. Αθήνα: ΑΤΕΙ Αθήνας Σχολή Επαγγελματιών Υγείας Και Πρόνοιας Τμήμα Προσχολικής Αγωγής.

Καραδήμου - Λιάτσου, Π. (2003). *Η μουσικοπαιδαγωγική στον 20ο αιώνα: οι σημαντικότερες απόψεις για την προσχολική ηλικία*. Αθήνα: Orpheus.

Καραδήμου - Λιάτσου, Π. (2001). *Από την Ακοή στην Ακρόαση*. Αθήνα: Orpheus.

Κόκκος, Α. (2011). Μετασχηματίζουσα μάθηση μέσα από την αισθητική εμπειρία. Η διαμόρφωση μιας μεθόδου. Στο Α. Κόκκος, και συνεργάτες (Επιμ.), *Εκπαίδευση μέσα από τις τέχνες*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Λιβιεράτος, Κ., & Φραγκούλης, Ι. (1991). *Η κουλτούρα των μέσων*. Αλεξάνδρεια.

Madaule, P. (1998). *Με Ανοιχτά Αυτιά*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Ματσαγγούρας, Η. (1997). *Θεωρία και Πράξη της Διδασκαλίας* (Τόμος Β). Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.

Ξανθάκου, Γ., Monks, F., & Καΐλα, Μ. (2011). *Δημιουργικότητα και Καινοτομία στο Σχολείο και την Κοινωνία*. Αθήνα: Διάδραση.

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

Πατερέκα, Χ. (1986). *Βασικές έννοιες των Pierre Bourdieu και Jean Claude Passerom*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Κυριακίδη.

Ρωμανού, Κ. (2006). Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους (σ.σ.266-267). Αθήνα: Κουλτούρα.

Σαρίκας, Ζ. (Επιμ.) (1984). *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα*. Αθήνα: Ύψιλον.

Σέργη, Λ. (2000). *Δημιουργική Μουσική αγωγή για τα παιδιά μας*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.

Σταύρου, Γ. (2009). Η διδασκαλία της Μουσικής στα Δημοτικά Σχολεία και Νηπιαγωγεία της Ελλάδας (1830-2007): Τεκμήρια Ιστορίας. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.

Τσίτσελα, Ε. (2015). *Η μαζική κουλτούρα από τη Σχολή της Φρανκφούρτης στον Μεταμοντερνισμό - Η περίπτωση της Δημοφιλούς Μουσικής*. Διπλωματική Εργασία. Φλώρινα: Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.

Χαραλάμπους, Α. (2003). *Αισθητική Παιδεία Και Αισθητική Καλλιέργεια Στο Νηπιαγωγείο Μέσα από την Μουσική*. Στο Μ. Αργυρίου (2019), Πανεπιστημιακές Σημειώσεις Έρευνας Μουσικής Παιδαγωγικής Εαρινού Εξαμήνου 2018-2019. Ρόδος: ΤΕΠΑΕΣ, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

Χατζιδάκις, Μ. (1980). *Τα Σχόλια του Τρίτου*. Αθήνα: Εξάντας

Χειμώνα, Ε. (2008). *Η Μουσική ως Μέσο Κοινωνικών Σχέσεων στο Νηπιαγωγείο*. Διπλωματική Ερευνητική Μεταπτυχιακή Εργασία. Πάτρα: Τμήμα Επιστημών Εκπαίδευσης Και Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία, Σχολή Ανθρωπιστικών Και Κοινωνικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών.

Ξενόγλωσση

Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic theory*. London: The Athlone Press.

Abbs, P. (1987). *Living powers: the arts in education*. London: Falmer Press.

Bell, D. (1974). *The Coming of Post-Industrial Society (A Venture in Social Forecasting)*. London: Heinemann Educational.

Brunner, J. S. (2009). *The process of education*. Harvard University Press.

Dewey, J. (1934/1958). *Art as experience*. New York: Capricorn Books.

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*, 29(2), 124-140.

Droe, K. (2006). Music preference and music education: A review of literature. *Applications Of Research in Music Education*, 24(2), 23-32.

Duke, R.A., Flowers P.J., & Wolfe, D.E. (1997). Children who study piano with excellent teachers in the United States. *Bulletin Of the Council of Research in Music Education*, 132, 51-84.

Eisner, E. W. (1998). *The Kind of Schools we Need: Personal Essays*. Portsmouth - New Hampshire: Heinemann.

Eisner, E. W. (2004). What can education learn from the arts about the practice of education? *International Journal of Education & the Arts*, 5(4).

Elliot, D. (1995). *Music Matters. A new Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press

Gardner, H. (1993/2006). *Multiple intelligences: New horizons*. New York: Basic Books.

Csikszentmihalyi, M. (1988). Society, culture and person: A systems view of creativity. In R. J. Sternberg (Ed.), *The nature of creativity*. New York: Cambridge University Press.

Csikszentmihalyi, M. (1988/1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. New York: HarperCollins.

Csikszentmihalyi, M. (1988/1999). Implications of a systems perspective for the study of creativity. In R. J. Sternberg, (Ed.), *Handbook of creativity* (p.p.313 – 335). Cambridge: Cambridge University Press.

Csikszentmihalyi, M., & G. J. Rich (1997). Music improvisation: A systems approach. In R.K. Sawyer (Ed.), *Creativity in performance* (p.p. 43-66). Greenwich, CT: Ablex.

Gosling, S. D., Rentfrow, P. J., & Swann, W. B., Jr. (2003). A very brief measure of the Big-Five personality domains. *Journal of Research in Personality*, 37(6), 504–528.

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

Montgomery, A.P. (1966) Effect of tempo on music preferences of children in elementary and middle school. *Journal of Research en Music Education*, 44(2), 134-146.

Read, H. (1958). *Education through Art*. London: Faber & Faber.

Rogoff, B., Mistry, J., Goncu, A., & Mosier, C. (1993). Guided participation in cultural activity by toddlers and caregivers. *Monographs of the Society for Research in Child Development*, 58(8).

Tylor, E.B. (1871). *Primitive culture: research into the development*. London.

Wadsworth, B. (2004). *Piaget's Theory of Cognitive and Affective Development: Foundations of Constructivism*. London: Longman Publishing.

Λάτου, Μ., & Αργυρίου, Μ. (2021). Ζητήματα διαμόρφωσης του μουσικού γούστου. *Hellenic Journal of Music, Education and Culture*, 10, 38-59 (ISSN 1792-2518)

Wertsch, J. V. (1991). A sociocultural approach to socially shared cognition. In L.B. Resnick, J.M. Devine, & S.D. Teasley (Eds.), *Perspectives on socially shared cognition*. Washington, DC: American Psychological Association.

Σύντομα Βιογραφικά Σημειώματα

Η **Μαρία Λάτου** είναι απόφοιτη του Τμήματος Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού του Πανεπιστημίου Αιγαίου. Εργάζεται ως νηπιαγωγός. Τα καλλιτεχνικά της ενδιαφέροντα και η αμέριστη αγάπη της για τα παιδιά της μικρής ηλικίας σε συνδυασμό με τη συνεχή αναζήτηση της για την παιδαγωγική επιστήμη αποτελούν κίνητρα για συγγραφή και ενασχόληση με την έρευνα στην προσχολική αγωγή.

Η **Μαρία Αργυρίου** υπηρετεί ως Εργαστηριακό Διδακτικό Προσωπικό στο Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού, του Πανεπιστημίου Αιγαίου με αντικείμενο: «Μουσική Παιδαγωγική: Εφαρμοσμένη Διδακτική στο Νηπιαγωγείο». Κατέχει τίτλο μεταδιδακτορικού διπλώματος με επιβλέπουσα την καθηγήτρια Έλενα Θεοδωροπούλου, από το ίδιο ανώτατο ίδρυμα, και τίτλο διδακτορικού διπλώματος από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου με επιβλέπουσα την Λένια Σέργη, καθώς και δύο μεταπτυχιακά διπλώματα: «Σπουδές στην Εκπαίδευση» με κατεύθυνση τη Διοίκηση Σχολικών Μονάδων (Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο) και «Μοντέλα Σχεδιασμού και Ανάπτυξης Εκπαιδευτικών Μονάδων» (Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού, Πανεπιστήμιο Αιγαίου) με κατεύθυνση την Εκπαιδευτική Ηγεσία και την Αξιολόγηση των σχολικών μονάδων. Αναπτύσσει από το 2004 μεγάλη δραστηριότητα στους τομείς της Δια Βίου Μάθησης και της Εκπαίδευσης Εκπαιδευτικών συμμετέχοντας σε ευρωπαϊκά, εθνικά και αυτοχρηματοδοτούμενα προγράμματα. Στη συγγραφική της ιδιότητα περιλαμβάνονται τα σχολικά εγχειρίδια Μουσικής της Α' και Β' Τάξης για το Δημοτικό Σχολείο (2010), επιστημονικές επιμέλειες βιβλίων, μουσικοπαιδαγωγικές εκδόσεις και επιμέλειες σειρών για την εκπαίδευση γενικότερα. Έχει την επιστημονική ευθύνη και επιμέλεια της μουσικοπαιδαγωγικής περιοδικής έκδοσης «Μουσική σε Πρώτη Βαθμίδα» του Τμήματος Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού του Πανεπιστημίου Αιγαίου και είναι συν-επιμελήτρια του Open Access ακαδημαϊκού περιοδικού *Hellenic Journal of Music, Education and Culture* της Ένωσης Εκπαιδευτικών Μουσικής Αγωγής Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης (www.primarymusic.gr). Η πρόσφατη καλλιτεχνική της δραστηριότητα περιλαμβάνει την ίδρυση και τη διεύθυνση του φωνητικού συνόλου CORPUS MUSICAE του Τ.Ε.Π.Α.Ε.Σ, της Σχολής Ανθρωπιστικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αιγαίου στη Ρόδο.

Music taste formation issues

MARIA LATOU

Department of Pre-School Education & Educational Design
School of Humanities
University of The Aegean
marilatou@yahoo.com

MARIA ARGYRIOU

Department of Pre-School Education & Educational Design
School of Humanities
University of The Aegean
m.argyriou@aegean.gr

ABSTRACT

The question of musical communication and identity is located in the way music represents individuals and connects to social groups. Music has always played an important role in shaping the identities of individuals and groups, as it provides a means to define who belongs to or is associated with a particular group and to define others who belong to other groups separate from one's own. (Folkestad, 2002). The development of a musical identity is not only related to age, gender, musical taste, and other preferences but is also the result of the cultural, ethnic, religious, and racial context in which people reside. Music and, more specifically, the preferences of teachers and children contribute significantly to the development process of the personality of each individual separately as well as to the balanced development and the formation of aesthetic taste. Thoughts and emotions are embodied through musical art. The semantic imprinting of the definition of "musical taste" fluctuates as the interpretive approach of the social-economic-political transformations, on the one hand, takes place asynchronously, and on the other hand, it is interspersed by the political point of view of each researcher. Nevertheless, it is generally asserted as a derivative of civilization and culture—that of mass culture.

Keywords: Mass culture, culture, music education, music taste, music preferences, music listening