

“All art is to some extent propaganda.”

George Orwell (1970)

“When I hear music, I fear no danger. I am invulnerable.

I see no foe. I am related to the earliest times, and to the latest.”

Henry David Thoreau (ποιητής – συγγραφέας, 1817 - 1862)

“States have national anthems, religions have hymns and social movements have protest songs.”

(Roy, 2010: 6)

“Song loves the masses, the combined voices of many.”

Johann Gottfried Herder (1778 - 1779)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|--|-----------|
| 1. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΑΜΦΙΠΛΕΥΡΗ ΜΗΤΡΑ ΔΥΝΑΜΗΣ ΚΑΙ ΑΝΑΤΡΟΠΗΣ... | 3 |
| 2. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΕΡΓΑΛΕΙΟ ΤΗΣ ΕΞΟΥΣΙΑΣ..... | 5 |
| 2.1. <i>Γενικά.....</i> | 5 |
| 2.2. <i>Ο ρόλος της δημοφιλούς μουσικής.....</i> | 7 |
| 2.3. <i>Οι εθνικοί ύμνοι και η φολκλόρ κουλτούρα.....</i> | 7 |
| 2.4. <i>Η μουσική στη Φασιστική Ιταλία.....</i> | 8 |
| 2.5. <i>Η μουσική στη Ναζιστική Γερμανία.....</i> | 10 |
| 3. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΟΧΗΜΑ ΑΝΤΙΠΟΛΙΤΕΥΤΙΚΗΣ ΔΡΑΣΗΣ..... | 13 |
| 3.1. <i>Γενικά.....</i> | 13 |
| 3.2. <i>Η disco μουσική.....</i> | 14 |
| 3.3. <i>Η μουσική στα κοινωνικά κινήματα.....</i> | 14 |
| 3.4. <i>Ρεμπέτικη μουσική.....</i> | 16 |
| 3.5. <i>American Civil Rights Movement (1955 - 1968).....</i> | 19 |
| 3.6. <i>White Power Movement.....</i> | 21 |
| 4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ..... | 23 |
| 5. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ..... | 25 |

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΑΜΦΙΠΛΕΥΡΗ ΜΗΤΡΑ ΔΥΝΑΜΗΣ ΚΑΙ ΑΝΑΤΡΟΠΗΣ

Η υπόθεση Sapir – Whorf στη γλωσσολογία υποστηρίζει το γλωσσικό και γλωσσολογικό σχετικισμό: η γλώσσα επηρεάζει την αντίληψη, τη σκέψη και τη συμπεριφορά, εγείροντας νέες πραγματικότητες. Έτσι και η μουσική καινοτομία μπορεί να οδηγήσει στην ανάδυση νέων κοινωνικών δεδομένων, προμηνύοντας νέους κοινωνικούς σχηματισμούς (Attali, 1985: xi). Συνεχώς πραγματοποιείται ένας δημιουργικός οργασμός, κάτι καινούριο αναδύεται στην πολιτιστική παραγωγή και οι νέες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης μαρτυρούν τα συμπτώματα του νέου (ό.π.: xii).

Όπως τονίζει και ο Street, το πολιτικό κεφάλαιο συμπλέκεται έντονα με το πολιτισμικό: υπάρχει στενή συμβιωτική σχέση μεταξύ των μουσικών μορφών και της κοινωνικής δράσης - αν και δύσκολη στην εκλογίκευση, στη λειτουργικοποίηση και την επίνοια της (conceptualization) (2003: 116). Επειδή η μουσική χαρακτηρίζεται από πολυσημία, αλλά και από 'παραβατικότητα' (transgressivity), αφού καταστρατηγεί συχνά τις κατεστημένες 'ευαισθησίες', τις παραδεδομένες αισθητικές και νοητικές αρχές (sensibilities), το εννοιολογικό της φορτίο είναι αμφιλεγόμενο και επιδέχεται πολλαπλών ερμηνείων (Revill, 2000: 605).

Η μουσική είναι αφηρημένη και μη – αναπαραστατική, το κείμενο της δεν αναπαριστά άμεσα, κυριολεκτικά και φανερά σχέσεις, συγκρούσεις, χαρακτήρες, γι' αυτό δύσκολα μπορεί να αποκωδικοποιηθεί (Wolff, 1987: 10). Η μουσική, όπως και η ποίηση, διαθέτει μια προ-γνωστική, αρχέγονη διάσταση με ισχυρό το στοιχείο της μετρικής, του ρυθμού και υπερβαίνει τις κυριολεξίες (Roy, 2010: 11).

Όπως τονίζει ιδιαίτερα η Wolff, το μουσικό 'κείμενο' έχει παραμεληθεί από την κοινωνιολογία των τεχνών όσον αφορά τη μελέτη του ιδεολογικού του περιεχομένου, τη σχέση του με τα εκάστοτε κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα, με το περικείμενο, με αποτέλεσμα στη μελέτη της μουσικής να κυριαρχεί μια αντίληψη και μια ιδεολογία περί αυτονομίας (1987: 1 – 9). Έτσι η μουσική περιβάλλεται στην ιστορική της εξέλιξη με ένα σχεδόν μεταφυσικό μανδύα ή 'εξημερώνεται' (domestication), δηλαδή απομυθοποιείται και ευτελίζεται στη συνείδηση μας σε τέτοιο βαθμό, ώστε να θεωρείται α-σήμαντη, με τελικό αποτέλεσμα και στις δύο ερμηνευτικές και αντιληπτικές προσεγγίσεις η μουσική να λογίζεται ως μια α-κοινωνική και α-πολιτική τέχνη (McClary, 1987: 13 - 16).

Η ιστορική πορεία της μουσικής σηματοδοτείται από μεταβάσεις με την κυρίαρχη μουσική αισθητική να εξελίσσεται (Attali, 1985: 46): ανατροπές των κατεστημένων κωδίκων και συντακτικών και αντικατάσταση τους από νέους μουσικούς κώδικες (ό.π.: 34), όμως η συνθετότητα των ιστορικών κινημάτων αποτρέπει τη γραμμικότητα στη θεώρηση της εξέλιξης της μουσικής (ό.π.: 10). Ο Theodor Adorno θεωρεί ότι η μουσική εξέλιξη αντανακλά την παρακμή, την έκπτωση της αστικής τάξης (bourgeoisie), γιατί η μουσική αποτελεί ένα μέσο που χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη τάξη (ό.π.: 33 & 43 - 4).

Η μουσική γεννά το αντιθετικό δίπολο δύναμης και ανατροπής (ό.π.: 6). Οδηγεί στη γνώση, είτε ως ήρεμο μονοπάτι, είτε ως ταραχώδες πεδίο μάχης (ό.π.: 20). Ανάμεσα στη μουσική και στην εξουσία, τη δύναμη υπάρχει μια μυστική δυναμική, όχι πάντα τόσο προφανής και ορατή (ό.π.: 21). Η μουσική είναι εγγεγραμμένη στα συστήματα πολιτικής εξουσίας, γι' αυτό κάθε φορέας πολιτικής εξουσίας είχε πάντα ως μέλημα του τον έλεγχο της και την πολιτική της παροχέτευση (channelization) (ό.π.: 13).

Ο Planelli, στη διατριβή του 'Dell' opera in musica' (1772) θεωρεί ότι υπάρχει μια γραμμική σχέση ανάμεσα στο μελόδραμα, τη μουσική του θεάτρου δηλαδή και στη διαφθορά ή στη διαμόρφωση της δημόσιας συμπεριφοράς (public manners). Το μουσικό έργο δεν έχει απλώς μια αισθητική διάσταση, αλλά αποτελεί ένα όχημα ιδεών, ένα ισχυρό εργαλείο προόδου ή ηθικής κατάπτωσης, ανάλογα με τους σκοπούς που εξυπηρετεί. Ο Planelli αναδεικνύει έτσι τη διττή κοινωνικοπολιτική λειτουργία του μελοδράματος (Padoan, 1988: 176).

Ο Πλάτωνας στην Πολιτεία του (βλ. Scruton, 2010), αναφέρει ότι η μουσική δεν είναι μια ουδέτερη μορφή ψυχαγωγίας, αλλά ασκεί καταλυτική επίδραση στην ηθική και τους νόμους, διαβρωτική ή ενισχυτική. Μπορεί να ενθαρρύνει την αρετή, την ευγένεια, την αξιοπρέπεια, την εγκράτεια, αλλά μπορεί και να υποκινεί και να υποδαυλίζει τη φαυλότητα, την ηθική εξαχρείωση, την απειθαρχία, τον αισθησιασμό, την εριστικότητα. Η αλλαγή στη μουσική μπορεί να επιφέρει αλλαγές στους νόμους μιας πολιτείας (βλ. και παρακάτω, σ. 13). Ο Πλάτωνας πίστευε ότι η ανθρώπινη συμπεριφορά επηρεάζεται άμεσα από τη μουσική και ειδικά ο Φρύγιος τρόπος μπορούσε να οδηγήσει σε συναισθηματική έκρηξη και επιθετική συμπεριφορά (Pieslak, 2009: 46).

Η μουσική επιφέρει ρήξη, διάσπαση στους κώδικες. Η ίδια η διαδικασία της μουσικής δημιουργίας, της σύνθεσης, οικοδομείται πάνω σε θνησιγενείς, νοσηρούς

κώδικες. Προαναγγέλλει το θάνατο των παλαιών κωδίκων και την ανάδυση νέων δικτύων (Attali, 1985: 36).

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΕΡΓΑΛΕΙΟ ΤΗΣ ΕΞΟΥΣΙΑΣ

Γενικά

Στο έργο του “Le bourgeois gentilhomme” (“Αρχοντοχωριάτης”), ο Μολιέρος λέει μέσα από το στόμα του αρχιμουσικού ότι “χωρίς μουσική, κανένα Κράτος δεν θα μπορούσε να επιβιώσει” (Attali, 1985: 49). Όπως έχει αναδείξει η ιστορική μελέτη, όλα τα απολυταρχικά, ολοκληρωτικά καθεστάτα επιδιώκουν την άσκηση ελέγχου σε κάθε έκφανση της κοινωνίας - και στην τέχνη (Sachs, 1987: 9).

Ο Ολλανδός συνθέτης της όψιμης Αναγέννησης Jan Sweelinck γράφει ότι “[...] οι σοφοί των αρχαίων χρόνων χρησιμοποίησαν μουσική, ενθάρρυναν τη χρήση της [...] και την οικειοποιήθηκαν για τα μαντεία τους με σκοπό να ενσταλάξουν απαλά και να ενσωματώσουν στέρεα το δόγμα τους στα μυαλά μας [...]” (όπως παραθέτει ο Attali, 1985: 60).

Ακόμη και οι ζογκλέρ ήταν φορείς πολιτικής προπαγάνδας, συνδύαζοντας τη λαοφιλή (popular) με την αυλική μουσική (Attali, 1985: 14-15). Από το 14ο έως και το 16ο αιώνα, οι μουσικοί ήταν υπάλληλοι των αριστοκρατών και των πλουσίων, ‘οικόσιτοι’ (domesticated) και η μουσική τους ήταν musica reservata, μουσική για την προνομιούχο μειοψηφία, για τους ολίγους (ό.π.: 15). Ακόμη και όταν βελτιώθηκε η κοινωνική τους θέση, η μουσική τους δημιουργία προοριζόταν και πάλι για συγκεκριμένες, εκλεκτές κοινωνικές τάξεις (ό.π.: 16). Και στις δύο περιπτώσεις, ο μουσικός ήταν οικονομικά εξαρτημένος από μια μηχανή δύναμης και εξουσίας, τελούσε υπό καθεστώς περιοριστικό και καταπιεστικό, δέσμιος της κάθειρξης από την ολοκληρωτική εξουσία (ό.π.: 17 - 18).

Μετά τη Γαλλική Επανάσταση του 1789 και την κατάλυση της απόλυτης μοναρχίας και του φεουδαρχικού συστήματος, το Εθνικό Διευθυντήριο (National Convention) που ανέλαβε την εξουσία επιδίωξε την εφαρμογή ενός project, σύμφωνα με το οποίο σύσσωμη η μουσική παραγωγή θα εθνικοποιούνταν, θα κρατικοποιούνταν και θα ελεγχόταν συγκεντρωτικά και κεντρικά (ό.π.: 54-5). Το κρατικό αυτό μονοπώλιο της μουσικής δημιουργίας θα είχε ως στόχο την εξύμνηση της Δημοκρατίας, τη στήριξη των

υπερασπιστών της ισότητας, την απαγόρευση των μαλθακών ήχων που έκαναν ράθυμη την ψυχή των Γάλλων αλλά και την αποσύνδεση της μουσικής παράστασης από τις επινοήσεις της μπουρζουαζίας: τις αίθουσες συναυλιών, τις εκκλησίες, τα ανάκτορα και τη σύνδεση της με τους δημόσιους, 'λαϊκούς' χώρους (δημόσιες τελετές, γιορτές, πλατείες). Όπως παραθέτει ο Attali: “Έτσι το έθνος θα δημιουργήσει ευκολότερα εκείνο το είδος μουσικού σώματος το οποίο θα εγείρει τις δημοκρατικές φάλαγγες σε μάχη” (1985: 55).

Ο Attali υποστηρίζει ότι η εξουσία χρησιμοποιεί τη μουσική στους παρακάτω άξονες: α. Η τελετουργική (ritual) δύναμη της μουσικής, η μουσική ως τελετουργική θυσία: κάνοντας τους ανθρώπους να ξεχνούν (λήθη), β. Η αναπαραστατική (representative) δύναμη της μουσικής, η μουσική ως αναπαράσταση/δραματοποίηση (enactment) (πίστη) και γ. Η γραφειοκρατική (bureaucratic) δύναμη της μουσικής, η μουσική ως επανάληψη (σιωπή) (ό.π.: 19 - 20). Επιπλέον συμπληρώνει ότι η μουσική χρησιμεύει ως μέσο κοινωνικού ελέγχου, δημιουργώντας και διατηρώντας την τάξη (order) αλλά και τη συλλογική μνήμη, τη συλλογικότητα (ό.π.: 30).

Η ηχογράφηση εμπεριέχει την επανάληψη και χειραγωγεί την πληροφορία. Ανεξάρτητα από τις διαθέσιμες τεχνολογίες, αποτελεί μέσο κοινωνικού ελέγχου στη διάθεση της εξουσίας, η οποία επιβάλλει το δικό της θόρυβο και κάνει τους άλλους να σιωπούν (ό.π.: 87). Άλλωστε ο φωνογράφος αξιοποιήθηκε αρχικά ως ένας διάυλος διοχέτευσης του λόγου της εξουσίας, διαχέοντας τις φωνές των ηγετών (ό.π.: 92).

Η δύναμη της μουσικής ως μέσο προπαγάνδας έχει αξιοποιηθεί πολύ συχνά σε ποικίλα χωροχρονικά πλαίσια και κοινωνικοπολιτικά συμφραζομένα από κόμματα, παρατάξεις, οργανώσεις, κράτη και πολιτικούς ως απαραίτητο προσάρτημα σε πολιτικές εκστρατείες, προεκλογικές ή μη και γενικότερα στη δημόσια σφαίρα της πολιτικής επικοινωνίας, διαμορφώνοντας το 'σήμα' ενός κόμματος, εντυπώνοντας μια αναγνωριστική σφραγίδα, ως ένα διαφημιστικό branding (Street, 2003: 114).

Η μαζική ή μαζοποιημένη μουσική ομογενοποιεί πολιτιστικά, διαβαθμίζει ταξικά και αναγκάζει το διαφορετικό να σιωπήσει μέσα από μια αέναη επαναληπτικότητα και μέσα από τη διείδυση της σε κάθε χαραμάδα του σκηνικού της καθημερινής ζωής (Attali, 1985: 111). Η μουσική επιβάλλει τη σιωπή και ο κομφορμισμός, η συμμόρφωση με τις κοινωνικές νόρμες επιβραβεύει το άτομο με μια αίσθηση ασφάλειας, θαλπωρής, καθώς

και με την απόλαυση του 'ανήκειν' (ό.π.: 125). Κατά το συνθέτη Henze, η μουσική περιέχει πληροφορία για τις κοινωνικές συνθήκες, μεταφέρει μηνύματα και έχει τη δύναμη να εξανδραποδίσει τους ανθρώπους ακόμα και μέσα από ένα waltz ή ένα tango, φαινομενικά ανώδυνες και υπεράνω πάσης υποψίας μουσικές δημιουργίες (Henze, 1982: 198).

Η τέχνη, κατά συνέπεια και η μουσική, αξιοποιούμενη ως πολιτιστικό ή πολιτισμικό κεφάλαιο (cultural capital – όρος που εισήχθη από το Γάλλο κοινωνιολόγο Pierre Bourdieu) από συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες, όπως και κάθε άλλο είδος κεφαλαίου συμβάλλει στην επιβεβαίωση του κοινωνικού status, στον αποκλεισμό άλλων κοινωνικών ομάδων, στην εδραίωση, συντήρηση και αναπαραγωγή κοινωνικών χασμάτων και διαχωρισμών, λειτουργεί με άλλα λόγια ως εργαλείο ή φίλτρο ταξικότητας (Wolff, 1987: 7).

Ο ρόλος της δημοφιλούς μουσικής

Η δημοφιλής μουσική (popular music) εμπεριέχει δύο σημαντικές όψεις: τις επινοήσεις (inventions) και τις συμβάσεις (conventions). Οι επινοήσεις είναι προϊόν της δημιουργικής φαντασίας του συνθέτη, ενώ οι συμβάσεις αναπαράγουν τα κοινωνικά στερεότυπα, τους μύθους, τις κατεστημένες φόρμουλες. Η συμβατικοποίηση της δημοφιλούς μουσικής συμβάλλει στη διατήρηση του status quo, αφού αντί να εξερευνά το νέο και το διαφορετικό, επιβεβαιώνει τον κοινό νου και την εμπειρία της πλειοψηφίας (Lewis, 1982: 186).

Οι εθνικοί ύμνοι και η φολκλόρ κουλτούρα

Ένας εθνικός ύμνος σκιαγραφεί τον ήχο ενός έθνους, δημιουργεί ένα φαντασιακό ηχητικό φαινόμενο, υποστασιοποιεί ηχητικά τη φαντασιακή κοινότητα του έθνους, παρά το μονότονο και στείο μουσικοποιητικό του ύφος. Πρόκειται για μια 'ταυτοφωνικότητα' (unisonality) που εκπηγάζει από την ηχητική συγχρονικότητα της μουσικής πράξης, νεολογισμός που εισάγεται από τον Benedict Anderson (1983, όπως παραθέτει ο Currid, 2006: 6).

Σε πολλά καθεστώτα, επιχειρήθηκε η διαμόρφωση μιας εθνικής μουσικής, μιας 'ηχητικής πολιτιστικής γεωγραφίας' (sonic cultural geography), με την επίκληση και

καπήλευση παραδοσιακών μουσικών πηγών ως τεκμηρίωση της ηχητικής αυθεντικότητας (Revill, 2000: 602). Η φολκλορική κουλτούρα είναι αυτή που εμπεριέχει μια εγγενή εκφραστικότητα. Σε αυτήν βρίσκεται εγκεκυστωμένο το μουσικό πνεύμα του λαού και του έθνους, λέξεις προσφιλείς στα ολοκληρωτικά καθεστάτα.

Η μουσική στη Φασιστική Ιταλία

Το 1935 ιδρύθηκε στη φασιστική Ιταλία, το Υπουργείο Λαϊκής Κουλτούρας (Ministry of Popular Culture), το οποίο αντικατέστησε το Υπουργείο Τύπου και Προπαγάνδας, γεγονός ιδιαίτερα αξιοσημείωτο, που λέει πολλά για το πώς σκόπευαν οι εξουσιάζοντες να αξιοποιήσουν τη λαοφιλή, δημοφιλή κουλτούρα για την εξυπηρέτηση προπαγανδιστικών σκοπών (Sachs, 1987: 29). Η Εταιρεία Όπερας της Βερόνας είχε ήδη εγκαινιάσει το 1934 έναν διαγωνισμό σύνθεσης, με στόχο τη δημιουργία ενός λυρικού ρεπερτορίου, το οποίο θα αντανakλούσε το “πνεύμα και τα συναισθήματα του φασιστικού επαναστατικού έπους” (Nicolodi, 1984, όπως αναφέρεται στο Sachs, 1987: 69). Γενικώς, πολλές πολιτιστικές φασιστικές οργανώσεις επιχορηγούσαν κατά καιρούς διαγωνισμούς γραμμάτων και τεχνών, με στόχο την εξύμνηση και τον εκθειασμό των επιτευγμάτων του καθεστώτος μέσα από τη σύνθεση και συγγραφή πολιτικών ύμνων (ό.π.: 96 – 97).

Η επιτροπή για την αναμόρφωση του εκπαιδευτικού συστήματος η οποία είχε οριστεί από το Υπουργείο Δημόσιας Παιδείας, είχε προτείνει ανάμεσα σε άλλα και την εισαγωγή ενός ειδικού βιβλιαρίου στο μάθημα της μουσικής, με τα σημαντικότερα θρησκευτικά και πολιτικά τραγούδια (ό.π.: 43 – 44).

Ο Achille Starace, επί πολλά έτη γραμματέας του Φασιστικού Κόμματος του Mussolini στην Ιταλία, είχε δηλώσει σε μία από τις ντιρεκτίβες του, ότι θα πρέπει να εκκαθαριστούν όλοι οι μικροί πολιτιστικοί κύκλοι, στους οποίους ενδημούν αντιφασιστικά κατάλοιπα (ό.π.: 17). Ο Starace είχε επίγνωση της απειλής ενάντια στο καθεστώς που μπορεί να ενεδρεύει στις μικρές, περιθωριακές ομάδες, οι οποίες μπορούν σταδιακά να υπονομεύσουν την εξουσία μέσα από την παραγωγή μιας αντι-κουλτούρας.

Ο φασίστας μουσικολόγος Gino Roncaglia, γράφει χαρακτηριστικά το 1929 σε ένα μουσικό περιοδικό (όπως παραθέτει ο Sachs, 1987: 44 - 45): “Η διείδυση διαφόρων τύπων εξωτισμού, μουσικών εκκεντρικότητων στους εγκεφαλικούς αποστακτήρες

σύγχρονων ξένων συνθετών, που δυστυχώς έχουν γίνει ευσπρόδεκτοι, με ελάχιστη αίσθηση ιταλικότητας και τέχνης [...] έχουν αλλάξει τη γνήσια φυσιογνωμία της τέχνης μας και απειλούν να την εξαχρειώσουν. [...] είναι αναγκαίο να οδηγήσουμε το γούστο του κοινού, το οποίο έχει χάσει το δρόμο του, πίσω στο σωστό δρόμο.” Ο Roncaglia δαιμονοποιεί τις ξένες επιδράσεις, κατηγορώντας τις ως εκμαυλιστικές και επικίνδυνες για την αλλοίωση του χαρακτήρα της εθνικής μουσικής. Μιλάει επίσης για χειραγώγηση στην ουσία των μουσικών προτιμήσεων του κοινού, η οποία οδηγεί νομοτελειακά σε εγκλωβισμό του σε ένα αποστειρωμένο και άνυδρο μουσικό τοπίο και στη διαιώνιση ενός μουσικού απομονωτισμού και αυτισμού.

Περί 'καθαρότητας' και μη μόλυνσης της ιταλικής μουσικής από ξένα 'μικρόβια' κάνει λόγο και ο συνθέτης Alfredo Casella, όπως παραθέτει ο Sachs (1987: 138): γι' αυτόν η καλύτερη ιταλική μουσική ήταν αυτή που διατηρούσε την ανεξαρτησία της στη μελωδία, το ρυθμό, την ενορχήστρωση και την αρμονία, από τις παραμορφώσεις και τη νοσηρότητα της Κεντρικής Ευρώπης, της Ρωσίας, της Γαλλίας, χωρίς να χάνει τη θρησκευτικότητα της.

Ο συνάδελφος του Roncaglia, Remo Giazotto υποστηρίζει ότι η μουσική του Verdi ενσαρκώνει το απαύγασμα του πολιτικού πνεύματος της Ιταλίας, ότι συμβολίζει τον ιδρώτα των βιοπαλαιστών, αυτών που δουλεύουν σκληρά, ότι μέσα της ηχεί η γεύση αυτής της χώρας, ότι η μουσική του είναι το ίδιο το ψωμί του λαού (sic) (όπως αναφέρει ο Sachs, 1987: 196 - 7).

Στο ίδιο πνεύμα κινείται και ο ερασιτέχνης μουσικός, ευγενής Guido Visconti, ο οποίος – εισάγοντας εντονότερα τη ρατσιστική διάσταση - δήλωσε το 1933 σχετικά με τη jazz μουσική ότι “Μια ωραία πρωία, [...] το ιταλικό έθνος άνοιξε διάπλατα τις πόρτες του στους Νέγρους [...]. Η μουσική τους, εάν μπορεί κανείς να την αποκαλέσει έτσι, έχει το πάνω χέρι, με τους εκκωφαντικούς θορύβους της και τους ασθματικούς ρυθμούς της.” (όπως παραθέτει ο Sachs, 1987: 175 – 6).

Η μουσική στη Ναζιστική Γερμανία

Όπως επισημαίνει ο Bohlman (2004: 40), η μουσική στη Ναζιστική Γερμανία αποτέλεσε μια πλατφόρμα συγχώνευσης της ιστορίας και του μύθου, όπου η διαχωριστική γραμμή μεταξύ ενός φαντασιακού παρελθόντος και του επινοημένου παρόντος ήταν αρκετά ασαφής.

Ασκώντας την τέχνη της προπαγάνδας (η τέχνη μπορεί να είναι προπαγάνδα και η προπαγάνδα τέχνη), ολοκληρωτικά καθεστάτα όπως το ναζιστικό Τρίτο Ράιχ, προσπάθησαν 'έντεχνα' να επιβάλλουν όχι μόνο μια γενικότερη κοσμοθεωρία και αντίληψη των πραγμάτων, αλλά και τη δική τους έννοια του ωραίου. Το κράτος προσπάθησε να επιβάλλει αξίες και αισθητικές αξιολογήσεις στην πολιτιστική ζωή της κοινωνίας (Richard, 1999 : 17 – 18).

Η μουσική ζωή στην εθνικοσοσιαλιστική Γερμανία ήταν αυστηρά γραφειοκρατικά οργανωμένη και το καθεστώς κατέβαλε εξαντλητική προσπάθεια για να θέσει υπό τον έλεγχο του κάθε πτυχή της παραγωγής και πρόσληψης της μουσικής, με τη βοήθεια θεσμών όπως το Πολιτιστικό και το Μουσικό Επιμελητήριο του Reich (Reichskulturkammer και Reichsmusikkammer αντίστοιχα) (Trommler, 2004: 67).

Σε επίσημες εκδηλώσεις και τελετές έργα του Beethoven, όπως η 3η Ηρωϊκή Συμφωνία, η 5η Συμφωνία, η εισαγωγή Κοριολανός και Egmont (Overture) αλλά και έργα του Wagner - κορυφαίοι και οι δύο Γερμανοί συνθέτες κλασικής μουσικής – προσφέρονταν σε αφθονία (ό.π.: 68). Τον Ιανουάριο του 1934 η μουσική του Beethoven είχε την πρωτοκαθεδρία στις ραδιοφωνικές εκπομπές, λόγω του εορτασμού της 165ης επετείου της γέννησης του. Ραδιοφωνικά show όπως η “Μουσική των Μεγάλων Δασκάλων” (Bach και Händel, πέρα από τους προαναφερθέντες συνθέτες) είχαν ως στόχο να προπαγανδίσουν το μύθο της ανωτερότητας της γερμανικής μουσικής και κατά συνέπεια του γερμανικού έθνους, καπηλευόμενοι τη λόγια, 'κλασική' μουσική ως επιχείρημα επιβεβαίωσης της ύψιστης εθνικής ταυτότητας στην εθνικιστική ρητορική, ως αντανάκλαση της εθνικής αρτιότητας και πυλώνα του γερμανικού εθνικού συμβολισμού (Currid, 2006: 130).

Η μουσική του Wagner συνόδευε προπαγανδιστικά film και επίκαιρα και οι όπερες του είχαν την τιμητική τους τόσο σε συνέδρια του Ναζιστικού Κόμματος, όσο και στο ραδιόφωνο (Trommler, 2004: 69). Το πλέον κλασικό κομμάτι, σήμα κατατεθέν της

φασιστικής μιντιακής αισθητικής ήταν φυσικά ο ‘Καλπασμός των Βαλκυριών’ (‘Walkürenritt’) από τη δεύτερη όπερα της Τετραλογίας ‘Der Ring des Nibelungen’ (‘Το Δαχτυλίδι του Νιμπελούγκεν’), τη ‘Βαλκυρία’ (‘Die Walküre’) (ό.π.: 73). Το συγκεκριμένο έργο χρησιμοποιούνταν, σύμφωνα με καταγεγραμμένες μαρτυρίες στρατιωτών της εποχής και ως μέσο ανύψωσης του ηθικού και έμπνευσης για τη μάχη (Pieslak, 2009: 47).

Το ναζιστικό ιδεώδες αξιοποίησε λοιπόν ιδιαίτερα τη μουσική, ανάμεσα σε άλλες μορφές τέχνης, όπως ο κινηματογράφος, η ζωγραφική, η γλυπτική κτλ. Η παρεχόμενη μουσική παιδεία είχε ως στόχο την εξύψωση του ηθικού της Χιτλερικής Νεολαίας (Richard, 1999: 202). Ο εκδότης της επιθεώρησης ‘Die Musik’, Friedrich Wilhelm Herzog γράφει το 1934 το εξής χαρακτηριστικό: “Θέλουμε μια μουσική που να’ ναι γεμάτη από την εκφραστική δύναμη της εθνικοσοσιαλιστικής ιδέας.” (όπως αναφέρεται στο Richard, 1999: 203). Πριν από το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο στη Γερμανία, η ναζιστική Νεολαία χρησιμοποιούσε εγχειρίδια εκπαίδευσης τα οποία προσδιόριζαν τη χρήση τραγουδιών σε καίρια σημεία των καθημερινών τελετουργικών (Street, 2003: 115).

Το 1937 ο Goebbels διέλυσε τον ξακουστό ‘Allgemeiner Deutscher Musikverein’ (ADMV: Γενικός Γερμανικός Μουσικός Σύλλογος), ο οποίος είχε ιδρυθεί από το Schumann, ώστε να απαλλαγεί από την ‘απαγορευμένη’ και ανεπιθύμητη ατονική, ‘εκφυλισμένη’ μουσική (entartete Musik, degenerate music) με ροπή στον μπολσεβικισμό (Musikbolschewismus), που παρουσιαζόταν στο ετήσιο φεστιβάλ του συλλόγου στη Βαϊμάρη. Το Ναζιστικό Μουσικό Επιμελητήριο αντικατέστησε το Φεστιβάλ με τις Reichs-Musiktage (Μουσικές Ημέρες του Reich) στην πρεμιέρα των οποίων παρουσιάστηκαν μουσικά έργα βασισμένα σε μιλιταριστικές και εθνικιστικές παραδόσεις (Steinweis, 1993: 140).

Δεν ήταν όμως μόνο η κλασική μουσική αντικείμενο προπαγανδιστικής κατάχρησης κατά την περίοδο 1933 – 1945, αλλά και η παραδοσιακή (Volksmusik) ή δημοτικότροπη ή δημοτικοφανής μουσική (volkstümliche Musik, folkstyle), όπως αναφέρει η Britta Sweers (2005: 65). Ο Cecil Sharp, συλλέκτης παραδοσιακών τραγουδιών της Αγγλίας το 19ο αιώνα, είχε γράψει ότι “η μελέτη του παραδοσιακού τραγουδιού θα κινητοποιήσει την ανάπτυξη του αισθήματος πατριωτισμού [...], την

αγάπη για την πατρίδα και την υπερηφάνεια της φυλής [...]” (όπως παραθέτει η Sweers, 2005: 69).

Από τη δεκαετία του '40 και μετά πραγματοποιείται στροφή στο ραδιοφωνικό ρεπερτόριο, αφού επιχειρείται το γεφύρωμα σοβαρής και δημοφιλούς μουσικής, με προγράμματα ποικιλιών – 'βαριετέ' - που αποσκοπούσαν στην ικανοποίηση όλων των ομάδων ακροατών (Currid, 2006: 133).

Το ραδιόφωνο ήταν αυτό που ιδίως μετά το 1939 διαμόρφωνε το ηχοτοπίο της Ναζιστικής Γερμανίας και σκηνοθετούσε μουσικά τον πόλεμο (Inszenierung), εκπέμποντας με μια χωρίς προηγούμενο συχνότητα ορχηστρικές φανφάρες, εμβατήρια, τραγούδια γραμμένα ειδικά για τους στρατιώτες στο μέτωπο (Soldatenlieder, βλ. Bohlman, 2004: 148) αλλά και χορωδιακά έργα και αποσπάσματα συμφωνικών έργων, με τη μουσική να κυριαρχεί σε κάθε διάγγελμα, ανακοίνωση ή άλλη είδηση που μεταδιδόταν, δημιουργώντας μια εθνική συνεκτικότητα (Trommler, 2004: 71 & 73).

Η ραδιοφωνική ανακοίνωση της πτώσης του Stalingrad - προανάκρουση της ναζιστικής καθόδου - επενδύθηκε μουσικά με βαρύγδουπα εμβατήρια, ρούλους τυμπάνων και ένα από τα πιό θλιβερά γερμανικά πολεμικά τραγούδια, το “Είχα έναν σύντροφο” (“Ich hatt' einen Kameraden”), ενορχηστρώνοντας την κατάλληλη ηχητική ατμόσφαιρα χαμού, απώλειας και συντριβής (ό.π.: 74).

Η μουσική στο ραδιόφωνο ήταν νευραλγικό μέρος της προπαγανδιστικής πολιτικής του Ναζιστικού Καθεστώτος: στόχος ήταν η διασκέδαση των μαζών ως ψυχαγωγία, αλλά και με την έννοια του περισπασμού και της απόσπασης από τη σκληρή πραγματικότητα της εργασίας και του πολέμου (Drechsler, 1988: 124, όπως παραθέτει ο Currid, 2006: 22). Έτσι το ραδιόφωνο αποτελούσε όχημα άκοπης εισβολής της ιδεολογικής κατήχησης στην ιδιωτική σφαίρα υπό το μανδύα της ψυχαγωγίας. Η δημοσιότητα (publicity) μέσω του ραδιοφώνου συνέβαλλε στην παραγωγή αποτελεσματικών ακουστικών, ηχητικών φαντασιώσεων με όχημα τη μαζική κουλτούρα (ό.π.: 26). Κατά το Currid, το ραδιόφωνο έπαιξε σημαντικό ρόλο στην κατά το Benjamin (1977) φασιστική απόπειρα για αισθητικοποίηση του πολιτικού (2006: 26).

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΟΧΗΜΑ ΑΝΤΙΠΟΛΙΤΕΥΤΙΚΗΣ ΔΡΑΣΗΣ

Γενικά

Η ιδέα της ανατρεπτικής ισχύος της μουσικής, η οποία δύναται να καταλύσει μια υπάρχουσα κοινωνική πραγματικότητα, εγκαθιδρύοντας μια νέα τάξη πραγμάτων υπάρχει και στον Πλάτωνα: "Με όχημα τη μουσική, η αναρχία μπορεί να παρεισφρήσει απαρατήρητη...διεισδύει σταδιακά και διαβρώνει τους χαρακτήρες και τις ασχολίες των ανθρώπων,...τις επαγγελματικές τους δραστηριότητες...προχωράει ενάντια στους νόμους και στο σύνταγμα, μέχρι να καταλύσει κάθετι δημόσιο και ιδιωτικό..." (όπως παραθέτει ο Attali, 1985: 33-4).

Ο διακεκριμένος Γερμανός συνθέτης του 20ου αιώνα Hans Werner Henze, γεννημένος το 1926, διακρίνει δύο τύπους καλλιτεχνών (Henze, 1982: 65): τον αστό (bourgeois) και τον αποξενωμένο, τον outsider. Ο αστός, αυτός που αισθάνεται κοινωνικά ασφαλής, αποσυνθέτει το υλικό του κατά την καλλιτεχνική δημιουργία, ενώ ο outsider προσπαθεί να ενσωματωθεί, προσπαθώντας μέσα από το έργο του να ανακαλύψει κάποια κοινωνική μειονοτική μορφή η οποία να τον εκφράζει στο επίπεδο των αισθήσεων και του πνεύματος. Δηλαδή στη δεύτερη περίπτωση ο καλλιτέχνης επιζητεί διακαώς την επικοινωνία όχι μέσα από το συμβιβασμό με τις κυρίαρχες τάσεις και τάξεις, αλλά με μεμονωμένα άτομα και μειοψηφίες, λειτουργώντας ως παράγοντας ανατροπής.

Κατά τα λεγόμενα του Henze, η τέχνη βρίσκεται – σε κάποιες περιπτώσεις – στην αντίπερα όχθη της εξουσίας: "Η συμπεριφορά και η φόρμα των έργων του (του δημιουργού που δεν είναι αστός) είναι κρυφά προβοκατόρικη και η πρόκληση γίνεται ο στόχος του περισσότερο ή λιγότερο συνειδητά." (ό.π.: 65)

Ο Henze γράφει το 1964, ότι στην εποχή του η μουσική εμφανίζει την τάση να αρνείται την εποχή της, να εργάζεται υπογείως ενάντια στο κυρίαρχο πνεύμα, υιοθετώντας μια απορριπτική στάση και θέση, με το συνεχές μέλημα να αποδράσει από τη μαζοποίηση, την τυποποίηση και την αισθητική κοινοτοπία που την απειλούν (ό.π.: 123). Θεωρεί την πραγματικά ελεύθερη μουσική ως φύσει και θέσει εχθρική απέναντι σε κάθε μορφή εξουσίας και συμπληρώνει ότι "η μουσική διαλύει το δόγμα όποτε αυτή επιθυμεί" (ό.π.: 125).

Ο Mattern αναφέρει (1997) ότι μέσω της μουσικής προάγεται η συνειδητοποίηση των κοινών συμφερόντων και υποστηρίζεται η οργάνωση συνεργατικών δράσεων για την

ικανοποίηση αυτών των συμφερόντων, κάτι που συνιστά πραγματική πολιτική δράση (όπως παραθέτει η Stapleton, 1998: 230).

Η κοινωνική αλλαγή έχει λοιπόν ήχο. Συγκεκριμένα ηχοτοπία προετοιμάζουν μια κοινωνική επανάσταση. Βέβαια, ο βαθμός ανεκτικότητας και ελευθερίας μιας κοινωνίας καθορίζει και τα περιθώρια για ανάπτυξη παρα-κουλτούρων (subcultures, σε αντίθεση με τον όρο 'υποκουλτούρα' που παραπέμπει σε ποιοτική κατωτερότητα), οι οποίες αμφισβητούν τη δεσπύουσα κουλτούρα ως εναλλακτικά ή αντιδραστικά, ανατρεπτικά πολιτισμικά πρότυπα. Οι παρα-κουλτούρες συχνά προλειαίνουν το έδαφος για κοινωνικά κινήματα, ως δυναμική πολιτική δύναμη. Όταν όμως τα όρια καταστρατηγούνται και οι παρα-κουλτούρες απειλούν το status quo, τότε επέρχεται μια έντονη πολιτικοποίηση τους, καθώς εισέρχονται στο πεδίο της δύναμης (field of power) (Reed, 2005: 303 - 5).

Η disco μουσική

Η disco μουσική ξεπήδησε μέσα από την οικονομική στενότητα της εποχής, η οποία καθιστούσε απαγορευτικό το χορό με τη συνοδεία ζωντανής μουσικής από συγκροτήματα, επιβάλλοντας έτσι το χορό με μουσική υπόκρουση από την αναπαραγωγή δίσκων. Επιπλέον στην Αμερική διαδόθηκε και απολάμβανε ιδιαίτερη δημοφιλία σε χορευτικά clubs ομοφυλοφίλων, αλλά και μεταξύ πιο περιθωριοποιημένων κοινωνικών στρωμάτων, όπως οι μαύροι και οι ισπανόφωνοι. Έτσι, η disco συνέβαλλε στην ανάδειξη της αφανούς και κατατρεγμένης gay κουλτούρας (Lewis, 1982: 187).

Η μουσική στα κοινωνικά κινήματα

Τα κοινωνικά κινήματα (social movements), ως τυπολογία συλλογικής συμπεριφοράς (collective behaviour) συνιστούν μια μορφή συλλογικής δράσης, όπου κάθε συμμετέχων προσέρχεται με διαφορετική παρώθηση και κίνητρα και θεωρούνται ως μοχλοί κοινωνικοπολιτικής αλλαγής, ανανέωσης των θεσμών αλλά και ως πεδία πολιτικής, κοινωνικής και πολιτισμικής μάθησης, ως ευκαιρία πειραματισμών (Eyerman, 2002: 443 – 445).

Ο Eyerman (2002: 445) αναφέρει χαρακτηριστικά ότι κάθε μορφή κουλτούρας και τέχνης μπορεί να λειτουργήσει στα πλαίσια ενός κοινωνικού κινήματος ως 'πολιτικός διαμεσολαβητής' (political mediator), συχνά χωρίς αυτό να γίνεται εμπρόθετα ή

συνειδητά ή ακόμα και χωρίς οι δημιουργοί να είναι προσανατολισμένοι συνειδητά προς έναν τέτοιο πολιτικό ρόλο του έργου τους. Ο Eyerman εισάγει λοιπόν την έννοια της πολιτισμικής πολιτικής (culture politics) των κοινωνικών κινήματων αλλά και δίνει έμφαση στη δυναμική των υπο-κουλτούρων, των μειονοτικών, περιθωριακών πολιτισμικών προτύπων και μοντέλων για την ανάδυση δυνάμεων και τάσεων κοινωνικής αλλαγής (2002: 446). Στην έννοια των culture politics εμπλέκονται οι εξής συντελεστές: το κράτος (state), τα ΜΜΕ (mass media), οι σύμμαχοι (allies) και τα αντι-κινήματα (counter-movements) (Karpantschof, 2001, όπως αναφέρεται στον Eyerman, 2002: 446).

Η μουσική και το τραγούδι έχουν διαδραματίσει νευραλγικό ρόλο στο σχηματισμό αλλά και στην ενθύμηση ενός ευρύτατου φάσματος κοινωνικών κινήματων (Eyerman & Jamison, 1998: 7). Στο πλαίσιο ενός κινήματος, λαμβάνει χώρα έντονη πολιτισμική δραστηριότητα (ό.π.: 9). Η μουσική μπορεί να συμβάλλει στην άρθρωση της ταυτότητας ενός κινήματος, ως μοχλός κινητοποίησης (mobilization), μέσα από ένα δαιδαλώδες δίκτυο αλληλεπίδρασης και ανατροφοδότησης με τους κοινωνικοπολιτικούς αγώνες και τις ιδεολογικές σταυροφορίες (ό.π.: 13).

Η μουσική παράσταση σε συνδυασμό με έναν τελετουργικό χαρακτήρα, με τη χρήση συγκεκριμένων συμβολικών χειρονομιών, με χρωματισμένες ιδεολογικά δηλώσεις των εκτελεστών, δημιουργεί ένα φορτισμένο ηχοτοπίο που πλαισιώνει δυναμικά το κίνημα. Τα τραγούδια και οι μουσικοί επέχουν θέση δημαγωγού αλλά και εμπνευστή (Eyerman, 2002: 452). Η μουσική αποτελεί μηχανισμό στρατολόγησης οπαδών, μοχλό δημιουργίας δεσμών στα πλήθη, αλλά και σπουδαία πηγή χρηματοδότησης ενός κινήματος.

Στην κινηματική πολιτική (mass politics) επιστρατεύεται πάντα η μουσική, δημιουργώντας συγκεκριμένα ηχοτοπία. Η μουσική δεν προσφέρει απλώς μια επένδυση, είναι αναπόσπαστο μέρος του σκηνικού. Δημιουργεί συλλογικότητες μέσα από την ακροαματική διαδικασία. Φυσικά, τα τεχνητά μέσα αναπαραγωγής της μουσικής, όπως ραδιόφωνο, ηχεία και μεγάφωνα συμβάλλουν με τη σειρά τους σε αυτή τη λειτουργικότητα.

Στα κοινωνικά κινήματα η μουσική λειτουργεί ως soundtrack στα δρώμενα, ως ηχητική επένδυση με αισθητικό χαρακτήρα στα τελετουργικά των διαδηλώσεων και οριοθετεί τη σφαίρα, το χώρο όπου αρθρώνεται η πολιτική δράση (Street, 2003: 121-2). Όμως δεν πρέπει να παραβλεφθεί και η εξαιρετική αμεσότητα της – ο ήχος μιλάει απευθείας στους ακροατές (Revill, 2000: 607) - γεγονός ζωτικής σημασίας για μια επικοινωνιακή διεργασία καθώς και για την εγκαθίδρυση πολιτιστικής ηγεμονίας.

Η κουλτούρα, άρα και η μουσική ως έκφραση του πολιτισμού, μπορεί να τελέσει τις εξής λειτουργίες στο πλαίσιο των κοινωνικών κινήματων (Reed, 2005: 299): 1. να ενθαρρύνει το άτομο, κλυδωνίζοντας την ατομικότητα του και διασυνδέοντας την με τη συλλογικότητα, 2. να ενδυναμώνει, εντείνοντας το αίσθημα του καθήκοντος, του 'χρέους' απέναντι στη διεκδίκηση, 3. να ενοποιήσει, να γεφυρώσει τις διαφορές στην ηλικία, το φύλο, την κοινωνική τάξη, την καταγωγή, την ιδεολογία, 4. να ενημερώσει εσωτερικά, δηλαδή να εκφράσει ιδέες και αξίες, είτε διδάσκοντας τις σε νεούλλεκτους είτε παγιώνοντας, 'υπενθυμίζοντας' αυτές στους παλαιμάχους, 5. να ενημερώσει εξωτερικά, να επικοινωνήσει με το εξωτερικό περιβάλλον, να 'προπαγανδίσει' δηλαδή: με τους αντιφρονούντες, τους αναποφάσιστους, τους υποψήφιους μελλοντικούς συντρόφους, 6. να εφευρίσκει, να διατυπώνει ή να αναδιατυπώνει την ιστορία του κινήματος (historicize).

Ρεμπέτικη μουσική

Η ρεμπέτικη μουσική γεννήθηκε και δημιουργήθηκε μέσα στην περιθωριακότητα (marginality), σε έναν υπόκοσμο πληβείων, 'προλεταρίων' (Koglin, 2008: 2).

Ο Koglin παραθέτει μια σημαντική παρατήρηση από έρευνα του Peter Manuel σχετικά με τη δημοφιλή μουσική: η εξέλιξη της popular μουσικής μαρτυρά τη σύνδεση της εμφάνισης νέων μουσικών μορφών και ειδών με το κοινωνικό περιθώριο. Όπως επισημαίνει και ο Roy, η ανάδυση ενός νέου, στασιαστικού καλλιτεχνικού ρεύματος, το οποίο θέτει υπό αίρεση τις κάθε λογής ορθοδοξίες, ξεκινάει από το περιθώριο και διαχέεται υπό τη μορφή μιας νέας ιδεολογίας (2010: 3).

Σε πολλούς πολιτισμούς παγκοσμίως, συνεπώς, η pop συσχετίζεται με πενόμενες, αποστερημένες, περιθωριοποιημένες και μη-αφομοιωμένες από το ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό κατεστημένο τάξεις, των οποίων η μουσική δημιουργία μάλιστα

ανάγεται σταδιακά σε εθνική μουσική έκφραση. Κατά κάποιον τρόπο, οι εγγράμματες ανώτερες κοινωνικές τάξεις ανακαλύπτουν περιφρονημένα μουσικά ιδιώματα, τα εξυψώνουν και τα εξιδανικεύουν, υπό την επήρεια της αλλόκοτης επαναστατημένης γοητείας που ασκεί το περιθώριο (ό.π.: 2).

Κατά το Βεργόπουλο (1974), το ρεμπέτικο εκφράζει μια δευτερογενή, δευτεροβάθμια αντίσταση στην κυρίαρχη ηγεμονία, γιατί αποτυπώνει το πώς εκδηλώνονται στην καθημερινότητα οι σχέσεις εξουσίας, χωρίς όμως να συγκρούεται άμεσα με αυτές (όπως αναφέρεται στο Zaimakis, 2009: 20). Μέσα από τον περιθωριακό του χαρακτήρα, το ρεμπέτικο είναι εξόχως πολιτικό και αντιφρονούν σε κάθετι κατεστημένο, γιατί εκφράζει το κυνήγι μοντέλων ζωής που οδηγούν “στο άλλο, στο διαφορετικό, στην απόδραση” (Βεργόπουλος, 1978, όπως αναφέρεται στο Zaimakis, 2009: 21).

Το ρεμπέτικο συνδέθηκε με την Αριστερά, πολιτικοποιήθηκε, υποβλήθηκε σε λογοκρισία από το καθεστώς του Μεταξά και τη δικτατορία των συνταγματαρχών (Koglin, 2008: 29) αλλά αποτέλεσε και ανάθεμα για μια μεγάλη μερίδα αριστερών (ό.π.: 22-23), γεγονός που αποδίδεται στην έντονη ετερογένεια και τον κατακερματισμό της Αριστεράς. Έτσι, από τη μία μεριά, η ρεμπέτικη μουσική αντιμετωπίζεται ως ένα πλήγμα στο κατεστημένο, ως μια ανατρεπτική μορφή μουσικής έκφρασης, από την άλλη μεριά όμως στιγματίζεται ως άσεμνη, εκμαυλιστική, απολίτιστη και άσχετη με την ποιοτική μουσική.

Η πλειοψηφία των κομμουνιστών διανοουμένων διατηρούσαν πράγματι σφοδρές αμφιβολίες για τη δυνατότητα του ρεμπέτικου είδους να συμβάλλει στον αγώνα ενάντια στην ηγεμονία (hegemony), στην κυρίαρχη, 'επίσημη' κουλτούρα (Zaimakis, 2009: 18), ίσως γιατί το ρεμπέτικο δεν είχε μια τόσο ωμή και άμεσα αντιληπτή πολιτική διάσταση, όπως πρόσταζε το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού για τη στρατευμένη τέχνη (ό.π.: 32). Μάλιστα, όπως αναφέρει ο Koglin, ο αριστερός συνθέτης Αλέκος Ξένος χαρακτήριζε τη ρεμπέτικη μουσική, εν μέσω του εμφυλίου πολέμου, ως αρρωστημένη μουσική που τραγουδιόταν από εξαθλιωμένα κοινωνικά στρώματα, θύματα της καπιταλιστικής λαίλαπας (Koglin, 2008: 23).

Ωστόσο ένα σημαντικό κομμάτι της αριστερής διανοήσης στην Ελλάδα θεωρούσε τη ρεμπέτικη μουσική ως σύμβολο του αντικομοφορμισμού, ως όχημα

αμφισβήτησης της αστικής κοινωνίας και απαγκίστρωσης από τα ξενόφερτα δυτικά μοντέλα ζωής (ό.π.: 20). Οι οπαδοί της μαρξιστικής ιδεολογίας πρέσβευαν ότι η τέχνη, πέρα από πεδίο καλλιτεχνικής έκφρασης, αποτελεί και ένα μέσο αφύπνισης, ιδεολογικής κατήχησης των εργατικών τάξεων, του προλεταριάτου (Zaimakis, 2009: 18). Η αριστερή παράταξη θεωρούσε ότι η μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως ένα πολύτιμο παιδαγωγικό εργαλείο για την εκπαίδευση των εργατών, για τη χειραφέτηση τους, την ενίσχυση του αγωνιστικού τους πνεύματος και τη σφυρηλάτηση μιας αντι-ηγεμονικής ταξικής συνείδησης (ό.π.: 32). Το ρεμπέτικο προσλαμβάνει έτσι μια ιδεολογική χροιά και λειτουργία, ίσως άθελα του, ως επαναστατικό και αντικαθεστωτικό (Koglin, 2008: 29).

Πολλοί σημαντικοί Έλληνες δημιουργοί έντεχνης και λόγιας μουσικής αξιοποίησαν τη ρεμπέτικη μουσική στις συνθέσεις τους: ο Σκαλκώτας στο ημιτελές 'Κοντσέρτο για δύο βιολιά' (1944/45), ο Χατζιδάκις στις 'Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές' (1950), ο Θεοδωράκης συνεργάστηκε με τον Μπιθικότση στο 'λαϊκό ορατόριο' του 'Άξιον Εστί', αξιοποιώντας και πολλά στοιχεία μουσικής υφής και εννοχρήστρωσης στη σύνθεση. Έτσι δόθηκε μια αναζωογονητική ώθηση στο ρεμπέτικο και το έκανε γνωστό και στους νεότερους (ό.π.: 21).

Στη μεταδικτατορική εποχή, στο δεύτερο μισό δηλαδή της δεκαετίας του '70, αναθερμαίνεται το ενδιαφέρον της κομμουνιστικής νεολαίας για το ρεμπέτικο, αλλά γίνεται στροφή και στη rock μουσική (Zaimakis, 2009: 19), ως αντίπραξη και αντί-δραση μέσα στους κόλπους του ίδιου του κόμματος: αμφισβήτηση του συντηρητισμού και απόκλιση από τις κομματικές αρχές περί αγωνιστικής τέχνης (militant art). Είναι ορατή βεβαίως και η επιρροή που άσκησαν τα κοινωνικά κινήματα του '60, στα οποία οι δεσμοί πολιτικής και popular μουσικής ήταν έντονοι.

Από την άλλη όμως, πολλοί μελετητές επισημαίνουν και τον εκφυλισμό του ρεμπέτικου, σταδιακά μέσα στη δεκαετία του '70, αφού το μουσικό αυτό είδος εμπορευματοποιείται, 'αστικοποιείται' προσαρμοσμένο στο γούστο της ανώτερης αστικής τάξης και αλλοιώνεται, ουδετεροποιείται μέσα από τη διάχυση και μαζικοποίηση του στην ευρύτερη κοινωνία (ό.π.: 23).

Όπως επισημαίνει ο Δαμιανάκος (2001), η 'κύρια' πολιτικοποιημένη φάση στη διαδρομή του ρεμπέτικου είναι η περίοδος 1940 – 1953, κατά την οποία διεισδύει βαθύτερα σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα και αποτυπώνει εύγλωττα και αυθεντικά

στους στίχους του τη φωνή της 'εργατιάς' και γενικώς στοιχεία της κουλτούρας της εργατικής τάξης (όπως αναφέρεται στο Zaimakis, 2009: 20).

American Civil Rights Movement

Το αντιρατσιστικό αυτό κίνημα (1955 - 1968) έχει γλαφυρά χαρακτηριστεί ως 'singing movement', 'ωδικό κίνημα' (λαϊκιστί θα μπορούσαμε να πούμε 'τραγουδιάρικο' κίνημα), τίτλος που φανερώνει τη σημασία της μουσικής ως παράστασης, ως κειμένου και ως ηχογραφημένου, εκτεχνολογισμένου προϊόντος της μουσικής βιομηχανίας για το εν λόγω κίνημα (Eyerman, 2002: 446). Ο Roy χαρακτηρίζει το κίνημα ως ένα από τα μουσικότερα στην αμερικάνικη ιστορία, το οποίο κατάφερε να υπερβεί το συμβατικό καταμερισμό έργου με τον παραδοσιακό διαχωρισμό μεταξύ συνθέτη, μουσικού εκτελεστή και ακροατηρίου, ενθαρρύνοντας τη συμμετοχικότητα και τη βιωματικότητα (2010: 2 & 7). Το κίνημα των πολιτικών δικαιωμάτων κληροδότησε τα λεγόμενα 'τραγούδια της ελευθερίας' ('freedom songs'), τραγούδια που μιλούν για την απελευθέρωση από κάθε είδους δεσμά, καταπίεση, υποδούλωση και εκμετάλλευση και που διαμόρφωσαν το επικοινωνιακό δίκτυο του κινήματος (Reed, 2005: 2).

Το τραγούδι "We shall overcome" (Eyerman, 2002: 447 - 448) αναφέρεται ως ο ύμνος του κινήματος και έχει αναγορευτεί σε σύμβολο πολιτικού αγώνα, κάτι στο οποίο συνέβαλλαν τα μέγιστα, μέσα όπως η τηλεόραση και το βίντεο, η μαζική αναπαραγωγή και διανομή. Οι ρίζες του τραγουδιού εντοπίζονται στα τραγούδια θλίψης (sorrow songs), θρησκευτικά τραγούδια (spirituals και gospels) των Αφροαμερικανών σκλάβων της Αμερικής. Ο αρχικός τίτλος "I will overcome" περνάει από το 'εγώ' στο 'εμείς' και γίνεται "We shall overcome", ενσαρκώνοντας το εννοιολογικό φορτίο του συλλογικού αγώνα και των συλλογικών διεκδικήσεων, απευθυνόμενο σε ένα παλλόμενο κοινό. Ο Schütz μιλάει για έναν συγχρονισμό των εσωτερικών ρυθμών των ανθρώπων μέσω της μουσικής, για ένα συν-τονισμό στη συχνότητα του κινήματος ('tuning in', 'κούρδισμα', συγκερασμός ουσιαστικά, μιλώντας με αμιγώς μουσικούς όρους) (1964, όπως αναφέρεται στο Roy, 2010: 5).

Η μουσική λειτούργησε ως αποφασιστικός παράγοντας, ως δύναμη στη διαμόρφωση, στην εξάπλωση και τη συντήρηση της κουλτούρας του κινήματος και κατ' επέκταση και της πολιτικής του, έχοντας ως ισχυρό σύμμαχο τα λανθάνοντα

απελευθερωτικά μηνύματα στους στίχους των αφροαμερικάνικων αυτών θρησκευτικών ασμάτων (Reed, 2005: 13). Η μουσική χρησιμοποιούνταν αρχικά μόνο σε συλλαλητήρια και σε εργαστήρια μη-βίας, αλλά σταδιακά αξιοποιήθηκε και σε διαδηλώσεις αλλά και δράσεις απείθειας κατά της αρχής (civil disobedience actions), με σύνθημα και πυρηνική ιδέα πάντοτε τη μη βία και την ήρεμη ανυπακοή (ό.π.: 29).

Στη Highlander Folk School (το μετέπειτα Folk Center), πραγματοποιούνταν χορωδιακές συνεδρίες - στο πρότυπο του εκκλησιάσματος που ψάλλει σύσσωμο στη λειτουργία - με στόχο την προσέλκυση περισσότερων ακτιβιστών και την οικοδόμηση ενός αισθήματος αλληλεγγύης, συντροφικότητας, φιλίας και εμπιστοσύνης μεταξύ των ετερόκλητων συμμετεχόντων, την εναρμόνιση και τη σύγκλιση των διαφοροποιημένων ομάδων, με βασικό ρεπερτόριο τα τραγούδια της ελευθερίας (ό.π.: 19 & 22).

Πολλά από τα τραγούδια ήταν 'Zipper songs', τραγούδια δηλαδή στα οποία μπορείς να αλλάξεις μία λέξη ή μία φράση από την αρχική στροφή δημιουργώντας έτσι μια νέα στροφή ανάλογα με την περίπτωση, γεγονός που έδινε μεγάλα περιθώρια δημιουργικής ελευθερίας και αυτοσχεδιασμού στα μέλη του κινήματος (Roy, 2010: 10).

Στο Nashville του Tennessee – ένα από τα ισχυρότερα τοπικά κέντρα της φοιτητικής διαμαρτυρίας και εξέγερσης - ξεπήδησε ένα σημαντικό για το κίνημα μουσικό σχήμα, το Nashville Quartet, το οποίο έπαιζε 'rhythm 'n' blues', διασκεύαζοντας τους στίχους γνωστών τραγουδιών της popular μουσικής, όπως για παράδειγμα του Ray Charles (Reed, 2005: 20-21). Ένα άλλο μουσικό σχήμα ήταν οι Freedom Singers, η δράση των οποίων η δραστηριότητα ξεπέρασε το επίπεδο του τοπικού και έφτασε μέχρι το Βορρά, 'στρατολογώντας' νέους ανθρώπους από τις πανεπιστημιούπολεις, κοινωνώντας τα μηνύματα του κινήματος (ό.π.: 23).

Ο Bernice Johnson Reagon, τραγουδιστής, ακτιβιστής και εθνομουσικολόγος της εποχής είχε πει ότι “όταν συγκεντρωνόμαστε σε μια μαζική συνάντηση, τραγουδάμε τραγούδια που συμβολίζουν το μετασχηματισμό, τα οποία πραγματοποιούν μέσα μας αυτήν την επανάσταση του θάρρους” (όπως παραθέτει ο Reed, 2005: 23). Δηλαδή, η μουσική οδηγεί σε μια εσωτερική μεταμόρφωση, σε μια ενδογενή επανάσταση που προετοιμάζει το έδαφος για την πραγματική επανάσταση. Ο ιστορικός των κινημάτων Charles Payne, συμπληρώνει πολύ χαρακτηριστικά ότι “η μουσική λειτουργεί ως ένα είδος λιτανείας ενάντια στο φόβο” (όπως παραθέτει ο Reed, 2005: 24). Ο ήχος

ενδυναμώνει και ενσαρκώνει την κοινότητα, δημιουργώντας ένα δίκτυο κοινών νοημάτων και ενδιαφερόντων. Οι ιδιότητες του ήχου συμβάλλουν στη μορφοποίηση της εμπειρίας (Roy, 2010: 3).

Ο Denisoff (1968: 229) χαρακτηρίζει αυτού του είδους τα τραγούδια που αξιοποιήθηκαν στο κίνημα, ως 'propaganda songs', προπαγανδιστικά τραγούδια ή αλλιώς 'songs of persuasion', ιδεολογικά τραγούδια (ο όρος persuasion μεταφράζεται εδώ όχι ως πειθώ, αλλά ως ιδεολογία, κοινωνικοπολιτική πεποίθηση), τα οποία είναι γραμμένα με βάση το ιδίωμα και τη μουσική δομή της folk, είναι δηλαδή φολκλορίζοντα, κάτι που συναντήσαμε και στα φασιστικά καθεστώτα. Ορίζοντας τους στόχους και τη λειτουργικότητα αυτών των τραγουδιών προπαγάνδας, ο Denisoff συμφωνεί κατά πολύ με το Reed (ό.π.: 229, βλ. και παραπάνω σ. 16): εγείρουν τη συμπάθεια και συμπαραστάση προς ένα κίνημα, ενισχύουν το αξιακό σύστημα των υποστηρικτών, προωθούν τη συνεκτικότητα και την αλληλεγγύη, στρατολογούν, προτείνουν λύσεις σε υπαρκτά ή φαντασιακά κοινωνικά φαινόμενα και εφιστούν την προσοχή σε μια προβληματική κατάσταση που αποτελεί πηγή δυσαρέσκειας, με τη χρήση συναισθηματικά φορτισμένης φρασεολογίας.

White Power Movement

Οι ακτιβιστές του ρατσιστικού κινήματος 'Λευκή Δύναμη' έχουν δημιουργήσει δίκτυα συνεργαζόμενων ομάδων σε Ευρώπη και Αμερική, οι οποίες εκτείνονται από χριστιανικές οργανώσεις μέχρι Νεοναζί και Skinheads και αγωνίζονται για την υπεράσπιση της λευκής φυλής από τη γενοκτονία, είναι αντισημιτιστές, εναντιώνονται στην ομοφυλοφιλία, αλλά και στους μικτούς γάμους. Οραματίζονται μια κοινωνία στην οποία όσοι δεν είναι λευκοί είτε θα έχουν εξοντωθεί, ή στην καλύτερη περίπτωση θα είναι υποταγμένοι στην Άρια Φυλή (Simi & Futrell, 2006).

Στο κίνημα αυτό, προεξάρχοντα ρόλο παίζει η μουσική – κυρίως black metal, hard rock ή punk - ως συλλογική εμπειρία, με πρωταγωνιστές στη διανομή τη Μεγάλη Βρετανία και τη Σουηδία (Eyerman, 2002: 449).

Όπως αναφέρει και ο Attali (1985: 6), η μουσική ως ένα εξεζητημένο σύστημα οργάνωσης ήχων αποτελεί ένα εργαλείο για την παγίωση, για την εδραίωση της

συλλογικότητας, της κοινότητας, μιας ολότητας (totality). Επιπλέον η μουσική λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος ενός κέντρου εξουσίας με τα υποκείμενα του.

Έτσι, το κίνημα White Power προσπαθεί μέσα από την οργάνωση μαζικών συναυλιών και μουσικών φεστιβάλ, να δημιουργήσει συναισθηματικούς δεσμούς, να διαμορφώσει τη συλλογική ταυτότητα στα μέλη του, μέσα από τη δυνατή συλλογική εμπειρία της ζωντανής μουσικής, όπου το αισθητηριακό, το σωματικό και το θυμικό στοιχείο μπλέκονται αξεδιάλυτα, ενδυναμώνοντας την αίσθηση του ανήκειν και διανοίγοντας το δρόμο από το ατομικό στο μαζικό (Eyerman, 2002: 450).

Αλλά και η παραγωγή και διανομή δίσκων, η οποία διευκολύνεται σε απίστευτο βαθμό από το διαδίκτυο, με την προσβασιμότητα και διαθεσιμότητα του, δομεί μια φαντασιακή κοινότητα αλληλέγγυων ακολούθων και οικοδομεί σταδιακά μια υπο-κουλτούρα με πολιτική διάσταση και δύναμη, νοηματοδοτεί, δημιουργεί ένα αυτοτελές και αυθύπαρκτο σύμπαν εμπειρίας.

Ένας οπαδός του κινήματος αναφέρει σε συνέντευξη του: “Ακούω white power μουσική και νιώθω αυτό το συναίσθημα ότι συμμετέχω σε κάτι συνολικό...Κάθομαι στο σπίτι μόνος και αν και γνωρίζω ότι όλος ο κόσμος είναι εναντίον μου, μπορώ να βάλω ένα cd και να το ακούσω. Αυτό όχι μόνο με ανεβάζει αλλά ξέρω ότι [...] υπάρχουν άνθρωποι που έχουν το ίδιο cd και σχηματίζεται μια κοινότητα που μας δίνει δύναμη” (Simi & Futrell, 2006). Τα λόγια αυτά μαρτυρούν τη συνεκτική δύναμη της μουσικής, τη δημιουργία ταυτοτήτων, μουσικών και πολιτικών, και τη μυσταγωγία που τη χαρακτηρίζει. Μέσα από την ακροαματική διαδικασία, καταργούνται οι χωροχρονικές αποστάσεις, δημιουργείται ένας υπερ-χώρος και ένας υπερ-χρόνος.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η μουσική προαναγγέλει (herald) ως καθρέφτης της κοινωνίας και του μέλλοντος, εκφράζει αυτό που μας επιφυλάσσεται ως μελλοντική εξέλιξη, φέροντας παράλληλα και το στίγμα της εποχής της (Attali, 1985: 4 - 5). Φέρει το σπόρο της αμφισβήτησης και της ανατροπής αλλά υπηρετεί και την πολιτική εξουσία με ποικίλους τρόπους. Η μουσική έχει μια δυναμική διπλής όψης: από τη μία μπορεί να προωθήσει άνωθεν επιβαλλόμενους σκοπούς και από την άλλη να δυναμιτίσει τα κείμενα, πυροδοτώντας την ανταρσία και την αντιπολίτευση, γι' αυτό άλλωστε κατά καιρούς έχει υποστεί λογοκρισία από καθεστώτα που φοβόντουσαν τη δύναμη της (Street, 2003: 117 & 120).

Ο ρόλος της είναι αμφιλεγόμενος, γιατί και η ίδια η ουσία της, το περιεχόμενο και το νόημα της δεν είναι εύκολα προσδιορίσιμα. Η μουσικολογική επιστήμη και έρευνα έχει αναπτύξει χρήσιμα εργαλεία τα οποία κατατέμνουν το μουσικό έργο, από εμπειρική, μορφολογική, ιστορική, συστηματική ή εθνομουσικολογική σκοπιά, αλλά δυσκολεύεται να εντοπίσει, να οριοθετήσει και να εκλογικεύσει τους δεσμούς της μουσικής δημιουργίας και πράξης με την εξουσία.

Τα πραγματικά παραδείγματα που παρουσιάστηκαν στην εργασία σκιαγραφούν την αμφισημία της μουσικής, τις χρήσεις και καταχρήσεις της από την εξουσία, το κατεστημένο αλλά και την αξιοποίηση της ως πολιορκητικό κριό ενάντια στην καθεστηκυία τάξη, ως μέσο διεκδίκησης δικαιωμάτων, ως μέσο επιβολής μιας νέας κοινωνικοπολιτικής τάξης. Η μουσική αποτελεί ηχητική επένδυση σε συλλογικές φαντασιώσεις αλλά και σε οράματα για το μέλλον.

Η μουσική ερεθίζει το φαντασιακό, φέροντας στο νου εικόνες, παραστάσεις, συνειρμούς, δημιουργεί συγκεκριμένες ψυχικές διαθέσεις (ό.π.: 114). Η μουσική έχει τη δύναμη να κινητοποιεί το συγκινησιακό και θυμικό του ανθρώπου, μέσα από τη συνισταμένη των φυσικών ιδιοτήτων της: τονικό ύψος/συχνότητα, ρυθμός, χροιά, ένταση (Revill, 2000: 602). Αυτά τα χαρακτηριστικά της καθιστούν τη μουσική πράξη εύφορο πεδίο ιδεολογικής άσκησης και πολιτικοποίησης, αλλά και ευάλωτη στη χρήση της σε ψυχολογικές τακτικές χειραγώγησης.

Η συμβολή των τεχνολογικών μέσων στην επίταση της επικοινωνιακής δύναμης της μουσικής πρέπει να τονιστεί ιδιαίτερα. Τα μέσα, παλαιά και νέα, συνεργάζονται με

κάθε μορφή τέχνης, μετασχηματίζοντας την επιρροή και το αντίκτυπο τους. Η μουσική σε μια ζωντανή συναυλία δημιουργεί ένα διαφορετικό ηχοτοπίο από τη μουσική όπως ακούγεται στο ραδιόφωνο ή σε ένα cd. Η διάδραση τεχνολογικών μέσων και μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης οδηγεί στην ανάδυση υβριδικών επικοινωνιακών εργαλείων με διαφορετική φόρμα και νοηματοδότηση. Μιλάμε δηλαδή και για μια οικολογία των media (media ecology), αφού τα media διαμορφώνουν το περιβάλλον της εμπειρίας.

Επιπλέον η ενορχήστρωση του ηχητικού σκηνικού έχει καίρια σημασία: το επικοινωνιακό πλαίσιο, το μέσο μετάδοσης, οι προσλαμβάνουσες και αναπαραστάσεις, οι εννοιολογικές κατασκευές του ακροατηρίου, η μορφή, η υφή και το είδος του μουσικού έργου, αλλά και το λεκτικό κομμάτι της επικοινωνίας συγχωνεύονται για την μετάδοση του συνολικού, σύνθετου μηνύματος, αλλά φυσικά και οι ιστορικές συνθήκες, το ιδιαίτερο κοινωνικοπολιτισμικό υπόβαθρο, η κυρίαρχη κουλτούρα.

Πλέον έχει αλλάξει η υφή της πολιτικής κουλτούρας, δεν μιλάμε πια για μαζική πολιτική. Με αυτήν την πολιτική αλλαγή συμπορεύεται (ή μήπως την έχει προαναγγείλει;) η σύγχρονη διαφοροποιημένη μουσική κουλτούρα ή οποία γεννά πολλαπλές μουσικές ταυτότητες και εξορίζει τη μουσική μονοφαγία. Η μουσική λειτουργεί ως soundtrack της καθημερινότητας μας, με τη μουσική εμπειρία να έχει λάβει εξατομικευμένη διάσταση. Η σχέση της μουσικής με τη δύναμη, την εξουσία αλλά και την ανατροπή στη σύγχρονη εποχή είναι ένα ζήτημα που χρήζει μεγαλύτερης εμβάθυνσης και διερεύνησης και που μπορεί να οδηγήσει σε απρόβλεπτες διαπιστώσεις.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Attali, J. (1985). *Noise: an essay on the political economy of music* (Theory & History of Literature, Vol. 16). UK: Manchester University Press. [*Bruits: essai sur l' économie politique de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977].

Bohlman, V. P. (2004). *The music of European nationalism: cultural identity and modern history* (ABC – CLIO World Music Series, Series Editor: M. B. Bakan). California: ABC-CLIO, Inc.

Currid, B. (2006). *A national acoustics: music and mass publicity in Weimar and Nazi Germany*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Denisoff, R. S. (1968). Protest Movements: Class Consciousness and the Propaganda Song. *The Sociological Quarterly* 9 (2): 228 – 247.

Eyerman, R. (2002). Music in Movement: Cultural Politics and Old and New Social Movements. *Qualitative Sociology* 25 (3): 443 – 458.

Eyerman, R. & Jamison, A. (1998). *Music and social movements: mobilizing traditions in the twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Henze, W. H. (1982). *Music and Politics – Collected Writings 1953 – 81*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Koglin, D. (2008). Marginality - A key concept to understanding the resurgence of Rebetiko in Turkey. *Music & Politics* 2 (1): 1 – 38.

Lewis, H. G. (1982). Popular Music: Symbolic Resource and Transformer of Meaning in Society. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 13 (2): 183-189.

McClary, S. (1987). The blasphemy of talking politics during Bach Year, στο Leppert, R. & McClary, S. (eds). *Music and society: the politics of composition, performance and reception*, pp. 13 – 62. Cambridge: Cambridge University Press.

Padoan, M. & Carter, T. (1988). Music, Language and Society in Antonio Planelli. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 19 (2): 161-179.

Pieslak, R. J. (2009). *Sound targets : American soldiers and music in the Iraq war*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Reed, T.V. (2005). *The Art of Protest. Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Revill, G. (2000). Music and the politics of sound: nationalism, citizenship, and auditory space. *Environment and Planning D: Society and Space* 18: 597 – 613.

Richard, L. (1999). *Ναζισμός και Κουλτούρα*. Αθήνα: Αστάρτη. [*Le nazisme et la culture*. Paris: Editions François Maspero, 1971].

Roy, G. W. (2010). How Social Movements Do Culture. *International Journal of Politics, Culture and Society*: 1 – 14. Published Online: 26/2/2010 (<http://www.springerlink.com>). Springer Netherlands.

Sachs, H. (1987). *Music in Fascist Italy*. London – New York: W. W. Norton & Company.

Scruton, R. (2010). Music and Morality. *The American Spectator* (February issue).

Simi, P. & Futrell, R. (2006). White Power Cyberculture – Building a Movement. *The Public Eye Magazine* Summer 2006. Last retrieved 1/2/2010, from <http://www.publiceye.org/magazine/v20n2/simi_futrell_white_power.html>

Stapleton, R. K. (1998). From the margins to mainstream: the political power of hip-hop. *Media Culture Society* 20 (2): 219 – 234.

Steinweis, A. E. (1993). *Art, ideology, and economics in Nazi Germany: the Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.

Street, J. (2003). 'Fight the Power': The Politics of Music and the Music of Politics. *Government and Opposition* 38 (1): 113 – 130.

Sweers, B. (2005). The Power to Influence Minds: German Folk Music during the Nazi Era and After, στο Randall, J. A. (ed). *Music, Power, and Politics*. New York & London: Routledge.

Trommler, F. (2004). Conducting Music, Conducting War: Nazi Germany as an Acoustic Experience, στο Alter, M. N. & Koepnick, L. (eds). *Sound matters: essays on the acoustics of modern German culture*, pp. 65 – 76. New York: Berghahn Books.

Wolff, J. (1987). Foreword: The ideology of autonomous art, στο Leppert, R. & McClary, S. (eds). *Music and society: the politics of composition, performance and reception*, pp. 1 – 12. Cambridge: Cambridge University Press.

Zaimakis, Y. (2009). “Bawdy Songs and Virtuous Politics”: Ambivalence and Controversy in the Discourse of the Greek Left on *rebetiko*. *History and Anthropology*. 20 (1): 15 — 36.