



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

**Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών**

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Διασκευές και επανεκτελέσεις στο «Φτωχό κομπολογάκι μου» του
Γιώργου Μητσάκη. Διαφορετικές εκδοχές πάνω στο ίδιο υλικό.**

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΜΕΛΙΔΗΣ

Επόπτης: Λιάβας Λάμπρος, Τίτλος: Αναπληρωτής Καθηγητής Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής
Ανθρωπολογίας στο τμήμα μουσικών σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, διδάσκων στο
πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών «Εκτέλεση και Ερμηνεία της Παραδοσιακής Μουσικής»

Επιβλέπων: ΧΑΡΙΔΗΜΟΣ ΣΑΡΡΗΣ, Τίτλος: Διδάκτωρ Εθνομουσικολογίας στο τμήμα μουσικών
σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, διδάσκων στο πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών
«Εκτέλεση και Ερμηνεία της Παραδοσιακής Μουσικής»

ΑΘΗΝΑ

Οκτώβριος, 2021

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Αθήνα 2022

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Λάμπρος Λιάβας
2. Μαρία Παπαπούλου
3. Τάσος Χαγούλας

© Μελίδης Βασίλειος, 2022.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Μελίδης Βασίλειος

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα εργασία, ένα τραγούδι γίνεται αφορμή ιστορικών και πολιτισμικών παρενθέσεων, επαγωγικής σκέψης, αναζήτηση ετερόκλητων ρεπερτορίων και εργαλείο για την κατανόηση της έννοιας της αισθητικής στην τέχνη και πιο συγκεκριμένα στην μουσική. Το “Φτωχό κομπολογάκι μου” του Γιώργου Μητσάκη είναι ένα τραγούδι που έχει διασκευαστεί πολλές φορές, σε διαφορετικές περιόδους από καλλιτέχνες που εκπροσωπούν διαφορετικά στυλ και απευθύνονται σε ανόμοια μεταξύ τους ακροατήρια. Ξεκινώντας από τον Μητσάκη και την εποχή του αστικού λαϊκού τραγουδιού της Αθήνας του 1940 το αναλυτικό μοντέλο που χρησιμοποιείται είναι: Στοιχεία από την βιογραφία του καλλιτέχνη, ιστορικά και πολιτισμικά γεγονότα της εποχής όπου παρατίθενται και εργαλειαποιούνται για την αισθητική ανάλυση που ακολουθεί, μουσικολογική ανάλυση και μια σύνοψη των παραπάνω στο πλαίσιο της αισθητικής.

Οι διασκευές που εξετάζονται είναι του Μάνου Χατζιδάκι, της Λίτσα Διαμάντη και του Σταμάτη Κόκοτα. Σε κάθε περίπτωση η προσπάθεια που έγινε είναι μια αμερόληπτη, χωρίς την παρεμβολή του προσωπικού γούστου προσέγγιση στο κάθε πλαίσιο, με την ελπίδα πως αφορά μια ματιά που παρατηρεί πίσω από τα εμφανώς δοσμένα χαρακτηριστικά. Τελικά θα δούμε πως μια αισθητική τάση δεν προκύπτει μόνο από αυτούς που φαινομενικά την δημιουργούν, αλλά και από αυτούς που την υιοθετούν. Παρατίθενται απόψεις πάνω στο θέμα της αισθητικής και παρατηρούνται κάποιες άμεσες διεργασίες που μεταβάλλουν το περιεχόμενο της.

Λέξεις-κλειδιά: Αισθητική, Φτωχό Κομπολογάκι μου, ρεμπέτικο-αστικό λαϊκό τραγούδι, Γιώργος Μητσάκης, Μάνος Χατζιδάκις, Λίτσα Διαμάντη, Σταμάτης Κόκοτας.

Abstract

In the present work, a song becomes an occasion for historical and cultural quotations, inductive thinking, search for diverse repertoires and a tool for understanding the concept of aesthetics in art and more specifically in music. "Ftwho kompologaki mou" by George Mitsakis is a song that has been adapted many times, in different periods by artists who represent different styles and are addressed to dissimilar audiences. Starting from Mitsakis and the era of the urban folk song of Athens in 1940, the analytical model used is: Elements from the artist's biography, historical and cultural events of the time where they are quoted and used for the aesthetic analysis that follows, musicological analysis and a summary of the above in the context of aesthetics.

The covers under consideration are by Manos Hadjidakis, Litsa Diamanti and Stamatis Kokkotas. In any case, the effort made is an impartial, without the interference of personal taste approach in each context, with the hope that it concerns a perspective that observes behind the obviously given characteristics. Eventually we will see that an aesthetic trend arises not only from those who seemingly create it, but also from those who adopt it. Opinions are presented on the subject of aesthetics and some direct processes are observed that change its content.

Keywords: Aesthetics, Ftwho kompologaki mou rebetiko-urban folk song, George Mitsakis, Manos Xadjidakis, Litsa Diamanti, Stamatis Kokkotas.

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	7
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ.....	9
Η ΠΕΡΙΟΔΟΛΟΓΗΣΗ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ.....	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.....	12
1.1 ΠΕΡΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ. ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΣΧΕΤΙΚΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ.....	12
1.2 ΓΙΑ ΤΟΝ ΓΙΩΡΓΟ ΜΗΤΣΑΚΗ	14
1.3 ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΜΕΤΑΞΕ	16
1.4 ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ ‘40 ΚΑΙ ‘50	17
1.5 ΤΟ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....	20
1.6 ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ.....	24
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.....	29
2.1 ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ	29
2.2 Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1960	29
2.3 ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΑΝΟ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙ.....	31
2.4 ΤΟ ΦΤΩΧΟ ΚΟΜΠΟΛΟΓΑΚΙ ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΑΝΟ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙ- ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ	33
2.5 ΓΙΑ ΤΗΝ ΛΙΤΣΑ ΔΙΑΜΑΝΤΗ	36
2.6 ΤΟ ΦΤΩΧΟ ΚΟΜΠΟΛΟΓΑΚΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΛΙΤΣΑ ΔΙΑΜΑΝΤΗ-ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ.....	37
2.7 ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΤΑΜΑΤΗ ΚΟΚΚΟΤΑ.....	40
2.8 ΤΟ ΦΤΩΧΟ ΚΟΜΠΟΛΟΓΑΚΙ ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΤΑΜΑΤΗ ΚΟΚΚΟΤΑ-ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ.....	41
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.....	44
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	44
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	51
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	53
ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	56

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το πώς ένα μουσικό κομμάτι-τραγούδι, γίνεται διαχρονικό. Οι μηχανισμοί δηλαδή που το καθιστούν επίκαιρο σε κάθε εποχή και πώς η αισθητική του μεταβάλλεται ανάλογα με τις παραμέτρους που την ορίζουν στις ανάλογες περιόδους. Καθώς το κάθε αισθητικό πλαίσιο ορίζεται από κοινωνικά, πολιτισμικά και οικονομικά φαινόμενα είναι σχεδόν σίγουρο πως όταν αυτά αλλάζουν, επηρεάζουν την αισθητική. Στην περίπτωση των τεχνών, συνήθως η επιρροή αυτή είναι καθολική. Όλες αυτές οι αλλαγές δεν έρχονται από στιγμή σε στιγμή, αλλά σε βάθος χρόνου όταν οι αλλαγές μέσα σε μια κοινωνία είναι ορατές παντού (Τσέτσος, 2012, σελ. 1-2).

Η μελέτη περίπτωσης πάνω στο τραγούδι του Μητσάκη *Φτωχό κομπολογάκι* έχει ενδιαφέρον καθώς έχει τα φόντα του “διαχρονικού”. Το ότι παίζεται και ηχογραφείται μέχρι και σήμερα, με σημαντικές διαφορές σε όλα τα επίπεδα το καθιστά μια αξιόλογη περίπτωση. Αυτό πιθανώς να συμβαίνει γιατί το συγκεκριμένο τραγούδι δεν πέρασε ποτέ στην αφάνεια, καθώς ο Μητσάκης έζησε μέχρι την δεκαετία 90' και ήταν ενεργός στα πάλκα. Επίσης πρόκειται για ένα “απενοχοποιημένο” τραγούδι σε σχέση με τα λογοκριμένα του είδους, καθώς ο Μητσάκης έγραφε τραγούδια κυρίως μετά την επιβολή της λογοκρισίας. Την χρονιά που ηχογραφήθηκε για πρώτη φορά, υπήρξαν άλλες δύο εκτελέσεις, με διαφορετικούς τραγουδιστές και μουσικούς. Επίσης ο συνθέτης πειραματίστηκε σε ενορχηστρωτικό, μελωδικό και αρμονικό επίπεδο, χωρίς όμως οι πειραματισμοί αυτοί να δίνουν ένα διαφορετικό αισθητικό αποτέλεσμα. Ο λόγος πιθανώς να είναι το ότι μέσα στην ίδια χρονιά τα αισθητικά γνωρίσματα είναι τα ίδια. Εξαιρέση αποτελεί η ηχογράφηση την ίδια χρονιά από τον Τέτο Δημητριάδη που θυμίζει καντάδα και η μελωδία παίζεται με ακορντεόν. Η χρήση των οργάνων, της φωνής, η ενορχήστρωση και η αρμονική αντίληψη ορίζονται από τις ίδιες αξίες την ίδια εποχή. Σε μεγάλα χρονικά διαστήματα π.χ. δεκαετία, εντοπίζουμε άλλες εκτελέσεις όπως της Λίτσα Διαμάντη, της Πόλυ Πάνου, του Σταμάτη Κόκοτα και του Μάνου Χατζιδάκι όπου οι διαφορές είναι μεγάλες. Το αισθητικό υπόβαθρο, αλλά και οι μουσικολογικές διαφοροποιήσεις σε αυτές τις εκτελέσεις είναι μεγάλες.

Τα ερωτήματα που δημιουργούνται είναι πολλά. Ποιες οι αισθητικές αλλαγές; Η αισθητική στην μουσική, δεν εντοπίζεται μόνο στις διαφοροποιήσεις μουσικολογικού περιεχομένου όπως αρμονία, ρυθμός, μελωδία, αλλά υπάρχουν στην συνολική εικόνα που παρουσιάζεται ένα μουσικό έργο. Οι λεπτομέρειες που συνθέτουν την εικόνα αυτή είναι πολλές. Στις παραπάνω μουσικολογικές προστίθεται το οργανολόγιο, ο ήχος (ηλεκτρικός ή μη), τα εφέ. Οι χώροι επιτέλεσης και οι μουσικοί- τραγουδιστές είναι επίσης ένα μεγάλο κομμάτι, καθώς συνδέουν άλλα σημανόμενα στο περιεχόμενο του κάθε έργου. Στο εν προκειμένω παράδειγμα: Στην εκτέλεση της

Πόλυ Πάνου οι αλλαγές δεν μας πάνε πολύ μακριά. Ο συνθέτης καθώς ο ίδιος δήλωνε πως το τετράχορδο μπουζούκι προσφέρεται για πιο δεξιότεχνικό παίξιμο, το αποτυπώνει σε κάποιες φράσεις. Το ύφος είναι κοντά στις πρώτες εκτελέσεις σε επίπεδο ενορχήστρωσης. Η τραγουδίστρια ωστόσο απευθύνεται σε άλλη γενιά ακροατών και αυτό αποτυπώνεται στον τρόπο που χειρίζεται την εκφορά του λόγου. Χρησιμοποιεί μακρόσυρτα γυρίσματα και καταλήξεις, όπου μας παραπέμπουν σε μεταγενέστερη εποχή. Ο ήχος γίνεται ηλεκτρικός με εφέ (reverb) και προστίθεται ηλεκτρική κιθάρα και πιάνο. Όλα αυτά με τρόπο διακριτικό, καθώς η Πάνου ως τραγουδίστρια-σύμβολο που βρέθηκε κοντά σε παλαιότερους συνθέτες δεν σηματοδοτεί το πέρασμα σε κάτι τελείως διαφορετικό. Η Λίτσα Διαμάντη ως τραγουδίστρια ξεκίνησε με τα τραγούδια του Μητσάκη, καθώς πρωτοτραγούδησε την επιτυχία *Συννεφιάς*. Στην εκτέλεση του *Φτωχό κομπολογάκι* μου το 1967 που ερμηνεύει με τον Μπάμπη Τσετίνη, θα παρατηρήσουμε αρκετές αλλαγές σε αισθητικό και μουσικολογικό επίπεδο σε έναν δίσκο ο οποίος είχε κυρίως επανεκτελέσεις των τραγουδιών του συνθέτη και ήταν στο αισθητικό στυλ της εποχής με ποτ πουρί ηλεκτρικό ήχο και χαρακτηριστικά που θα εξετάσουμε παρακάτω. Στο επόμενο παράδειγμα ο Σταμάτης Κόκοτας (discogs, 2003) περνάει εμφανέστερα νέες αισθητικές, καθώς προστίθεται στην ενορχήστρωση το ακορντεόν και τα ντραμς. Οι διαφοροποιήσεις που εισήχθησαν στην εκτέλεση της Πόλυ Πάνου παραμένουν, με κάποια στοιχεία να γίνονται πιο έντονα. Ο ήχος είναι πιο “ραφιναρισμένος” καθώς τα μηχανήματα ήχου είναι πλέον καλύτερα, ο τρόπος τραγουδίσματος διατηρεί το μακρόσυρτο στα γυρίσματα και τις καταλήξεις προσθέτοντας ένα εκτεταμένο vibrato που είναι χαρακτηριστικό δείγμα της λαϊκής μουσικής από το ‘70 και μετά. Πώς συνδέονται οι αλλαγές με το κοινωνικό πλαίσιο και την εποχή; Για να απαντηθεί το συγκεκριμένο ερώτημα θα πρέπει να γίνει μια ενδελεχή παρουσίαση της κοινωνικοπολιτισμικής κατάστασης των δεκαετιών ‘60 και ‘70, καθώς και τα αισθητικά γνωρίσματα των εποχών αυτών υπό το πρίσμα των τεχνών. Η τεκμηρίωση αυτής της σύνδεσης θα γίνει, μέσω της έρευνας στις αλλαγές που ήρθαν στα μέσα που είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τα κοινωνικά-πολιτισμικά πλαίσια των εποχών, τα μέσα αποτύπωσης και αναπαραγωγής δηλαδή την δισκογραφία και του μηχανισμού μετασχηματισμού της.

Γιατί οι παραπάνω τραγουδιστές επέλεξαν το συγκεκριμένο τραγούδι; Τι αλληλεπίδραση έχει το τραγούδι με την εκάστοτε εποχή και το κοινό; Η “λειτουργικότητα” του είναι ίδια σε όλα τα πλαίσια-εποχές; Οι παραπάνω ερωτήσεις μπορούν να εξεταστούν παράλληλα, εστιάζοντας αντίστοιχα σε τρία μέρη: Στα πρόσωπα, δηλαδή στο ποιος είναι ο κάθε τραγουδιστής-μουσικός που χρησιμοποιεί το τραγούδι, ποιοι είναι οι χώροι επιτέλεσης και αναπαραγωγής, και στο τι σημαίνει σουξέ σε κάθε εξεταζόμενη εποχή. Σε όλα τα παραπάνω ερωτήματα υπάρχει ένα κοινό σημείο αναφοράς: Η αναβίωση του ρεμπέτικου που ξεκίνησε την δεκαετία του ‘70. Η ιστορική αυτή συγκυρία είναι πιθανώς το έναυσμα για τις όποιες διασκευές ήρθαν την εποχή εκείνη και έπειτα. Η

αναβίωση αυτή είναι ένα μεγάλο κομμάτι έρευνας, που θα μπορούσε να γίνει αντικείμενο μιας ξεχωριστής μελέτης, καθώς διαρκεί μέχρι σήμερα, με τους δικούς της μετασχηματισμούς, αισθητικές διαφοροποιήσεις και όρους. Η διάρκεια της όμως μας ενδιαφέρει και στην παρούσα έρευνα, καθώς το *Φτωχό κομπολογάκι* συνεχίζει και ακούγεται σε εκπομπές όπως το “Στην υγεία μας” του Σπύρου Παπαδόπουλο, σε απόδοση της Λιζέτα Καλημέρη πλαισιωμένο από το έμπειρο, εξειδικευμένο ρεμπέτικο σχήμα μουζουκίων “Δρόμος”.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Για να απαντηθούν τα παραπάνω ερωτήματα θα είναι χρήσιμο να μελετηθεί ξεχωριστά η κάθε περίοδος παραγωγής του λαϊκού τραγουδιού από το 1940 μέχρι σήμερα, όπως επίσης το κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο που περιβάλλει την κάθε περίοδο αναδεικνύοντας τις αισθητικές που αναπτύσσονται μέσα σε αυτό. Η κάθε εκτέλεση (ανάμεσα στις προαναφερόμενες υπάρχουν πολλές άλλες), θα εξεταστεί ως προς το πρόσωπο που την διασκεύαζε-τραγουδάει, τα αισθητικά χαρακτηριστικά της εποχής, καθώς και τις προτιμήσεις του ακροατηρίου, παρουσιάζοντας οργανολόγια, προτιμήσεις στις ενορχηστρώσεις και το αρμονικό υπόβαθρο. Τέλος η κάθε εκτέλεση του εν λόγω τραγουδιού, θα εξεταστεί μέσα από μια μουσικολογική ανάλυση φωτίζοντας έτσι όλα τα σημεία που θα μας δώσουν τις απαντήσεις που ζητάμε.

Για την εποχή που γράφτηκε για πρώτη φορά το τραγούδι *Φτωχό κομπολογάκι* είναι χρήσιμο να γίνει μια πιο εκτεταμένη παρουσίαση μιας και όλες οι επανεκτελέσεις λίγο-πολύ αποδίδουν τον αστικό-λαϊκό χαρακτήρα του μουσικού αυτού μορφώματος. Η περιοδολόγηση του Γιώργου Κοκκώνη που προτείνεται στο συνέδριο “Αγροτική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός” στην θεματική ενότητα “Ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι”, μας δίνει τις πληροφορίες που θα χρησιμοποιηθούν για να κατανοήσουμε το πλαίσιο της εποχής αυτής.

Τα εκάστοτε πλαίσια-εποχές που βρίσκεται η κάθε επανεκτέλεση θα δοθούν είτε από πτυχιακές που έχουν θέμα κάποια μελέτη περίπτωσης (π.χ. κάποιον καλλιτέχνη) που ανήκει σε αυτές είτε από άρθρα που αναφέρονται στην κάθε εποχή. Για τον Μητσάκη που είναι ο δημιουργός του τραγουδιού και για το κοινωνικό υπόβαθρο που τον περιβάλλει, καθώς και στοιχεία αισθητικής, θα χρησιμοποιηθεί η πτυχιακή εργασία της Νικολέτα Λίνα, “Μια συνδρομή στην υφολογία του μεταπολεμικού αστικού λαϊκού τραγουδιού: Η περίπτωση του Γιώργου Μητσάκη”.

Για τα ιστορικά-πολιτισμικά πλαίσια θα χρησιμοποιηθούν έρευνες πάνω στην αισθητική την ιστορία του πολιτισμού, πτυχιακές και διδακτορικά σχετικά με την αστική λαϊκή μουσική καθώς και λαογραφικές πηγές. Για τα θέματα αισθητικής της κάθε επανεκτέλεσης - διασκευής, θα

υπάρχουν ακροάσεις και για την μουσικολογική ανάλυση θα σχολιαστούν οι εκτελέσεις και θα αναλυθούν σε μορφολογικό επίπεδο.

Ως ανάγκη θα παραφράσουμε ή και θα ερμηνεύσουμε έννοιες που δεν έχουν ερευνηθεί επαρκώς όπως η “μουσικοτροπία” (Small, 2010, p. 316-317), το “ρεμπέτικο” και άλλους όρους, όπου εξηγώντας κάθε φορά τον τρόπο που θα τις ερμηνεύσουμε, θα μας βοηθήσουν περισσότερο στο να πάρουμε απαντήσεις στα ερωτήματα μας, από το να τις χρησιμοποιήσουμε με τις “ορθές” τους νοηματοδοτήσεις.

Συμπερασματικά θα δούμε πώς οι αλλαγές των καιρών επηρεάζουν την μουσική και το πώς η μουσική και οι μουσικοί συμπεριφέρονται σε αυτές τις αλλαγές. Η αρχική πεποίθηση του γράφοντα είναι πως οι αισθητικές διαφοροποιήσεις στις τέχνες είναι πολύπλοκοι μηχανισμοί προσαρμογής, δανειοληψίας και δανεισμού, σπάνια είναι συνειδητές επιλογές και ακολουθούν τα σημεία των καιρών. Θα προσπαθήσουμε λοιπόν να δείξουμε μέσα από μια μελέτη περίπτωσης ενός διαχρονικού “σουξέ”: 1) Ποιες είναι οι κυριότερες αλλαγές στο λαϊκό τραγούδι από το 1940 μέχρι σήμερα (οργανολογικές, αρμονικές-μελωδικές, αισθητικές), 2) Με ποιους τρόπους μεταβάλλεται η αισθητική σε σχέση με την εποχή, 3) Τους λόγους τους οποίους ένα τραγούδι γίνεται επιτυχία και τι σημαίνει επιτυχία σε διαφορετικές φάσεις της ιστορίας.

Η ΠΕΡΙΟΔΟΛΟΓΗΣΗ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

Η περιοδολόγηση του ρεμπέτικου είναι η προσπάθεια που έγινε, ώστε τα ετερόκλιτα ρεπερτόρια του αστικού λαϊκού που ηχογραφήθηκε σε Ελλάδα, Αμερική και Κωνσταντινούπολη, να ταξινομηθούν με βάση τα χαρακτηριστικά τους. Ο μέχρι τότε ενιαίος όρος “ρεμπέτικο” δεν μπορούσε να αιτιολογήσει τα τόσο διαφορετικά ρεπερτόρια που κάλυπτε. Η πρώτη προσπάθεια έγινε από τον Στάθη Δαμιανάκο, όπου στηρίχτηκε στο αρχειοθετημένο υλικό που είχε εκδώσει ο Πετρόπουλος το 1968. Το υλικό αυτό στηριζόταν κυρίως σε συλλογή στίχων, ιστοριών και φωτογραφιών, ήταν δηλαδή λαογραφικού τύπου. Σε αυτό το μοτίβο έγιναν και άλλες προσπάθειες, χωρίς να καταφέρουν να ξεχωρίσουν τα σημαντικότερα όρια σε κάθε περίοδο, πράγμα που συνέβη λόγω της παντελής έλλειψης μουσικολογικής έρευνας πάνω στο αντικείμενο. Τέλος, ο Γιώργος Κοκκώνης (2005, σελ. 4), επανατοποθετεί το ζήτημα δίνοντας του μια πιο επιστημονική διάσταση, εντοπίζοντας τις μουσικολογικές διαφορές μεταξύ των ρεπερτορίων αυτών.

Ως πρώτη περίοδος χαρακτηρίζεται το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα μέχρι το 1922. Η έλευση των προσφύγων διαμόρφωσε ένα τελείως διαφορετικό τοπίο στην Ελλάδα και μιλώντας για την μουσική, έφερε νέα ρεπερτόρια, οργανολόγια και μέρη επιτέλεσης, τα καφέ αμάν. Ακόμα και μέσα σε αυτήν την πρώτη περίοδο, εντοπίζουμε δυο ετερόκλιτα μουσικά στυλ: Του καφέ αμάν και

του καφέ σαντάν. Η Σμύρνη και η Κωνσταντινούπολη, υπήρξαν πολυπολιτισμικά κέντρα με υψηλό βιοτικό, μορφωτικό και κοινωνικό επίπεδο. Σε πολλές περιπτώσεις η μόρφωση αυτή πέρασε στην Ελλάδα και αφομοιώθηκε σε ένα ποσοστό, όπως στις τέχνες είδαμε να δημιουργείται ένα μουσικό είδος. Δυο κόσμοι διαφορετικοί, αυτός του συγκερασμού και της πλούσιας αρμονίας εκ της δύσης και αυτός του μη συγκερασμού με την ποικιλία διαστημάτων εξ ανατολής. Το ενιαίο σώμα ρεπερτορίου που προέκυψε στην παρούσα εργασία θα το ονοματίσουμε προσφυγικό ρεπερτόριο.

Η επόμενη περίοδος ξεκινάει λίγο πριν εμφανιστεί στην δισκογραφία το μουζούκι, γύρω στο 1922. Το αισθητικό αλλά και το μουσικολογικό πλαίσιο αλλάζει, καθώς οι πρωταγωνιστές του νέου αυτού είδους ανήκαν σε φτωχά κοινωνικά στρώματα, το οργανολόγιο αλλάζει με το μουζούκι να παίρνει κεντρικό ρόλο και η συνοδεία να περιορίζεται στην κιθάρα και ενίοτε τον μπαλαμά. Το άκουσμα αυτό μπορεί να χαρακτηριστεί ως “στακάτο”, λόγω των οργάνων και της χρήσης της φωνής με πιο κοφτές φράσεις. Η αρμονία είναι καθαρά συνοδευτική και αφαιρετική. Το βασικότερο ίσως χαρακτηριστικό που μπορεί να συνδέσει την πρώτη περίοδο της αστικής λαϊκής μουσικής με αυτήν είναι η χρήση και αφομοίωση κάποιων στοιχείων από το μουσικό σύστημα της εγγύς ανατολής.

Η τρίτη και τελευταία περίοδος χαρακτηρίζεται ως “μεταπολεμική” η “εργατική”. Θα επιλέξουμε τον όρο “μεταπολεμική” για τον λόγο του ότι το “εργατική” μας παραπέμπει σε κοινωνικά-πολιτισμικά πλαίσια και ελλείπει ορισμών με μουσικολογικό προσανατολισμό, θα προτιμήσουμε τον ιστορικό. Αρχίζει το 1940 μέχρι το 1953, όπου για μια ακόμα φορά η αστική λαϊκή μουσική, δέχεται επιδράσεις από το κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο που εξελίσσεται. Το μουζούκι παραμένει πρωταγωνιστής, μάλιστα ο ρόλος του γίνεται πιο έντονος αφού συχνά διπλασιάζεται, είτε συνοδευτικά είτε με την τεχνική του πρίμο-σεκόντο. Η τεχνική αυτή που σχηματίζει διφωνίες σε διάστημα 3ης, που υπήρξε και στις προηγούμενες περιόδους, εντονότερα στο προσφυγικό ρεπερτόριο, τώρα χρησιμοποιείται περισσότερο και εγκαθιδρύεται στις φωνές που συχνά ήταν δυο ή τρεις. Μετά την λογοκρισία Μεταξά όπως θα δούμε παρακάτω υπάρχει διαφοροποίηση στον στίχο αλλά και στην μελωδία, αναζητώντας έναν δυτικό τρόπο έκφρασης (Δαμιανάκος, 2001, σελ. 18-19). Θα δανειστούμε την διατύπωση του Γιώργου Κοκκώνη (2005, σελ. 12), «Η περίοδος αυτή αποτελεί το στάδιο ωρίμανσης των εμπειριών της προηγούμενης».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1.1 ΠΕΡΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ. ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΣΧΕΤΙΚΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Όπως αναφέρεται στο βιβλίο *Αισθητική της μουσικής* (Hegel, 2002, σελ. ii), η αισθητική έρευνα στην μουσική έχει διευρυνθεί τα τελευταία χρόνια, καθώς η εθνομουσικολογία έχει προσφέρει στον τομέα αυτόν, έχοντας προσφέρει μεθοδολογικά εργαλεία. Ένα άλλο σημείο σημαντικό είναι πως αισθητικά ερωτήματα προκύπτουν σε κάθε μορφή ανάλυσης της μουσικής: Σε ιστορικούς μουσικής, σε αναλυτές έργων και σε κριτικούς. Στην παρούσα εργασία θα προσπαθήσουμε να προβάλλουμε τα ερωτήματα αυτά σε επιστημονικό, φιλολογικό και φιλοσοφικό επίπεδο, για να καλύψουμε τα παραπάνω ερευνητικά πεδία. Επίσης θα υιοθετήσουμε την άποψη του Dahlhaus που θεωρεί την αισθητική αξιολόγηση από κριτικής ματιάς και την μουσικολογική ανάλυση ως μεθόδους που υπόκεινται στην αισθητική. Σε επίπεδα μουσικής ανάλυσης βέβαια, δεν θα χρησιμοποιηθούν οι έννοιες του "ωραίου" και του "σωστού". Καθώς μια ανάλυση εκπροσωπεί ένα μουσικό σύστημα και το επαληθεύει, οι αισθητικές παρατηρήσεις θα στοχεύουν ακριβώς εκεί: Από που δηλαδή πηγάζει η συγκεκριμένη ανάλυση, τι σκοπό έχει και την ολότητα του έργου όπως αυτή πηγάζει από την ανάλυση. Για παράδειγμα στην εκτέλεση του Χατζιδάκι *Φτωχό κομπολογάκι* μια μουσικολογική ανάλυση με θεωρητική κατάρτιση θα μας κάλυπτε τα πεδία: Αρμονία, μελωδία, ρυθμολογία, μοτίβα κ.α., ενώ μια αντίστοιχη ανάλυση με αισθητική κατάρτιση, εκτός των παραπάνω θα συμπλήρωνε στοιχεία για το πρόσωπο-συνθέτη, την εποχή, τους λόγους που επιλέχθηκε το συγκεκριμένο τραγούδι για διασκευή κ.α..

Η έννοια του "ωραίου" ή "καλού" ή "σωστού" ως θετικό αποτέλεσμα μιας αισθητικής κριτικής θα χρησιμοποιηθούν μόνο ως σχέση του υποκειμένου δηλαδή τον ακροατή-θεατή με το αντικείμενο, δηλαδή το έργο. Σε ένα σύντομο άρθρο του Γιώργου Βελουδή (1999, σελ. 1) στο ΒΗΜΑ, συνοψίζει τις απόψεις για τις παραπάνω έννοιες του Hegel και του Kant. Οι απόψεις του Hegel στηρίζονται στην αντίληψη του αντικειμενικά "ωραίου" στην τέχνη όπως αυτό αποτυπώνεται στην φύση. Παρά το ότι μέχρι και σήμερα αυτές οι θέσεις επιβεβαιώνονται από πολλούς, εμείς θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε το αντίθετο, καθώς θα φανεί πως ανάλογα με την εποχή η παραπάνω έννοιες μεταβάλλονται στην τέχνη, αλλάζοντας τις παραμέτρους και την ίδια την τέχνη, αντίθετα με την αισθητική στάση απέναντι στην φύση και το φυσικό τοπίο που παραμένει σχετικά ίδιο. Ότι δηλαδή σύμφωνα με τον Baumgarten (Βελουδής, 1999, σελ. 1) η κάθε νέα αισθητική πάνω στην τέχνη έχει σχέση με τον παρατηρητή και με την μόρφωσή του απέναντι στον συγκεκριμένο τύπο τέχνης. Θα υιοθετήσουμε τελικά εν μέρει την θέση του W. Benjamin (Βελουδής, 1999, σελ. 2), πως η αισθητική στην τέχνη σχετίζεται με την καπιταλιστική αγορά.

Σε επόμενο επίσης σύντομο σχολιασμό του Γιώργου Βελουδή στο ΒΗΜΑ το (2000, σελ. 1-2), θα αναπτύξει τις θέσεις των ερευνητών πάνω στο “ατομικό γούστο” που καλλιεργείται στον θεατή-ακροατή της τέχνης. Εδώ αποσαφηνίζονται οι διαφορές επάνω στο ποιος είναι ο ακροατής-υποκείμενο και πώς διαμορφώνεται το γούστο του βάσει της μόρφωσής του.

Βασική πεποίθηση της παρούσας εργασίας, είναι πως η μουσική από μόνη της δεν κουβαλάει έννοιες και σημαινόμενα, παρά μόνο όταν η ιστορία και η κοινωνία ταυτίζεται σε πολλά σημεία με αυτήν. Εδώ έρχεται ο D. Barenboim με το “Η μουσική κινεί το χρόνο” (2009, σελ. 106-107) να δώσει παραδείγματα και να τονίσει την πεποίθηση αυτή. Προσπαθώντας να δείξουμε τις διαφορές μεταξύ διαφορετικών εκτελέσεων ενός τραγουδιού, θα εντοπίζουμε στην καθεμία τα διαφορετικά σημαινόμενα που τους αποδίδονται καθώς είναι μια παράμετρος της αισθητικής και μας βοηθάει να κατανοήσουμε τις αλληλεπιδράσεις που έχει η κάθε εκτέλεση με το ακροατήριο και ουσιαστικά στοιχεία του πλαισίου-εποχής που εξετάζεται.

Για να στηρίξουμε την παραπάνω άποψη, αλλά και για να την αναπτύξουμε θα ανατρέξουμε στο “Ηχος και σκέψη”, επίσης του D. Barenboim (2009, σελ. 13), όπου αναφέρει σκέψεις πάνω στο πώς θα ορίσουμε την ίδια την μουσική και προεκτείνει με δικές του θεωρίες. Ως ορισμός στην δική μας ερμηνεία, θα ασπαστούμε την φράση του Ιταλού πιανίστα Φερούτσιο Μπουζόνι, πως η μουσική είναι αέρας με ήχο.

Την ιδιάζουσα περίπτωση της προφορικότητας στην μουσική, καθώς αυτή στην παρούσα έρευνα προέρχεται από φαινομενικά προφορικές παραδόσεις, θα επιχειρήσουμε να την ξεχωρίσουμε από άλλες τέχνες που επίσης στηρίζονται στην προφορικότητα όπως το παρουσιάζει ο Amadu Wurie Khan στο “Paradigms of Social Aesthetics in Themne Oral Performance” (2009, σελ. 144). Η προφορικότητα στην μουσική είναι διαφορετική τόσο από την ζωγραφική η την γλυπτική που θέτουν συγκεκριμένες φόρμες που μένουν αναλλοίωτες, όσο από την ποίηση που επίσης γίνεται αντιληπτή μέσω των γλωσσικών σχημάτων- φόρμας και δύσκολα υπάρχουν παραλλαγές. Περιληπτικά αναφέρει πως η κοινωνική αισθητική ως “μουσική επιτέλεση” για να υφίσταται, χρησιμοποιεί στοιχεία όπως μουσικά όργανα, σκηνικά, φωτισμούς, κουστούμια κ.α.. Ως εκ τούτου προκύπτει το γεγονός πως τα υλικά μέσα που χρησιμοποιούνται σε μια προφορικού τύπου παράσταση, προέρχονται από μια κοινωνική-πολιτισμική στιγμή. Σε αυτό το σημείο θα εστιάσουμε, αφού το ερευνητικό μας θέμα είναι διασκευές ενός τραγουδιού σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, με διαφορετικά μέσα και διαφορετική νοηματοδότηση. Συνοψίζοντας όσα αναφέρει: Με απλούς όρους η κοινωνική αισθητική αποτυπώνει τους μηχανισμούς μιας κοινωνίας της τα ιδανικά της και τα “μοτίβα” που παράγουν τις καλλιτεχνικές νόρμες.

Το αστικό λαϊκό τραγούδι που αναπτύχθηκε στην Αθήνα και στην Θεσσαλονίκη, μέχρι την στιγμή της αναβίωσης την δεκαετία του '70 χάρη στην απενοχοποίηση του από τους Μάνο Χατζιδάκι και Μίκη Θεοδωράκη, ήταν ένα μόρφωμα που δεν χρειάστηκε να δημιουργήσει κάποια

εθνική ταυτότητα, ούτε να δικαιολογήσει την ύπαρξη του, με τον τρόπο που αναφέρει ο Γιώργος Κοκκώνης στο “Το “ταυτόν” και το “αλλότριον” της (νεο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας” (2017, σελ. 1-3) αναφερόμενος στο δημοτικό. Η διαφορά τους έγκειται στο γεγονός πως ενώ στο δημοτικό η μεταπολεμική Ελλάδα έβρισκε στοιχεία για την υπό κατασκευήν ταυτότητάς της, το αστικό λαϊκό, μέχρι την απενοχοποίηση του όπως αναφέρθηκε πιο πάνω ήταν απελευθερωμένο από το βάρος της πολιτιστικής κληρονομιάς, πράγμα που του αποδόθηκε τα τελευταία χρόνια. Το “ρεμπέτικο” ενώ στις μέρες μας γνωρίζει αποδοχή, θα παρατηρήσει κανείς πως βρίσκει στεγανά σημεία και μετατρέπεται σε μουσειακό είδος, παρά την εκτεταμένη χρήση του. Αντίθετα οι επανεκτελέσεις μέχρι και την δεκαετία του '80 είναι πολύ πιο “ελεύθερες” και δημιουργικές, πράγμα που θα εξετάσουμε στην εργασία αυτή.

Κάποιες από τις επανεκτελέσεις του τραγουδιού *Φτωχό κομπολογάκι* έγιναν για καθαρά εμπορικούς σκοπούς, έχοντας ακριβώς την σημασία της λέξης επανεκτέλεση, άσχετα αν αυτή έχει άλλον αισθητικό προσανατολισμό από την πρώτη εκτέλεση. Κάποιες άλλες θα τις ονομάσουμε διασκευές γιατί προτείνουν κάτι καινούριο. Θα χρησιμοποιήσουμε τον όρο “μουσικοτροπία” για τις διασκευές, τον όρο αυτόν συναντάμε στο “Μουσικοτροπώντας. Τα νόηματα της μουσικής πράξης και ακρόασης” (Μπαρενμπόιμ, 2009, σελ. 19-29). Παραφράζοντας λίγο το νόημα, θα ξεχωρίσουμε με την λέξη αυτή τους καλλιτέχνες που επανεκτελούν, από αυτούς που διασκευάζουν. “Μουσικοτροπώντας” σημαίνει να υπάρχει μια λειτουργική νοηματοδότηση στο περιεχόμενο του μουσικού έργου, ως μια φυσική ανάγκη να προεκταθεί η χρήση του σε μια άλλη εποχή ή σε ένα καινούριο πλαίσιο και έρχεται σε αντιδιαστολή με την εμπορικότητα, όπου ακολουθούνται συγκεκριμένοι κανόνες πλαισιοποίησης.

Η έννοια του πλαισίου κατά τον Nketia (1990, p. 75-97), είναι ο βασικός άξονας ανάλυσης της αισθητικής, καθώς το πλαίσιο είναι το γενικό περιβάλλον που θα τοποθετηθεί το κάθε υπό εξέταση πρόσωπο, δηλαδή τα κοινωνικοπολιτισμικά γνωρίσματα της εποχής και το αισθητικό υπόβαθρο που βρίσκεται ο κάθε ερμηνευτής και τις αλληλεπιδράσεις του με το περιβάλλον αυτό.

Καθώς παρακάτω θα εξετάζουμε τις αισθητικές τάσεις που μας ενδιαφέρουν, όλη αυτή η βιβλιογραφία θα χρησιμοποιηθεί ως πλαίσιο, ως ορισμοί και ως παράμετροι που θα αποσαφηνίσουν τα χαρακτηριστικά της κάθε αισθητικής που περιβάλλει μια περίοδο.

1.2 ΓΙΑ ΤΟΝ ΓΙΩΡΓΟ ΜΗΤΣΑΚΗ

Είναι απαραίτητο να ξεκινήσουμε παραθέτοντας κάποια στοιχεία για τον βίο του συνθέτη του τραγουδιού και κυρίως για το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο της εποχής που έγραψε το *Φτωχό*

κομπολογάκι (Λίνα, 2019, σελ. 3-6). Ο Γιώργος Μητσάκης είναι από τούς σημαντικότερους εκπροσώπους του μεταπολεμικού αστικού λαϊκού τραγουδιού και λόγω του ότι ήταν ακόμα ενεργός την δεκαετία του 1980, το έργο του δεν πέρασε ποτέ στην αφάνεια. Αντίθετα σε όλο το μεσοδιάστημα μέχρι τον θάνατο του και έπειτα, τα τραγούδια του διασκευάστηκαν και ακούγονται μέχρι και σήμερα. Αυτό συνέβη πιθανώς, γιατί ο Μητσάκης άνηκε σε μια κατηγορία καλλιτεχνών-συνθετών μαζί με τον Μανώλη Χιώτη και τον Βασίλη Τσιτσάνη όπου χαρακτηρίστηκαν από την προσαρμοστικότητα που επέδειξαν στην συνθετική και επιτελεστική τους ιδιότητα, μέσα στην πάροδο του χρόνου και των διαφόρων αισθητικών γνωρισμάτων που επέβαλλε η κάθε εποχή που έδρασαν. Οι τρεις τους υιοθέτησαν κατά καιρούς νέα οργανολόγια, νέα στιχουργικά ερεθίσματα και νέα ρεπερτόρια που αποτέλεσαν “υβρίδια” καθώς οι επιρροές τους ήρθαν από ευρωπαϊκά, ινδικά και εξ Αμερικής στοιχεία, συνθέτοντας έτσι σουζέ ασταμάτητα μέχρι το τέλος της ζωής τους. Κάπως έτσι δημιουργήθηκε, αναπτύχθηκε και έκλεισε το αστικό λαϊκό ως συνέχεια του προπολεμικού ρεμπέτικου, με του τρεις τους ως πρωταγωνιστές ανάμεσα σε άλλους, με τον μεγαλύτερο όγκο συνθετικού έργου ως παρακαταθήκη.

Ο Μητσάκης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη μεταξύ 1921 και πέθανε στην Αθήνα το 1993. Με πατέρα ψαρά, η οικογένεια του δεν είχε καμία σχέση με την μουσική. Ο ίδιος αφηγείται πως η Πόλη του παρείχε αρκετά μουσικά ερεθίσματα, παρόλο που αυτό δεν αποτυπώνεται στην μουσική του. Το 1935 μετακομίζει με την οικογένεια του στην Ελλάδα, πρώτα στην Καβάλα και από εκεί στον Βόλο, όπου άκουσε για πρώτη φορά τον ήχο του μπουζουκιού. Ο ίδιος στα 17 του χρόνια πάει στην Θεσσαλονίκη με σκοπό να γνωρίσει τον Τσιτσάνη και να μνηθεί στο μπουζούκι. Το 1939 βρίσκεται οριστικά πλέον στην Αθήνα ως επαγγελματίας μουσικός σε πάλκα μαζί με τον Απόστολο Χατζηχρήστο και τον Ηλία Ποτοσίδη. Στην πορεία συνεργάστηκε με πολλά γνωστά ονόματα της εποχής όπως Σπύρος Περιστέρης, Γιάννης Παπαϊωάννου, Μανώλης Χιώτης κ.ά. (Λίνα, 2019, σελ. 12-14).

Καθώς η εποχή των τεκέδων και του πειραιώτικου στυλ στο αστικό λαϊκό τραγούδι είχε παρέλθει, μετά την κατοχή μαζί με τον Χιώτη, επέβαλλαν έναν νέο κώδικα ένδυσης στα πάλκα, που σχεδόν φλέρταρε με την αριστοκρατία. Η “σωστή” ενδυμασία, τα κοσμικά πλέον κέντρα όπως το “Πίγκαλ” και ο μετά λογοκρισίας στίχος αποτέλεσαν το προπύργιο για αυτό που αργότερα θα ονομαστεί “λαϊκό”. Αυτήν την εικόνα ο Μητσάκης διατηρεί μέχρι το τέλος, όσον αφορά την ένδυση και τους χώρους που παίζει. Η μουσική του έκφραση όμως μεταβάλλεται από περίοδο σε περίοδο σύμφωνα με τους αισθητικούς κώδικες κάθε εποχής, με μεγάλη προσαρμοστικότητα. Αυτό δεν συνέβη με άλλους μουσικούς της γενιάς του όπως ο Βαμβακάρης, ο Παγιουμτζής, κ.ά., που σιγά σιγά πέρασαν στην αφάνεια.

Το *φτωχό κομπολογάκι* το έγραψε στα χρόνια της κατοχής, όσο υπηρετούσε στον στρατό, αλλά το ηχογράφησε το 1946, σε τρεις εκτελέσεις. Εκτός από πρωτεργάτης στο νέο αυτό είδος

αστικού λαϊκού τραγουδιού, ο Μητσάκης θέλοντας να είναι μέσα στα πράγματα ακολούθησε όλες τις νέες τάσεις, αφήνοντας και αυτός όμως το στίγμα του. Τρανό παράδειγμα είναι το ορατόριο που έγραψε την δεκαετία του 1960 *Γολγοθάς* στα πρότυπα των καθιερωμένων τότε Μ. Θεοδωράκη και Μ. Χατζιδάκι (Λίνα, 2019, σελ. 13).

Παρακάτω θα εξετάσουμε το κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής που ξεκίνησε ο Γιώργος Μητσάκης και έπειτα θα επιστρέψουμε στον ίδιο ώστε να συνθέσουμε την αισθητική εικόνα του.

1.3 ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΜΕΤΑΞΑ

Καθώς οι μεγαλύτερες παρεμβάσεις και παραχαράξεις στην ελληνική ιστορία έγιναν στο όνομα της εθνικής ταυτότητας και της ιστορικής συνέχειας ενός ένδοξου παρελθόντος, μια από αυτές, η λογοκρισία του Μεταξά στο ρεμπέτικο τραγούδι το 1936 ήταν από τις πιο ακραίες. Το ερώτημα εδώ είναι: Η λογοκρισία είχε μόνο αρνητικές επιδράσεις στο τραγούδι; Υπάρχουν μαρτυρίες όπως του Τσιτσάνη στον Κώστα Φέρρη όπου ο πρώτος υποστηρίζει πως υπήρξαν και τα υπέρ, και του Βαμβακάρη που έλεγε πως τότε άρχισε να γράφει “σωστά”. Η αλήθεια είναι πως σε μια τέτοια περίπτωση δεν είναι όλα άσπρο-μαύρο. Το σίγουρο είναι πως οι αισθητικές στις τέχνες μεταβάλλονται ανάλογα με το κοινωνικό πλαίσιο που περιβάλλει μια ιστορική περίοδο, με πολύπλοκους μηχανισμούς. Μήπως η εποχή του προσφυγικού ρεπερτορίου και των χασικλίδικων τραγουδιών είχε παρέλθει; Πέρα από την λογοκρισία υπάρχουν και άλλες παράμετροι που θα μπορούσαν να επιφέρουν αλλαγές, όχι όμως με τον βίαιο τρόπο που τις έφερε η λογοκρισία του Μεταξά. Η χρονική απόσταση μεταξύ του 1936 από το 1921 και την έλευση των προσφύγων είναι μεγάλη και ικανή στο να επιφέρει αλλαγές, μετασχηματισμούς, η ακόμα και τον τερματισμό στο ρεπερτόριο της Σμύρνης. Η αστικοποίηση και ο εκσυγχρονισμός στην πρωτεύουσα θα έπαιζαν και αυτά τον ρόλο τους στο περιεχόμενο και την αποτύπωση των τεχνών. Σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να δεχτούμε μια τέτοια πράξη όπως η επιβολή της λογοκρισίας ως τίμια, όμως όπως διευκρινίστηκε παραπάνω, οι αισθητικές διαφοροποιήσεις συμβαίνουν με πολύπλοκους μηχανισμούς και ειδικά στην τέχνη δεν ακολουθούν πάντα τις επιταγές της εξουσίας (Βρουλάκης, 2012, σελ. 22-23 · Βλησίδης, 2004, σελ. 25-31).

Στο δια ταύτα είναι κάπως αντιφατικό να μιλάμε για την δίκη των ρεμπετών ως μια καθολική καταδίκη, ενώ πλέον έχουμε αποδεχτεί ένα μοντέλο περιοδολόγησης της αστικής λαϊκής μουσικής που διαχωρίζει τον γενικό όρο “ρεμπέτικο” σε τρεις εποχές – κατηγορίες: Το προσφυγικό ρεπερτόριο, το πειραιώτικο και το μεταπολεμικό που υπήρξε ο προάγγελος του σύγχρονου λαϊκού.

Η λογοκρισία καταδίκασε εμφανώς τα δύο πρώτα είδη, ενώ το δεύτερο σε ένα μεγάλο μέρος του διοχετεύτηκε στο τρίτο και πιο ανεπηρέαστο, που κατά κάποιον τρόπο ήλθε ως αποτέλεσμα. Η επιστημονική προσέγγιση ενός τέτοιου ζητήματος, δεν μας επιτρέπει να εκφράσουμε απόψεις όπως "καλή - κακή" μουσική η να δώσουμε περισσότερο βάρος σε κάποιο μουσικό μόρφωμα έναντι κάποιου άλλου. Η αισθητική ερμηνεία όπως θα χρησιμοποιηθεί στην παρούσα εργασία στοχεύει στην σκιαγράφηση του συνολικού υπόβαθρου, των νοηματοδοτήσεων και των σημαινόμενων που ακολουθούν μια μουσική επιτέλεση. Το υποκειμενικό ζήτημα του ωραίου και του άσχημου δεν θα μας απασχολήσουν σε κριτικό επίπεδο παρά μόνο ως παρατήρηση όταν μια τέτοια άποψη συμβαίνει σε κοινωνικό επίπεδο, όταν δηλαδή μια κοινωνία σύσσωμη απορρίπτει η εγκρίνει.

Το ήδη διαταραγμένο κλίμα της εποχής επεκτάθηκε με εμφύλιο, γερμανική κατοχή και γενίκευση της λογοκρισίας στις υπόλοιπες τέχνες και μετά Μεταξά. Κάποιοι από τους πρωταγωνιστές των προηγούμενων χρόνων όπως ο Βαγγέλης Παπάζογλου, ο Παναγιώτης Τούντας, ο Μάρκος Βαμβακάρης πέρασαν σταδιακά στην αφάνεια καθώς δεν προσαρμόστηκαν στην νέα πραγματικότητα. Άλλοι όπως ο Απόστολος Χατζηχρήστος και ο Σπύρος Περιστέρης όπου έχει παίξει σημαντικό ρόλο μαζί με τον Μίνωα Μάτσα σε όλο το εύρος του αστικού λαϊκού τραγουδιού, προσαρμόστηκαν τόσο σε στιχουργικό όσο και σε μελωδικό επίπεδο και συνέχισαν να συνθέτουν τραγούδια. Υπήρξαν ωστόσο οι συνθέτες - μουσικοί που γαλουχήθηκαν ακριβώς πάνω στην δύσκολη αυτή περίοδο και ξεκίνησαν την σταδιοδρομία τους τότε. Αυτοί ήταν μεταξύ άλλων ο Μανώλης Χιώτης, ο Απόστολος Καλδάρας, ο Γιάννης Παπαϊωάννου και ο Γιώργος Μητσάκης.

Η λογοκρισία στην μουσική επηρέασε εμφανώς δυο επίπεδα: Το στιχουργικό, απαγορεύοντας οτιδήποτε παραπέμπει στην ανατολική στιχοπλοκή, προσβλητικό προς την εξουσία, ακόμα και νύξεις που αφορούν πρόσωπα του πολιτικού κύκλου και το μελωδικό, απαγορεύοντας τριημιτόνια μακρόσυρτες φράσεις που θύμιζαν αμανέ και οτιδήποτε θεωρήθηκε ως ανατολίτικο δανεισμό. Ουσιαστικά αν παρατηρήσουμε τις αλλαγές που επιβλήθηκαν, αυτά ήταν ένα ολιστικό ρετουσάρισμα στην αισθητική (Δαμιανάκος, 2001, σελ. 274-276).

1.4 ΟΙ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ '40 ΚΑΙ '50

Καθώς η χώρα δεχόταν εισβολές από τους Ευρωπαίους κατακτητές, η οικονομία κατέρρευε, ενώ η Ελλάδα αναζητούσε σε αμφίβολες δυνάμεις τους συμμάχους της, οι τέχνες κυρίως στην πρωτεύουσα άνθιζαν. Η ίδρυση του θεάτρου τέχνης το '42, η ασταμάτητη δημιουργία των συγγραφέων και ποιητών όπως Καζαντζάκης, Ρίτσος, Γκάτσος κ.ά. και η σύνθεση νέων τραγουδιών από τους λαϊκούς συνθέτες που προαναφέραμε, επιβεβαιώνει πως η πραγματική δημιουργία στην τέχνη, συμβαίνει συνήθως σε περιόδους συναισθηματικής φόρτισης, αλλά και γενικευμένων

δυσκολιών όπως φτώχεια, πείνα. Μια αντίστοιχη άνθιση συμβαίνει και πολύ αργότερα, την δεκαετία του '60 ως αποτέλεσμα των καταστάσεων που προκάλεσε η κατοχή.

Ενώ μέχρι το '40 που ήταν ξεκάθαρο το δίπολο Βαμβακάρης - Αττίκ, με τον καθένα να εκφράζει τα αντίστοιχα κοινωνικά στρώματα, εργατική τάξη – ανώτερη τάξη, τα επόμενα χρόνια το αστικό λαϊκό τραγούδι θα κερδίσει έδαφος προσχωρώντας και στις ανώτερες τάξεις. Είναι ίσως η πρώτη και μοναδική περίοδος που το ρεπερτόριο που αντιπροσωπεύει το μπουζούκι, γίνεται δεκτό από όλα τα κοινωνικά σύνολα και το αστικό-λαϊκό γίνεται αποδεκτό ως γνήσια Ελληνική έκφραση. Ο συλλογικός νους δεν το συνέδεε πλέον με την Τουρκοκρατία, αφού είχε φαινομενικά αποτινάξει κάθε τι ανατολίτικο, ούτε όμως με τους σύγχρονους Ευρωπαίους κατακτητές, αφού στάθηκε από τους λίγους τότε τρόπους διασκέδασης (Παλόγλου, 2016, σελ. 19-20). Το μετεμφυλιακό-μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι εκπροσωπεί με τον καλύτερο τρόπο μια γενιά που έψαχνε να βρει την ταυτότητα της. Το 1947 γράφονται δυο συγκλονιστικά τραγούδια που αποτυπώνουν τα σημεία των καιρών, το *Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι* του Απόστολου Καλδάρα και το *Για μια κόρη ξελογιάστρα* του Βασίλη Τσιτσάνη τα οποία δίνουν μια νέα διάσταση στην στιχουργική, καθώς με αλληγορικό στίχο εξ' αιτίας της λογοκρισίας γίνονται σύμβολα για κάθε αναφορά στο λαϊκό τραγούδι της εποχής (Μαυριανός, 2020, σελ. 21-22).

Το 1950 το μπουζούκι πρωταγωνιστεί ακόμα σε συγκεκριμένα ρεπερτόρια και χρησιμοποιείται από μετρημένους συνθέτες, καθώς το ελαφρύ τραγούδι διακατέχεται από ευρωπαϊκά στοιχεία. Συνθέτες όπως ο Νίκος Γούναρης, ο Μιχάλης Σουγιούλ, ο Γιώργος Μουζάκης σπάνια έβαζαν μπουζούκι στις ενορχηστρώσεις τους. Στο ελαφρύ ρεπερτόριο, πέρα από τα πνευστά, τα τοξωτά έγχορδα και το πιάνο, σολιστικό ρόλο είχαν και οι κιθάρες. Τα νέα λαϊκά τραγούδια σε επίπεδο ενορχήστρωσης δεν παρουσίασαν κάποια σημαντική αλλαγή στο οργανολόγιο, αντίθετα παρέμειναν πιστά στο σχήμα μπουζούκια-κιθάρα, με λίγες προσθήκες που δεν μπορούν να θεωρηθούν καινοτόμες αφού είχαν κατά καιρούς εμφανιστεί και στο παρελθόν, όπως πιάνο, σπανιότερα πνευστά, βιολί η κοντραμπάσο. Το πιάνο ως ένα από τα δυτικά όργανα που είναι εύκολα διαχειρίσιμο, λόγω του ότι ο ρόλος του μπορεί να περιοριστεί στην αρμονική συνοδεία, ακόμα και ως αντικατάσταση της κιθάρας συναντάται συχνότερα σε αυτά τα μουσικά είδη (Κουτούζος, 2016, σελ. 36-45).

Για μια ακόμα φορά, τα όρια του ποιο είναι το ύφος του αρχοντορεμπέτικου είναι συγκεχυμένα, όπως συνέβη με το ρεμπέτικο που εν τέλει ερμηνεύτηκε ως ενιαίο ρεπερτόριο με το προσφυγικό ρεπερτόριο της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης. Επειδή μια μουσικολογική έρευνα οφείλει να οριοθετεί τα υπό εξέταση θέματα προς αποφυγή παρανοήσεων, θα στοιχειοθετήσουμε τα κύρια χαρακτηριστικά που στην παρούσα εργασία δίνουν ένα πιο συγκεκριμένο πλαίσιο στον όρο “αρχοντορεμπέτικο”.

Τα μουσικά είδη, συνήθως ορίζονται και κατηγοριοποιούνται από τις δισκογραφικές

εταιρίες που επεξεργάζονται το ανάλογο υλικό, ως μέσο προώθησης ενός νέου προϊόντος. Στην συνέχεια -όχι άμεσα- λαογράφοι και λόγιοι ειδήμονες σπεύδουν να ξεκαθαρίσουν το τοπίο δίνοντας την δική τους ερμηνεία, σχετικά με το μέχρι πού εκτείνεται το κάθε είδος και το περιεχόμενο του. Οι πιο αρμόδιοι, μουσικοί και μουσικολόγοι έρχονται στο τέλος να διορθώσουν η και να επαυξάνουν τις λαογραφικές-ιστορικές πηγές. Το αρχοντορεμπέτικο είναι από τους πιο ασαφείς ορισμούς που ήρθε να επιβεβαιώσει το τέλος της προηγούμενης περιόδου. Αν κάποιος εξετάσει μουσικολογικά το περιεχόμενο ή ακόμα και φιλολογικά (ο όρος “ρεμπέτικο”), θα καταλάβει πως δεν πρόκειται απλά για ανομοιογένεια αλλά για κάτι τελείως διαφορετικό. Ο Μιχάλης Σουγιούλ, που με μεγάλη μαεστρία έδωσε ένα νέο μουσικό ύφος και παρόλο που ήτανε λάτρης του ρεμπέτικου και συχνά διασκεδάζε σε μαγαζιά που ήταν αφιερωμένα σε αυτό, ως πρόσωπο και συνθέτης ήταν αρκετά μακριά από αυτό. Ο συγκεκριμένος υπήρξε πρωταγωνιστής και μάλιστα σηματοδότησε την γέννηση του όρου αρχοντορεμπέτικο. Πρόκειται για δυτικού τύπου αρμονία και οργανολόγιο που δανείζεται όπως θα δούμε παρακάτω στοιχεία του αστικού λαϊκού, όπως ρυθμό και στιχοπλοκή. Στην συνέχεια τα κάποια τραγούδια του Σουγιούλ και άλλων συνθετών αυτού του “ρεύματος” επανεκτελέστηκαν από τις λαϊκές ορχήστρες των αντίστοιχων συνθετών της εποχής, όπως του Τσιτσάνη τον *Τραμπαρίφα* και την *Ταμπακιέρα* (Αρναουτάκης, 2013).

Στην παρούσα εργασία ο όρος αυτός θα χρησιμοποιηθεί μόνο ως ένας γενικός χαρακτηρισμός για την αισθητική της συγκεκριμένης δεκαετίας και όχι ως είδος λόγω των παραπάνω επιχειρημάτων. Για να συνοψίσουμε, συνθέτες όπως ο Σουγιούλ, ο Μουζάκης και ο Γούναρης είχαν έναν πιο ευρύ τρόπο να συνθέτουν, μια πιο αφομοιωμένη χρήση της δυτικής αρμονίας και μελωδίας, έναν ελαφρύτερο στίχο, σε σχέση με αυτό που μέχρι τότε μπορούσε να θεωρηθεί λαϊκό τραγούδι. Σαφώς έγραψαν τραγούδια με ύφος και δάνεια από την λαϊκή μουσική αλλά σε καμία περίπτωση δεν ακολούθησαν την “φόρμουλα” των καταξιωμένων σε αυτό το είδος (Χιώτη, Τσιτσάνη κ.ά.). Χωρίς να θεωρούμε πως υπάρχουν στεγανά και αυστηρά όρια σε κάποιο μουσικό είδος αφού τίποτα δεν εξελίσσεται απομονωμένο, οι διαχωρισμοί αυτοί μας βοηθούν σε αναλυτικό επίπεδο, θέλοντας σε κάθε τι που εξετάζουμε να υπάρχει μια αρχή και ένα τέλος έστω εικονικά.

Όπως είδαμε παραπάνω ένα από τα χαρακτηριστικά της δεκαετίας του ‘50 είναι η αφομοίωση του δυτικού τρόπου διασκέδασης, με ότι συνεπάγεται αυτό. Ήδη από την προηγούμενη δεκαετία οι δανεισμοί στην μουσική τουλάχιστο ήταν εμφανείς. Την εποχή του “αρχοντορεμπέτικου” που ασχοληθήκαμε παραπάνω, θα την χωρίσουμε σε δυο σχολές: Οι συνθέτες που εμφανίστηκαν εκείνη την περίοδο και έπαιζαν οποιοδήποτε άλλο όργανο εκτός από το μπουζούκι και οι συνθέσεις τους είχαν κάποια “ρεμπετοφάνεια” που συνήθως ήταν οι ρυθμοί (ζεϊμπέκικα, τσιφτετέλια κ.α.), και η αρμονία- μελωδία (χρήση τριημίτονου, αρμονικό μινόρε, απλούς αρμονικούς κύκλους κ.α.) και όλη την “παλαιά φρουρά” του μπουζουκιού. Στην πρώτη

σχολή θα δούμε ως παράδειγμα ένα τραγούδι που μπορούμε να εντοπίσουμε και την “ρεμπετοφάνεια” του αλλά και να βρούμε τα στοιχεία που θα το χαρακτήριζαν αρχοντορεμπέτικο, το *Άρχισαν τα όργανα* του Μιχάλη Σουγιούλ και την φωνή του Νίκου Γούναρη. Πρόκειται για τραγούδι σε ρυθμό 9/8 σβέλτο σε τέμπο και αρμονία-μελωδία αρμονικό μινόρε. Προφανώς δεν σημαίνει πως αρκούν αυτά τα δεδομένα για να χαρακτηρίσουν ένα μουσικό στυλ, αλλά το γεγονός πως γράφονται την συγκεκριμένη περίοδο από συνθέτες που ήταν λάτρεις του ρεμπέτικου δείχνει πως ήθελαν να εμφυσήσουν στην μουσική που έγραφαν στοιχεία από αυτό. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο στίχος που μας θυμίζει ακόμα περισσότερο το ρεμπέτικο ύφος. Λέξεις – φράσεις όπως: “χόρεψε ζειμπέκικο”, “ασίκικο σκοπό”, “το παλιό ντερβίσικο”, “το μπουζούκι εργάζεται”, μάλιστα απουσία μπουζουκιού είναι εμφανή δάνεια που σκοπός τους είναι η “ρεμπετοφάνεια” που προαναφέραμε.

Στην άλλη πλευρά, θα τοποθετήσουμε τους συνθέτες που συμμετείχαν στην “εργατική” περίοδο του ρεμπέτικου κατά την περιοδολόγηση του Δαμιανάκου (1940- 1953) και χρησιμοποιούσαν το μπουζούκι ως πρωταγωνιστή στις συνθέσεις τους. Θα δειγματίσουμε το τραγούδι του Γιώργου Μητσάκη, *Δεν είμαι ο Γιώργος που αγαπούσες μια φορά* που ηχογραφήθηκε το 1950. Εδώ δεν μπορούμε να μιλήσουμε για “ρεμπετοφάνεια” αφενός για τον λόγο του ότι ο Μητσάκης ήταν δραστήριος την περίοδο πριν ακουστεί ο όρος “αρχοντορεμπέτικο” και αφετέρου τις διαφορές από το μουσικό στυλ της προηγούμενης περιόδου τις εντοπίζουμε σε λίγα σημεία, κυρίως αισθητικά. Ουσιαστικά οι μόνες διαφοροποιήσεις από τα ρεμπέτικα της προηγούμενης περιόδου, είναι πως στιχουργικά και μελωδικά περνάει από κάθε είδους λογοκρισίας, με τον στίχο να εγκαταλείπει την αργκό, τους λουλάδες και τα καταγώγια και την μελωδία να είναι πιο στιλιζαρισμένη. Οργανολογικά και ενορχηστρωτικά δεν διαφοροποιείται αφού η ορχήστρα αποτελείται από δυο μπουζούκια, κιθάρα και δυο φωνές.

1.5 ΤΟ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Μιλώντας για τις τέχνες, διαπιστώνεται πως έχουν μια θεμελιώδη διαφορά με τις επιστήμες. Από την εποχή της αναγέννησης οι τέχνες απέκτησαν πολλά δομικά χαρακτηριστικά που έχουν μέχρι και σήμερα. Η αρμονία, οι ρυθμοί, οι κλίμακες και αρκετές τεχνικές των μουσικών οργάνων χρησιμοποιούνται σε μεγάλο βαθμό στις ημέρες μας, με τρόπο παρόμοιο. Δεν λείπει βέβαια η εξέλιξη στα παραπάνω αλλά και στο κομμάτι της αισθητικής πολλά έχουν αλλάξει. Όμως πηγαίνοντας πίσω μέχρι τον 16ο αιώνα δεν φτάνει κανείς να βρει πρωτόγονες μορφές τέχνης. Στην ζωγραφική για παράδειγμα η χρωματική παλέτα είναι ίδια με σήμερα, βασικές τεχνικές όπως

προοπτική και γεωμετρία είναι επίσης οι θεμέλιοι λίθοι της τέχνης αυτής και σήμερα. Αντίστοιχα στην μουσική όπως αναφέρθηκε μπορεί κανείς να εντυπωσιαστεί ακούγοντας έργα μπαρόκ. Στις επιστήμες από την άλλη, όσο πίσω στον χρόνο ψάχνει κάποιος θα ανακαλύπτει πολύ πιο πρωτόλειες διατυπώσεις και πρωτόγονες πρακτικές. Ο παραλληλισμός αυτός γίνεται για να δείξουμε πως στην μουσική δεν είναι τόσο ξεκάθαρο το πότε και που θα βρούμε μια απλοϊκή μουσική έκφραση και πως αυτό δεν συνδέεται απαραίτητα με την παλαιότητα της.

Στην περιοδολόγηση του αστικού λαϊκού τραγουδιού θα περίμενε κανείς πως όσο πιο πίσω εξετάζουμε τόσο πιο απλές μορφές θα συναντάμε. Στην προκειμένη περίπτωση τα πράγματα είναι διαφορετικά. Το ρεπερτόριο των προσφύγων θα διαπιστώσουμε πως είναι περισσότερο πολύπλοκο και τεχνικά δυσκολότερο από το πειραιώτικο που ήρθε ύστερα. Επομένως η πρώτη εντύπωση που δημιουργείται από την παραπάνω παρατήρηση είναι πως η πολυπλοκότητα στην συγκεκριμένη μουσική τουλάχιστον, δεν ήρθε με την πάροδο του χρόνου. Η τεχνογνωσία υπήρχε ήδη, αλλά στην Αθήνα ήρθε με τους πρόσφυγες από την Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη. Ουσιαστικά μιλάμε για προνόμια της δύσης, που στα συγκεκριμένα αστικά κέντρα υπήρχε πριν φτάσει στην Ελλάδα. Χωρίς να μειώσουμε το περιεχόμενο της λιτότητας στην μουσική, η αρμονία, τα μεγάλα οργανολόγια και οι μεγάλες φόρμες ήταν αποτέλεσμα επεξεργασίας που προήλθε από δυτικούς πολιτισμούς (Blacking, 1974, p. IX-XII).

Το πειραιώτικο στυλ που ήρθε με τον στακάτο ήχο και τα συγκερασμένα όργανα περισσότερη συγγένεια φαίνεται να έχει με έναν συγκεκριμένο τύπο της μικρασιατικής μουσικής την εστουδιαντίνα, με ξεκάθαρες αναφορές επίσης στην δύση και πρωταγωνιστή τα μαντολίνα (Κουνάδης, 1998, σελ. 14). Αυτό όσον αφορά τον ήχο και τον συκερασμό των οργάνων. Οι κλίμακες που χρησιμοποιήθηκαν από το αστικό λαϊκό υβρίδιο του Πειραιά ήταν ξεκάθαρα δάνεια της ανατολικής πλευράς του προσφυγικού ρεπερτορίου που προσαρμόστηκαν στα δεδομένα. Επομένως μπορούμε να θεωρήσουμε πως η πολυπλοκότητα και η δεξιοτεχνία έχουν περισσότερη σχέση με τον τόπο παρά με τον χρόνο. Όταν για παράδειγμα μια χώρα είναι αποκλεισμένη από την τεχνολογία, την μόρφωση και την πρόοδο αυτό σίγουρα θα επηρεάσει την έκφραση των τεχνών που παράγει, χωρίς αυτό να σημαίνει πως οι τέχνες τις είναι υποδεέστερες των προηγμένων σε σχέση με αυτήν χώρας. Έτσι και στην Ελλάδα παρά τους πολέμους και το ταραγμένο τοπίο, από την δεκαετία του '40 μέχρι και το 1955 που κυκλοφόρησαν οι δίσκοι 45 στροφών (Κουνάδης, 1998, σελ. 3-4) δεν άλλαξε κάτι ουσιαστικό σε σχέση με τα παραπάνω (τεχνολογία-τεχνογνωσία), οπότε η κυριότερες διαφορές στα ρεπερτόρια του πειραιώτικου αστικού λαϊκού με το ρεπερτόριο μετά λογοκρισίας είναι αυτές που αναφέραμε παραπάνω και σχετίζονται με τις απαγορεύσεις της λογοκρισίας.

Από δημιουργικής άποψης η μεταπολεμική περίοδος χαρακτηρίστηκε από την μεγάλη συνέπεια σε όγκο υλικού από τους συνθέτες που κατά την περίοδο του πολέμου ήταν σε μερική ύφεση (Κουνάδης, 1998, σελ. 15). Οι διεργασίες που συνέβησαν τότε ήταν κυρίως εσωτερικές,

αποτέλεσμα του εμφυλίου και της προσπάθειας γεφύρωσης με την δύση, πράγμα που είχε αρχίσει να παίρνει μέρος από τα μεγάλα μεταναστευτικά ρεύματα και ύστερα. Η εγκατάλειψη των τεκέδων ήταν σαφώς αποτέλεσμα πολιτικό κυρίως και λιγότερο κάποια αλλαγή στην προτίμηση του λαού σε σχέση με την διασκέδαση. Σε συνάρτηση όμως οδήγησε στην δημιουργία μεγαλύτερων και πιο αποδεκτών κοινωνικά κέντρων, που διαμορφώθηκαν με κύριο άξονα τις μουσικές βραδιές. Στα παραπάνω σίγουρα έπαιξε ρόλο και η αστυφιλία, καθώς όλο και περισσότερος κόσμος που συγκεντρώνεται στην πρωτεύουσα ήθελε να διασκεδάσει (Κουνάδης, 1998, σελ. 14-15). Το κοινωνικό-πολιτισμικό και το ερωτικό περιεχόμενο των ρεπερτορίων αφορούσε μεγαλύτερη μερίδα κόσμου και η αποτίναξη του “μάγκικου” και λούμπεν στοιχείου από την εξωτερική εμφάνιση του χώρου και της ορχήστρας, έκανε τα κέντρα αυτά περισσότερο ελκυστικά. Με την λογοκρισία εκτός από το θέμα της επιβίωσης, προκάλεσε και την ανάγκη της αποδοχής και της ένταξης στο ευρύτερο σύνολο στους καλλιτέχνες, των οποίων τα προηγούμενα χρόνια το μέλημα ήταν να κάνουν μουσική αδιαφορώντας για την καθολική τους αποδοχή καθώς απευθύνονταν σε συγκεκριμένη μερίδα κοινού.

Όλα τα παραπάνω σηματοδοτούν την έλευση του όρου “λαϊκό” σε σχέση με το αστικό μουσικό είδος που μελετάμε. Όπως αναφέρει ο Οικονόμου, ο όρος “λαϊκός” είναι ένας πολυσήμαντος όρος με διαφορετικά νοήματα ανάλογα με τα συμφραζόμενα και τους κοινωνικούς φορείς που το χρησιμοποιούν. Ως αναλυτική κατηγορία και αν το προσεγγίσουμε φιλολογικά και σε σχέση με τα παραπάνω, θα εννοηθεί ως αυτό που απευθύνεται στον λαό, δηλαδή το ευρύ κοινό χωρίς διακρίσεις και ως τέτοιο, αυτό που αγαπήθηκε από τον λαό. Η κατηγορία που βαπτίσαμε “πειραιώτικο” ως τοπωνύμιο θα μπορούσε να συνδεθεί με τον Πειραιά ιδιωματικά, αλλά και σαν αναλυτική κατηγορία είδαμε πως έχει να κάνει με συγκεκριμένη μερίδα ανθρώπων. Το ίδιο συμβαίνει και με το “προσφυγικό ρεπερτόριο” ή “σμουρνέϊκο” που είτε αναφέρεται σε συγκεκριμένη κοινότητα, είτε παρουσιάζεται σαν τοπικός προσδιορισμός.

Το “λαϊκό” που είναι περισσότερο γενικός ορισμός, αλλάζει νοήματα και αισθητικό περιεχόμενο ανά τα χρόνια. Εμείς θα εξετάσουμε το περιεχόμενο του κυρίως μέσα από την σύγχρονη ερμηνεία του ώστε να είναι ασφαλέστερα τα συμπεράσματα που θα προκύψουν. Η περίοδος που προέκυψε το λαϊκό τραγούδι είναι ίσως η πιο πολύπλοκη και με πολλές κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις στην Ελληνική ιστορία. Μετά την απελευθέρωση το '44 ο διχασμός μεταξύ αριστεράς και καθεστώτος οξύνθηκε και οδήγησε σε εμφύλιο. Οι δύσκολες συνθήκες σε συνδυασμό με την Μεταξική λογοκρισία, διέυρναν τον κοινωνικό προβληματισμό και δημιούργησαν έναν νέο τρόπο έκφρασης. Στο μουζουκοκεντρικό αστικό ιδίωμα, εγκαταλείπονται οι προβληματισμοί τύπου *Μας κνηγούν τον αργιλέ* και αντικαθίστανται με *Απόψε είναι βαριά* ή *Για μια κόρη ξελογιάστρα* όπου το περιεχόμενο είναι συνήθως αλληγορικό για να περνάει την λογοκρισία (Γεραμάνης, 1998, σελ. 21-22). Δεν λείπουν βέβαια και τα ερωτικά η και αυτά με

κάπως ελαφρύτερο νόημα, όπως το *Φτωχό κομπολογάκι*. Ταυτόχρονα υπάρχει ένας εμπλουτισμός της αρμονίας και μια νέα προσέγγιση της μελωδίας με την πλειοψηφία των τραγουδιών να γράφονται σε μείζονες και ελάσσονες κλίμακες, ενώ η φόρμα παραμένει σε εισαγωγή- κουπλέ- ρεφρέν επί τρία όπως παρουσιάζεται μέχρι τότε κατά το σύνηθες.

Ο Μητσάκης δείχνει πέρα από την πηγαία του έμπνευση και ποιότητα, να προσπαθεί να ακολουθεί τις επιταγές της εποχής, χρησιμοποιώντας ποιητικές εκφράσεις π. χ. *Αφού γυρίζει η σφαίρα*, γνωστοποιώντας και στην βιογραφία του πως διάβαζε ποίηση. Δεν είναι βέβαια μόνο η “σοβαροφάνεια” το κύριο γνώρισμα της αισθητικής της εποχής και δεν απουσιάζουν τραγούδια με πιο σατυρικό και ανάλαφρο στίχο όπως το *Κομπολογάκι*, η *Βαλεντίνα* κ. α.. Σε όλη του τη δισκογραφία συναντάμε σχεδόν όλο το φάσμα της στιχουργικής που χαρακτήρισε το αστικό λαϊκό, όπως χασικλίδικα, πολιτικά, ερωτικά, της ξενιτιάς και δημοτικοφανή. Το διάστημα 1947-1955 που εξετάζουμε σε αυτό το κεφάλαιο απουσιάζουν τα πρώτα κυρίως.

Μια βασική παράμετρος της αισθητικής είναι σαφώς το οπτικό κομμάτι και ότι αφορά την εικόνα του καλλιτέχνη, της ορχήστρας, των χώρων επιτέλεσης, των εξώφυλλων, ακόμα και των οργάνων. Γνωρίζουμε πως ο Μητσάκης ήταν από τους πρωτεργάτες του στυλιζαρίσματος της ενδυμασίας (Λίνα, 2019, σελ. 12) και γενικότερα της εικόνας του καλλιτέχνη που ήρθε την εποχή εκείνη, ενώ τα στραβοφορεμένα καβουράκια, τα φέσια και το ατημέλητο ντύσιμο είχαν εγκαταλειφθεί.

Το μάρκετινγκ είναι ένας παράγοντας που επηρεάζει την κοινή γνώμη και ως εκ τούτου την αισθητική. Στην προκειμένη περίπτωση η διαφήμιση πέρα από το ραδιόφωνο ήταν τα εξώφυλλα των δίσκων. Η παραπάνω εικόνα με την “κουτσαβάκινη” ενδυμασία, τις παρέες με τα πολλά όργανα και το αγριωπό βλέμμα που δέσποζαν στα εξώφυλλα της “πειραιώτικης” περιόδου, αντικαθίσταται με προσωπογραφία του καλλιτέχνη, καλοντυμένο και καλοχτενισμένο με ύφος σοβαρό που ατενίζει πέρα από τον φακό της κάμερας, προσδίδει ένα πιο ποιητικό και καλλιτεχνικό χαρακτήρα (Αρβανίτη, 1998, σελ. 23). Όλο αυτό βασίζεται σε μία αμφίδρομη επικοινωνία μεταξύ των παραγόντων που διαμορφώνουν το μάρκετινγκ και με τις γενικές τάσεις του lifestyle που ακολουθεί η κοινωνία (Αρβανίτη, 1998, σελ. 23). Ένα απότομο αντίστοιχο “σουλούπωμα” για παράδειγμα δεν θα είχε την ίδια ανταπόκριση εάν συνέβαινε μέσα στην προπολεμική περίοδο, χωρίς προετοιμασία και εφόσον οι τάσεις της κοινωνίας δεν είχαν αλλάξει.

Συνοψίζοντας οι παράγοντες που διαμόρφωσαν τους αισθητικούς κανόνες της δισκογραφίας των 78 στροφών την δεκαετία 1945-1955, είναι: α) Η λογοκρισία η οποία επιβλήθηκε από την εξουσία και παραπάνω είδαμε με ποιους τρόπους επηρέασε την κοινή γνώμη και τους μουσικούς. β) Η εμπορευματοποίηση που ανέδειξε ένα προϊόν ως ανώτερο σε αντιδιαστολή με το κατώτερο (λαϊκό>ρεμπέτικο) (Βελουδής, 1999, σελ. 2-3), γ) Η ένταξη στον δυτικό τρόπο ζωής που ήρθε ως αποτέλεσμα μακρόχρονων διαδικασιών για την διαμόρφωση εθνικής ταυτότητας.

Παρακάτω θα εξετάσουμε το μουσικολογικό πλαίσιο της πρώτης εκτέλεσης του τραγουδιού από τον Μητσάκη για να ολοκληρωθεί το αισθητικό πλαίσιο της εποχής μέσα από την μελέτη περίπτωσης και να έχουμε τα πρώτα συγκριτικά συμπεράσματα σε σχέση με τις επόμενες επανεκτελέσεις- διασκευές που θα παρουσιαστούν.

1.6 ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Τίτλος σύνθεσης: Φτωχό κομπολογάκι μου Συνθέτης: Γιώργος Μητσάκης

Έτος σύνθεσης: 1946 Εταιρία: Κολούμπια

Φτωχό κομπολογάκι μου

Τραγούδι: Μανησαλής

Συνθέτης: Γιώργος Μητσάκης

$\text{♩} = 65$

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a G chord and contains four measures of eighth-note triplets. The second staff starts with an Am chord, followed by a D chord, and ends with a G chord. The third staff begins with a B chord and contains two measures of eighth-note triplets, followed by a final measure with an Em chord. The piece concludes with a double bar line.

Αρμονία- μελωδία:

Εισαγωγή: Η μελωδία ανοίγει στην 5η νότα (ρε) της κλίμακας G με ανοδική χρωματική κίνηση και συνεχίζει γύρω από αυτήν, μέχρι να κάνει μισή κατάληξη στην 3η νότα (σι) της κλίμακας λίγο πριν το τέλος του πρώτου μέτρου. Η αρμονία του μέτρου αυτού είναι ένα G που υποστηρίζεται από την κιθάρα. Μια χρωματική κίνηση στο τέλος του μέτρου μας οδηγεί σε μια Am συγχορδία με την μελωδία να τονίζει την βάση την βάση της και την 3η νότα (ντο) στο δεύτερο μέτρο. Στο δεύτερο ισχυρό του μέτρου, αρμονία και μελωδία παίζουν την 5η της G δηλαδή την ρε και με καθοδική κίνηση επιστρέφει στην G και κλείνει το μέτρο με άρπισμα στις νότες της (σολ-σι-ρε). Το τελευταίο μέτρο της εισαγωγής οδηγεί στην σχετική ελάσσονα Em μέσω της 5ης (B), με κινήσεις γύρω από την νότα σι, καθοδική φράση στην Em και άρπισμα στις νότες της (μι-σολ-σι). Η αρμονία-μελωδία ακολουθεί τα δυτικά πρότυπα χρησιμοποιώντας τις δυο σχετικές κλίμακες G και Em με την G να κυριαρχεί στην εισαγωγή.

Γενικά χαρακτηριστικά: Το εντονότερο δομικό στοιχείο της εισαγωγής είναι το ρυθμικό μοτίβο που παρουσιάζεται: Δέκατο έκτο – τρίηχο τριακοστών δευτέρων



Πάνω σε αυτό το ρυθμικό μοτίβο βασίζεται όλη η εισαγωγή και εμφανίζεται με παρόμοιο τρόπο σε κάθε της φράση. Στον ρυθμό του παλιού ζεϊμπέκικου όπως παρουσιάζεται εδώ,



το παραπάνω μοτίβο λειτουργεί συμπληρωματικά “γεμίζοντας” τα ενδιάμεσα κενά, δημιουργώντας ένα πλούσιο ρυθμικά μέτρο.

Τις επόμενες δυο φορές που εμφανίζεται η εισαγωγή, έρχεται με χρωματική φράση από την νότα σολ που ξεκινάει από το τέλος του ρεφρέν και παραλείπει το πρώτο μέτρο παίζοντας τα μέτρα 2 και 3.

Κουπλέ- ρεφρέν:

♩ = 65

φτω χό κο μπό λο γά κι μου

2 σε εί χα το με ρά κι μου

3 συ μου πέ συ μου πέ ρνα γες την ώ ρα

4 πες μου τι πες μου τι να κά νω τώ ρα

Αρμονία- μελωδία:

Παρατηρείται πως η μελωδία υποστηρίζεται από δυο φωνές, πράγμα που συμβαίνει σε όργανα και τραγουδι σε διάστημα 3ης καθ' όλη την διάρκεια του κουπλέ-ρεφρέν. Στο πρώτο μέτρο ξεκινάει με τις νότες σολ-σι που ανήκουν σε μια Em συγχορδία. Με κρατημένες τις δυο νότες η αρμονία περνάει για λίγο σε μια 5η βαθμίδα συγχορδίας B και επιστρέφει στην Em μέχρι το τέλος του μέτρου και κλείνει με τις νότες της Em μι-σολ. Το δεύτερο μέτρο είναι πανομοιότυπο, με διαφοροποίηση στο τέλος που με ανοδική κίνηση στην μελωδία, με τις νότες σι-ρε και μπάσο από την κιθάρα σολ# υπονοεί μια E7 ως 5η της Am ώστε να οδηγήσει την αρμονία στη Am. Όλο το

μέτρο 3 είναι μια συμμετρική ανοδική-καθοδική κίνηση, που στην μέση χρησιμοποιεί πάλι 5η βαθμίδα της G αυτήν την φορά όπου και καταλήγει. Το τελευταίο μέτρο ξεκινάει με την βασική διφωνία σολ-σι και αρμονία την 5η της Em συγχορδία B, με κάθοδο στην τονική Em. Οι κλίμακες G και Em χρησιμοποιούνται και εδώ, με την E να καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος.

Γενικά χαρακτηριστικά: Το κύριο ρυθμικό χαρακτηριστικό είναι πως ο στίχος ξεκινάει ένα δέκατο έκτο μετά την αρχή του κάθε μέτρου. Αυτό γίνεται με την αντίστοιχη παύση, εκτός του μέτρου 3 που υπάρχει διφωνία από τα μπουζούκια. Το μοτίβο είναι επίσης έντονο και παρουσιάζεται ως συλλαβισμός συμμετρικός στα δυο πρώτα μέτρα όπου σχεδόν όλες οι αξίες σε στίχο και οργανικές απαντήσεις είναι δέκατα έκτα. Διαφοροποιείται στα δυο τελευταία μέτρα με αξίες ογδού στο δεύτερο και στο τέταρτο ισχυρό του μέτρου.

Σχολιασμός αισθητικής: Αρχικά παρατηρούμε πως ο Μητσάκης στην προκειμένη περίπτωση βασίζεται σε έντονα μοτίβα που επαναλαμβάνονται σε κάθε ενότητα. Η εισαγωγή στηρίζεται σε ένα και μόνο ρυθμικό μοτίβο, το κουπλέ επίσης, το ίδιο και το ρεφρέν με την κάθε ενότητα να έχει το δικό της χαρακτηριστικό μοτίβο. Στα συμπεράσματα της πτυχιακής της Νικολέτα Λίνα (2019, σελ. 81) βλέπουμε πως αυτό εκτείνεται σε όλο του το έργο της πρώτης περιόδου (1946-1952). Η χρήση της αρμονίας ακολουθεί τα δυτικά πρότυπα, με την εναλλαγή των σχετικών κλιμάκων (μείζονα- ελάσσονα) και με την αξιοποίηση της V7 ως μεταβατική συγχορδία. Οι διφωνίες σε φωνές και μπουζούκι είναι πάντα σε διάστημα 3ης. Το δεύτερο μπουζούκι παίζει τον ρόλο μπαγλαμά, δηλαδή υποστηρίζει την αρμονία με συγχορδίες στην ψηλή τονική περιοχή του οργάνου.

Στην πρώτη αυτή εκτέλεση του τραγουδιού αυτού, ο συνθέτης επιλέγει να συμμετέχει ως δεύτερη φωνή και επιλέγει ως πρώτη τον Γιώργο Μανησαλή (Γιώργος Λαδόπουλος), επιφανή μουσικό- συνθέτη που εκτός από τραγούδι, έπαιζε βιολί και μπουζούκι. Χωρίς να έχουμε παραπάνω πληροφορίες μπορούμε να υποθέσουμε πως έπαιξε το δεύτερο μπουζούκι. Η φωνή του Μανησαλή ομοιάζει σε έκταση και χροιά με αυτήν του Στράτου Παγιουμτζή, ενός επίσης καταξιωμένου τραγουδιστή-μουσικού που εκείνη την περίοδο μεσουρανούσε και ήταν αυτός που είπε το “Φτωχό κομπολογάκι μου” σε δεύτερη εκτέλεση την ίδια χρονιά. Γενικά την συγκεκριμένη περίοδο η αισθητική των αντρικών φωνών ακολουθεί αυτά τα πρότυπα, δηλαδή στιβαρές, μεσόφωνές προς χαμηλές σε έκταση, με μετρημένες “τσαλκάτζες” και γυρίσματα σε σχέση με το παρελθόν (Νταλκάς, Κάβουρας, Περπιναίδης). Παρατηρούμε σε τέτοιου είδους φωνές (Τσαουσάκης, Παγιουμτζής, Μανησαλής) ένα είδος παρόμοιας εκφοράς των λέξεων ειδικά σε καταλήξεις, που κάποιες λέξεις κόβονται και κάποια γράμματα ακούγονται “μασημένα”. Όλο αυτό πιθανώς είναι συνειδητή επιλογή τους και έχει αναφορά στην “μάγκικη” φιλοσοφία και την αργκό της εποχής. Σε κάθε περίπτωση μια περίοδος του λαϊκού τραγουδιού χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένου τύπου φωνές με κάποια κοινά χαρακτηριστικά και ως εκ τούτου συγκεκριμένοι είναι οι τραγουδιστές-

τραγουδίστριες που εκπροσωπούν την περίοδο αυτή. Ένας ικανός συνθέτης-τραγουδοποιός που καταλαβαίνει τις επιταγές της δισκογραφίας και του κοινού χρησιμοποιεί τις αντίστοιχες φωνές ενισχύοντας έτσι την διαμόρφωση του εκάστοτε αισθητικού τοπίου (Βελουδής, 1999, σελ. 2). Σημαντικό είναι να καταλάβουμε πως δεν είναι το ίδιο κοινό που εκφραζόταν μέσα από το προσφυγικό ρεπερτόριο, αφού η εποχή του έχει περάσει η νέα γενιά διαμορφώνει διαφορετικά γούστα και το αστικό τραγούδι του 1946-1955 έχει μεγαλύτερη απήχηση και απευθύνεται σε μεγαλύτερο κοινό.

Η ηχογράφηση έγινε στα στούντιο της Κολούμπια, με την επανέναρξη της το 1946. Το όνομα του συνθέτη ως συμμετοχή στον δίσκο δεν αναφέρεται. Ο ίδιος σε συνέντευξη του λέει πως όταν έγινε η πρώτη ηχογράφηση εκείνος ήταν ακόμα στον στρατό και ήταν αυτή με τον Παγιουμτζή και τον Καπλάνη (Οικονόμου, 1995, σελ. 48). Υπάρχουν και άλλα θολά σημεία, καθώς από τον ίδιο τον Μητσάκη έχει ειπωθεί η ιστορία για την σύνθεση και την στιχοπλοκή με διαφορετικούς τρόπους. Εμείς θεωρούμε σαν πρώτη εκτέλεση, αυτή που έχει καταχωρηθεί ως τέτοια από την Κολούμπια.

Τελικά στην περίπτωση της αισθητικής του αστικού λαϊκού ρεπερτορίου αυτής της περιόδου δεν έχουμε μια μόνο συνιστώσα, ούτε μια κατευθυντήρια γραμμή κάποιας ελίτ αφού η επιβολή της λογοκρισίας δεν απευθυνόταν στην καθαυτή τέχνη, αλλά επιχειρούσε να επέμβει σε μια καθολική κατάσταση της κοινωνίας αποσκοπώντας σε κάποιου είδους εκσυγχρονισμό ή καλύτερα εκδυτικοποίηση (Βελουδής, 1999, σελ. 1-3). Όταν κατά την Εγκελιανή λογική (Hegel, 2002, σελ. 28-30) η αγορά διευρύνθηκε με την άνθιση της δισκογραφίας και με ότι συνεπάγεται (γραμμόφωνα στα σπίτια, μαγαζιά κλπ.) άλλαξαν και οι τακτικές των εταιριών και όχι μόνο. Οι καλλιτέχνες πάντα προσαρμόζονταν ώστε να παρέχουν ένα κοινωνικά αποδεκτό προϊόν πλην κάποιων εξαιρέσεων.

Ο Μητσάκης ήταν όπως αναφέραμε στην κατηγορία των καλλιτεχνών που προσαρμόστηκαν στα όποια δεδομένα, μάλιστα σε τρεις διαφορετικές φάσεις περιόδους, πράγμα που ενισχύει την πεποίθηση αυτή, ότι δηλαδή είχε την ευχέρεια να αλλάζει το μουσικό του στυλ ανάλογα με την εποχή. Το *Φτωχό κομπολογάκι μου* έχει την απλότητα και τον χαρακτηριστικό στακάτο ήχο της προηγούμενης περιόδου του Πειραιώτικου, τα φόντα του σουζέ αφού οι μουσικοί και τραγουδιστές-στριες που το πλαισίωσαν στις τρεις πρώτες εκτελέσεις είχαν απήχηση εκείνη την περίοδο και έναν “ελαφρύτερο” στίχο, που μπορούσε εύκολα να γίνει αποδεκτός από όλα τα κοινωνικά στρώματα. Η γνώριμη φόρμα του και τα παραπάνω στοιχεία το έκαναν αγαπητό στο ακροατήριο της εποχής, χωρίς να έχει κάτι το καινοτόμο και εξαιρετικά σπάνιο ώστε να ξενίζει.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

2.1 ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

Οι επανεκτελέσεις και οι διασκευές του τραγουδιού που εξετάζουμε είναι πολλές και ποικίλες. Την ίδια χρονιά που ηχογραφήθηκαν οι τρεις πρώτες εκτελέσεις που έχουμε αναφέρει (1946) υπήρξε άλλη μια από τον Τέτο Δημητριάδη η οποία ανήκει στην κατηγορία των διασκευών, μιας και προτείνει μια τελείως διαφορετική προσέγγιση του τραγουδιού. Πρόκειται για κανταδόρικο στυλ διασκευή που τραγουδάει ο Τέτος Δημητριάδης μαζί με την Ιωάννα Γράμμα, με ακορντεόν, πιάνο και βιολί, το οποίο εμφανίζεται διακριτικά μόνο κατά την διάρκεια των κουπλέ-ρεφρέν. Όπως αναφέρουμε παραπάνω θα ασχοληθούμε αναλυτικά με εκτελέσεις και διασκευές που έχουν κάποια χρονική διαφορά μεταξύ τους ώστε να προκύπτουν στοιχεία της αισθητικής των αντίστοιχων περιόδων. Από αυτές που έχουμε δειγματίσει μέχρι τώρα, αυτές που θα ασχοληθούμε είναι της Λίτσα Διαμάντη (1967) (<https://www.discogs.com/artist/934911>), του Σταμάτη Κόκοτα (2003) (<https://www.discogs.com/artist/939352>) και του Μάνου Χατζιδάκι (1962) (<https://www.discogs.com/artist/505454>).

Οι παραπάνω ημερομηνίες αντιστοιχούν σε περιόδους μαζικών επανεκτελέσεων, παλαιότερων λαϊκών και ρεμπέτικων τραγουδιών, αλλά και νέων συνθέσεων. Καθώς δεν εντάσσονται στο πλαίσιο της αναβίωσης του ρεμπέτικου, ούτε προσπαθούν να αποδώσουν την αισθητική της εποχής που γράφτηκε το τραγούδι, οι εκτελέσεις αυτές αποτυπώνουν τα χαρακτηριστικά των αντίστοιχων περιόδων. Πρόκειται για την διαχείριση του ίδιου υλικού με διαφορετικά εργαλεία, από διαφορετικά άτομα, σε διαφορετικές περιόδους, που στοχεύουν σε διαφορετικό αποτέλεσμα. Πέρα από το περιεχόμενο μιας σύνθεσης θα δούμε και θα εξετάσουμε τα παράπλευρα στοιχεία που δομούν την αισθητική εικόνα, δηλαδή τα μέσα κατά την επιτέλεση, τους χώρους και την ενδυμασία (Khan, 2009, p. 144).

2.2 Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1960

Η Ελλάδα βρίσκεται σε μια φάση οικονομικής και πολιτισμικής ανάπτυξης, έχοντας απομακρυνθεί από την αναζήτηση ταυτότητας του παρελθόντος και έχοντας φτιάξει μια κοντά στα δυτικά πρότυπα. Η αστυφιλία είναι τρανό παράδειγμα αυτού του τύπου ανάπτυξης, καθώς ο κόσμος εγκαταλείπει τον αγροτικό τρόπο ζωής και αναζητά εργασία στην πόλη. Πολυεθνικές και ελαφριά βιομηχανία αναπτύσσονται μέσα και γύρω από την Αθήνα, προσφέροντας εργασιακές ευκαιρίες στον πληθυσμό που φεύγει από την ύπαιθρο. Οι επανατυπώσεις δίσκων και οι επανεκτελέσεις σε μορφή ποτ πουρί ήταν κύριο χαρακτηριστικό στα τέλη της δεκαετίας του '60. Η μοντερνοποίηση

παλαιών εκτελέσεων από γνωστά τραγούδια, γινόταν πλέον με την προσθήκη ηλεκτρικού ήχου και κάποιων οργάνων όπως ηλεκτρική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο, ντραμς και αρμόνιου. Η κυκλοφορία εκ νέου των τραγουδιών αυτών υπήρξε επίσης μέσο προβολής κάποιων νέων τραγουδιστών-τριών και προώθησης τους στην δισκογραφία. Ήταν πιθανώς ασφαλέστερο το να ξεκινήσουν με σουξέ που είχαν ήδη γνωρίσει αποδοχή, από το να έπαιρναν πάνω τους το βάρος καινούριων τραγουδιών και να μην είχαν επιτυχία.

Οι χώροι διασκέδασης μεγαλώνουν και πληθαίνουν, καθώς σε αυτούς προστίθεται ένα νέο είδος: Το ακροατήριο της υπαίθρου είναι αρκετά μεγάλο και πρέπει να εξυπηρετηθεί. Οι δημοτική μουσική που είχαν συνηθίσει μετατρέπεται σε ένα αστικό υβρίδιο, με τις ορχήστρες να περιλαμβάνουν όργανα του αστικού λαϊκού, δηλαδή μαζί με το κλαρίνο ή το βιολί έρχεται και το μπουζούκι, το ρεπερτόριο διευρύνεται, ο ήχος γίνεται κατ' εξοχήν ηλεκτρικός και το γλέντι μεταφέρεται σε κέντρα διασκέδασης. Έτσι δημιουργείται ένα είδος που αργότερα ονομάστηκε “νεοδημοτικό” (Κοκκώνης, 2017, σελ. 4-5). Τα δάνεια βέβαια δεν θα μπορούσαν να είναι μονόπλευρα. Πολλά στοιχεία του δημοτικού βρήκαν έδαφος στο αστικό λαϊκό, όπως κάποια εφέ (reverb, delay) κάποια γυρίσματα στον τρόπο τραγουδίσματος και ένας πιο μακρόσυρτος τρόπος εκφοράς, συν κάποια όργανα όπως το βιολί και τα πλήκτρα.

Η δεκαετία αυτή ξεκινάει με μια σημαντική αλλαγή στον τρόπο που κόβονται και παράγονται οι δίσκοι, καθώς σιγά σιγά εγκαταλείπονται αυτοί των 78 στροφών και αντικαθίστανται με τους νέους των 45 και 33 στροφών. Πλήθος δισκογραφικών εταιριών που ασχολούνται με ελληνικό ρεπερτόριο ιδρύονται από Έλληνες στο εσωτερικό και το εξωτερικό, ενδεικτικά παρατίθενται κάποιες από αυτές: Panellenion record company, Greek record company, Pharos, NINA, ΑΤΤΙΚΑ, Λύρα, κ.ά.. Πολλά παραρτήματα επίσης από ξένες εταιρίες όπως η Parlophone περνάνε σε ελληνική διαχείριση (Κουνάδης, 1998, σελ. 3). Το ραδιόφωνο ανθίζει και τα γραμμόφωνα γίνονται προσιτά στον κόσμο. Κάποιοι καλλιτέχνες διεκδικούν μερίδιο σε όλη αυτήν την ανάπτυξη, δημιουργώντας δικές τους δισκογραφικές όπως ο Πάνος Γαβαλάς (Sonata) και η Πόλυ Πάνου (βεντέτα) (Λυκουρόπουλου, 1998, σελ. 4-5). Στο ξεκίνημα της δεκαετίας αυτής τα πράγματα στην μουσική πήραν μια νέα τροπή, καθώς εμφανίζονται ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Μίκης Θεοδωράκης, δυο πολυπράγμονες και ταλαντούχοι συνθέτες που ανάμεσα σε άλλα δημιούργησαν το “έντεχνο λαϊκό τραγούδι”, μια περισσότερο επεξεργασμένη δηλαδή εκδοχή του λαϊκού. Αυτό το είδος σηματοδοτήθηκε από το “Επιτάφιος” του Θεοδωράκη με στίχο του ποιητή Γιάννη Ρίτσου και τις φωνές της Νανάς Μούσχουρη και του Γρηγόρη Μπιθικώτση. Παράλληλα υπήρξε μια τάση να χρησιμοποιούν παλαιότερους λαϊκούς τραγουδιστές/στριες σε νέες συνθέσεις, αλλά και σε επανεκτελέσεις, όπως του Στράτου Παγιουμτζή και του Πρόδρομου Τσαουσάκη σε μικρή κλίμακα, αλλά και του Μάρκου Βαμβακάρη όπου κατά κύριο λόγο εμφανίστηκε σε δικά του τραγούδια που είχαν ηχογραφηθεί στο παρελθόν (Λυκουρόπουλου, 1998, σελ. 4).

Τα κέντρα πλέον έχουν μετατραπεί σε μεγάλους χώρους με επιπλέον δυνατότητες αποφόρτισης του κοινού όπως το σπάσιμο πιάτων, μια πρακτική που κορυφώθηκε μέσα στην δεκαετία και επέστρεψε το 1980 όταν η επίδειξη του χρήματος ήταν το σημαντικότερο στοιχείο του κοινωνικού στάτους. Η υπέρ προβολή των τραγουδιστών - αστέρων, η ενδυμασία με τα λαμέ και τα πολύχρωμα ρούχα, ο δυνατός ήχος και γενικά το στήσιμο των μαγαζιών με φωτάκια και ντισκόμπαλες συντελούν σε μια αισθητική μοντέρνου μπαρόκ. Μια παραγεμισμένη δηλαδή εικόνα από χρώμα, ήχο και ένταση, η οποία θυμίζει νεοπλουτισμό και μια κοινωνία που προσπαθεί να ξεσκάσει και να ξεχάσει. Τα μπουζούκια έχουν γίνει φετίχ της ελίτ των εφοπλιστών, βιομήχανων κλπ. που συνθέτουν την εικόνα του πλούσιου Έλληνα με το πούρο, την συνοδεία και το σπάσιμο πιάτων.

2.3 ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΑΝΟ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙ

Γεννημένος στην Ξάνθη το 1925, υιός του δικηγόρου Γεωργίου Χατζιδάκι, ο Μάνος είχε ξεκινήσει τις μουσικές σπουδές στο πιάνο, βιολί και ακορντεόν, από την ηλικία των τεσσάρων, και τις διέκοψε στα χρόνια της κατοχής. Μετακόμισε στην Αθήνα το 1932, οι γονείς του χωρίζουν και ο πατέρας του σκοτώνεται σε αεροπορικό δυστύχημα. Ως ανήσυχο πνεύμα, συμμετείχε στην ΕΠΟΝ που υπήρξε μέλος του ΕΑΜ. Το συνθετικό του έργο ξεκινά το 1944 με το θεατρικό του Κάρολου Κουν, *Ο τελευταίος ασπροκόρακας* (Νικολοπούλου, 2017). Τα επόμενα χρόνια γράφει μουσική για κινηματογράφο, σε εμπορικές ταινίες και σε περισσότερο καλλιτεχνικού περιεχομένου. Η μεγάλη του επιτυχία ήρθε με *Τα παιδιά του Πειραιά* με την φωνή της Μελίνα Μερκούρη και την βοήθεια του Γιώργου Ζαμπέτα ως λαϊκός τραγουδοποιός, για την ταινία *Ποτέ την Κυριακή* με την ίδια πρωταγωνίστρια, ενώ η πρώτη εκτέλεση έγινε με την Πόλυ Πάνου (Νικολοπούλου, 2021 · Πατεράκη, 2012, σελ. 45). Το τραγούδι κέρδισε Όσκαρ “καλύτερου πρωτότυπου τραγουδιού” και πλαisiώσε την φήμη του Χατζιδάκι, ο οποίος δεν μπορούσε να δεχτεί πως όλη η επιτυχία ήρθε από το συγκεκριμένο τραγούδι όπου ο ίδιος στην συνέχεια φάνηκε να υποτιμά (https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%AC%CE%BD%CE%BF%CF%82_%CE%A7%CE%B1%CF%84%CE%B6%CE%B9%CE%B4%CE%AC%CE%BA%CE%B9%CF%82).

Το 1967 ταξιδεύει στην Αμερική και το 1972 γυρίζει στην Ελλάδα και συνεχίζει να γράφει μουσική και να ανεβάζει θεατρικές παραστάσεις. Την ευφυΐα του συνόδεψε μεγάλη αυτοπεποίθηση, η οποία τονώνεται το 1975 όπου αναλαμβάνει διευθυντικές θέσεις στην Εθνική Λυρική Σκηνή και το Τρίτο πρόγραμμα της ΕΡΤ. Υπήρξε από τους βασικότερους παράγοντες που επανάφεραν το ρεμπέτικο στην επιφάνεια αφού ήδη από το 1948, πολύ νωρίτερα από την διάλεξη μαζί με τον Θεοδωράκη, είχε δώσει διάλεξη προς υπεράσπιση του αστικού αυτού είδους (Αγγελικόπουλος,

1998, σελ. 19). Επί του προκείμενου το 1962 ο Χατζιδάκις έκανε τον δίσκο *Πασχαλιές μέσα από την νεκρή γη* όπου περιλάμβανε και το *Φτωχό κομπολογάκι*. Ο δίσκος περιλάμβανε τραγούδια σε ορχηστρικές εκτελέσεις των Τσιτσάνη, Παπαϊωάννου, Βαμβακάρη, Περιστερί, Σχέση, Μπαγιαντέρα το παραδοσιακό *Πέρα στους πέρα κάμπους* και το *Φτωχό κομπολογάκι* που αποτέλεσε το μήλον της έριδος. Τα περισσότερα κομμάτια παρουσιάζονται με διαφορετική ονομασία, όπου φαίνεται πως ο Χατζιδάκις προσπάθησε να αναδείξει τα χαρακτηριστικά του κάθε ενός με τον τίτλο. Το *κομπολογάκι* ήταν στις εξαιρέσεις και εμφανίστηκε με τον κανονικό του τίτλο. Στην πρώτη κοπή του δίσκου δεν αναφερόταν πως οι εκτελέσεις αυτές ήταν διασκευές, ούτε τα ονόματα των συνθετών με αποτέλεσμα να δεχτεί μήνυση από τον Μητσάκη για τα δικαιώματα του τραγουδιού, αλλά και για την ηθική βλάβη που υπέστη ο τελευταίος.

Η αποκρυπτογράφηση και η ένταξη σε ένα ενιαίο πλαίσιο μιας προσωπικότητας όπως του Χατζιδάκι είναι εξαιρετικά δύσκολη, αν σκεφτεί κανείς πως ακροβατούσε σε τόσο διαφορετικούς κόσμους και μουσικά στυλ. Οι απόψεις και οι πράξεις του μπορούν να χαρακτηριστούν από λούμπεν ως αριστοκρατικές και υψηλής διανόησης. Ο ίδιος απέρριπτε ενίοτε μουσικές τις οποίες ο ίδιος έγραφε, ως εμπορικές ταχείας κατανάλωσης, έφερε μέσω εισηγήσεων και διαλέξεων στο προσκήνιο το αστικό λαϊκό και έθεσε τα θεμέλια αυτού που σήμερα αποκαλούμε “έντεχνο”. Σίγουρα ότι έκανε δεν πέρναγε απαρατήρητο, παράδειγμα το “χασάπικο 40” που έχει πάρει απόφιο το κεντρικό μελωδικό μοτίβο από την *συμφωνία 40* του Μότσαρτ και την επεξεργάζεται με δικό του τρόπο. Σε συνέχεια όλων των παραπάνω θα παραθέσω και την δική μου άποψη.

Ο Χατζιδάκις υπήρξε ένας πολύ ταλαντούχος συνθέτης και υπάρχουν πολλές αποδείξεις μέσα στο έργο του που το μαρτυρούν. Ο ίδιος γνωρίζοντας πως δεν υπάρχει παρθενογένεση σε μελωδικό και αρμονικό επίπεδο έτσι όπως γνωρίζουμε την τονική μουσική, δεν προσπάθησε να “καμουφλάρει” δάνεια από άλλους συνθέτες τα οποία όμως χειρίστηκε με δεξιοτεχνία και χωρίς εξηγήσεις τα πέρασε μέσα στην δική του μουσική. Αυτό πιθανώς να ήταν η δική του ερμηνεία στην φράση “η μουσική δεν γνωρίζει σύνορα”. Η διαφορά στην προκειμένη περίπτωση είναι πως ο Μότσαρτ είχε περάσει στο πάνθεον των συνθετών της λόγιας δυτικής μουσικής εδώ και τρεις αιώνες, ενώ ο Μητσάκης ήταν εν ζωή και πάλευε να καταξιωθεί στην Ελλάδα. Επίσης κατά την γνώμη του γράφοντα ακόμα, ήταν χαρακτήρας που του άρεσε να προκαλεί αντιδράσεις γύρω από το πρόσωπο του. Αυτό μπορεί να στηριχτεί, αν εξετάσουμε τα δικαστήρια που είχε στην πλάτη του, πράγμα που θα μας απομάκρυνε από την παρούσα έρευνα. Εν τέλει όπως αναφέρθηκε, ο Μητσάκης δικαιώθηκε και το τραγούδι στον δίσκο αντικαταστάθηκε. Ο Χατζιδάκις είχε μια εμφανώς διαφορετική αντίληψη έναντι του ορθολογισμού της εποχής του, η οποία αποτυπώνεται στα “ονειρικά” έργα του όπως *Οδός ονείρων*, *Το χαμόγελο της Τζοκόντα*. κ.ά., καθώς και στην δημόσια στάση του απέναντι στους επικριτές του.

2.4 ΤΟ ΦΤΩΧΟ ΚΟΜΠΟΛΟΓΑΚΙ ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΑΝΟ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙ-ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

Εδώ έχουμε μια τελείως διαφορετική ανάγνωση όχι μόνο στο εν λόγω τραγούδι, αλλά στην λαϊκή μουσική γενικότερα. Ο Χατζιδάκις όμως δεν φαίνεται να δανείζει την δική του ανάγνωση ως μια νέα πάνω στην μουσική, αφού ο ίδιος μουσικοτροπώντας σε διάφορα μουσικά στυλ με διαφορετικά δάνεια και προσεγγίσεις, δημιουργεί το δικό του μοναδικό στυλ. Η συγκεκριμένη προσέγγιση έχει μια εμφανή πολυπλοκότητα σε σχέση με την πρώτη εκτέλεση, αφού αποδομεί τα ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα, τον γενικό ρυθμό του 9/8 και το τέμπο, εισάγει κατά κάποιον τρόπο πολυρυθμία και χρησιμοποιεί πολλά όργανα ορχήστρας. Ξεκινώντας την ακρόαση το πρώτο που παρατηρεί κάποιος είναι πως το κεντρικό μοτίβο που παρουσιάσαμε στην ανάλυση του τραγουδιού έχει αλλάξει, διατηρώντας όμως την αναγνωρισιμότητά του. ([Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη & Ο σκληρός Απρίλης του '45 \(Μάνος Χατζιδάκις\) \(by Elias\) - YouTube](#))(0:00:07- 0:02:50)

Η εισαγωγή (07-56 sec) δίνει το γνωστό μοτίβο της, διατηρώντας την αίσθηση του παλιού ζεϊμπέκικου και της μελωδίας, ουσιαστικά όμως είναι ένα διαφορετικό μοτίβο σε 2/4 που απλά θυμίζει το γνωστό στα σημεία. Ξεκινάει με μπουζούκια σε χαμηλή ένταση και τέμπο για να ανέβει στο δεύτερο μέρος (αντίστοιχο κουπλέ-ρεφρέν) με την βοήθεια των υπόλοιπων οργάνων τα οποία είναι: φλάουτο, τσέλο, κοντραμπάσο, κλασσική και ηλεκτρική κιθάρα, μαντολίνο, τζουράς, μεταλλόφωνο και πιάνο (Μπουτσιούλης, 2020, σελ. 22-23). Διατηρεί τα 2/4 σε πιο γρήγορο τέμπο. Διατηρεί την μελωδική γραμμή, αλλάζοντας τις επαναλήψεις, διπλασιάζοντας λίγο παραλλαγμένο το θέμα του πρώτου συστήματος της πρώτης εκτέλεσης, έτσι όπως την παρουσιάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Η υπόλοιπη εισαγωγή συνεχίζει χωρίς κάποια τέτοιου τύπου παρέμβαση.

Στο τέλος της εισαγωγής το τέμπο ελαττώνεται για να προχωρήσει στο κουπλέ ανεβάζοντας ξανά το bpm. Αυτή η εναλλαγή μεταξύ γρήγορου - αργού τέμπο και χαμηλής - δυνατής έντασης συνεχίζει στα υπόλοιπα μέρη του κομματιού με την κορύφωση της έντασης να έρχεται όπως θα περιμέναμε στο ρεφρέν. Αυτήν την τεχνική της κορύφωσης την συναντάμε σε ρομαντικά και ιμπρεσιονιστικά έργα και ενώ στην μουσική του Χατζιδάκι το εμφανέστερο στοιχείο είναι ο ρομαντισμός, συχνά συναντάμε στοιχεία και από τα δυο ρεύματα (Ulrich, 1995, σελ. 471-493). Το ελεύθερο τέμπο, η πλούσια αρμονία, το οργανολόγιο, είναι στοιχεία ρομαντισμού με τα οποία δημιουργεί ένα πολύ διαφορετικό τοπίο από αυτό της λαϊκής μουσικής και του ρεμπέτικου. Από την πρώτη εκτέλεση του Μητσάκη και το πλαίσιο στο οποίο βρίσκεται το τραγούδι το μόνο ρομαντικό στοιχείο που μπορούμε να βρούμε είναι ο στίχος, ο οποίος σε αυτήν την εκτέλεση απουσιάζει. Εδώ η λέξη ρομαντισμός χρησιμοποιείται με την σημασιολογική έννοια της λέξης και όχι ως ρεύμα στην

τέχνη. Στον δίσκο *Πασχαλιές μέσα από την νεκρή γη* όλα τα τραγούδια κινούνται σε αυτό το πλαίσιο όσον αφορά τον στίχο, καθώς χασικλίδικα και βαριά της ξενιτιάς δεν επιλέχθηκαν. Το ότι ο στίχος απουσιάζει, δείχνει την διάθεση του συνθέτη να αποδώσει τον ρομαντισμό με τον τρόπο που αυτός γνώριζε καλύτερα: μέσα από τα εκφραστικά εργαλεία που του δίνει η ίδια η μουσική από την οποία έχει αντλήσει τα στοιχεία που συντελούν το πολυμορφικό στυλ του.

Η αποδόμηση σε ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα, ο εμπλουτισμός στην αρμονία με αρπίσματα και η εναλλαγή στο τέμπο γίνονται με τρόπο που δεν αλλάζουν το μελωδικό νόημα του τραγουδιού. Αυτό που επηρεάζει η συγκεκριμένη διασκευή είναι το ύφος και το αισθητικό υπόβαθρο καθώς η απουσία στίχου δίνει την δυνατότητα για μεγαλύτερη επεξεργασία της μελωδίας και ισχυροποιεί την ύπαρξη της (Μπουτσιούλης, 2020, σελ. 17). Το μπουζούκι παίζει πρωταρχικό ρόλο όπως σε όλες τις διασκευές του δίσκου, με τα δύο μεγαλύτερα ονόματα της εποχής τον Κώστα Παπαδόπουλο και τον Λάκη Καρνέζη, οι οποίοι υπήρξαν από τους πρώτους που έπαιζαν μπουζούκι έξω από το καθιερωμένο πλαίσιο του, έχοντας συνεργαστεί με Θεοδωράκη και Χατζιδάκι ανάμεσα σε άλλους. Οι εκτελέσεις που έγιναν την εποχή που ηχογραφήθηκε για πρώτη φορά το τραγούδι, εξέφραζαν τα σημεία της εποχής εκείνης και ως αστικό λαϊκό, τα χαρακτηριστικά του μουσικού αυτού ιδιώματος. Η διασκευή του Χατζιδάκι είναι η μόνη από αυτές που εξετάζουμε, που το τραγούδι φεύγει τελείως από το πλαίσιο της λαϊκής μουσικής, δηλαδή δεν προσφέρεται για διασκέδαση σε κέντρα, ούτε χορούς ούτε συμποσιακά μερακλώματα. Δίδεται σε ένα πιο νοσταλγικό πλαίσιο στο οποίο μπορούμε να εντάξουμε ένα μεγάλο μέρος του έργου του Χατζιδάκι, που κινείται σε αυτό που αποκαλούμε “έντεχνο” ή “σοβαρή μουσική”. Όπως αναφέρθηκε στην αρχή της εργασίας, η πεποίθηση πως ένα τραγούδι που αναπαράγεται και διασκευάζεται ανά τα χρόνια είναι “σουξέ” και διαχρονικό ενισχύεται από το στήσιμο του δίσκου *Πασχαλιές μέσα από την νεκρή γη* όπου όλα τα τραγούδια που περιλαμβάνονται έχουν κοινά στοιχεία: υπήρξαν γνωστά και αποδεκτά στην εποχή τους, διασκευάστηκαν αρκετές φορές εντός και εκτός του πλαισίου τους και συνεχίζουν σήμερα να είναι δημοφιλή. Τα περιεχόμενα του δίσκου είναι (<https://www.discogs.com/artist/505454>):

Το Κομπολογάκι (Φτωχό Κομπολογάκι Μου)

Περίπατος (Μπαξέ Τσιφλίκι)

Το Δωμάτιο Ενός Παιδιού (Μες Στον Οντά)

Ανδρέας Ζέπος (Καπετάν Αντρέας Ζέπος)

Ένα Κορίτσι Από Την Αλεξάνδρεια (Αλεξανδριανή Φελάχα)

Η Ώρα Του Αποχαιρετισμού (Πέρα Στους Πέρα Κάμπους)

Επιμονή (Φραγκοσυριανή)

Ευγενικά Παιδιά (Ζούσα Μοναχός Χωρίς Αγάπη)

Ένα Δειλινό (Χωρίσαμε Ένα Δειλινό)
Ο Παλιός Δρόμος (Πάλιωσε Το Σακάκι Μου)
Το Χατζηκυριάκειο
Όταν Ανάψουν Οι Φωτιές (Όταν Συμβεί Στα Πέριξ)

Δέκα χρόνια αργότερα το 1972 ο Χατζιδάκις έγραψε έναν ακόμα δίσκο, *Ο σκληρός Απρίλης του '45* που στέκεται σαν συνέχεια στον προηγούμενο, αφού δεν προτείνει κάτι νέο σε επεξεργασία, ούτε σε ενορχήστρωση. Οι επιλογές των τραγουδιών ακολουθούν το ίδιο μοτίβο, με την συμπερίληψη γνωστών τραγουδιών από τους ίδιους πάνω - κάτω συνθέτες. Στους δύο αυτούς δίσκους συμπεριλαμβάνεται από ένα τραγούδι του Χατζιδάκι. Τα περιεχόμενα του δίσκου είναι (<https://www.discogs.com/artist/505454>):

Θα γυρίσει κι ο τροχός (Σουγιούλ, Σακελλάριου, Γιαννακόπουλου)
Θα πάω εκεί στην αραπιά (Η μάγισσα της αραπιάς) (Τσιτσάνη)
Τα ματόκλαδα σου λάμπουν (Βαμβακάρη)
Πήρα τη στράτα κι έρχομαι (Στρώσε μου να κοιμηθώ) (Τσιτσάνη)
Ο καθρέφτης (Χατζιδάκις)
Του Βοτανικού ο μάγκας (Μπιθικώτση, Τσόλη)
Μάγκας βγήκε για σεργιάνι (Καλδάρη, Τσιτσάνη)
Μέσα στις ζωής τα μονοπάτια (Η νυχτερίδα) (Μπαγιαντέρα)
Κάτω στα λεμονάδικα (Παπάζογλου)
Βγήκα στου βοτανικού τα πέριξ (Κηρομύτη)
Το πικραμένο (Τσιτσάνη, Ταμβάκη)
Το δικό σου το μαράζι (Μητσάκη)

Υφολογικά είναι σαν να γράφτηκαν την ίδια περίοδο και να αποτελούν μια ενότητα. Στο σύνολο του έργου του Χατζιδάκι φαίνεται πως υπάρχει μια συνοχή με την οποία έχει μια συνέπεια απέναντι στον ίδιο τον συνθέτη και όχι στις επιταγές της εποχής, επιβεβαιώνοντας πως ο συγκεκριμένος περισσότερο δημιουργούσε τάσεις παρά τις ακολουθούσε. Αξίζει να σημειώσουμε πως το 1950 είχε κυκλοφορήσει ακόμα έναν δίσκο με κεντρικό άξονα το ρεμπέτικο, το *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* ακολουθώντας το έργο των ίδιων συνθετών (Μητσάκη, Τσιτσάνη, Καλδάρη κ.ά.) με την διαφορά

πως ο δίσκος αυτός είναι σόλο πιάνο.

Τέλος το εξώφυλλο του δίσκου εναρμονίζεται με την “πειρακτική” και καλλιτεχνική διάθεση του Χατζιδάκι. Δεν μιλάει από μόνη της και έχει κάτι αόριστο: Ένας άντρας σε δύο εικόνες, στην πάνω είναι σε ένα ήρεμο περιβάλλον με ένα κρεβάτι που στην κουβέρτα υπάρχουν μαϊανδροί, στο τραπέζι λουλούδια και ο άντρας φαίνεται να ετοιμάζει μια τσάντα, ντυμένος σχετικά καλά. Στην κάτω εικόνα ο ίδιος βρίσκεται σε άλλο περιβάλλον όχι τόσο φιλόξενο με ένα μεγάλο τσιγάρο να δεσπόζει στα αριστερά. Ο άντρας εδώ είναι πιο λαϊκός ντυμένος με τζιν και φανέλα. Ίσως η κάτω εικόνα να θυμίζει κάτι από την περασμένη εποχή, θέλοντας να κρατήσει από αυτήν την λαϊκότητα και την αμεσότητα και η πάνω το παρόν που συνδέεται με την αρμονία την τάξη και την οικειότητα.

2.5 ΓΙΑ ΤΗΝ ΛΙΤΣΑ ΔΙΑΜΑΝΤΗ

Η Ευαγγελία Κοσμίδου κατά κόσμο Λίτσα Διαμάντη, γεννήθηκε το 1949 στην Αθήνα, έπαιξε ακορντεόν από την ηλικία των οκτώ και ξεκίνησε την δισκογραφική της πορεία το 1964 σε μικρή δισκογραφική εταιρεία (Ντο-Ρε) με το *Ένα δειλινό τ' Απρίλη* ένα λαϊκό καλαματιανό του Α. Καράμπελα. Ως μουσικός και τραγουδίστρια εργάστηκε με ορχήστρες του δημοτικού τραγουδιού, όπου το 1966 τραγούδησε το *Συννεφιάς* του Μητσάκη και άρχισε να καθιερώνεται μέσα από το λαϊκό. Συμμετέχει ως δεύτερη φωνή σε πολλούς δίσκους και εκτός του αμιγώς λαϊκού τραγουδάει υλικό συνθετών όπως Λεοντή, Λοΐζο, Καλδάρα και άλλους. Ο Καζαντζίδης την επιλέγει ως σταθερό σερόντο έως το 1975, όπου λέει τραγούδια του Άκη Πάνου, Χρήστου Νικολόπουλου, Γιώργου Κατσαρού μεταξύ άλλων (Γιώγλου, 2013). Με τον Μητσάκη συνεργάστηκε ως το 1972 σαν πρώτη αλλά και ως δεύτερη φωνή δίπλα στους Πρόδρομο Τσαουσάκη, Μπάμπη Τσετίνη, Δημήτρη Τζανή, Γιώτα Γιάννα και Τάκη Καραολή. Ο ίδιος ο Μητσάκης πίστευε πως ήταν άξια τραγουδίστρια και πως τα τραγούδια του έγιναν επιτυχίες μέσα από την φωνή της. Την επέλεξε στον ανέκδοτο τότε δίσκο του *Γολγοθά* που είχε επηρεαστεί από τα ορατόρια που έγραψαν οι Θεοδωράκης και Χατζιδάκις, όπου τραγούδησε την *Ταφή* και την *Ανάσταση* (Γιώγλου, 2018). Η επιλογή της συγκεκριμένης εκτέλεσης του τραγουδιού έγινε εν μέρη λόγω της συνεργασίας της με τον Μητσάκη, που κατά κάποιον τρόπο μας δείχνει πώς διαμορφώθηκε η αισθητική αντίληψη του μέσα σε δυο δεκαετίες. Ο άλλος λόγος που επιλέχθηκε είναι πως αντιπροσωπεύει την αισθητική της εποχής όπου όπως αναφέραμε παραπάνω έρχονται αλλαγές στην λαϊκή μουσική και καλύπτει άλλες εκτελέσεις όπως της Πόλυ Πάνου με την οποία ομοιάζει αρκετά.

Η Λίτσα Διαμάντη ξεκίνησε την μουσική της καριέρα στα χρόνια της δικτατορίας κατά την οποία παρόλο που δεν εφαρμόστηκε λογοκρισία στα πρότυπα της Μεταξικής περιόδου,

προωθήθηκε το πατριωτικό δημοτικό τραγούδι από μια λαϊκιστική κυβέρνηση που προσπάθησε να καταπνίξει όσο καμία άλλη, την κάθε αντίθετη στις θέσεις της φωνή (Μαυριανός, 2020, σελ. 34). Το λαϊκό τραγούδι μέσα σε αυτήν την περίοδο κάθε άλλο παρά αντιστασιακό ήταν, με κάποιες εξαιρέσεις που δεν κατατάσσονται στο ρεπερτόριο της Λίτσας Διαμάντη, η οποία καθιερώθηκε κυρίως ως τραγουδίστρια των “σουξέ” δηλαδή δημοφιλών τραγουδιών που ακολουθούν τις μόδες της εποχής τους. Ο ίδιος ο Μητσάκης στην αυτοβιογραφία του αναφέρεται πολλές φορές στα “σουξέ” που έγραφε δίνοντας ιδιαίτερη βάση στην κοινωνική αποδοχή των τραγουδιών του αντίθετα με τον Χατζιδάκι που έδινε σημασία σε έργα και τραγούδια που τον ικανοποιούσε το περιεχόμενο τους ανεξάρτητα με το αν υπήρξαν λαοφιλή.

Σαν προσωπικότητα και φωνή η Διαμάντη υπήρξε πολύπλευρη. Τραγούδησε από δημοτικά, βαριά λαϊκά, έντεχνα λαϊκά μέχρι και τα σουξέ του ‘70-‘80 των Νίκο Καρβέλα κ.ά.. Η ίδια διατηρούσε ντισκοτέκ στην Μύκονο και στο Κολωνάκι και σε συνέντευξη της δήλωνε “ροκού”, στο σπίτι της άκουγε τον κλασσικό κιθαρίστα Σεγκόβια και ισπανικά φλαμένκο, χωρίς να μειώνει την αξία της όποιας μουσικής άκουγε η τραγουδούσε (Γεωργακοπούλου, 2006). Παρά τις επιταγές της “πίστας” εκείνη την εποχή, το παρουσιαστικό της υπήρξε σχετικά λιτό σε σχέση με άλλους συναδέλφους της, ειδικά αν αναλογιστεί κανείς πως τις δεκαετίες ‘70-‘80 οι κώδικες ενδυμασίας που είχε επιβάλλει ο Τόλης Βοσκόπουλος και άλλοι με τα φανταχτερά χλιδάτα ρούχα υπήρχαν παντού. Το πρόσωπο της Διαμάντη αντιπροσωπεύει ένα μεγάλο φάσμα του λαϊκού τραγουδιού με διάφορες διαβαθμίσεις, για μια αρκετά μεγάλη περίοδο 1967-1990.

2.6 ΤΟ ΦΤΩΧΟ ΚΟΜΠΟΛΟΓΑΚΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΛΙΤΣΑ ΔΙΑΜΑΝΤΗ-ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

Η συγκεκριμένη εκτέλεση αποτυπώνει τις αισθητικές τάσεις της εποχής. Στον δίσκο *Φτωχό κομπολογάκι* μου και άλλες παλιές λαϊκές επιτυχίες που περιλαμβάνει μέρος του έργου του Μητσάκη όχι από μια συγκεκριμένη περίοδο αλλά και από τις τρεις παραγωγικές περιόδους του (Λίνα, 2019, σελ. 15). Τα τραγούδια εμφανίζονται σε μορφή ποτ πουρί με ελλιπή μέρη, συνήθως δυο από τις τρεις στροφές και χωρίς εισαγωγές στο ενδιάμεσο των κουπλέ-ρεφρέν. Στο *Φτωχό κομπολογάκι* το οργανολόγιο είναι: δυο μπουζούκια, μπαγλαμάς, ακορντεόν, ντραμς, κοντραμπάσο, μεταλλικό κρουστό (ίσως τρίγωνο). Το μπάσο και τα πληκτροφόρα, έχουν πλέον αντικαταστήσει για μια περίοδο την κιθάρα, η οποία σε μεγάλους χώρους δεν ακούγεται χωρίς ενίσχυση και δεν καλύπτει όλο το συχνοτικό φάσμα έτσι όπως το καταφέρνουν τα προηγούμενα.

Η πρώτη φράση της εισαγωγής 0:00-0:06 ([ΦΤΩΧΟ ΚΟΜΠΟΛΟΓΑΚΙ ΜΟΥ.....ΜΗΤΣΑΚΗΣ. - YouTube](#)) μοιάζει μελωδικά με τις πρώτες εκτελέσεις με πολύ μικρές

διαφορές που συμβαίνουν πιθανώς για να ταιριάζει η διφωνία 3ης στα μπουζούκια. Από το 0:06 μέχρι το 0:20 η δεύτερη φράση της εισαγωγής παρουσιάζεται ελαφρώς παραλλαγμένη με την μελωδία από τα μπουζούκια να είναι πιο λιτή με λιγότερες νότες και συνεχόμενα λεγκάτα, κάτι που επηρεάζει το ρυθμικό μοτίβο. Αυτό που επίσης συμβαίνει εδώ είναι ένας “διάλογος” που υπάρχει μεταξύ του ακορντεόν και των μπουζουκιών. Στο κουπλέ η φωνή είναι αρκετά δωρική χωρίς ιδιαίτερα τσακίσματα, αλλά όχι στακάτη. Τις οργανικές απαντήσεις τις δίνει το ακορντεόν με λίγο πιο πλούσιες φράσεις από τα μπουζούκια στις πρώτες εκτελέσεις. Στο ρεφρέν οι φωνές τραγουδάνε την πρώτη φράση από το δίστιχο ταυτοφωνία ενώ την δεύτερη με διφωνία σε διαστήματα 3ης και όλο το ρεφρέν διπλασιάζεται σε αντίθεση με τις παλιές εκτελέσεις, τακτική γνώριμη πλέον στην φόρμα των λαϊκών τραγουδιών. Ο ρυθμός είναι σε καινούριο ζεϊμπέκικο.

Η μονοφωνική φύση του κοντραμπάσου του δίνει την δυνατότητα να ακολουθεί μια αρκετά πλούσια μπάσογραμμή η οποία από μόνη της δίνει ένα διαφορετικό αποτέλεσμα νεωτερικότητας και ένα πιο στιλιζαρισμένο αποτέλεσμα. Το ακορντεόν εμπλουτίζει τις εναλλαγές των ηχοχρωμάτων της μελωδίας και όχι της αρμονίας, αφού στην προκειμένη περίπτωση λειτουργεί δίνοντας απαντητικές φράσεις στην φωνή και στα μπουζούκια. Ο μπαγλαμάς παίζει τον καθιερωμένο του ρόλο συνοδεύοντας μόνο αρμονικά και ρυθμικά. Τα μπουζούκια έχουν ενισχυθεί με μαγνήτη το οποίο από μόνο του επηρεάζει αρκετά το ηχητικό αποτέλεσμα και το παίξιμο τους είναι λιτό και συγκεκριμένο, δίνοντας την εντύπωση ότι ακολουθούν κατά γράμμα τις υποδείξεις του μαέστρου πράγμα που δεν συνέβαινε πάντα στις ηχογραφήσεις των δεκαετιών 1930-1950. Το τρίγωνο ακούγεται στα μέτρα της εισαγωγής σταθερά, στα ασθενή μέρη εμπλουτίζοντας κατά κάποιον τρόπο τον ρυθμό. Τα ντραμς δεν προτείνουν κάτι νέο, παρά τονίζοντας τα ισχυρά του μέτρου μόνο ενισχύουν την κανονικότητα του ρυθμού.

Το 1960 είναι η εποχή που η καριέρα του τραγουδιστή-στριας παίρνει τον πρώτο ρόλο σε μουσικές παραγωγές, αλλά και στον χώρο του θεάματος (Μαυριανός, 2020, σελ. 70). Οι περισσότεροι δίσκοι έχουν σαν εξώφυλλο φωτογραφίες τραγουδιστών σε αντίθεση με παλαιότερα που δέσποζαν οι συνθέτες και το ίδιο συνέβαινε με τις επιγραφές των νυχτερινών κέντρων. Στην προκειμένη περίπτωση δίσκου δεν συμβαίνει αυτό, αλλά στο εξώφυλλο φαίνεται σε μικρή εικόνα ο Μητσάκης και στο κέντρο υπάρχει ζωγραφιά που δείχνει ένα τραπέζι ταβέρνας με όλα τα παρελκόμενα μεζεδάκια με κρασί, ένα κομπολόι, έναν μπαγλαμά και στην καρέκλα μπουζούκι. Πρόκειται για μια οικεία εικόνα για τον μέσο Έλληνα που συχνάζει σε κέντρα, ταβέρνες και κουτούκια. Το κομπολόι προφανώς έχει να κάνει με τον τίτλο του δίσκου *Φτωχό κομπολογάκι μου* και άλλες παλιές λαϊκές επιτυχίες. Είναι όμως ένα εξώφυλλο που απεικονίζει το παρελθόν. Θυμίζει σκηνικό από το απλό συνοικιακό κουτούκι κάποιας γειτονιάς με κεντρικό άξονα την παρέα, το κρασί και τα τραγούδια. Θα μπορούσαμε να σκεφτούμε πως αυτή η εικόνα που ήταν συνδεδεμένη με έναν άλλο κόσμο, γίνεται σημαινόμενο σε κάτι διαφορετικό που σε πρώτη ανάγνωση δεν

φαίνεται να είναι ταιριαστό, αλλά με τον καιρό τελικά γίνεται.

Ο ίδιος ο δίσκος και το περιεχόμενο του στηρίζεται από μια σχετικά μεγάλη ορχήστρα, με ήχο ηλεκτρικό και προφανώς απεικονίζει μια εποχή που ο κόσμος μαζευόταν σε μεγάλα κέντρα για να ακούσει ζωντανή μουσική. Ίσως δεν θα ήταν τόσο ελκυστικό το εξώφυλλο αν απεικόνιζε ένα μεγάλο πάλκο με ενισχυτές; Εδώ δεν θα διακρίνουμε νοσταλγία όπως στην περίπτωση του Χατζιδάκι, καθώς μορφολογικά και αισθητικά το μουσικό αυτό είδος ήταν αρκετά επίκαιρο εκείνη την εποχή και με τον τρόπο που αποτυπώνεται στον δίσκο. Όμως η σχέση με το παρελθόν σε αυτήν την περίπτωση είναι ο ίδιος ο Μητσάκης ο οποίος ήταν γνωστός και αγαπητός για μια εικοσαετία ήδη. Αυτές οι επανατυπώσεις δίσκων με “επιτυχίες” και “τα καλύτερα” προφανώς στόχευαν να προωθηθούν ή μέσω γνωστών τραγουδιστών-τριών, μέσω του δημιουργού τους αν αυτός είχε απήχηση ή με σκοπό την προώθηση των προηγούμενων με μέσον του τελευταίου. Πρόκειται λοιπόν για ένα “αφιέρωμα” στον Μητσάκη, με συμμετοχή κάποιων άγνωστων τότε και κάποιων γνωστών συντελεστών. Η Λίτσα Διαμάντη ήταν τότε στην πρώτη κατηγορία.

Ο δίσκος αυτός εν τέλει δείχνει να είναι στα πλαίσια της αναβίωσης του ρεμπέτικου, όχι με τους όρους του σήμερα που στο μικροσκόπιο είναι η αυθεντικότητα, αλλά με όρους καθαρά εμπορικούς που αποσκοπούν στο να φέρουν στην επιφάνεια ένα δοκιμασμένο υλικό που θα είχε επιτυχία, αλλά προσαρμοσμένο στα δεδομένα της εποχής του, χωρίς να προτείνει κάτι νέο. Η νέα πρόταση της εποχής αυτής ήρθε συλλογικά και ήταν αποτέλεσμα εμπορευματοποίησης. Πρώτα η αστικοποίηση, μετά τα μεγάλα κέντρα και τέλος η δισκογραφία συντέλεσαν στην εξέλιξη του λαϊκού τραγουδιού τις δεκαετίες ‘60-‘70.

Οι τραγουδιστές που συμμετέχουν είναι: Γιώτα Γιάννα, Δημήτρης Τζανής, Θεόδωρος Κανάρης, Σπύρος Ζαγοραίος, Λίτσα Διαμάντη, Μπάμπης Τσετίνης και ο Πρόδρομος Τσαουσάκης. Την επιμέλεια της ορχήστρας την είχε ο Γιώργος Μητσάκης. Τα περιεχόμενα του δίσκου είναι <https://www.discogs.com/artist/934911-%CE%9B%CE%AF%CF%84%CF%83%CE%B1-%CE%94%CE%B9%CE%B1%CE%BC%CE%AC%CE%BD%CF%84%CE%B7>:

- A1 Φτωχό Κομπολογάκι Μου
- A2 Τρία Αδέλφια
- A3 Πάρε Το Δαχτυλίδι Μου
- A4 Το Φανταράκι
- A5 Η Πρώτη Αγάπη Σου Είμαι Εγώ
- A6 Βαλεντίνα
- A7 Θα Σου Φύγω Με Καιρό

- A8 Μαυρομάτα
- A9 Ο Ψαρράς
- A10 Παλαμάκια-Παλαμάκια
- A11 Υπόφερα Εγώ Για Σένα Τόσο
- A12 Το Μαράζι
- B1 Νίτσα Ελενίτσα
- B2 Καυγαδάκι
- B3 Μια Γυναίκα Δύο Άντρες
- B4 Στον Πειραιά
- B5 Όπου Γιώργος Και Μάλαμα
- B6 Φαίνεται Πως Η Μοίρα Μου
- B7 Ο Ναύτης
- B8 Ο Χορός Των Παλληκαριών
- B9 Δεν Ειμ' Ο Γιώργος
- B10 Όταν Θα Παίζει Ο Μπαγλαμάς
- B11 Το Καπηλειό
- B12 Θέλω Στα Μπουζούκια Να Με Πας
- B13 Το Σβηστό Φανάρι

Όπου Α η μπροστά πλευρά του δίσκου και αντίστοιχα Β η πίσω.

2.7 ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΤΑΜΑΤΗ ΚΟΚΚΟΤΑ

Ο Σταμάτης Κόκοτας είναι ο μόνος από τους καλλιτέχνες που ασχολήθηκε η παρούσα εργασία, που είναι σήμερα εν ζωή. Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1937 από πατέρα γιατρό και μητέρα τραπεζικό υπάλληλο και ξεκίνησε την καριέρα του τραγουδιστή την δεκαετία του '60, τραγουδώντας έργα συνθετών όπως ο Σταύρος Ξαρχάκος, Δήμος Μούτσης, Απόστολος Καλδάρης, Γιώργος Ζαμπέτας, Γιώργος Χατζηνάσιος κ.ά.. Ο πατέρας του τον έστειλε στο Παρίσι για να σπουδάσει ιατρική, αλλά τον κερδίζει το τραγούδι. Συγκεκριμένα άρχισε να γίνεται γνωστός με το *Ένα μεσημέρι* του Ξαρχάκου και έπειτα με το *Όνειρο απατηλό* του Καλδάρη. Η συνεργασία του με τον Ξαρχάκο, η σφραγίδα του Γκάτσου ως στιχουργός υπήρξαν εγγύηση για την επιτυχία του και του προσδίδανε μια αξία μεγαλύτερη από αυτήν ενός λαϊκού τραγουδιστή. Η δεκαετία αυτή υπήρξε θετική στην ανάδειξη των τραγουδιστών - αστέρων με ονόματα όπως Τόλης Βοσκόπουλος,

Μανώλης Αγγελόπουλος, Στράτος Διονυσίου, Στέλιος Καζαντζίδης. Ο τραγουδιστής πλέον δεν θεωρείται μέλος ορχήστρας, παρά η ορχήστρα και οι μουσικοί μετατρέπονται σε συνεργάτες συνοδείας στα μεγάλα εμπορικά ονόματα. Τα κέντρα που εμφανιζόταν και ο ίδιος με τα φανταχτερά ρούχα και τις φαβορίτες ήταν η επιτομή της μοντέρνας - μπαρόκ αισθητικής που αναφέρθηκε στο κεφάλαιο 1.2.

Η μεγάλη στιγμή που απογείωσε την καριέρα του ήταν η γνωριμία του με τον Αριστοτέλη Ωνάση. Τροφή για τα ΜΜΕ και για τις ορέξεις του λαού ο Κόκοτας γίνεται αστέρας, κυκλοφορεί με πανάκριβα σπορ αυτοκίνητα, μέχρι που φτάνει στο σημείο επηρεασμένος από τον Ωνάση να αγοράσει εμπορικό καράβι ώστε να μπει στον κόσμο των εφοπλιστών, κάτι που δεν έγινε ποτέ. Σε αυτά όλα βέβαια ακολουθούν οι φιλανθρωπίες καθώς ένας κροίσος που σκορπάει τα λεφτά του δεν μπορεί να είναι και λαοφιλής. Επίσης θα πρέπει να σημειωθεί πως μαζί με άλλα γνωστά ονόματα όπως ο Γιώργος Ζαμπέτας, ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης κ.ά., τραγούδησε τον ύμνο της χούντας στις 21 Απριλίου. Παρά την σημερινή αντίληψη για τα γεγονότα κατά την περίοδο της χούντας, πάρα πολλοί γνωστοί καλλιτέχνες έδειχναν να ασπάζονται τις ιδέες των συνταγματαρχών, πιστεύοντας πως θα βρουν μια διέξοδο από το πολιτικό τέλμα (Η ζωή του Σταμάτη Κόκοτα, 2013).

Το μεγαλύτερο μέρος της δισκογραφίας του είναι ελαφρύ λαϊκό, ενώ το 2003 ηχογραφεί δυο δίσκους ο ένας με τραγούδια του Τσιτσάνη και ο άλλος Μητσάκη, με τίτλους *Ο Σταμάτης Κόκοτας τραγουδάει Βασίλη Τσιτσάνη* και *Ο Σταμάτης Κόκοτας τραγουδάει Μητσάκη* <https://www.discogs.com/artist/939352-%CE%A3%CF%84%CE%B1%CE%BC%CE%AC%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%9A%CF%8C%CE%BA%CE%BF%CF%84%CE%B1%CF%82>, ενώ Τσιτσάνη έχει τραγουδήσει και στο παρελθόν.

Σε αντίθεση με την χροιά και την έκταση που ήταν αισθητικά αποδεκτές κατά τις προηγούμενες περιόδους (Τσαουσάκης, Καζαντζίδης κ.ά.) η γενιά τραγουδιστών που ξεκίνησαν την δεκαετία του 1960 (Βοσκόπουλος, Κόκοτας κ.ά.) είχαν μια όχι τόσο “βαριά” προσέγγιση.

2.8 ΤΟ ΦΤΩΧΟ ΚΟΜΠΟΛΟΓΑΚΙ ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΤΑΜΑΤΗ ΚΟΚΟΤΑ-ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

Παρατηρούμε εξ αρχής πως σε αυτήν την διασκευή υπάρχουν ομοιότητες με την εκτέλεση της Λίτσα Διαμάντη, όπως επίσης και με τις πρώτες εκτελέσεις. Ως προς το οργανολόγιο φαίνεται πως το κρουστό και το ακορντεόν έχουν εισαχθεί στην ορχήστρα σταθερά, από την δεκαετία του 1960. Δεν υπάρχει κάποια προσθήκη ή αφαίρεση από την καθιερωμένη ορχήστρα. Δυο μουτζούκια, μπαγλαμάς, μπάσο, κιθάρα, ακορντεόν, ντραμπούκα, ντέφι, πιατίνια. Εφόσον πλέον γνωρίζουμε την φόρμα του τραγουδιού, τους αρμονικούς του κύκλους και τα μοτίβα θα περιγράψουμε σύντομα

τα παραπάνω στην παρούσα εκτέλεση και έπειτα θα σταθούμε σε ζητήματα αισθητικής. Η εισαγωγή ακολουθεί πιστά την α' εκτέλεση με τα μοτίβα να παίζονται με τον ίδιο τρόπο. Τα μπουζούκια βρίσκονται σε διάστημα τρίτης καθ' όλη την διάρκεια. Το ακορντεόν συνοδεύει αρμονικά περισσότερο ως ισοκράτημα των τονικών βαθμίδων κάθε συγχορδίας και στην τρίτη γραμμή της εισαγωγής παίζει την μελωδία του πρώτου μπουζουκιού μαζί με τα μπουζούκια. Τα κρουστά παίζουν το μοτίβο του παλαιού ζεϊμπέκικου μαζί με την κιθάρα. Στα κουπλέ και στα ρεφρέν επίσης δεν συμβαίνει τίποτα καινούριο, εκτός από το ότι το ρεφρέν επαναλαμβάνεται δυο φορές. Τα μπουζούκια παίζουν λιγότερο στακάτα από ότι στο παρελθόν και εκτελούν κάποιες τεχνικές από τα όργανα ορχήστρας όπως το σταδιακό κρεσέντο με λεγκάτα ανάμεσα στις δύο φράσεις του στίχου στο ρεφρέν.

Η φωνή εδώ δηλώνει το πέρασμα σε μια άλλη εποχή. Όπως διαπιστώσαμε στην εκτέλεση της Λίτσα Διαμάντη ο στακάτος τρόπος εκφοράς έχει αντικατασταθεί με μακρόσυρτα γυρίσματα σε συνδυασμό με βιμπράτο. Ο Κόκοτας έχει έναν χαρακτηριστικό τρόπο να “καθυστερεί” τις λέξεις, τονίζοντας έντονα, κάτι που παρατηρείται και σε άλλους τραγουδιστές της γενιάς του όπως ο Τόλης Βοσκόπουλος. Είναι ένα ρυθμικό “παιχνίδι” που απελευθερώνει την ρυθμική κανονικότητα του τραγουδίσματος. Βασικό χαρακτηριστικό πλέον όπως αναφέρθηκε είναι ο τραγουδιστής να παίρνει πάνω του το κάθε τραγούδι είτε ως μια παράσταση ή ως ηχογράφιση. Αυτό συμβαίνει απόλυτα στην εκτέλεση του Κόκοτα, με την ορχήστρα να του αφήνει χώρο, παίζοντας σε όλα τα επίπεδα υποστηρικτικά και στιλιζαρισμένα.

Δεν υπάρχει κάποια νέα πρόταση μουσικολογικά, αλλά ούτε κάποια αισθητική επεξεργασία εκτός αυτής που προκύπτει, από τα δεδομένα της εποχής. Στον δίσκο δεν αναφέρονται οι μουσικοί και ο ενορχηστρωτής. Ηχογραφήθηκε το 2003 και μαζί με τον δίσκο *Ο Σταμάτης Κόκοτας τραγουδάει Βασίλη Τσιτσάνη* υπήρξαν η επιστροφή του στην δισκογραφία, αφού στα μέσα της δεκαετίας του 1990 οι δίσκοι του δεν πουλούσαν όπως πριν και πέρασε σε εποχή ύφεσης. Ο σεβασμός προς τους παλαιούς συνθέτες του λαϊκού υπήρξε πρόσχημα πολλών καλλιτεχνών για να επιστρέψουν η να εισαχθούν στην δισκογραφία, αφού η απήχηση αυτών ειδικά σε αυτό το δεύτερο κύμα της αναβίωσης του ρεμπέτικου ήταν μεγάλη.

Το εξώφυλλο του δίσκου απεικονίζει τον Κόκοτα σε νεαρή ηλικία μπροστά από μικρόφωνο. Αυτό επιβεβαιώνει τις διαπιστώσεις μας περί του κεντρικού προσώπου που είναι όπως είπαμε ο τραγουδιστής. Τα περιεχόμενα του δίσκου είναι:

- 1 Όπου Γιώργος Και Μάλαμα
- 2 Το Πάπλωμα
- 3 Πρώτη Αγάπη Σου

- 4 Νίτσα Ελενίτσα
- 5 Το Κομπολογάκι
- 6 Βαλεντίνα
- 7 Συννεφιές
- 8 Παλαμάκια-Παλαμάκια
- 9 Το Καπηλειό
- 10 Στο Πειραιά Συννέφιασε
- 11 Καυγαδάκι -Καυγαδάκι
- 12 Ο Ψαράς
- 13 Συννέφιασε -Συννέφιασε
- 14 Το Φανταράκι
- 15 Ο Ναύτης
- 16 Θέλω Στα Μπουζούκια

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στις σύντομες αναλύσεις που κάναμε παραπάνω δώσαμε στοιχεία τα οποία θα αναλυθούν στο παρών κεφάλαιο, μιας και η ουσία της εργασίας αυτής είναι να δείξει ένα μικρό μέρος από τους μετασχηματισμούς που συμβαίνουν σε μια αστική κοινωνία. Η κάθε ανάλυση από μόνη της δεν αποτυπώνει όλο το αισθητικό πλαίσιο μιας εποχής, αλλά τα χαρακτηριστικά που αφομοιώνονται σε κάθε εκτέλεση του ίδιου τραγουδιού. Προς αποφυγή παρεξηγήσεων λοιπόν, τονίζω πως σε μια άλλη κοινωνία είτε αγροτική είτε αστική μακριά από την Αθήνα και την ντόπια δισκογραφία πιθανόν να παρουσιάζει διαφορετικά χαρακτηριστικά. Τα φίλτρα που θα χρησιμοποιηθούν για να αποκωδικοποιήσουμε τα δεδομένα είναι αυτά που δίνονται στο κεφάλαιο 1.1 και είναι επαρκή για να γίνει η επιθυμητή επισκόπηση. Έτσι οι διαπιστώσεις και τα συμπεράσματα θα συμπυκνωθούν στο παρών κεφάλαιο κυρίως, ενώ στο κεφάλαιο 2 η κάθε ανάλυση είναι αυτοτελής. Στην προσπάθεια να απαντηθούν όλα τα ερωτήματα του πρώτου κεφαλαίου όπως είναι φυσικό, στην πορεία γεννήθηκαν νέα. Ο τρόπος που θα παραθέσουμε τα συμπεράσματα που προέκυψαν θα είναι από το γενικότερο πλαίσιο (κοινωνία, πολιτισμός, οικονομία) όπου γνωρίζουμε λίγα αφού η εργασία δεν είναι ιστορικού ενδιαφέροντος, καταλήγοντας στο ειδικό που εστιάζει στην αστική λαϊκή μουσική από το 1946 μέχρι το 2003 που ηχογραφήθηκε η τελευταία περίπτωση που ασχοληθήκαμε.

Η αισθητική όταν πηγάζει από προσωπικό γούστο είναι ένα σύνολο φίλτρων που διαμορφώνει και διαμορφώνεται από την αντίληψη μας σχετικά με το τι είναι ωραίο. Δημιουργείται έτσι ένα γράφημα που απεικονίζει το γούστο από το πολύ κακό (άσχημο) μέχρι το πολύ καλό (ωραίο) με όλες τις διαβαθμίσεις ανάμεσα τους. Οι μεταβολές και η ποικιλία σε αυτά τα φίλτρα εξαρτώνται από την χρονική περίοδο και τις κοινωνικές ομάδες. Δηλαδή με την πάροδο του χρόνου ο δείκτης στο γράφημα μπορεί να μετακινηθεί από το πολύ στο τίποτα και το αντίστροφο. Επίσης στην ίδια χρονική περίοδο, ανάμεσα σε διαφορετικές κοινωνικές ομάδες η θέση του δείκτη μπορεί να ποικίλλει. Η αποτύπωση αυτής της διαβάθμισης στην τέχνη δεν μπορεί να είναι ρεαλιστική, αφού η ιδέα ενός ωραίου έργου σήμερα, αύριο μπορεί να αλλάξει. Υπάρχουν όμως δείγματα διαχρονικών έργων που ενώ δημιουργήθηκαν πριν τρεις αιώνες θεωρούνται ωραία και σήμερα. Αυτό δείχνει πως υπάρχουν κάποιες σταθερές στις προτιμήσεις, ενώ το σύνολο της αισθητικής του έργου (χώροι επιτέλεσης, τρόπος επιτέλεσης, συντελεστές, περιεχόμενο, σημειόμενα) μπορεί να αλλάζουν. Καταλαβαίνουμε λοιπόν πως η διαμόρφωση της αισθητικής είναι μια πολύπλοκη διαδικασία και πιθανώς το ευκολότερο είναι να παρατηρηθεί από την μεριά του γούστου του

καταναλωτικού κοινού, παρά ως αποτύπωμα στην ίδια την τέχνη. Το κοινό γούστο μπορεί να μετρηθεί κατά προσέγγιση βάση στατιστικών στις προτιμήσεις κατά τα μοντέλα του εμπορίου, ενώ η αισθητική στην τέχνη ως αποτέλεσμα, δεν είναι μετρήσιμη αλλά μπορεί να περιγραφεί και να κατηγοριοποιηθεί. Υπάρχει επομένως η υποκειμενικότητα, που σχετίζεται με την αλληλεπίδραση του δέκτη με το επιτελεστικό μέρος μιας τέχνης και ως αντικειμενικότητα μπορούμε να ορίσουμε την ίδια την επιτέλεση και το περιεχόμενο, χωρίς όμως να προσδίδουμε αρνητικές ή θετικές έννοιες. Η αισθητική λοιπόν ανεξάρτητα από την σχέση δέκτη-έργου μπορεί να περιγραφεί ως ένα πλαίσιο με όλες του τις λεπτομέρειες, χωρίς να παρεμβάλλεται το προσωπικό γούστο (Βελουδής, 1999, σελ. 1-3).

Στο ερώτημα αν η ίδια η τέχνη ορίζει την αισθητική και το ατομικό γούστο ή το αντίστροφο, η απάντηση θα ομοιάζε με το γνωστό “η κότα έκανε το αυγό η το αυγό την κότα;”. Υπάρχει από την μεριά του γράφοντος η πεποίθηση πως η καπιταλιστική αγορά κατευθύνει το ατομικό-κοινό γούστο, χωρίς όμως να είναι η μοναδική συνιστώσα. Κάτι τέτοιο θα σήμαινε την παντελή έλλειψη πίστης στον άνθρωπο, που αφουγκράζεται, παρατηρεί, διαμορφώνεται και εξελίσσεται, έχοντας άποψη και κριτική σκέψη απέναντι στα σημεία των καιρών. Την ιστορία ναί μεν την γράφουν οι άνθρωποι αλλά ο χρόνος τρέχει ανεξάρτητα από την ανθρώπινη βούληση και φέρνει αλλαγές είτε από το φυσικό περιβάλλον είτε από κοινωνικοπολιτισμικές εξελίξεις που δεν είναι απόλυτα στο χέρι μας. Περιγράφοντάς το πως αντιλαμβανόμαστε την αισθητική καταλαβαίνουμε πως για να φτάσουμε σε ορισμό θα έπρεπε να γράψουμε δοκίμιο αφού μεγάλο κομμάτι της ανήκει στον κλάδο της φιλοσοφίας. Θα αρκεστούμε στην περιγραφή της επιτέλεσης και των φορέων της εκάστοτε έκφρασης της και αντίστοιχα αποτυπώνονται οι χρονικές στιγμές που το ατομικό γούστο μετακινείται από ένα πλαίσιο σε ένα άλλο.

Η μελέτη περίπτωσης, μας βοηθάει στο να μην βρεθούμε σε μια χαοτική έρευνα με συγκρίσεις, αλλά στο να επικεντρωθούμε στα διαφορετικά πλαίσια που μπορεί να βρεθεί το ίδιο έργο. Το ότι είναι αναγνωρίσιμο και διαχρονικό κοινώς “σουξέ” βοηθάει τον αναγνώστη να κατανοήσει τις συγκρίσεις και να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα συν αυτά της εργασίας πράγμα που είναι μέσα στους στόχους μας. Οι περιπτώσεις που μελετήθηκαν είναι τέσσερις, έτσι θα διεξάγουμε τα συμπεράσματα μας σε τέσσερα διαφορετικά αισθητικά πλαίσια.

Πλαίσιο 1ο: Σε οποιοδήποτε έργο τέχνης που διασκευάζεται, επανεκτελείται η δέχεται επεξεργασία από κάποιον τρίτο, εννοώντας κάποιον εκτός του δημιουργού του, είναι λογικό να υπάρξουν αλλαγές του περιεχομένου ή της συνολικής εικόνας. Όπως σωστά ειπώθηκε από τον ροκ τραγουδιστή και τραγουδοποιό Παύλο Σιδηρόπουλο, “όταν ένα έργο φεύγει από τον δημιουργό του, γίνεται κτήμα του κόσμου” (Μπίτσικας & Θανασιά, χ.χ.). Στην προκειμένη περίπτωση δεν έχουμε μόνο τις διασκευές από τρίτους αλλά και διαφορετικές εποχές, που σημαίνει πως οι νοηματοδοτήσεις και το περιτύλιγμα του έργου διαφέρουν στο κάθε πλαίσιο- εποχή.

Στο πρώτο λοιπόν πλαίσιο έχουμε την εποχή που γεννήθηκε μια συγκεκριμένη μορφή τέχνης, ένα μοναδικό μουσικό στυλ, το αστικό λαϊκό της Αθήνας στην δεκαετία του '40. Με όρους αγοράς θα το ονομάσουμε “προϊόν”, με την παραδοχή πως την ίδια εποχή υπήρχαν και άλλα προϊόντα που απευθύνονταν σε διαφορετικά κοινά. Αυτό συμβαίνει σε όλα τα πλαίσια που θα ακολουθήσουν. Το αστικό λαϊκό λοιπόν απευθυνόταν σε ένα κοινό που ως κοινότητα διέπεται από κάποια κοινά χαρακτηριστικά, όπως είναι φυσικό σε κάθε προϊόν που καλύπτει ανάγκες και γούστα συγκεκριμένων αγοραστών. Η εποχές του ρεμπέτικου κατά την περιοδολόγηση του παρουσιάζουν ανομοιότητες ως προς το σύνολο των ρεπερτορίων της κάθε εποχής, αφού μιλάμε για αρκετά διαφορετικά στυλ, που μπορεί να συνδέονται αλλά είναι αντικείμενο διαφορετικής έρευνας. Έτσι ξεκινάμε από την χρονική περίοδο που γράφτηκε το *Φτωχό κομπολογάκι* εστιάζοντας στο ενδιαφερόμενο κοινό - ακροατήριο και στους φορείς που το έφεραν στην επιφάνεια. Εδώ θα παραπέμψουμε στα κεφάλαια 1.4, 1.5 και 1.6 που υπάρχουν κάποια συμπεράσματα βασισμένα στην μουσικολογική έρευνα, αλλά και στην παράθεση ιστορικών και κοινωνικών στοιχείων. Τα στοιχεία που θα κρατήσουμε από αυτά τα κεφάλαια είναι: α) η ταραχώδης κατάσταση της χώρας, β) η λογοκρισία, γ) η μεταβατική περίοδος από τις πρώτες μορφές του αστικού λαϊκού στην περίοδο 1940- 1950, δ) οι αλλαγές στο οργανολόγιο, ε) η παρουσία και η ποιότητα των καλλιτεχνών (τραγουδιστές-τριες, συνθέτες, μουσικοί), στ) το κοινό.

Είναι βέβαιο πως σε κάθε εποχή όλες οι παράμετροι που ορίζουν μια αισθητική τάση ταιριάζουν και φαίνονται φυσιολογικές μέσα στο πλαίσιο τους, δηλαδή την εποχή της δημιουργίας τους. Τα παραπάνω στοιχεία είναι αυτά που στην παρούσα έρευνα μας δίνουν την εικόνα που αναζητάμε. Το πλαίσιο λοιπόν που ορίζει την εποχή αυτή φαίνεται πως είναι μια συνισταμένη που συναντιόνται όλα τα παραπάνω: η κοινωνική και πολιτισμική κατάσταση της χώρας είναι μεταβατική και πιεσμένη, η οικονομία είναι σε καταστολή με αποτέλεσμα την πηγαία δημιουργία τέχνης, όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο 1.4. Η πολιτική επιβάλλει την λογοκρισία, ωστόσο η τέχνη και οι καλλιτέχνες, προσαρμόζονται στα νέα δεδομένα και διαμορφώνουν μια νέα αισθητική και στυλ. Το κοινό ζητάει και δέχεται τον νεωτερισμό.

Όπως θα διαπιστώσουμε και παρακάτω το τραγούδι με βασικότερο χαρακτηριστικό τον στίχο ταιριάζει και ταυτίζεται καλύτερα στην εποχή του παρά σε οποιαδήποτε άλλη. Μια φανταστική εικόνα που μπορούμε να κάνουμε είναι ένα γεμάτο μαγαζί π.χ. το “Πίγκαλς” που εμφανίζεται ο Μητσάκης, το *Φτωχό κομπολογάκι* να ακούγεται από την μαυροντυμένη με κουστούμια ορχήστρα και ένα ανάμεικτο κοινό από ευκατάστατους Αθηναίους μέχρι και ταλαίπωρους θαμώνες είτε να χορεύουν ζεϊμπέκικο είτε να πίνουν ήσυχοι, ενώ η έννοια της φτώχειας να είναι αρκετά ζωντανή στην πόλη. Αντίστοιχα ένα πολύ μεγαλύτερο κέντρο με κυρίως ευκατάστατους πελάτες, φανταχτερά ρούχα, πολύ δυνατό ήχο από τα ηχεία, γυναίκες ανεβασμένες στα τραπέζια και την ώρα που ο Σταμάτης Κόκοτας ξεστομίζει το κουπλέ *φτωχό...* ο Αριστοτέλης

Ωνάσης να σπάει εκατοντάδες πιάτα. Αντιπαραβάλλοντας τις δυο αυτές εικόνες καταλαβαίνει κανείς πως όσο και να προσαρμοστεί ένα τραγούδι σε επίπεδο μουσικής από ένα πλαίσιο σε κάποιο άλλο είναι σαν ένα κομμάτι πάζλ να μην ταιριάζει απόλυτα και να κλωτσάει. Όμως η διάδραση υπάρχει, το κοινό αγοράζει και ικανοποιείται, ο καλλιτέχνης κάνει την δουλειά του.

Το *Φτωχό κομπολογάκι* αγαπήθηκε την εποχή που γράφτηκε και ταυτίστηκε με τον Μητσάκη και αυτούς που το πρωτοτραγούδησαν και από εκείνο ακριβώς το σημείο έγινε σουξέ. Η μουσική και ο στίχος έχουν ένα κομμάτι χρηστικό και λειτουργικό, το οποίο επιδρά περισσότερο στο πλαίσιο (χρονικό, κοινωνικό) που απευθύνεται. Αυτό δεν το καθιστά άχρηστο όταν παρουσιάζεται σε ένα άλλο πλαίσιο, παρά η χρηστικότητα και η λειτουργικότητα του αλλάζουν.

Πλαίσιο 2ο: Το 1962 που ο Μάνος Χατζιδάκις αποφασίζει να διασκευάσει μια σειρά από ρεμπέτικα παρατηρούμε μια τομή στην αισθητική, μια έντονη αλλαγή, μια πλήρη αλλαγή πλαισίου που πέρα από την χρονική στιγμή και τις διαφορές που υπάρχουν στην κοινωνία σε σχέση με το 1946, μεγάλο ρόλο παίζει ο πρωταγωνιστής Χατζιδάκις. Εδώ οι έννοιες της διασκευής και της αποδόμησης ενός έργου, βρίσκουν την απόλυτη ερμηνεία. Η επεξεργασία του τραγουδιού γίνεται με πλήρη συνείδηση του τόπου και του χρόνου, αλλά και με πλήρη αδιαφορία για τους όρους εμπορικότητα και απήχηση στο κοινό. Οι τελευταίοι όροι προέρχονται από την τάξη της καπιταλιστικής αγοράς, όπου ο Χατζιδάκις κατά κάποιον τρόπο υπήρξε φορέας έχοντας δική του ραδιοφωνική εκπομπή. Για τον συγκεκριμένο υπήρχε πάντα η επιλογή του να επιλέξει σε πιο πλαίσιο θα αναπτύξει κάποια σύνθεση ή διασκευή του, έχοντας αποδείξει πως μπορούσε με άνεση να κινηθεί μεταξύ της εμπορικότητας ή της μουσικής δημιουργίας προς προσωπικής του απόλαυσης.

Το στοιχείο της νοσταλγίας που αναφέραμε στο κεφάλαιο με τον Χατζιδάκι υπάρχει έντονα την δεκαετία αυτή όπου το ρεμπέτικο ως σύνολο επέστρεψε στην επιφάνεια. Η νοσταλγία αυτή όμως μέσα από τις εννοητικές και τις μελωδίες του βρήκε τρόπο να ενταχθεί στα δεδομένα της εποχής, χρησιμοποιώντας α) γνώση που το 1940 δεν υπήρχε, η δυτική αρμονία-αντίστιξη μέχρι τον Καλομοίρη και τον Θεοδωράκη αργότερα, ήταν άγνωστη στο μεγαλύτερο μέρος της Ελλάδας, β) την δυτική ορχήστρα που ήταν επίσης δυσεύρετη εκείνη την εποχή. Η απουσία στίχου (Μπουτσιούλης, 2020, σελ. 59), ήταν επίσης μια επιλογή του ώστε να αναδειχθούν τα παραπάνω στοιχεία, όμως είναι και ο λόγος της μικρής απήχησης που μπορεί να έχει ένα τέτοιο έργο στο αγοραστικό κοινό. Το *Φτωχό κομπολογάκι* σε αυτήν την περίπτωση φεύγει από το πλαίσιο του γλεντιού και του κέντρου διασκέδασης, της αποτύπωσης στα χείλια των ανθρώπων που το τραγουδούν στον δρόμο και μπαίνει στο πλαίσιο της “σοβαρής” μουσικής που παίζει στο πικάπ μορφωμένων μουσικά και ευκατάστατων οικονομικά ατόμων. Στο σημείο αυτό φτάνουμε σε ένα νέο συμπέρασμα: Η απήχηση ενός έργου και κατά συνέπεια το μεγάλο μέρος που απεικονίζει την αισθητική τάση μιας περιόδου χωρίζεται ταξικά. Πέρα από την σύγχρονη εποχή που οι ταξικοί

διαχωρισμοί σε επίπεδο διασκέδασης είναι πιο δυσδιάκριτοι, στις περισσότερες χρονικές στιγμές της ιστορίας είναι αρκετά έντονοι. Η “ελίτ” των οικονομικά ευκατάστατων συχνά έχουν λάβει μόρφωση για το πώς πρέπει να αντιλαμβάνονται την τέχνη, ενώ η μέση τάξη και η χαμηλή σπάνια έχουν αυτό το προνόμιο. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης δεν λαμβάνει υπόψιν τα παραπάνω, όμως ο ίδιος ανήκει σε κάποια τάξη, έτσι δημιουργεί ανάλογα με τα βιώματα και την μόρφωση του. Αν συμφωνήσουμε με την παραπάνω πρόταση τότε συμπεραίνουμε πως σπάνια ο ίδιος ο καλλιτέχνης γεννάει μια τάση συνειδητά, αλλά υπόκειται στην κατάσταση που ο ίδιος βρίσκεται (συχνά τυχαία), αν δηλαδή είναι μορφωμένος ή αμόρφωτος σε σχέση με την θεωρητική κυρίως γνώση του αντικειμένου του, αν είναι οικονομικά ευκατάστατος ή φτωχός και σε ποιους κοινωνικούς κύκλους κινείται η οικογένειά του και το περιβάλλον του. Με λίγα λόγια όλα αυτά που πλαισιώνουν ένα άτομο είναι εν μέρη υπεύθυνα για τις επιλογές του. Με την σειρά του το άτομο στην περίπτωση που είναι δημόσιο πρόσωπο με απήχηση, κάνοντας τις επιλογές του επηρεάζει το σύνολο.

Αναφέρεται στην επίσημη ιστοσελίδα του Χατζιδάκι, πως η ενορχήστρωση έγινε με τέτοιο τρόπο ώστε να εκφράζει την τραγική ατμόσφαιρα του 1945 (Μπουτσιούλης, 2020, σελ. 64-65). Η νοσταλγική αυτή ατμόσφαιρα δημιουργείται χωρίς αναπαραγωγή των τεχνικών χαρακτηριστικών και γενικά του ήχου της εποχής εκείνης, αντίθετα η απόδοση ξεφεύγει πολύ από τον στακάτο και σκληρό ήχο του ρεπερτορίου του 1940 με πιο γλυκό και απαλό ηχητικό αποτέλεσμα. Χρησιμοποιεί δηλαδή τον ρομαντισμό ως μέσο για να μας θυμίσει ένα τελείως διαφορετικό τοπίο. Η διάλυση της κανονικότητας του τραγουδιού, η απουσία στίχου, η ενορχήστρωση, φέρουν συμβολισμούς και συνειρμούς που σχετίζονται με το παρελθόν, χωρίς να περιέχουν ατόφια χαρακτηριστικά του. Ενώ ο ρομαντισμός ως ρεύμα δεν έχει απόλυτα ενιαίο χαρακτήρα τα στοιχεία που αναφέραμε είναι μέσα στην κοσμοθεωρία που προβάλλει ο Χατζιδάκις στην μουσική του. Σε αυτό το σημείο θα πούμε πως η χρηστικότητα της διασκευής αυτής είναι μια παραστατική νοσταλγική θύμηση από την μια και η αποτύπωση της μουσικής εξέλιξης στην χώρα από την άλλη.

Πλαίσιο 3ο: Παραμένοντας στην δεκαετία του 1960, στην εκτέλεση της Λίτσας Διαμάντη το 1967 παρατηρούμε τελείως διαφορετική αισθητική από αυτήν του Χατζιδάκι, χωρίς οι διαφορές να σχετίζονται τόσο με την πάροδο του χρόνου σε αυτήν την περίπτωση, παρά το ότι βρίσκονται σε διαφορετικό πλαίσιο, με διαφορετικούς φορείς. Εδώ μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα πως βρισκόμαστε κατά κάποιον τρόπο σε μια συνέχεια της λαϊκής μουσικής του 1940, μια εξέλιξη του γενικού όρου ρεμπέτικο. Η πιο ουσιαστική διαφορά με την πρώτη εκτέλεση σε ακουστικό επίπεδο, είναι η νέα ορχήστρα που σιγά σιγά παίρνει την θέση της πιο λιτής τετραμελούς ορχήστρας του παρελθόντος. Στην γενική όμως εικόνα προστίθεται η τραγουδίστρια που είναι φορέας διαφορετικών αισθητικών γνωρισμάτων όπως και οι χώροι επιτέλεσης. Το αποτύπωμα και η διαφορετικότητα σε αυτήν την περίπτωση έχει να κάνει περισσότερο με την εποχή. Δεν έχουμε να κάνουμε με μια ριζοσπαστική εκτέλεση σε κανένα επίπεδο, μιας και οι ορχήστρες αυτού του τύπου

υπάρχουν από τις αρχές της δεκαετίας του 1960. Την συγκεκριμένη εκτέλεση έχει αναλάβει καλλιτεχνικά ο Μητσάκης, έτσι βλέπουμε αισθητικές κυρίως αλλαγές που όπως είπαμε είναι αποτέλεσμα της επίδρασης του χρόνου.

Η Λίτσα Διαμάντη δεν είναι κάποια μεγάλη φίρμα της εποχής, αν και στην πορεία συμμετείχε σε αρκετές ηχογραφήσεις φεύγοντας από το αμιγώς λαϊκό στυλ. Κάποια ρεμπέτικα τραγούδια του 1940 που γνώρισαν επιτυχία επανακυκλοφορούν υπό τον ηλεκτρικό ήχο που έχει καθιερωθεί και γράφονται κάποια ζεϊμπέκικα σε αισθητική κοντινή με αυτά του 1940 όπως το *Συννεφιάς* του Μητσάκη. Ουσιαστικά η εκτέλεση της Διαμάντη βρίσκεται σε πλαίσια αναβίωσης, με ένταξη όμως της αισθητικής στην τότε εποχή. Μιλώντας όμως για αναβίωση δεν εννοούμε το πλαίσιο που μπήκε μετά το 1970 όπου ουσιαστικά επρόκειτο για μια επιστροφή στις ρίζες ως συνολική εικόνα, αλλά για επιστροφή ενός μέρους του ρεπερτορίου (Καρανίκας, 2011, σελ. 35-45).

Η ορχήστρα δεν παρουσιάζεται ως ρεμπέτικη ούτε ενσωματώνει κάποιο αισθητικό χαρακτηριστικό από αυτό το περιβάλλον. Επανεκτελεί ένα σουξέ για λόγους προώθησης της τραγουδίστριας είτε για υπενθύμιση του συνθέτη στο κοινό. Την ίδια πρακτική ακολούθησαν και στην “Κολούμπια” καλώντας τον ηλικιωμένο πλέον Βαμβακάρη να τραγουδήσει επανεκτελέσεις κάποιων τραγουδιών του. Όπως προαναφέραμε οι επιδράσεις πάνω σε αυτήν την εκτέλεση δεν είναι αποτέλεσμα μουσικολογικής ή ποιητικής επεξεργασίας παρά μόνο οι επιταγές της αισθητικής όπως διαμορφώθηκε μέσα σε είκοσι χρόνια. Η επανεκτέλεση του τραγουδιού σε όμοιο πλαίσιο με την δημιουργία του το σφραγίζει ως σουξέ, με την έννοια: “Πούλησε, αγαπήθηκε, περνάει ακόμα, το ξαναγράφουμε”. Ο ρόλος του εδώ είναι παρόμοιος με το τις πρώτες εκτελέσεις, περισσότερο χορευτικό λόγω ορχήστρας, με ένα μέρος του να είναι αναδρομή του παρελθόντος.

Πλαίσιο 4ο: Έχοντας φτάσει στην σύγχρονη Ελλάδα το τοπίο έχει αλλάξει αρκετά, η χώρα έχει καταφέρει να θάψει πολλά αρνητικά κατάλοιπα, στον λαό μοιράστηκαν αρκετά χρήματα κατά τις δεκαετίες ‘80- ‘90, η Ελλάδα πήρε το μερίδιό της στην Ευρώπη και το νόμισμα άλλαξε. Παρόλα αυτά οι ταξικές διαφορές παραμένουν ως είχαν με οικονομικά άπορους, την τάξη των μικρομεσαίων να είναι η μεγαλύτερη και η ελίτ ανεπηρεάστη. Η έντονη παρουσία του Σταμάτη Κόκοτα στην δισκογραφία και στα πάλκα ξεκινάει την δεκαετία του 1960, την περίοδο δηλαδή που ηχογραφήθηκαν οι εκτελέσεις που μελετήσαμε παραπάνω. Κατά το ξεκίνημα της καριέρας του, πιθανώς λόγω της εκκεντρικής εμφάνισής του και του τρόπου διαχείρισης της εικόνας του βρέθηκε στο επίκεντρο ενός χώρου που μόλις ξεπρόβαλλε: τον χώρο του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού που βασιζόταν σε διάσημες περσόνες, που πέρα από καλή φωνή έπρεπε να ασχολούνται με την εικόνα τους και το διαφημιστικό μέρος, που πλέον παίζει σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση της άποψης. Έχουν πλέον αποκτήσει νέες δεξιότητες που έχουν να κάνουν με το επικοινωνιακό κομμάτι.

Οι συνθέτες που ασχολήθηκαν με τον Κόκοτα κατά την είσοδο του στην δισκογραφία, ήταν μεταξύ άλλων ο Σταύρος Ξαρχάκος και ο Γιώργος Χατζηνάσιος, ο Γιώργος Ζαμπέτας και ο

Απόστολος Καλδάρης. Επαναφέρουμε την πληροφορία αυτή για να καταλάβουμε πως το παρελθόν και η πορεία του δεν είναι απαραίτητο πως θα τον οδηγούσαν εν τέλει να τραγουδήσει Μητσάκη και Τσιτσάνη, δηλαδή από το ελαφρύ λαϊκό να καταλήξει προς το τέλος της καριέρας του να ασχοληθεί με τους παραπάνω. Δεν το αναφέρουμε ως απαγορευτικό στο να ασχοληθεί με άλλα είδη, καθώς όλοι οι τραγουδιστές-στριες που ασχοληθήκαμε έκαναν το ίδιο, παρά μόνο για τον λόγο πως ο Κόκοτας ξεκίνησε την καριέρα του με το ελαφρύ και έγινε κατά κάποιον τρόπο φορέας του. Τα παραπάνω ενισχύουν την άποψη πως οι δίσκοι προς τιμή των παλαιότερων λαϊκών συνθετών, (Μητσάκης, Τσιτσάνης) παίζουν τον ρόλο της αναβίωσης της προσωπικής του καριέρας.

Με μια πρώτη ματιά η εκτέλεση αυτή κυρίως ακουστικά, ταιριάζει αισθητικά με την εκτέλεση του Μητσάκη, όμως εξετάζοντας τα πλαίσια από κοινωνικής και από χρονολογικής πλευράς, απέχουν πολύ μεταξύ τους. Η αναβίωση είναι και σε αυτήν την περίπτωση πλαίσιο, υπό τους όρους που ήταν και στην περίπτωση της Διαμάντη, δηλαδή σε επίπεδο ρεπερτορίου. Σαφώς δεν είναι η πολυσυζητημένη αναβίωση με τις κομπανίες που παίζουν χωρίς μικρόφωνα σε μικρότερα πάλκα, και την ευλαβική μίμηση του συνολικού ήχου του ρεμπέτικου. Πρόκειται για μια επιβεβαίωση του όρου σουξέ που από την αρχή της εργασίας επιλέχθηκε ως “ετικέτα” που περιγράφει την επιτυχία ενός τραγουδιού και τους όρους που το κάνουν να επιλέγεται από διαφορετικούς φορείς σε διαφορετικά πλαίσια.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Οι εκτελέσεις ενός τραγουδιού και οι λόγοι που αυτό είτε διασκευάζεται είτε επανεκτελείται μπορεί να είναι πολύ περισσότερες από αυτές που επιλέχθηκαν προς παρουσίαση και η αισθητικές παράμετροι θα μπορούσαν να αναλυθούν επί εκατοντάδες σελίδες. Το πραγματικά ενδιαφέρον όμως σε μια έρευνα τύπου μελέτη περίπτωσης, είναι το πώς μπορούμε να εμβαθύνουμε, να αναλύσουμε και να βγάλουμε συμπεράσματα από κάτι που είναι φαινομενικά ελαφριάς σημασίας όπως ένα τραγούδι, για μια ευρύτερη κατάσταση, ένα γενικότερο πλαίσιο ή μια έννοια όπως η αισθητική. Στην συγκεκριμένη εργασία το κυριότερο συμπέρασμα που καταλήξαμε αφορά τους πολύπλοκους μηχανισμούς που επηρεάζουν το αισθητικό ρεύμα που συνεχώς μεταβάλλεται.

Θεωρώντας την αισθητική ως ενιαίο ρεύμα που όπως είπαμε αλλάζει διαρκώς και όχι ως ξεχωριστές τάσεις, μπορούμε να παρακολουθήσουμε άλλες διεργασίες που συμβαίνουν σε μια κοινωνία και αλληλεξαρτώνται με αυτήν. Μιλώντας με όρους μόδας για να παραδειγματίσουμε τα παραπάνω, η αντικατάσταση π.χ. του ημίψηλου καπέλου με το χαμηλό, δεν μπορεί να είναι μια απόφαση που πάρθηκε μια χρονική στιγμή και από εκείνο το σημείο έγινε μόδα. Σημασία στην πορεία του ημίψηλου καπέλου προς τον διάδοχο του, έχει ποιος το φόρεσε και με ποιους συμβολισμούς ταυτίστηκε. Παίρνοντας πληροφορίες για διάφορες χρονικές στιγμές, τόπους και φορείς που χρησιμοποίησαν το καπέλο και λαμβάνοντας υπόψιν τους διαφορετικούς λόγους που αυτό χρησιμοποιήθηκε έχουμε μια ξεκάθαρη εικόνα όχι μόνο για το καπέλο, αλλά για τους λόγους που στο εκάστοτε πλαίσιο χρειάστηκε να φορεθεί και εν συνεχεία τους λόγους που χρειάστηκε μεταποίηση.

Με όχημα το *Φτωχό κομπολογάκι μου* του Μητσάκη σε τέσσερα διαφορετικά πλαίσια, είδαμε πως ανεξάρτητα με το αν το κάθε ένα από αυτά αποτυπώνει μια συνολική εικόνα για τις εκάστοτε αισθητικές, η κάθε περίπτωση δείχνει πως οι ανάγκες που ωθούν μια τέχνη να γεννηθεί η να αναγεννηθεί κάθε φορά αλλάζουν ή διαμορφώνουν διαφορετικές παραμέτρους. Στις τέσσερις περιπτώσεις που εξετάσαμε: η περίοδος που γράφτηκε για πρώτη φορά το τραγούδι ήταν περίοδος έντονης δημιουργίας στο συγκεκριμένο είδος τέχνης, εξερεύνησης των ορίων της και μορφοποίησής της. Κεντρικό πρόσωπο ο ίδιος ο δημιουργός ως συνθέτης, τραγουδοποιός, οργανοπαίχτης. Η δεύτερη περίπτωση υπάγεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο επανασύνδεσης με το ρεπερτόριο των δεκαετιών 1940-1950, όμως σε αυτήν την περίπτωση ο πυρήνας του εγχειρήματος έπαιξε μεγάλο ρόλο στην διαμόρφωση της περίπτωσης μας, καθώς αποτελεί πρόσωπο μεγάλης δυναμικής, με δεξιοτεχνία και επιρροή.

Ο Χατζιδάκις έχει τον ρόλο του συνθέτη, ενορχηστρωτή, αλλά και αφηγητή έχοντας εξηγήσει προφορικώς την εικόνα που θέλει να δείξει με τον συγκεκριμένο δίσκο (Μπουτσιούλης,

2020, σελ. 22-23). Στην επόμενη εκτέλεση έχουμε μια σαφής αποτύπωση της αισθητικής της εποχής την δεκαετία του 1960 έχοντας υπόψιν πως ισχύει κι εδώ το παραπάνω ευρύ πλαίσιο της επανασύνδεσης-αναβίωσης με τους όρους που αναφέρονται στην παρούσα εργασία. Η Λίτσα Διαμάντη ξεκινάει ουσιαστικά την καριέρα της και η εκτέλεση αυτή μπορεί να χαρακτηριστεί ως “μέσο”. Τέλος στην εκτέλεση του Κόκοτα στην οποία ισχύει όπως και στις παραπάνω, πως κατά ένα μέρος ανήκει στο πλαίσιο που προαναφέραμε (επανασύνδεσης-αναβίωσης) έχει αλλάξει η λειτουργικότητα του τραγουδιού και γενικότερα του μουσικού αυτού στυλ, αφού πλέον απευθύνεται σε μια σύγχρονη για τα δεδομένα μας κοινωνία. Για τον Σταμάτη Κόκοτα που εμφανίζεται ως τραγουδιστής-σταρ είναι επίσης μέσο ως ώθηση κατά την τελευταία δεκαετία της καριέρας του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγγελικόπουλος, Β. (1998, Απριλίου 26). Χατζιδάκις – Θεοδωράκης. Οι δημιουργοί που άλλαξαν το πρόσωπο του ελληνικού τραγουδιού στη δεκαετία του '60. *Η Καθημερινή*. Ανακτήθηκε από <https://www.scribd.com/doc/48401968/%CE%95%CE%A0%CE%A4%CE%91-%CE%97%CE%9C%CE%95%CE%A1%CE%95%CE%A3-1993-2002>

Αρβανίτη, Δ. Θ. (1998, Απριλίου 26). Τα εξώφυλλα τραγουδούν ακόμη; *Η Καθημερινή*. Ανακτήθηκε από <https://www.scribd.com/doc/48401968/%CE%95%CE%A0%CE%A4%CE%91-%CE%97%CE%9C%CE%95%CE%A1%CE%95%CE%A3-1993-2002>

Αρναουτάκης, Β. (2013). *Βασίλης Τσιτσάνης (Μεγάλο Αφιέρωμα)*. Ανακτήθηκε από <https://www.ogdoo.gr/prosopa/afieromata/basilis-tsitsanis-megalo-afieroma->

Βελουδής, Γ. (1999, Σεπτεμβρίου 29). Η αισθητική ως κλάδος της φιλοσοφίας. *Το Βήμα*. Ανακτήθηκε από <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/i-aisthitektiki-ws-klados-tis-filosofias/>

Βελουδής, Γ. (2000, Ιανουαρίου 23). Η αισθητική κρίση και το ατομικό γούστο. *Το Βήμα*. Ανακτήθηκε από <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/i-aisthitektiki-krisi-kai-to-atomiko-goysto/>

Βλησίδης, Κ. (2004). *Όψεις του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Εικοστού πρώτου.

Βρουλάκης, Λ. (2012). *Η διαδρομή του ρεμπέτικου τραγουδιού στο χρόνο*. Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία. Ανακτήθηκε από: https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/15124/2/Vroulakis_Pe2012.pdf

Γεραμάνης, Π. (1998, Απριλίου 26). Η άνθηση του λαϊκού τραγουδιού. Χιλιάδες τραγούδια παραμένουν κλασικά και αποτελούν βασικό στοιχείο της μουσικής παράδοσης. *Η Καθημερινή*. Ανακτήθηκε από <https://www.scribd.com/doc/48401968/%CE%95%CE%A0%CE%A4%CE%91-%CE%97%CE%9C%CE%95%CE%A1%CE%95%CE%A3-1993-2002>

Γεωργακοπούλου, Ρ. (2006). *Λίτσα Διαμάντη «Κατά βάθος ήμουν και ροκού»*. Ανακτήθηκε από <https://www.tanea.gr/2006/11/29/lifearts/culture/litsa-diamanti-kata-bathos-imoun-kai-rokou/>

Γιώγλου, Θ. (2013). *Λίτσα Διαμάντη - «Το πρώτο μου τραγούδι»*. Ανακτήθηκε από <https://www.ogdoo.gr/diskografia/to-proto-tragoudi/litsa-diamanti-to-proto-moy-tragoydi>

Γιώγλου, Θ. (2018). *Η Λίτσα Διαμάντη τραγουδάει Γιώργο Μητσάκη*. Ανακτήθηκε από <https://www.ogdoo.gr/prosopa/afieromata/i-litsa-diamanti-tragoudaei-giorgo-mitsaki>

Δαμιανάκος, Σ. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον.

Η ζωή του Σταμάτη Κόκοτα. (2013). Ανακτήθηκε Νοεμβρίου 15, 2021, από https://diasimesistories.blogspot.com/2013/05/blog-post_10.html

Καρανίκας, Χ. (2011). *Η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης (1974-1990). Θεωρητική και μουσικολογική προσέγγιση*. Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία. Ανακτήθηκε από <https://apothetirio.lib.uoi.gr/xmlui/handle/123456789/867>

Κοκκώνης, Γ. (25-27 Μαΐου 2005). Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μία νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας. Επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου, Θεματική ενότητα: Ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι. Αθήνα.

Κοκκώνης, Γ. (2017). «Το "ταυτόν" και το "αλλότριον" της (νεο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας» στο Γ. Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις – Λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagottobooks.

Κουνάδης, Π. (1998, Απριλίου 26). Η «περιπέτεια» του ρεμπέτικου. Οι διαφορετικές αντιλήψεις περί ρεμπέτικου κατά εποχές είχαν επιπτώσεις και στη δισκογραφία. *Η Καθημερινή*. Ανακτήθηκε από <https://www.scribd.com/doc/48401968/%CE%95%CE%A0%CE%A4%CE%91-%CE%97%CE%9C%CE%95%CE%A1%CE%95%CE%A3-1993-2002>

Κουνάδης, Π. (1998, Απριλίου 26). Η ελληνική δισκογραφία. Ξεκίνησε από τις ΗΠΑ και συνεχίστηκε σε πόλεις όπου υπήρχε ελληνικός πληθυσμός. *Η Καθημερινή*. Ανακτήθηκε από <https://www.scribd.com/doc/48401968/%CE%95%CE%A0%CE%A4%CE%91-%CE%97%CE%9C%CE%95%CE%A1%CE%95%CE%A3-1993-2002>

Κουτούζος, Σ. (2016). *Λόγιοι Έλληνες συνθέτες & λαϊκή μουσική παράδοση. Το "Κέντρο*

Διερχομένων" του Νίκου Μαμαγκάκη. Δημοσίευτη πτυχιακή εργασία. Ανακτήθηκε από <https://apothetirio.lib.uoi.gr/xmlui/handle/123456789/5284>

Λίνα, Ν. (2019). *Μια συνδρομή στην υφολογία του μεταπολεμικού αστικού λαϊκού τραγουδιού: η περίπτωση του Γιώργου Μητσάκη*. Δημοσίευτη πτυχιακή εργασία. Ανακτήθηκε από: <https://apothetirio.lib.uoi.gr/xmlui/handle/123456789/9927>

Λυκουρόπουλου, Σ. (1998, Απριλίου 26). Από το φωνόγραφο στα 45άρια. Πολλοί μεγάλοι τραγουδιστές πρωτοηχογράφησαν στους πρώτους μικρούς αλλά «δημοφιλείς» δίσκους. *Η Καθημερινή*. Ανακτήθηκε από <https://www.scribd.com/doc/48401968/%CE%95%CE%A0%CE%A4%CE%91-%CE%97%CE%9C%CE%95%CE%A1%CE%95%CE%A3-1993-2002>

Μαυριανός, Μ. (2020). *Η εξέλιξη του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού. Το παράδειγμα του Στράτου Διονυσίου στην δεκαετία του 1960*. Δημοσίευτη πτυχιακή εργασία. Ανακτήθηκε από: <https://apothetirio.lib.uoi.gr/xmlui/handle/123456789/11681>

Μπαρενμπόιμ, Ν. (2009). *Η μουσική κινεί τον χρόνο*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Μπίτσικας, Τ. & Θανασιά, Γ. (χ. χ.) *Κείμενα Παύλου Σιδηρόπουλου*. Ανακτήθηκε Νοεμβρίου 20, 2021, από <http://cgi.di.uoa.gr/~bitsikas/v3/documents.html>

Μπουτσιούλης, Κ. (2020). *Ετεροτοπίες του ρεμπέτικου. Διασκευές ρεμπέτικων από νεοέλληνες συνθέτες*. Δημοσίευτη πτυχιακή εργασία. Ανακτήθηκε από <https://apothetirio.lib.uoi.gr/xmlui/handle/123456789/10695>

Νικολοπούλου, Ε. (2017). *Μάνος Χατζιδάκις: Η ιδιοφυΐα που έκανε κλασσική τη λαϊκή μουσική της Ελλάδας γεννήθηκε σαν σήμερα*. Ανακτήθηκε Νοεμβρίου 8, 2021, από <https://www.eirinika.gr/article/165724/manos-hatzidakis-i-idiofyia-poy-ekane-klassiki-tin-laiki-moysiki-tis-elladas>

Οικονόμου, Ν. (1995). *Γιώργος Μητσάκης. Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου.

Παλόγλου, Σ. Μ. (2016). *Οι διαδρομές της μουσικής μέσα από τα κέντρα διασκέδασης που λειτούργησαν από το 1947 έως το 1967: Η περίπτωση της Νίκαιας (Κοκκινιάς)*. Δημοσίευτη

πτυχιακή εργασία. Ανακτήθηκε από: <http://estia.hua.gr/file/lib/default/data/18019/theFile>

Πατεράκη, Μ. Ε. (2012). *Η Αθήνα μέσα από το έργο του Μάνου Χατζιδάκι*. Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία. Ανακτήθηκε από <https://dspace.lib.ntua.gr/xmlui/handle/123456789/6577>

Τάκης Λαμπρόπουλος προς Μπιθικότση: *Φέρε τον Βαμβακάρη στην Columbia*. (2021). Ανακτήθηκε από <https://www.fosonline.gr/stiles/tragoydia/article/126263/takis-lampropoylos-pros-mpithikotsi-fere-ton-vamvakari-stin-columbia>

Τσέτσος, Μ. (2012). *Αισθητική της μουσικής*. Αδημοσίευτο έγγραφο, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών Φιλοσοφική Σχολή Τμήμα Μουσικών Σπουδών.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Blacking, J. (1974). *How musical is man?* London: University of Washington Press.

Hegel, G. W. F. (2002). *Η αισθητική της μουσικής*. (Μ. Τσέτσος, μετ.). Αθήνα: Εστία.

Khan, A. W. (2009). Paradigms of Social Aesthetics in Themne Oral Performance. *Oral Tradition*, 24/1, 143-159. Ανακτήθηκε από <https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/65172/OralTradition24-1-Khan.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Nketia, J. H. K. (1990). Contextual strategies of inquiry and systematization. *Ethnomusicology*, 34(1): 75–97. <https://www.jstor.org/stable/852357>

Small, C. (2010). *Μουσικοτροπώντας: Τα νοήματα της μουσικής πράξης και της ακρόασης*. (Δ. Παπασταύρου και Σ. Λούστας, μετ.). Θεσσαλονίκη: Ιανός.

Ulrich, M. (1995). *Ατλας της μουσικής*. (Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής, μετ.). Αθήνα: Φίλιππος Νάκας.

Πηγές διαδικτύου

<https://www.discogs.com/artist/934911-%CE%9B%CE%AF%CF%84%CF%83%CE%B1->

[%CE%94%CE%B9%CE%B1%CE%BC%CE%AC%CE%BD%CF%84%CE%B7](#)

<https://www.discogs.com/artist/939352->

[%CE%A3%CF%84%CE%B1%CE%BC%CE%AC%CF%84%CE%B7%CF%82-](#)

[%CE%9A%CF%8C%CE%BA%CE%BF%CF%84%CE%B1%CF%82](#)

<https://www.discogs.com/artist/505454-Manos-Hadjidakis>

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%AC%CE%BD%CE%BF%CF%82_%CE%A7%CE%

[B1%CF%84%CE%B6%CE%B9%CE%B4%CE%AC%CE%BA%CE%B9%CF%82](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=lk5RHrkeXiY>

[ΦΤΩΧΟ ΚΟΜΠΟΛΟΓΑΚΙ ΜΟΥ.....ΜΗΤΣΑΚΗΣ. - YouTube](#)