



|                        |              |
|------------------------|--------------|
| ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ |              |
| ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ |              |
| ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ |              |
| Αριθμ. Πρωτ.:          | 1253         |
| Ημερομηνία:            | 31 / 01 / 20 |

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

## ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

### ΕΤΕΡΟΤΟΠΙΕΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ ΡΕΜΠΕΤΙΚΩΝ ΑΠΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΕΣ ΣΥΝΘΕΤΕΣ

Κωνσταντίνος Μπουτσιούλης

Επιβλέπουσα: Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Άρτα, Φεβρουάριος 2019



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**  
**ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΕΤΕΡΟΤΟΠΙΕΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ**  
**ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ ΡΕΜΠΕΤΙΚΩΝ ΑΠΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΕΣ ΣΥΝΘΕΤΕΣ**

Κωνσταντίνος Μπουτσιούλης

Επιβλέπουσα: Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Άρτα, Φεβρουάριος 2020

**REBETIKO'S HETEROTOPIAS**  
**REBETIKO ARRANGEMENTS BY MODERN GREEK COMPOSERS**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, 12/02/2020

**ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ:**

1. Επιβλέπουσα καθηγήτρια

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια



Υπογραφή

2. Μέλος επιτροπής

Γεώργιος Κοκκώνης

Αναπληρωτής Καθηγητής

Υπογραφή

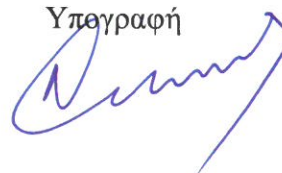


3. Μέλος επιτροπής

Νικόλαος Ορδουλίδης

Ακαδημαϊκός Υπότροφος

Υπογραφή



Η Πρόεδρος του Τμήματος

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια



Υπογραφή

© Κωνσταντίνος Μπουτσιούλης, 2019

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 την συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Κωνσταντίνος Μπουτσιούλης

A handwritten signature in blue ink, consisting of several loops and a long horizontal stroke at the end.

## Περίληψη

Στην παρούσα εργασία διακυβεύονται ζητήματα που απασχολούσαν ανέκαθεν το κλάδο της μουσικολογίας όπως είναι οι σχέσεις του λαϊκού με το λόγιο αλλά και ζητήματα πρωτοτυπίας, αυθεντικότητας, μίμησης και δημιουργικότητας. Για να αναλύσουμε αυτά τα ζητήματα χρησιμοποιήσαμε την περίπτωση των διασκευών και μελετήσαμε το πως οι λόγιοι Έλληνες συνθέτες προσέγγισαν και ερμήνευσαν το ρεμπέτικο σε ένα διάστημα περίπου εξήντα ετών (1954-2015). Η θεωρία της ετεροτοπίας του Μισέλ Φουκώ στάθηκε ως φάρος ανάμεσα από τον σκοτεινό «τόπο» των πρώτων εκτελέσεων και των «έτερων τόπων» των διασκευών βοηθώντας μας να ερμηνεύσουμε τα νέα μηνύματα και να δούμε στερεότυπες εικόνες και φαντασιακές κοινότητες που προτείνουν ή/και καθορίζουν νέα αισθητικά πλαίσια.

### **Λέξεις κλειδιά:**

Λόγιοι Έλληνες συνθέτες, ρεμπέτικο, διασκευή, ετεροτοπίες

## **Abstract**

The present paper deals with issues that have always been concerned by the field of musicology, such as the relationship between popular and modern, as well as issues of the originality, authenticity, imitation, and creativity. To analyze these issues, we used the case of the arrangements and researched how the modern Greek composers approached and interpreted the rebetiko for about sixty years (1954-2015). Michel Foucault's theory of heterotopias stood as a beacon between the dark "place" of the first compositions and the "other places" of the arrangements, helping us interpret new messages and see stereotypical images and imagined communities that propose and/or define new aesthetic contexts.

### **Keywords:**

Greek modern composers, rebetiko, arrangement, heterotopias



# Πίνακας περιεχομένων

|                                                                                                      |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>ΠΡΟΛΟΓΟΣ .....</b>                                                                                | <b>10</b> |
| <b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....</b>                                                                                | <b>11</b> |
| <b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 ΟΙ ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΣΤΗΝ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ.....</b>                     | <b>14</b> |
| <b>1.1 Περί διασκευής.....</b>                                                                       | <b>14</b> |
| 1.1.1 Ζητήματα σημασιολογίας.....                                                                    | 14        |
| 1.1.2 Ζητήματα αισθητικής .....                                                                      | 16        |
| 1.1.3 Ζητήματα τεχνικής .....                                                                        | 17        |
| <b>1.2. Οι διασκευές του ρεμπέτικου.....</b>                                                         | <b>18</b> |
| 1.2.1 Σύντομο χρονικό.....                                                                           | 18        |
| 1.2.2 Η ταυτότητα του σώματος του ρεπερτορίου της έρευνας.....                                       | 21        |
| <b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ ΤΩΝ ΔΙΑΣΚΕΥΩΝ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ .....</b>                                    | <b>34</b> |
| 2.1. Αρχόντισσα, του Βασίλη Τσιτσάνη (Columbia 1938).....                                            | 36        |
| 2.2. Χατζή μπαξές ή Μπαξέ τσιφλίκι, του Βασίλη Τσιτσάνη (Columbia 1946).....                         | 37        |
| 2.3. Θα κλέψω μια μελαχρινή ή Χατζηκυριάκειο, του Μπαγιαντέρα ( <i>His Master's Voice</i> 1938)..... | 38        |
| 2.4. Φραγκοσυριανή, του Μάρκου Βαμβακάρη ( <i>His Master's Voice</i> 1938).....                      | 39        |
| 2.5. Χωρίσαμε ένα δειλινό, του Βασίλη Τσιτσάνη (Columbia 1946).....                                  | 41        |
| 2.6. Τα ματόκλαδά σου λάμπουν, του Μάρκου Βαμβακάρη ( <i>His Master's Voice</i> 1960).....           | 43        |
| 2.7. Το πικραμένο αγόρι, του Βασίλη Τσιτσάνη (Columbia 1948) .....                                   | 45        |
| 2.8. Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινά, του Μάρκου Βαμβακάρη ( <i>Parlophone</i> 1937).....               | 46        |
| 2.9. Ρίξε Τσιγγάνα τα χαρτιά, του Μάρκου Βαμβακάρη ( <i>Odeon</i> 1939).....                         | 48        |
| 2.10. Χαράματα η ώρα τρεις, του Μάρκου Βαμβακάρη ( <i>Odeon</i> 1937).....                           | 50        |
| 2.11. Μ' έναν πικρό αναστεναγμό, του Βασίλη Τσιτσάνη ( <i>Odeon</i> 1946).....                       | 51        |
| 2.12. Μινόρε της αυγής, του Σπύρου Περιστέρη ( <i>Odeon</i> 1946).....                               | 52        |
| <b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ΟΙ ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ ΩΣ ΕΤΕΡΟΤΟΠΙΕΣ.....</b>                                                   | <b>54</b> |
| Αρχή πρώτη .....                                                                                     | 55        |
| Αρχή δεύτερη .....                                                                                   | 58        |
| Αρχή τρίτη.....                                                                                      | 60        |
| Αρχή τέταρτη.....                                                                                    | 62        |
| Αρχή πέμπτη.....                                                                                     | 63        |
| Αρχή έκτη.....                                                                                       | 67        |
| <b>ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....</b>                                                                                 | <b>68</b> |
| <b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....</b>                                                                            | <b>71</b> |

## Πρόλογος

Η εργασία αυτή άρχισε ουσιαστικά το 2016, ενώ ακόμα παρακολουθούσα τον πρώτο κύκλο των μουσικών σπουδών μου και ενώ το ζήτημα της διασκευής συνθέσεων του ρεμπέτικου απασχολούσε έντονα την ελληνική μουσική σκηνή. Ο τρόπος που διασκευάζεται μία λαϊκή μουσική φόρμα, επιστρατεύοντας την προσωπική δημιουργικότητα αλλά και το φαντασιακό πλαίσιο γύρω από το ρεμπέτικο, είναι από τα ζητήματα που προσδοκώ να αναλύσω και να ερμηνεύσω. Το εγχείρημα αυτό αποδείχτηκε πιο δύσκολο από ό,τι αρχικά φανταζόμουν. Μία από τις μείζονες δυσκολίες ήταν η βιβλιογραφία: το 2016, που ξεκίνησε η ενασχόλησή μου με το θέμα, οι ελληνικοί τίτλοι ήταν περιορισμένοι, αλλά και οι αγγλικοί πλημμελώς μόνο επικαιροποιημένοι. Ωστόσο με την πάροδο του χρόνου και ενώ οι μουσικές διασκευές που ερευνούσα πολλαπλασιάζονταν, η θεωρία της ετεροτοπίας, την οποία είχα επιλέξει ως βάση της ερευνητικής μου υπόθεσης, εμφανιζόταν όλο και συχνότερα στον ακαδημαϊκό λόγο.

Βράχος για την περάτωση της παρούσας εργασίας στάθηκε η «ανοιχτή βιβλιοθήκη», οι συμβουλές και η υπομονή της καθηγήτριάς μου κ. Μαρίας Ζουμπούλη, στην οποία εκφράζω θερμές ευχαριστίες. Επίσης οι συζητήσεις με τους καθηγητές μου Γιώργο Κοκκώνη και Νίκο Ορδουλίδη ήταν καθοριστικές, ώστε να αντιμετωπίσω αυτά που δεν έχουν γραφτεί ακόμα και τους ευχαριστώ. Σημαντική ήταν η συνεργασία μου με το Αρχείο Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, που φιλοξενείται στο παράρτημα Άρτας της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, όπου μου εξασφαλίστηκε η πρόσβαση στην βιβλιογραφία και την δισκογραφία. Η έρευνά μου δεν θα είχε ολοκληρωθεί χωρίς την παραχώρηση τεκμηρίων από το προσωπικό αρχείο του καθηγητή μου Δημήτρη Μυστακίδη και του ερευνητή Νίκου Διονυσόπουλου.

Τέλος ευχαριστώ του φίλους μου Αριστεΐδη, Βασίλη, Γιάννη, Εμμανουηλία, Όλγα για τις δημιουργικές μας συζητήσεις και φυσικά την οικογένειά μου για την οικονομική και ηθική στήριξη.

## Εισαγωγή

Το αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι το φαινόμενο της διασκευής. Πιο συγκεκριμένα γίνεται μουσικολογική και αισθητική ανάλυση σε διασκευές συνθέσεων του ρεμπέτικου ρεπερτορίου από σύγχρονους δημοφιλείς Έλληνες συνθέτες όπως οι Μάνος Χατζιδάκις, Σταύρος Ξαρχάκος, Νότης Μαυρουδής, Παναγιώτης Μάργαρης. Με ιδιαίτερο ενδιαφέρον δε εξετάζονται συνθέτες που εντάσσονται στην ακαδημαϊκή κοινότητα σήμερα, όπως ο Μπάμπης Παπαδόπουλος και ο Νίκος Ορδουλίδης.

Το ρεπερτόριο που εμπίπτει στην προσέγγιση αυτή είναι μεγάλο και δεν θα μπορούσε να επισκοπηθεί εξονυχιστικά. Για το λόγο αυτό έγιναν επιλογές μεταξύ των δημοφιλών δίσκων ενός μεγάλου χρονικού εύρους, χωρίς όμως να παραμελείται και η ποικιλία των προσεγγίσεων.

Αναλυτικότερα από τον Χατζιδάκι επιλέχθηκαν οι δίσκοι *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*, *Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη*, *Ο σκληρός Απρίλης του 45*, *Τα πέριξ* και τα *Τα λειτουργικά*. Από τον Σταύρο Ξαρχάκο οι δίσκοι *Μάρκος ο δάσκαλός μας* και *Τσιτσάνη διάλογοι*. Από τον Νότη Μαυρουδή ο δίσκος *Πριν το χάραμα* και το *Café de l'art Vol. 5*, που έγινε σε συνεργασία με τον Παναγιώτη Μάργαρη. Από τους νεότερους συνθέτες επιλέχθηκαν οι δίσκοι του Μπάμπη Παπαδόπουλου *Απ' τη σπηλιά του δράκου* και του Νίκου Ορδουλίδη *Η εποχή του ρεμπέτικου*.

Το ηχητικό αυτό υλικό είναι προσβάσιμο στο μεγαλύτερό του μέρος στο Αρχείο Ελληνικής Μουσικής του τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Οι δίσκοι *Πριν το χάραμα* και *Τσιτσάνη διάλογοι* παραχωρήθηκαν ευγενικά από τα προσωπικά αρχεία του Νίκου Διονυσόπουλου και του Δημήτρη Μυστακίδη αντίστοιχα.

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται επεξήγηση των τεχνικών όρων της διασκευής και της αισθητικής πάνω στην οποία οικοδομείται η συγκεκριμένη μεθοδολογία της έρευνας. Επίσης περιγράφονται τα ιστορικά και δισκογραφικά δεδομένα των επιλεγμένων συνθέσεων. Στο δεύτερο κεφαλαίο με τη συγκριτική μέθοδο εξετάζονται οι συνθέσεις που έχουν επεξεργαστεί δύο ή περισσότεροι συνθέτες στην βάση του ίδιου ρεμπέτικου κομματιού. Αντιβάλλονται οι τεχνικές που χρησιμοποίησαν αλλά και η εν γένει αισθητική τους πρόταση. Στο τρίτο κεφάλαιο οι διασκευές αναλύονται ως ετεροτοπίες και γίνεται ευρύτερη μουσικολογική και αισθητική θεώρηση των δίσκων που περιέχουν τις εν λόγω διασκευές, ως σύνολα.

Η προσέγγιση της διασκευής ως μουσικολογικό φαινόμενο θα μπορούσε να επιτευχθεί με πολλαπλούς τρόπους. Πρόκειται κατ' αρχάς για συνθήκη κατεξοχήν διακειμενική, που προσφέρεται για την ανάλυση του μουσικού κειμένου με στόχο την ανάδειξη του μουσικού έργου ως παλίμψηστου. Μπορεί επίσης να ερμηνευτεί αξιοποιώντας την θεωρία των δικτύων ως διαχρονική αλληλεπίδραση των μουσικών που οδηγεί στην «σύνθεση» με την έννοια της συνδημιουργίας<sup>2</sup>. Στην παρούσα εργασία, θέσαμε ως βάση της έρευνάς μας την θεωρία του Μισέλ Φουκώ για τις ετεροτοπίες.

Η έννοια της ετεροτοπίας προέρχεται φυσικά από ένα πλαίσιο ξένο προς την μουσική, και απευθυνόταν στην πρώτη της εκφορά σε αρχιτέκτονες. Ωστόσο έκτοτε έχει βρει πρόσφορο έδαφος ως βάση για πολλά και διαφορετικά επιμέρους πεδία των ανθρωπιστικών σπουδών. Στην περίπτωση μας δε, προτιμήθηκε διότι δίνει την δυνατότητα μιας ανάλυσης και ερμηνείας των διασκευών που στηρίζεται εξίσου στο τεχνικό – πραγματολογικό όσο και στο αισθητικό περιεχόμενο των διασκευών.

Στη παρούσα εργασία χρησιμοποιείται συχνά το επίθετο «λαϊκό» ως προσδιορισμός ενός μουσικού οργάνου (πχ. «λαϊκό πιάνο»). Είναι προφανές ότι η ονοματοδοσία αυτή δεν αφορά σε ιδιαίτερα οργανολογικά χαρακτηριστικά από κατασκευαστικής απόψεως, παρά στον τρόπο με τον οποίο το όργανο εκφράζεται μέσα σε ένα ιδιαίτερο αισθητικό πλαίσιο, είτε αφ' εαυτού, είτε στην σύμπραξή του με άλλα όργανα. Η διάκριση αυτή δεν είναι απλώς θεωρητική: Στην σημερινή συγκυρία, μουσικοί όπως ο Δημήτρης Μυστακίδης και ο Νίκος Ορδουλίδης έχουν περιγράψει με το καλλιτεχνικό τους έργο ένα ιδιαίτερο τόπο όπου μπορεί κανείς να εννοήσει την ιδιοσυγκρασία της λαϊκής κιθάρας και του λαϊκού πιάνου αντίστοιχα.

Σε συζητήσεις με μουσικούς και μουσικολόγους υπήρχε ανέκαθεν η δυσκολία να κατονομαστεί η ειδοποιός διαφορά που διακρίνει την αισθητική του ρεμπέτικου ρεπερτορίου, αυτό που ο Νίκος Ορδουλίδης χαρακτηρίζει ως το «λίπος» του λαϊκού<sup>3</sup>. Η εκ του σύνεγγυς προσέγγιση των χαρακτηριστικών που συγκροτούν αυτό το «λίπος» ελπίζουμε ότι θα αποσαφηνίσει τους όρους και θα συνεισφέρει στην καλύτερη κατανόηση της λαϊκής μουσικής αισθητικής.

---

<sup>1</sup> Judith Still, Michael Worton, 1996, τ. 3-4, σσ. 21-68.

<sup>2</sup> Ενδεικτικά βλ. Jacques Attali, 1978, σσ. 63-72 και Παύλος Κάβουρας, 1997, σσ. 44-74.

<sup>3</sup> Νίκος Ορδουλίδης, 2019, σ. 675.

Από την άποψη αυτή, είναι σημαντικό να υπογραμμιστεί ότι στην επιλογή των παραδειγμάτων μας ήταν σημαντικό να συμπεριληφθούν *insiders*: ακόμα και οι νεότεροι Μπάμπης Παπαδόπουλος και Νίκος Ορδουλίδης έχουν δραστηριοποιηθεί επαγγελματικά σε λαϊκές ορχήστρες και γνωρίζουν εκ των έσω τους χώρους και τους τρόπους επιτέλεσης του ρεπερτορίου που εξετάζουμε. Η συνθήκη αυτή είναι οπωσδήποτε καθοριστική για τον τρόπο με τον οποίο συναρθρώνεται η φανταστική διάσταση του ρεμπέτικου μέσα στις διασκευές.

# Κεφάλαιο 1

## Οι διασκευές του ρεμπέτικου στην μεταπολεμική δισκογραφία

### 1.1 Περί διασκευής

#### 1.1.1 Ζητήματα σημασιολογίας

Κατ' αρχάς οφείλουμε να διευκρινίσουμε ότι η προσέγγισή μας στην παρούσα εργασία περιορίζεται στην φόρμα του τραγουδιού, και όχι σε άλλες μουσικολογικές μορφές, που εμφανίζουν ενδεχομένως άλλες ιδιαιτερότητες.

Μιλώντας για μουσικές εκτελέσεις, συναντάμε συχνά τις συνώνυμες λέξεις *διασκευή*, *επανεκτέλεση*, *επανασύνθεση*, *προσαρμογή*, οι οποίες χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν την επεξεργασία ή/και απόδοση ενός ήδη υπάρχοντος κομματιού. Στην έγκυρη μουσική εγκυκλοπαίδεια Grove, οι δυο αντίστοιχες αγγλικές λέξεις είναι *cover* και *arrangement*. Ο όρος *arrangement*<sup>4</sup> αναφέρεται σε οποιαδήποτε παρτιτούρα βασίζεται ή ενσωματώνεται σε ένα ήδη υφιστάμενο υλικό, ανεξαρτήτως του μουσικού είδους και χρησιμοποιείται κυρίως στην κλασική μουσική. Αντίθετα, ο όρος *covers* χρησιμοποιείται αποκλειστικά στις δημοφιλείς μουσικές για να δηλώσει την επανεκτέλεση ενός τραγουδιού. Η διαφοροποίηση μεταξύ των δυο όρων φαίνεται να περιορίζεται στο επίπεδο της μουσικής γραφής, χωρίς να επεκτείνεται σε ποσοτικά ή ποιοτικά στοιχεία. Ωστόσο, το *arrangement* είναι πιο κοντά στην διαδικασία της επινόησης και της σύνθεσης από ό,τι το *cover*, που περιορίζεται στην επανεκτέλεση, με ή χωρίς νέα αισθητική.

Στην ελληνική γλώσσα, η ασάφεια μοιάζει να επιτείνεται μέσα από τις επικαλύψεις των εννοιών που εκφράζονται με τα συνώνυμα που προαναφέραμε. Π.χ.

---

<sup>4</sup> Shuller Gunther, λήμμα «arrangement» στο *Grove music online*, [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000015900](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000015900), (τελευταία επίσκεψη: 8/10/2019).

<sup>5</sup> Weinstein Deena, λήμμα «cover» στο *Grove music online*, [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002262167](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002262167), (τελευταία επίσκεψη: 8/10/2019).

θα μιλήσουμε για διασκευή αν μία παρτιτούρα εκτελεστεί από διαφορετικούς μουσικούς ή με διαφορετικά όργανα;

Είναι δεδομένο ότι οι τέχνες δεν μπορούν να λειτουργήσουν ως προς το εκφραστικό κομμάτι μέσα από τυποποιημένους κανόνες<sup>6</sup>. Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας λοιπόν, θα θεωρήσουμε συμβατικά ως διασκευή οποιαδήποτε επεξεργασία ενός υφιστάμενου τραγουδιού.

Είναι βέβαια αυτονόητο ότι οι διασκευές διαφέρουν μεταξύ τους. Με μια γρήγορη επισκόπηση της δισκογραφίας, παρατηρούμε ότι υπάρχουν διάφοροι τρόποι διαχείρισής της, από τους οποίους οι πιο συχνοί είναι οι εξής:

- α) Τα βασικά μουσικά συστατικά (αρμονία, ρυθμός, φόρμα, ανάπτυξη μελωδίας, οργανολόγιο) παραμένουν ίδια και αφαιρείται ο στίχος
- β) Η αρχική μελωδία προσαρμόζεται στον όγκο, την ενορχήστρωση και την αισθητική μιας συμφωνικής ορχήστρας
- γ) Ένας σκοπός ο οποίος αρχικά εκτελείται με πλούσιο οργανολόγιο, προσαρμόζεται σε μια πιανιστική εκδοχή.

Στόχος της παρούσας μελέτης δεν είναι να προσδιορίσει την τυπολογία των περιπτώσεων αυτών, αλλά να επιχειρήσει μία μουσικολογική ανάλυση και ταξινόμηση των τρόπων με τους οποίους οι σύγχρονοι δημοφιλείς Έλληνες συνθέτες άκουσαν και εννόησαν ένα συγκεκριμένο είδος τραγουδιού, το ρεμπέτικο.

---

<sup>6</sup> Για την «πρωτοτυπία» και τη διασκευή, βλ. Νίκος Ορδουλίδης, Μαρία Ζουμπούλη, 2018, σσ. 46-47.

### 1.1.2 Ζητήματα αισθητικής

Το αισθητικό αποτέλεσμα των διασκευών του ρεμπέτικου διαμορφώνεται από τις τροποποιήσεις που επιλέγει ο συνθέτης στα συστατικά στοιχεία της πρώτης εκτέλεσης. Τα στοιχεία αυτά είναι ο ρυθμός, η δομή, η αρμονία και το οργανολόγιο. Οι επιλογές του συνθέτη επηρεάζονται άμεσα από παράγοντες όπως είναι οι περιρρέουσες κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες, οι προσωπικές του πεποιθήσεις, οι στρατηγικές του υπεύθυνου παραγωγής, αλλά και ο χώρος και ο χρόνος κατά τον οποίο παρουσιάζεται ή εκδίδεται το έργο<sup>7</sup>. Αυτοί οι παράγοντες είναι αδύνατον να αναλυθούν διεξοδικά στην παρούσα εργασία, λόγω της ποικιλίας των διαφορετικών επιστημονικών πεδίων στα οποία ανάγεται η μελέτη τους. Ωστόσο θα προσπαθήσουμε να αποτυπώσουμε την επιρροή τους στον συνθέτη, όπου είναι αυτό εφικτό μέσα από την σχετική τεκμηρίωση και βιβλιογραφία.

Σημαντικό κομμάτι της παρούσας έρευνας είναι η διαχείριση από την πλευρά των συνθετών της πιο προβεβλημένης συνιστώσας του χαρακτήρα των τραγουδιών του ρεμπέτικου, της λαϊκότητας. Στην προσπάθειά τους να λειτουργήσουν λαϊκότροπα, πρώτο τους μέλημα είναι να αναδείξουν τα λαϊκά στοιχεία που εντοπίζουν στις πρώτες εκτελέσεις. Βασικός στόχος αυτής της έρευνας είναι να κατανοήσουμε το πώς προσδιορίζονται αυτά τα στοιχεία και σε ποια επεξεργασία υποβάλλονται. Στην δεύτερη περίπτωση τον πρώτο ρόλο έχει η καλλιτεχνική προσωπικότητα των συνθετών και η δημιουργικότητά τους. Η πρώτη όμως, μπορεί να μας οδηγήσει στην κατανόηση του πώς λειτουργεί διαχρονικά ένα κοινό φαντασιακό γύρω από το ρεμπέτικο.

---

<sup>7</sup> Νίκος Ορδουλίδης, 2017, σ. 20 και Νίκος Ορδουλίδης, 2018, σ. 20.



### 1.1.3 Ζητήματα τεχνικής

Κατά την διαδικασία της διασκευής των ρεμπέτικων, οι συνθέτες λειτουργούν κατά βάση με δυο απλές τεχνικές, αφαίρεσης και πρόσθεσης. Στο ίδιο τραγούδι του Μάρκου Βαμβακάρη, *Τα ματόκλαδά σου λάμπουν*, ο Ξαρχάκος στο δίσκο *Μάρκος ο δάσκαλός μας* λειτουργεί προσθέτοντας μια πλειάδα μουσικών στοιχείων, ενώ αντίθετα ο Χατζιδάκις στο δίσκο *Τα λειτουργικά* έχει εφαρμόσει μια ριζική αφαιρετική λογική.

Μία πολύ δημοφιλής τεχνική, η οποία είναι καθοριστική για το αισθητικό αποτέλεσμα, είναι η αφαίρεση των στίχων, και η επαναδιαπραγμάτευση του τραγουδιού αποκλειστικά ως μουσική. Αυτή είναι μια πολύ συνηθισμένη πρακτική, η οποία από μόνη της εξιδανικεύει το πρωτότυπο, μνημειώνοντας την δύναμη της μελωδίας, η οποία αυτονομείται και ανεξιστάται πλέον μέσα από σχολαστικά επεξεργασμένους ήχους<sup>8</sup>. Για παράδειγμα, είναι πολύ χαρακτηριστικός ο τρόπος με τον οποίον στους δίσκους *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*, *Café de l'art*, *Απ' τη σπηλιά του δράκου* και *Εποχή του ρεμπέτικου* δεν αφαιρέθηκε απλώς ο στίχος, αλλά έγινε δυναμική παρέμβαση προπαντός στο οργανολόγιο, που κλήθηκε να εξυπηρετήσει νέα αισθητικά δεδομένα και να δρομολογήσει νέα συμφραζόμενα.

Η αφαίρεση του ποιητικού λόγου και η επικέντρωση στον μουσικό λόγο είναι ακόμα πιο συμπαραδηλωτική, όταν χρησιμοποιείται σε δημοφιλή τραγούδια, όπως το *Μπακτσέ τσιφλίκι*, η *Αχάριστη*, *Εγώ θέλω πριγκηπέσσα*<sup>9</sup>. Συχνά δε πλαισιώνεται και από αλλαγές όπως στον εσωτερικό ρυθμό ή στο τέμπο που ενώ μοιάζουν να μην είναι μείζονος εμβέλειας, έχουν ουσιαστικές επιπτώσεις στην μεταμόρφωση του κομματιού<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Carl Dahlhaus, 2000, σσ. 61-74.

<sup>9</sup> Στους δίσκους: *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*, *Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη*, *Ο σκληρός Απρίλης του 45*, *Τσιτσάνη διάλογοι*, *Πριν το χάραμα*, *Café del art*, *Απ' τη σπηλιά του δράκου*, *Εποχή του ρεμπέτικου*.

<sup>10</sup> Η Χέγκελ ανέλυσε διεξοδικά του παράγοντες που επηρεάζουν στο αισθητικό πλαίσιο. Βλ. Friedrich Hegel, 2002, σσ. 52-81, 87-88.

## 1.2. Οι διασκευές του ρεμπέτικου

### 1.2.1 Σύντομο χρονικό

Μία αναδρομή στο παρελθόν μας οδηγεί στην απρόσμενη διαπίστωση ότι ο πρώτος συνθέτης που διασκεύαζε ρεμπέτικο είναι το 1944 ο Νίκος Σκαλκώτας: στο «Κονσέρτο για δύο βιολιά»<sup>11</sup> επεξεργάζεται το τραγούδι του Βασίλη Τσιτσάνη «Θα πάω εκεί στην Αραπιά»<sup>12</sup>. Πρόκειται για μια από τις λίγες φορές που βλέπουμε την αστική λαϊκή μουσική να εμπνέει έναν λόγιο συνθέτη, δεδομένου του ότι αυτοί κατά κανόνα προτιμούν να αντλούν στοιχεία από το δημοτικό τραγούδι<sup>13</sup>.

Ο πρώτος δίσκος που εμπεριέχει εξ ολοκλήρου διασκευασμένα ρεμπέτικα είναι του Μάνου Χατζιδάκι, ηχογραφείται το 1954 και έχει τον τίτλο «Εξι λαϊκές ζωγραφιές». Η πρωτοβουλία αυτή του Χατζιδάκι συνδέεται ασφαλώς με την περίφημη διάλεξη για το ρεμπέτικο<sup>14</sup>, που δόθηκε στην Αίθουσα Τέχνης το 1949, και που σηματοδοτεί μια στροφή στον τρόπο με τον οποίο η ελληνική διανόηση αντιμετώπιζει πλέον το είδος<sup>15</sup>. Είναι επομένως αναμενόμενο να ακολουθήσει μια πλειάδα διασκευών: Ο ίδιος ο Χατζιδάκις δημοσιεύει το 1962 τις «Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη», συνεχίζει το 1974 με μια άλλη δέσμη διασκευών που τιτλοφορείται «Ο σκληρός Απρίλης του 45» (1974), και επανέρχεται το 1991 με «Τα λειτουργικά», που είναι και το τελευταίο του σχετικό ανθολόγημα. Το 1968 ο Σταύρος Ξαρχάκος τιμά τον Βαμβακάρη με τον δίσκο «Μάρκος ο δάσκαλός μας», ενώ πιο μνημειώδες είναι το αφιέρωμα στον έτερο πατριάρχη του είδους, που γίνεται με το δίσκο «Τσιτσάνη διάλογοι» το 2004.

Όλες οι παραπάνω διασκευές χαρακτηρίζονται από μια διάθεση να αποταθεί φόρος τιμής σε μια μουσική παράδοση που σημάδεψε την νεοελληνική μουσική κουλτούρα, αποτινάσσοντας τις προκαταλήψεις του παρελθόντος. Ο Νότης

---

<sup>11</sup> Το συγκεκριμένο έργο του Νίκου Σκαλκώτα δεν ηχογραφήθηκε το 1944 αλλά το 1999. Βλ. Κωστής Δεμερτζής, 2008, σ. 13.

<sup>12</sup> Βλ. Γιώργος Κοκκώνης, 2019, σ. 658.

<sup>13</sup> Βλ. Γιώργος Κοκκώνης, 2017, σσ. 67-93.

<sup>14</sup> Για την αυτούσια διάλεξη βλ. Λάμπρος Λιάβας, 2009, σσ. 254-260.

<sup>15</sup> Πολίνα Ταμπακάκη, 2014, τ. 5, σσ. 533-551.

Μαυρουδής ακολουθεί το πνεύμα αυτό με το «Πριν το χάραμα», που δημοσιεύει το 1977, όμως επανέρχεται με μια πιο ανάλαφρη προσέγγιση, σε συνεργασία με τον Παναγιώτη Μάργαρη, με τον οποίο συνυπογράφει υπό τον γενικό τίτλο «Café de l'art» μια σειρά κιθαριστικών διασκευών από δημοφιλείς μελωδίες του ελληνικού και παγκόσμιου ρεπερτορίου. Το «Café de l'art Vol. 5», που δημοσιεύεται το 2005, είναι αφιερωμένο αποκλειστικά στους Τσιτσάνη και Βαμβακάρη. Πολύ πιο δυναμικές είναι οι διασκευές του ρεμπέτικου που αποτολμούν ο Μπάμπης Παπαδόπουλος το 2010 με τον δίσκο «Απ' τη σπηλιά του δράκου» και ο Νίκος Ορδουλίδης το 2015 με την «Εποχή του ρεμπέτικου».

Ενδιαμέσως, μπορούμε να αποθησαυρίσουμε πολλές άλλες διασκευές, που δεν συγκροτούν όμως ένα ολοκληρωμένο και αυτοτελές σύνολο. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι από το 2010 και εντεύθεν πολλαπλασιάζονται με εντυπωσιακό τρόπο οι διασκευές και επανεκτελέσεις εν γένει του λαϊκού ρεπερτορίου. Ως αποτέλεσμα της καμπίης της ελληνικής μουσικής βιομηχανίας, οι παραγωγές αυτές κυκλοφορούν πλέον μόνο διαδικτυακά.

Η επιλογή των δίσκων που παρουσιάσαμε στις προηγούμενες παραγράφους, με τους οποίους ασχολούμαστε στην παρούσα εργασία, προκύπτει επομένως από την ιδιαίτερη συνθήκη τους ως ολοκληρωμένα έργα που περιλαμβάνουν ένα διαλεγμένο σύνολο διασκευών και που αποτυπώθηκαν αυτοτελώς στην δισκογραφία. Η συνθήκη αυτή διασφαλίζει για τον ερευνητή μια σαφή εικόνα της αισθητικής πρότασης του συνθέτη, όπως εκφράζεται μέσα από μια μικρή μεν, αλλά κρίσιμη μάζα ηχογραφήσεων, και προπαντός την απαραίτητη (αν και συχνά στοιχειώδη) τεκμηρίωση περί των συντελεστών του δίσκου.

Το φάσμα των περίπου εξήντα ετών που καλύπτονται από την επιλογή της συγκεκριμένης δισκογραφίας, συμπίπτει με την ακμή της ελληνικής δισκογραφικής παραγωγής. Εγγράφει δε στο χρονικό του πολλά μουσικά ρεύματα και ήθη, που μεταβάλλονται γρήγορα καθώς η βιομηχανοποίηση της αστικής λαϊκής μουσικής εξελίσσεται αναπροσδιορίζοντας διαρκώς τους κανόνες του παιχνιδιού.

Οι δίσκοι που γίνονται αντικείμενο της παρούσας έρευνας αφορούν το μετα-ρεμπέτικο, όχι μόνο ως προς την διάσταση της διασκευής, αλλά και ως προς το ιστορικό πλαίσιο. Αν ακολουθήσουμε βέβαια την περιοδολόγηση του Στάθη Δαμιανάκου, την περίοδο μετά το 1950 θα μπορούσαμε να την αποκαλέσουμε ως την

«τέταρτη περίοδο του ρεμπέτικου»<sup>16</sup>, ωστόσο οι νεότεροι ερευνητές ακολουθούν για την εποχή αυτή μια άλλη ονοματολογία σε ό,τι αφορά τα αστικά λαϊκά μουσικά είδη<sup>17</sup>. Το βέβαιο είναι ότι κατά την περίοδο 1954-1974 που κυκλοφόρησαν οι *Έξι λαϊκές ζωγραφίες* και ο *Μάρκος ο δάσκαλός μας*, το ρεμπέτικο δεν είναι πλέον το συκοφαντημένο όχημα μια περιθωριακής λούμπεν κουλτούρας, οπότε μπορούσε πλέον να συνομιλεί με το «έντεχνο» τραγούδι<sup>18</sup> των πρωταγωνιστών της ελληνικής μουσικής σκηνής, Μάνου Χατζιδάκι, Μίκη Θεοδωράκη και Σταύρου Ξαρχάκου<sup>19</sup>. Αργότερα, από το 1974 ως το 1991, οπότε κυκλοφόρησαν οι δίσκοι *Ο σκληρός Απρίλης του 45*, *Τα πέριξ*, *Πριν το χάραμα* και *Τα λειτουργικά*, η Ελλάδα ζει μια εποχή «αναβίωσης» του ρεμπέτικου<sup>20</sup>, που κατακλύζει την δισκογραφία και τις μουσικές σκηνές με πρωταγωνιστές τους Κώστα Φέρρη<sup>21</sup>, Αγάθωνα Ιακωβίδη, Μπάμπη Γκολέ, Στέλιο Βαμβακάρη<sup>22</sup>. Η εποχή αυτή τελείωσε με έναν κορεσμό που οδήγησε σε αποστασιοποίηση από τις επίμονες αναβιωτικές πρακτικές, και σηματοδότησε, κατά την πρώτη δεκαετία του 2000, κυκλοφορία δίσκων όπως οι «Γσιτσάνη διάλογοι», «Café de l'art Vol. 5», «Απ' τη σπηλιά του δράκου» και «Η εποχή του ρεμπέτικου», όπου οι συνθέτες διασκευάζουν πλέον με πιο ελεύθερη προσέγγιση, η οποία τείνει να είναι μινιμαλιστική.

---

<sup>16</sup> Βλ. Στάθης Δαμιανάκος, 2001.

<sup>17</sup> Βλ. Λεωνίδας Οικονόμου, 2018, σσ. 21-29

<sup>18</sup> Χαράλαμπος Καρανίκας, 2011, σ. 30.

<sup>19</sup> Παναγιώτης Κουνάδης, 1998, σσ.2-17.

<sup>20</sup> Χαράλαμπος Καρανίκας ό.π., σ. 30.

<sup>21</sup> Εκτός από μια μεγάλη σειρά μουσικών παραγωγών, ο Φέρρης εισηγήθηκε και την αναπαράσταση του ρεμπέτικου στον κινηματογράφο. Βλ. Μ. Πιλικάκη, Άρτα, 2015.

<sup>22</sup> Λυκούργος Βρουλάκης, 2012, σ. 29.

## 1.2.2 Η ταυτότητα του σώματος του ρεπερτορίου της έρευνας

Στις επόμενες σελίδες παρουσιάζονται οι δίσκοι με διασκευές του ρεμπέτικου σύμφωνα με την χρονολογική σειρά με την οποία εμφανίστηκαν στην δισκογραφία. Η συνοπτική τους παρουσίαση γίνεται ώστε να τεθεί το πλαίσιο για την μουσικολογική προσέγγιση που θα ακολουθήσει στο επόμενο κεφάλαιο.

### 1. Έξι λαϊκές ζωγραφιές (1954)

Οι *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* ή αλλιώς το «Έργο 5» του Χατζιδάκι είναι η πρώτη συγκροτημένη επεξεργασία συνθέσεων από το ρεμπέτικο ρεπερτόριο. Η αρχική μεταγραφή είναι για δύο πιάνο, αν και η εκτέλεση της πρώτης ηχογράφησης<sup>23</sup> έγινε με ένα πιάνο. Αργότερα ακολούθησαν άλλες δύο εκδόσεις<sup>24</sup>.

Ο δίσκος, όπως μαρτυρεί και ο τίτλος, αποτελείται από έξι διασκευές εκ των οποίων οι τρεις προέρχονται από κομμάτια του Βασίλη Τσιτσάνη, *Συννεφιασμένη Κυριακή*<sup>25</sup>, *Αρχόντισσα*<sup>26</sup>, *Χατζή Μπαζές*<sup>27</sup>, και οι υπόλοιπες από ένα κομμάτι του Γιώργου Μητσάκη, *Ψιλή βροχούλα έπιασε*<sup>28</sup>, του Απόστολου Χατζηχρήστου, *Η άμαξα μες την βροχή*<sup>29</sup> και τέλος του Απόστολου Καλδάρα, *Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι*<sup>30</sup>.

Μοναδικό όργανο που χρησιμοποιήθηκε για τη εκτέλεση του δίσκου ήταν το πιάνο, το οποίο εκτελεί με το δεξί χέρι την βασική μελωδία με προσέγγιση άλλοτε λαϊκή, μιμούμενο τεχνικές από το μπουζούκι και το κανονάκι, κι άλλοτε πιο κλασική, αποφεύγοντας τα στολίδια. Στο δεύτερο και τρίτο κεφάλαιο ασχολούμαστε πιο διεξοδικά με τις αισθητικές αυτές επιλογές.

---

<sup>23</sup> Philips, N 0074R, Ολλανδία, 1954.

<sup>24</sup> Πρώτη έκδοση με ένα πιάνο: Philips N 00742R, Ολλανδία, 1954. Δεύτερη έκδοση με δύο πιάνο: Palladium Pal 3001, Γαλλία, 1958. Τρίτη έκδοση με ένα πιάνο: Fidelity, EP-8906, Αθήνα, 1959.

<sup>25</sup> His Master's Voice, OGA 1396 -1, AO2834, 1948.

<sup>26</sup> Columbia, CG 1874, DG 6440, 1938.

<sup>27</sup> Columbia, CG 2162, DG 6598, 1946.

<sup>28</sup> Columbia, 2190, DG 6616, 1946.

<sup>29</sup> Parlophone, GO 3727, B – 74073, 1946.

<sup>30</sup> Odeon, GO 3752, GA 7385, 1947.

## 2. Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη (1962)

Ο δεύτερος δίσκος του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο κυκλοφόρησε για πρώτη φορά στην Ελλάδα από την Columbia το 1962, ενώ ακολούθησαν άλλες έξι εκδόσεις<sup>31</sup>, στοιχείο που αποδεικνύει την εμπορική επιτυχία του δίσκου. Είναι εμφανές ότι το ρεμπέτικο είναι πλέον οικείο στο πλατύ κοινό, και έχει πάψει να περιορίζεται στα λαϊκά πάλκα. Όπως αναφέρεται και στην επίσημη ιστοσελίδα του Μάνου Χατζιδάκι, ο δίσκος αποτελεί «μεταγραφή για μικρή ορχήστρα ρεμπέτικων τραγουδιών, ενορχηστρωμένων με τέτοιο τρόπο, που να εκφράζουν την τραγική ατμόσφαιρα του 1945»<sup>32</sup>.

Αποτελείται από δώδεκα διασκευές του ρεμπέτικου ρεπερτορίου, μία του παραδοσιακού και μία προσωπική σύνθεση. Από το ρεμπέτικο ρεπερτόριο είναι τέσσερις συνθέσεις του Βασίλη Τσιτσάνη, *Χατζή μπαζές*<sup>33</sup>, *Χωρίσαμε ένα δειλινό*<sup>34</sup>, *Πάλιωσε το σακάκι μου*<sup>35</sup>, *Της μαστούρας ο σκοπός*<sup>36</sup>, δύο του Ιωάννη Παπαϊωάννου, *Ο Ζέπος*<sup>37</sup> και *Απ' της Ζέας το λιμάνι*<sup>38</sup>, δύο του Δημήτρη Γκόγκου (Μπαγιαντέρα), *Το τραγούδι της αγάπης*<sup>39</sup> και *Θα κλέψω μια μελαχρινή*<sup>40</sup>, μία του Σπύρου Περιστέρη, *Μες στον οντά ενός πασά*<sup>41</sup>, η *Φραγκοσυριανή* του Μάρκου Βαμβακάρη<sup>42</sup>, η *Αλεξανδριανή*

---

<sup>31</sup> Πρώτη έκδοση: Columbia, GCX 101, Ελλάδα, 1962. Δεύτερη έκδοση: Odeon, OMCGA 11, Ελλάδα, 1962. Τρίτη έκδοση: Columbia, SAXG 101, Ελλάδα, 1965. Τέταρτη έκδοση: Columbia, 70235 – EMI, Ελλάδα, 1973. Πέμπτη έκδοση: EMI, 70235-MINOS EMI, Ελλάδα, 1989. Έκτη έκδοση: EMI, 498 839 - MINOS EMI, Ελλάδα, 1998. Έβδομη έκδοση: EMI, 50999 2170512 0 - MINOS EMI, Ελλάδα, 2008.

<sup>32</sup> [www.hadjidakis.gr/diskography/album\\_details.asp?AlbumID=22](http://www.hadjidakis.gr/diskography/album_details.asp?AlbumID=22) (τελευταία επίσκεψη στις 4/4/2017).

<sup>33</sup> Columbia, CG 2162 - DG 6598, 1946.

<sup>34</sup> Columbia, CG 2212 - DG 6626, 1946.

<sup>35</sup> Columbia, CG 2393 - DG 6715, 1948.

<sup>36</sup> Columbia, CG 2160 - DG 6599, 1946.

<sup>37</sup> HMV, OGA 1154 - AO 2706, 1946.

<sup>38</sup> ODEON, GO 3620 - GA 7335, 1946.

<sup>39</sup> HMV, OGA 1069 - AO 2658, 1940.

<sup>40</sup> HMV, OGA 703 - AO 2480, 1938.

<sup>41</sup> Parlophone, GA 3677 - B 74073, 1946.

<sup>42</sup> HMV, OGA 237 - AO 2280, 1935.

φελάχα του Δημήτρη Σέμση<sup>43</sup> και *Το κομπολογάκι* του Γιώργου Μητσάκη<sup>44</sup>. Από το παραδοσιακό ρεπερτόριο είναι το *Πέρα στους πέρα κάμπους*, ενώ *Το τραγούδι του γέρο-ναύτη* αποτελεί προσωπική σύνθεση του Χατζιδάκι.

Για την απόδοση των διασκευών ο συνθέτης επέλεξε μία ορχήστρα την οποία χρησιμοποιεί συχνά στην δισκογραφία του: δύο μπουζούκια, κλασική και ηλεκτρική κιθάρα, πιάνο, φλάουτο, μαντολίνο, μεταλλόφωνο, τσέλο, κοντραμπάσο, και τζουράς.

Εκτός της *Αλεξανδρινής Φελάχας*, η οποία αποδίδεται από βιολί, κανονάκι, ούτι, ζίλια και φωνή, η σύνθεση της ορχήστρας είναι πανομοιότυπη σε όλα τα κομμάτια, με ένα ή δύο μπουζούκια, από τα οποία το πρώτο παίζει την βασική μελωδία, τις γέφυρες και τις ανταποκρίσεις, ενώ το δεύτερο αναλαμβάνει την δεύτερη φωνή, είτε στην οκτάβα είτε σε διάστημα τρίτης.

Η λαϊκή κιθάρα έχει συνοδευτικό ρόλο και οι φωνές είναι στα περισσότερα τραγούδια δύο. Επίσης στα κομμάτια που υπάρχουν πιάνο, ακορντεόν, μπαγλαμάς, χρησιμοποιήθηκαν με συνοδευτικό χαρακτήρα, εναρμονίζοντας την βασική μελωδία και εκτελώντας τις ανταποκρίσεις.

### 3. Μάρκος ο δάσκαλός μας (1968)

Στα τέλη της δεκαετίας του εξήντα κυκλοφορεί από την Columbia ο δίσκος *Μάρκος ο δάσκαλός μας*<sup>45</sup>. Όπως δηλώνεται και από τον εμφατικό τίτλο του, πρόκειται για αφιέρωμα του Σταύρου Ξαρχάκου προς τον Μάρκο Βαμβακάρη<sup>46</sup>.

Το αφιέρωμα αυτό στηρίζεται πάνω σε δώδεκα τραγούδια του Μάρκου Βαμβακάρη, από τα πιο γνωστά κι αγαπημένα: *Φραγκοσυριανή*<sup>47</sup>, *Τα ματόκλαδά σου*

---

<sup>43</sup> HMV, OT 1737 - AO 2169, 1934.

<sup>44</sup> Columbia, CG 2159 - DG 6597, 1946.

<sup>45</sup> Columbia, SCXG 3251, 1968, Greece.

<sup>46</sup> Ενδεικτικά στο ένθετο του δίσκου «Μάρκος ο δάσκαλός μας» αναφέρεται: «Ο Μάρκος Βαμβακάρης είναι ασφαλώς ένας από τους μεγάλους πρωτοπόρους της Ελληνικής λαϊκής μουσικής. Το όνειρο του ύφους και γενικά η όλη μεγάλη προσφορά του στη λαϊκή μουσική τον κατατάσσουν σαν τον πρώτο των μεγάλων κλασικών».

<sup>47</sup> HMV, OGA 237 - AO 2280, 1935.

λάμπουν<sup>48</sup>, *Το συμφέρον*<sup>49</sup>, *Τα δυο σου χέρια πήρανε*<sup>50</sup>, *Σ' αυτόν τον κόσμο τον κακό*<sup>51</sup>, *Ήθελα να 'μουν Ηρακλής*<sup>52</sup>, *Αλεξανδριανή*<sup>53</sup>, *Φοράς φουστάνι βυσσινί*<sup>54</sup>, *Αντιλαλούν οι φυλακές*<sup>55</sup>, *Το διαζύγιο*<sup>56</sup>, *Ο κάβουρας*<sup>57</sup> και *Πρέπει να χτίσω ένα τζαμί*<sup>58</sup>. Οι συνθέσεις αυτές διασκευάζονται από τον Σταύρο Ξαρχάκο με συνέπεια στον πρωτότυπο ήχο μεν, αλλά με πολύ μεγαλύτερο ηχητικό όγκο και εύρος ηχοχρωμάτων.

Αυτό επιτυγχάνεται με μια σχετικά μεγάλη ορχήστρα: δύο μπουζούκια, ηλεκτρική και ακουστική κιθάρα, πιάνο, μεταλλόφωνο, μπαγλαμάς, τσέλο και κρουστά. Ο δίσκος όμως δεν είναι αμιγώς οργανικός. Το τραγουδιστικό μέρος αναλαμβάνουν γνωστοί και καταξιωμένοι λαϊκοί ερμηνευτές, που είναι μάλιστα ιδιαίτερα δημοφιλείς, όπως ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, η Βίκυ Μοσχολιού, ο Γιώργος Ζαμπέτας, η Γιώτα Λύδια και ο Σταμάτης Κόκοτας.

Τα μπουζούκια εκτελούν την πρώτη και δεύτερη φωνή, η ηλεκτρική και ακουστική κιθάρα έχουν συνοδευτικό ρόλο, το πιάνο συμμετέχει εκτελώντας την βασική μελωδία αλλά και την συνοδεία, το μεταλλόφωνο χρησιμοποιείται στην εισαγωγή του *Ήθελα να 'μουν Ηρακλής*, εκτελώντας τις καταλήξεις της βασικής μελωδίας, του *Φοράς φουστάνι βυσσινί*, τονίζοντας σε κάθε μέτρο τον αρμονικό κύκλο του *Διαζυγίου*, εκτελώντας κάποια μέρη της βασικής μελωδίας. Τα κρουστά και ο μπαγλαμάς εκτελούν με ακρίβεια τον εξωτερικό και τον εσωτερικό ρυθμό αντίστοιχα. Το τσέλο συμμετέχει είτε συνοδευτικά, είτε στις γέφυρες με tutti.

---

<sup>48</sup> HMV, OGA3075 - AO 5652, 1960.

<sup>49</sup> Odeon GR, GO 5039 - GA 7812, 1954.

<sup>50</sup> Parlophone, GO 3361 - B 74018-1, 1939.

<sup>51</sup> Columbia, CG 4203 - DG 7592, 1960.

<sup>52</sup> Parlophone, GO 2643 - B 21898, 1936.

<sup>53</sup> HMV, 7XGA 1250 - 7PG 3106, 1961.

<sup>54</sup> Parlophone, GO 3361 - B 74018, 1939.

<sup>55</sup> Odeon GR, GO 2403 - GA 1918, 1936.

<sup>56</sup> Odeon GR, GO 2475 - GA1947, 1936.

<sup>57</sup> Columbia, CG 4146 - DG 7573, 1960.

<sup>58</sup> Odeon GR, GO 2308 - GA 1887, 1935.



#### 4. Ο σκληρός Απρίλης του '45 (1974)

Ο σκληρός Απρίλης του '45<sup>59</sup> αποτελεί την τρίτη σε σειρά συγκροτημένη ανθολογία διασκευών του Μάνου Χατζιδάκι, η οποία κυκλοφόρησε από την Minos το 1974<sup>60</sup>. Αργότερα ακολούθησαν ακόμη δύο εκδόσεις από την Minos<sup>61</sup>, που δείχνουν για άλλη μία φορά την εμπορική επιτυχία του εγχειρήματος του Χατζιδάκι. Για τον συμβολισμό του δίσκου και πιθανόν εκφράζοντας την μεταπολεμική γενιά στις τέχνες, έγραψε ο Κώστας Ταχτσής στο οπισθόφυλλο του δίσκου<sup>62</sup>.

Ο δίσκος αποτελείται από έντεκα διασκευές γνωστών λαϊκών τραγουδιών που συμπληρώνονται από μια πρωτότυπη σύνθεση του Μάνου Χατζιδάκι με τίτλο *Ο καθρέφτης*. Τα τραγούδια αυτά αντιπροσωπεύουν ένα μεγαλύτερο εύρος συνθετών, που φτάνει μέχρι τις παρυφές του ελαφρού αστικού τραγουδιού, και είναι κατά σειρά τα ακόλουθα: *Θα γυρίσει ο τροχός*<sup>63</sup> του Μιχάλη Σουγιούλ, *Θα πάω εκεί στην Αραπιά*<sup>64</sup> του Βασίλη Τσιτσάνη, *Τα ματόκλαδά σου λάμπουν*<sup>65</sup> του Μάρκου Βαμβακάρη, *Πήρα την στράτα κι έρχομαι*<sup>66</sup> του Βασίλη Τσιτσάνη, *Του Βοτανικού ο μάγκας*<sup>67</sup> του Γρηγόρη Μπιθικώτση, *Μάγκας βγήκε για σεργιάνι*<sup>68</sup> του Απόστολου Καλδάρα, *Μέσα στις ζώης*

---

<sup>59</sup> Πρώτη έκδοση: Minos, MSM 221, Ελλάδα, 1974.

<sup>60</sup> Απόσπασμα από το ένθετο του δίσκου: «Διασκευή λαϊκών και ρεμπέτικων τραγουδιών του Μεσοπολέμου και της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου, για μικρή ορχήστρα με μπουζούκι, κιθάρες, βιολί, μαντολίνο, άρπα, κοντραμπάσο και κρουστά. Ηχογράφηση: Οκτώβριος 1972».

<sup>61</sup> Δεύτερη έκδοση: Minos, MCD 221 – Minos EMI, 4/1988. Τρίτη έκδοση: EMI, 498 840 – Minos EMI, Ελλάδα, 1998.

<sup>62</sup> Ενδεικτικό απόσπασμα από το κείμενο του Κώστα Ταχτσή στο οπισθόφυλλο του δίσκου: «... Ο Μάνος Χατζιδάκις στο 'να κομμάτι μετά το άλλο, γυρίζει σε κείνες τις, για μας τουλάχιστον, κοσμογονικές μέρες της νιότης μας, όχι σ' αναζήτηση κανενός «χαμένου καιρού», αλλά σε μια προσπάθεια να τι δει σ' όλες τους τις δυνατές διαστάσεις: έτσι όπως ήταν κι έτσι όπως θα τις βλέπαμε, αν μπορούσαμε να τις δούμε απ' την απόσταση που τις βλέπουμε τώρα, ν' ακούσει όλους τους ήχους. Όχι μόνο μπουζούκι και διπλοπενιά, αλλά και μπουζούκι ιδωμένο λίγο σα να 'ταν μαντολίνο, ύστερα και τα δυο μαζί εναλλάξ κι ανάμεσά τους και γκονγκ και πένθιμα τύμπανα – οι ξεροί κρότοι των πολυβόλων ενός συμφωνημένα καταδικασμένο αγώνα, λέω εγώ με το νου μου κι η απελπισμένη ρυθμική πορεία μιας νέας, αλλιότικης προσφυγιάς.»

<sup>63</sup> Odeon GR, GO 4444 - GA 7601, 1950.

<sup>64</sup> HMV, OGA 1077 - AO 2657, 1940.

<sup>65</sup> HMV, OGA 3075 - AO 5652, 1960.

<sup>66</sup> HMV, OGA 1670 - AO 2964, 1950.

<sup>67</sup> HMV, 7XGA 1837, 7PG 3338, 1963.

<sup>68</sup> Parlophone GR, GO 3627 - B 74064, 1946.

τα μονοπάτια<sup>69</sup> του Μπαγιαντέρα, *Κάτω στα Λεμονάδικα*<sup>70</sup> του Βαγγέλη Παπάζογλου, *Βγήκα στου Βοτανικού τα πέριξ*<sup>71</sup> του Απόστολου Καλδάρρα, *Το πικραμένο αγόρι*<sup>72</sup> του Βασίλη Τσιτσάνη και *Το δικό σου το μαράζι*<sup>73</sup> του Γιώργου Μητσάκη.

Μπουζούκι, κλασική και ακουστική κιθάρα, βιολί, μαντολίνο, άρπα, κοντραμπάσο και κρουστά χρησιμοποιήθηκαν για τις διασκευές των τραγουδιών αυτών, που είναι αμιγώς οργανικές, επιφυλάσσοντας πρωταγωνιστικό ρόλο στο μπουζούκι. Η συνοδεία γίνεται από την ακουστική και ηλεκτρική κιθάρα, ενώ το κοντραμπάσο με τα κρουστά εκτελούν τον εσωτερικό και εξωτερικό ρυθμό αντίστοιχα. Η άρπα, το μαντολίνο και το βιολί χρησιμοποιούνται είτε εκτελώντας την βασική μελωδία είτε σε δεύτερο ρόλο ενισχύοντας την αρμονία.

## 5. Τα πέριξ (1974)

Την ίδια χρονιά με τον «Σκληρό Απρίλη του '45» ο Χατζιδάκις δημοσιεύει μέσω της Columbia ακόμη έναν δίσκο με διασκευές από το ρεμπέτικο ρεπερτόριο<sup>74</sup>. Είναι *Τα Πέριξ*, των οποίων υπογράφει την διασκευή, ενορχήστρωση και διεύθυνση, όπως ρητά σημειώνεται στο ένθετο, όπου μάλιστα εξηγεί τις ενορχηστρωτικές του επιλογές και εξάγει τον σπουδαίο ρόλο της Μαρίκας Νίνου στην ιστορία του ρεμπέτικου<sup>75</sup>.

---

<sup>69</sup> HMV, OGA 950 - AO 2591, 1939.

<sup>70</sup> Parlophone GR, 101451 - B 21747, 1933.

<sup>71</sup> Odeon GR, GO 3927 - GA 7442, 1948.

<sup>72</sup> Columbia, CG 2425 - DG 2732, 1948.

<sup>73</sup> Apostolou Records, J 403B, 1950.

<sup>74</sup> Πολύτροπον, POL-R-A1 3951, Ελλάδα, 1974.

<sup>75</sup> Αποσπάσματα από το κείμενο του Μ.Χ. στο ένθετο του δίσκου: «...Στην πανελλήνια ευαισθησία αρχίσανε να μιλούν αποκαλυπτικά, απ' τη στιγμή που ακούστηκε μια γυναικεία φωνή - φωνή μιας ώριμης γυναίκας που ήταν συγχρόνως κόρη, μητέρα κι αγαπητικά...», «...Κι έτσι μπορεί κανείς να πει, πως η Μαρίκα Νίνου με το τραγούδι της Κάποια μάνα αναστενάζει σφράγιζε εκείνον τον καιρό οριστικά, ενώ συγχρόνως εδραιωνότανε ένα είδος παιδείας στην χώρα μας, του ταπεινού και της αυτογνωσίας, που για αρκετά χρόνια θα μας κρατούσε σοβαρούς και αρκούντως σκεπτομένους...», «...Εδώ ας με συγχωρέσει το όργανο μπουζούκι, που δεν το μεταχειρίζομαι. Έτσι καθώς κατάντησε καλοντυμένο, πονηρό, σαν λαϊκός αγαπητικός, δεν είναι σε θέση πια να εκφράσει τα μύρια όσα ακριβά μάς κληρονόμησαν οι άγνωστοι και ανώνυμοι δάσκαλοι των σεμνών καιρών...».

Ο Χατζιδάκις επιλέγει τρεις τριάδες τραγουδιών: η πρώτη είναι του Βασίλη Τσιτσάνη: *Ο Μαχαλόμαγκας*<sup>76</sup> *Το πικραμένο αγόρι*<sup>77</sup>, *Σε πήραν απ' τα χέρια μου*<sup>78</sup>, η δεύτερη του Γιάννη Παπαϊωάννου: *Το καλογεράκι*<sup>79</sup>, *Μοδιστρούλα*<sup>80</sup>, *Όταν δω τα δυο σου μάτια*<sup>81</sup> και η τρίτη του Μάρκου Βαμβακάρη: *Όλοι οι ρεμπέτες του ντουνιά*<sup>82</sup>, *Ρίζετσιγγάνα τα χαρτιά*<sup>83</sup>, *Θα 'ρθω να σε ζυπνήσω*<sup>84</sup>. Επιλέγει επίσης ένα τραγούδι του Βαγγέλη Παπάζογλου: *Μου φαίνεται*<sup>85</sup>, ένα του Γιώργου Μητσάκη: *Ποιος είμαι μην ρωτάς*<sup>86</sup> και ένα του Σπύρου Περιστέρη: *Κακούργα μάνα έγινα*<sup>87</sup>. Στην εισαγωγή του *Μαχαλόμαγκα* και του *Σε πήραν από τα χέρια μου*, όπως και στο κλείσιμο του *Θά 'ρθω να σε ζυπνήσω*, υπαινικτικά ο Χατζιδάκις ενθέτει την διασκευασμένη μελωδία του *Όταν συμβεί στα περίξ*<sup>88</sup> του Βασίλη Τσιτσάνη, από την οποία προέρχεται και ο τίτλος της συλλογής.

Είναι προφανές ότι το εύρος των ρεμπέτικων που επιλέγει ο συνθέτης εξακολουθεί να είναι πλατύ και διαφοροποιημένο, σηματοδοτώντας μια επιπλέον σημαντική αλλαγή στην προσέγγισή του, με την παρουσία των στίχων, που είχε απεμπολήσει στις προηγούμενες διασκευές του. Για την ερμηνεία τους επιλέγει μια άγνωστη λαϊκή τραγουδίστρια, η οποία δισκογραφείται για πρώτη φορά, την Βούλα Σαββίδη. Από ορχηστρικής απόψεως, για τις διασκευές χρησιμοποιούνται το πιάνο και το όργανο, η ακουστική και κλασική κιθάρα, το κοντραμπάσο, το μαντολίνο, το βιολί και η τούμπα.

---

<sup>76</sup> HMV, OGA 1458 - AO3856, 1949.

<sup>77</sup> Columbia, CG 2425 - DG 6732, 1948.

<sup>78</sup> Columbia, CG 2427 - DG 6737, 1948.

<sup>79</sup> Columbia, CG 3558 - DG 7292, 1954.

<sup>80</sup> Odeon, GO 2748 - GA 7044, 1937.

<sup>81</sup> Odeon, GO 2749 - GA 7044, 1937.

<sup>82</sup> Parlophone, GO 2711 - B 21915, 1937.

<sup>83</sup> Odeon, GO 3241 - GA 7192, 1939.

<sup>84</sup> Odeon, GO 2827 - GA 76067, 1937.

<sup>85</sup> Columbia, CG 1267 - DG 6144, 1935.

<sup>86</sup> HMV, OGA 1208 - AO 2728, 1946.

<sup>87</sup> Odeon, GO 5302 - GA 7044, 1937.

<sup>88</sup> Columbia, CG 2160 - DG 6599, 1946.

## 6. Πριν το χάραμα (1977)

Ο Νότης Μαυρουδής επεξεργάζεται λαϊκά τραγούδια της δεκαετίας του '40 αναλαμβάνοντας την διασκευή, ενορχήστρωση και διεύθυνση της ορχήστρας. Ο δίσκος κυκλοφόρησε από την Motivo το 1977<sup>89</sup>.

Περιλαμβάνει δώδεκα κομμάτια, εκ των οποίων τα επτά είναι διασκευές λαϊκών τραγουδιών: *Το παράπονο του ξενιτεμένου*<sup>90</sup>, *Τρελή που θέλεις να με στεφανώσεις*<sup>91</sup> και *Όταν πίνεις στην ταβέρνα*<sup>92</sup> του Βασίλη Τσιτσάνη, *Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά*<sup>93</sup> του Μάρκου Βαμβακάρη, *Πριν το χάραμα*<sup>94</sup> του Γιάννη Παπαϊωάννου, *Μ' έχεις μαγεμένο*<sup>95</sup> του Μπαγιαντέρα, και *Το μινόρε της αυγής*<sup>96</sup> του Σπύρου Περιστέρη. Τα υπόλοιπα πέντε είναι διασκευές τραγουδιών λαϊκότροπων συνθετών: *Το παράπονο*, *Στην γειτονιά των αγγέλων* και *Χαρταετοί* του Μίκη Θεοδωράκη, *Το χορευτικό* του Χ. Κωνσταντίνου και ο *Αετός* του Μ. Χατζιδάκι.

Τα όργανα που επέλεξε ο Νότης Μαυρουδής είναι το μπουζούκι, η ακουστική και κλασική κιθάρα, το ηλεκτρικό μπάσο, κρουστά, μαντολίνο, ακορντεόν, κλαρίνο, βιολί, μεταλλόφωνο και συνθεσάιζερ.

## 7. Τα λειτουργικά (1991)

Πρόκειται για το *Έργο 29* του Μάνου Χατζιδάκι, που ηχογραφήθηκε το 1970-71 στην Νέα Υόρκη και κυκλοφόρησε στην Ελλάδα μέσω της Sirius το 1991 με τίτλο «Τα λειτουργικά»<sup>97</sup>. Αποτελεί τον πέμπτο δίσκο του συνθέτη με διασκευές λαϊκών

---

<sup>89</sup> Motivo, NM 1004, Ελλάδα, 1977.

<sup>90</sup> HMV, OGA 1722 - AO 2995, 1950.

<sup>91</sup> HMV, OGA 1556 - AO 2912, 1950.

<sup>92</sup> HMV, OGA 1300 - AO 2774, 1947.

<sup>93</sup> Parlophone, GO 2711 - B 21915, 1937.

<sup>94</sup> Columbia, CG 2343 - DG 6692, 1948.

<sup>95</sup> HMV, OGA 1070 - AO2658, 1940.

<sup>96</sup> Odeon GR, GO 3724 - GA 7369, 1946.

<sup>97</sup> Πρώτη έκδοση: Sirius, SMH 91.005, Ελλάδα, 1991.

τραγουδιών και όπως σημειώνεται στο ένθετο του δίσκου αποτελεί μία «μεταγραφή παλαιών ρεμπέτικων τραγουδιών, για φωνή και για πιάνο»<sup>98</sup>.

Ο δίσκος περιλαμβάνει δεκαπέντε κομμάτια, από τα οποία τα περισσότερα είναι πρωτότυπες συνθέσεις του Χατζιδάκι (*Ομορφη που 'ναι η Κρήτη, Δεν ήταν νησί, Κρασογιώργαινα, Μεγαλοβδόμαδο, Βαριά απόψε η νύχτα, Στο μεγάλο δρόμο από άσφαλτο, Μητέρα και αδελφή, Η πέτρα και Το μαγικό χαλί*). Μόνο έξι είναι διασκευές του κλασικού λαϊκού ρεπερτορίου: *Η Φραγκοσυριανή*<sup>99</sup> και *Τα ματόκλαδά σου λάμπουν*<sup>100</sup> του Μάρκου Βαμβακάρη, *Αντιλαλούνε τα βουνά*<sup>101</sup> και *Χωρίσαμε ένα δειλινό*<sup>102</sup> του Βασίλη Τσιτσάνη, *Θα κλέψω μια μελαχρινή*<sup>103</sup> του Μπαγιαντέρα και *Άνοιξε γιατί δεν αντέχω*<sup>104</sup> του Γιάννη Παπαϊωάννου. Οι διασκευές στηρίζονται αφ' ενός στο πιάνο, αφ' ετέρου στην φωνή της Φλέρυ Νταντωνάκη, για την οποία ο συνθέτης κάνει ειδική αναφορά στο ένθετο του δίσκου<sup>105</sup>.

## 8. Τσιτσάνη διάλογοι (2004)

Τριανταέξι χρόνια μετά το αφιέρωμα στον Μάρκο Βαμβακάρη, ο Σταύρος Ξαρχάκος αποφασίζει να διασκευάσει τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη, τα οποία και ηχογραφεί σε δίσκο που κυκλοφορεί το 2004 από την Legend Recordings. Η Κρατική Ορχήστρα Ελληνικής Μουσικής (ΚΟΕΜ)<sup>106</sup>, την οποία διευθύνει ο ίδιος, ερμηνεύει δεκατρείς διασκευές, που παρουσιάζονται με την εξής σειρά: *Πάνε τα παλιά*<sup>107</sup>,

---

<sup>98</sup> Απόσπασμα από το ένθετο της επανέκδοσης του δίσκου από την *Εταιρία Γενικών Εκδόσεων Α.Ε* το 2015.

<sup>99</sup> HMV, OGA 237 - AO 2280, 1935.

<sup>100</sup> HMV, OGA 3075 - AO 5652, 1960

<sup>101</sup> HMV, OGA 1788 - AO 5009, 1951.

<sup>102</sup> Columbia, CG 2212 - DG 6626, 1946.

<sup>103</sup> HMV, OGA 703 - AO 2480, 1938.

<sup>104</sup> HMV, OGA 1338 - AO 2799, 1948.

<sup>105</sup> Απόσπασμα από το ένθετο της επανέκδοσης του δίσκου από την *Εταιρία Γενικών Εκδόσεων Α.Ε* το 2015: «*Τό 'χω πει πως μία αληθινή τραγουδίστρια περιέχει την τεχνική τελειότητα της Σβάρτσκοφ και τη γήινη αμεσότητα της Νίνου, και η Φλέρυ στο ντοκουμέντο αυτό, αποδεικνύει περίτρανα πως είναι μία αληθινή τραγουδίστρια*».

<sup>106</sup> Βλ. [www.tch.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=44&id=275](http://www.tch.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=44&id=275) (τελευταία επίσκεψη 13/11/2019).

<sup>107</sup> Odeon GR, GO 3422 - GA 7248, 1940.

*Αρχόντισσα*<sup>108</sup>, *Μες στην πολλή σκοτούρα μου*<sup>109</sup>, *Τα παντρεμέναδικα*<sup>110</sup>, *Καλαμπακιώτισσα*<sup>111</sup>, *Στου Αλευρά την μάντρα*<sup>112</sup>, *Τα βελουδένια μάτια σου*<sup>113</sup>, *Μια Κυριακή σε γνώρισα*<sup>114</sup>, *Μια βίλα εγώ θα σου 'χτιζα*<sup>115</sup>, *Μ' έναν πικρό αναστεναγμό*<sup>116</sup>, *Ζωίτσα μου μικρή*<sup>117</sup>, *Θα ρωτήσω την μαμά σου*<sup>118</sup>, *Τρικαλινή τσαχπίνα*<sup>119</sup>.

Τα μέλη της ΚΟΕΜ στην ηχογράφιση αυτή είναι: Θωμάς Μαυρόπουλος - μπουζούκι, Γιάννης Σινάνης - μπουζούκι, Ηρακλής Ζάκκας - μπουζούκι, μπαγλαμάς, Διαμαντής Σιδερίδης - μπαγλαμάς, τζουράς, Όλγα Αργυρίδου - βιολοντσέλο, Ηρακλής Βαβάτσικας - ακορντεόν, Στέφανος Στεφανόπουλος - κλαρίνο, φλάουτο, φουσαρμόνικα, Βαγγέλης Χριστόπουλος - όμποε, Σταύρος Σωφρονάς - πιάνο, Νίκος Σακκάς - κιθάρα, Νίκος Σαμπαζιώτης - κιθάρα, Ανδρέας Παππάς - κρουστά, Στέλιος Ζαχαρίου - κρουστά, Ηλίας Λυμπερόπουλος - κοντραμπάσο.

## **9. Café de l'art Vol. 5 (2005)**

Το 2005, ο Νότης Μαυρουδής και ο Παναγιώτης Μάργαρης έχουν ήδη κυκλοφορήσει μία σειρά από τέσσερις διασκευές γνωστών ελληνικών και ξένων κομματιών για δύο κιθάρες, υπό τον γενικό τίτλο «Café de l'art». Το 2005 δημοσιοποιούν τον πέμπτο δίσκο της σειράς, που περιλαμβάνει δημοφιλείς συνθέσεις του Βασίλη Τσιτσάνη και του Μάρκου Βαμβακάρη. Ο δίσκος κυκλοφόρησε από Legend Recordings το 2005, με την συμμετοχή της Σόνιας Θεοδωρίδου και του Θανάση Πολυκανδριώτη.

---

<sup>108</sup> Columbia, CG 1874 - DG 6440, 1938.

<sup>109</sup> HMV, OGA 851 - AO 2540, 1939.

<sup>110</sup> HMV, OGA 1054 - AO 2645, 1940.

<sup>111</sup> HMV, OGA 977 - AO 2610, 1939.

<sup>112</sup> HMV, OGA 1000 - AO 2667, 1940.

<sup>113</sup> Columbia, CG 1872 - DG 6451, 1938.

<sup>114</sup> HMV, OGA 705 - AO 2463, 1938.

<sup>115</sup> HMV, OGA 1076 - AO 2657, 1940.

<sup>116</sup> HMV, OGA 1129 - AO 2695. 1940.

<sup>117</sup> Columbia, CG 2069 - DG 6566, 1940.

<sup>118</sup> HMV, OGA 852 - AO 2540, 1939.

<sup>119</sup> HMV, OGA 658 - AO 2448, 1937.

Τα τραγούδια του Β. Τσιτσάνη που φιλοξενούνται στον δίσκο είναι επτά: *Χατζή μπαξέζι*<sup>120</sup>, *Αχάριστη*<sup>121</sup> (διασκευάζεται δύο φορές), *Για τα μάτια που αγαπώ*<sup>122</sup>, *Μπορεί να το 'χουν πλανέψει*<sup>123</sup>, *Χωρίσαμε ένα δειλινό*<sup>124</sup>, *Μ' έναν πικρό αναστεναγμό*<sup>125</sup>. Πέντε είναι τα τραγούδια του Μ. Βαμβακάρη: *Τα ματόκλαδά σου λάμπουν*<sup>126</sup>, *Ρίξε Τσιγγάνα τα χαρτιά*<sup>127</sup>, *Όλοι οι Ρεμπέτες του ντουνιά*<sup>128</sup>, *Θά 'ρθω να σε ζυπνήσω*<sup>129</sup>, *Καραβοτσακίσματα*<sup>130</sup>. Το σύνολο αυτό των 12 κομματιών συμπληρώνει και μία δημοφιλής σύνθεση του Σπύρου Περιστέρη, *Το μινόρε της αυγής*<sup>131</sup>.

Όλες τις διασκευές στηρίζονται αποκλειστικά σε δύο κιθάρες, στις οποίες έρχεται να προστεθεί η φωνή της Σόνιας Θεοδωρίδου στην *Αχάριστη* και το μπουζούκι του Θανάση Πολυκανδριώτη στο *Μινόρε της αυγής*.

## 10. Απ' τη σπηλιά του δράκου (2010)

Αν και προερχόμενος από ένα εντελώς διαφορετικό μουσικό χώρο, ο Μπάμπης Παπαδόπουλος αποφασίζει να σκύψει πάνω στο ρεμπέτικο της δεκαετίας του '30 και να διασκευάσει εφτά τραγούδια, που κυκλοφόρησαν τελικά από την Puzzlemusik το 2010. Την διασκευή και ενορχήστρωση για κιθάρα, μπουζούκι και κοντραμπάσο αναλαμβάνει ο ίδιος, ενώ συμμετέχει και ο Γιώργος Χριστιανάκης<sup>132</sup>.

Ο δίσκος αποτελείται από εφτά διασκευές του λαϊκού ρεπερτορίου, που πλαισιώνονται από τρία δικά του ιντερμέδια και ένα φινάλε. Με την σειρά

---

<sup>120</sup> Columbia, CG 2162 - DG 6598, 1946.

<sup>121</sup> HMV, OGA 1238 - AO 2740, 1947.

<sup>122</sup> Columbia, CG 2535 - DG 6786, 1949.

<sup>123</sup> Columbia, CG 2392 - DG 6715, 1948.

<sup>124</sup> Columbia, CG 2212 - DG 6626, 1946.

<sup>125</sup> HMV, OGA 1129 - AO 2695, 1940.

<sup>126</sup> HMV, OGA 3075 - AO 5652, 1960.

<sup>127</sup> Odeon GR, GO 3241 - GA 7192, 1939.

<sup>128</sup> Parlophone, GO 2711 - B 21915, 1937.

<sup>129</sup> Odeon GR, GO 2827 - GA 7067, 1937.

<sup>130</sup> Parlophone, GO 2571 - B 21883, 1936.

<sup>131</sup> Odeon GR, GO 3724 - GA 7369, 1946.

<sup>132</sup> Puzzlemusik, Piece 015, Ελλάδα, 2010.

παρουσιάζονται η *Μπαρμπαριά*<sup>133</sup> του Απόστολου Καλδάρρα, η *Γυφτοπούλα*<sup>134</sup> του Γιώργου Μπάτη, η *Καλόγρια*<sup>135</sup> του Βαγγέλη Παπάζογλου, *Το μινόρε του τεκέ*<sup>136</sup> του Γιάννη Χαλκιά, *Ο Συνάχης*<sup>137</sup> του Μάρκου Βαμβακάρη, το *Τουμπερλέκι τουμπερλέκι*<sup>138</sup> του Κώστα Μπέζου και το *Ζεϊμπεκάνο σπανιόλο*<sup>139</sup> του Γιώργου Μπάτη.

## 11. Η εποχή του ρεμπέτικου (2015)

Η διασκευή λαϊκών τραγουδιών, κυρίως της δεκαετίας του '30 και του '40, βρίσκεται στον πυρήνα του εγχειρήματος του «Eastern piano project», που εισηγείται ο Νίκος Ορδουλίδης<sup>140</sup>. Ο δίσκος με τίτλο «Η εποχή του ρεμπέτικου – The rebetiko era» κυκλοφόρησε από τη Melissa music το 2015<sup>141</sup>.

Ο δίσκος αποτελείται από επτά ρεμπέτικα κομμάτια, ένα παραδοσιακό και τέσσερις πρωτότυπες συνθέσεις του Ορδουλίδη, εκ των οποίων οι τρεις είναι αυτοσχεδιασμοί (*Μινόρε ταζίμι*, *Ουσάκ ταζίμι*, *Χιτζάζ ταζίμι*). Διασκευάστηκαν το *Μινόρε της αυγής*<sup>142</sup> του Σπύρου Περιστέρη, το *Ούζο και χασίς*<sup>143</sup> του Μίνωα Μάτσα, *Εγώ θέλω πριγκηπέσσα*<sup>144</sup> και *Μπήκε ο χειμώνας*<sup>145</sup> του Παναγιώτη Τούντα, *Ηρωίνη και μαυράκι*<sup>146</sup> του Σωτήρη Γαβαλά, *Τα μπλε παράθυρά σου*<sup>147</sup> και *Άδριασέ μου τη*

---

<sup>133</sup> Parlophone, GO 3932 - B 74128, 1948.

<sup>134</sup> HMV, OGA 101 - AO 2187, 1934.

<sup>135</sup> HMV, OGA 486 - AO 2400, 1937.

<sup>136</sup> Columbia, DGX 36 - 56249 F, 1932.

<sup>137</sup> HMV, OGA 50 - AO 2185, 1934.

<sup>138</sup> Orthophonic USA, ORS 613, 1931.

<sup>139</sup> HMV, OT 1643-2 - AO 2142, 1933.

<sup>140</sup> [www.eastern-piano.com/el/description](http://www.eastern-piano.com/el/description) (Τελευταία επίσκεψη 6/6/2019).

<sup>141</sup> Melissa music, MM15001, Ελλάδα, 2015.

<sup>142</sup> Odeon GR, OGA 3724 - GA 7369, 1946.

<sup>143</sup> Odeon GR, GO 2119-1 - GA 1791, 1934.

<sup>144</sup> HMV, OGA 377 - AO 2319, 1936.

<sup>145</sup> Columbia, CG 2120 - DG 6590, 1940.

<sup>146</sup> Columbia, CG 1103 - DG 6186, 1934.

<sup>147</sup> Odeon GR, GO 2976 - GA 7116, 1938.



γωνιά<sup>148</sup> του Μάρκου Βαμβακάρη. Παραδοσιακό είναι το *Πέρα στους πέρα κάμπους* και πρωτότυπο *Ο χορός του πιάνου*. Όλα αποδίδονται αποκλειστικά από το πιάνο που παίζει ο Νίκος Ορδουλίδης, σε μια συνειδητή επιλογή μεταφοράς του λαϊκού ηχητικού κόσμου σε ένα νέο ερμηνευτικό πλαίσιο.

---

<sup>148</sup> Parlophone, GO 3697 - B 74078, 1946.

## Κεφάλαιο 2

### Μουσικολογία των διασκευών του ρεμπέτικου

Στις επόμενες σελίδες θα επιχειρήσουμε να δούμε τον τρόπο με τον οποίον οι νεότεροι Έλληνες συνθέτες «διάβασαν» την αισθητική του ρεμπέτικου, και προπαντός πώς την απέδωσαν κάθε φορά μέσα από την προσωπική τους επεξεργασία και διασκευή.

Πριν από την «κάθετη» αυτή προσέγγιση είναι σκόπιμο να υπογραμμιστεί η σχετική στατικότητα που χαρακτηρίζει τον μουσικό ήχο στις πρώτες εκτελέσεις των τραγουδιών που διασκευάζονται: Η σύνθεση της ορχήστρας είναι σχεδόν πάντα η ίδια, ακολουθώντας την γνωστή τυπική μορφή, με πρωταγωνιστή το μπουζούκι και συνοδεία τη λαϊκή κιθάρα και μία ή δύο φωνές για το τραγουδιστικό μέρος. Ωστόσο στις ηχογραφήσεις συναντάμε και μία ποικιλία μουσικών οργάνων με διαφορετικό ηχόχρωμα και ρόλο στην σύνθεση της ορχήστρας όπως είναι ο μπαγλαμάς, το πιάνο, ακορντεόν και διάφορα πνευστά. Το μπουζούκι εκτελεί την βασική μελωδία και τις ανταποκρίσεις. Η λαϊκή κιθάρα έχει συνοδευτικό ρόλο, με κάθετες συγχορδίες και στακάτο παίξιμο, αλλά και με μπασογραμμές που ενισχύουν την βασική μελωδία. Τα υπόλοιπα όργανα έχουν επίσης συνοδευτικό ρόλο, είτε παίζοντας τις ανταποκρίσεις είτε ντουμπλάροντας την βασική μελωδία. Οι φωνές, όπως και το επιπλέον μπουζούκι, όταν υπάρχει, συνήθως κάνουν «δεύτερες», είτε με μία οκτάβα διαφορά, είτε εκτελώντας την ίδια μελωδική γραμμή σε διάστημα τρίτης μικρής ή μεγάλης, ανάλογα με τον εκάστοτε λαϊκό δρόμο.

Συγκρίνοντας τις διαφορετικές διασκευές των πρώτων αυτών εκτελέσεων βλέπουμε ότι αρκούν ελάχιστες αλλαγές για να μεταβληθεί σημαντικά η ατμόσφαιρα του κομματιού. Και μόνη η απαλοιφή του στίχου και της φωνής αρκεί για να αλλάξει ο χαρακτήρας μια σύνθεσης, που είναι αρχικώς προορισμένη να «ντύνει» ένα κείμενο που τραγουδιέται. Και μόνη η διεύρυνση του παραδοσιακού οργανολογίου, με ή χωρίς ηλεκτρικό ήχο, με ή χωρίς «έξωθεν» όργανα, αρκεί για να μεταβληθεί ο μουσικός ήχος σε ποιότητα και σε όγκο. Ακόμα πιο σημαντικές είναι δε οι επιπτώσεις όταν οι διασκευαστές τροποποιούν τα δομικά συστατικά της μουσικής γλώσσας, αρμονία, ρυθμό, μελωδία, μορφολογία.

Ας δούμε όμως πώς οι παρεμβάσεις αυτές υλοποιούνται από τους συνθέτες στα πιο χρησιμοποιημένα από τα κομμάτια που καταγράψαμε στην επιλογή μας.

## 2.1. Αρχόντισσα, του Βασίλη Τσιτσάνη (Columbia 1938)

Στην πρώτη εκτέλεση, η ορχήστρα αποτελείται από μπουζούκι το οποίο εκτελεί την βασική μελωδία και τα γεμίσματα, δύο φωνές τραγουδώντας σε διάστημα τρίτης μικρής, κιθάρα και μπαλαμά τα οποία έχουν συνοδευτικό ρόλο εναρμονίζοντας την βασική μελωδία. Ο κύριος δρόμος είναι το φυσικό μινόρε και ο ρυθμός είναι χασάπικος 2/4. Η δομή είναι απλή και χωρίζεται σε δύο μέρη, εισαγωγή και κουπλέ, τα οποία επαναλαμβάνονται.

Η *Αρχόντισσα* στις διασκευές μας εμφανίζεται δυο φορές, δουλεμένη από τον Μάνο Χατζιδάκι στις *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* και από τον Σταύρο Ξαρχάκο στο *Τσιτσάνη διάλογοι*.

Στην διασκευή του Χατζιδάκι, το κομμάτι προσαρμόζεται σε ένα αρμονικό και οργανολογικό περιβάλλον που είναι σαφώς απομακρυσμένο από τις πρωτογενείς του συντεταγμένες. Ο συνθέτης είναι μόλις 23 ετών και παρουσιάζει το έργο σε ένα καλλιεργημένο κοινό, το οποίο δεν είχε λόγους να είναι εξοικειωμένο με το συγκεκριμένο είδος μουσικής. Για το λόγο αυτό κινείται συντηρητικά, παραμένοντας κοντά στην λογική της πρώτης εκτέλεσης: χρησιμοποιεί μεν αποκλειστικά πιάνο, που αλλάζει καταλυτικά τον ήχο, προσπαθώντας όμως να διατηρήσει όσο γίνεται την αρχική δομή και αρμονία. Σε μεταγενέστερα ανάλογα εγχειρήματά του, αυτή η αυτοσυγκράτηση αίρεται, και ο Χατζιδάκις δεν θα διστάσει να παρέμβει στον πυρήνα της λαϊκής αισθητικής με πολύ πιο δραστικό τρόπο.

Ο τρόπος με τον οποίον ο Ξαρχάκος μεταχειρίζεται την *Αρχόντισσα* είναι πολύ διαφορετικός, αλλάζοντας όλα τα συστατικά στοιχεία του τραγουδιού, όπως άλλωστε και όλων των κομματιών του δίσκου. Στόχος του δεν είναι η πιστή αναπαραγωγή, αλλά μια πιο ελεύθερη απόδοση του τρόπου με τον οποίο ο ίδιος βίωσε και ένιωσε τις συγκεκριμένες συνθέσεις του Βασίλη Τσιτσάνη, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει στο ένθετο του δίσκου<sup>149</sup>. Γι' αυτό και αλλάζει ακόμα και τον τίτλο: Η *Αρχόντισσα* συστήνεται ως *Ανθούλα πεθαίνω για εσένα*, και προσαρμόζεται στο οργανολόγιο της ΚΟΕΜ. Ρυθμικά και αρμονικά βασίζεται σε ένα αργό αρπέζ, πάνω στο οποίο έρχεται να ξετυλιχθεί η βασική μελωδία.

---

<sup>149</sup> Απόσπασμα από το ένθετο: «Με την ευκαιρία αυτής της έκδοσης, ξαναβιώνω αυτό το σπάνιο μουσικό μου ταξίδι στις «μυστικές συναντήσεις του νεαρού από τα Τρίκαλα» καθώς και τις δικές μου «οδυνήρες συναντήσεις» στην πόλη της Θεσσαλονίκης».

Κοινό αισθητικό στοιχείο και των δύο διασκευών είναι η αφαίρεση της φωνής και του στίχου. Η χρονική απόσταση που χωρίζει όμως τις δυο διασκευές είναι αρκετή για να τα εγγράψει σε δυο πολύ διαφορετικές σφαίρες, που εξαρτώνται εν πολλοίς από την διαφορετική διάχυση που έχει το συγκεκριμένο ρεπερτόριο στο κοινό. Όταν ο Ξαρχάκος παρουσιάζει τους *Διαλόγους* το 2004, και ο ίδιος έχει ήδη χτίσει την μουσική του ταυτότητα, αλλά και το ευρύ κοινό είναι από καιρού μνημένο στον λαϊκό ήχο.

## 2.2. Χατζή μπαζές ή Μπαζέ τσιφλίκι, του Βασίλη Τσιτσάνη (Columbia 1946)

Στην πρώτη εκτέλεση η ορχήστρα αποτελείται από μπουζούκι το οποίο εκτελεί την βασική μελωδία, δύο φωνές από τις οποίες η πρώτη τραγουδάει στην βασική τονικότητα και η δεύτερη την ίδια μελωδία με διαφορά διαστήματος τρίτης μικρής, κιθάρα και μπαγλαμά τα οποία έχουν συνοδευτικό ρόλο εναρμονίζοντας την βασική μελωδία. Το κομμάτι είναι γραμμένο σε αρμονικό μινόρε και δρόμο νιαβέντ. Ο ρυθμός είναι χασάπικο 2/4 και η δομή είναι απλή με εισαγωγή και κουπλέ επαναλαμβανόμενο τρεις φορές.

Το κομμάτι διασκευάστηκε δυο φορές από τον Μάνο Χατζιδάκι, το 1954 στις *Εξι λαϊκές ζωγραφιές* και το 1962 στις *Πασχαλιές μέσα από την νεκρή γη*. Υπάρχει όμως και τρίτη διασκευή, που έγινε πολύ αργότερα, το 2005, στον πέμπτο δίσκο της σειράς *Café de l'art* των Νότη Μαυρουδή και Παναγιώτη Μάργαρη.

Στις *Εξι λαϊκές ζωγραφιές* ο Χατζιδάκις προσαρμόζει το μπουζούκι, την κιθάρα, τον μπαγλαμά και τις δύο φωνές της πρώτης εκτέλεσης σε ένα όργανο, το πιάνο. Όπως στα υπόλοιπα τραγούδια του δίσκου, έτσι και σε αυτό εκτελεί με το δεξί χέρι την βασική μελωδία και με το αριστερό κρατάει σταθερά τα ακόρντα, το ρυθμό και τα γεμίσματα. Όσον αφορά το ρυθμό, τη δομή και την αρμονία, ακολουθεί την ίδια λογική με τη πρώτη εκτέλεση<sup>150</sup>.

Στις *Πασχαλιές μέσα από την νεκρή γη* ο τίτλος του κομματιού αλλάζει σε *Περίπατος*. Όπως αναφέραμε και στο πρώτο κεφάλαιο ο Χατζιδάκις το εμπιστεύεται αυτή τη φορά σε μια ορχήστρα, η οποία αποτελείται από δύο μπουζούκια, κλασική κιθάρα, πιάνο, μεταλλόφωνο, ακορντεόν και κοντραμπάσο. Η κιθάρα και το πιάνο έχουν τον ρόλο που είχε η κιθάρα στην πρώτη εκτέλεση, δηλαδή εναρμονίζουν την βασική μελωδία και κρατάνε τον ρυθμό. Τα μπουζούκια εκτελούν την βασική μελωδία

---

<sup>150</sup> Βλ. Νίκος Ορδουλίδης, 2019, σσ. 668-678.

και τα γεμίσματα. Το μεταλλόφωνο και το ακορντεόν αντικαθιστούν το τραγουδιστικό μέρος της πρώτης εκτέλεσης. Το φλάουτο χρησιμοποιείται κυρίως σε γεμίσματα και το κοντραμπάσο διατηρεί την αρμονία και τον ρυθμό. Ο ρυθμός και η δομή ακολουθούν την ίδια λογική της πρώτης εκτέλεσης ενώ η αρμονία προσαρμόζεται στις απαιτήσεις της εμπλουτισμένης ενορχήστρωσης.

Ο δίσκος *Café de l' art vol. 5* αισθητικά έχει αρκετές ομοιότητες με τις *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*, με την διαφορά ότι το οργανολόγιο είναι δύο κλασικές κιθάρες και σε ένα κομμάτι συμμετέχει η Σόνια Θεοδωρίδου. Στο *Μπαζέ τσιφλίκι* διατηρείται ο εξωτερικός ρυθμός, αλλά ο εσωτερικός αναλύεται με τον συνδυασμό αρπές και την τεχνική του τρέμολο της κλασικής κιθάρας (βλ. 00:00-00:20). Η αρμονική λογική είναι όμοια με την πρώτη εκτέλεση και χρησιμοποιείται συχνά το ντουμπλάρισμα της βασικής μελωδίας σε μία οκτάβα ψηλότερα. Η δομή επίσης διατηρείται στην λογική της πρώτης εκτέλεσης.

Συμπερασματικά και στις τρεις περιπτώσεις κοινό αισθητικό στοιχείο είναι η αφαίρεση στίχων και τραγουδιού. Οι τρεις διασκευές επικεντρώνονται στην απόδοση της βασικής μελωδίας, προσαρμόζοντάς την μεν στο αισθητικό περιβάλλον του εκάστοτε δίσκου, αλλά συντηρώντας ένα κοινό γενικό πνεύμα.

### **2.3. Θα κλέψω μια μελαχρινή ή Χατζηκυριάκειο, του Μπαγιαντέρα (*His Master's Voice* 1938)**

Η πρώτη εκτέλεση του *Θα κλέψω μια μελαχρινή* ή αλλιώς *Το Χατζηκυριάκειο* με συνθέτη τον Δημήτρη Γκόγκο (Μπαγιαντέρα) γίνεται από δύο μπουζούκια που παίζουν την πρώτη και δεύτερη φωνή της βασικής μελωδίας (primo secondo), λαϊκή κιθάρα στα γεμίσματα με συνοδευτικό ρόλο, και δύο φωνές που τραγουδούν σε διάστημα τρίτης μεγάλης. Ο δρόμος είναι φυσικό μινόρε, ο ρυθμός χασάπικο 2/4 και η δομή αποτελείται από δύο μέρη, εισαγωγή και κουπλέ.

Η σύνθεση έχει διασκευαστεί δύο φορές από τον Μάνο Χατζιδάκι. Η πρώτη ηχογραφήθηκε στις *Πασχαλιές μέσα από την νεκρή γη* το 1962. Η μελωδία και η εναρμόνιση προσαρμόζονται σε μία μεγαλύτερη ορχήστρα όπως την αναλύσαμε και παραπάνω. Ο ρυθμός και η δομή παραμένουν ίδια με την πρώτη εκτέλεση, ενώ η αρμονία, παρόλο που κινείται στην ίδια λογική, εμπλουτίζεται χάρη στην νέα ενορχήστρωση.

Η δεύτερη διασκευή έγινε το 1991 στον δίσκο *Τα λειτουργικά*, στον οποίο ο Χατζιδάκις, σε αντίθεση με τις προηγούμενες διασκευές του, προσεγγίζει το πρωτογενές υλικό με αφαιρετική διάθεση, αντικαθιστώντας το οργανολόγιο των πρώτων εκτελέσεων μόνο με ένα πιάνο και την φωνή της Φλέρυ Νταντωνάκη, ενώ διατηρεί το ρυθμικό μοτίβο, την δομή και την αρμονία. Στο συγκεκριμένο κομμάτι, ο εξωτερικός ρυθμός του χασάπικου διατηρείται, αλλά μεταβάλλεται συχνά ο εσωτερικός, όπως στο 01:05–01:33 που γίνεται μπαγιά. Η δομή παραμένει η ίδια, ενώ στην αρμονία, αν και ακολουθείται η λογική της πρώτης εκτέλεσης, εκλείπουν οι δεύτερες στην βασική μελωδία που παίζει το μπουζούκι, όπως και οι δεύτερες στην φωνή.

Η συγκεκριμένη περίπτωση προσφέρεται για να συγκρίνουμε την αισθητική του Μάνου Χατζιδάκι στην πρώιμη περίοδο της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας με τον τελευταίο του δίσκο στον οποίο διασκευάζει λαϊκές συνθέσεις. Στην πρώτη φάση, καταλυτικό στοιχείο της αισθητικής του παρέμβασης είναι ότι αφαιρεί τον στίχο και επικεντρώνεται στην επεξεργασία της βασικής μελωδίας, προσθέτοντας περισσότερα και διαφορετικά όργανα από την πρώτη εκτέλεση. Στην δεύτερη, διατηρεί τον στίχο και το τραγούδι και αφαιρεί όλο το οργανολόγιο και το primo secondo του μπουζουκιού και της φωνής, ξαναδίνοντας έμφαση στην απόδοση του κειμένου. Είναι επίσης αξιοσημείωτο ότι στην δεύτερη αυτή επεξεργασία δεν προτείνει κάτι καινούριο στο πιάνο, το οποίο θυμίζει τον τρόπο που έχει ήδη διαμορφώσει στις *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*.

#### **2.4. Φραγκοσυριανή, του Μάρκου Βαμβακάρη (*His Master's Voice* 1938)**

Η *Φραγκοσυριανή* ηχογραφήθηκε το 1935 με την κλασική ορχήστρα η οποία αποτελείται από μπουζούκι, το οποίο εκτελεί την βασική μελωδία και τα γεμίσματα, λαϊκή κιθάρα, η οποία έχει συνοδευτικό ρόλο, και φωνή. Ο δρόμος είναι αρμονικό μινόρε και ο ρυθμός χασάπικο 2/4. Η δομή αποτελείται από δύο μέρη, την εισαγωγή και το κουπλέ, τα οποία επαναλαμβάνονται.

Η *Φραγκοσυριανή* έχει διασκευαστεί δύο φορές από τον Μάνο Χατζιδάκι στους δίσκους *Πασχαλιές μέσα από την νεκρή γη*, *Τα λειτουργικά* καθώς και μία φορά από τον Σταύρο Ξαρχάκο στον δίσκο *Μάρκος ο δάσκαλός μας*.

Στις *Πασχαλιές μέσα από την νεκρή γη* ο Χατζιδάκις αφαιρεί τον στίχο και επεξεργάζεται τα κομμάτια μόνο με όργανα. Συγκροτεί μία ορχήστρα η οποία αποτελείται από μπουζούκια, μαντολίνα, τζουρά και ηλεκτρική κιθάρα ως σολιστικά

όργανα και κλασική κιθάρα, πιάνο και κοντραμπάσο ως συνοδευτικά. Σε αυτό το αισθητικό πλαίσιο προσαρμόζεται η Φραγκοσυριανή αλλά με νέο τίτλο, ως *Επιμονή*. Ο ρυθμός αλλάζει και από το χαρακτηριστικό κοφτό παίξιμο χασάπικου της λαϊκής κιθάρας, μετατρέπεται σε πιο αργό άρπισμα της κλασικής κιθάρας, όπως ακούγεται στα πρώτα δευτερόλεπτα και των δύο χατζιδακικών εκτελέσεων. Η δομή και η αρμονία ακολουθούν την λογική της πρώτης εκτέλεσης, μόνο που στην αρμονία γίνονται περισσότερες δεύτερες, είτε από τα μπουζούκια είτε από τα μαντολίνα.

Πολύ αργότερα, στο δίσκο *Τα λειτουργικά*, ο Χατζιδάκις προσαρμόζει την Φραγκοσυριανή σε ένα πιο μίνιμαλ αισθητικό πλαίσιο, διατηρώντας μόνο το πιάνο και προσθέτοντας την φωνή. Η διασκευή γίνεται σε πολύ πιο αργό τέμπο από την εκτέλεση του Μάρκου Βαμβακάρη αλλά και από την πρώτη διασκευή στις *Πασχαλιές μέσα από την νεκρή γη*. Το πιάνο συνοδεύει την φωνή παίζοντας την μελωδία της εισαγωγής και στα κουπλέ ντουμπλάρει την φωνή σε ψηλότερη οκτάβα. Αρμονικά ακολουθεί την λογική της πρώτης εκτέλεσης και η δομή παραμένει ίδια. Αξιοσημείωτες είναι επίσης οι αλλαγές που γίνονται στο κείμενο: Το τελευταίο τετράστιχο παραλείπεται («στο Πατέλι, στο Νιχώρι / φίλα στην Αληθινή / και στο Πισκοπιό ρομάντζα / γλυκιά μου Φραγκοσυριανή») ενώ στο τρίτο τετράστιχο («θα σε πάρω να γυρίσω Φοίνικα, Παρακοπή») παραλείπονται τα δυο συριανά τοπωνύμια, Φοίνικα, Παρακοπή, και αντικαθίστανται με αυτοσχέδιο συλλαβισμό. Πρόκειται μάλλον για αδυναμία της Νταντωνάκη να παρακολουθήσει τον στίχο, την οποία όμως ο συνθέτης δεν διορθώνει. Αντίθετα, κρατά τον αυθορμητισμό αυτής της αισθαντικής ερμηνείας, που δίνει μεν προτεραιότητα στην φωνή, αλλά χωρίς εξάρτηση από το ούτως ή άλλως πασίγνωστο κείμενο των στίχων, το οποίο βέβαια είναι εξίσου αυτοσχεδιαστικό. Σε κάθε περίπτωση επιβεβαιώνεται εδώ η πρόθεση του Μάνου Χατζιδάκι να ξαναεπισκεφθεί το λαϊκό τραγούδι ελεύθερα, έχοντας ως απόλυτη προτεραιότητα την τέχνη της μουσικής και απέχοντας από οποιονδήποτε δογματισμό.

Στο δίσκο *Μάρκος ο δάσκαλός μας* ο Σταύρος Ξαρχάκος δεν διαχειρίζεται τις συνθέσεις με διασκευαστική διάθεση, ούτε προτείνει μία νέα αισθητική, όπως θα κάνει αργότερα στο δίσκο *Τσιτσάνη διάλογοι*. Το οργανολόγιο απαρτίζεται από δύο μπουζούκια και ηλεκτρική κιθάρα, τα οποία παίζουν την βασική μελωδία στην εισαγωγή και στο κουπλέ, η ακουστική κιθάρα και το πιάνο έχουν συνοδευτικό ρόλο ενώ χρησιμοποιείται μεταλλόφωνο και μπαγλαμάς στα γεμίσματα και στην βασική μελωδία της εισαγωγής και του κουπλέ. Αν και η διασκευή είναι ουσιαστικά πιστή στην πρώτη εκτέλεση, υπάρχουν στοιχεία που προδίδουν την λόγια λαϊκότητα



αισθητική: είναι η ρυθμική πειθαρχία στο τέμπο (για παράδειγμα το χασάπικο, που παίζεται πιο κοφτά από την πρώτη εκτέλεση) και η ενορχήστρωση, που αφήνει να φανεί η αίσθηση<sup>151</sup> της παρτιτούρας, καθώς τα όργανα έχουν συγκεκριμένο ρόλο και εκτελούν κατ' επανάληψη τα ίδια πράγματα. Το βέβαιο είναι ότι ο Σταύρος Ξαρχάκος έχει εντοπίσει τα λαϊκά στοιχεία της πρώτης εκτέλεσης (όπως είναι το στακάτο παίξιμο) και τα χρησιμοποιεί στις διασκευές του επιτηδευμένα.

Αναλύοντας τις διασκευές παρατηρούμε ότι υπάρχουν τρεις διαφορετικές αισθητικές προσεγγίσεις. Σημαντική διαφορά είναι η επιλογή του τραγουδιστή που έκαναν οι δυο συνθέτες. Ο Χατζιδάκις επέλεξε την Φλέρυ Νταντωνάκη, η οποία δεν είναι τραγουδίστρια του ρεμπέτικου ρεπερτορίου σε αντίθεση με τον Γρηγόρη Μπιθικώτση που επέλεξε ο Σταύρος Ξαρχάκος, ο οποίος ήταν από τους πρωταγωνιστές των πάγκων την περίοδο που έγιναν οι διασκευές.

## **2.5. Χωρίσαμε ένα δειλινό, του Βασίλη Τσιτσάνη (Columbia 1946)**

Για την πρώτη εκτέλεση του 1946 χρησιμοποιήθηκαν δύο μπουζούκια, τα οποία παίζουν πρώτη και δεύτερη φωνή της βασικής μελωδίας, λαϊκή κιθάρα με συνοδευτικό ρόλο και δύο φωνές, οι οποίες τραγουδάνε σε διάστημα τρίτης μικρής. Η σύνθεση είναι σε δρόμο φυσικό μινόρε και ρυθμό παλιό ζεϊμπέκικο 9/4. Η δομή αποτελείται από εισαγωγή, κουπλέ και ρεφραίν, τα οποία επαναλαμβάνονται.

Η σύνθεση του Βασίλη Τσιτσάνη διασκευάστηκε δύο φορές από τον Μάνο Χατζιδάκι στο δίσκο *Πασχαλιές μέσα από την νεκρή γη* και στο δίσκο *Τα λειτουργικά*. Διασκευάστηκε επίσης από τον Νότη Μαυρουδή και τον Παναγιώτη Μάργαρη στο *Café de l'art vol. 5*.

Στην πρώτη διασκευή του Μάνου Χατζιδάκι αφαιρείται ο στίχος και συγκροτείται διαφορετική ορχήστρα με δύο μπουζούκια, τζουρά και ηλεκτρική κιθάρα, τα οποία παίζουν την βασική μελωδία στην εισαγωγή και τα κουπλέ. Η κλασική κιθάρα και το κοντραμπάσο έχουν συνοδευτικό ρόλο, ενώ το φλάουτο, το ακορντεόν, το μεταλλόφωνο και η βιόλα συμμετέχουν στα γεμίσματα, τις ανταποκρίσεις και εν μέρει στην βασική μελωδία του κουπλέ. Η δομή παραμένει ίδια σε αντίθεση με τον ρυθμό, που αλλάζει σε αργό χασάπικο 2/4. Στην εναρμόνιση χρησιμοποιείται ο ίδιος

---

<sup>151</sup> Για εκτενή μουσικολογική ανάλυση των διασκευών βλ. Άγγελος Ποιμενίδης, 2018, σσ.375-402.

αρμονικός κύκλος με την πρώτη εκτέλεση εμπλουτίζοντας όμως την βασική μελωδία με δεύτερες φωνές.

Στο δίσκο *Ta λειτουργικά* ο Χατζιδάκις αντικαθιστά την ορχήστρα της πρώτης εκτέλεσης μόνο με ένα πιάνο και αντί για δύο φωνές, τραγουδάει μόνο μία με αποτέλεσμα να αφαιρείται όγκος και να προκύπτει μία πιο μίνιμαλ διασκευή. Όσον αφορά τον ρυθμό, το παλιό ζεϊμπέκικο της πρώτης εκτέλεσης δίνει τη θέση του σε αργό χασάπικο, όπως έκανε στην πρώτη του διασκευή, αλλά στην προκειμένη περίπτωση αναλύει τα 2/4 με αρπές. Επίσης το τέμπο δεν είναι ποτέ σταθερό, καθώς προσαρμόζεται στην ρευστή και ελεύθερη ερμηνεία της Νταντωνάκη. Η αρμονία διατηρεί την λογική της πρώτης εκτέλεσης, αλλά σε κάποιες περιπτώσεις εναρμονίζει την κάθε νότα ξεχωριστά όπως για παράδειγμα στο 00:48-00:56. Η δομή, αν και αφαιρείται το τελευταίο κουπλέ (τετράστιχο), παραμένει η ίδια.

Στο δίσκο *Café de l'art vol. 5* ο Νότης Μαυρουδής και ο Παναγιώτης Μάργαρης επεξεργάζονται τις λαϊκές συνθέσεις αντικαθιστώντας την ορχήστρα της πρώτης εκτέλεσης με δύο κλασικές κιθάρες. Διατηρούν τον εξωτερικό ρυθμό και επεξεργάζονται τον εσωτερικό με διαφορετικά αρπές στην εισαγωγή, το κουπλέ και το ρεφραίν. Στην αρμονία διατηρείται ο αρμονικός κύκλος αλλά λόγω του αρπές έχουν προστεθεί νέες μπασογραμμές και σε κάποια σημεία εναρμονίζονται όλοι οι φθόγγοι της βασικής μελωδίας όπως στο 00:51-01:00. Επίσης η βασική μελωδία εκτελείται με περισσότερα ποικίλματα και τρίλιες που παραπέμπουν περισσότερο σε συνθέσεις του ρεπερτορίου της κλασικής κιθάρας παρά στο ρεμπέτικο.

Συμπερασματικά παρατηρούμε ότι οι τρεις διασκευές έχουν περισσότερες διαφορές παρά ομοιότητες μεταξύ τους, παρόλο που οι δύο οφείλονται στο ίδιο πρόσωπο. Η αφαίρεση του στίχου στην πρώτη διασκευή του Μάνου Χατζιδάκι, και σε αυτή των Μαυρουδή και Μάργαρη δείχνει μια προτεραιότητα στην επεξεργασία της μελωδίας. Το ζευγάρι των κιθαριστών μάλιστα διασκευάζει με απόλυτα οργανοκεντρική λογική, έχοντας εντοπίσει τα βασικά συστατικά στοιχεία της πρώτης εκτέλεσης, τα οποία επεξεργάζονται σχολαστικά, προσαρμόζοντάς τα στο δικό τους αισθητικό περιβάλλον. Ο Χατζιδάκις μοιάζει να πειραματίζεται πιο ελεύθερα, αν και η διασκευαστική του πρακτική θέτει κάποια πρότυπα που είναι στιβαρά και παραμένουν ακόμα ως σημείο αναφοράς για μεταγενέστερες προσεγγίσεις του είδους. Χαρακτηριστική είναι στην συγκεκριμένη περίπτωση η πρότασή του για την επεξεργασία του ρυθμού και στις δύο διασκευές, αλλάζοντας το παλιό ζεϊμπέκικο 9/4 σε αργό χασάπικο 2/4, χωρίς όμως να τροποποιεί τον εσωτερικό ρυθμό. Αντίθετα, οι

Μαυρουδής και Μάργαρη διατηρούν το παλιό ζεϊμπέκικο, αλλά επεξεργάζονται τον εσωτερικό ρυθμό με τρία διαφορετικά αρπίσματα.

## **2.6. Τα ματόκλαδά σου λάμπουν, του Μάρκου Βαμβακάρη (*His Master's Voice* 1960)**

Στην πρώτη εκτέλεση χρησιμοποιείται το μπουζούκι για την απόδοση της βασικής μελωδίας και την συνοδεία στα κουπλέ, ενώ η κιθάρα έχει συνοδευτικό ρόλο παίζοντας τα ακόρντα. Το ακορντεόν παίζει την βασική μελωδία στα κουπλέ και στο δεύτερο μέρος της μελωδίας της εισαγωγής. Ο μπαγλαμάς και το κοντραμπάσο έχουν επίσης συνοδευτικό ρόλο, ενισχύοντας την αρμονία και διατηρώντας τον ρυθμό, και τέλος η φωνή αποδίδει το τραγουδιστικό μέρος. Η σύνθεση είναι γραμμένη σε φυσικό μινόρε και ρυθμό καμηλιέριο ζεϊμπέκικο 9/8. Η δομή αποτελείται από ταξίμι πριν την εισαγωγή και στην συνέχεια εισαγωγή και κουπλέ τα οποία επαναλαμβάνονται.

Το τραγούδι αυτό είναι μία από τις δημοφιλέστερες συνθέσεις του Μάρκου Βαμβακάρη, πράγμα που δικαιολογεί και το ότι διασκευάστηκε τέσσερις φορές. Η πρώτη ήταν από τον Σταύρο Ξαρχάκο στον δίσκο *Μάρκος ο δάσκαλός μας*. Ακολούθησαν δύο διασκευές του Μάνου Χατζιδάκι στο δίσκο *Ο σκληρός Απρίλης του '45* και στα *Λειτουργικά*. Η τέταρτη διασκευή έγινε το από τον Νότη Μαυρουδή και τον Παναγιώτη Μάργαρη στο *Café de l'art vol. 5*.

Στην διασκευή του, ο Σταύρος Ξαρχάκος, ακολουθώντας την αρχή της πιστότητας, ενδεχομένως ως ένδειξη σεβασμού στον «δάσκαλο», διατηρεί τα περισσότερα συστατικά στοιχεία της πρώτης εκτέλεσης. Ωστόσο, όπως θα δούμε και στην επόμενη ενότητα της παρούσας εργασίας, οι αισθητικές του παρεμβάσεις είναι πολύ πιο ουσιαστικές από ό,τι αφήνει να φανεί η πρώτη ακρόαση. Κατ' αρχάς συγκροτεί μια διαφορετική ορχήστρα όπου διατηρεί μεν τα μπουζούκια, την φωνή, την ακουστική κιθάρα και το μπαγλαμά στον ίδιο ρόλο που είχαν και στην πρώτη εκτέλεση αφαιρεί όμως το κοντραμπάσο και το ακορντεόν για να βάλει στη θέση τους την ηλεκτρική κιθάρα, το πιάνο, το μεταλλόφωνο και το σετ κρουστών σε συνοδευτικό ρόλο. Αν και μένει πιστός στο ρυθμό και την λογική εναρμόνισης της πρώτης εκτέλεσης, αφαιρεί το ταξίμι πριν την εισαγωγή. Ένα αδιάψευστο στοιχείο της αισθητικής που εξαρτάται στενά από τη μίμηση του πρωτότυπου είναι η επιλογή του ερμηνευτή, που είναι ο δημοφιλής λαϊκός τραγουδιστής Γρηγόρης Μπιθικώτσης. Φυσικά, μπορεί να παρατηρήσει κανείς εδώ ότι ο Μπιθικώτσης φέρει μεν το στίγμα

του λαϊκού τραγουδιστή, φέρει όμως εξίσου και το στίγμα του «έντεχνου» ερμηνευτή, που έχει σηματοδοτήσει την ίδια την συγκρότηση του είδους.

Οι πειραματισμοί του Μάνου Χατζιδάκι στο συγκεκριμένο κομμάτι είναι μεταγενέστεροι. Στον μεν *Σκληρό Απρίλη του '45* χτίζει μια λαϊκή ορχήστρα αρκετά κοντά στο πρωτότυπο, με μπουζούκι, μπαγλαμά, κιθάρα και κοντραμπάσο στους ίδιους ρόλους, αφαιρεί όμως την φωνή και το ακορντεόν. Παράλληλα, για την ενίσχυση την αρμονίας, προσθέτει την κλασική κιθάρα η οποία αναλύει τον εσωτερικό ρυθμό με αρπές, όπως και το πιάνο, το οποίο αναλαμβάνει το ρυθμικό μοτίβο όπως το κάνει ο μπαγλαμάς στην πρώτη εκτέλεση. Εμπλουτίζοντας το ηχόχρωμα, το μεταλλόφωνο εκτελεί την βασική μελωδία στο τρίτο κουπλέ αντικαθιστώντας το τραγουδιστικό μέρος και ανακαλώντας κάτι από τον νοσταλγικό ήχο της λατέρνας. Τα κρουστά εστιάζουν κυρίως στον εξωτερικό ρυθμό, αναδεικνύοντας το καμηλιέριο ζεϊμπέκικο. Η δομή, με εξαίρεση την αφαίρεση του ταξιμιού πριν την εισαγωγή, παραμένει η ίδια, όπως ίδιος είναι ουσιαστικά και ο αρμονικός κύκλος - απλώς προστίθενται περισσότερες δεύτερες, λόγω της ενισχυμένης εναρμόνισης.

Αυτός ο ηχητικός όγκος χαμηλώνει αισθητά στην δεύτερη χατζιδακική διασκευή, όπου βήμα έχουν μόνο το πιάνο και η φωνή. Όμως το αισθητικό πλαίσιο δεν διαφοροποιείται σε μεγάλο βαθμό, αφού και πάλι διατηρείται ο ρυθμός και η λογική της εναρμόνισης της πρώτης εκτέλεσης. Επίσης, όπως και στον *Σκληρό Απρίλη*, αφαιρείται το ταξίμι της πρώτης εκτέλεσης και διατηρείται η υπόλοιπη δομή.

Στο *Café de l'art vol. 5*, ο Νότης Μαυρουδής και ο Παναγιώτης Μάργαρης, πιστοί στην κιθαροκεντρική τους αισθητική, αφαιρούν το τραγούδι, προκειμένου να αναδείξουν τεχνικές της κλασικής κιθάρας, κυρίως με αρπίσματα και τρίλιες. Ο εξωτερικός ρυθμός παραμένει ο ίδιος αλλά ο εσωτερικός αναλύεται με διαφορετικά αρπίσματα όπως στο 00:51-01:06 και στο 01:43-01:54, όπου ο εσωτερικός ρυθμός αντιγράφει την πρώτη εκτέλεση. Η αρμονική λογική είναι ίδια με την πρώτη εκτέλεση, εκτός από κάποιες εξαιρέσεις, όπως στο 02:03-02:13 όπου χρησιμοποιείται αντίστιξη για την ανάλυση της μελωδίας. Παρεμβάσεις γίνονται και στη δομή, από την οποία αφαιρείται το ταξίμι, αλλά και το πρώτο μέρος της εισαγωγής της πρώτης εκτέλεσης. Επιπλέον, στο κλείσιμο των κουπλέ γίνεται μία παύση και η κατάληξη ακολουθεί διαφορετική εναρμόνιση και τέμπο από την πρώτη εκτέλεση.

Στην πρώτη εκτέλεση του Μάρκου Βαμβακάρη υπάρχουν δύο στοιχεία του λαϊκού ρεπερτορίου τα οποία δεν αποτελούν το κανόνα αλλά είναι χαρακτηριστικά του είδους που μελετάμε. Τα στοιχεία αυτά είναι το ταξίμι πριν την εισαγωγή και η

κατάληξη από την τέταρτη βαθμίδα στην πρώτη στο τέλος του τραγουδιού. Το ταξίμι παραλείπεται από όλους τους διασκευαστές ενώ η κατάληξη χρησιμοποιείται μόνο από τον Σταύρο Ξαρχάκο όπου η διασκευή του, όπως ήδη αναφέραμε, είναι στα όρια της μίμησης της πρώτης εκτέλεσης. Κοινό στοιχείο σε όλες τις διασκευές είναι η διατήρηση του ρυθμού, και μόνο στην διασκευή των Μαυρουδή και Μάργαρη προτείνεται μια διαφορετική ανάλυση στον εσωτερικό ρυθμό του καμηλιέρικου ζεϊμπέκικου.

## **2.7. Το πικραμένο αγόρι, του Βασίλη Τσιτσάνη (Columbia 1948)**

Στην εκτέλεση του 1948 ακούγονται δύο μπουζούκια και δύο φωνές, αμφότερα σε primo secondo, και λαϊκή κιθάρα σε ρόλο συνοδείας. Η σύνθεση είναι γραμμένη σε δρόμο νιαβέντ και ο ρυθμός είναι παλιό ζεϊμπέκικο 9/4. Η δομή είναι απλή και αποτελείται από εισαγωγή και κουπλέ, τα οποία επαναλαμβάνονται.

Η σύνθεση του Βασίλη Τσιτσάνη έχει διασκευαστεί δύο φορές από τον Μάνο Χατζιδάκι, και μάλιστα την ίδια χρονιά για τους δίσκους *Ο σκληρός Απρίλης του '45* και *Τα πέριξ*.

Στον πρώτο δίσκο διασκευάζει μόνο με όργανα, αφαιρώντας την φωνή. Πρωταγωνιστής μεταξύ των οργάνων είναι το μπουζούκι το οποίο παίζει πιο δεξιοτεχνικά και γρήγορα από τις πρώτες εκτελέσεις, με περισσότερα τρέμολο και τρίλιες. Εντούτοις το αισθητικό περιβάλλον διαμορφώνεται κυρίως από τα υπόλοιπα όργανα, όπως η κλασική κιθάρα που παίζει τη βασική μελωδία της εισαγωγής και τα ακόρντα στο υπόλοιπο κομμάτι, ενώ το πιάνο και το κοντραμπάσο συνοδεύουν εναρμονίζοντας την βασική μελωδία. Η κλασική κιθάρα μάλιστα χρησιμοποιείται στην μελωδία του κουπλέ με έναν διαφορετικό ήχο, που πιθανότατα προκύπτει παίζοντας με την πένα κοντά στον καβαλάρη. Το μαντολίνο και το δεύτερο μπουζούκι χρησιμοποιούνται για την ενίσχυση της αρμονίας. Ο συνδυασμός όλων αυτών των οργάνων παράγει ένα συνολικό ηχόχρωμα πολύ διαφορετικό από την πρώτη εκτέλεση, πράγμα που αποστασιοποιεί αισθητά την αισθητική της διασκευής από το ρεμπέτικο, παρόλο που το βασικό όργανο παραμένει το μπουζούκι. Ο ρυθμός διατηρείται ο ίδιος, αλλά σε πιο αργό τέμπο. Η μελωδία της πρώτης εκτέλεσης μεταμορφώνεται μέσα από την εναρμόνιση, αλλά παραμένει αναγνωρίσιμη. Ο πρωτότυπος αρμονικός κύκλος διατηρείται, ενισχυμένος με περισσότερες δεύτερες φωνές. Το ηχόχρωμα της ορχήστρας, το χαμήλωμα στο τέμπο, η παραλλαγή της μελωδίας στην εισαγωγή και η

ενισχυμένη εναρμόνιση διαμορφώνουν ένα νέο αισθητικό περιβάλλον, το οποίο φέρει σαφώς το στίγμα μιας λόγιας επεξεργασίας.

Στα *Πέριξ*, το πνεύμα είναι αρκετά διαφορετικό, με μια πιστότητα στον ρυθμό, τη δομή και την εναρμόνιση ως προς το πρωτότυπο, που θα μπορούσε να φέρει την συγκεκριμένη διασκευή του Μάνου Χατζιδάκι πολύ κοντά σε αυτή του Σταύρου Ξαρχάκου στο δίσκο *Μάρκος ο δάσκαλός μας*. Η αλλαγή του οργανολογίου όμως εδώ είναι καταλυτική. Ο Χατζιδάκις αφαιρεί το μπουζούκι το οποίο πρωταγωνιστεί στην πρώτη εκτέλεση και το αντικαθιστά με το πιάνο. Επίσης το μαντολίνο έχει βασικό ρόλο παίζοντας την δεύτερη φωνή στο πιάνο και τα γεμίσματα στο κουπλέ που έπαιζε το μπουζούκι. Το κοντραμπάσο και η κιθάρα έχουν συνοδευτικό ρόλο, εναρμονίζοντας την βασική μελωδία. Για να αλλάξει ακόμα περισσότερο το ύφος της πρώτης εκτέλεσης, ο Χατζιδάκις χρησιμοποιεί στην εναρμόνιση και σε κάποια γεμίσματα το όργανο, το οποίο μαζί με το πιάνο δίνουν ένα ηχώχρωμα λατέρνας.

## **2.8. Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά, του Μάρκου Βαμβακάρη (*Parlophone 1937*)**

Η πρώτη εκτέλεση ηχογραφήθηκε με δύο μπουζούκια που παίζουν την βασική μελωδία σε primo secondo, λαϊκή κιθάρα και μπαγλαμά σε συνοδευτικό ρόλο και φωνή. Η σύνθεση είναι γραμμένη σε δύο δρόμους, χουζάμ στην εισαγωγή και αρμονικό μινόρε στο κουπλέ. Ο ρυθμός είναι χασάπικο 2/4 και η δομή αποτελείται από δύο μέρη, την εισαγωγή και το κουπλέ.

Το κομμάτι έχει διασκευαστεί αρχικά από τον Μάνο Χατζιδάκι στο δίσκο *Τα πέριξ* και λίγα χρόνια αργότερα από τον Νότη Μαυρουδή στο δίσκο *Πριν το χάραμα*. Σε συνεργασία με τον Παναγιώτη Μάργαρη, ο Μαυρουδής ηχογραφεί και μια τρίτη διασκευή στο *Café de l'art vol. 5*.

Στα *Πέριξ*, όπως έχουμε αναφέρει και παραπάνω, οι διασκευές, γίνονται «καθ' ομοίωσιν» της πρώτης εκτέλεσης όσον αφορά τον ρυθμό, την δομή και την αρμονία. Ωστόσο το αισθητικό περιβάλλον του δίσκου καθορίστηκε από το ιδιαίτερο ηχώχρωμα που παράγει το οργανολόγιο με το οποίο εκτελούνται οι διασκευές: Πιάνο, στο οποίο πιθανόν να έχει τοποθετηθεί χαρτί στην μπάσα και μεσαία περιοχή των χορδών και το οποίο αντικαθιστά τον ρόλο που είχε το μπουζούκι στην πρώτη εκτέλεση, μαντολίνο στον ίδιο ρόλο με το πιάνο, κλασική κιθάρα και κοντραμπάσο συνοδευτικά, παίζοντας μόνο τα ακόρντα. Μικρότερο, αλλά καθοριστικό για την συνολική αισθητική ρόλο έχουν δυο ακόμη όργανα: η ακουστική κιθάρα, η οποία παίζει συμπληρωματικές

μπασογραμμές τονίζοντας τις πτώσεις, όπως στο 02:18–02:28 και το όργανο, με το ανοίκειο για το λαϊκό οργανολόγιο ηχώχρωμα, που αξιοποιείται σε συνοδευτικό ρόλο πλην της σολιστικής απόδοσης ενός θέματος πριν την εισαγωγή. Η φωνή της Βούλας Σαββίδη που ερμηνεύει εδώ το τραγούδι δεν μοιάζει σε καμία περίπτωση με την βραχνή φωνή του Μάρκου Βαμβακάρη. Άγνωστη στην δισκογραφία, είναι η γυναικεία συνδρομή που προορίζεται να ανακαλέσει το μεγάλο πρότυπο ερμηνείας που ο Χατζιδάκις βλέπει στην Μαρίκα Νίνου, στην οποία και αφιερώνει τον δίσκο<sup>152</sup>.

Ο Νότης Μαυρουδής στο *Πριν το χάραμα* και στο συγκεκριμένο κομμάτι ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό τον δρόμο που χάραξαν οι χατζιδακικές διασκευές. Χωρίς λόγια και τραγουδιστή, η ορχήστρα στηρίζεται σε δύο μπουζούκια εκ των οποίων το πρώτο εκτελεί τις βασικές μελωδίες ενώ το δεύτερο παίζει λιγότερο, κυρίως στις δεύτερες. Συνοδευτικό ρόλο έχουν η κλασική κιθάρα, το ηλεκτρικό μπάσο και τα κρουστά, ενώ ως σολιστικά χρησιμοποιούνται το ακορντεόν, το κλαρίνο και το μαντολίνο. Για το σχολιασμό του ρυθμού, της δομής και της αρμονίας πρέπει να σημειωθεί ότι το κομμάτι χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο, από την αρχή έως το 03:23, έχει έντονο διασκευαστικό χαρακτήρα, καθώς αλλάζει τον ρυθμό από 2/4 χασάπικο σε 4/4, με εσωτερικό ρυθμό τέταρτο παρεστιγμένο - τέταρτο - τέταρτο και με πιο αργό τέμπο. Στην δομή χρησιμοποιεί ως εισαγωγή την μελωδία από το κουπλέ και το δεύτερο μέρος της εισαγωγής της πρώτης εκτέλεσης του Βαμβακάρη, ενώ στο κουπλέ δεν γίνεται κάποια αλλαγή. Ο αρμονικός κύκλος παραμένει ο ίδιος, ωστόσο η εναρμόνιση γίνεται αναλύοντας τις συγχορδίες με αρπές. Στο δεύτερο μέρος η διασκευή θυμίζει αρκετά την πρώτη εκτέλεση του Βαμβακάρη, καθώς ο ρυθμός επανέρχεται στο χασάπικο, το τέμπο γίνεται πιο γρήγορο, η δομή είναι ίδια με την πρώτη εκτέλεση και η εναρμόνιση γίνεται με στακάτο παίξιμο των συγχορδιών. Το δεύτερο μέρος της διασκευής ακολουθείται από μία απότομη αλλαγή, όπου συμπλέκονται τεχνικές του πρώτου μέρους και της πρώτης εκτέλεσης.

Όταν το ίδιο κομμάτι γίνεται αντικείμενο διασκευής για δυο κιθάρες από τους Μαυρουδή και Μάργαρη στο *Café de l'art vol. 5*, η βασική μελωδία διατηρείται, ενώ τα δύο όργανα μοιράζονται εναλλάξ τον σολιστικό και τον συνοδευτικό ρόλο. Το χασάπικο της πρώτης εκτέλεσης αφαιρείται από το αισθητικό περιβάλλον και επικρατεί η ανάλυση του εσωτερικού ρυθμού με αρπές σε πιο χαμηλό τέμπο. Η αρμονική λογική

---

<sup>152</sup> Από το ένθετο του δίσκου LYRA, MP 3951, 1996: *Όλη η εργασία αυτή χαρίζεται στη μνήμη της ανεπανάληπτης Μαρίκας Νίνου.*

διατηρείται, με την διαφορά ότι τα ακόρντα πλέον αναλύονται με αρπές. Η δομή περιλαμβάνει τρεις επαναλήψεις της εισαγωγής - κουπλέ, αντί για τέσσερις στην πρώτη εκτέλεση, όμως οι τρεις αυτές επαναλήψεις είναι διαφορετικές μεταξύ τους ως προς τις τεχνικές της κλασικής κιθάρας που χρησιμοποιούνται στην συνοδεία και τις ανταποκρίσεις στα κουπλέ. Για παράδειγμα στο δεύτερο κουπλέ (02:06-02:38) ως ανταπόκριση χρησιμοποιείται το στακάτο και χρωματικό κατέβασμα από την τέταρτη ως την πρώτη βαθμίδα. Επίσης στο τρίτο κουπλέ (03:33-04:30) χρησιμοποιείται στην συνοδεία διαφορετικό και πιο γρήγορο αρπές από τα προηγούμενα κουπλέ. Και στις δύο περιπτώσεις οι αλλαγές γίνονται απότομα, δίνοντας την αίσθηση ότι πρόκειται για τρεις διαφορετικές διασκευές που μοιράζονται το ίδιο αισθητικό πλαίσιο.

Σημαντικό ρόλο στο αισθητικό αποτέλεσμα των τριών διασκευών παίζει λιγότερο το τραγούδι και περισσότερο το μπουζούκι, που παραμένει παρόν και στις τρεις διασκευές, παρότι απουσιάζει στις δύο και αλλάζει ρόλο στην τρίτη. Ο Χατζιδάκις αισθάνεται μάλιστα την ανάγκη να απολογηθεί γι' αυτό: *«Εδώ ας με συγχωρέσει το όργανο μπουζούκι, που δεν το μεταχειρίζομαι. Έτσι καθώς κατόντησε καλοντυμένο, πονηρό, σαν λαϊκός αγαπητικός, δεν είναι σε θέση πια να εκφράσει τα μύρια όσα ακριβά μάς κληρονόμησαν οι άγνωστοι και ανώνυμοι δάσκαλοι των σεμνών καιρών»*. Το πιάνο λειτουργεί «αποκαθαίροντας» όσα δεν μπορούν να γίνουν αποδεκτά από την πολύπλοκη συνθήκη της λαϊκής αισθητικής. Κατά μία έννοια, το ίδιο επιτυγχάνεται και με την διασκευή για δυο κιθάρες.

Στην διασκευή του Μαυρουδή στο *Πριν το χάραμα*, το μπουζούκι, αν και παρόν, ενσωματώνεται σε μία ορχήστρα με μια ενορχήστρωση της οποίας η λογική δεν είναι η ανάδειξή του σε πρωταγωνιστή. Ωστόσο, το λαϊκό παίξιμο<sup>153</sup> του Χρήστου Κωνσταντίνου τελικώς το επιβάλλει de facto.

## **2.9. Ρίξε Τσιγγάνα τα χαρτιά, του Μάρκου Βαμβακάρη (Odeon 1939)**

Το οργανολόγιο της πρώτης εκτέλεσης αποτελείται από μπουζούκι, το οποίο εκτελεί την βασική μελωδία στην εισαγωγή και το κουπλέ, λαϊκή κιθάρα και μπαγλαμά με συνοδευτικό ρόλο, και φωνή. Το κομμάτι είναι γραμμένο σε δύο δρόμους, κιουρντί

---

<sup>153</sup> Ο Νίκος Ορδουλίδης για να περιγράψει το λαϊκό παίξιμο, προτείνει τον όρο «λίπος του λαϊκού» και αποδίδει σε αυτόν τον όρο τα εξής χαρακτηριστικά: «...δηλαδή, τις μπασογραμμές, τα ποικίλματα, τα εφέ, τις ρυθμικές αναλύσεις κ.ά., τα οποία εντάσσονται στις λαϊκές μουσικές πρακτικές και είναι αυτά τα οποία προσδίδουν τελικά ταυτότητα.». Βλ. Νίκος Ορδουλίδης, 2019, σσ. 674-676.



στην εισαγωγή και νιαβέντ στο κουπλέ. Ο ρυθμός είναι απτάλικο ζειμπέκικο 9/4 και η δομή αποτελείται από δύο μέρη, την εισαγωγή και το κουπλέ.

Η σύνθεση διασκευάζεται από τον Χατζιδάκι στο δίσκο *Τα πέριξ* και από τους Μαυρουδή και Μάργαρη στο δίσκο *Café de l'art vol. 5*.

Στα *Πέριξ*, όσον αφορά το ρυθμό και τη δομή, ο Χατζιδάκις ακολουθεί το πρωτότυπο, όμως το αισθητικό περιβάλλον διαμορφώνεται κυρίως από το ιδιαίτερο ηχόχρωμα της ορχήστρας και την νέα εναρμόνιση. Στην διασκευή του συγκεκριμένου κομματιού που μελετάμε, η ορχήστρα αποτελείται από πιάνο (με τοποθέτηση χαρτιού στις χορδές) και μαντολίνο, τα οποία χρησιμοποιούνται κυρίως για την εκτέλεση της βασικής μελωδίας αλλά έχουν και συνοδευτικό ρόλο στα κουπλέ. Η κλασική κιθάρα και το κοντραμπάσο έχουν συνοδευτικό ρόλο, με τη διαφορά ότι η κιθάρα παίζει στην εισαγωγή και στο κουπλέ ενώ το κοντραμπάσο χρησιμοποιείται μόνο στα κουπλέ. Η φωνή συμμετέχει όπως και στην πρώτη εκτέλεση. Όσον αφορά τον ρυθμό, αν και διατηρείται το σχήμα του απτάλικου, οι χρονικές αξίες εκτελούνται με μεγαλύτερη ακρίβεια και πειθαρχία. Αυτή είναι μια ιδιαίτερη «σταθερά» των χατζιδακικών διασκευών, που μπορεί να αναδεικνύουν ένα μουσικό χαρακτηριστικό με επιμονή, αν σε αυτό στηρίζουν μια συγκεκριμένη αισθητική νοηματοδότηση. Στην εναρμόνιση ο Χατζιδάκις χρησιμοποιεί περισσότερες συγχορδίες από την πρώτη εκτέλεση. Για παράδειγμα στην εισαγωγή, στα πρώτα τέσσερα τέταρτα του απτάλικου χρησιμοποιεί τέσσερις διαφορετικές συγχορδίες. Επίσης και στο κουπλέ τονίζει αυτήν την εναρμόνιση με τη μπασογραμμή του κοντραμπάσου. Παρατηρούμε λοιπόν ότι στην συγκεκριμένη διασκευή η αρμονία εξυπηρετεί την ανάδειξη του ρυθμικού μοτίβου και σε συνδυασμό με το ηχόχρωμα το οποίο άλλοτε μοιάζει με λατέρνα και άλλοτε με σαντούρι, διαμορφώνουν ένα νέο αισθητικό περιβάλλον, παρόλο που εκ πρώτης άποψης δεν απομακρύνονται από την πρώτη εκτέλεση.

Στην δική τους εκδοχή του *Café de l'art vol. 5*, οι κλασικές κιθάρες των Μαυρουδή και Μάργαρη επικεντρώνονται κυρίως στον ρυθμό και την αρμονία. Ο ρυθμός μετατρέπεται σε 4/4, και αναλύεται με αρπέζ. Στη δομή προστίθεται ένα μεταβατικό θέμα ανάμεσα από την εισαγωγή και το κουπλέ και ένα ταξίμι μετά το δεύτερο κουπλέ. Αρμονικά χρησιμοποιείται η ίδια λογική με την πρώτη εκτέλεση, αλλά υπάρχουν και μερικές προσθήκες. Για παράδειγμα στο πρώτο μέρος της εισαγωγής (00:02-00:21) χρησιμοποιείται μόνο η κύρια συγχορδία της πρώτης βαθμίδας όπως και στην πρώτη εκτέλεση, ενώ στο δεύτερο μέρος της εισαγωγής (00:21-00:33), το οποίο είναι επανάληψη του πρώτου, εναρμονίζονται σχεδόν όλοι οι φθόγγοι της βασικής

μελωδίας. Όσον αφορά το ταξίμι, είναι ένα στοιχείο από το οποίο μπορούμε να αντλήσουμε γόνιμες παρατηρήσεις. Φαίνεται ότι οι διασκευαστές το αντιμετωπίζουν μάλλον συντηρητικά, προτάσσοντας ασφαλείς επιλογές και συγκρατώντας την δημιουργικότητα, η οποία ωστόσο είναι θεμελιώδες χαρακτηριστικό του ταξιμιού. Επίσης, ενώ στη διασκευή συναντάμε τους δρόμους κιουρντί και νιαβέντ, το ταξίμι γίνεται σε αρμονικό μινόρε και όταν προσπαθεί να κάνει στάση σε κάποια βαθμίδα αυτό γίνεται με τρόπο κάπως ομιχλώδη: είτε επιστρατεύονται τρίλιες, οι οποίες αποτελούν φθόγγους πιθανής στάσης, είτε η συνοδεία στην κιθάρα ανεβάζει την ένταση, ωσάν να καλύπτει μια κάποια «αβεβαιότητα». Αυτό βέβαια είναι αναμενόμενο, αφού οι διασκευαστές, παρότι εξαιρετικοί δεξιότητες, δεν είναι εξοικειωμένοι με τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές του ρεμπέτικου.

Συμπερασματικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι παρά τις εμφανείς διαφορές τους οι δύο διασκευές επιχειρούν να αναδείξουν και να αξιοποιήσουν εκφραστικά τα πρωτογενή λαϊκά στοιχεία.

## **2.10. Χαράματα η ώρα τρεις, του Μάρκου Βαμβακάρη (Odeon 1937)**

Η ορχήστρα της πρώτης εκτέλεσης αποτελείται από ακορντεόν, το οποίο έχει πρωταγωνιστικό ρόλο εκτελώντας την βασική μελωδία στην εισαγωγή και το κουπλέ, μπουζούκι, το οποίο στην εισαγωγή έχει συνοδευτικό ρόλο παίζοντας ακόρντα και στο κουπλέ παίζει την βασική μελωδία, κιθάρα και μπαγλαμά, τα οποία έχουν συνοδευτικό ρόλο, και τέλος δύο φωνές σε primo secondo. Κύριος δρόμος είναι το αρμονικό μινόρε και στην εισαγωγή χρησιμοποιείται και το χιτζάζ. Ο ρυθμός είναι χασάπικο 2/4 και η δομή απλή με δύο μέρη, την εισαγωγή και το κουπλέ.

Το συγκεκριμένο τραγούδι έχει διασκευαστεί πολλές φορές αφού θεωρείται από τα δημοφιλέστερα του ρεμπέτικου. Στο σώμα των διασκευών που μελετάμε στην παρούσα εργασία, το συναντάμε στον δίσκο *Τα πέριξ* του Χατζιδάκι και στο *Café de l'art vol. 5* των Μαυρουδή και Μάργαρη.

Στο δίσκο *Τα πέριξ*, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, οι διασκευές γίνονται διατηρώντας το βασικό κορμό της σύνθεσης, με αλλαγές στο οργανολόγιο. Εδώ την ατμόσφαιρα διαμορφώνουν το όργανο, το μαντολίνο και η τούμπα, που αντικαθιστούν το μπουζούκι της πρώτης εκτέλεσης, ενώ συνοδευτικό ρόλο έχουν η κλασική κιθάρα και το κοντραμπάσο. Η ακουστική κιθάρα χρησιμοποιείται μόνο στο τρίτο κουπλέ (01:47-02:23), στις ανταποκρίσεις. Η φωνή ερμηνεύει το τραγούδι όπως στην πρώτη

εκτέλεση και την ίδια λογική ακολουθούν η ενορχήστρωση και η εναρμόνιση. Ο εξωτερικός ρυθμός είναι χασάπικος και φραζάρεται ως μπαγιό από την κλασική κιθάρα. Η δομή παραμένει η ίδια, εκτός από μια προσθήκη στο τέλος, αφού τελειώσει το κομμάτι, οπότε η ερμηνεύτρια τραγουδάει a capella: «όταν συμβεί στα πέριξ, φωτιές να καίνε, πίνουν οι μάγκες τον καφέ».

Στο *Café de l'art vol. 5* διατηρείται μεν η βασική μελωδία, αλλά όλα τα συστατικά στοιχεία της σύνθεσης γίνονται αντικείμενο επεξεργασίας από τις δύο κλασικές κιθάρες. Η δομή αποτελείται από τρεις επαναλήψεις της εισαγωγής και του κουπλέ<sup>154</sup> και η μετάβαση από την μία στην άλλη γίνεται απότομα, σύμφωνα με την τεχνική που ήδη περιγράψαμε, και που επιτρέπει στους Μαυρουδή και Μάργαρη να τονίσουν την αντίθεση μεταξύ των τριών διαφορετικών εκδοχών, χωρίς να διαταράξουν την συνοχή του αισθητικού πλαισίου. Όσον αφορά το ρυθμό, το χασάπικο της πρώτης εκτέλεσης εγκαταλείπεται και αντί αυτού χρησιμοποιούνται διαφορετικά ρυθμικά μοτίβα σε 4/4. Για παράδειγμα στη πρώτη εισαγωγή (00:01-00:35) χρησιμοποιείται ένα αργό αρπές ενώ στην τρίτη εισαγωγή (02:31-03:10) χρησιμοποιούνται μόνο ακόρντα, παίζοντας με πιο επιθετικό τρόπο σε όλα τα όγδοα. Η αρμονικός κύκλος παραμένει στην ίδια λογική με τη πρώτη εκτέλεση, ωστόσο σε κάθε διαφορετική εκδοχή αλλάζει ο συνοδευτικός ρόλος: άλλοτε ντουμπλάρει τη βασική μελωδία σε ψηλότερη οκτάβα, άλλοτε προσθέτει μόνο ακόρντα.

### **2.11. Μ' έναν πικρό αναστεναγμό, του Βασίλη Τσιτσάνη (Odeon 1946)**

Στην πρώτη εκτέλεση δύο μπουζούκια σε primo secondo εκτελούν την βασική μελωδία στην εισαγωγή και το κουπλέ, όπως και οι δυο φωνές, ενώ μια λαϊκή κιθάρα συνοδεύει. Ο βασικός δρόμος του κομματιού είναι το ματζόρε και ο ρυθμός χασάπικο 2/4. Η δομή είναι απλή, με εισαγωγή και κουπλέ τα οποία επαναλαμβάνονται.

Η πρώτη διασκευή της συλλογής μας προέρχεται από τον Σταύρο Ξαρχάκο το 2004 στο δίσκο *Τσιτσάνη διάλογοι*, ενώ ένα χρόνο αργότερα ακολουθεί η δεύτερη από τους Μαυρουδή και Μάργαρη στο δίσκο *Café de l'art vol. 5*.

Ο Ξαρχάκος διαχειρίζεται την διασκευή του αρκετά φιλόδοξα, ενθέτοντας αναφορές από συνθέτες της κλασικής μουσικής<sup>155</sup> με πρόθεση σύνθεσης των δύο

---

<sup>154</sup> Η πρώτη εκδοχή είναι από την αρχή ως 02:30. Η δεύτερη από 02:31 ως 03:10 και η τρίτη εκδοχή από 03:11 ως το τέλος του κομματιού.

<sup>155</sup> Βλ. σ. 53.

διαφορετικών αισθητικών. Αυτό φαίνεται και από την αλλαγή του τίτλου σε *Νυχτερινό παλιού πάθους*. Στην ουσία διατηρεί τη λογική της πρώτης εκτέλεσης, με μικρές διαφορές. Η ορχήστρα αποτελείται από δύο μπουζούκια, ακορντεόν, βιολοντσέλο και φλάουτο, όλα με σολιστικό χαρακτήρα, καθώς και πιάνο, κλασική κιθάρα, κοντραμπάσο και μαντολίνο, σε ρόλο συνοδευτικό. Ο ρυθμός διατηρείται στα 2/4, παραπέμποντας στο χασάπικο, και αναλύεται με αρπές από την κιθάρα και τον μπαγλαμά. Στο 03:19 η κιθάρα σταματάει το αρπές και παίζει μόνο τον εξωτερικό ρυθμό, συμμετέχοντας σε μια συγκεκριμένη στάση που χαρακτηρίζει τον Ξαρχάκο, προκειμένου να αναδείξει άλλοτε μια πιο «ελεύθερη» διασκευή και άλλοτε μια πιο «συντηρητική». Στην δομή αφαιρείται η εισαγωγή της πρώτης εκτέλεσης και αντικαθίσταται από την βασική μελωδία του κουπλέ. Ουσιαστικά η νέα εισαγωγή και το κουπλέ βασίζονται στην ίδια μελωδία, με την διαφορά ότι στην εισαγωγή η μελωδία παίζεται με υπαιγιμούς από το πιάνο, ενώ στα κουπλέ η μελωδία αποδίδεται είτε από το πιάνο είτε από τα μπουζούκια, με αρκετή πιστότητα ως προς την μελωδία της πρώτης εκτέλεσης. Την αρμονία ο Ξαρχάκος την χρησιμοποιεί ως θεμέλιο της διασκευής, την διατηρεί όπως στην πρώτη εκτέλεση και πάνω της προσθέτει νέα στοιχεία, όπως ο σχολιασμός της βασικής μελωδίας από το πιάνο στο 01:10–02:11.

Η διασκευή των Μαυρουδή και Μάργαρη ακολουθεί τη λογική της αφαίρεσης που έχουμε επισημάνει και πιο πάνω. Οι δύο κιθάρες κρατούν τον πρωτότυπο εξωτερικό ρυθμό, ενώ ο εσωτερικός αναλύεται με διάφορα αρπές. Η δομή είναι παρόμοια με την πρώτη εκτέλεση και η γενική ατμόσφαιρα δεν απομακρύνεται πολύ, καθώς αφήνει την αίσθηση της καντάδας.

Οι δύο διασκευές έχουν μεγάλες αισθητικές διαφορές. Η διασκευή του Ξαρχάκου έχει εμπλουτιστεί ενορχηστρωτικά και νοηματοδοτεί ένα νέο αισθητικό περιβάλλον, που αποστασιοποιείται από την πρώτη εκτέλεση. Αντίθετα, παρά τις μεγάλες τους επεμβάσεις, η διασκευή του Νότη Μαυρουδή και του Παναγιώτη Μάργαρη, παραμένει στο αισθητικό περιβάλλον της πρώτης εκτέλεσης.

## **2.12. Μινόρε της αυγής, του Σπύρου Περιστέρη (Odeon 1946)**

Στην ηχογράφιση του 1946 στο οργανολόγιο πρωτοστατεί το μπουζούκι, το οποίο έχει αυτοσχεδιαστικό ρόλο παίζοντας το ταξίμι στην αρχή του κομματιού, τα γεμίσματα στο κουπλέ και μικρούς αυτοσχεδιασμούς ανάμεσα από τα κουπλέ. Η λαϊκή κιθάρα έχει συνοδευτικό ρόλο, ενώ τρεις φωνές τραγουδάνε στα κουπλέ την βασική

μελωδία. Ο κύριος δρόμος της σύνθεσης είναι το μινόρε και ο ρυθμός 4/4, αναλυόμενος σε όγδοα. Χαρακτηριστικό στο ρυθμό είναι το στακάτο παίξιμο. Η δομή αποτελείται από ταξίμι – κουπλέ, το οποίο επαναλαμβάνεται τρεις φορές.

Στο σώμα των επιλογών μας, η πρώτη διασκευή έρχεται από τον Νότη Μαυρουδή στο δίσκο *Πριν το χάραμα* και η δεύτερη από τον ίδιο συνθέτη σε συνεργασία με τον Παναγιώτη Μάργαρη στο *Café de l'art vol. 5*. Το 2015 διασκευάζεται και από τον Νίκο Ορδουλίδη στην *Εποχή του ρεμπέτικου*.

Στο *Πριν το χάραμα* ο Μαυρουδής αντικαθιστά στην εισαγωγή το ταξίμι της πρώτης εκτέλεσης με ένα δικό του μελωδικό θέμα σε δρόμο μινόρε. Στη συνέχεια εκτελείται η βασική μελωδία του κουπλέ, που καταλήγει σε ταξίμι. Όσον αφορά το ρυθμό διατηρεί το στακάτο παίξιμο αλλά το τέμπο είναι πιο χαμηλό και ο εσωτερικός ρυθμός έχει αλλάξει σε χασάπικο 2/4. Το μπουζούκι έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, και συνοδεύεται από κλασική κιθάρα. Κλαρίνο και ακορντεόν χρησιμοποιούνται για την ενίσχυση της αρμονίας, την εκτέλεση του αρχικού θέματος στην εισαγωγή και την εκτέλεση του δεύτερου κουπλέ αντίστοιχα. Το μεταλλόφωνο χρησιμοποιείται στην εναρμόνιση αναδεικνύοντας τις πτώσεις. Το ηλεκτρικό μπάσο και η ντραμς έχουν αντίστοιχο ρόλο με την κλασική κιθάρα διατηρώντας το αυστηρό στακάτο παίξιμο.

Στο *Café de l'art vol. 5* διατηρείται η βασική μελωδία, ενώ το ρυθμικό μοτίβο αλλάζει συνέχεια σε διάφορες εκδοχές 4/4. Η δομή ξεκινάει και καταλήγει με τη βασική μελωδία, ενώ παρεμβάλλεται ταξίμι. Από το οργανολόγιο της πρώτης εκτέλεσης έχουν αφαιρεθεί οι φωνές και έχει προστεθεί μια δεύτερη κιθάρα. Η αρμονική λογική διατηρείται, αλλά έχει χτιστεί από την αρχή στα νέα θέματα και στην συνοδεία του ταξιμιού.

Ο Νίκος Ορδουλίδης στην δική του διασκευή ακολουθεί με συνέπεια την πρώτη εκτέλεση, γι' αυτό και δεν υπάρχουν μεγάλες διαφορές ως προς τα κύρια συστατικά στοιχεία του τραγουδιού. Ο ρυθμός παραμένει ο ίδιος, αλλά σε αυξημένο τέμπο. Η δομή γίνεται πιο σύντομη καθώς αφαιρούνται τα ταξίμια και η αρμονία είναι η ίδια με την πρώτη εκτέλεση. Υπάρχει όμως μια βασική παρέμβαση, που αλλάζει δραστικά το αισθητικό αποτέλεσμα: η προσαρμογή των οργάνων της πρώτης εκτέλεσης στο πιάνο, όπου ο Ορδουλίδης μεταφέρει τεχνηέντως το στακάτο παίξιμο της λαϊκής κιθάρας και το τρέμολο του μπουζουκιού<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> Βλ. Νίκος Ορδουλίδης, 2018, σελ. 28.

## Κεφάλαιο 3

### Οι διασκευές ως ετεροτοπίες

Η πρώτη αναφορά στην έννοια της «ετεροτοπίας» έγινε από τον Μισέλ Φουκώ στο βιβλίο *Le Mots et les choses* (ελληνικός τίτλος: *Οι λέξεις και τα πράγματα*) το 1966<sup>157</sup>. Τον ίδιο χρόνο αναφέρθηκε σε αυτήν στο πλαίσιο δυο ραδιοφωνικών εκπομπών του σταθμού France Culture και του παραγωγού Robert Valette<sup>158</sup> και το 1967 αυτή ήταν το βασικό θέμα της διάλεξής του με τίτλο «Des espaces autres» σε μία λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών<sup>159</sup>. Στην παρούσα έρευνα ως σύγγραμμα αναφοράς ορίζεται το βιβλίο «Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα»<sup>160</sup>.

Από πλευράς ετυμολογίας, η λέξη ετεροτοπία συντίθεται από το «έτερο» και το «τόπος». Το πρώτο συνθετικό, σύμφωνα με τον Μπαμπινιώτη, «προσδίδει την απόκλιση από το κανονικό, το συνηθισμένο». Το δεύτερο συνθετικό είναι μια λέξη πολλαπλά φορτισμένη στις ανθρωπιστικές επιστήμες. Η σημασιολογία της αναφέρεται στην «έκταση», ή το «περιβάλλον», κυριολεκτικώς ή μεταφορικώς, πήρε όμως πολύ ευρύτερες διαστάσεις μέσα από την μαθηματική της χρήση, διά της οποίας αξιοποιήθηκε φιλοσοφικώς<sup>161</sup>.

Για να προσδιορίσει το περιεχόμενο της «ετεροτοπίας», ο Φουκώ την αντιπαρέβαλε με την «ουτοπία», εξηγώντας ότι η πρώτη είναι υπαρκτός τόπος, σε αντίθεση με την δεύτερη, η οποία ανήκει μόνο στη φαντασία<sup>162</sup>. Μπορεί να συγκριθεί με την αντανάκλαση ενός αντικειμένου στο καθρέφτη: Είναι κάτι το μη πραγματικό, καθώς στην πραγματικότητα υπάρχει μόνο ένα αντικείμενο, παρόλα αυτά εκείνη τη στιγμή το γυαλί και το περιεχόμενό του είναι ένας πραγματικός, αλλά διαφορετικός

---

<sup>157</sup> Michel Foucault, 1966.

<sup>158</sup> Οι εκπομπές μεταδόθηκαν στις 7 και 11 Δεκεμβρίου 1966, [www.youtube.com/watch?v=IxOruDUO4p8](http://www.youtube.com/watch?v=IxOruDUO4p8) (πρόσβαση της 18/11/2019).

<sup>159</sup> Μεταφρασμένο κείμενο: Of other spaces: Utopias and Heterotopias [web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf](http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf) (πρόσβαση της 18/11/2019).

<sup>160</sup> Michel Foucault, Αθήνα, 2012.

<sup>161</sup> Μαρία Ζουμπούλη, 2015, τ.1, σσ. 100-102.

<sup>162</sup> Michel Foucault, 2012, σ. 260.

τόπος. Στην αντανάκλαση αυτή, το αντικείμενο *αντιπροσωπεύεται, αμφισβητείται και αντιστρέφεται*<sup>163</sup> ή αλλιώς *το παλιό πεθαίνει και το καινούριο πασχίζει να γεννηθεί*<sup>164</sup>.

Την μελέτη της ετεροτοπίας και την περιγραφή αυτών των τόπων, ο Φουκώ την ονόμασε «ετεροτοπολογία» και την στήριξε σε έξι αρχές. Θα προσπαθήσουμε να τις παρουσιάσουμε, εξετάζοντας συγχρόνως και την προέκτασή τους στην μουσική διάσταση του «τόπου». Δηλαδή στον «τόπο της διασκευής» ως πλαισίου μέσα στο οποίο υλοποιείται μια μουσική επιτέλεση, η οποία προκύπτει από την επανεπίσκεψη μιας άλλης, παλαιότερης επιτέλεσης. Στόχος είναι να εννοήσουμε τους μηχανισμούς που κατανέμουν τα ιστορικά και συμβολικά φορτία μεταξύ των δύο αυτών «τόπων».

### **Αρχή πρώτη**

Ως πρώτη αρχή ο Φουκώ επισημαίνει ότι *«κατά πάσα πιθανότητα δεν υπάρχει ούτε ένας πολιτισμός στον κόσμο που να μην συγκροτεί ετεροτοπίες»*. Υπάρχουν όμως πολλές μορφές ετεροτοπίας και για αυτό το λόγο τις ξεχώρισε σε δύο μεγάλες κατηγορίες, ετεροτοπίες κρίσης και ετεροτοπίες παρέκκλισης. Οι ετεροτοπίες κρίσης είναι *«τόποι προνομιακοί, ή ιεροί, ή απαγορευμένοι που προορίζονται για εκείνα τα άτομα που βρίσκονται σε κατάσταση κρίσης, σε σχέση με τη κοινωνία και το ανθρώπινο περιβάλλον στο οποίο ζουν»*. Ως παραδείγματα αναφέρονται οι έφηβοι, οι γυναίκες κατά τη λοχεία και οι ηλικιωμένοι. Οι ετεροτοπίες παρέκκλισης ορίζονται ως οι τόποι *«όπου τοποθετούνται τα άτομα των οποίων η συμπεριφορά είναι παρεκκλίνουσα σε σχέση με τον μέσο όρο ή τον απαιτούμενο κανόνα»*. Παραδείγματα για αυτές τις ετεροτοπίες είναι οι φυλακές, οι ψυχιατρικές κλινικές και άλλοι τόποι ή καταστάσεις όπου επιβάλλονται κανόνες<sup>165</sup>.

Όσον αφορά τη μουσική, θα μπορούσαμε να εννοήσουμε το πρωτογενές ρεμπέτικο υλικό ως μια ετεροτοπία παρέκκλισης, η οποία συναρτάται με ένα περιβάλλον, αν όχι παραβατικό, σίγουρα πάντως περιθωριοποιημένο σε σχέση με τον κρατούντα αισθητικό κανόνα. Όταν οι νεότεροι Έλληνες συνθέτες εμπνέονται από το υλικό αυτό και επιχειρούν να το διασκευάσουν, δεν έχουν πάντα το ίδιο τελικό αποτέλεσμα σε ό,τι αφορά την κυρίαρχη αισθητική. Καλλιτέχνες όπως ο Χατζιδάκις, ο

---

<sup>163</sup> Michel Foucault, 2012, σ. 260.

<sup>164</sup> Αντόνιο Γκράμσι, 1974, σ. 23.

<sup>165</sup> Michel Foucault, 2012, σσ. 262-263.

Ξαρχάκος και ο Μαυρουδής έλκουν την αισθητική των κομματιών που διασκευάζουν πιο κοντά στον κοινά αποδεκτό περί του λαϊκού αίσθημα της εποχής τους<sup>166</sup>. Ανάλογη είναι και η προσέγγιση των Παπαδόπουλου και Ορδουλίδη, με την διαφορά ότι εκείνοι αποστασιοποιούνται και από το ρεμπέτικο και από τις αναπαραστάσεις του για να προκρίνουν τον τόπο (ή μήπως την ουτοπία) μιας πιο προσωπικής ανάγνωσης του παλιού κανόνα, ενάντια σε οποιαδήποτε αισθητική «ορθοδοξία».

Πιο συγκεκριμένα στο δίσκο του Μάνου Χατζιδάκι *Τα περίξ*, ο οποίος κυκλοφόρησε τη περίοδο της «αναβίωσης» του ρεμπέτικου, συναντάμε αρκετά στοιχεία της «αναβίωσης» όπως την διατήρηση του ρυθμού, της δομής και της αρμονίας της πρώτης εκτέλεσης. Οι ρυθμοί που χρησιμοποιήθηκαν στις πρώτες εκτελέσεις και διατηρήθηκαν στις διασκευές είναι το καμηλιέτικο, το παλιό και καινούριο ζεϊμπέκικο και το χασάπικο. Ενδιαφέρον έχει η αλλαγή του ρυθμού στο *Μου λένε πως μου κακοφάίνεται* όπου τα 9/8 γίνονται 4/4. Με αυτήν την αλλαγή στο γκρουβάρισμα είναι το μοναδικό κομμάτι που έστω και ελάχιστα, διαφοροποιείται αισθητικά από τον υπόλοιπο δίσκο.

Σε αυτό το δίσκο το αισθητικό πλαίσιο καθορίστηκε κυρίως από το ηχόχρωμα της ορχήστρας. Στις πρώτες ηχογραφήσεις η ορχήστρα αποτελείται κυρίως από δύο μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμά και φωνή. Στις διασκευές όμως το «χάρτινο»<sup>167</sup> πιάνο εκτελεί τις βασικές μελωδίες του τραγουδιού και μαζί με το μαντολίνο αντικαθιστούν το μπουζούκι των πρώτων εκτελέσεων. Γενικότερα στον δίσκο οι μελωδίες εκτελούνται πιο απλά, χωρίς πολλά στολίδια όπως και στην συνοδεία η κιθάρα έχει πιο legato παίξιμο σε σχέση με το staccato των πρώτων εκτελέσεων.

Στην ίδια λογική με τον Μάνο Χατζιδάκι αλλά και ακολουθώντας το λαϊκό αίσθημα της εποχής του ο Νότης Μαυρουδής στο δίσκο «Πριν το Χάραμα» (1977) διατηρεί τα βασικά συστατικά των πρώτων εκτελέσεων εξωτερικό ρυθμό, δομή, αρμονία. Πιο συγκεκριμένα στις πρώτες ηχογραφήσεις συναντάμε τους ρυθμούς παλιό

---

<sup>166</sup> Η Jasmina Talem σημειώνει ότι ο μουσικός επηρεάζεται άμεσα από την κοινωνία στην οποία συμμετέχει. Ενδεικτικά: «*It is especially important to pay attention to the method of artistic instrument making – decorating - because it gives us an answer to two questions: technical capabilities and skills of instrument maker, and recognizing values that are given to musical instruments in that society and what are the reflections about it. The players of folk musical instruments were significant for the survival of one instrument in musical practice. The player can be observed from different aspects. The first aspect, to which attention should be paid, is technical, psycho-special and aesthetical conditions for making and performing instrumental music...*». Βλ Jasmina Talam, 2013, σσ. xv-xvi.

<sup>167</sup> Αλλοίωση του φυσικού ήχου του πιάνου πιθανόν με τοποθέτηση χαρτιού ανάμεσα από τα σφυριά του πιάνου και τις χορδές.



ζεϊμπέκικο και χασάπικο. Στις διασκευές έχει διατηρήσει τον εξωτερικό ρυθμό και αλλάζει τον εσωτερικό με διάφορα αρπές όπως στο κομμάτι *Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά*. Επίσης αλλάζει τελείως το ρυθμικό μοτίβο στο *Το μινόρε της αυγής* και από την ανάλυση με όγδοα σε 4/4 της πρώτης εκτέλεσης γίνεται χασάπικο 2/4.

Από το οργανολόγιο των πρώτων εκτελέσεων διατηρεί μόνο το μπουζούκι και την κιθάρα. Το μπουζούκι σε σχέση με τα υπόλοιπα όργανα είναι πιο εκφραστικό. Χρησιμοποιεί ένα εύρος τεχνικών όταν αναπτύσσει τις βασικές μελωδίες ή τις ανταποκρίσεις. Τα υπόλοιπα όργανα γκρουβάρουν δίνοντας την αίσθηση του στούντιο. Το «λίπος» του λαϊκού ο Μαυρουδής φαίνεται να μην το χρησιμοποιεί καθώς τα παιχνίδια της κιθάρας δεν έχουν στακάτο παίξιμο αλλά και οι μπασογραμμές που χρησιμοποιούνται αποτελούν αντιγραφή των πρώτων ηχογραφήσεων.

Το αισθητικό πλαίσιο διαμορφώνεται κυρίως με τις αλλαγές στο οργανολόγιο και το αυστηρό «grooving» της ορχήστρας. Έχει δείξει την διασκευαστική του διάθεση στις εισαγωγές των *Αχάριστη* (και στις δύο διασκευές), *Ρίξε τσιγγάνα τα χαρτιά*, *Ακρογιαλιές δειλινά* και *Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά*. Αναλύει την μελωδία είτε σε άλλο ρυθμικό μοτίβο είτε προσαρμόζοντάς την σε τεχνικές κλασικής κιθάρας. Παρόλα αυτά η διασκευαστική διάθεση του Νότη Μαυρουδή αναπτύσσεται μόνο στην αρχή των διασκευών και στην συνέχεια αντιγράφει τη πρώτη εκτέλεση του τραγουδιού.

Αξίζει να σημειωθεί ο διαφορετικός τρόπος προσέγγισης του Νίκου Ορδουλίδη στο δίσκο *Η εποχή του ρεμπέτικου*. Ο κύκλος διασκευών του Νίκου Ορδουλίδη αποδίδεται μέσω της διττής του ιδιότητας καθώς ανήκει στην ακαδημαϊκή κοινότητα και παράλληλα είναι insider μουσικός στο είδος που ερευνά. Με αυτή την ιδιότητα έχει αποκωδικοποιήσει τα συστατικά στοιχεία των πρώτων εκτελέσεων και στον εν λόγω δίσκο τα επεξεργάζεται και τα προσαρμόζει στο πιάνο. Οι ρυθμοί που συναντάμε στις πρώτες εκτελέσεις είναι το παλιό και καινούριο ζεϊμπέκικο και το χασάπικο. Στις διασκευές επεξεργάζεται περισσότερο τον εσωτερικό ρυθμό. Σε ορισμένες διασκευές διατηρεί το staccato παίξιμο της κιθάρας (βλ. *Ούζο, χασίς και άλλα παραμύθια*) ενώ για την εκτέλεση της μελωδίας μιμείται το τρέμολο του σαντουριού και τις τρίλιες του μπουζουκιού δίνοντας την αίσθηση της πρώτης εκτέλεσης (βλ. *Το μινόρε της αυγής*). Το αισθητικό πλαίσιο χαρακτηρίζεται από τον πολυστυλισμό, καθώς παρατηρείται ότι στις διασκευές χρησιμοποιεί στοιχεία από διαφορετικές μουσικές παραδόσεις. Η διττή του ιδιότητα ίσως έπαιξε ρόλο και στην συγγραφή του βιβλίου «Το λαϊκό πιάνο, η

εποχή του ρεμπέτικου»<sup>168</sup> στο οποίο οι διασκευές έχουν καταγραφεί σε παρτιτούρα και γίνεται αισθητική ανάλυση από τον ίδιο τον συνθέτη. Παρατηρούμε ότι ο Νίκος Ορδουλίδης στο βιβλίο «Το λαϊκό πιάνο, η εποχή του ρεμπέτικου» για να περιγράψει τη διαδικασία της επεξεργασίας των κομματιών αναφέρει τη φράση «*Το κομμάτι είναι βασισμένο στο (τίτλος κομματιού πρώτης ηχογράφησης)*» και αποφεύγει τη χρήση λέξεων όπως τη διασκευή και την επεξεργασία. Αυτό δείχνει μια διάθεση ανασύνθεσης, και όχι απλή αναπαραγωγή των κομματιών με πιάνο.

## Αρχή δεύτερη

Η δεύτερη αρχή αφορά τους τόπους όπου «*μια κοινωνία μπορεί να θέσει σε λειτουργία με τρόπο πολύ διαφορετικό μία ετεροτοπία που υπάρχει και δεν έπαψε να υπάρχει*». Για να εξηγήσει αυτήν την ετεροτοπία, ο Φουκώ χρησιμοποιεί το παράδειγμα του νεκροταφείου όπου αρχικά η κοινωνία είχε αναπτύξει συμβολισμούς στην σχέση ζωντανών – νεκρών με αποτέλεσμα να τοποθετήσει το νεκροταφείο στο κέντρο της πόλης ενώ αργότερα και με την εξέλιξη της κοινωνίας, τα νεκροταφεία μεταφέρθηκαν εκτός πόλεως για λόγους υγείας.

Ποιος είναι πραγματικά ο «τόπος» του ρεμπέτικου στην νεοελληνική κοινωνία; Είναι βέβαιο ότι η απάντηση δεν μπορεί να είναι απλή, αλλά εξαρτάται από τις ιστορικές εξελίξεις και τις σύνθετες πολιτικές διεργασίες που έβγαλαν την μουσική αυτή από το περιθώριο στο οποίο γεννήθηκε και την ανέδειξαν ως βασική συνιστώσα της νεοελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς<sup>169</sup>. Στο πλαίσιο της κληρονομιάς αυτής, καθώς διαμορφώνονται οι βασικοί αισθητικοί κανόνες της πρόσληψής του από τους νέους κάθε φορά ακροατές, ταυτόχρονα δημιουργούνται και οι προϋποθέσεις για νέες μουσικές «ετεροτοπίες». Το τραγούδι που από την ταβέρνα μεταφέρθηκε στο Ηρώδειο, απέκτησε στην νεοελληνική κοινωνία μια νέα λειτουργία, έναν «κλασικό» τρόπο εκφοράς (Χατζιδάκις, Ξαρχάκος, Μαυρουδής). Νέοι τόποι επινοούνται για να

---

<sup>168</sup> Νίκος Ορδουλίδης, 2018.

<sup>169</sup> Το ρεμπέτικο εγγράφηκε στο αντιπροσωπευτικό κατάλογο άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς για την ανθρωπότητα της UNSECO το 2017. Βλ. Απόφαση εγγραφής: [ich.unesco.org/en/decisions/12.COM/11.B11](http://ich.unesco.org/en/decisions/12.COM/11.B11) (τελευταία επίσκεψη 19/11/2019) και για περαιτέρω ανάλυση επί του θέματος βλ. Αγγελική Γεωργονίκου, 2019.

αμφισβητήσουν αυτή την λειτουργία, επιστρέφοντας σε αισθητικές που είναι πιο κοντά στον «εξπρεσιονισμό» του ρεμπέτικου (Παπαδόπουλος, Ορδουλίδης).

Αναλύοντας της εξέλιξη του αισθητικού πλαισίου με χρονολογική σειρά παρατηρούμε ότι ο Χατζιδάκις στο δίσκο «Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη» (1962) επεξεργάζεται και προσαρμόζει τις αρχικές συνθέσεις με ένα μίγμα λαϊκής και «κλασικής» ορχήστρας, ενώ αφαιρεί τους στίχους όπως και στις έξι λαϊκές ζωγραφιές. Όλα τα κομμάτια δίνουν την αίσθηση πως απορρέουν από μια οργανωμένη και γραπτή διασκευή και αυτό φαίνεται από τα τυποποιημένα παιξίματα. Οι ανταποκρίσεις και τα γεμίσματα που κάνουν το πιάνο, η άρπα και άλλα σολιστικά όργανα είναι ίδιες. Εν ολίγοις ο Χατζιδάκις είχε μια ενορχηστρωτική манιέρα<sup>170</sup> την οποία εφάρμοζε συχνά αποσκοπώντας σε μια ενιαία αισθητική της διασκευής. Χρησιμοποιεί περισσότερες δεύτερες φωνές και εναλλαγές των οργάνων στην εκτέλεση της βασικής μελωδίας. Πρωταγωνιστικό ρόλο έχει το μπουζούκι το οποίο συνήθως εκτελεί τις βασικές μελωδίες ή τις ανταποκρίσεις. Ο τρόπος που παίζει το μπουζούκι φαίνεται ότι είναι δεσμευμένο από την παρτιτούρα με αποτέλεσμα να απουσιάζει το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού και οι πρωτοβουλίες του εκτελεστή. Επίσης πολλές φορές χρησιμοποιούνται και άλλα όργανα για να παίξουν την βασική μελωδία όπως είναι το ακορντεόν, η βιόλα και το τσέλο. Έχοντας πλέον αποκωδικοποιήσει φράσεις, καταλήξεις και τεχνικές από την λαϊκή μουσική, τις χρησιμοποιεί συνεχώς με τον ίδιο τρόπο, δείχνοντας ότι πλέον επεξεργάζεται το μουσικό κείμενο εκ του ασφαλούς.

Στο συγκεκριμένο δίσκο δεν επεξεργάζεται μόνο το μουσικό κείμενο αλλά διασκευάζει συνειδητά και τους τίτλους των κομματιών. Η αισθητική αλληλεπίδραση που έχει με το ποίημα του T.S. Eliot «*The Waste Land*» είναι φανερή καθώς η θεματολογία του «*The Waste Land*» και του εν λόγω δίσκου είναι η ανάμνηση του πολέμου και η περίοδο της κατοχής<sup>171</sup>. Επομένως το αισθητικό περιβάλλον της μουσικής και της αλλαγής των τίτλων συνθέτουν το φανταστικό τοπίο που απέδωσε ο Χατζιδάκις ως ρεμπέτικο.

Η «κλασικοποίηση» των πρώτων εκτελέσεων παρατηρείται και στο δίσκο *Ο σκληρός Απρίλης του '45* του ίδιου συνθέτη. Και σε αυτή τη περίπτωση ο Χατζιδάκις αφαιρεί το στίχο και διατηρεί το ίδιο αισθητικό πλαίσιο. Πρωταγωνιστικό ρόλο έχει το

---

<sup>170</sup> Η ανάγκη δημιουργίας μίας manieras από τους λόγιους συνθέτες είναι ένα ζήτημα κατ' εξοχήν πολιτικό. Βλ. Ολυμπία Φράγκου – Ψυχοπαίδη, 1990, σσ. 84-89.

<sup>171</sup> Dimitris Papanikolaou, 2007, σ. 74.

μπουζούκι σε έναν όμως πιο δεξιοτεχνικό ρόλο με περισσότερες τρίλιες, στολίδια, τρέμολο (σχεδόν όλες οι φράσεις εκτελούνται με τρέμολο) παίζοντας την εισαγωγή αλλά και τις περισσότερες φορές το τραγουδιστικό μέρος. Αν και σε όλο το δίσκο καταλαβαίνουμε τους ρόλους των οργάνων, την αίσθηση της οργανωμένης και καταγεγραμμένης ενορχήστρωσης, το μπουζούκι κινείται πιο ελεύθερα όσον αφορά τις τεχνικές του. Στα περισσότερα τραγούδια ακολουθεί την ίδια λογική στον ρυθμό, στην αρμονία και στη δομή με τις πρώτες εκτελέσεις. Σε τέσσερα τραγούδια του δίσκου (*Θα γυρίσει ο τροχός, Μάγκας βγήκε για σεργιάνι, Βγήκα στον Βοτανικού τα πέριξ, Το δικό σου το μαράζι*), εισάγει νέα μουσικά θέματα βασισμένα στην αρχική μελωδία. Στην εναρμόνιση προσαρμόζει την ορχήστρα με συγκεκριμένες ανταποκρίσεις και μπασογραμμές. Μόνο το μπουζούκι κινείται πιο ελεύθερα και κυρίως δεξιοτεχνικά σε σχέση με τις πρώτες εκτελέσεις. Αν και την περίοδο που κυκλοφόρησε ο δίσκος το μπουζούκι είχε ήδη πρωταγωνιστικό ρόλο στις λαϊκές ορχήστρες, ο Χατζιδάκις έδειξε έναν πιο πολυδιάστατο ρόλο που μπορεί να έχει το μπουζούκι μέσα σε μία ορχήστρα.

Η εξέλιξη της αισθητικής προσέγγισης αποτυπώνεται στο δίσκο *Απ' τη σπηλιά του Δράκου* του Μπάμπη Παπαδόπουλου. Αν και ο Μπάμπης Παπαδόπουλος είναι insider στο λαϊκό ρεπερτόριο και γνωρίζει τα λαϊκά στοιχεία, δεν τα χρησιμοποιεί με τρόπο επιτηδευμένο, αλλά τα αξιοποιεί με τρόπο δημιουργικό, διεκδικώντας την μοντερνικότητα σε όλα τα πεδία. Το μίνιμαλ αισθητικό πλαίσιο καθορίζεται κυρίως από την λογική της αφαίρεσης και τις αυξομειώσεις στις δυναμικές. Στο δίσκο συμπεριλαμβάνονται τρία ιντερμέδια (Intro I, Intro II, Intro III) και μία επιπλέον σύνθεση ως τελευταίο κομμάτι του δίσκου (Φινάλε). Με αυτές τις προσθήκες, το φανταστικό τοπίο του Μπάμπη Παπαδόπουλου αποδίδεται από ένα κύκλο ιστοριών που συνδέονται με τα ιντερμέδια και κλείνουν με το Φινάλε.

### **Αρχή τρίτη**

Στην τρίτη αρχή, ο Φουκώ επισημαίνει ότι *«η ετεροτοπία έχει τη δυνατότητα να συμπαραθέτει σε έναν μόνο πραγματικό τόπο περισσότερους χώρους, περισσότερες χωροθεσίες, οι οποίες είναι μεταξύ τους ασύμβατες»*, δίνοντας ως παραδείγματα το θέατρο, τον κινηματογράφο, τον κήπο.

Αν προσπαθήσουμε να δούμε τις διασκευές κάτω από το πρίσμα αυτό, θα διαπιστώσουμε ότι, όπως είναι φυσικό, στην πραγματικότητα χαρακτηρίζονται από

πολυστυλισμό<sup>172</sup>. Τα διαφορετικά στυλ που εμπλέκονται στην επαναπροσέγγιση της πρωτότυπης σύνθεσης είναι οι πολλαπλοί «τόποι» όπου χωροθετούνται τελικά σε μια σειρά από αισθητικές αξίες. Αυτές είναι φυσικά διαφορετικές από συνθέτη σε συνθέτη, όμως η αναγνώρισή τους, όπως και ο τρόπος με τον οποίον συμβάλλουν στο αισθητικό αποτέλεσμα, και η σχετική προτεραιότητα που τους δίνεται είναι παράγοντες καθοριστικοί για το αισθητικό αποτέλεσμα. Στο δίσκο *Τσιτσάνη διάλογοι* του Σταύρου Ξαρχάκου αναδεικνύονται συνεχώς οι επιρροές από την κλασική μουσική: αυτό είναι το όχημα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης για να μνημειώσει το ρεμπέτικο, να ελαχιστοποιήσει την πρωτογενή αισθητική του απόκλιση από την καθολικώς αποδεκτή «μεγάλη» μουσική. Οι «διάλογοι» όπως μαρτυρεί ο τίτλος του δίσκου γίνονται ανάμεσα στις συνθέσεις του Βασίλη Τσιτσάνη και των Bedřich Smetana, Camille Saint-Saëns, Modest Mussorgsky, Bach, Gustav Mahler, Beethoven, Antonín Dvořák, Chopin, Mozart, Liszt, Piazzola. Ενώνει το «λαϊκό»<sup>173</sup> και το λόγιο ενορχηστρώνοντας πολλές φορές την βασική μελωδία με συμφωνικές «πλάτες». Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το τραγούδι *Ο συνθέτης ταξιδεύει στο ποτάμι*, όπου το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς εκτελούν τη βασική μελωδία σε ένα πιο λόγιο πλαίσιο σε σχέση με τις υπόλοιπες διασκευές. Όσον αφορά το μπουζούκι δείχνει να κατέχει το λαϊκό ύφος και το ρεπερτόριο, το ακορντεόν έχει λαϊκά παιχνίδια (τρίλιες, μικρά ταξίμια). Ο μπαγλαμάς αν και στο Τσιτσάνη έχει συνοδευτικό ρόλο, ο Ξαρχάκος για να αναδείξει το ηχόχρωμα και το ύφος του ρεμπέτικου το τοποθετεί να παίζει βασικές φράσεις της μελωδίας.

Η αλλαγή ονομασίας των τραγουδιών έγκειται στο φαντασιακό τοπίο που έχει δημιουργήσει ο Σταύρος Ξαρχάκος για το ρεμπέτικο. Οι αλλαγές στις ονομασίες των κομματιών έγιναν συνειδητά καθώς στην *Αρχόντισσα* του Βασίλη Τσιτσάνη έχει γίνει επεξεργασία σε τέτοιον βαθμό, που το νόημα της διασκευής του Σταύρου Ξαρχάκου είναι πλέον καινούριο. Ο συνεχής διάλογος μεταξύ αυτών των δύο κόσμων (λόγιο-λαϊκό) δείχνει την διάθεση της σύζευξης, πράγμα που ο Σταύρος Ξαρχάκος πετυχαίνει, καθώς προέρχεται από το λόγιο ενώ έχει αποκωδικοποιήσει σχολαστικά και το λαϊκό.

Στην διασκευή του Νίκου Ορδουλίδη *Ούζο, χασίς και άλλα παραμύθια* με διάθεση παιγνιώδη αποτυπώνονται οι επιρροές του συνθέτη από την ποντιακή μουσική

---

<sup>172</sup> Για την ανάλυση της έννοιας του πολυστυλισμού βλ. Simon Emmerson, 2007.

<sup>173</sup> Το λαϊκό το χρησιμοποιεί έτσι όπως το επεξεργάστηκε στο δίσκο *Μάρκος ο δάσκαλός μας*.

παράδοση. Αυτό διαγράφει κατά κάποιον τρόπο μια κίνηση αντίθετη από την προηγούμενη: δεν επιδιώκει την μνημείωση διά της κλασικοποίησης, αλλά αντίθετα την επιστροφή του υλικού στην σφαίρα της προσωπικής εμπειρίας, ακόμα και αν αυτή είναι ανοίκεια για το μεγάλο κοινό. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι ο Ορδουλίδης είναι στο απυρόβλητο επιρροών που έχουν πιο «παγκόσμιο» και δημοφιλή χαρακτήρα, όπως είναι η τζαζ, της οποίας την αισθητική ανακαλεί στο συγκεκριμένο κομμάτι και όχι μόνο.

#### **Αρχή τέταρτη**

Η τέταρτη αρχή ορίζεται ως εξής: *«Οι ετεροτοπίες συνδέονται, ως επί το πλείστον, με χρονικές αποτιμήσεις, δηλαδή διανοίγονται προς αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί, για λόγους απλής συμμετρίας, ετεροχρονίες»*. Ο Μισέλ Φουκώ διακρίνει τις ετεροχρονίες σε δύο κατηγορίες. Σε αυτές όπου συσσωρεύεται η αιωνιότητα, όπως είναι τα μουσεία και οι βιβλιοθήκες, και στις εφήμερες, όπως είναι ένα πανηγύρι ή μια γιορτή. Και στις δύο περιπτώσεις αυτό που συμβαίνει είναι η ρήξη με το χρόνο.

Και μόνο από την διπλή τους χρονολογική υπόσταση, οι διασκευές του ρεμπέτικου είναι εξ ορισμού ετεροχρονίες. Ο συνθέτης βρίσκεται σε μία διαδικασία μελέτης - επεξεργασίας του παρελθόντος και επανασύνθεσης στο σήμερα. Είναι ενδιαφέρον, από την άποψη αυτή, να δει κανείς ποια είναι τα «ιστορικά» στοιχεία της αισθητικής του ρεμπέτικου και ποια είναι η επεξεργασία που τους επιφυλάσσεται.

Η ορχήστρα που χρησιμοποίησε ο Μπάμπης Παπαδόπουλος στο δίσκο *Απ' την σπηλιά του Δράκου* (2010) είναι μία ορχήστρα η οποία συναντάται κατ' εξοχήν στο προπολεμικό ρεμπέτικο και αποτελείται από κιθάρα και μπουζούκι, στην οποία ο Παπαδόπουλος προσθέτει και το κοντραμπάσο. Αφού εδραιώσει την αισθητική αυτή βάση, έρχεται στην συνέχεια να επικαιροποιήσει το τραγούδι, μοιράζοντας στα όργανα φράσεις, ρυθμούς και ήχους εντελώς σύγχρονους, που υφίστανται συνειδητά από την πρώτη εκτέλεση και λειτουργούν περισσότερο ως σχόλια πάνω στο παρελθόν, παρά ως τιμητική αναπαράστασή του. Πιο συγκεκριμένα στις πρώτες ηχογραφήσεις υπάρχει μία ποικιλία ρυθμών όπως είναι ο καρσιλαμάς, το παλιό και καινούριο ζεϊμπέκικο, το τσιφτετέλι, το χασάπικο και το αργό μαγαϊό. Από αυτούς τους ρυθμούς ο Μπάμπης Παπαδόπουλος διατηρεί τον εσωτερικό και εξωτερικό ρυθμό στο *Μινόρε του τεκέ, Ο συνάχης* και στο *Τουμπερλέκι τουμπερλέκι*. Στις υπόλοιπες διασκευές διατηρείται ο

εξωτερικός ρυθμός και αλλάζει ο εσωτερικός. Για παράδειγμα στη διασκευή *Γυφτοπούλα στο χαμάμ* στο καρσιλαμά 9/8 της πρώτης εκτέλεσης, ο εξωτερικός ρυθμός παραμένει ο ίδιος και αλλάζει ο εσωτερικός σε τέταρτο, όγδοο, όγδοο, τέταρτο, όγδοο, όγδοο, όγδοο. Επίσης υπάρχουν επιρροές από bossa nova (βλ. *Ένα τραγούδι από το Αλγέρι*) και blues γλιστρήματα (βλ. *Συνάχης*).

Ανάλογη περίπτωση αποτελεί και ο δίσκος *Τα λειτουργικά* (1991), ο τελευταίος δίσκος με διασκευές του Μάνου Χατζιδάκι ο οποίος τοποθετείται χρονικά στη μεταβατική περίοδο από την «αναβίωση» του ρεμπέτικου στις πιο μίνιμαλ διασκευές. Οι ρυθμοί στις πρώτες εκτελέσεις είναι παλιό ζεϊμπέκικο και χασάπικο. Στις διασκευές χαμηλώνει το tempo και διατηρείται ο εξωτερικός ρυθμός αλλά δεν εκτελείται ποτέ με τον ίδιο τρόπο ο εσωτερικός. Το οργανολόγιο στις πρώτες εκτελέσεις αποτελείται κυρίως από μπουζούκι, κιθάρα, μπαλαμά και φωνή. Στις διασκευές το οργανολόγιο έχει αντικατασταθεί με φωνή και πιάνο ενώ περισσότερη έμφαση δόθηκε στην ερμηνεία. Η τραγουδίστρια φαίνεται να έχει μελετήσει τους στίχους και προσπαθεί να αποδώσει την αίσθηση που της αφήνουν με το δικό της τρόπο. Το πιάνο ακολουθεί με χαμηλές δυναμικές την λυρική φωνή δίνοντας προτεραιότητα στην ερμηνεία των στίχων.

Γενικότερα φαίνεται πως ο Χατζιδάκις σε αυτό το δίσκο επικεντρώθηκε στον στίχο. Δεν χρησιμοποιεί επιδεικτικά την μουσική ούτε τον ενδιαφέρει να δείξει λαϊκές τεχνικές ή να αναδείξει το λαϊκό ύφος των πρώτων εκτελέσεων. Αν και η προσέγγιση της φόρμας βασίζεται σε Lied, που άρρητα διαμορφώνουν την βάση της ηχογράφησης, δεν δίνεται η αίσθηση μιας οργανωμένης γραπτής διασκευής, όπως άλλωστε μαρτυρούν οι αυθόρμητες κινήσεις του πιάνου.

### **Αρχή πέμπτη**

Η πέμπτη αρχή ορίζει ότι *«οι ετεροτοπίες προϋποθέτουν πάντα ένα σύστημα διάνοιξης και περίκλεισης, που τις απομονώνει και συγχρόνως τις καθιστά διαπερατές»*. Η πρόσβαση σε αυτή την ετεροτοπία γίνεται είτε εξαναγκαστικά, όπως στις φυλακές, είτε οικειοθελώς, αλλά η είσοδος μπορεί είναι μία ψευδαίσθηση. Ως παράδειγμα ο Μισέλ Φουκώ ανέφερε τα μοτέλ, *«όπου η έκνομη σεξουαλικότητα είναι μεν απολύτως προστατευμένη και κρυμμένη, σε ασφαλή απόσταση, δίχως ωστόσο να αφήνεται τελείως ελεύθερη»*.

Στην νεοελληνική κοινωνία, η ετεροτοπία του ρεμπέτικου έχει απολύτως αυτό το χαρακτηριστικό μιας κουλτούρας περίκλειστης, που γίνεται ανοιχτή και προσβάσιμη μόνο υπό όρους. Για το ευρύ κοινό, οι όροι αυτοί διατυπώθηκαν κατ'εξοχήν μέσα από τις επανεκτελέσεις. Τα «χασικλίδικα» τραγούδια δεν θα είχαν ποτέ γίνει δημοφιλή αν δεν τα είχε συμπεριλάβει στο ρεπερτόριό του ο πλέον εμβληματικός ερμηνευτής της μεταπολίτευσης, ο Γιώργος Νταλάρας. Η ανάδειξη κάποιων ρεμπέτικων σε «εθνικούς ύμνους» από την νεοελληνική μουσική διανόηση έκανε το είδος προσπελάσιμο για το ευρύ κοινό, χωρίς όμως να σημαίνει ότι διασφάλισε ελεύθερη πρόσβαση στις πιο μύχιες πτυχές της αισθητικής του. Αντίθετα, αυτές οι τελευταίες μάλλον έμειναν «σε ασφαλή απόσταση». Αυτό είναι προφανές στις επιλογές του ρεπερτορίου των διασκευών, που μέχρι μια εποχή αφορούν πολύ λίγα κομμάτια (*Φραγκοσυριανή, Τα ματόκλαδά σου λάμπουν, Χαράματα η ώρα τρεις κλπ*). Πρέπει να περάσει περίπου μισός αιώνας από την «ανακάλυψη» του ρεμπέτικου από τους νεοέλληνες συνθέτες για να αρχίσουν να γίνονται διασκευές άλλων κομματιών και προπαντός με άλλους αισθητικούς κανόνες.

Ας σημειωθεί ότι ο συντηρητισμός γύρω από το ρεμπέτικο έχει δυο όψεις: δεν αφορά μονάχα τους λαϊκότροπους αισθητικούς κανόνες των Χατζιδάκι, Ξαρχάκου κλπ., αλλά και την αντιδραστική στάση πολλών «ρεμπετόφιλων», που αντιμετωπίζουν το είδος ως ταμπού και αντιμετωπίζουν οποιαδήποτε διασκευή του ως ιεροσυλία.

Για να διαπιστώσουμε τις αλλαγές στους αισθητικούς κανόνες, το ρεπερτόριο αλλά και το οργανολόγιο, αναλύσαμε με χρονολογική σειρά ξεκινώντας από το δίσκο *Εξι λαϊκές ζωγραφιές* (1954) του Χατζιδάκι.

Ο Χατζιδάκις επεξεργάζεται τις συνθέσεις διατηρώντας τη ραχοκοκαλιά των πρώτων εκτελέσεων. Εύκολα διαπιστώνεται μία λόγια συγκρότηση, η οποία όμως δεν αποτυπώνεται σε παρτιτούρα καθώς ο Χατζιδάκις λειτουργούσε εκ μνήμης<sup>174</sup>. Διατηρεί την ρυθμική και αρμονική λογική, ενώ και η δομή δεν έχει εσκεμμένες αλλαγές. Οι τεχνικές που χρησιμοποιεί πιθανόν προέρχονται ως επί το πλείστον από το κλασικό πιάνο αλλά και από το λαϊκό ρεπερτόριο. Φαίνεται ότι έχει εντοπίσει αρκετές από τις τεχνικές των πρώτων εκτελέσεων όπως είναι το στακάτο παίξιμο με μπασογραμμές ή οι τρίλιες στην βασική μελωδία, τις οποίες χρησιμοποιεί αυθόρμητα μιμούμενος τις πρώτες εκτελέσεις. Ωστόσο συγκρίνοντας τις λαϊκές τεχνικές στην εναρμόνιση και στην εκτέλεση της μελωδίας, με τον τρόπο που τις χρησιμοποιεί στους

---

<sup>174</sup> Γιώργος Κοκκώνης, 2019, σ. 662.



επόμενους δίσκους, παρατηρούμε ότι έχει αποκωδικοποιήσει αυτές τις τεχνικές και τις χρησιμοποιεί επανειλημμένα και επιτηδευμένα. Για παράδειγμα, στο *Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι* από το 02:35 ως το τέλος του κομματιού επεξεργάζεται την μελωδία με εναλλαγή στις δυναμικές (από piano καταλήγει σε forte) αποδίδοντας μία δραματοποίηση στο μουσικό κείμενο. Οι διασκευές έχουν στο σύνολό τους απλοποιημένη την μελωδία και τις τεχνικές εναρμόνισης στο αριστερό χέρι, δημιουργώντας την αίσθηση της εκπαιδευτικής χρήσης των διασκευών<sup>175</sup>. Η εκπαιδευτική χρήση των διασκευών ίσως είναι ένα εργαλείο με το οποίο το ευρύ κοινό ήρθε σε πρώτη επαφή με το ρεμπέτικο. Στο *Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι* ο Χατζιδάκις χρησιμοποίησε τις βασικές τεχνικές που εφάρμοσε και στα προηγούμενα κομμάτια όπως τις εναλλαγές στις εντάσεις ενισχύοντας την βασική μελωδία, τρέμολο, συγχορδίες με legato, χαμηλώνοντας το tempo με αποτέλεσμα να γίνεται πιο εκφραστικός και δημιουργικός διαφοροποιώντας το κομμάτι από τα υπόλοιπα του δίσκου και ουσιαστικά εγκαινιάζει ένα νέο αισθητικό πλαίσιο στο λαϊκότροπο ρεπερτόριο. Σημαντική διαφορά είναι ότι στις πρώτες εκτελέσεις ήταν προτεραιότητα ο στίχος, ενώ οι διασκευές του Μάνου Χατζιδάκι αποτελούν μία μουσική συνέχεια της ομιλίας του για το ρεμπέτικο, αναδεικνύοντας την τέχνη της μουσικής του αυτοτελώς. Μάλιστα, δεδομένου του ότι η μουσική αυτή προορίζεται για μπαλέτο, η αναγωγή σε έναν νέο τόπο είναι ουσιαστικός μοχλός αποστασιοποίησης από το πρωτογενές περιβάλλον.<sup>176</sup>

Αργότερα ο Σταύρος Ξαρχάκος στο δίσκο *Μάρκος ο δάσκαλός μας* (1968) διατηρεί από τις πρώτες εκτελέσεις βασικά συστατικά στοιχεία, όπως ο ρυθμός, η δομή αλλά και η λογική στην εναρμόνιση. Επιπλέον, επιστρατεύει ερμηνευτές του λαϊκού ρεπερτορίου. Γενικά, δεν φαίνεται να έχει διάθεση αποστασιοποίησης. Έχει εντοπίσει το στακάτο παίξιμο της λαϊκής κιθάρας των πρώτων εκτελέσεων και το αναπαράγει πιο αυστηρά με τα κρουστά. Αυτό δείχνει ότι η συνοδεία είναι δουλεμένη κυρίως στο επίπεδο της μουσικής καταγραφής και αφήνει την αίσθηση μίας καλής ηχογράφησης στο στούντιο σε αντίθεση με τις πρώτες ηχογραφήσεις που είναι πιο «ζωντανές» και άμεσα συνδεδεμένες με την μουσική σκηνή στην οποία επιτελούνται. Οι διασκευές του μπορούν να χαρακτηριστούν περισσότερο ως επανεκτελέσεις με εμπλουτισμένη

---

<sup>175</sup> Βλ. Μπαζέ τσιφλίκι.

<sup>176</sup> Νίκος Ορδουλίδης, 2019, σσ. 673-674.

ενορχήστρωση και διάθεση αύξησης του ηχητικού όγκου. Λόγω του νέου οργανολογίου, έχουν μπει περισσότερες δεύτερες φωνές και ντουμπλαρίσματα. Το μπουζούκι σε σχέση με τα υπόλοιπα όργανα είναι πιο εκφραστικό. Όταν έχει πρωταγωνιστικό ρόλο εκτελεί τις φράσεις είτε με ακρίβεια όταν απαιτείται είτε πιο εκφραστικά (βλ. *Αντιλαλούνε οι φυλακές* 01:00-01:30) ενώ στη συνοδεία συμμετέχει στις ανταποκρίσεις και στο ντουμπλάρισμα τη φωνής. Το πιάνο έχει συνοδευτικό ρόλο και μιμείται τεχνικές από τον μπαλαμά, το μπουζούκι αλλά και το σαντούρι (βλ. *Σου 'δωσα διαζύγιο*) δίνοντας την αίσθηση του λαϊκού ύφους. Χρησιμοποιεί δηλαδή μπάσογραμμές ενισχύοντας την βασική μελωδία (τεχνική της λαϊκής κιθάρας) και συνοδεύει με staccato παίξιμο (βλ. *Τα δυο σου χέρια πήρανε*). Η ηλεκτρική κιθάρα χρησιμοποιείται χωρίς εφέ και ο ρόλος της είναι κυρίως συνοδευτικός. Επίσης συμμετέχει στις ανταποκρίσεις, σε γέφυρες και ελάχιστες φορές εκτελεί την βασική μελωδία. (βλ. *Φραγκοσυριανή*). Η ακουστική κιθάρα έχει μόνο συνοδευτικό χαρακτήρα με στακάτο παίξιμο.

Ο Σταύρος Ξαρχάκος χρησιμοποιεί έμπειρους τραγουδιστές, που γνωρίζουν το ρεπερτόριο, σε αντίθεση με τον Χατζιδάκι, που επιλέγει ερμηνευτές που έρχονται για πρώτη φορά σε επαφή με το λαϊκό. Παρόλα αυτά, την αίσθηση του λαϊκού ύφους από τα όργανα την δίνουν μόνο το μπουζούκι και το πιάνο. Τα υπόλοιπα όργανα δίνουν την αίσθηση μιας καλοδομημένης ορχήστρας (session) για ηχογραφήσεις στο στούντιο. Οι διασκευές θα μπορούσαν να παιχτούν σε θέατρο, στάδιο, πλατείες εκδηλώσεων παρά στο πάλκο των πρώτων ηχογραφήσεων. Σε αυτούς τους χώρους όπου είχε πρόσβαση το ευρύ κοινό απευθυνόταν ο Ξαρχάκος έτσι ώστε να υπάρχει πρόσβαση στο ρεπερτόριο αλλά σε «ασφαλή απόσταση».

Από τις χρονολογικά πρόσφατες περιπτώσεις επιλέξαμε το δίσκο *Café De L'Art Vol.5* του Νότη Μαυρουδή σε συνεργασία με Παναγιώτη Μάργαρη. Το αισθητικό πλαίσιο των διασκευών καθορίζεται κυρίως από το οργανολόγιο, τις αλλαγές στο ρυθμό και στις δυναμικές. Καθοριστικό ρόλο παίζουν οι τεχνικές της κλασικής κιθάρας όπως είναι το τρέμολο και τα αρπίσματα. Επίσης το ηχόχρωμα της κλασικής κιθάρας, είναι διαφορετικό από τον ήχο της λαϊκής κιθάρας των πρώτων ηχογραφήσεων. Ο Νότης Μαυρουδής και ο Παναγιώτης Μάργαρης χρησιμοποιούν μπάσογραμμές στις εναλλαγές ακόρντων τις οποίες τις τονίζουν αρκετά και επιμένουν σε αυτές. Οι κιθάρες αλλάζουν συχνά ρόλους με την μορφή ερώτησης – απάντησης. Δεν παίζει μόνο η μία κιθάρα την συνοδεία και η άλλη την μελωδία, αλλά αντιστρέφουν διαρκώς τους ρόλους τους. Βέβαια ο Μαυρουδής δεν μπορεί να ξεφύγει από το προσωπικό του ύφος του και

όσες φορές προσπαθεί να παίξει κάτι πιο λαϊκό όπως το ταξίμι ή τις ανταποκρίσεις και τις μασογραμμές, τα προσεγγίζει με τον δικό του τρόπο, με αποτέλεσμα να αναδεικνύει τα λαϊκά στοιχεία με μια κάποια επιτήδευση (βλ. ταξίμι στο *Ρίξε Τσιγγάνα τα χαρτιά* 02:50 - 04:20). Στην συγκεκριμένη περίπτωση παρατηρούμε ότι η αρχή του Φουκώ δεν αφορά μόνο στο κοινό αλλά και στον διασκευαστή, ο οποίος αποδεικνύεται ότι δεν είχε την απαιτούμενη τριβή ή/και πρόσβαση στο ρεπερτόριο ώστε να προσεγγίσει και να αναδείξει τις μύχιες πτυχές του.

### **Αρχή έκτη**

Ως έκτη αρχή, ο Φουκώ αναφέρεται ότι οι ετεροτοπίες «έχουν, σε σχέση με τον υπόλοιπο χώρο, κάποια λειτουργία». Η διακριτική τους λειτουργικότητα ξεχωρίζει τις «ετεροτοπίες των ψευδαισθήσεων», όπως είναι οι οίκοι ανοχής, και τις «ετεροτοπίες αντιστάθμισης» όπως είναι οι αποικίες, πραγματικές και τέλεια οργανωμένες σε σχέση με την υπόλοιπη κοινωνία.

Όλες οι διασκευές που μελετήσαμε παλινδρομούν ανάμεσα στο καθεστώς της «ψευδαίσθησης» και της «αντιστάθμισης». Ως «ψευδαίσθηση» γίνονται τα σύμβολα της λαϊκής κουλτούρας που συμμετέχει στην νεοελληνική αισθητική, θεμελιώνοντας στον αυθορμητισμό και τον «πρωτογονισμό» της ισχυρούς κοινωνικούς (για κάποιους μάλιστα εθνικούς) δεσμούς, που αντέχουν στην διαχρονία. Αυτή η λειτουργία τείνει να γίνεται ενίοτε «αγιογραφική». Ως «ετεροτοπίες της αντιστάθμισης», κομίζουν την οργάνωση και το σχόλιο που θα διευθετήσουν τον αποδιοργανωμένο και πρόχειρο τρόπο με τον οποίο ως Νεοέλληνες αντιμετωπίζουμε συχνά την πολιτισμική μας ταυτότητα, επαναπαυόμενοι σε φαντασιώσεις και στερεότυπα.

Συνοψίζοντας, οι αρχές της ετεροτοπολογίας, όπως διατυπώθηκαν από τον Μισέλ Φουκώ, μας βοηθούν να εντοπίσουμε εξαιρετικά ενδιαφέρουσες πτυχές της αισθητικής ανάλυσης των διασκευών. Αν δούμε την διασκευή ως ετεροτοπία, μας αποκαλύπτεται ένα ευρύ πλέγμα αξιών, ανεξάρτητο από το χρονικό στίγμα της πρώτης εκτέλεσης, αλλά απόλυτα εξαρτημένο από το ιστορικό παρόν και τις προβολές του μέλλοντος.

## Επίλογος

Η ανάλυση των διασκευών του ρεμπέτικου που εξετάσαμε δεν ήταν εξαντλητική, ούτε ως προς το δείγμα, ούτε ως προς την μουσικολογία. Ο έλεγχος των παραδειγμάτων μας όμως, μας επέτρεψε να τις δούμε μέσα από μια συγκεκριμένη προοπτική, που ανέδειξε συγκεκριμένες πτυχές της νεοελληνικής μουσικής κουλτούρας.

Είναι προφανές ότι στην συνείδηση των συνθετών που μελετήσαμε, όπως και όλων των Νεοελλήνων, η παράδοση του ρεμπέτικου έχει σε έναν μεγάλο βαθμό «ιεροποιηθεί». Σε αυτό έχει συνδράμει και ένα ισχυρό φαντασιακό πλαίσιο, που ξεκίνησε με το έργο του Ηλία Πετρόπουλου<sup>177</sup> και συνεχίζεται μέσα από τη δράση πολλών προσώπων και ομάδων που αντιμετωπίζουν το είδος ως τον ιερό τόπο μια «αυθεντικής» και αδιαμεσολάβητης λαϊκότητας. Παραδείγματα του φαντασιακού πλαισίου συναντήσαμε σε όλο το εύρος των διασκευών. Χαρακτηριστικά ο Χατζιδάκις στο δίσκο *Τα περίξ* χρησιμοποίησε το όργανο για να αποτυπώσει το ηχώχρωμα της λατέρνας, την οποία προφανώς συνδέει με την αισθητική της λαϊκότητας, ως κομμάτι μιας αστικής συνθήκης που ανήκει στο παρελθόν. Όπως και στο δίσκο *Πριν το χάραμα* ο Μαυρουδής παρασύρεται από τους αισθητικούς κανόνες των πρώτων εκτελέσεων και φαίνεται να προσπαθεί να αποδώσει την ιστορική «αυθεντικότητα» του ρεπερτορίου.

Μετά από τον βίαιο εξοστρακισμό του στο περιθώριο και την παράδοσή του στην μεταξική λογοκρισία, στα μεταπολεμικά χρόνια το συλλογικό φαντασιακό γύρω από το ρεμπέτικο μεταστρέφεται, αγγίζοντας μια διάσταση «ιεροποίησης» στα χρόνια της μεταπολίτευσης. Εδώ δεν μπορούμε παρά να ανακαλέσουμε τη γνωστή φράση του Ραούλ Βανεγκέμ «*ό,τι ιεροποιεί σκοτώνει*»<sup>178</sup>, και να αναζητήσουμε ποια είναι τα αισθητικά στοιχεία τα οποία «υποβαθμίζονται» ή «αναβαθμίζονται» καθώς το ρεμπέτικο ανασυγκροτείται στην πορεία του χρόνου.

Είναι φυσικό οι Νεοέλληνες συνθέτες να διαχειρίζονται το ρεμπέτικο πάνω στην διεκυστίνδα ανάμεσα στην υπεράσπισή του ως απορριπτέο περιθώριο και την αναγωγή του σε «δείκτη» της σύγχρονης ελληνικής κουλτούρας. Όποιες και αν είναι

---

<sup>177</sup> Δημήτρης Παπανικολάου, 2011, σ. 58-64.

<sup>178</sup> Raul Vanegem, 2005, σ. 21.

οι επιμέρους επιλογές τους, το βέβαιο είναι ότι δημιούργησαν νέα αισθητικά πλαίσια, όπου προβάλλεται μια πλειάδα αξιών. Το εύρος των αξιών αυτών είναι πιο μεγάλο από όσο φαίνεται εκ πρώτης όψεως, και δεν περιορίζεται σε «αναπαραστατικές» λογικές. Σε γενικές γραμμές, η «ιεροποίηση» επιβάλλει την πιστή αναπαράσταση και αναιρεί την δημιουργικότητα<sup>179</sup>. Στις περιπτώσεις που μελετήσαμε, οι συνθέτες δεν αντιμετώπισαν την διαδικασία της διασκευής με προχειρότητα. Ωστόσο ο καταλυτικός παράγοντας που καθόρισε τον βαθμό της δημιουργικότητας ήταν η μελέτη του πρωτογενούς υλικού και το κοινωνικό περιβάλλον. Συγκρίναμε και εντοπίσαμε τις διαφορές στην πιανοκεντρική εκδοχή του Χατζιδάκι στις *Έξι λαϊκές ζωγραφίες* με του Ορδουλίδη στο δίσκο *Η εποχή του ρεμπέτικου*. Αλλά και τις διαφορές στη δημιουργικότητα του ίδιου συνθέτη όπως του Ξαρχάκο στο δίσκο *Μάρκος ο δάσκαλός μας* και *Τσιτσάνη διάλογοι*.

Αν συμφωνήσουμε με τον Μπλάκινγκ πως *όλες οι μουσικές είναι λαϊκές, εφόσον αποτελούν το κοινό κτήμα ενός λαού*<sup>180</sup>, τι συμβαίνει όταν σε αυτό το κοινό κτήμα συνυπάρχουν πολλαπλές και διαφορετικές κοινότητες, οι οποίες επηρεάζονται από ποικίλες στάσεις, πολιτικές και ιδεολογίες; Πώς διαπραγματεύονται τη λαϊκότητα οι νεοέλληνες συνθέτες; Αυτό ακριβώς το ερώτημα διατυπώνει και ο Mario Vitti αναφερόμενος στην γενιά του '30<sup>181</sup>. Η λαϊκότητα είναι ένα ζήτημα εξόχως πολιτικό και οι επεξεργασίες ή/και τοποθετήσεις των συνθετών διόλου τυχαίες. Παρατηρήσαμε ότι την περίοδο της αναβίωσης του ρεμπέτικου οι συνθέτες διασκεύαζαν με ένα πιο συντηρητικό τρόπο, αναδεικνύοντας μια συγκεκριμένη φαντασιακή λαϊκότητα που ικανοποιούσε το κοινό αίσθημα μιας έντονα πολιτικοποιημένης εποχής. Αργότερα, και ενώ το κλίμα αυτό έχει οριστικά υποχωρήσει, οι διασκευές του Παπαδόπουλου και Ορδουλίδη φανερώνουν την ανάγκη μιας νέας προσέγγισης της λαϊκότητας, με τρόπο πιο προσωπικό, που συνειδητά ψηλαφεί τον τόπο της εμπειρίας ως αυτογνωσία μάλλον παρά ως πολιτικό σύνθημα. Αυτό φαίνεται και από τους χώρους επιτέλεσης των διασκευών τους που δεν είναι άλλοι από τα λαϊκά πάγκα σε αντίθεση με τους

---

<sup>179</sup> Η Λύντια Γκερ ανέλυσε κατά πόσο ένα έργο έχει την ίδια ουσία με την διασκευή του και αναφέρει: «Όταν ασχολούμαστε με τις δραστηριότητες της μεταγραφής και της διασκευής, αίρουμε προσωρινά τον σεβασμό μας στη σημασία των πρωτότυπων, ενορχηστρωτικών οδηγιών». Βλ. Λύντια Γκερ, 2005, σσ. 113-121.

<sup>180</sup> Βλ. Τζων Μπλάκινγκ, 1981, σσ. 14-15.

<sup>181</sup> Marrio Vitti, 1995, σσ. 71-72.

προηγούμενους που επέλεξαν θέατρα παραστάσεων, μέγαρο μουσικής κλπ., αλλά και από τον αντίστοιχο μινιμαλισμό του ίδιου του μουσικού λόγου τους.

Κλείνοντας, η εννοιολόγηση της διασκευής ως ετεροτοπία ήταν σημαντική για την κατανόηση του ρεμπέτικου, αλλά και των τρόπων με τους οποίους συγκροτούνται τα στερεότυπα και τα φαντασιακά αμαλγάματα<sup>182</sup>. Η διασκευή ανακαλεί όλες τις δυνάμεις που μπορεί να επιστρατεύσει ένας μουσικός όπως την μελέτη, αναστοχασμό, δημιουργικότητα και έμπνευση, αλλά και συνειδητές αισθητικές επιλογές που συνεπάγονται σε μια πολιτική στάση<sup>183</sup>. Καθώς το παρελθόν ξεδιπλώνεται στο παρόν με νέα νοήματα, οι μουσικές ετεροτοπίες, είτε προκύπτουν ως συνειδητές διεργασίες είτε ως αυθόρμητες, αποκαλύπτουν τις αξίες που επενδύονται στους αισθητικούς και μουσικούς κανόνες θέτοντας σε δοκιμασία τις κάθε μορφής υπεκφυγές.

---

<sup>182</sup> Για την προσέγγιση της «world music» μέσω της θεωρίας της ετεροτοπίας βλ. Δάφνη Τραγάκη, 2006, σσ. 11-12.

<sup>183</sup> Νίκος Ορδουλίδης, Μαρία Ζουμπούλη, 2018 , σ. 51.

## Βιβλιογραφία

1. EMMERSON Simmon, "Where next? New music, new musicology" στο EMS07 – The 'languages' of electroacoustic music, De Montfort University, Leicester, UK, 2007
2. PAPANIKOLAOU Dimitris, *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, Great Britain, 2007
3. TALEM Jasmina, *Folk musical instruments in Bosnia and Herzegovina*, Cambridge Scholars Publishing, UK, 2013
4. ΑΤΤΑΛΙ Ζακ, *Θόρυβοι*, Κέδρος - Ράππα, Αθήνα, 1991
5. ΒΑΝΕΓΚΕΜ Ραούλ, *Τίποτα δεν είναι ιερό, όλα μπορούν να λεχθούν*, Σαββάλας, Αθήνα, 2005
6. ΒΙΤΤΙ Μάριο, *Η 'γενιά του τριάντα', ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, Αθήνα, 1995
7. ΓΚΕΡ Λύντια, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, Εκκρεμές, Αθήνα, 2005
8. ΓΕΩΡΓΟΝΙΚΟΥ Αγγελική, *Η εγγραφή του ρεμπέτικου στον αντιπροσωπευτικό κατάλογο άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς για την ανθρωπότητα της UNESCO: Νέες δυνατότητες – προβληματισμοί*, πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Άρτα, 2019
9. ΓΚΡΑΜΣΙ Αντόνιο, *Παρελθόν και παρόν*, β' έκδ., Στοχαστής, Αθήνα, 1974
10. ΒΡΟΥΛΑΚΗΣ Λυκούργος, *Η διαδρομή του ρεμπέτικου τραγουδιού στο χρόνο*, Πτυχιακή εργασία στο ΤΜΕΤ Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 2012
11. ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΣ Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, Αθήνα, 2001
12. ΔΕΜΕΡΤΖΗΣ Κωστής, *Κοντσέρτο για 2 βιολιά (σύνθεση: 1944. Ενορχήστρωση: Κωστής Δεμερτζής, 1999)*, στο ένθετο του δίσκου BIS-CD-1554, BIS Records AB, Åkersberga, 2008
13. ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ Μαρία, "Τόπος, πατρίδα, χώρα: Μια ανάγνωση του Έρωτα της Μαρίας Αμπράμοβιτς" στο διεπιστημονικό συνέδριο: *Τοπίο: Ιστορίες, πολιτικές αναπαραστάσεις* (Πρακτικά διεπιστημονικού συνεδρίου, 9-10 Ιανουαρίου 2015), επιμ. Ζιώγας Γιάννης, Συλαίου Στέλλα, Τμήμα Εικαστικών

- και Εφαρμοσμένων Τεχνών Πανεπιστήμιου Δυτικής Μακεδονίας, Ελλάδα, 2015
14. ΚΑΡΑΝΙΚΑΣ Χαράλαμπος, *Η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης 1974-1990*, πτυχιακή εργασία στο ΤΛΠΜ του ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2011
  15. ΚΟΚΚΩΝΗΣ Γιώργος, "Ελληνικότητα, λαϊκότητα και «έντεχνη» νεοελληνική μουσική: οι Έξι λαϊκές ζωγραφιές του Μάνου Χατζιδάκι" στο 8ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «*Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις*» (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 25-27 Νοεμβρίου 2016), επιμ. Χάρδας Κώστας, Βούβαρης Πέτρος, Καρδάμης Κώστας, Σακαλλιέρος Γιώργος, Φούλιας Ιωάννης, Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη, 2019
  16. —. *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*, Fagottobooks, Αθήνα, 2017
  17. ΚΟΥΝΑΔΗΣ Παναγιώτης, "Η ελληνική δισκογραφία" στη Καθημερινή, *Το τραγούδι στην παράγκα του αιώνα*, επιμ. Π. Κουνελάκη, Καθημερινή, Αθήνα, 1998
  18. ΛΙΑΒΑΣ Λάμπρος, *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 2009
  19. ΜΠΛΑΚΙΝΓΚ Τζων, *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, Νεφέλη, 1981.
  20. ΝΤΑΛΧΑΟΥΣ Καρλ, *Αισθητική της μουσικής*, Στάχυ, Αθήνα 2000
  21. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ Λεωνίδα, "Παράδοση, νεωτερικότητα και δισκογραφία στο ρεμπέτικο" στην ημερίδα «η δίκη των ρεμπετών: αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία» (Πρακτικά της ημερίδας που έλαβε χώρα την Πέμπτη 14 Απριλίου 2016), επιμ. Μ. Ζουμπούλη - Γ. Κοκκώνης, ΕΨΕΤΕΜ - ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου - Νομική Σχολή ΕΚΠΑ, 2018
  22. ΟΡΔΟΥΛΙΔΗΣ Νίκος, *Συννεφιασμένη Κυριακή και Τη Υπερμάχω: καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός*, Fagottobooks, Αθήνα, 2017
  23. —. *Το λαϊκό πιάνο / Η εποχή του ρεμπέτικου*, Πριγκηπέσσα, Θεσσαλονίκη, 2018
  24. —. "Αποδοχές και απορρίψεις στις διασκευές των ρεμπέτικων που συγκροτούν τις Έξι λαϊκές ζωγραφιές" στο 8ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «*Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις*» (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Μέγαρο Μουσικής



- Αθηνών, 25-27 Νοεμβρίου 2016), επιμ. Χάρδας Κώστας, Βούβαρης Πέτρος, Καρδάμης Κώστας, Σακαλλιέρος Γιώργος, Φούλιας Ιωάννης, Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη, 2019
25. ΟΡΔΟΥΛΙΔΗΣ Νίκος, ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ Μαρία, "Για τον τεχνίτη και το δάνεισμα είν' εν' από τα όργανα της πρωτοτυπίας του" στην ημερίδα «η δίκη των ρεμπετών: αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία» (Πρακτικά της ημερίδας που έλαβε χώρα την Πέμπτη 14 Απριλίου 2016), επιμ. Μ. Ζουμπούλη - Γ. Κοκκώνης, ΕΨΕΤΕΜ - ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου - Νομική Σχολή ΕΚΠΑ, 2018
  26. ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ Δημήτρης, «"Ομιλείτε την καλιαρντήν;" Ο Ηλίας Πετρόπουλος, η δεκαετία του '60 και το αντισυστημικό μας απωθημένο», *The Books' Journal*, τεύχος 7 (Μάιος 2011), σ. 58-64
  27. ΠΙΛΤΙΚΑΚΗ Μαρία, *Το 'ρεμπέτικο' του Κώστα Φέρρη*, πτυχιακή εργασία στο ΤΛΠΜ του ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2015
  28. ΠΟΙΜΕΝΙΔΗΣ Άγγελος, *Συγκριτική ανάλυση επιλεγμένων επανεκτελέσεων και διασκευών της «Φραγκοσυριανής» του Μάρκου Βαμβακάρη*, διπλωματική εργασία στη Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2018
  29. STILL Judith & WORTON Michael, "Εισαγωγή στη διακειμενικότητα" (μτφ. Π. Καραβία, Κ. Τσακοπούλου) στο *Η Άλω*, Αθήνα, 1996
  30. ΤΑΜΠΑΚΑΚΗ Πολίνα, "Εξετάζοντας τον μύθο και τη μυθολογία της γενιάς του '30: η ανακάλυψη του ρεμπέτικου από τον Μάνο Χατζιδάκι και ο Γιώργος Σεφέρης" στο 5ο συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (2-5/11), επιμ. Κ. Δημάρης, *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία.*, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2014
  31. ΤΡΑΓΑΚΗ Δάφνη, "Άλλοι ήχοι: μουσική ετεροτοπία και οριενταλισμός στον μετα-αποικιοκρατικό κόσμο" στο *Μουσική Ήχος και Τόπος: τα κείμενα*, σειρά: Τετράδια Νο 1, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2006
  32. ΦΟΥΚΩ Μισέλ, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, Πλέθρον, Αθήνα, 2012
  33. —. *Οι λέξεις και τα πράγματα, Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, μτφ. Κωστής Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα, 2008 (Gallimard, Paris, 1966)
  34. ΦΡΑΓΚΟΥ – ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ Ολυμπία, *Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα μεσογειακών μελετών, Αθήνα, 1990

35. ΧΕΓΚΕΛ Φρίντριχ, *Η αισθητική της μουσικής*, Εστία, Αθήνα, 2000

## Πηγές

1. [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000015900](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000015900), (τελευταία επίσκεψη: 8/10/2019).
2. [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002262167](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002262167), (τελευταία επίσκεψη: 8/10/2019).
3. [www.hadjidakis.gr/diskography/album\\_details.asp?AlbumID=22](http://www.hadjidakis.gr/diskography/album_details.asp?AlbumID=22) (τελευταία επίσκεψη στις 4/4/2017).
4. [www.tch.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=44&id=275](http://www.tch.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=44&id=275) (τελευταία επίσκεψη 13/11/2019).
5. [www.eastern-piano.com/el/description](http://www.eastern-piano.com/el/description) (Τελευταία επίσκεψη: 6/6/2019).
6. [www.youtube.com/watch?v=lxOruDUO4p8](https://www.youtube.com/watch?v=lxOruDUO4p8) (τελευταία επίσκεψη: 18/11/2019).
7. [web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf](http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf) (τελευταία επίσκεψη: 18/11/2019).
8. [ich.unesco.org/en/decisions/12.COM/11.B11](http://ich.unesco.org/en/decisions/12.COM/11.B11) (τελευταία επίσκεψη: 19/11/2019)