



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αριθμ. Πρωτ.:.....1888.....
Ημερομηνία:.....27, 5...../.....20.....

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΧΙΠ ΧΟΠ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΩΝ SOCIAL WASTE
ΚΑΙ ΑΝΤΙΠΟΙΝΑ: ΜΙΑ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ**

Προκόπος Ιωάννης

Επιβλέπων: Θεοδοσίου Ασπασία

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Αθήνα, Ιούνιος, 2020

**HIP HOP AND TRADITION IN SOCIAL WASTE AND ANTIPOINA'S
MUSIC: A COMPARATIVE STUDY**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, 18/06/2020

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Θεοδοσίου Ασπασία,
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
 2. Μέλος επιτροπής
Παπαδάκη Ειρήνη,
Επίκουρη Καθηγήτρια
 3. Μέλος επιτροπής
Βερβέρης Αντώνης,
Ακαδημαϊκός Υπότροφος
- Η Πρόεδρος του Τμήματος
Μαρία Ζουμπούλη
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

© Προκόπος, Ιωάννης, 2020.

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 μεταπτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Προκόπος, Ιωάννης

Υπογραφή



Στους γονείς μου, Αγγελική και Ευάγγελο.

Στη Στεφανία.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα εργασία, παρουσιάζεται η αναβίωση της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής μέσα από το έργο των Social Waste και Αντίποινα, οι οποίοι με έρεισμα την παράδοση επιχειρούν να αφυπνίσουν την κοινωνία εν καιρώ κοινωνικής και πολιτικής κρίσης. Ειδικότερα, εξετάζεται το ζήτημα αυθεντικότητας που προκύπτει από τη μίξη χιπ χοπ και παράδοσης, καθώς και η σχέση του έργου τους με το πλαίσιο της υφιστάμενης Μετανεωτερικότητας και παγκοσμιοποίησης. Για τη διερεύνηση των ερωτημάτων μας, αναλύεται ολόκληρη η δισκογραφία των συγκροτημάτων, μεμονωμένες δουλειές, αλλά και οι μεταξύ τους συμπράξεις, με βασικά αντικείμενα μελέτης το οργανολόγιο και τη θεματολογία.

Λέξεις-κλειδιά: Αναβίωση, Παράδοση, Μετανεωτερικότητα, Ελληνικό Χιπ Χοπ.

ABSTRACT

In the present study, we present the revival of folk and traditional music through the work of Social Waste and Antipoina, who, based on tradition, try to awaken society in a time of social and political crisis. In particular, the issue of authenticity that arises from the fusion of hip hop and tradition is examined, as well as the relationship of their work and the existing frame of Postmodernism and globalization. In order to investigate our questions, the whole discography of the bands is analyzed, individual works and the collaborations between them, with organology and lyrics as the main objects of the study.

Keywords: Revival, Tradition, Postmodernism, Greek Hip Hop.

Πίνακας περιεχομένων

| | | |
|-------|--|------|
| 0. | Εισαγωγή..... | iii |
| 0.1 | Μεθοδολογία Έρευνας | iv |
| 0.1.0 | Τα συγκροτήματα..... | iv |
| 0.1.1 | Η δισκογραφία | viii |
| 0.2 | Σύνοψη κεφαλαίων..... | x |
| 1. | Κεφάλαιο πρώτο – Προσδιορισμός εννοιών..... | 1 |
| 1.1 | Λαϊκή Παραδοσιακή μουσική - Εννοιολογική αποσαφήνιση..... | 1 |
| 1.2 | Το φαινόμενο της αναβίωσης..... | 5 |
| 1.2.0 | Η αναβίωση και μίξη της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής στο ελληνικό χιπ χοπ | 14 |
| 1.3 | Μετανεωτερικότητα και Παγκοσμιοποίηση..... | 19 |
| 1.3.0 | Παγκοσμιοποίηση | 20 |
| 2. | Κεφάλαιο δεύτερο – Χιπ Χοπ..... | 24 |
| 2.1 | Η χιπ χοπ μουσική..... | 24 |
| 2.2 | Η χιπ χοπ κουλτούρα | 26 |
| 2.3 | Το χιπ χοπ στην Αμερική..... | 27 |
| 2.3.0 | Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο | 27 |
| 2.3.1 | Η δημιουργία του είδους..... | 29 |
| 2.4 | Το χιπ χοπ στον κόσμο: Η διασπορά του είδους..... | 31 |
| 2.5 | Το χιπ χοπ στην Ελλάδα | 34 |
| 2.5.0 | Γενικά στοιχεία..... | 34 |
| 2.5.1 | Low Bar..... | 37 |
| 3. | Κεφάλαιο τρίτο - Ανάλυση Δισκογραφίας | 39 |
| 3.1 | Συμβάσεις | 39 |
| 3.1.0 | Θεματικά μοτίβα..... | 41 |
| 3.2. | Ανάλυση Social Waste..... | 51 |
| 3.2.0 | Social Waste (2000) – 15 κομμάτια..... | 51 |
| 3.2.1 | Ήταν ταξίδι (2001) – 19 κομμάτια..... | 53 |
| 3.2.2 | Κομμάτια που παρουσιάζονται σε συλλογές/δίσκους τρίτων και singles (2002-2018) – 11 κομμάτια | 54 |
| 3.2.3 | Στη γιορτή της ουτοπίας (2013) - 07 κομμάτια..... | 56 |
| 3.2.4 | Με μια πειρατική γαλέρα (2015) - 07 κομμάτια..... | 57 |
| 3.3 | Ανάλυση Αντίποινα..... | 59 |

| | | |
|-------|---|-------|
| 3.3.0 | Πράξεις Αντεκδίκησης (2003) – 14 κομμάτια | 59 |
| 3.3.1 | Δυο Λόγια (2008) – 18 κομμάτια | 60 |
| 3.3.2 | Χάος & Αρμονία (2013) – 10 κομμάτια..... | 62 |
| 3.4 | Ανάλυση Social Waste και Αντίποινα | 64 |
| 3.4.0 | Το Hip Hop της Μεσογείου (2017) – 10 κομμάτια..... | 64 |
| 3.4.1 | Των ανέμων και των θαλασσών (2018) | 66 |
| 3.5 | Ερμηνεία αποτελεσμάτων της δισκογραφικής ανάλυσης | 66 |
| 3.5.0 | Στίχοι και θεματικά μοτίβα | 67 |
| 3.5.1 | Σταδιακή υιοθέτηση της παράδοσης..... | 68 |
| 3.5.2 | Μελωδικά ρεφραίν | 72 |
| 3.5.3 | Ο ρόλος του συγκροτήματος-μέντορα..... | 73 |
| 4. | Κεφάλαιο τέταρτο - Συμπεράσματα..... | 76 |
| 4.1 | Ο λόγος της αναβίωσης της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής στη μουσική των Social Waste και Αντίποινα | 76 |
| 4.2 | Μίξη χιπ χοπ-παράδοσης και το ζήτημα της αυθεντικότητας..... | 77 |
| 4.3 | Η χρήση της μουσικής ως «όπλο» σε μια περίοδο Μετανεωτερικότητας και παγκοσμιοποίησης..... | 78 |
| 4.4 | Η ενότητα ως απάντηση στις κοινές ανησυχίες: Το τοπικό και υπερτοπικό πλαίσιο | 80 |
| 4.5 | Καταληκτικές σκέψεις..... | 82 |
| 4.6 | Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα | 82 |
| | Επίλογος..... | 83 |
| | Βιβλιογραφία..... | ix |
| | Παραρτήματα | xvi |
| | Παράρτημα Α: Δεδομένα ανάλυσης της δισκογραφίας | xvi |
| | Παράρτημα Β: Κατάλογος συνεντεύξεων συγκροτημάτων..... | xxiii |

0. Εισαγωγή

Στην παρούσα έρευνα, θα μας απασχολήσει το για ποιο λόγο υπάρχει η ανάγκη αναβίωσης της παράδοσης από νεανικές υποκουλτούρες, καθώς και οι μορφές που αυτή παίρνει, μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της περιόδου της Μετανεωτερικότητας και της Παγκοσμιοποίησης.

Έτσι, θα ερευνήσουμε συγκριτικά την πορεία των Social Waste και των Αντίποινα ως προς τη σχέση τους με την παράδοση, τα νέα δεδομένα που έφεραν, καθώς και τον τρόπο που ακολουθεί η κάθε μπάντα ξεχωριστά για τη σταδιακή υιοθέτηση της παράδοσης στη μουσική τους, αναλύοντας το μεμονωμένο δισκογραφικό υλικό των Social Waste και Αντίποινα ξεχωριστά, για να καταλήξουμε στη σύμπραξη των δύο αυτών σχημάτων με το δίσκο «Το Hip Hop της Μεσογείου». Βασικό αντικείμενο της μελέτης μας αποτελεί η εξέλιξη του οργανολόγιου και της θεματολογίας των δύο αυτών σχημάτων. Συμπληρωματικώς, θα αντλήσουμε στοιχεία από απαντήσεις τους σε συνεντεύξεις που έχουν δώσει για τα θέματα που μας αφορούν, ωστόσο, διευκρινίζεται πως οι συνεντεύξεις δεν εμπεριέχονται στα βασικά αντικείμενα της μελέτης μας, αλλά χρησιμοποιούνται για να υποστηρίξουμε κάποια δεδομένα για τα συγκροτήματα. Πιο συγκεκριμένα, θα αναζητηθούν στοιχεία για τα εξής, ειδικά ερωτήματα:

- Πώς εξελίσσεται το οργανολόγιο στα τραγούδια τους.
- Πώς εξελίσσεται η θεματολογία στα τραγούδια τους.
- Εάν υπάρχει αύξηση των μελωδικών ρεφραίν στη μουσική τους, παράλληλα με την εισαγωγή παραδοσιακών και φυσικών οργάνων, και πώς/εάν αυτά σχετίζονται με πιθανή αύξηση μελωδικής «μουσικότητας» στη μουσική τους, μια και τη χιπ χοπ μουσική χαρακτηρίζει η μελωδική μονοτονία.

Παράλληλα, θα διερευνηθούν και τα εξής, επιμέρους ερωτήματα:

- Πώς και εάν σχετίζεται το φαινόμενο της «αναβίωσης» της παράδοσης με το έργο τους.

- Πώς οι μπάντες της έρευνας αντιλαμβάνονται την παράδοση και τη μίξη της μουσικής τους με αυτή.
- Ποιες είναι οι πιθανές αφορμές και οι πιθανοί στόχοι των αλλαγών στο οργανολόγιο της μουσικής τους.
- Ποιες είναι οι πιθανές αφορμές και οι πιθανοί στόχοι των αλλαγών στη θεματολογία της μουσικής τους.
- Εάν και πώς επηρέασαν την εξέλιξη των σχημάτων της έρευνας, ως προς τη σχέση τους με την παράδοση, τα συγκροτήματα που λειτούργησαν ως μέντορες για τους δεύτερους κατά την αρχική, τουλάχιστον, περίοδο δημιουργίας τους.

0.1 Μεθοδολογία Έρευνας

0.1.0 Τα συγκροτήματα

Η επιλογή των δύο αυτών συγκροτημάτων, Social Waste και Αντίποινα, γίνεται με βάση τους ακόλουθους λόγους: τόσο μεμονωμένα όσο και μαζί, παγίωσαν τη χρήση της παραδοσιακής μουσικής στο ελληνικό χιπ χοπ, ως νέο, πλήρως αποδεκτό άκουσμα από τους ακροατές του και ως μια ακόμα, «φυσιολογική» έκφανση του είδους, εν μέσω συζητήσεων για πολλαπλά και σύνθετα ζητήματα αυθεντικότητας. Μπορεί να μην εισήγαγαν πρώτοι την παράδοση στο είδος, μια και δείγματα και αναφορές σε, κυρίως, ρεμπέτικη και, λιγότερο, παραδοσιακή μουσική είχαν ήδη χρησιμοποιηθεί κατά κόρον μέχρι τις αρχές του 2000 από καλλιτέχνες, όπως οι FF.C., ο Εισβολέας, οι Ladose κ.ο.κ., ωστόσο, την παγίωσαν ως βασικό χαρακτηριστικό στη μουσική τους και, εν τέλει, ταυτίστηκαν με αυτήν από το κοινό. Επιπροσθέτως, διευρύναν το κοινό της χιπ χοπ μουσικής και εξέλιξαν το μουσικό αυτό κράμα από τη χρήση προηχογραφημένων, κυρίως, δειγμάτων (samples), στη χρήση φυσικών, παραδοσιακών οργάνων, ενσωματώνοντας παράλληλα, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, χαρακτηριστικά της παραδοσιακής μουσικής και κουλτούρας, όπως το ταξίμι, τον τρόπο παιξίματος των οργάνων, θεματολογίες, λέξεις κ.ο.κ..

0.1.0.1 Social Waste

Οι Social Waste, απαρτίζονται από τον Γιάννη Σκουλατάκη στην παρουσίαση στίχων, λαούτο, κιθάρα, ακορντεόν, μαντολίνο κ.α., τον Γιώργη Νίκα, ο οποίος είναι κατασκευαστής οργάνων, στους στίχους, παρουσίαση στίχων, σύνθεση μουσικής, synths, γκάιντα, λαούτο, λάφτα, ασκομαντούρα, αρχαία λύρα (χέλυσ), πανδούρα, διάυλο, σουραύλι, ταμπουρά, τζουρά, νταχαρέ, τον Γιώργο Δούκα στην παρουσίαση στίχων και διαχείριση των media (video, Facebook, Ιστοσελίδα κλπ.), τον Λεωνίδα Οικονομάκη στους στίχους και παρουσίαση στίχων, τον Νίκο Παπουτσή στην τρομπέτα, στίχους, παρουσίαση στίχων, τον Χρήστο Στάικο στις μουσικές παραγωγές, στίχους, παρουσίαση στίχων, και ο Dj Magnum και Dj Stigma στα scratches, όπου η βοήθειά τους απαιτείται.

Το συγκρότημα, αποτελεί «ένα από τα πιο επιτυχημένα παραδείγματα πολιτικοποιημένης τέχνης που αγγίζει πλατιά ακροατήρια»¹ και «δημιουργήθηκαν τον 1999 στο Ηράκλειο της Κρήτης. Δεκαεφτάχρονοι τότε, μαθητές ακόμα, τράβηξαν αμέσως την προσοχή των Active Member, οι οποίοι τους πρότειναν να συνεργαστούν στα πλαίσια της ομάδας παραγωγής τους, της Freestyle Productions. Ο B.D Foxmoor (κατά κόσμον Μιχάλης Μυτακίδης) δήλωσε τότε «Εγώ έχω να πω τα καλύτερα για τα νέα σχήματα...Από την Κρήτη, τους Social Waste, 17 χρονών, που θα τους χρυσοπληρώνανε έξω.»

Μετά από περιπλάνηση ετών στον κόσμο του ελληνικού hip hop, πολλές συναυλίες σε όλη την Ελλάδα αλλά και το εξωτερικό, πολλά τραγούδια και εμπειρίες στη σκηνή, το 2004 αποχωρούν από τη Freestyle Productions. Ο X-Ray (Νικήτας Nils Klint), πρώην μέλος των Active Member και νυν του συγκροτήματος Ρόδες United περιέγραψε τους Social Waste σαν ένα «από τα πιο ολοκληρωμένα σχήματα» του ελληνικού hip hop, όπως δήλωσε τότε σε μια συνέντευξή του.

Λόγω σπουδών, εργασίας και ανεργίας, στρατιωτικής θητείας αλλά και προσωπικών αναζητήσεων, το συγκρότημα αποχώρησε από τη σκηνή, τηρώντας σιγή ιχθύος μέχρι και το 2013, οπότε αποφάσισαν να ξαναβγούν στο προσκήνιο. Το Νοέμβριο του 2013 κυκλοφόρησαν το άλμπουμ «Στη γιορτή της Ουτοπίας», το Δεκέμβριο του 2015 το άλμπουμ «Με μια πειρατική γαλέρα» και τον Φλεβάρη του 2017 μαζί με τα Αντίποινα κυκλοφόρησαν το άλμπουμ «Το hip hop της Μεσογείου».

¹ Ξεκίνημα. (2017). Συνέντευξη Social Waste: «Η τέχνη διατηρεί τη μνήμη του κινήματος» - Ξεκίνημα. [online] Available at: [http:// http://net.xekinima.org/social-waste-η-τέχνη-διατηρεί-τη-μνήμη-του-κίνημα/](http://net.xekinima.org/social-waste-η-τέχνη-διατηρεί-τη-μνήμη-του-κίνημα/) [Accessed 20 Feb. 2019].

Σήμερα, συνεχίζουν να κάνουν αυτό που κάνουν από μικροί, προσπαθώντας όπως λένε να το πάνε «λίγο πιο πέρα» από ‘κει που το παρέλαβαν, πριν το παραδώσουν και οι ίδιοι στην επόμενη γενιά.

Οι στίχοι τους βρίθουν από αναφορές στους ποιητές και τους λογοτέχνες του κόσμου, καθώς και στην κοινωνικοπολιτική κατάσταση στην Ελλάδα, τη Μεσόγειο, και τον κόσμο ολόκληρο. Στα τραγούδια των Social Waste ο Μανόλης Αναγνωστάκης συνυπάρχει με τον Ζαν Κλοντ Ιζό, και ο Χρόνης Μίσσιος με τον Subcomandante Marcos των Ζαπατίστας σε ένα εκρηκτικό μείγμα.

Έχουν εμφανιστεί σε πάρα πολλές μουσικές σκηνές, φεστιβάλ, και αυτοοργανωμένους χώρους σε όλη την Ελλάδα, καθώς και στο εξωτερικό (Γερμανία, Νορβηγία, Μεξικό). Επίσης έχουν έντονη ακτιβιστική δράση ενώ συχνά δίνουν ομιλίες σε αυτοοργανωμένους χώρους αλλά και πανεπιστήμια σχετικά με την κοινωνικοπολιτική διάσταση του χιπ χοπ².

Όσο αφορά το άλμπουμ «Το Χιπ Χοπ της Μεσογείου», με το οποίο ασχολείται και η παρούσα έρευνα, έγινε σε συνεργασία τους Αντίποινα, μια χιπ χοπ μπάντα που πειραματίζεται κι αυτή με την παράδοση και το οργανολόγιό της, και χρειάστηκαν περίπου δύο χρόνια για να ολοκληρωθεί. Στο άλμπουμ συμμετέχει επίσης ένα μεγάλο πλήθος μουσικών, όπως ο Manu Chao με κιθάρα και φωνητικά, ο Κωνσταντής Παπακωνσταντίνου με μουσική σύνθεση και κιθάρα, η Μαρία Κώτη και ο Γιώργος Παπαϊωάννου από τους Χαϊνήδες με φωνητικά και βιολί αντίστοιχα, ο Νίκος Μπάρδης από Διάφανα Κρίνα με τρομπέτα, ο Γιάννης Μιχαηλίδης με λύρα πόντου, ο Στέλιος Μπότσαρης με μπάσο, ο Στέλιος Τούνας με κιθάρα και synths, ο Βαρτάν Αμποβιάν με ντουντούκ και φλογέρα, ο Μάνος Παπαδάκης με κοντραμπάσο, ο Νίκος Ζουραράκης με φωνητικά και ο Στέφανος Φίλος με βιολί.

Για την πολιτική διάσταση του άλμπουμ, έχει γραφτεί πως είναι «ένα πραγματικό διαμάντι πολιτικού στίχου σε συνδυασμό με παραδοσιακά όργανα που βάζει το μαχαίρι στο κόκαλο και αποτελεί αφετηρία για ένα ταξίδι στις θάλασσες της αντι-ιστορίας του κόσμου. Μόνιμες αναφορές τα κινήματα της αμφισβήτησης, της επανάστασης, οι δολοφονημένοι από το κράτος, οι ποιητές, οι ανυπότακτοι λαοί, οι λαϊκές παραδόσεις που

² Αποκόμματα από τη σελίδα του συγκροτήματος. Social Waste. (n.d.). Το Hip Hop μπουλούκι των Social Waste. [online] Available at: <http://socialwaste.org/contact/> [Accessed 24 Feb. 2019].

πρέπει να κρατηθούν ζωντανές μαζί με τις αλήθειες και τους μύθους που τους συνοδεύουν»³.

Τέλος, για το συγκεκριμένο άλμπουμ οι ίδιοι σχολιάζουν πως «Το hip hop της Μεσογείου σουλατσάρει στα στενά της Μασσαλίας ακροπατώντας πάνω σε ρυθμούς απ' το Μαγκρέμπ. Στην Τύνιδα προκαλεί λαϊκό ξεσηκωμό, και μπαίνει στη μύτη του δικτάτορα στο Κάιρο και τη Δαμασκό. Παίζει λαούτο στην Κρήτη και στον Ελικώνα γκάντα, ενώ στη Σεβίλλη «παίζουν αλέγκρο την καρδιά του» σε μια κιθάρα σπανιόλα. Σαμπλάρει Φεϊρούζ και Μάρκο Βαμβακάρη και ραπάρει τα κουπλέ και τα ρεφραίν του στα αραβικά, τα ελληνικά, τα ιταλικά, τα ισπανικά, τα γαλλικά, τα σερβοκροάτικα, τα αλβανικά, τα καταλανικά, τα ανταλού, τα σάρντο, τα εβραϊκά, και τα τούρκικα. Μπεντίρ πολιτικά και καλαβρέζικα ταμπουρέλα του κρατούν το ρυθμό. Και στα graffiti του, «Ο Παύλος ζει»...»⁴.

0.1.0.2 Αντίποινα

Το μουσικό συγκρότημα Αντίποινα, θεωρείται από τα πρώτα σχήματα που πειραματίστηκαν συνειδητά με την παραδοσιακή μουσική. «Δημιουργήθηκε το 1998 από τον Γιώργο Νίκα (Αποστάτη) και τον Νίκο Παπουτσή και ο πειραματισμός τους με τη γαρ μουσική ξεκινά γράφοντας demo κασέτες στο μουσικό εργαστήριο «Δεξαμενή» και μοιράζοντάς τες στους φίλους τους. Το 1999 προστέθηκε στη σύσταση του γκρουπ ο Γεράσιμος Περγάρης (Noname) ως μουσικός παραγωγός. Με αυτή τη σύσταση τα ANTIPOINA κυκλοφόρησαν την πρώτη τους ανεξάρτητη δισκογραφική δουλειά, με τίτλο «Πράξεις Αντεκδίκησης»⁵, ένα άλμπουμ με έντονη επιρροή από ηλεκτρονική funk μουσική των δεκαετιών 1980 και 1990⁵, «δίνοντάς την από χέρι σε χέρι σε όσους παρευρίσκονταν στις live εμφανίσεις του γκρουπ. Το 2003 προστέθηκε ένα νέο μέλος, ο Στέλιος Τούνας (Crashfade), ενισχύοντας τις μουσικές παραγωγές και τα scratches. Έτσι ο Γιώργος και ο Νίκος ανέλαβαν το στιχουργικό και ερμηνευτικό μέρος ενώ ο Γεράσιμος (Noname) και ο Στέλιος (Crashfade) τις μουσικές ενορχηστρώσεις. Τα επόμενα χρόνια ακολούθησαν πολλές live εμφανίσεις, σε όλη την Ελλάδα, στο πλευρό του ιστορικού Hip

³ Sylos, A., Ζήβας, A., Καστανάρας, Γ. and Τζάνογλος, M. (2018). Social Waste: Από την Κρήτη και τη Μεσόγειο στις θάλασσες του κόσμου με μια Πειρατική Γαλέρα.... [online] Merlin's music box. Available at: <https://merlins.gr/index.php/interviews/577-social-waste> [Accessed 22 Feb. 2019].

⁴ Από τη σελίδα του συγκροτήματος.

⁵ Όπως θα δούμε και στην ανάλυση του δίσκου.

Hor γκρουπ των FF.C καθώς παράλληλα ετοιμάζαν και τη νέα δισκογραφική τους δουλειά. Στα μέσα του 2008 και έχοντας πλέον έτοιμο το νέο υλικό, τα ANTIΠΟΙΝΑ, αποφασίζουν να παραμείνουν εκτός μουσικής βιομηχανίας και πολυεθνικών εταιρειών ώστε να μην υπάρχει λογοκρισία και περιορισμός στις κινήσεις τους και έτσι θέτουν ανεξάρτητα σε κυκλοφορία την πρώτη επίσημη δισκογραφική τους δουλειά με τίτλο ‘‘Δυο Λόγια’’⁶. Το 2013 κυκλοφορούν τη δεύτερη δισκογραφική δουλειά τους με τίτλο «Χάος και Αρμονία», ένα άλμπουμ, σύμπραξη πολλών μουσικών, με έντονη παρουσία της παράδοσης τόσο με τη μουσική της υπόσταση, όσο και ως πηγή έμπνευσης για τη θεματολογία του. Οι ίδιοι, αναφέρουν για τον συγκεκριμένο δίσκο:

«Παραδοσιακά όργανα που φλερτάρουν με τον σύγχρονο hip-hop ήχο σε μια ασυνήθιστα μεγάλη παραγωγή για το είδος στην Ελλάδα. Έργο συνεργασίας μιας πολυπληθούς ομάδας μουσικών με σεβασμό και αγάπη για την παράδοση»⁷.

Το 2017, κυκλοφορούν μαζί με τους Social Waste, τον δίσκο «Το Χιπ Χοπ της Μεσογείου», μια δουλειά-επιτομή της μίξης παραδοσιακής και χιπ χοπ μουσικής και για την οποία θα αναφερθούμε με λεπτομέρειες στα βιογραφικά στοιχεία των Social Waste.

0.1.1 Η δισκογραφία

Η ανάλυση του δισκογραφικού έργου των δυο συγκροτημάτων αφορά όλους τους επίσημους δίσκους των δύο σχημάτων, των ενδιάμεσων μεμονωμένων κομματιών τους (singles) ή που εμπεριέχονται σε άλλες συλλογές, καθώς και τον κοινό τους δίσκο και λοιπές συνεργασίες τους. Το υλικό έχει εντοπιστεί ή και έχει αποκτηθεί πρόσβαση σε αυτό από τις επίσημες ιστοσελίδες των σχημάτων, τους διαχειριζόμενους από αυτές λογαριασμούς (Facebook/YouTube), το forum της κοινότητας της ιστοσελίδας www.hiphop.gr για τους παλαιότερους και δυσεύρετους δίσκους και, τέλος, από το www.discogs.com, αξιόπιστη ιστοσελίδα καταχώρησης δισκογραφίας, τουλάχιστον, όσο αφορά την ελληνική χιπ χοπ μουσική. Πιο συγκεκριμένα, θα αναλύσουμε το εξής υλικό:

- Social Waste

A. Δίσκοι:

⁶ Hiphopistas. (n.d.). ANTIΠΟΙΝΑ. [online] Available at: <http://hiphopistas.weebly.com/alphanutaiotapiomiconiotanualpha.html> [Accessed 8 Oct. 2019].

⁷ hiphop.gr. (2013). Αντίποινα - Χάος και Αρμονία. [online] Available at: <https://www.hiphop.gr/page/3661> [Accessed 9 Oct. 2019].

1. Social Waste (2000) – 15 τραγούδια.
2. Ήταν ταξίδι (2001) – 19 τραγούδια.
3. Στη γιορτή της ουτοπίας (2013) - 07 τραγούδια.
4. Με μια πειρατική γαλέρα (2015) - 07 τραγούδια.

B. Μεμονωμένα τραγούδια:

1. Άμμος στα γρανάζια σας (5/4/2002) από το δίσκο «Freestyle Productions - Low Bar Δρομολόγιο».
2. Με τον καιρό να ναι κόντρα (4/7/2002) από το δίσκο «Freestyle Productions - Πέρασμα Vol. 1».
3. Αυτό το χρώμα (4/7/2002) από το δίσκο «Freestyle Productions - Πέρασμα Vol. 1».
4. Το πιο όμορφο τραγούδι μου (5/7/2002).
5. Ε! Ταξιδιώτη (2/11/2002).
6. Πως να σωπάσω (4/5/2003) από το δίσκο «Freestyle Productions SALONICA - Σ' ένα δρόμο».
7. Του Άρη (12/3/2004).
8. Μια εποχή τελειώνει (4/7/2004).
9. Τι να σου πω (15/3/2005), από το δίσκο «Tha Cretan Collexhion Vol.1».
10. Να μου γελάς (4/5/2005), από το δίσκο «Tha Cretan Collexhion Vol.1».
11. Το freestyle που δεν άντεξε άλλο (1/3/2007).

- Αντίποινα

A. Δίσκοι:

1. Πράξεις Αντεκδίκησης (2003) – 14 τραγούδια.
2. Δυο Λόγια (2008) – 18 τραγούδια.
3. Χάος & Αρμονία (2013) – 10 τραγούδια.

- Social Waste και Αντίποινα

A. Δίσκοι:

1. Το Hip Hop της Μεσογείου (2017) – 10 τραγούδια.

B. Μεμονωμένα κομμάτια:

2. Των ανέμων και των θαλασσών (2018) από το δίσκο «Σκηνοθέτης – Χαρμολύπη 2».

0.2 Σύνοψη κεφαλαίων

Στο πρώτο κεφάλαιο, θα ασχοληθούμε με τη διερεύνηση των εννοιών που χρησιμοποιούνται στην εργασία. Πιο συγκεκριμένα, αφού εξετάσουμε την παράδοση εν συνόλω, τη λαϊκή και την παραδοσιακή μουσική, θα ερευνήσουμε το φαινόμενο της αναβίωσης και τις εκφάνσεις του στα πλαίσια της περιόδου της μετανεωτερικότητας και της παγκοσμιοποίησης.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα εξεταστεί ενδελεχώς η μουσική χιπ χοπ και τα χαρακτηριστικά της. Θα ασχοληθούμε με το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της δημιουργίας της, τόσο ως μουσικό είδος, όσο και ως κουλτούρα. Έπειτα, θα δούμε τη διαδικασία και το φαινόμενο της παγκόσμιας διασποράς του είδους και θα μελετήσουμε την αποδοχή του από το ελληνικό κοινό και τη μορφή που πήρε από τους εγχώριους καλλιτέχνες.

Στο τρίτο κεφάλαιο, θα αναλυθεί το υλικό της έρευνας, κυρίως, με βάση το οργανολόγιο και τη θεματολογία της μουσικής των σχημάτων της έρευνας και στο κεφάλαιο τέσσερα, θα ακολουθήσουν ερμηνείες και συμπεράσματα.

Στο παράρτημα Α, παρατίθενται με λεπτομέρειες και ανά τραγούδι τα αποτελέσματα της ανάλυσης της δισκογραφίας των συγκροτημάτων όσο αφορά τη θεματολογία, το οργανολόγιο, την αναφορά στο μέντορά τους και την ύπαρξη μελωδικού ρεφραίν. Στο παράρτημα Β, παρατίθεται λίστα των συνεντεύξεων από τις οποίες αντλήθηκαν δεδομένα και απαντήσεις των συγκροτημάτων.

1. Κεφάλαιο πρώτο – Προσδιορισμός εννοιών

1.1 Λαϊκή Παραδοσιακή μουσική - εννοιολογική αποσαφήνιση

Για να ορίσουμε τη μουσική αναβίωση λαϊκών και παραδοσιακών στοιχείων, πρέπει πρώτα να ορίσουμε τη λαϊκή και την παραδοσιακή μουσική. Η λαϊκή μουσική είναι ένας ρευστός όρος που χρησιμοποιείται για τη μουσική του λαού και, συνήθως, αναλόγως το ποιος και κατά ποια χρονική περίοδο τη χρησιμοποιεί, έχει διαφορετικά μουσικά όρια και περιεχόμενο.

Καταρχάς, η έννοια «λαός» ορίζει γενικώς «το σύνολο των πολιτών ενός κράτους, το σύνολο των φυσικών προσώπων που έχουν την ιθαγένεια ενός κράτους, ανεξάρτητα από γλώσσα, θρησκεία, εθνικότητα, φύλο, ηλικία κ.λπ.»⁸, πιο συχνά, όμως, η λέξη αποδίδει και «αντικειμενικά ένα σύνολο κοινωνικών στρωμάτων και τάξεων στις διάφορες κοινωνίες, που κυρίαρχο χαρακτηριστικό τους είναι το ότι τις εκμεταλλεύονται οι κυρίαρχες τάξεις»⁹. Η μουσική του «λαού» λοιπόν, «εκφράζει τη ζωή των πόλεων, από τη σκοπιά των χαμηλότερων κοινωνικών τάξεων και στρωμάτων»¹⁰ με θεμέλια χαρακτηριστικά της το αστικό περιβάλλον, σε αντιδιαστολή με την ύπαιθρο, που δημιουργεί διαφορετικές συνθήκες διαβίωσης, προβληματικές και γεγονότα, καθώς και την συγκεκριμένη ταξική ταυτότητα που τα σχολιάζει.

Ο χρονικός προσδιορισμός του είδους μπορεί να γίνει χαοτικός, αφού τόσο οι πόλεις όσο και οι τάξεις υπάρχουν από την αρχαιότητα, έτσι, στα πλαίσια της παρούσας έρευνας που έχει να κάνει με τη σύγχρονη, ελληνική, «λαϊκή» μουσική, υιοθετούμε την άποψη του μουσικολόγου Φοίβου Ανωγειανάκη, ο οποίος τοποθετεί την ελληνική

⁸ Μπαμπινιώτης, Γ. (2002). Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων. 2nd ed. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, σελ. 991.

⁹ Ιωάννου, Λ. (2008). Το ρεμπέτικο, ο όρος «λαϊκό» και η παράδοση. [online] Η κλίκα. Available at: <https://www.klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/124-rembetiko-laiko-paradosi.html> [Accessed 24 Nov. 2018].

¹⁰ Γεωργιάδης, Ν. (2005). Περιοδολόγηση του λαϊκού (ρεμπέτικου) τραγουδιού. [online] Η κλίκα. Available at: <https://www.klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/74-periodologisi-laikou-tragoudiou.html> [Accessed 15 Sep. 2018].

επανάσταση του 1821 ως αφετηρία θεώρησης των τραγουδιών ως λαϊκά¹¹, και εισάγουμε τον κομβικό διαχωρισμό του Νέαρχου Γεωργιάδη σε «προ-δισκογραφική περίοδο (πριν το 1900) και σε δισκογραφική περίοδο (μετά το 1900)»¹², την οποία, ο ίδιος, χωρίζει και σε σαφείς, επιμέρους χρονικές υποκατηγορίες και «σχολές» μέχρι το 2001. Όπως είναι φυσικό, από το 2001 και μετά το περιεχόμενο της «λαϊκής» μουσικής στην Ελλάδα είναι και πάλι διαφορετικό, φέροντας την αντίστοιχη αισθητική της εποχής μας.

Μένει να διευκρινίσουμε, όμως, μία ακόμα ασάφεια που προκύπτει, με ποιο τρόπο, δηλαδή, θα εννοούμε την «λαϊκή» μουσική στην παρούσα έρευνα. Πρέπει να επιλέξουμε μεταξύ του τι είναι αντικειμενικά η λαϊκή μουσική, σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά του ανωτέρω ορισμού της, και του τι σημαίνει στην καθημερινότητα ο όρος αυτός, αφού το γεγονός ότι η πλειονότητα του ελληνικού λαού που ακούει μια συγκεκριμένη, μέχρι σήμερα εξελισσόμενη, «οικογένεια» «λαϊκών» τραγουδιών, έχει ως αποτέλεσμα η λέξη, περισσότερο σήμερα από ποτέ, να περιγράφει ένα μόνο μουσικό είδος της, τα λεγόμενα «λαϊκά», και όχι τη ευρύτερη «λαϊκή» μουσική.

Ωστόσο, η «λαϊκή» μουσική (ως ορισμός) τις τελευταίες δεκαετίες μπορεί να εμπλουτιστεί και με νέες μουσικές «οικογένειες» που πληρούν τις προϋποθέσεις για να θεωρούνται «λαϊκές», έτσι, μουσικά είδη όπως το ελληνικό ροκ, το χιπ χοπ κ.α. μπορούν να υπαχθούν κι αυτά στην αστική «λαϊκή» μουσική. Με βάση τα ανωτέρω, στην παρούσα έρευνα ή «λαϊκή» μουσική θα εννοείται στο εξής με βάση τον ορισμό της.

Όσο αφορά την παραδοσιακή μουσική, «οι απαρχές των «λόγιων» μελετών» για αυτή, «βρίσκονται στην Ευρώπη στα τέλη του 18ου και αρχές 19ου αιώνα, όταν εθνικο-ρομαντικά κινήματα ξεκίνησαν να υποστηρίζουν πως η καλύτερη βάση για μια κρατική υπόσταση ήταν αυτή που θα ένωνε ανθρώπους με κοινή γλώσσα. Η ντόπια γη και η μητρική γλώσσα βλέπονταν ως κομμάτι ενός οργανικού συνόλου, μια βάση αρχαίας κληρονομιάς, πάνω στην οποία θα αναπτυσσόταν ένα μοντέρνο έθνος. Το επακόλουθο κύμα ενδιαφέροντος για την τοπική διάλεκτο, «έστειλε» συγγραφείς και ακαδημαϊκούς για

¹¹ Τραγούδια προγενέστερα του 1821 τα θεωρεί δημοτικά, διευκρινίζοντας, ωστόσο, πως το «διαχωριστικό» αυτό που θέτει είναι καθαρά «σηματικό», καθώς το πέρασμα από τη μια «εποχή» στην άλλη είναι πολύ περίπλοκο για να το οριοθετήσει μια συγκεκριμένη ημερομηνία. Ανωγειανάκης, Φ. (1961). Για το ρεμπέτικο τραγούδι. Επιθεώρηση Τέχνης, (79), σελ. 12.

¹² Γεωργιάδης, Ν. (2005). Περιοδολόγηση του λαϊκού (ρεμπέτικου) τραγουδιού. [online] Η κλίκα. Available at: <https://www.klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/74-periodologisi-laikou-tragoudiou.html> [Accessed 15 Sep. 2018].

πρώτη φορά σε ταπεινές αγροτικές περιοχές, σε αναζήτηση «ανόθευτης» παραδοσιακής έκφρασης, η οποία, όπως πίστευαν, εκδηλωνόταν καλύτερα σε ιστορίες και τραγούδια. Το αποτέλεσμα ήταν να δημιουργηθεί ένα νέο είδος λογοτεχνίας και, όσο ο 19ος αιώνας έφτανε στο τέλος του, νέοι ακαδημαϊκοί τομείς να εμπλακούν στην ερμηνεία του»¹³.

Η «παράδοση», αυτή καθ' αυτή, είναι μια σχετικά ασαφής έννοια, το περιεχόμενο της οποίας με βάση την κοινή λογική¹⁴, ορίζεται ως ένα στατικό και κληρονομημένο σύνολο εθίμων και ιδεών που μεταφέρεται από γενιά σε γενιά.

Η θεμέλια ιδιότητα της παράδοσης, παρ' όλα αυτά, δεν είναι η «στατικότητα», όπως υπάρχει η τάση να πιστεύεται, αλλά η αλλαγή, και την διέπει η αίσθηση της μόνιμης εναλλαγής μεταξύ ρευστών και στατικών καταστάσεων, δηλαδή, καταστάσεων που τις χαρακτηρίζει η συνέχεια και η ασυνέχεια¹⁵.

Βέβαια, αφού η παράδοση είναι μια μόνιμη αλλαγή, πρέπει να υπάρχει κάτι που να την χαρακτηρίζει και να την οριοθετεί ως τέτοια¹⁶. Για αυτό, ο Shils αναφέρει πως η διαρκής αλλαγή της παράδοσης, αν και είναι χαρακτηριστική ιδιότητά της, δεν αναιρεί τον αρχικό της αισθητικό πυρήνα, ούτε τα αρχικά, δομικά της χαρακτηριστικά που χωρίς να αλλοιώνονται, αναμιγνύονται μονίμως με τα όποια νέα στοιχεία φέρνουν οι αλλαγές της, και παραμένουν αναγνωρίσιμα σε κάθε διαδοχικό της στάδιο¹⁷. Σε αναλογία, θα μπορούσαμε να συγκρίνουμε την παράδοση με έναν «ζωντανό οργανισμό που μεγαλώνει και αλλάζει παραμένοντας ο «εαυτός» του»¹⁸.

Εδώ, χρειάζεται να διευκρινίσουμε το δίπολο συνέχειας και ασυνέχειας που αναφέραμε πιο πάνω. Εφόσον η «παράδοση» είναι ένα «φορτίο» που περνάει από τη μία γενιά στην άλλη, τότε υπονοούνται η χρονική διάρκεια και η γενεαλογική συνέχεια, στοιχεία δηλαδή, που συνδέονται και με την ανάγκη¹⁹ της κάθε κοινωνίας για «ταυτοποίηση»²⁰. Έτσι, όταν μια κοινωνία μιλάει για την παράδοσή της, μιλάει, έμμεσα,

¹³ Rosenberg, N. (1993). *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*. Urbana: University of Illinois Press, σελ. 11.

¹⁴ Handler, R. and Linnekin, J. (1984). Tradition, Genuine or Spurious. *The Journal of American Folklore*, 97(385), σελ. 273.

¹⁵ Glassie, H. (1995). Tradition. *The Journal of American Folklore*, 108(430), σελ. 405.

¹⁶ Linnekin, J. (1984). Tradition, Genuine or Spurious. *The Journal of American Folklore*, 97(385), σελ. 274.

¹⁷ Shils, E. (2007). *Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press, σελ. 12-14.

¹⁸ Linnekin, J. (1984). Tradition, Genuine or Spurious. *The Journal of American Folklore*, 97(385), σελ. 275.

¹⁹ Για τη σύνδεση ανάγκης για «ταυτοποίηση» (ενός έθνους) με την ιστορική και γενεαλογική συνέχεια, βλ.: Βάος, Α. (2003). Καλλιτεχνικά ρεύματα και καλλιτεχνική εκπαίδευση στην Ελλάδα. *Δοκίμης*, (11-12), σελ. 243-268.

²⁰ Για την επιλογή του όρου «ταυτοποίηση», στην πτυχιακή του Ραϊκού διαβάζουμε: «Τη δεκαετία του '80 οι επιστημονικές μελέτες για το ζήτημα της ταυτότητας, πήγαν πέρα από τη θεώρηση της ταυτότητας ως ένα

και για τη διαδικασία «ταυτοποίησής της», της οποίας, όσο πιο μακριά στο παρελθόν μπορεί να τοποθετήσει την αφετηρία, τόσο πιο «αυθεντική» τη νιώθει και τόσο περισσότερο «κύρος» ή και οφέλη αντλεί από αυτήν για την ίδια. Το πρόβλημα με αυτό είναι ότι συνήθως η οπτική και οι υποθέσεις της κοινωνίας-«παρατηρητή» είναι αυτές που επηρεάζουν τόσο το ποια στοιχεία επιλέγει, όσο και το με ποιο τρόπο τα χρησιμοποιεί ως αποδείξεις «συνέχειας»²¹.

Όπως θα δούμε και στο κεφάλαιο για την «αναβίωση», παρατηρούνται συχνά «παραδόσεις» (ή στάδιά τους) που ενώ θεωρούνται «αρχαίες», είναι στην πραγματικότητα πολύ πιο νέες από ό,τι πιστεύεται ή και εντελώς επινοημένες²², κάνοντας, εν τέλει, τον παράγοντα της «παλαιότητας» υποκειμενικό και τη «συνέχεια» «διακεκομμένη» («ασυνέχεια»²³).

Άλλωστε, ακόμα και το ότι υπάρχει κάποιος «παρατηρητής» για να ερμηνεύσει το παρελθόν (την «παράδοση») ή να αναφερθεί σε αυτό, σημαίνει πως ο ίδιος βρίσκεται έξω από αυτό, στο παρόν, και αυτό είναι που κάνει τη σύνδεση παλαιών και καινούριων ερμηνειών όχι φυσική, αλλά συμβολική²⁴. Μιλάμε, δηλαδή, όχι για μια συνεχή παρατήρηση ενός διαρκούς φαινομένου από τα μέλη μιας παράδοσης, αλλά για μια ασυνεχή, αποτελούμενη από μεμονωμένες ερμηνείες «παρατηρητών» που ο καθένας από αυτούς ανήκει σε διαφορετική, κάθε φορά, χρονική περίοδο και περιβάλλον.

Έτσι, καταλήγουμε πως «όσο εξελίσσεται η αντίληψή μας για την παράδοση, καταλαβαίνουμε πως η παράδοση είναι ένα κοινωνικό και ακαδημαϊκό κατασκεύασμα που

στατικό πολιτισμικό δεδομένο· πρότειναν ότι η ταυτότητα είναι μια συνεχώς μεταλλασσόμενη κατασκευή, που βρίσκεται πάντα σε εξέλιξη και ποτέ δεν ολοκληρώνεται. Με βάση αυτό, ο όρος «ταυτοποίηση» επιβάλλεται ως πιο δόκιμος, καθώς περιγράφει διαδικασίες που βρίσκονται σε μια αέναη διαμόρφωση, σε αντίθεση με τον όρο «ταυτότητα» που υπονοεί μια σταθερή κατασκευή χωρίς εσωτερικές διαφοροποιήσεις». Ραϊκος, Δ. (2013). «Ροκάς Ανατολίτης» - Η νεωτερικότητα και οι συνέπειές της στις διαδικασίες ταυτοποίησης, μέσα από την περίπτωση της «συνάντησης» του «ελληνικού ροκ» με τη «λαϊκή μουσική».. Πτυχιακή Εργασία. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής - Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, σελ. 8. Σημαντικό είναι και το ότι «Η Δυτική λογική της «παράδοσης» με την αλληλένδετη υπόθεση μιας κουλτούρας με μοναδική ταυτότητα, έχει γίνει ένα παγκόσμιο πολιτικό μοντέλο, το οποίο άνθρωποι από όλο τον κόσμο χρησιμοποιούν για να εικόνες για τους άλλους και για τους ίδιους». Linnekin, J. (1984). Tradition, Genuine or Spurious. The Journal of American Folklore, 97(385), σελ. 287.

²¹ Ο.π..

²² Hobsbawm, E. and Ranger, T. (1984). The Invention of Tradition. New York: Cambridge University Press, σελ. 1.

²³ Linnekin, J. (1984). Tradition, Genuine or Spurious. The Journal of American Folklore, 97(385), σελ. 287.

²⁴ Ο.π..

βασίζεται και πηγάζει από τη διαρκή διαδικασία ερμηνείας, επανερμηνείας (και αναπαράστασης²⁵) του παρελθόντος»²⁶.

1.2 Το φαινόμενο της αναβίωσης

Τώρα, όσο αφορά τη μουσική αναβίωση, είναι ένα διεθνές κοινωνικό φαινόμενο, χαρακτηριστικό του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα, κατά το οποίο, κοινωνικές ομάδες προσπαθούν να επαναφέρουν «μουσικά συστήματα» που είτε πιστεύεται πως είναι σε παρακμή, είτε παρηκμασμένα εντελώς²⁷. Οι βασικοί στόχοι των ομάδων αυτών είναι, πρώτον, να συμβάλλουν σε μια εναλλακτική κουλτούρα που αντιτίθεται στο κυρίαρχο ρεύμα, και δεύτερον, να βελτιώσουν την ήδη υπάρχουσα κουλτούρα, εισάγοντάς της αξίες από το σύστημα που «αναβιώνουν»²⁸.

Σύμφωνα με τον Narvaez, υπάρχουν τέσσερις βασικές προϋποθέσεις για να ξεκινήσει κάποια αναβίωση. Πρώτον, πρέπει να υπάρχει «ανάγκη εναλλακτικών» επιλογών όσον αφορά την «κουλτούρα». Δεύτερον, πρέπει να υπάρχει μια «κουλτούρα του παρελθόντος» με καθορισμένη μορφή, η οποία να θεωρείται αισθητικώς ανώτερη (από τους αναβιωτές) σε σχέση με τη σημερινή. Τρίτον, πρέπει να υπάρχουν «τα μέσα τα οποία θα αναβιώσουν τα στοιχεία» της κουλτούρας αυτής, όπως ηχογραφήσεις, μουσικά όργανα ή ρεπερτόριο και τέταρτον, στην περίπτωση που η αναβίωση αυτή «είναι κάτι περισσότερο από απλή νοσταλγία», τότε πρέπει να υπάρχει και μια γενικότερη «πίστη στο ότι στο μέλλον, θα προκύψουν νέες και το ίδιο έντονες «φόρμες», όπως αυτές που αναζωπυρώθηκαν στο παρόν από τις «φόρμες» του παρελθόντος»²⁹.

Κατά τον Livingston³⁰, υπάρχουν τα δευτερογενή χαρακτηριστικά που συνθέτουν την «ταυτότητα» των αναβιώσεων και τις κάνουν ξεχωριστές, στη βάση τους ωστόσο, παρατηρείται η γενική «συνταγή», δομικές προϋποθέσεις, δηλαδή, που δημιουργούν το ίδιο το φαινόμενο της αναβίωσης:

²⁵ Ο.π..

²⁶ Feintuch, B. (1993). Musical Revival as Musical Transformation. In: N. Rosenberg, ed., Transforming tradition: Folk music revivals examined. Urbana: University of Illinois Press, σελ. 192.

²⁷ Livingston, T. (1999). Music Revivals: Towards a General Theory. Ethnomusicology, 43(1), σελ. 66.

²⁸ Ο.π., σελ. 68.

²⁹ Narvaez, P. (1993). Living Blues Journal: The Paradoxical Aesthetics of the Blues Revival. In: N. Rosenberg, ed., Transforming tradition: Folk music revivals examined. Urbana: University of Illinois Press, σελ. 244.

³⁰ Livingston, T. (1999). Music Revivals: Towards a General Theory. Ethnomusicology, 43(1), σελ.69.

- Ένα άτομο ή μικρός αριθμός ατόμων που λειτουργούν ως πυρήνας της αναβίωσης.

- Αυθεντικές πηγές υλικού προς αναβίωση.

- Μια ιδεολογία για τον λόγο της αναβίωσης.

- Μία ομάδα ακόλουθων που αποτελούν την κοινότητα της αναβίωσης.

- Δραστηριότητες στις οποίες επιτελείται και προωθείται η αναβίωση (συναυλίες, φεστιβάλ κ.α.).

- Μη κερδοσκοπικές και/ή εμπορικές επιχειρήσεις που συνεισφέρουν στη δημιουργία αγοράς για την αναβίωση (μουσικές σκηνές, μαγαζιά με τα όργανα της αναβίωσης κ.α.).

Στο σημερινό αστικό περιβάλλον, το οποίο απασχολεί την παρούσα έρευνα, η παραδοσιακή μουσική πλαισιώνεται και αναβιώνεται από τέσσερις βασικές κατηγορίες καλλιτεχνών³¹, οι οποίες διαφέρουν μεταξύ τους ως προς την αναλογία των παλιών και νέων στοιχείων που τις χαρακτηρίζουν.

Κατά την Ellen J. Stekert, η πρώτη κατηγορία απαρτίζεται από τους «αυθεντικά» παραδοσιακούς μουσικούς, οι οποίοι έμαθαν να παίζουν και να επιτελούν μεγαλώνοντας, μέσω της προφορικότητας, και που η «παράδοση» για αυτούς είναι «βίωμα». Οι μουσικοί αυτοί, εμφανίζονται για μεμονωμένες συναυλίες και συνήθως δεν έχουν άμεση επαφή με το κοινό. Τη δεύτερη κατηγορία, αποτελεί το κοινό των «αυθεντικά» παραδοσιακών μουσικών, τους οποίους η συγγραφέας ονομάζει «μιμητές»³². Οι μουσικοί αυτής της κατηγορίας, συνήθως επιλέγουν ένα είδος παραδοσιακής μουσικής και εμβαθύνουν τόσο στα μουσικά χαρακτηριστικά του, όσο και στην κουλτούρα που αυτό φέρει. Στην τρίτη κατηγορία, ανήκουν οι «χρήστες»³³ της παραδοσιακής μουσικής, οι οποίοι αναδιαμορφώνουν «παραδοσιακό υλικό» με βάση την «αποδεκτή αστική αισθητική». Οι «χρήστες», είτε «πειράζουν» κάποιο από τα βασικά στοιχεία της «παραδοσιακής» μουσικής, όπως μελωδία, στίχο και τρόπο επιτέλεσης, είτε χρησιμοποιούν μόνο ένα από αυτά, συνδυάζοντάς το με άλλα μουσικά είδη. Τέλος, στην τέταρτη κατηγορία συναντούμε

³¹ Stekert, E. J. (1993). Cents and Nonsense in the Urban Folksong Movement: 1930-66. In: N. Rosenberg, ed., Transforming tradition: Folk music revivals examined. Urbana: University of Illinois Press, σελ. 96-100.

³² Η λέξη που χρησιμοποιεί η συγγραφέας στο πρωτότυπο κείμενο είναι «imitators».

³³ Η λέξη που χρησιμοποιεί η συγγραφέας στο πρωτότυπο κείμενο είναι «utilizers». Εδώ, επιλέγεται η λέξη «χρήστες», παρά την σχετική αστοχία της, καθώς ο όρος δεν αντιστοιχεί, με αυτό το περιεχόμενο, σε κάποια ελληνική λέξη.

καλλιτέχνες οι οποίοι θα μπορούσαν να ανήκουν στην προηγούμενη κατηγορία, αυτή των «χρηστών», ξεχωρίζουν όμως γιατί δεν συνδυάζουν απλώς τα «παραδοσιακά» μουσικά στοιχεία με μια ήδη υπάρχουσα «αστική αισθητική», αλλά δημιουργούν ένα νέο μουσικό παράγωγο, το οποίο προκύπτει, αν μας επιτραπεί η έκφραση, από την αφομοίωση της αφομοίωσης της «παραδοσιακής μουσικής», κάτι που σχολιάζεται και παρακάτω. Είναι λοιπόν, όπως λέει η συγγραφέας, η «παραδοσιακή μουσική» της πόλης και την ονομάζει «νέα αισθητική».

Τη διαδικασία επιλογής του συστήματος προς αναβίωση διέπουν αρκετοί παράγοντες, βασικοί εκ των οποίων είναι η «εφαρμόσιμη επαναφορά» του, η «διαθεσιμότητα υλικού» πρωτογενούς ή υποτιθέμενου πρωτογενούς, και η προτίμηση των «αναβιωτών»³⁴. Εξίσου σημαντική, φαίνεται να είναι και η τάση που συχνά υπάρχει «προς τη ρομαντική καθαρότητα», η οποία τελικώς επηρεάζει το τι και πως επιλέγουν οι αναβιωτές ως αυθεντικό³⁵. Σε δεύτερο επίπεδο, ένα μεγάλο εύρος παραγόντων μπορεί να επηρεάσει την επιλογή του συστήματος, όπως πολιτικοί, ιστορικοί, ταξικοί, οικονομικοί, αισθητικοί, ακαδημαϊκοί λόγοι κ.ο.κ.³⁶.

«Οι αναβιωτές αντιλαμβάνονται το μουσικό σύστημα ως υπό απειλή, ετοιμοθάνατο ή υποεκτιμημένο, συνήθως για ιδεολογικούς ή αισθητικούς λόγους. Πιστεύουν πως είναι ηθικώς και καλλιτεχνικώς άξιο διατήρησης. Αυτό είναι η πηγή του οράματός τους για το σύστημα (μουσικής που αναβιώνουν) και το καύσιμο του ζήλου τους. Μυούν μαθητευόμενους σε μια παράδοση η οποία διαμορφώνεται από το όραμά τους. (...) Αν και με τις δραστηριότητές τους ως ιστορικοί, ερευνητές και μουσικοί ακόλουθοι, ενδιαφέρονται με πάθος για την ‘αυθεντικότητα’, δημιουργούν καινούριες οπτικές για αυτήν. Και αυτό συμβαίνει γιατί συνήθως το ζήτημα της αυθεντικότητας, προκύπτει αφού ξεκινήσει μια αναβίωση. Βεβαίως, οι ‘ειδικοί’» πάντοτε νοιάζονται για το να είναι μουσικώς «σωστοί» και «καλοί», όμως αυτοί οι όροι είναι που συνηθώς διαμορφώνονται περισσότερο από μια «έμπειρη» αίσθηση των βασικών, δομικών στοιχείων της παράδοσης³⁷, παρά από αφηρημένα κριτήρια για το κείμενο, τη φύση και το περιεχόμενο, ή από ανοιχτά ιδεολογικές ανησυχίες. Οι αναβιωτές γίνονται ρεβιζιονιστές ιστορικοί όταν

³⁴ Livingston, T. (1999). Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*, 43(1), σελ. 68.

³⁵ Rosenberg, N. (1993). Starvation, Serendipity, and the Ambivalence of Bluegrass Revivalism. In: N. Rosenberg, ed., *Transforming tradition: Folk music revivals examined*. Urbana: University of Illinois Press, σελ. 197.

³⁶ Ο.π., σελ. 68-69.

³⁷ Ο συγγραφέας, στο πρωτότυπο κείμενο χρησιμοποιεί την έκφραση «nuts and bolts», ο.π., σελ. 196.

προσπαθούν να καθιερώσουν πρότυπα αυθεντικότητας. Βλέπουν το παρελθόν της παράδοσης όχι μόνο από μια ιδεολογική οπτική, αλλά και από μια νέα χρονική και εμπειρική οπτική γωνία, και σχεδόν πάντα, από μια διαφορετική ταξική «θέση»³⁸.

«Οι αναβιωτές, (...) προέρχονται από μια κυρίαρχη ταξική «θέση» και επομένως έχουν την δύναμη να επιλέξουν τους όρους με τους οποίους θα απορροφήσουν (την παράδοση). Αυτή η πλευρά της διαδικασίας δεν είναι ποτέ ομαλή. Συχνά οι αναβιωτές διαφωνούν μεταξύ τους για το ζήτημα της αυθεντικότητας» και πολλές φορές διαφωνούν ακόμα και με ειδικούς του είδους που η γνώση τους προέρχεται από άμεση επαφή με την παράδοση που αναβιώνεται, με αποτέλεσμα, να «δημιουργούν και να εκφράζουν μια αίσθηση του τι είναι σωστό και καλό με βάση την προσωπική τους θεωρία περί αυθεντικότητας»³⁹.

Έτσι, μπορεί «ο όρος «αναβίωση» να υπονοεί ένα «φιλί της ζωής», μια εκ νέου ενεργοποίηση και αναζωπύρωση, και πολλοί μουσικοί αναβίωσης (να) πιστεύουν πως στηρίζουν μια φθίνουσα μουσική παράδοση», όμως, οι μουσικές αναβιώσεις δεν ενθαρρύνουν την εξέλιξη ενός είδους ούτε το διατηρούν, «αλλά μεταπλάθουν τη μουσική- και κουλτούρα στην οποία αναφέρονται. Είναι στην ουσία μουσικές αναδιαμορφώσεις, ένα είδος επανεφεύρεσης. Και στην πραγματικότητα, η κάθε αναβίωση έχει τη δική της δυναμική, το δικό της ρεπερτόριο και υποείδη, τη δική της επιλεκτική οπτική του παρελθόντος»⁴⁰ καθώς και εντελώς διαφορετικό πλαίσιο επιτέλεσης.

Για αυτό το λόγο, συνιστάται από πολλούς να μην χρησιμοποιείται ο όρος «αναβίωση» καθώς είναι προβληματικός και ανακριβής.

Πιο συγκεκριμένα, «όταν κοιτάμε προσεκτικά μια αναβίωση, πολλές φορές βρίσκουμε πως ό,τι αναβιώνεται, δεν έχει εντελώς «πεθάνει» (...) και πως αυτό (που αναβιώνεται) γίνεται κάτι άλλο μέσω της διαδικασίας αναβίωσης, δηλαδή, η αναβίωση το σκοτώνει, το παραμορφώνει ή το μεταλλάσσει. Επιπροσθέτως, συχνά πολλοί από αυτούς που εμπλέκονται στις διαδικασίες αυτές, είναι «ξένοι» και «αναβιώνουν» κάτι νέο για αυτούς»⁴¹.

³⁸ Ο.π., σελ. 196.

³⁹ Ο.π., σελ. 197.

⁴⁰ Feintuch, B. (1993). Musical Revival as Musical Transformation. In: N. Rosenberg, ed., Transforming tradition: Folk music revivals examined. Urbana: University of Illinois Press, σελ. 184.

⁴¹ Rosenberg, N. (1993). Starvation, Serendipity, and the Ambivalence of Bluegrass Revivalism. In: N. Rosenberg, ed., Transforming tradition: Folk music revivals examined. Urbana: University of Illinois Press, σελ. 194.

Ωστόσο, «αντί να κατακρίνουμε τους «αναβιωτές» της παραδοσιακής μουσικής σαν να έχουν διαφθείρει κάτι το οποίο δεν τους ανήκει, όπως κάποιος⁴² (...) τείνουν να κάνουν, (...) θα έπρεπε να νοήσουμε την αναβίωση της παραδοσιακής μουσικής σαν «μεταμόρφωση», με τον ίδιο τρόπο που δεχόμαστε και πειραματισμούς άλλων καλλιτεχνικών ειδών (...)»⁴³.

Έπειτα, η αναβίωση δεν συμβαίνει μόνο από «ξένους». Πέρα από το ότι η παράδοση είναι ούτως η άλλως υπό διαρκή διαμόρφωση και αλλαγή, όπως είδαμε στο υποκεφάλαιο της παράδοσης, ο Rosenberg, πιστεύει πως αναβιώσεις γίνονται και από «αυθεντικούς» φορείς της παράδοσης, όπως συλλόγους κ.α., οι οποίοι γνωρίζουν συνειδητά «τις παραδόσεις τους, τις αλλαγές και τις αναβιώσεις» που γίνονται σε αυτές. Απλώς, «η παρουσία των «ξένων» αναβιωτών, φαίνεται να οδηγεί σε συγκεκριμένα «είδη» αναβιώσεων»⁴⁴.

Σε κάθε περίπτωση, «μπορούμε να είμαστε σίγουροι πως όταν μια αναβίωση ξεκινάει, η παράδοση αλλάζει»⁴⁵. Οι αναγκαστικές αλλαγές που θα επιφέρει μια αναβίωση, επηρεάζουν μερικές φορές και τους «αυθεντικούς» μουσικούς, οι οποίοι «εάν αποδεχτούν τις αλλαγές αυτές, βοηθούν στο να διαμορφωθεί η ιδέα της κοινωνίας για το τι είναι παράδοση». Ο Κοκκώνης, μιλώντας για την επίδραση της δισκογραφίας στο ζήτημα της αυθεντικότητας στην Ελλάδα⁴⁶, αναφέρει πως όταν ηχογραφήθηκαν, με «αλλοιωμένο» αποτέλεσμα παραδοσιακά τραγούδια και έφτασαν στους «αυθεντικούς» μουσικούς της υπαίθρου, αυτοί, επηρεασμένοι από το κύρος που πρόσδιδε τότε η μυθοποιημένη δισκογραφία στους καλλιτέχνες της, τα δέχτηκαν ως «αυθεντικά», συμβάλλοντας, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε, στην αφομοίωση των «αλλοιώσεων» αυτών από τις επόμενες γενιές.

Οι νέοι αναβιωτές ή οι απόγονοι των αυθεντικών αυτών μουσικών, «ενσωματώνουν» στη δική τους αντίληψη της παράδοσης, όλα αυτά τα κομμάτια που

⁴² Για την κριτική λόγω υποτιθέμενης αλλοίωσης της παράδοσης, βλέπε: Κοκκώνης, Γ. (2008). Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νέο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας. *Ετερότητες και μουσική στα Βαλκάνια*, τα κείμενα, (4).

⁴³ Feintuch, B. (1993). Musical Revival as Musical Transformation. In: N. Rosenberg, ed., *Transforming tradition: Folk music revivals examined*. Urbana: University of Illinois Press, σελ. 192.

⁴⁴ Ο.π., σελ. 196.

⁴⁵ Rosenberg, N. (1993). Starvation, Serendipity, and the Ambivalence of Bluegrass Revivalism. In: N. Rosenberg, ed., *Transforming tradition: Folk music revivals examined*. Urbana: University of Illinois Press, σελ. 197.

⁴⁶ Κοκκώνης, Γ. (2008). Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νέο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας. *Ετερότητες και μουσική στα Βαλκάνια*, τα κείμενα, (4), σελ. 104.

προέκυψαν από την αναβίωση, και την αποδοχή των αλλαγών που αυτή έφερε. Έτσι, παρατηρείται μετά από καιρό οι αναβιωτές να θεωρούνται «ειδικοί» ή πολλές φορές ακόμα και να γίνονται αποδεκτοί ως «παλιοί δάσκαλοι»⁴⁷.

Τώρα, όσο αφορά τη ρομαντική τάση που συχνά παρατηρείται στα κινήματα της αναβίωσης, σημαντικό ρόλο φαίνεται να έπαιξε η μαζική αστικοποίηση με τον τρόπο ζωής και τα φαινόμενα που προέκυψαν από αυτή.

Κατά τον Blaustein, «Ο εκτοπισμός και η αποξένωση, τόσο σε συμβολικό επίπεδο όσο και σε κυριολεκτικό», μπορεί να δημιουργήσει ρομαντικά αστικά κινήματα, τα οποία «παντρεύουν» διαφορετικές παραδοσιακές, και όχι μόνο, κουλτούρες. Τα κινήματα αυτά, συχνά αποτελούμενα από διανοούμενους μεσοαστούς που δυσανασχετούν με τις αξίες της δικής τους εποχής, νιώθουν ή θέλουν να ταυτίζονται με τις αξίες που πρεσβεύει μια άλλη, εξιδανικευμένη και «ανέγγιχτη» από τον σύγχρονο τρόπο ζωής, παραδοσιακή κοινότητα. Οι αναβιώσεις των κινήματων αυτών, «συνεπάγονται με άρνηση της ηγεμονικής κοινωνικής συνθήκης που αποκτηνώνει τον άνθρωπο, και στόχο τους έχουν μια ωραιοποιημένη παλαιότερη κοινωνία»⁴⁸, η οποία βρίσκεται συνήθως στο συμβολικό άλλο άκρο του αστικού περιβάλλοντος, δηλαδή, στην ύπαιθρο. Άρα, δεν μιλάμε απλώς για μουσική αναβίωση, αλλά και για μια αναβίωση κοινωνικών αξιών, κατά την οποία, οι αναβιωτές μέλη της ανακατασκευάζουν στο παρόν και με επιλεκτικό τρόπο το «ιδανικό» παρελθόν⁴⁹.

Η Stekert, αναφέρει για την Αμερικάνικη αναβίωση του 1960 πως «οι νέοι άνθρωποι ένιωθαν πολύ διαφορετικά πια για τη «βουνήσια» παραδοσιακή μουσική που μιλούσε για ποτό από καλαμπόκι και μακρινούς φόνους» και πως η παράδοση, πήρε πια την έννοια του «Ανθρώπου της φύσης»⁵⁰.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού, μας δίνει ο Feintuch, περιγράφοντας την αναβίωση της γκάιντας της Νορθουμβρίας (653–954⁵¹) στην Αγγλία της δεκαετίας του

⁴⁷ Rosenberg, N. (1993). Starvation, Serendipity, and the Ambivalence of Bluegrass Revivalism. In: N. Rosenberg, ed., Transforming tradition: Folk music revivals examined. Urbana: University of Illinois Press, σελ. 197.

⁴⁸ Blaustein, R. (1993). Rethinking Folk Revivalism: Grass-roots Preservationism and Folk Romanticism. In: N. Rosenberg, ed., Transforming tradition: Folk music revivals examined. Urbana: University of Illinois Press, σελ. 270.

⁴⁹ Ο.π., σελ. 272.

⁵⁰ Stekert, E. J. (1993). Cents and Nonsense in the Urban Folksong Movement: 1930-66. In: N. Rosenberg, ed., Transforming tradition: Folk music revivals examined. Urbana: University of Illinois Press, σελ. 96.

⁵¹ En.wikipedia.org. (2018). Kingdom of Northumbria. [online] Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Kingdom_of_Northumbria [Accessed 11 Dec. 2018].

‘60, ή οποία βέβαια όπως αποδείχτηκε στην πορεία, δεν ήταν παρά ένα σύγχρονο μουσικό ρεύμα, βασισμένο σε παρεξηγήσεις και την εσφαλμένη ιδέα που είχαν για αυτό οι ιστορικοί μουσικολόγοι⁵². Παρ’ όλα αυτά, αυτό που μας ενδιαφέρει, είναι ο ρομαντισμός που διέπει την αναβίωση. Σύμφωνα με τον ίδιο, «πολλοί αναβιωτές της γκάιντας (της Νορθουμβρίας), πιστεύουν για τον εαυτό τους πως συνεχίζουν μια παράδοση που έρχεται από την όμορφη ύπαιθρο της Νορθουμβρίας, ανασταίνοντας μια μουσική που κάποτε ανήκε κατά κύριο λόγο σε βοσκούς». Οι «αναβιωτές» των αερόφωνων, «τυλίζουν τον εαυτό τους σε ένα σύστημα συσχετίσεων που ενώνει τη μουσική τους με μια ιδεαλιστική οπτική ενός βουκολικού παρελθόντος»⁵³ και μίας μουσικής ιδιοκτησίας την οποία υποτίθεται πως κατείχαν οι τότε βοσκοί.

«Αυτή η επιλεκτική οπτική είναι που κάνει τις αναβιώσεις να επανεφευρίσκουν και να είναι αναδιαμορφώσεις, (...) να δημιουργούν δικούς τους κανόνες ρεπερτορίου, αισθητικής και αυθεντικότητας», και με βάση τον στόχο ή τις ιδέες πίσω από αυτές «είναι ένα είδος δημιουργικής επεξεργασίας, ένα καθάρισμα από τα χαρακτηριστικά και τις λειτουργίες που θεωρούνται ακατάλληλα, και μια αναδιοργάνωση των εναπομεινάντων στοιχείων»⁵⁴.

Όπως και πολλά άλλα κοινωνικά φαινόμενα και αλλαγές, μια αναβίωση προκύπτει από τη δυσαρέσκεια κοινωνικών ομάδων για την παρούσα κουλτούρα του περιβάλλοντός τους. Αυτό, όμως, που στρέφει μια κοινωνική ομάδα στο να κοιτάξει προς στο παρελθόν, αντί να δημιουργήσει «εντελώς νέες εναλλακτικές», είναι η ανάγκη σύνδεσης της έκφρασής τους με την ιστορία τους⁵⁵.

Μια σύντομη συσχέτιση των παραγόντων που συντέλεσαν στην αναβίωση της παραδοσιακής μουσικής στην Αμερική κατά την περίοδο 1930-1960, με μια αντίστοιχη ελληνική αναβίωση, αυτή του ρεμπέτικου κατά την περίοδο 1960-1980, θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε το πώς κοινωνικοί και πολιτικοί παράγοντες, μπορούν να δημιουργήσουν την ανάγκη για σύνδεση της έκφρασης με το παρελθόν.

⁵² Η παλιά παράδοση των αερόφωνων της υπαίθρου για την οποία μιλάει ο συγγραφέας, όπως αποδείχτηκε αργότερα, ήταν μια όχι μόνο σύγχρονη, αλλά και αστική παράδοση. Feintuch, B. (1993). *Musical Revival as Musical Transformation*. In: N. Rosenberg, ed., *Transforming tradition: Folk music revivals examined*. Urbana: University of Illinois Press, σελ.185.

⁵³ Ο.π..

⁵⁴ Ο.π., σελ. 191.

⁵⁵ Narvaez, P. (1993). *Living Blues Journal: The Paradoxical Aesthetics of the Blues Revival*. In: N. Rosenberg, ed., *Transforming tradition: Folk music revivals examined*. Urbana: University of Illinois Press, σελ. 244.

Ο Cantwell, μιλώντας για την αναβίωση της παραδοσιακής μουσικής στην Αμερική από τη νέα γενιά του '60, αναφέρει πως «σιγά σιγά μια ιδέα σχηματίστηκε (στη νέα γενιά), (...) πως ο κόσμος είχε κακοδιαχειριστεί σοβαρά από τη γενιά των γονέων (τους). Απέναντι στις υψηλές προσδοκίες για το μέλλον που οι γονείς είχαν ενσταλάξει και τον πλούτο και το χρώμα του υποσχόμενου κόσμου, ήταν ο επίμονος φόβος πως το μέλλον μπορεί οποιαδήποτε στιγμή να καταστραφεί ξαφνικά, ή πως η αποτυχία να ανταπεξέλθουν σε ένα αυταρχικό πρότυπο θα απέκλειε την πρόσβαση σε αυτό, αφού τη λαμπρότητα, με την οποία είχαν επενδύσει τον κόσμο, συντηρούσε μια μεγάλη ακολουθία «κακού»⁵⁶.

Σύμφωνα με τον ίδιο, οι σκληρές μεταπολεμικές αναμνήσεις με πυρηνικά όπλα και η «κρίση των πυραύλων της Κούβας», άφηναν μια «αποκαλυπτική» αίσθηση, κατά την οποία η αναβίωση της παράδοσης παγιώθηκε ως ένα «εν μέρει πολιτικό κίνημα». Οι νέοι, θέλοντας να επαναφέρουν το όραμα για τον κόσμο που έμαθαν από τους γονείς τους, οι οποίοι όμως φαίνονταν να το έχουν «απαρνηθεί ή ξεχάσει», ανακάλεσαν την κουλτούρα των δευτέρων μαζί με το περιεχόμενο που αυτή έφερε, όπως τα ήθη, αξίες, μουσική κ.α.

Αντίστοιχα, μπορούμε να διακρίνουμε και στην Ελλάδα μια παρόμοια κατάσταση, που συνδέεται, από τη δεκαετία του '70 και μετά, με την αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού⁵⁷ από τη νέα γενιά⁵⁸.

Το 1970 αναζητείται το ρεμπέτικο στην πιο «αυθεντική» και πρωτότυπη μορφή του⁵⁹, την οποία χαρακτηρίζει μια ιδιαίτερα αντιστασιακή ιδιότητα⁶⁰, κι αυτό ήταν που «γοήτευσε» μια γενιά που έβλεπε πως ο αυταρχισμός της τότε κοινωνίας και του πολιτικού καθεστώτος καθώς και η δυσοίωση κατάσταση της χώρας, απειλούσε το μέλλον τους. Στην πτυχιακή της για την αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού, η Ζανταρίδου, κάνοντας

⁵⁶ Cantwell, R. (1993). When We Were Good: Class and Culture in the Folk Revival. In: N. Rosenberg, ed., Transforming tradition: Folk music revivals examined. Urbana: University of Illinois Press, σελ. 49-50.

⁵⁷ Tragaki, D., (2007). Rebetiko Worlds. Cambridge Scholars Publishing, σελ. 109-121.

⁵⁸ Αν και αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού είχε ξεκινήσει ήδη από τη δεκαετία του '60, η δεκαετία αυτή χαρακτηρίζεται ως «πρώτη φάση της αναβίωσης», καθώς τότε ξεκίνησε κυρίως ο διαχωρισμός του είδους από τα «λαϊκά», και άρχισε να ξαναπαίρνει μορφή μιας αυτόνομης μουσικής οντότητας.

Καρανίκας, Χ. (2011). «Η Αναβίωση του Ρεμπέτικου Τραγουδιού κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης (1974-1990)». Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, σελ. 57.

⁵⁹ Σημαντικός αρωγός φαίνεται να είναι και το τεράστιο, αν και αμφιλεγόμενο, έργο του Πετρόπουλου. Gauntlett, Σ. (2001). Ρεμπέτικο Τραγούδι, Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, βλ. το κεφάλαιο «Οι ρεμπέτες πέθαναν, ζήτω το ρεμπέτικο» σελ. 96.

⁶⁰ Gauntlett, Σ. (2001). Ρεμπέτικο Τραγούδι, Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, βλ. το κεφάλαιο «Οι ρεμπέτες πέθαναν, ζήτω το ρεμπέτικο», βλ. τον ορισμό του όρου «ρεμπέτης» στην υποσημείωση 4, σελ. 62.

αναφορά στην Καλλιμοπούλου⁶¹ και τον Παπαϊωάννου⁶², σχολιάζει την επικρατούσα πολιτική κατάσταση:

«Το κοινωνικό υπόβαθρο κατά τη δεκαετία του 1970, όπου και έλαβε χώρα μεγάλο τμήμα της αναβίωσης του ρεμπέτικου τραγουδιού, περιλαμβάνει αρχικά πολιτικές αναταραχές, και στη συνέχεια συντηρητισμό και καταπίεση, ιδιαίτερα λόγω της ανόδου της χούντας στην εξουσία. (...). Τα ρεμπέτικα τραγούδια αποτελούσαν ένα ακόμη μέσο της έκφρασης της αντίδρασης αυτής από την ευαισθητοποιημένη νεολαία που επιθυμούσε την ελευθερία της. Αποτελούσαν τμήμα του αγώνα για την ελευθερία και αντιπροσώπευαν την ελπίδα για μια καλύτερη ζωή, χωρίς καταπίεση. Γι' αυτό και μετά τη δικτατορία τα ρεμπέτικα, παλιά και νέα, ξαναήρθαν δυναμικά και ελεύθερα πλέον στο μουσικό προσκήνιο, κατακτώντας εκ νέου τις καρδιές των ακροατών. Σε αυτές τις δύσκολες εποχές, η ήδη ταλαιπωρημένη χώρα μας από τον πόλεμο, την κατοχή και τον εμφύλιο σπαραγμό που είχαν προηγηθεί, είχε απομονωθεί διεθνώς και η πορεία της εξέλιξής της σε δημοκρατικά πλαίσια είχε ανακοπεί»⁶³.

Έτσι, όπως βλέπουμε και παραπάνω, ένα από τα πολλά είδη αναβίωσης, είναι όταν μια νέα γενιά, που θέλει να αντιδράσει σε μία παροντική κατάσταση ή φοβάται για το μέλλον της, βρίσκει καταφύγιο στο παρελθόν και τα σύμβολά του. Έτσι, με αυτό το είδος αναβίωσης θα ασχοληθούμε στην παρούσα εργασία, με τη διαφορά πως τα συγκροτήματα της έρευνας δεν ανατρέχουν απλώς στην παράδοση, αλλά την εισάγουν στη μουσική τους.

Η εύρεση ιχνών παραδοσιακής μουσικής ή και η μίξη χαρακτηριστικών της με άλλα μουσικά είδη, ανεξαρτήτως του λόγου αναβίωσής της, δεν αποτελεί καινούριο φαινόμενο, όχι μόνο διεθνώς, αλλά και για την Ελλάδα. Έτσι, μια και τα παραδείγματα μίξης μουσικών ειδών με την παράδοση είναι από τόσο παλιά και τόσα πολλά που αποτελούν αντικείμενο μιας άλλης έρευνας, θα κάνουμε μια συνοπτική αναφορά σε μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα της σύγχρονης μουσικής σκηνής στην Ελλάδα:

- Οι Usurum με παραδοσιακή αισθητική στη μουσική τους, πειραματική διασκευή παραδοσιακών τραγουδιών και χρήση παραδοσιακών οργάνων στο οργανολόγιό τους.

⁶¹ Kallimopoulou, E., (2008). *Paradosiaka: Music, Meaning, And Identity In Modern Greece*. Aldershot: Ashgate.

⁶² Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα*, Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα.

⁶³ Ζανταρίδου, Ε. (2012). *Η «Αναβίωση» των Ρεμπέτικων Κομπανιών στα τέλη της δεκαετίας του '70 και τις αρχές της δεκαετίας του '80. Πτυχιακή Εργασία*. Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, σελ. 14.

- Οι ΘΡΑΞ ΠΑΝΚΣ με punk διασκευές παραδοσιακών τραγουδιών της Θράκης και χρήση παραδοσιακών οργάνων στο οργανολόγιό τους.
- Οι Μανιταρόκ, με rock διασκευές παραδοσιακών τραγουδιών, ρεμπέτικων και χρήση παραδοσιακών οργάνων στο οργανολόγιό τους.
- Η Anna Vs June με ηλεκτρονικές, ambient διασκευές παραδοσιακών ελληνικών τραγουδιών.
- Η Venus Volcanism με διασκευή ριζίτικων τραγουδιών σε «πειραματική, νεοψυχεδελική και ηλεκτρονική»⁶⁵ μουσική αισθητική.
- Οι Villagers of Ioannina City με psychedelic rock διασκευές παραδοσιακών τραγουδιών της Ηπείρου και χρήση παραδοσιακών οργάνων στο οργανολόγιό τους.
- Οι Largo με μίξη της rock μουσικής με στοιχεία ελληνικής, και γενικότερα βαλκανικής μουσικής, και χρήση παραδοσιακών οργάνων στο οργανολόγιό τους.

1.2.0 Η αναβίωση και μίξη της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής στο ελληνικό χιπ χοπ

Η Έλληνες δημιουργοί χιπ χοπ μουσικής που χρησιμοποιούν και ελληνικά δείγματα στη μουσική τους, συχνά επηρεάζονται από προσωπικές προτιμήσεις και μουσικά ρεύματα για την επιλογή των samples τους, συχνά δημιουργώντας ρεύματα όπως αυτό του Άυλου με πολύ συγκεκριμένη αισθητική μέσω της χρήσης samples από δραματικές ελληνικές ταινίες, ελληνικές εκπομπές και Έλληνες συνθέτες όπως ο Μίκης Θεοδωράκης, Μάνος Χατζιδάκις, Σταύρος Ξαρχάκος κ.ο.κ.⁶⁶.

Όπως θα δούμε και από τις έρευνες των Ανδρουτσόπουλου⁶⁷ και Elafros⁶⁸, όμως, στο ελληνικό χιπ χοπ εξαρχής προτιμάται η χρήση samples από ρεμπέτικα τραγούδια, όταν αυτό πρόκειται να αναμιχθεί με κάποιο άλλο είδος ελληνικής μουσικής. Η χρήση αυτή, δεν περιορίζεται στη μουσική, αλλά χρησιμοποιεί και το λεξιλόγιο της εποχής του

⁶⁵ LiFO. (2018). Όταν το ροκ συναντά την παράδοση. [online] Available at: https://www.lifo.gr/articles/music_articles/205379/otan-to-rok-synanta-tin-paradosi [Accessed 2 Oct. 2019].

⁶⁶ Fourelements.gr. (2011). Άυλος - Ιστορίες της πτώσης (review). [online] Available at: <http://www.fourelements.gr/fel/articles/1260-aulos-istories-tis-ptoseis.html> [Accessed 30 Sep. 2019] και με πληροφορίες από το πιο παλιό site και forum της ελληνικής χιπ χοπ κοινότητας: https://www.hiphop.gr/forum_topic/442066/1.

⁶⁷ Androutsopoulos, J. and Scholz, A. (2003). Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe. *Popular Music and Society*, 26(4).

⁶⁸ Elafros, A. (2013). Greek hip hop: Local and translocal authentication in the restricted field of production.

ρεμπέτικου ή και την κουλτούρα του είδους. Χαρακτηριστικά, μπορούμε να αναφερθούμε σε μερικά παραδείγματα⁶⁹:

- «Συνοποσία» των FF.C με sample από το «Ζεϊμπέκικο Σπανιόλο» που τραγουδάει ο Γιώργος Μπάτης.
- «Τριπλοπενιά» των 3πλέτα με sample από το «Μπαχτσέ τσιφλίκι» του Βασίλη Τσιτσάνη.
- «Γειτονιά μου γεια σου» του Μανιακού με sample από το «Χατζηκυριάκειο» του Δημήτρη Γκόγκου.
- «Ηρωες γεννιούνται» των Who's Next με sample από το «Τα ματόκλαδά σου λάμπουν» του Μάρκου Βαμβακάρη.
- Το «Στο σκοτάδι» του Τσάκι με sample από το «Χτες το βράδυ στο σκοτάδι» του Μάρκου Βαμβακάρη.
- Το «1620» των Ladose με sample από το «Ο χαρμάνης» του Μάρκου Βαμβακάρη.
- Το «1000 λέξεις» των Μόνιμου κάτοικου, Smuggler και Hawk με sample από το «Στην υπόγα» του Κώστα Μπέζου και φωνή από αμανέ.
- Το «Στην αγκαλιά του Μάρκου» των Στίχοιμα, αφιερωμένο στον Μάρκο Βαμβακάρη.

Ωστόσο, υπάρχουν πολλοί καλλιτέχνες που έχουν χρησιμοποιήσει έστω μια φορά ρεμπέτικο sample στη μουσική τους, όπως οι 4HE, Δ.Ι.Α, Giants, Killah P, Dask, Μόνιμος Κάτοικος, Ζωγράφος και πολλοί άλλοι, με τον Εισβολέα να έχει σε εξέχουσα θέση τη μουσική αυτή στις δουλείες του και να δημιουργεί, πλέον, χιπ χοπ μουσική με αισθητική ρεμπέτικου σε μόνιμη βάση.

Όσον αφορά τη χρήση samples ελληνικής παραδοσιακής μουσικής και οργάνων, πέρα από τις μπάντες που ασχολείται η παρούσα έρευνα, παρατηρείται μια όλο και αυξανόμενη χρήση τους από τους Έλληνες παραγωγούς, με τον Σκηνοθέτη των FF.C., που κατά τη γνώμη του το ελληνικό χιπ χοπ έχει παραγίνει αμερικάνικο⁷⁰, να ξεκινάει τη συνειδητή χρήση τους με τον δίσκο «Χαρμολύπη» το 2001. Τον συγκεκριμένο δίσκο, διέπει μια γενική αισθητική παραδοσιακής μουσικής με θεματολογία και samples από αυτήν και με το κομμάτι «Εισαγωγή στις ρίζες» να αποτελεί, στην ουσία, μια σύνθεση με δείγματα

⁶⁹ hiphop.gr. (2011). Χιπ χοπ κομματα:(Ρεμπετικα σαμπλς). [online] Available at: https://www.hiphop.gr/forum_topic/553216/1 [Accessed 30 Sep. 2019].

⁷⁰ Elafros, A. (2013). Greek hip hop: Local and translocal authentication in the restricted field of production, σελ. 88.

παραδοσιακής μουσικής. Ακολουθούν μερικά παραδείγματα μίξης της παραδοσιακής μουσικής ή και κουλτούρας με την χιπ χοπ μουσική:

- Το «Το φως του ήλιου» του Οδυσσέα από τους Razastarr με sample (και διασκευή αργότερα με φυσικά όργανα) από το ομότιτλο τραγούδι του Χαράλαμπου Γαργανουράκη, το 2008.
- Το «Ο βασανιάρης» των Mpelafon, Αθέμιτος Θελητικός και Raf με sample από το λαϊκό τραγούδι «Μια γυναίκα μπορεί» της Ελένης Βιτάλη και ξεχωριστό sample το κλαρίνο για το ρεφραίν, με έμπνευση της θεματολογίας και των στίχων του από το δημοτικό τραγούδι «Χορεύει ο βασανιάρης», το 2012.
- Το «Μπαμπαλίνα» των Mpelafon, Thel και Raf με αναφορές σε κλαρίνο, πανηγύρι, αμανέ και τη φράση από το ομότιτλο δημοτικό τραγούδι «Χορεύει ο βασανιάρης», το 2014.
- Ο δίσκος «Στου ουρανού το στέμμα» των Βομβιστών συνείδησης με συχνή χρήση samples παραδοσιακών μουσικών και οργάνων, καθώς και σύμπραξη κομματιών με μέλη των Αντίποινα, που ασχολείται η παρούσα έρευνα, το 2015.
- Το «Το ποτήρι κάτω» του Smuggler με samples από παραδοσιακά όργανα και φωνή από αμανέ και φυσικά παραδοσιακά κρουστά, το 2015.
- Διάφορα κομμάτια των Pindos Atletico όπως το «Φάτε πιέτε» και το «Κέρνα μας» με επιρροή από τη παραδοσιακή μουσική της Ηπείρου, samples και μελωδίες δημοτικών τραγουδιών, καθώς και αναφορές στην Ήπειρο, στη ζωή της υπαίθρου, τα πανηγύρια και το παραδοσιακό γλέντι, από το 2016 και μετά.
- Το «Έχω φυτέψει δέντρα» του TUS με sample από το ομότιτλο δημοτικό τραγούδι, το 2016.
- Το «Νερό και χόμα» των Stavento και Μελίνας Ασλανίδου με χρήση ποντιακής λύρας, το 2016.
- Το «Στον αμανέ του πεισματάρη» των Smuggler, Hawk και Mpelafon με sample από κλαρίνο και αναφορές σε αμανέ και παράδοση, το 2016.
- Το «Σαμπλάρω ένα πόνο» του Ζωγράφου με sample από μπουζούκι, αλλά αναφορές στην παραδοσιακή μουσική και τα όργανά της, το 2017.
- Τον δίσκο «Χαρμολύπη II» του Σκηνοθέτη με αντίστοιχη αισθητική παραδοσιακής μουσικής με τον προγενέστερό του, το 2019.

1.2.0.1 Αντίστοιχα παραδείγματα από τον κόσμο

Η μίξη του χιπ χοπ με τις εκάστοτε τοπικές κουλτούρες και μουσικές, αποτέλεσε ένα σύνηθες φαινόμενο κατά τη διασπορά του από την Αμερική στον υπόλοιπο κόσμο. Η μίξη αυτή, πέρα από θέματα πολιτιστικής ταυτοποίησης των καλλιτεχνών ή προσωπικών αισθητικών και επιρροών, συχνά αποσκοπεί στη «διάσωση» της πολιτιστικής κληρονομιάς ενός τόπου, όπως μια τοπική παράδοση, ένα έθιμο ή μια διάλεκτος που φθίνουν. Ακολουθούν μερικά από τα πολλά παραδείγματα μίξης του χιπ χοπ με τοπικές παραδόσεις:

- Οι Wayne Rap από το Ελ Άλτο της Βολιβίας, που χρησιμοποιούν συχνά samples της μουσικής τους παράδοσης και μία από τις γλώσσες των Ίνκας, Aymara. Η λέξη «wayna», σημαίνει «νέος» στη Aymara γλώσσα⁷¹ και μέσω της μουσικής τους, «η γλώσσα αλλά και η εθνική ταυτότητα των aymara επανακτά τη χαμένη της περηφάνια. Μην ξεχνάμε ότι στη Βολιβία μέχρι και πριν από 50 χρόνια, οι ιθαγενείς όπως οι aymara δεν επιτρέπονταν ούτε καν να περάσουν έξω από το κοινοβούλιο, για παράδειγμα, σαν αποτέλεσμα των διακρίσεων που επέβαλε η κυρίαρχη mestizo/cholo κουλτούρα (μίξη ισπανικών και ιθαγενικών χαρακτηριστικών) στους ιθαγενείς της χώρας»⁷².
- Οι Nuuk Posse από τη Γροιλανδία, μια μάλιστα αποτελούμενη από μέλη Εσκιμώων τα οποία γράφουν στίχους στα Αγγλικά, Δανικά, και Kalaallisut⁷³, «τη γλώσσα της Δυτικής Γροιλανδίας η οποία ήταν σχεδόν υπό εξαφάνιση»⁷⁴.
- Οι Menhir⁷⁵ από την επαρχία Νουόρο της Σαρδηνίας στην Ιταλία, που χρησιμοποιούν την Ιταλική γλώσσα και τα Σάρντο, την υπό εξαφάνιση γλώσσα της Σαρδηνίας⁷⁶.
- Ο MBS⁷⁷ των DIAZ από την Αλγερία, του οποίου οι στίχοι «πατάνε» σε μουσικές από παραδοσιακά όργανα της Αλγερίας (Αλγερινό μαντολίνο, μπάντζο, κρουστά κ.ο.κ.).

⁷¹ Upside Down World. (2006). Rapping in Aymara: Bolivian Hip Hop as an Instrument of Struggle - Upside Down World. [online] Available at: <http://upsidedownworld.org/archives/bolivia/rapping-in-aymara-bolivian-hip-hop-as-an-instrument-of-struggle/> [Accessed 1 Oct. 2019].

⁷² Οικονομάκης, Λ. (2016). Ραπ, διάλεκτοι, και παραδοσιακά όργανα - Το Περιοδικό. [online] Το Περιοδικό. Available at: <http://www.toperiodiko.gr/ραπ-διάλεκτοι-και-παραδοσιακά-όργανα/> [Accessed 1 Oct. 2019].

⁷³ En.wikipedia.org. (2019). Nuuk Posse. [online] Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Nuuk_Posse [Accessed 1 Oct. 2019].

⁷⁴ Οικονομάκης, Λ. (2016). Ραπ, διάλεκτοι, και παραδοσιακά όργανα - Το Περιοδικό. [online] Το Περιοδικό. Available at: <http://www.toperiodiko.gr/ραπ-διάλεκτοι-και-παραδοσιακά-όργανα/> [Accessed 1 Oct. 2019].

⁷⁵ Ο.π..

⁷⁶ En.wikipedia.org. (2019). Nuuk Posse. [online] Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Nuuk_Posse [Accessed 1 Oct. 2019].

⁷⁷ Οικονομάκης, Λ. (2016). Ραπ, διάλεκτοι, και παραδοσιακά όργανα - Το Περιοδικό. [online] Το Περιοδικό. Available at: <http://www.toperiodiko.gr/ραπ-διάλεκτοι-και-παραδοσιακά-όργανα/> [Accessed 1 Oct. 2019].

- Οι Los Nin⁷⁸ από το Εκουαδόρ, που χρησιμοποιούν Ισπανικά μαζί με μια γλώσσα των Ίνκας, την Kichwa, παραδοσιακά όργανα, όπως τη φλογέρα των Άνδεων, και την παραδοσιακή εμφάνιση του πολιτισμού τους. Το «Nin» σημαίνει «λέω» στη γλώσσα Kichwa και τη γλώσσα την έμαθαν για να τη χρησιμοποιούν στα τραγούδια τους⁷⁹.
- Οι Elitni Odredi από το Βελιγράδι, οι οποίοι ήταν οι πρώτοι που εισήγαγαν στη μουσική τους βαλκανικά φωνητικά και παραδοσιακά όργανα όπως ζουρνάς και χάλκινα πνευστά⁸⁰.
- Ο Clayton Blizzard από το Μπρίστολ της Αγγλίας, ο οποίος χρησιμοποιεί παραδοσιακά, Σκωτσέζικα τραγούδια για τη μουσική του⁸¹.
- Οι Balam Ajpu από τη Γουατεμάλα, που χρησιμοποιούν παραδοσιακά όργανα, θεματολογία του πολιτισμού τους και αναμιγνύουν τα Ισπανικά με γλώσσες των Μάγια όπως Tz'utujil, Quiché και Kaqchikel⁸².
- Οι Beltaine's Fire από το Σαν Φρανσίσκο της Αμερικής, οι οποίοι εισάγουν στη μουσική τους κέλτικες μελωδίες και παραδοσιακά όργανα⁸³, όπως μαντολίνο, μπάντζο και κέλτικο βιολί (Celtic fiddle).
- Οι The Uncluded από την Αμερική, των οποίων η μουσική αποτελείται από τους χιπ χοπ στίχους του Aesop Rock και τη μουσική της παραδοσιακής (folk) τραγουδοποιού και τραγουδίστριας Kimya Dawson⁸⁴.
- Ο Donatan από την Πολωνία, ο οποίος πέρα από τη χρήση φυσικών παραδοσιακών οργάνων και samples τους, εισάγει και άλλα σλαβικά μουσικά χαρακτηριστικά, όπως η γυναικεία χορωδία κ.ο.κ.. Η θεματολογία του δε, αποτελείται από θέματα όπως ο παν-Σλαβισμός⁸⁵.

⁷⁸ Ο.π..

⁷⁹ Picq, M. (2012). Hip-hop Kichwa: Sounds of indigenous modernity. [online] Aljazeera.com. Available at: <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2012/08/201285142554706344.html> [Accessed 1 Oct. 2019].

⁸⁰ Lazevic, D. (2018). Balkan beats: introducing folk rap, the hybrid music craze sweeping Serbia and beyond. [online] The Calvert Journal. Available at: <https://www.calvertjournal.com/articles/show/9932/balkan-beats-folk-rap> [Accessed 1 Oct. 2019].

⁸¹ Andrews, C. (2012). Hip-hop and folk meet in a new wave of protest music. [online] the Guardian. Available at: <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2012/nov/06/hip-hop-folk-protest-music> [Accessed 1 Oct. 2019].

⁸² En.wikipedia.org. (2019). Balam Ajpu. [online] Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Balam_Ajpu [Accessed 1 Oct. 2019].

⁸³ Fire, B. (2011). Beltaine's Fire hometown, lineup, biography | Last.fm. [online] Last.fm. Available at: <https://www.last.fm/music/Beltaine%27s+Fire/+wiki> [Accessed 1 Oct. 2019].

⁸⁴ En.wikipedia.org. (2019). The Uncluded. [online] Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Uncluded [Accessed 1 Oct. 2019].

⁸⁵ En.wikipedia.org. (2019). Donatan. [online] Available at: <https://en.wikipedia.org/wiki/Donatan> [Accessed 1 Oct. 2019].

- Οι Μογγόλοι Fish Symboled Stamp, οι οποίοι χρησιμοποιούν την παραδοσιακή τεχνική τραγουδιού Throat singing, και συγκεκριμένα, τον τρόπο Khoomei, όπως και samples παραδοσιακών μογγολικών οργάνων⁸⁶.

1.3 Μετανεωτερικότητα και Παγκοσμιοποίηση

Η περίοδος της μετανεωτερικότητας, καταρχάς, έπεται αυτής της νεωτερικότητας που νοείται ως αποτέλεσμα του Διαφωτισμού από τον 18^ο μέχρι τα τέλη του 20^{ου} αιώνα⁸⁷ και που, ως όρος, δηλώνει μία ιστορική περίοδο «η οποία αντιδιαστέλλεται από άλλες προηγούμενες (Αρχαιότητα, Μεσαίωνα)»⁸⁸.

Ωστόσο, η μετανεωτερικότητα δεν είναι ακριβώς μια περίοδος, αλλά «ένα σύνολο συνθηκών, καταστάσεων, πνευματικών θεωρήσεων και εκφραστικών υφών», και ένας άλλος τρόπος «θέασης των σύγχρονων κοινωνιών και, ειδικότερα, των συνθηκών ζωής και εργασίας μέσα σε αυτές», με διαφορές τόσο στα «διαφορετικά επιστημονικά πεδία», όσο και στις «διαφορετικές χώρες»⁸⁹.

Πάντως, χρονολογείται «προς το τέλος του 20^{ου} αιώνα και στις αρχές του 21^{ου}»⁹⁰ με χρονικό σημείο αναφοράς τις δεκαετίες του 1960 και 1970, δεκαετίες κατά τις οποίες άνησαν ριζοσπαστικά κινήματα με νέο τρόπο σκέψης και που τα χαρακτήριζαν στοιχεία όπως αυτά της απελευθέρωσης από κοινωνικά, σεξουαλικά και διανοούμενα δεσμά, της αποδόμησης και αναδόμησης, της αναζήτησης κοινωνικής δικαιοσύνης και προσωπικής αυθεντικότητας⁹¹.

Χαρακτηριστικά της μετανεωτερικότητας αποτελούν η περιορισμένη εθνική κυριαρχία, η παγκοσμιοποιημένη κουλτούρα, η τρομερή εξέλιξη της τεχνολογίας, η «υπερκατανάλωση της πληροφορίας, (η) κατάλυση θεμελιωδών αρχών και αξιών»⁹².

⁸⁶ South China Morning Post. (2017). Where it's at: two Mongolians with microphones. [online] Available at: <https://www.scmp.com/news/asia/east-asia/article/2104611/fish-symbol-ed-stamp-mongolian-hip-hop-duo-splices-traditional> [Accessed 1 Oct. 2019].

⁸⁷ Kahraman, A. (2015). Relationship of Modernism, Postmodernism and Reflections of it on Education. Procedia - Social and Behavioral Sciences, 174, σελ. 3991.

⁸⁸ Ασημάκη, Α., Κουστουράκης, Γ. and Καμαριανός, Ι. (2011). Οι έννοιες της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας και η σχέση τους με τη γνώση: Μια κοινωνιολογική προσέγγιση. Το βήμα των κοινωνικών επιστημών, ΙΕ(60), σελ. 101.

⁸⁹ Ο.π., σελ. 103-104.

⁹⁰ Ο.π., σελ. 103.

⁹¹ Hoffmann, G. (2005). From modernism to postmodernism. Amsterdam: Rodopi, σελ. 33-35.

⁹² Ο.π..

Επίσης, συνδέεται με τη «διάβρωση εθνικών, πολιτισμικών και γλωσσικών ταυτοτήτων στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης»⁹³.

Επιπλέον, η μετανεωτερικότητα καταδικάζει «ως ολοκληρωτικές» και «στέκεται αρνητικά, αν δεν επιτίθεται» στις «μεγάλες αφηγήσεις» και θεωρίες «που κατασκεύασαν και ανέπτυξαν θεωρητικοί, όπως ο Μαρξ ή ο Freud»⁹⁴ προσπαθώντας να εξηγήσουν καθολικά τον κόσμο και προτιμούν τις «καταστασιακές» «μικρο-αφηγήσεις». Τέλος, «τείνει προς την ‘αποδόμηση’ των ριζικών διακρίσεων μεταξύ αντικειμενικότητας-υποκειμενικότητας ή αλήθειας - μη αλήθειας (επιστημονικής), γνώσης-εξουσίας, παρελθόντος-παρόντος, πραγματικότητας-επιφανομένου και, γενικότερα, όλων των νεωτερικών διχοτομιών», δίνοντας χώρο για την εμφάνιση νέων «δημιουργικών και καλλιτεχνικών πρακτικών, που συνδυάζουν διαφορετικές τεχνοτροπίες με νέους και μη αναμενόμενους τρόπους»⁹⁵.

1.3.0 Παγκοσμιοποίηση

Η παγκοσμιοποίηση, είναι ένας περίπλοκος όρος που συναντάται πολύ συχνά, χωρίς όμως να χρησιμοποιείται πάντα σωστά ή να γίνεται αντιληπτός στο πλήρες φάσμα του⁹⁶.

Εκ πρώτης όψεως, ο όρος μπορεί να προσεγγιστεί «ως μια θεωρία, η οποία αντιμετωπίζει την πολιτική ταυτότητα του σημερινού κόσμου, θεωρώντας αυτόν ως μία μοναδική ανθρώπινη κοινότητα»⁹⁷, στην ουσία όμως, ενώ η προσέγγιση αυτή δεν είναι λανθασμένη, καλύπτει μόνο μια από τις πλείστες άλλες πτυχές του όρου, καθώς την παγκοσμιοποίηση διέπουν «δυνάμεις και παράγοντες που κινούνται σε όλο τον κόσμο, εντελώς ή σχετικά ανεμπόδιστες από όρια και κανονισμούς εθνικών κρατών. Έτσι, συντελεστές της παγκοσμιοποίησης αποτελούν τα αεροπλάνα, τα δεξαμενόπλοια και φορτηγά πλοία, η μεταναστευτική εργασία, η τεχνολογία ηλεκτρονικής και γενετικής επικοινωνίας, η ανθρωπογενής κλιματική αλλαγή, η μόλυνση του περιβάλλοντος, οι νέες και αναβιωμένες ασθένειες, οι θρησκείες, οι εγκληματικές και τρομοκρατικές

⁹³ Ασημάκη, Α., Κουστουράκης, Γ. and Καμαριανός, Ι. (2011). Οι έννοιες της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας και η σχέση τους με τη γνώση: Μια κοινωνιολογική προσέγγιση. Το βήμα των κοινωνικών επιστημών, ΙΕ(60), σελ. 104.

⁹⁴ Ο.π., σελ. 105.

⁹⁵ Ο.π., σελ. 106.

⁹⁶ Beck, U. (2000). What is globalization?, Polity Press, σελ. 19.

⁹⁷ Mardas, G. (2005). Παγκοσμιοποίηση και σύγχρονη αντίληψη του Κοινωνικού Κράτους. Επιθεώρηση Οικονομικών Επιστημών, (8), σελ. 92.

δραστηριότητες και οι αντισταθμιστικοί κρατικοί τρομοκρατικοί μηχανισμοί, αστυνομία και παρακρατικές δυνάμεις, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης (και επικοινωνίας), η «ποπ» κουλτούρα, τα αθλήματα, (...) η διάδοση ιδεών, αξιών και πρακτικών όπως «δημοκρατία», «ανθρώπινα δικαιώματα»⁹⁸ κ.ο.κ. «Ως «παγκοσμιοποίηση» λοιπόν, ορίζεται εκείνη η κοινωνική διαδικασία που οδηγεί τους λαούς της γης με γρήγορους ρυθμούς σε μια ολοκληρωτική ομογενοποίηση»⁹⁹.

Η παγκοσμιοποίηση είναι ένα φαινόμενο αρκετά παλαιότερο απ' ό,τι πιστεύεται, και σχεδόν, «τόσο παλιό όσο και η ανθρωπότητα»¹⁰⁰. «Η πιο παλιά μορφή της παγκοσμιοποίησης είναι περιβαλλοντική: οι κλιματικές αλλαγές που επηρέαζαν για εκατομμύρια χρόνια τις ανθρώπινες κοινωνίες», οδήγησαν στη μετανάστευση του ανθρώπινου είδους από την Αφρική, πριν από 1,25 εκατομμύρια χρόνια, προς στον υπόλοιπο κόσμο, ενώ, μια από τις σημαντικότερες μορφές της παγκοσμιοποίησης ήταν βιολογική, κατά την οποία συνέβησαν η πρώτη επιδημία ευλογιάς που από την Αίγυπτο (1350 π.Χ.) πέρασε στην Κίνα (49 μ.Χ.), στην Ευρώπη (700 μ.Χ.), στην Αμερική (1520 μ.Χ.) και στην Αυστραλία (1789 μ.Χ.), η επιδημία της Πανώλης που ξεκίνησε από την Ασία σκοτώνοντας περίπου το ένα τρίτο του πληθυσμού της Ευρώπης (1346-1352 μ.Χ.), καθώς και τα όσα παθογόνα μετέφεραν οι Ευρωπαίοι στα ταξίδια τους προς τον «Νέο Κόσμο», σκοτώνοντας το 95 τοις εκατό του γηγενή πληθυσμού¹⁰¹. Σήμερα, παρ' όλα αυτά, υπάρχει η τάση να δίνεται σημασία κυρίως στην οικονομική και πολιτική πλευρά του φαινομένου.

Κάθε νέο στάδιο της τεχνολογίας των μέσων μεταφοράς, όπως από πόδια σε άλογο, σε ρόδα, σε πλοίο, αυτοκίνητο κ.ο.κ., καθώς και κάθε νέα εφεύρεση όπως αυτή της γλώσσας, της γραφής, των γραπτών, του τηλέγραφου κ.ο.κ., εντατικοποιούσε το αποτέλεσμα και την ταχύτητα διάφορων τομέων της παγκοσμιοποίησης και δημιουργούσε καινούριες πιθανότητες, αλλά και προβλήματα στην κοινωνία¹⁰², με αποκορύφωμά της, ομολογουμένως, την καθολική και έντονη φάση της την οποία διανύουμε στη σημερινή εποχή.

⁹⁸ Dator, J., Pratt, R. and Seo, Y. (2006). Fairness, globalization, and public institutions. Honolulu: University of Hawai'i Press, σελ. 13.

⁹⁹ Πολυχρονάκης, Μ. (2011). Η έννοια της παγκοσμιοποίησης. [online] Phestos.blogspot.com. Available at: http://phestos.blogspot.com/2011/12/blog-post_1.html [Accessed 6 Jan. 2019].

¹⁰⁰ Dator, J., Pratt, R. and Seo, Y. (2006). Fairness, globalization, and public institutions. Honolulu: University of Hawai'i Press, σελ. 13.

¹⁰¹ Nye, J. (2000). Governance in a globalizing world. Washington, DC: Brookings Institution Press, σελ. 3.

¹⁰² Dator, J., Pratt, R. and Seo, Y. (2006). Fairness, globalization, and public institutions. Honolulu: University of Hawai'i Press, σελ. 14.

Ωστόσο, «οι θεμελιώδεις μηχανισμοί πίσω από τις νέες τεχνολογίες και στάδια της παγκοσμιοποίησης δεν είναι, ούτε και ήταν ποτέ νέοι, παρ' όσον φαίνονταν ως τέτοιοι σε όσους τους βίωναν, αφού δεν ζούσαν τόσο πολύ για να παρατηρήσουν πως πρόκειται για το ίδιο φαινόμενο, αλλά με διαφορετική μορφή ανά εποχή. Έτσι, παρατηρείται, δικαιολογημένα, μια συγκεκριμένη και διαχρονική κριτική της παγκοσμιοποίησης¹⁰³.

Η κριτική αυτή, «κινείται μεταξύ ενός δίπολου, από τη μία μεριά μιας εκ προοιμίου θετικής αντιμετώπισης και από την άλλη μιας πολιτικά κριτικής στάσης. Οι υπέρμαχοι της παγκοσμιοποίησης φαίνεται να ομιλούν επ' ονόματι ενός νέου ουμανιστικού ιδεώδους, αναγκαίου στις νέες πολυπολιτισμικές συνθήκες συμβίωσης των λαών, το οποίο θα συμβάλλει στη σταδιακή απάλειψη των κοινωνικών/εθνοτικών/φυλετικών συγκρούσεων και θα προάγει την αμοιβαία συνεργασία και αλληλοκατανόηση των λαών. Οι κατακριτές από την άλλη του φαινομένου της παγκοσμιοποίησης φαίνεται να επικεντρώνονται στους ανθρώπινους παράγοντες (agents) εκείνους που την προωθούν και στα οφέλη τα οποία αυτοί αποκομίζουν, οικονομικά καταρχήν και πολιτικά εν γένει. Κάνουν λόγο για μια εποχή νέο-αποικιακής σχέσης του Δυτικού κόσμου με τον υπόλοιπο μεταμφιεσμένης σε ειρηνικό πανανθρώπινο διάγγελμα, το οποίο όμως εξυπηρετεί πολύ συγκεκριμένα συμφέροντα. Συμφέροντα μεγάλων πολυεθνικών αλλά και πολιτικές επιλογές εθνικών κρατών τα οποία ενόψει της de facto πολυπολιτισμικής σύνθεσης των κοινωνιών τους αναζητούν νέους τρόπους συμβίωσης γηγενών και μεταναστών»¹⁰⁴.

Ωστόσο, ο «μοντερνισμός» που επιφέρει η παγκοσμιοποίηση, «δεν οδηγεί απαραίτητα στην ομογενοποίηση της κουλτούρας, αντιθέτως, (...) παράγει τοπικό και εθνικό αυτονομισμό»¹⁰⁵. Ένα κοινό χαρακτηριστικό του σύγχρονου κόσμου είναι το ότι οι κοινωνικές ομάδες, υπό την «απειλή» της παγκοσμιοποίησης, φοβούνται μήπως η κουλτούρα τους ισοπεδωθεί, και έτσι προσπαθούν να την κάνουν πιο ενεργή ή να την επαναφέρουν μέσω της διαδικασίας διατήρησης¹⁰⁶ ή αναβίωσής της.

Έπειτα, οι καινούριες συνθήκες διαβίωσης που εισήχθησαν από την «βιομηχανοποίηση» και «αστικοποίηση», κομβικές δηλαδή συνθήκες της σύγχρονης,

¹⁰³ Ο.π..

¹⁰⁴ Παπαπαύλου, Μ. (2013). «Μεσογειακή Μουσική» ή «Μουσικές της Μεσογείου»; Εθνομουσικολογικοί προβληματισμοί στην εποχή της Παγκοσμιοποίησης. In: Τιμητικός Τόμος Αφιέρωμα στη Μνήμη του Καθηγητή Γεωργίου Αμαργιανάκη. Πανεπιστήμιο Αθηνών.

¹⁰⁵ Blaustein, R. (1993). Rethinking Folk Revivalism: Grass-roots Preservationism and Folk Romanticism. In: N. Rosenberg, ed., Transforming tradition: Folk music revivals examined. Urbana: University of Illinois Press, σελ. 272.

¹⁰⁶ Ο.π..

κυρίως οικονομικής παγκοσμιοποίησης, δημιούργησαν, όπως ήταν φυσικό, την ανάγκη του να «αντικατασταθεί η αίσθηση της χαμένης κοινωνίας» με κάτι πιο οικείο, «δημιουργώντας συλλόγους, οι οποίοι ήταν πιο προσαρμοσμένοι στις καινούριες αυτές συνθήκες»¹⁰⁷. Η δημιουργία αυτών των συλλόγων, είναι μια «τυπική απάντηση στην ραγδαία κοινωνική αλλαγή» που προσφέρει αίσθηση σταθερότητας της κουλτούρας μέσα σε ένα «μη παραδοσιακό περιβάλλον»¹⁰⁸.

Στην παρούσα εργασία, λοιπόν, θα χρησιμοποιήσουμε κι εμείς τον όρο «παγκοσμιοποίηση» με βάση τη σύγχρονη ερμηνεία του, η οποία δίνει βάση κυρίως στον πολιτικό και οικονομικό τομέα του, αφού έτσι χρησιμοποιείται κατά τον ίδιο τρόπο και από το συγκρότημα που ερευνούμε.

Τα χαρακτηριστικά της μετανεωτερικότητας σε συνδυασμό με αυτά της παγκοσμιοποίησης, κατά την ερμηνεία που υιοθετούμε στην εργασία, θεωρούνται ως βασικές προϋποθέσεις δημιουργίας γόνιμου εδάφους για το φαινόμενο της αναβίωσης.

¹⁰⁷ Smith, A. (1972). *Theories of nationalism*. New York: Harper & Row, σελ. 28.

¹⁰⁸ Blaustein, R. (1993). *Rethinking Folk Revivalism: Grass-roots Preservationism and Folk Romanticism*. In: N. Rosenberg, ed., *Transforming tradition: Folk music revivals examined*. Urbana: University of Illinois Press, σελ. 260.

2. Κεφάλαιο δεύτερο - Χιπ Χοπ

2.1 Η χιπ χοπ μουσική

Η χιπ χοπ μουσική δημιουργείται από τη συνεργασία¹⁰⁹ ενός rapper που γράφει ο ίδιος τους στίχους του με, κυρίως, αυτοβιογραφικό περιεχόμενο και ενός DJ που δημιουργεί τη μουσική, η οποία είναι φτιαγμένη από πολλά, μικρά, μουσικά δείγματα τραγουδιών (samples)¹¹⁰ παρμένα από μουσικά είδη όπως reggae, rock, blues, soul¹¹¹, funk και jazz, με τα τραγούδια του James Brown και του George Clinton να αποτελούν τα πιο χρησιμοποιημένα για τη δημιουργία Hip hop μουσικής¹¹².

Η χιπ χοπ μουσική, σύμφωνα με τον Adams, έχει περιοδικό¹¹³ χαρακτήρα και κατά κανόνα έχει ρυθμό 4/4. «Σε ένα τυπικό χιπ χοπ κομμάτι, σε κάθε μέτρο του επαναλαμβάνεται ένα βασικό ρυθμικό μοτίβο κρουστών (beat)¹¹⁴. Πάνω σε αυτό, επίσης σε κάθε μέτρο ή κάθε δύο ή τέσσερα μέτρα, επαναλαμβάνονται διαφορετικά στοιχεία του beat αυξομειωμένα σε διαφορετικά τονικά ύψη (pitched). Άλλα στοιχεία, όπως scratches¹¹⁵, samples, synthesizers κ.ο.κ., μπορεί να μπουν και να βγουν κατά τη διάρκεια του κομματιού, ωστόσο ο χαρακτήρας του θα παρέμενε ακέραιος ακόμα κι αν αυτά αφαιρούνταν. Το επαναλαμβανόμενο beat, παραμένει σχετικώς αναλλοίωτο, τουλάχιστον στα κουπλέ των τραγουδιών. Αν υπάρξουν αλλαγές στη διαστρωμάτωση (layer) των

¹⁰⁹ Adams, K. (n.d.). The musical analysis of hip-hop. The Cambridge Companion to Hip-Hop, σελ. 119.

¹¹⁰ Ο όρος sample επιλέγεται να χρησιμοποιείται από εδώ και πέρα αντί του «ηχητικού δείγματος».

¹¹¹ Motley, C. and Henderson, G. (2008). The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture. Journal of Business Research, 61(3), σελ. 245.

¹¹² Michael Eric, D. (2004). The culture of hip hop. That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader, σελ. 65.

¹¹³ «Τα κυκλικά ρυθμικά μοτίβα υπογραμμίζουν πολλές μουσικές της δυτικής Αφρικής (...) και το επαναλαμβανόμενο beat (ρυθμός των κρουστών) του χιπ χοπ, θεωρείται κοινώς πως κατάγεται από τα μοτίβα αυτά.(...)» Adams, K. (n.d.). The musical analysis of hip-hop. The Cambridge Companion to Hip-Hop, σελ. 132.

¹¹⁴ Ο όρος beat επιλέγεται να χρησιμοποιείται από εδώ και πέρα αντί του «βασικού ρυθμικού μοτίβου κρουστών».

¹¹⁵ «Η πράξη της γρήγορης κίνησης του δίσκου κάτω από τη βελόνα (του πικάπ) για τη δημιουργία ρυθμικών ή/και μελωδικών ήχων» Miyakawa, F. (2007). Turntablature: Notation, Legitimization, and the Art of the Hip-hop DJ. American Music, 25(1), σελ. 82.

samples κατά το ρεφραίν, τότε τα κουπλέ και τα ρεφραίν σχηματίζουν έναν μεγαλύτερο επαναλαμβανόμενο κύκλο, όπως συμβαίνει και σε άλλα μουσικά είδη»¹¹⁶.

Οι στίχοι, αν και φαινομενικά λέγονται με μια «σταθερή ροή όγδων και δέκατων έκτων», στην πραγματικότητα αποτελούνται από τη συχνή χρήση και μίξη, με κάθε πιθανό τρόπο, ρυθμικών τεχνικών όπως τρίηχα, συζεύξεις διάρκειας, scotch snaps¹¹⁷ και πολλά άλλα¹¹⁸. Οι στίχοι απαγγέλλονται, επίσης, με μια μορφή γρήγορης, μουσικώς μονότονης ομιλίας, ωστόσο, οι καλλιτέχνες συχνά «αυξομειώνουν το τονικό ύψος για εκφραστικούς λόγους»¹¹⁹

Όσο αφορά το sampling, η τεχνική του να χρησιμοποιείς δύο πικάπ για τη μίξη ήχων και δημιουργία μουσικής, προέκυψε τυχαία, όταν ένα ταμπούρο από το ένα πικάπ, έπαιξε καταλάθος πάνω στη μουσική ενός δεύτερου δίπλα, δημιουργώντας, έτσι, στην πορεία ένα, εν δυνάμει, καινούριο όργανο¹²⁰. Έπειτα, η πρακτική του, «εκφράζει την παρόρμηση για συνδυασμό στοιχείων που χαρακτηρίζει τις καλύτερες μαύρες μουσικές παραδόσεις και ειδικά τη jazz και gospel»¹²¹.

Τέλος, τα χιπ χοπ κομμάτια υπάρχουν και δημιουργούνται πάντοτε ως ηχογραφήσεις, καθώς δεν υπάρχει στην κουλτούρα του είδους κάποιος λόγος, πέρα από την μετέπειτα ανάλυση ερευνητών, για την μεταγραφή τους σε παρτιτούρα. Έπειτα, όχι μόνο δεν υπάρχει λόγος για τους δημιουργούς, αλλά και κάτι τέτοιο αποδεικνύεται αρκετά δύσκολο λόγω των χαρακτηριστικών που αναφέρθηκαν πιο πάνω¹²².

¹¹⁶ Adams, K. (n.d.). The musical analysis of hip-hop. The Cambridge Companion to Hip-Hop, σελ. 119

¹¹⁷ «Ένα δέκατο έκτο ακολουθούμενο από ένα όγδοο παρεστιγμένο», ένα μοτίβο που χρησιμοποιείται συχνά τόσο στο χιπ χοπ, όσο και σε άλλες μουσικές και σχετίζεται με γλωσσικά μοτίβα. Temperley, N. and Temperley, D. (2011). Music-Language Correlations and the “Scotch Snap”. Music Perception: An Interdisciplinary Journal, 29(1), σελ. 51-63.

¹¹⁸ Adams, K. (n.d.). The musical analysis of hip-hop. The Cambridge Companion to Hip-Hop, σελ. 121.

¹¹⁹ Ο.π..

¹²⁰ George, N. (2005). Hip hop America. New York: Penguin, σελ. 89-93

¹²¹ Adams, K. (n.d.). The musical analysis of hip-hop. The Cambridge Companion to Hip-Hop, σελ. 121.

¹²² Ο.π..

2.2 Η χιπ χοπ κουλτούρα

Η χιπ χοπ κουλτούρα «προσδιορίζεται ως μια νεανική κουλτούρα που συνδέεται στενά με την έκφραση ποικίλων ταυτοτήτων και αξιών»¹²³ και αποτελεί «μια μορφή βαθυστόχαστης μουσικής, πολιτισμικής και κοινωνικής δημιουργίας»¹²⁴.

Όπως είναι ευρέως αποδεκτό, η χιπ χοπ κουλτούρα αποτελείται¹²⁵ κυρίως από το rapping¹²⁶ (απαγγελία των στίχων)¹²⁷, το DJing¹²⁸, το break-dancing¹²⁹ και το graffiti¹³⁰. Στην πορεία, ωστόσο, παρουσιάστηκαν και άλλα στοιχεία που την αποτελούν όπως αυτό της γνώσης και της σοφίας¹³¹, της κατανόησης της τεχνολογίας, της αποδοχής της μόδας της χιπ χοπ κουλτούρας, όπως τα «κρεμασμένα παντελόνια, τα φαρδιά μπλουζάκια (...) και τα αξεσουάρ»¹³², της χρήσης της γλώσσας του δρόμου («το πώς περπατάς, το πώς μιλάς, το πώς δείχνεις, το πώς επικοινωνείς»¹³³) και της κοινωνικής επιχειρηματικότητας¹³⁴.

Ο βασικός της πυλώνας της κουλτούρας, το rap, «εκφράζει (σ.σ. κυρίως στην αρχή της) τη θέληση της μαύρης νεολαίας να ανακτήσει την ιστορία της, να επανενεργοποιήσει τον ριζοσπαστισμό της και να αγωνιστεί ενάντια στην απελπισία και την οικονομική ύφεση που περιστοιχίζουν τη μαύρη κοινότητα», προωθώντας την αντίσταση ως μέσο για την αλλαγή των δυσμενών καταστάσεων που αυτή βιώνει¹³⁵. Είχε, επίσης, και υπόσταση μιας φαντασιακής κοινότητας¹³⁶ και λειτουργίες παρόμοιες με αυτές της παράδοσης, αφού

¹²³ Hall, M. (2011). Education in a Hip-Hop Nation: Our Identity, Politics & Pedagogy. Open Access Dissertations, σελ. 22.

¹²⁴ Michael Eric, D. (2004). The culture of hip hop. That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader, σελ. 67.

¹²⁵ Lavouille, C. (2016). Critical Analysis of Hip-Hop Music as Texts. Recontextualized, σελ. 21-30.

¹²⁶ Ο όρος rapping ή rap επιλέγεται να χρησιμοποιείται από εδώ και πέρα αντί της «απαγγελίας στίχων».

¹²⁷ Hebdige D. (2004). Rap and Hip-Hop: The New York Connection. That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader, σελ. 223.

¹²⁸ Ο DJ «επιλέγει και αναμιγνύει τα μουσικά κομμάτια στο υπόβαθρο» Motley, C. and Henderson, G. (2008). The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture. Journal of Business Research, 61(3), σελ. 245.

¹²⁹ «Είδος ανταγωνιστικού, ακροβατικού και παντομιμικού χορού» Banes S. (2004). Breaking. That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader, σελ. 13.

¹³⁰ Αποτύπωση ιδεών ή ονομάτων με σπρέι σε τραίνα, κτήρια και άλλες επιφάνειες που βρίσκονται σε κοινή θέα. Hall, M. (2011). Education in a Hip-Hop Nation: Our Identity, Politics & Pedagogy. Open Access Dissertations, σελ. 20-23.

¹³¹ Chang, J. (n.d.). Can't stop, won't stop. σελ. 73.

¹³² Motley, C. and Henderson, G. (2008). The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture. Journal of Business Research, 61(3), σελ. 243.

¹³³ Chang, J. (n.d.). Can't stop, won't stop. σελ. 2.

¹³⁴ Hall, M. (2011). Education in a Hip-Hop Nation: Our Identity, Politics & Pedagogy. Open Access Dissertations, σελ. 26.

¹³⁵ Michael Eric, D. (2004). The culture of hip hop. That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader, σελ. 68.

¹³⁶ Ο όρος και η έννοια «φαντασιακή κοινότητα» επινοήθηκε από τον πολιτικό επιστήμονα και ιστορικό Μπένεντικτ Άντερσον και αφορά κοινότητες των οποίων κανένα από τα μέλη της, «δε θα γνωρίσει ποτέ τα

μέσω αυτής μεταφέρονταν αξίες των έγχρωμων από γενιά σε γενιά, ενώνοντας το παρελθόν με το παρόν και διατηρώντας στη μνήμη της κοινότητας σημαντικές περσόνες, κινήματα και ιδέες¹³⁷. Έτσι, ένας rapper, «είναι μια γέφυρα που συνδυάζει τις δύο ισχυρές παραδόσεις των μαύρων παραδόσεων: το κήρυγμα και τη μουσική (...) και είναι πραγματικά αστικές εξεγέρσεις που διανέμουν κοινωνική και πολιτιστική κριτική, λεκτικοί σαμάνοι που εξορκίζουν τους δαίμονες της πολιτιστικής αμνησίας»¹³⁸.

Ο όρος Hip-Hop «πιστεύεται πως προέρχεται από τους δημοφιλείς στίχους που λέγονταν στα πάρτι: «The Hip to the Hop, Hippity Hop, Ya don't stop, Hip Hop...». (...) Ωστόσο, ο όρος αυτός έχει και ρίζες από την Αφρική. Το "hip" προέρχεται από τη Wolof¹³⁹ λέξη «hipi» που σημαίνει φώτιση ή το άνοιγμα των ματιών και το "hop" συχνά πιστεύεται ότι είναι παράγωγο του Bebo, το οποίο ήταν μια μορφή μαύρης μουσικής που έγινε ως αντίσταση στην ιδιοποίηση της τζαζ μουσικής από τους λευκούς»¹⁴⁰.

2.3 Το χιπ χοπ στην Αμερική

2.3.0 Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο

Σύμφωνα με τον Jeff Chang¹⁴¹, η κουλτούρα του χιπ χοπ αναπτύχθηκε κατά τις δεκαετίες 1960-1980 στο νότιο Bronx της Νέας Υόρκης μέσα από τις δυσμενείς συνθήκες που βίωναν οι μειονότητες Αφροαμερικανών, Αφροτζαμαϊκανών, Πουερτορικανών και Εβραίων. Τις συνθήκες αυτές, επέβαλαν οι ρατσιστικές και στοχευμένες πολιτικές της κυβέρνησης με στόχο την κοινωνική και οικονομική απομόνωση των μειονοτήτων που βρέθηκαν στοιβαγμένες στις πολυκατοικίες μιας πόλης που έμελλε, στην πορεία, να μοιάζει βομβαρδισμένη και να αποκαλεστεί «Νεκρόπολη, η πόλη του θανάτου», «Η

περισσότερα από τα υπόλοιπα μέλη, δε θα τα συναντήσει ούτε καν θα ακούσει για αυτά, όμως ο καθένας έχει την αίσθηση του συνανήκειν». Ουσιαστικά, «κάθε κοινότητα που είναι μεγαλύτερη από ένα χωριό όπου οι άνθρωποι έχουν προσωπική επαφή (και ίσως ακόμα και σ' αυτή την περίπτωση) είναι φανταστική. Οι κοινότητες δε διακρίνονται μεταξύ τους από την πλαστότητα/γνησιότητά τους, αλλά από τον τρόπο με τον οποίο συλλαμβάνονται με τη φαντασία». Βλέπε σχετικά: Anderson, B. (1997). Φαντασιακές κοινότητες, στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, σελ. 26.

¹³⁷ Ο.π..

¹³⁸ Ο.π., σελ. 66.

¹³⁹ «Wolof ονομάζεται μια αφρικανική γλώσσα που χρησιμοποιείται στη Σενεγάλη και τη Γκάμπια και αποτελεί μια από τις πολλές γλώσσες από τις οποίες προέρχονται» όροι και λέξεις της αφροαμερικανικής γλώσσας. Hall, M. (2011). Education in a Hip-Hop Nation: Our Identity, Politics & Pedagogy. Open Access Dissertations, σελ. 23.

¹⁴⁰ Ο.π..

¹⁴¹ Chang, J. (2005). Can't stop, won't stop. 1st ed. New York: St. Martin's Press σελ. 23-30.

χειρότερη παραγκούπολη της Αμερικής» και να γίνει σύμβολο οικονομικής κρίσης και κοινωνικής παρακμής¹⁴².

Οι βασικοί λόγοι που οδήγησαν το νότιο Bronx σε αυτήν την κατάσταση, και που είχαν ως αποτέλεσμα τη γέννηση της κουλτούρας του χιπ χοπ, ήταν τέσσερις¹⁴³. Ο πρώτος λόγος, ήταν η φυσική διαίρεση του Bronx στα δύο, το 1972, με τον αυτοκινητόδρομο Cross-Bronx Expressway, την κατασκευή του οποίου προώθησε και διαχειρίστηκε ο πολιτικός Robert Moses. Η διαδρομή του αυτοκινητοδρόμου που επιλέχτηκε, περνούσε πάνω από 60.000 σπίτια τα οποία καταστράφηκαν, και μείωσε δραματικά την αγοραστική αξία των γύρω σπιτιών, παρότι ο διαχειριστής του γνώριζε πως υπήρχε καλύτερη διαδρομή και με λιγότερες συνέπειες για τους κατοίκους της περιοχής¹⁴⁴.

Ο δεύτερος λόγος¹⁴⁵, ήταν οι διευκολύνσεις και τα προνόμια που δόθηκαν σε λευκές οικογένειες και στρατιώτες του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου να φύγουν από τις πόλεις προς τα προάστια, μέσω δανείων για αγορά σπιτιών με ελάχιστο ή μηδενικό επιτόκιο. Οι ίδιες διευκολύνσεις, ωστόσο, δεν εγκρίθηκαν από την κυβέρνηση όχι μόνο για τις αντίστοιχες μαύρες οικογένειες και μαύρους στρατιώτες που γύρισαν από τον πόλεμο, αλλά ούτε και για τις λευκές οικογένειες που επιθυμούσαν να παραμείνουν στα αστικά κέντρα, δημιουργώντας, έτσι, «λευκά» και οικονομικώς ακμάζοντα προάστια από τη μία, φτωχά και μειονοτικά αστικά κέντρα από την άλλη.

Ο τρίτος λόγος¹⁴⁶, ήταν τα σχέδια στέγασης και αστικής ανάπλασης που υλοποίησε η αντίστοιχη υπηρεσία της Νέας Υόρκης, την οποία επίσης διεύθυνε ο πολιτικός Robert Moses και συνέβαλλαν στη «λευκή έξοδο»¹⁴⁷ από το Bronx. Έτσι, συνδυαστικά με το έργο του αυτοκινητοδρόμου κατεδαφίστηκαν μικρά σπίτια για να πάρουν τη θέση τους μεγάλα συμπλέγματα πολυκατοικιών ώστε να διατεθούν σε οικογένειες με χαμηλό εισόδημα που δεν είχαν άλλη επιλογή. Κατά το ίδιο σχέδιο αστικής ανάπλασης, οι επιχειρήσεις του Manhattan οδηγήθηκαν στο να φύγουν από τις φτωχές και γκετοποιημένες περιοχές, υπό τον φόβο της εγκληματικότητάς τους. Έπειτα, στις ίδιες περιοχές, όπου πλέον δεν υπήρχαν δουλειές, εγκαταστάθηκαν φτωχές οικογένειες Αφροαμερικανών, Τζαμαϊκανών, Πουερτορικανών και Εβραίων που αναγκάστηκαν να στοιβαχτούν στις καινούριες,

¹⁴² Price, E. (2006). Hip Hop culture. Santa Barbara, Calif: ABC-CLIO, σελ. 4.

¹⁴³ Hall, M. (2011). Education in a Hip-Hop Nation: Our Identity, Politics & Pedagogy. Open Access Dissertations, σελ. 13.

¹⁴⁴ Ο.π., σελ. 14.

¹⁴⁵ Ο.π..

¹⁴⁶ Ο.π., σελ. 15.

¹⁴⁷ Chang, J. (2005). Can't stop, won't stop. 1st ed. New York: St. Martin's Press σελ. 23-30.

κρατικές πολυκατοικίες του Moses, στο ανατολικό Brooklyn και νότιο Bronx. Τα συμπλέγματα αυτά των πολυκατοικιών, εν τέλει, έγιναν σύμβολο της αυθεντικής χιπ χοπ κουλτούρας¹⁴⁸.

Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 70', ο μέσος όρος εισοδήματος του νότιου Bronx είχε πέσει στο μισό αυτού της Νέας Υόρκης και στο σαράντα τοις εκατό του μέσου όρου της χώρας και η ανεργία των νέων ήταν στο εξήντα τοις εκατό ή και ογδόντα τοις εκατό σε μερικές περιοχές. Το Bronx, είχε πλέον μια φθίνουσα φορολογητέα βάση και ελάχιστα διαθέσιμα χρήματα για κοινωνικές παροχές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα υπήρξαν πολλά σχολεία που είχαν κλείσει και εγκαταλειφθεί, έχοντας χάσει πρώτα τα μουσικά και εικαστικά τους μαθήματα και έπειτα τις αναγκαίες τους παιδαγωγικές ικανότητες λόγω έλλειψης χρημάτων. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η αγοραστική αξία των κατοικιών στο νότιο Bronx έπεσαν ακόμα χαμηλότερα, με αποτέλεσμα οι ιδιοκτήτες τους να τους βάζουν φωτιά για να εισπράξουν χρήματα από την ασφάλεια των ακινήτων και να φύγουν από εκεί, δηλαδή, τον τέταρτο βασικό λόγο για την τόσο κακή κατάσταση του Bronx¹⁴⁹. Από το 1973 έως το 1977, είχαν καεί 43.000 σπίτια και μέσα σε είκοσι χρόνια, πάνω από 750.000 πολίτες της μεσαίας τάξης είχαν εγκαταλείψει το νότιο Bronx για τα προάστια.

2.3.1 Η δημιουργία του είδους

Υπό αυτής ανωτέρω συνθήκης, οι νέοι άρχισαν να αντιδρούν δημιουργώντας εγκληματικές συμμορίες, ζωγραφίζοντας σπίτια και τραίνα και διοργανώνοντας πάρτι στο δρόμο και μάχες χορού για να καταπολεμήσουν την απραγία και το στρες¹⁵⁰. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον, αυτής πολλοί ιστορικοί του χιπ χοπ συμφωνούν, δύο άτομα ξεχώρισαν συντελώντας άμεσα στη δημιουργία αυτής χιπ χοπ κουλτούρας και μουσικής: Ο DJ Kool Herc (Clive Campbell) και ο Afrika Bambaataa (Lance Taylor)¹⁵¹

Ο DJ Kool Herc, Τζαμαϊκανός πρόσφυγας, ξεκίνησε διοργανώνοντας πάρτι με την αδερφή του, στα οποία επέλεγε ο αυτής τη μουσική από δίσκους βινυλίου όντας DJ,

¹⁴⁸ Hall, M. (2011). Education in a Hip-Hop Nation: Our Identity, Politics & Pedagogy. Open Access Dissertations, σελ. 16.

¹⁴⁹ Chang, J. (2005). Can't stop, won't stop. 1st ed. New York: St. Martin's Press, σελ. 23-30.

¹⁵⁰ Hall, M. (2011). Education in a Hip-Hop Nation: Our Identity, Politics & Pedagogy. Open Access Dissertations, σελ. 16-17.

¹⁵¹ Βλέπε σχετικά: Ο.π., σελ. 19, Chang, J. (2005). Can't stop, won't stop. 1st ed. New York: St. Martin's Press, σελ. 17, Price, E. (2006). Hip Hop culture. Santa Barbara, Calif: ABC-CLIO, σελ. 11.

δηλαδή Disk Jockey¹⁵². Ήταν γνωστός για το ότι εμπλούτιζε¹⁵³ και έπαιζε μόνο τα χορευτικά και έντονα σημεία των τραγουδιών, κρατώντας τον κόσμο σε μόνιμη κίνηση και χορό. Ενώ έπαιζε μουσική, συχνά μιλούσε στο μικρόφωνο με σκοπό να ανεβάσει τη διάθεση του κόσμου στο πάρτι, μια δουλειά, που εν τέλει πέρασε σε κάποιον άλλο που πήρε το ρόλο του τελετάρχη και ονομάστηκε MC, δηλαδή, Master of Ceremony¹⁵⁴. Το δίδυμο αυτής DJ και αυτής MC, έθεσε τη βάση και τελικώς εξελίχθηκε στα δύο από τα τέσσερα βασικά στοιχεία του χιπ χοπ¹⁵⁵, το rapping (απαγγελία στίχων) και το Djing (τη δημιουργία μουσικής για το rapping).

Αφού ο Herc δημιούργησε τη βάση αυτής χιπ χοπ μουσικής, ο Africa Bambaataa αυτής έδωσε μια φιλοσοφία που τη συνέδεε με τη διασκέδαση, τη μόρφωση και την αποφυγή εγκληματικότητας, διαδίδοντάς την ως ο πρώτος αυτής πρεσβευτής μέσω αυτής ομάδας του, Zulu Nation¹⁵⁶. Τα μέλη αυτής ομάδας αυτής, άρχισαν να συνθέτουν τη χιπ χοπ κουλτούρα και να καταγράφουν τα βασικά αυτής στοιχεία, για τα οποία θα αναφερθούμε σε επόμενο κεφάλαιο¹⁵⁷.

Μέχρι το 1976, το είδος είχε διαδοθεί σε μεγάλο ποσοστό αυτής νεολαίας και αν και ήταν μια μουσική με την οποία ο κόσμος ήθελε αρχικά απλώς να χορέψει και να περάσει καλά, όσο εξελισσόταν, οι στίχοι αυτής άρχισαν να αναφέρονται σε «κοινωνικούς, οικονομικούς και πολιτικούς παράγοντες που οδήγησαν στην εμφάνιση και ανάπτυξη του είδους: εθισμό στα ναρκωτικά, αστυνομική βία, εγκυμοσύνη εφήβων και διάφορες μορφές στέρησης υλικών αγαθών»¹⁵⁸.

Η πρώτη ηχογράφηση χιπ χοπ τραγουδιού ήταν το «King Tim III (Personality Jock)» από αυτής The Fatback Band, ωστόσο, το τραγούδι που συνδέθηκε επίσημα με τη γέννηση αυτής χιπ χοπ μουσικής ήταν η δεύτερη ηχογράφηση που έγινε ποτέ με το «Rapper's Delight» από τη δισκογραφική The Sugar Hill Records και την μπάντα αυτής

¹⁵² Motley, C. and Henderson, G. (2008). The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture. *Journal of Business Research*, 61(3), σελ. 245.

¹⁵³ Price, E. (2006). *Hip Hop culture*. Santa Barbara, Calif: ABC-CLIO, σελ. 11.

¹⁵⁴ Hall, M. (2011). *Education in a Hip-Hop Nation: Our Identity, Politics & Pedagogy*. Open Access Dissertations, σελ. 19.

¹⁵⁵ Motley, C. and Henderson, G. (2008). The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture. *Journal of Business Research*, 61(3), σελ. 245.

¹⁵⁶ Price, E. (2006). *Hip Hop culture*. Santa Barbara, Calif: ABC-CLIO, σελ. 13.

¹⁵⁷ Hall, M. (2011). *Education in a Hip-Hop Nation: Our Identity, Politics & Pedagogy*. Open Access Dissertations, σελ. 19-21.

¹⁵⁸ Michael Eric, D. (2004). The culture of hip hop. *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, σελ. 61.

The Sugar Hill Gang το 1979, καθώς κατάφερε να κερδίσει το κοινό και ραδιοφωνικό χρόνο ως χαρακτηριστικό τραγούδι αυτής της μουσικής¹⁵⁹.

2.4 Το χιπ χοπ στον κόσμο: Η διασπορά του είδους

Κατά την Osumare, «ταξιδεύοντας κάποιος, δεν μπορεί να διαλέξει έναν διεθνή προορισμό για διακοπές ή επαγγελματικό ταξίδι σε πόλη χωρίς να συναντήσει την χιπ χοπ κουλτούρα, η οποία περιέχει τους ήχους και τις κινήσεις των Αμερικανών δημιουργών της αναμειγμένα με τις τοπικές «γεύσεις»¹⁶⁰. Πράγματι, η κουλτούρα του χιπ χοπ, με μια πορεία παρόμοια με αυτή άλλων, δημοφιλών μουσικών ειδών όπως ροκ, πανκ, χέβι μέταλ κ.ο.κ., αποτελεί πλέον ένα παγκόσμιο μουσικό φαινόμενο που έχει επηρεάσει σχεδόν όλες τις χώρες του κόσμου, και που προσαρμόζεται σε νέα «πολιτικά, κοινωνικοοικονομικά»¹⁶¹, «κοινωνικά και γλωσσικά περιβάλλοντα»¹⁶², από το 1980-1990 και μετά¹⁶³.

Κατά τη διασπορά του σε άλλες χώρες παρατηρούνται αρκετές ομοιότητες τόσο στον τρόπο μετάδοσης, διαχείρισης και υιοθέτησης, όσο και στα ζητήματα που προέκυψαν στη διαδικασία αφομοίωσής του από τις ντόπιες κουλτούρες.

Βασικοί τρόποι μετάδοσης της χιπ χοπ κουλτούρας, εντός και εκτός της Αμερικής, αποτέλεσαν κινηματογραφικές ταινίες, όπως *Wild Style* (1982), *Beat Street* (1984)¹⁶⁴, *Breakin' (1984)*, *Breakin' 2: Electric Boogaloo* (1984)¹⁶⁵, και τα άτομα που μετέφεραν από την Αμερική «κασέτες τραγουδιών, περιοδικά και συγκεκριμένα στυλ και αισθητικές που συνδέονται με το χιπ χοπ»¹⁶⁶. Τα άτομα αυτά, συνήθως είχαν κάποια σχέση με την Αμερική, δηλαδή, είτε κατάγονταν από εκεί και την επισκέπτονταν, είτε έμεναν εκεί και κατάγονταν από άλλες χώρες τις οποίες επισκέπτονταν για διακοπές¹⁶⁷. Υπάρχουν, βέβαια, και χαρακτηριστικές περιπτώσεις, όπως αυτή της Κολομβίας, όπου την χιπ χοπ κουλτούρα

¹⁵⁹ Price, E. (2006). *Hip Hop culture*. Santa Barbara, Calif: ABC-CLIO, σελ. 13.

¹⁶⁰ Osumare, H. (2001). *Beat Streets in the Global Hood: Connective Marginalities of the Hip Hop Globe*. *Journal of American & Comparative Cultures*, 24(1-2), σελ. 173.

¹⁶¹ Motley, C. and Henderson, G. (2008). *The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture*. *Journal of Business Research*, 61(3), σελ. 243.

¹⁶² Androutsopoulos, J. and Scholz, A. (2003). *Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe*. *Popular Music and Society*, 26(4), σελ. 463.

¹⁶³ Ο.π., σελ. 464.

¹⁶⁴ Motley, C. and Henderson, G. (2008). *The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture*. *Journal of Business Research*, 61(3), σελ. 245.

¹⁶⁵ Τερζίδης, Χ. (2003). *ΤΟ HIP-HOP ΔΕ ΣΤΑΜΑΤΑ*. ΟΕΥ, σελ. 28-32.

¹⁶⁶ Dennis, C. (2012). *Afro-Colombian hip-hop*. Lanham, Maryland: Lexington Books, σελ. 121.

¹⁶⁷ Elafros, A. (2013). *Greek hip hop: Local and translocal authentication in the restricted field of production*, σελ. 83.

μετέφεραν οι κάτοικοι των ακτογραμμών της χώρας που ταξίδευαν, με νόμιμο ή παράνομο τρόπο, προς την Αμερική¹⁶⁸.

Σε γενικές γραμμές, το χιπ χοπ αποτέλεσε παγκοσμίως «τη φωνή των εθνοτικών μειονοτήτων και των νέων που σχετίζονται με αυτές ενάντια στην διάκριση¹⁶⁹, δίνοντας φωνή σε αυτούς που προηγουμένως δεν είχαν. Για αυτήν την καθολική ιδιότητα του χιπ χοπ, η Osumare προτείνει τον όρο «συνδεδετικό περιθώριο»¹⁷⁰, κατά τον οποίο το χιπ χοπ συνέδεσε την παγκόσμια νεολαία με περιθωριοποιημένη κουλτούρα, τάξη και ιστορική ή μη καταπίεση (τόσο αληθινή, όσο και φανταστική)¹⁷¹, και εξέφρασε τους νέους που θέλησαν να δηλώσουν την αντίθεσή τους με την κουλτούρα των γονέων τους και το κυρίαρχο ρεύμα της κοινωνίας τους.

Κάτι που επίσης παρατηρείται παγκοσμίως, είναι πως ενώ ο πυρήνας και τα στοιχεία του χιπ χοπ υιοθετούνται ατόφια από την παγκόσμια χιπ χοπ κοινότητα/φανταστική κοινότητα, η αισθητική του είδους, προσαρμόζεται κάθε φορά για να εξυπηρετήσει τις κουλτούρες, τις καταστάσεις και τα περιβάλλοντα που το υποδέχονται, μέσω μιας διαδικασίας η οποία «εμπλέκει ιδιοποίηση, προσαρμογή και, τελικώς, τάση και διερεύνηση της αυθεντικότητας»¹⁷².

Σύμφωνα με την Motley, αυτό συμβαίνει γιατί «οι πρώτοι μη Αμερικανοί που υιοθέτησαν το είδος, βίωσαν το χιπ χοπ στην πρωτότυπη μορφή του, που προοριζόταν και δημιουργήθηκε για το πρωτότυπο κοινό του, το άκουσαν, όμως, σε διαφορετικό πλαίσιο και το ερμήνευσαν με βάση τα τοπικά τους κοινωνικοοικονομικά και γεωγραφικά περιβάλλοντα. Με τον καιρό, όπως στις περισσότερες διαδικασίες αφομοίωσης, το βρήκαν αναγκαίο να καταφύγουν σε συμβιβασμούς κατά τη μεταφορά» ως προς την πολιτισμική σημασία και εμπειρία του χιπ χοπ, αλλάζοντας θεματολογία, στίχους και δείγματα μουσικής (samples) που χρησιμοποιούσαν, ώστε να ταιριάζει η μουσική τους με τις ανάγκες των ίδιων και του κοινού τους¹⁷³. Έτσι, το γαλλικό και το γερμανικό χιπ χοπ

¹⁶⁸ Dennis, C. (2012). Afro-Colombian hip-hop. Lanham, Maryland: Lexington Books, σελ. 121.

¹⁶⁹ Cheeseman, T. (1998). Polyglot politics. Hip hop in Germany. *Debate: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, 6(2), σελ. 191-214.

¹⁷⁰ Connective marginalities: «...κοινωνική αντήχηση μεταξύ μαύρης εκφραστικής κουλτούρας, μέσα στο πολιτικό και ιστορικό της πλαίσιο, και παρόμοιων δυναμικών σε άλλα έθνη. » Osumare, H. (2001). *Beat Streets in the Global Hood: Connective Marginalities of the Hip Hop Globe*. *Journal of American & Comparative Cultures*, 24(1-2), σελ. 172

¹⁷¹ Motley, C. and Henderson, G. (2008). The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture. *Journal of Business Research*, 61(3), σελ. 245.

¹⁷² Ο.π., σελ. 248.

¹⁷³ Ο.π., σελ. 249.

ασχολείται αρχικώς με θέματα αντιφασισμού και αντιρατσισμού, στο δικό του κοινωνικό πλαίσιο, το κουβανικό με «κοινωνική ισότητα και ενσωμάτωση περιθωριοποιημένων τομέων εν μέσω οικονομικών και πολιτικών αλλαγών»¹⁷⁴, στην Ιταλία και την Ελλάδα με κριτική τοπικών κοινωνικών και πολιτικών θεμάτων¹⁷⁵ κ.ο.κ., αλλά και άλλα μέρη του κόσμου, όπου η θεματολογία και η χρήση τοπικών διαλέκτων, μουσικών και παραδόσεων, γίνεται για να θίξουν και να αντιμετωπίσουν πολύ συγκεκριμένα τοπικά προβλήματα, όπως θα δούμε και σε επόμενο κεφάλαιο.

Έπειτα, ένα καίριο ζήτημα που υπάρχει στην κουλτούρα του αμερικανικού χιπ χοπ, είναι το δίπολο αυθεντικότητας και οικονομικού κέρδους, καθώς οι στίχοι πρέπει να είναι αληθινές και αυθεντικές αντικατοπτρίσεις των εμπειριών των καλλιτεχνών και του κοινού τους ως μέλη καταπιεσμένης μειονότητας και, συνεπώς, η ιδιότητα της αυθεντικότητας χάνεται με την οποιαδήποτε εμπορευματοποίηση. Αν και μετά την παγκοσμιοποίηση του χιπ χοπ αυτό αποτελεί ένα αρκετά πολύπλευρο και περίπλοκο ζήτημα, εντός και εκτός Αμερικής, μοιάζει να απασχολεί, στον ίδιο βαθμό, και τους υπόλοιπους καλλιτέχνες του είδους παγκοσμίως¹⁷⁶. Ωστόσο, οι παράγοντες που επιβεβαιώνουν ή φθείρουν την αυθεντικότητα ενός καλλιτέχνη δεν είναι μόνο η εμπορική του επιτυχία και το προσωπικό του κέρδος, αλλά και άλλοι, για τους οποίους δεν συμφωνούν πάντα μεταξύ τους οι τοπικές κοινότητες, όπως η θεματολογία και η μουσική από την οποία αντλούν δείγματα (samples)¹⁷⁷.

Βλέπουμε, λοιπόν, πως η διασπορά της χιπ χοπ κουλτούρας συνετέλεσε σε μια διεθνή, φαντασιακή κοινότητα με κοινά χαρακτηριστικά, που αποδέχεται μεν τον πυρήνα και τα επί μέρους στοιχεία του είδους, παραλλάσσει δε κατά το δοκούν, τη γλώσσα, το περιεχόμενο και το στυλ των στίχων, τη μουσική, τα σύμβολα κ.ο.κ., δημιουργώντας μοναδικούς ήχους και εκφράζοντας προσωπικές εμπειρίες. Έτσι, μπορούμε να πούμε πως η πολλαπλή απόδοση και νοηματοδότηση του είδους από ανθρώπους άλλων χωρών οφείλεται στην πλαστικότητά του, κάνοντάς το, μάλιστα, «όχι απλώς αμερικανικό χιπ χοπ

¹⁷⁴ Ο.π., σελ. 250.

¹⁷⁵ Androutsopoulos, J. and Scholz, A. (2003). Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe. *Popular Music and Society*, 26(4), σελ. 465.

¹⁷⁶ Motley, C. and Henderson, G. (2008). The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture. *Journal of Business Research*, 61(3), σελ. 247-250.

¹⁷⁷ Βλέπε σχετικά: Ο.π., σελ. 250, Elafros, A. (2013). Greek hip hop: Local and translocal authentication in the restricted field of production, σελ. 75-95.

με γλωσσικές τροποποιήσεις, αλλά αντικατοπτρισμό των τοπικών θεμάτων και ανησυχιών και, συνεπώς, αυθεντικό σε αυτό το πλαίσιο»¹⁷⁸.

2.5 Το χιπ χοπ στην Ελλάδα

Της ενότητας που ακολουθούν θα ασχοληθούμε με τη γενική ιστορία του χιπ χοπ στην Ελλάδα, καθώς και της δύο βασικές εκφάνσεις του, πρώτα αυτή της μουσικής Low Bar που είναι το ίδιο παλιά όσο και το είδος στη χώρα, και έπειτα τη μουσική Trap που είναι, σχετικά, πρόσφατο μουσικό φαινόμενο στην Ελλάδα.

2.5.0 Γενικά στοιχεία

Η κουλτούρα του χιπ χοπ ήρθε στην Ελλάδα, όπως και στην υπόλοιπη Ευρώπη, στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και αρχές του 1990 με βασικό κέντρο ανάπτυξης την Αθήνα¹⁷⁹. Όπως αναφέραμε και στην ενότητα της διασποράς του χιπ χοπ, πρώτο ρόλο στη διάδοσή του έπαιξαν παγκοσμίως οι κινηματογραφικές ταινίες, πιο συγκεκριμένα, όμως, στην περίπτωση της Ελλάδας ήταν εξίσου σημαντικοί οι άνθρωποι σαν τον Ελληνοκαναδό Dj Kebzer που, όντας ακόμη στο λύκειο, περνούσε τα καλοκαίρια του στην Ελλάδα γνωρίζοντας το χιπ χοπ στους φίλους του μέσω των δίσκων που έφερνε μαζί του από το εξωτερικό (1986), οι ραδιοφωνικοί σταθμοί που αναπαρήγαγαν χιπ χοπ επιτυχίες της Αμερικής, η συναυλία των Αμερικανών Public Enemy στην Αθήνα (1992) και αργότερα το MAD TV και η εκπομπή StreetBeat του Νίκου Βουρλιώτη (Nivo) (1997) που ασχολούνταν με θέματα χιπ χοπ από όλο τον κόσμο¹⁸⁰.

Οι πρώτη γενιά σχημάτων, ήταν αμιγώς ανδροκρατούμενη και αποτελούνταν από τους FF.C (FotiFied Concept), Active Member, Terror X Crew¹⁸¹, Νεύμα, Razzastar, Ιμισκούμπρια και Ζωντανοί Νεκροί¹⁸², στην πορεία, ωστόσο, η μουσική σκηνή

¹⁷⁸ Motley, C. and Henderson, G. (2008). The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture. *Journal of Business Research*, 61(3), σελ. 252.

¹⁷⁹ Androutsopoulos, J. and Scholz, A. (2003). Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe. *Popular Music and Society*, 26(4), σελ. 464.

¹⁸⁰ Βλέπε σχετικά: Elafros, A. (2013). Greek hip hop: Local and translocal authentication in the restricted field of production, σελ. 83, Efthymiou, A. and Stavrakakis, H. (2018). Rap in Greece: Gendered configurations of power in-between the rhymes. *Journal of Greek Media & Culture*, 4(2), σελ. 206-207.

¹⁸¹ Efthymiou, A. and Stavrakakis, H. (2018). Rap in Greece: Gendered configurations of power in-between the rhymes. *Journal of Greek Media & Culture*, 4(2), σελ. 207.

¹⁸² Androutsopoulos, J. and Scholz, A. (2003). Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe. *Popular Music and Society*, 26(4), σελ. 465.

εμπλουτίστηκε και με αρκετές γυναίκες με χαρακτηριστικό παράδειγμα, που συνδέεται και με την πρώτη γενιά, την Dog Mother.

Η κύρια θεματολογία αποτελούνταν από κριτική και αναφορά κοινωνικών θεμάτων, εναντίωση στα κέντρα εξουσίας όπως αστυνομία, κυβέρνηση και μέσα μαζικής επικοινωνίας¹⁸³, και αυτοπαρουσίαση, το να μιλά κανείς, δηλαδή, για τον εαυτό του και την ομάδα του. Άλλα, λιγότερο συχνά, θέματα τραγουδιών ήταν τα πάρτι και η διασκέδαση, η αγάπη και ο ρομαντισμός και σκηνικά της καθημερινότητας¹⁸⁴. Το «Gangsta rap», η θεματολογία δηλαδή του ράπερ εγκληματία που μιλάει για ναρκωτικά, συμμορίες και γκέτο, απουσιάζει εντελώς όχι μόνο από την Ελλάδα, αλλά και από την Ευρώπη γενικότερα με ελάχιστες και μερικές φορές αμφιλεγόμενες εξαιρέσεις, όπως αυτή του σχήματος των ζωντανών νεκρών που μπορεί να μιλάει για ναρκωτικά, εγκλήματα και φυλακή, ωστόσο, με υπερβολή και ασάφεια για το εάν αληθεύουν. Το γεγονός αυτό, φαίνεται να οφείλεται στο μη συμβατό κοινωνικό περιβάλλον για την ύπαρξη του Gangsta rap, αφού όπως αναφέρεται και στην έρευνα του Ανδρουτσόπουλου και Scholz, «Οι εγκληματίες και οι φυλακισμένοι στην Ελλάδα δεν ακούνε χιπ χοπ»¹⁸⁵. Ένα σοβαρό ζήτημα που προκύπτει από τη θεματολογία, τους στίχους και τις λέξεις που χρησιμοποιούνται σε αυτούς είναι ο σεξισμός που τα διέπει, ένα ζήτημα, ωστόσο, όχι μόνο στο ελληνικό χιπ χοπ¹⁸⁶.

Το ζήτημα της αυθεντικότητας ήρθε μαζί με το ίδιο το χιπ χοπ στη χώρα και μάλιστα όντας το ίδιο περίπλοκο, «χωρίζοντας» τους καλλιτέχνες σε αυτούς που χρησιμοποιούν μόνο ξένα στοιχεία (samples, στίχους κ.ο.κ.) για να είναι αυθεντικοί, αυτούς που αναμιγνύουν το είδος με ελληνικά στοιχεία για να είναι αυθεντικοί, αυτούς που αναμιγνύουν το είδος με ελληνικά στοιχεία για να είναι εμπορικοί, τους, εν συνόλω, εμπορικούς και τους μη εμπορικούς¹⁸⁷. Σε γενικές γραμμές, όμως, και παρά τις διαφορές απόψεών τους ως προς το ζήτημα της αυθεντικότητας, όλοι οι καλλιτέχνες συμφωνούσαν

¹⁸³ Efthymiou, A. and Stavrakakis, H. (2018). Rap in Greece: Gendered configurations of power in-between the rhymes. *Journal of Greek Media & Culture*, 4(2), σελ. 208.

¹⁸⁴ Androutsopoulos, J. and Scholz, A. (2003). Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe. *Popular Music and Society*, 26(4), σελ. 472.

¹⁸⁵ Ο.π..

¹⁸⁶ Michael Eric, D. (2004). The culture of hip hop. That's The Joint! *The Hip-Hop Studies Reader*, σελ. 65-66. Το ζήτημα του σεξισμού στο ελληνικό χιπ χοπ αναλύεται εδώ: Efthymiou, A. and Stavrakakis, H. (2018). Rap in Greece: Gendered configurations of power in-between the rhymes. *Journal of Greek Media & Culture*, 4(2).

¹⁸⁷ Elafros, A. (2013). Greek hip hop: Local and translocal authentication in the restricted field of production.

με το μότο «αυτό που γράφω είναι αυτό που είμαι»¹⁸⁸ και η πλειονότητά τους ήταν απέναντι στο μουσικό είδος του σκυλάδικου και φιλικά προσκείμενο προς το ρεμπέτικο τραγούδι, θεωρώντας κάποιον μη αυθεντικό αν χρησιμοποιήσει τσιφτετέλι στη μουσική του, αλλά αυθεντικό αν χρησιμοποιήσει μπουζούκι των αρχών του εικοστού αιώνα (συγκεκριμένα). Το γιατί συνέβαινε αυτό και πως επηρέασε τη χιπ χοπ μουσική της Ελλάδας, θα μας απασχολήσει και στο τελευταίο κεφάλαιο.

Από το 2003 και μετά τα ζητήματα αυθεντικότητας και εμπορικότητας έγιναν ακόμα πιο φλέγοντα στο χώρο, καθώς το χιπ χοπ αναδιαμορφώθηκε για τις μάζες και αναμίχθηκε με πιο εμπορικά είδη της χώρας, ακολουθώντας αντίστοιχη πορεία με αυτή του ροκ στην Ελλάδα¹⁸⁹. Μια από τις πρώτες μπάντες που συνεργάστηκαν με εμπορικούς καλλιτέχνες ήταν οι Goin' Through, συμπράττοντας κομμάτια με τον Γιώργο Μαζωνάκη, Στέλιο Ρόκο, David Lynch, Peter Andre και άλλους¹⁹⁰, χωρίς να λείπει, φυσικά, η κριτική των υπολοίπων καλλιτεχνών και του κοινού του είδους. Η μετατόπιση του είδους από την περιορισμένη παραγωγή στην ευρείας κλίμακας παραγωγή, μεταφράστηκε από τη χιπ χοπ κοινότητα ως αλλαγή από δημιουργία από τους καλλιτέχνες για τους καλλιτέχνες και αισθητική ορθότητα, σε δημιουργία από τους καλλιτέχνες για το ευρύ κοινό και κερδοσκοπία¹⁹¹. Έτσι, οι δημιουργοί αντέδρασαν παράγοντας μόνοι τους τη μουσική τους και διαθέτοντάς τη δωρεάν σε ιστοσελίδες και πλατφόρμες όπως το YouTube¹⁹², με την έλλειψη χρηματικών απολαβών για αυτή, να είναι λόγος υπερηφάνειας και βασική προϋπόθεση αυθεντικότητας¹⁹³.

¹⁸⁸ Efthymiou, A. and Stavrakakis, H. (2018). Rap in Greece: Gendered configurations of power in-between the rhymes. *Journal of Greek Media & Culture*, 4(2), σελ. 207.

¹⁸⁹ Elafros, A. (2013). Greek hip hop: Local and translocal authentication in the restricted field of production, σελ. 84-85.

¹⁹⁰ Τερζίδης, Χ. (2003). *ΤΟ HIP-HOP ΔΕ ΣΤΑΜΑΤΑ*. Αθήνα: ΟΞΥ, σελ. 16.

¹⁹¹ Elafros, A. (2013). Greek hip hop: Local and translocal authentication in the restricted field of production, σελ. 84.

¹⁹² Efthymiou, A. and Stavrakakis, H. (2018). Rap in Greece: Gendered configurations of power in-between the rhymes. *Journal of Greek Media & Culture*, 4(2), σελ. 207.

¹⁹³ Το καθεστώς αυτό ανέτρεψε τελείως η μουσική trap, ένα υποείδος του χιπ χοπ το οποίο αν και είναι αρκετά παλιό στην Αμερική, στην Ελλάδα ήρθε από το 2013 και μετά. Βασική θεματολογία της trap μουσικής, είναι η ανήθικη συμπεριφορά, τα χρήματα, τα ναρκωτικά, οι γυναίκες και η απόκτηση ακριβών προϊόντων, Kaluža, J. (2018). Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential. *IAFOR Journal of Media, Communication & Film*, 5(1), σελ. 24-25.

2.5.1 Low Bar

Η μουσική Low Bar είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το σχήμα Active Member που δημιουργήθηκε από τον B.D.FOXMOOR (Μιχάλη Μυτακίδη), αμέσως μετά τη συναυλία των Public Enemy στην Αθήνα το 1992¹⁹⁴. Είναι, μάλιστα, τόσο στενά συνδεδεμένη που, αναπόφευκτα, όταν αναφερόμαστε στη μπάντα εννοούμε και το υποείδος και όταν αναφερόμαστε στο υποείδος εννοούμε και την μπάντα.

Το συγκρότημα, έχοντας αρκετά διαφορετική αισθητική όπως στίχους, τη μουσική και την ιδεολογία με την ξένη και εγχώρια χιπ χοπ σκηνή όπως εποχής, θέλησε να διαφοροποιηθεί δημιουργώντας το υποείδος του χιπ χοπ, Low Bar¹⁹⁵. Ήταν δε, η πρώτη ελληνική μπάντα που υπέγραψε συμβόλαιο με δισκογραφική εταιρία (Warner) το 1995. Οι Active Member, είναι γνωστοί για την αντιεμπορική όπως, ακτιβιστική και με αριστερή ιδεολογία δράση.

Σε συνέχεια των χιπ χοπ κολεκτίβων όπως Αμερικής, όπως αυτή των Wu – Tang Clan, οι Active Member ίδρυσαν την ομάδα παραγωγής Freestyle Productions¹⁹⁶, από την οποία ξεκίνησε και το ένα εκ των δύο σχημάτων που απασχολούν την παρούσα έρευνα, οι Social Waste.

Όσο αφορά την αισθητική της μουσικής Low Bar, έχει συγκεκριμένα βασικά χαρακτηριστικά και μπορεί να παρατηρηθεί, πρώτα απ' όλα, στο οργανολόγιο των τραγουδιών το οποίο σε γενικές γραμμές είναι απλό και συχνά εμπεριέχει την ακουστική κιθάρα, είτε ως φυσικό όργανο, είτε ως sample, για βασική λούπα αντί των κλασσικών samples χιπ χοπ μουσικής από παλαιότερα τραγούδια «μαύρης μουσικής» όπως soul, funk κ.ο.κ.. Δύο άλλα βασικά χαρακτηριστικά έχουν να κάνουν με τους στίχους. Το πρώτο, είναι πως οι στίχοι των Low Bar έχουν την τάση να είναι πιο ποιητικοί και με λέξεις που δεν συνηθίζονται στην καθομιλουμένη όπως «φευγιά», «κοσμογωνιά», «αγδίκιωτα», «βαθύσκιωτα»¹⁹⁷ κ.ο.κ., και το δεύτερο έχει να κάνει με το χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο που διέπει την απαγγελία τους εν συνόλω, καθότι στο Low Bar, οι καλλιτέχνες δεν ενδιαφέρονται κι ούτε θέλουν να δείξουν πως έχουν ικανότητες για γρήγορη ροή λόγου ή

¹⁹⁴ Ο.π., σελ. 208.

¹⁹⁵ Τσαπάρη, Ο. (2013). Θέμα: «No Sponsors - Χωρίς χορηγούς»: Η Low Bar σκηνή του Περάματος ως παράδειγμα πολιτιστικής διαχείρισης. Πρόγραμμα Μεταπτυχιακής Ειδίκευσης στη Διοίκηση Πολιτισμικών Μονάδων. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, σελ. 55-58.

¹⁹⁶ Androutsopoulos, J. and Scholz, A. (2003). Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe. *Popular Music and Society*, 26(4), σελ. 465.

¹⁹⁷ Χαρακτηριστικές λέξεις από τίτλους και στίχους τραγουδιών των Active Member, οι οποίοι θεμελίωσαν το είδος Low Bar και την αισθητική του.

πλήρη κάλυψη της μουσικής με στίχους εν αντιθέσει με τους χιπ χοπ καλλιτέχνες. Έπειτα, η θεματολογία του Low Bar, μέσα στο ούτως ή άλλως αντιδραστικό του πρίσμα, τείνει να γίνεται ονειρική ή και ρομαντική, και να δίνει χώρο σε θεματολογία για μύθους και παραμύθια από πολύ νωρίς στη σκηνή του ελληνικού χιπ χοπ, την ίδια στιγμή που η «σκληράδα» κυριαρχούσε στα τραγούδια των χιπ χοπ καλλιτεχνών της Ελλάδας και όχι μόνο¹⁹⁸. Τέλος, ένα ακόμα χαρακτηριστικό του υποείδους είναι η αναφορά, τόσο των Active Member όσο και των υπολοίπων σχημάτων που κάνουν Low Bar μουσική, σε λέξεις, θέματα και φράσεις-σύμβολα του υποείδους, συνήθως παρμένα από τραγούδια των Active Member ή από την γενικότερη κουλτούρα του Low Bar. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η λέξη «φωτιά» και οτιδήποτε άλλο την υπονοεί, όπως οι λέξεις «καίω», «στάχτη», «βάπτισμα πυρός», «πυροβάτης» κ.ο.κ.. Μερικές ακόμα λέξεις-σύμβολα είναι η «αλεπού του βάλτου», «φύλακας άγγελος» και «όνειρο φονιάς».

¹⁹⁸ Παρόμοια χαρακτηριστικά, ως προς αυτό, παρατηρούνται και στο σχήμα Razastarr, ωστόσο κατά τα άλλα, ανήκουν καθαρά στο φάσμα των κλασικών χαρακτηριστικών της χιπ χοπ μουσικής και κουλτούρας.

3. Κεφάλαιο τρίτο - Ανάλυση Δισκογραφίας

Στο τρίτο κεφάλαιο, θα παρουσιαστούν πρώτα οι συμβάσεις που έγιναν κατά την ανάλυση του δισκογραφικού υλικού της έρευνας και κατά την καταχώρηση των δεδομένων αυτής. Έπειτα, ακολουθεί επεξήγηση των θεματικών μοτίβων που αναφέρονται στην ανάλυση της δισκογραφίας, δηλαδή, των θεματικών κατηγοριών που βρέθηκαν να χρησιμοποιούν τα συκροτήματα της έρευνας στους στίχους τους.

Ακολουθεί η ανάλυση δισκογραφίας των συκροτημάτων με την εξής σειρά: Social Waste, Αντίποινα, Social Waste & Αντίποινα, παρουσιάζοντας, ανά δίσκο, στοιχεία για το οργανολόγιο, τα μελωδικά ρεφραίν, τη θεματολογία και τις αναφορές στα συκροτήματα-μέντορες. Εδώ, πρέπει να διευκρινιστεί πως ο όρος «συκρότητα-μέντορας», δημιουργήθηκε για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας και πως αφορά τα συκροτήματα που από τα οποία φαίνεται να επηρεάστηκαν (ή και να επηρεάζονται) περισσότερο τα συκροτήματα της έρευνας. Έτσι, η σχέση των συκροτημάτων της έρευνας με τα συκροτήματα-μέντορες εξετάζεται, ούτως ώστε να διαπιστωθεί η πιθανή της σύνδεση με τη «στροφή» των πρώτων προς την παράδοση.

Έπειτα, ερμηνεύονται τα αποτελέσματα της δισκογραφικής ανάλυσης ως προς την πορεία των θεματικών μοτίβων που χρησιμοποιούνται στους στίχους, τη σταδιακή υιοθέτηση και ύπαρξη της παράδοσης στο οργανολόγιο και στους στίχους, το πλήθος μελωδικών ρεφραίν και, τέλος, τη σχέση με τα συκροτήματα μέντορες.

3.1 Συμβάσεις

Για την ακρόαση της δισκογραφίας χρησιμοποιήθηκαν ηχεία ικανά να αποδώσουν το επαρκές, για την ακουστική ανάλυση, φάσμα συχνοτήτων (συχνотικό εύρος: 20 - 20000 Hz).

Ως προς την ανάλυση του ακουστικού υλικού υπήρξαν οι εξής συμβάσεις, μερικές εκ των οποίων αφορούν μόνο ή και το παράρτημα που παρατίθεται στο τέλος με τα λεπτομερή δεδομένα που προέκυψαν:

- Δεν θα ορίσουμε εάν και ποιες μελωδίες είναι sample ή σύνθεση των σχημάτων, καθώς, πρώτον, μας αφορούν κυρίως τα όργανα που χρησιμοποιούνται, και δεύτερον, δεν διαθέτουμε για όλα τα τραγούδια που ερευνώνται πληροφορίες από τις μπάντες ή ενδείξεις από τον δίσκο. Πέρα από αυτό, η πολλαπλή διαστρωμάτωση (layers) της μουσικής τους, κάνει το ερώτημα αυτό να είναι σε πολύ λίγες περιπτώσεις ακουστικώς ξεκάθαρο.
- Θα γίνεται προσπάθεια προσέγγισης και προσδιορισμού των synths¹⁹⁹ και των samples, όπου αυτό είναι δυνατό. Εάν δεν γίνεται να προσδιοριστούν θα αναφέρονται ομαδοποιημένα ως synths και samples.
- Τα όργανα που ανήκουν σε πολλαπλές παραδόσεις, για παράδειγμα το βιολί που ανήκει στη λόγια δυτική μουσική, την εγχώρια παραδοσιακή μουσική κ.ο.κ., διαχωρίζονται με βάση τη τρόπο παιξίματος και τη διαχείρισή τους από τους καλλιτέχνες, ως προς το αν θα καταχωρηθεί, εν τέλει, ως λαϊκό και παραδοσιακό όργανο.
- Τα ντραμς καταγράφονται, όμως δεν προσμετρούνται στα αποτελέσματα της ανάλυσης, καθώς είναι θεμέλιο και δεδομένο όργανο της χιπ χοπ μουσικής. Ωστόσο, η έλλειψή τους μπορεί να σχολιαστεί εφόσον αφορά την έρευνα και από την παρούσα σύμβαση εξαιρούνται τα κρουστά της παραδοσιακής μουσικής.
- Οι κιθάρες ομαδοποιούνται ως προς τον αριθμό, καθώς μπορεί να ακούγονται μαζί δύο κιθάρες, όμως, να πρόκειται για δύο διαφορετικά samples της ίδιας κιθάρας, και ως προς το είδος, καθώς το πλήθος ειδών κιθάρας και των εφέ τους θα καταστήσουν την προσπάθεια προσδιορισμού αμφίβολη.
- Η έλλειψη μπάσου σημαίνει έλλειψη του μουσικού οργάνου, όχι των χαμηλών συχνοτήτων που αυτό παράγει, καθώς τις χαμηλές αυτές συχνότητες μπορεί, ανά περίπτωση, να αντικαθιστά μια μπότα με ειδική επεξεργασία και μακρύτερο από το φυσιολογικό decay²⁰⁰, ένα synth ή να εμπεριέχονται στο sample που χρησιμοποιούν οι μπάντες, εφόσον είναι παρμένο από ένα ολοκληρωμένο έργο (ταινία, άλλο τραγούδι κ.ο.κ.).

¹⁹⁹ Synth: Συντομογραφία και κοινός όρος του Synthesizer, ηλεκτρονικό μουσικό όργανο με τη δυνατότητα σύνθεσης ήχων εκ του μηδενός. Zorrilla, D. (2008). Synthesizers. A Brief Introduction. United Kingdom, σελ. 9.

²⁰⁰ Ο.π. σελ. 23.

- Ως προς τη θεματολογία, επιλέγεται η απόδοση των αποτελεσμάτων ως ποσοστό τοις εκατό έτσι ώστε να λειτουργήσουν τα αποτελέσματα με προσεγγιστικό τρόπο και όχι ως απόλυτοι αριθμοί. Κι αυτό, γιατί με τον επικίνδυνα μεγάλο αριθμό των στίχων και νοημάτων τους, είναι εύκολο να μην κατανοηθεί ή ακόμα και να παρεννοηθεί κάτι υπό το υποκειμενικό πρίσμα του ερευνητή. Ούτως ή άλλως, μας αφορά ο γενικός χαρακτήρας της θεματολογίας και όχι η απόλυτη αποδελτίωση και ανάλυση των στίχων.
- Ως προς τις συνεντεύξεις, υπάρχει μια ανισορροπία μεταξύ των δύο σχημάτων που αναλύουμε, με τους Social Waste να έχουν δεκάδες διαθέσιμες συνεντεύξεις και άμεσα σχετικές με την έρευνά μας, ενώ με τους Αντίποινα να υπάρχουν ελάχιστες διαθέσιμες και μη σχετικές. Συνεπώς, επιλέγουμε και χρησιμοποιούμε αυτές που συμμετέχουν μέλη και από τις δύο μπάντες με αφορμή τις συνεργασίες τους, και μερικές αποκλειστικά των Social Waste για ό,τι σχετίζεται με αυτούς.

3.1.0 Θεματικά μοτίβα

Όσο αφορά τη θεματολογία, κατά την ανάλυση των τραγουδιών παρουσιάστηκαν θεματικά μοτίβα που η αυξομείωσή τους αποτελεί κεντρικό αναλυτικό και χαρακτηριστικό στοιχείο της δισκογραφίας. Ακολουθεί η επεξήγηση όλων των μοτίβων που εντοπίστηκαν, και από τα δύο συγκροτήματα, συνοδευόμενη από ένα ενδεικτικό παράδειγμα στίχου. Τα θεματικά μοτίβα παρουσιάζονται με τη σειρά που παρατηρήθηκαν κατά την ανάλυση των άλμπουμ των δύο σχημάτων. Η ανάλυση των άλμπουμ γίνεται ξεχωριστά για κάθε σχήμα και κατά χρονολογική σειρά, ξεκινώντας με τους Social Waste (2000-2015), συνεχίζοντας με τους Αντίποινα (2003-2013) και κλείνοντας με τις συμπράξεις των δύο αυτών σχημάτων (2017-2018).

- Γενική σοφία/προτροπές/ερωτήματα

Γενικού περιεχομένου στίχοι που αποτελούνται από παρατηρήσεις για τον κόσμο, προτροπές και ερωτήματα για τη ζωή, την κοινωνία και τον κόσμο. Είναι ένα πολύ συχνό θεματικό μοτίβο του χιπ χοπ σε παγκόσμια κλίμακα και συνήθως δίνονται συμβουλές στον ακροατή για τον «κακόβουλο» περίγυρό του και την κοινωνία.

«Λίγοι είναι αυτοί που θα είναι πάντοτε μαζί σου

Κάποιοι σε βοηθάνε για να βρεις αυτό που θες

Μην ακούς όμως κανέναν τι να κάνεις στη ζωή σου

Ζήσε την όπως θέλεις και το νόημά της βρες»²⁰¹.

- Αυτοαναφορά

Στίχοι που αφορούν τον ίδιο τον στιχουργό ή το συγκρότημά του. Συνήθως αποτελεί δήλωση ανωτερότητας ή «δύναμης» σε διάφορους τομείς όπως η καλλιτεχνική αξία ή η ιδεολογία. Μπορεί, ωστόσο, να είναι απλώς μια περιγραφή, κριτική ή σχόλιο για τον ίδιο ή το συγκρότημά του. Πολύ συχνό θεματικό μοτίβο στο παγκόσμιο χιπ χοπ, ωστόσο, με πολύ πιο επιθετικούς στίχους από αυτούς των συγκροτημάτων της έρευνας.

«Έχω ένα επίμονο πάθος και μην τα βάζεις με εμένα

Γιατί έχω λόγο μαχαίρι και μια αυτόνομη πένα»²⁰².

- Αληθινά/αυθεντικά λόγια/στίχοι/μουσική

Αν και είναι προέκταση του προηγούμενου μοτίβου, αυτού της Αυτοαναφοράς, και ενός επόμενου, της Διαφοροποίησης, παρουσιάζεται μόνο του καθώς η «αυθεντικότητα» και η προσπάθεια απόδειξής της μέσω στίχων ή η μη παραδοχή της για άλλους καλλιτέχνες, αποτελεί ένα τεράστιο και πολύ συχνό ζήτημα και μοτίβο στη χιπ χοπ μουσική.

«Δεν κοιτώ να βγάλω δίσκο δεν κοιτώ να φτιάξω φήμη

Αυτά κοιτάζανε πολλοί για αυτό η φάση φθίνει

Δεν ξέρω ποιος θα μείνει αυθεντικός μες τη σκηνή

Αφού για κάποιους είναι μόδα και δη παροντική»²⁰³.

- Αυτάρκεια/αυτονομία

²⁰¹ Από το τραγούδι «Ζήσε» των Αντίποινα.

²⁰² Από το τραγούδι «Όταν ραπάρω» των Social Waste.

²⁰³ Από το τραγούδι «Καταβόησις» των Αντίποινα.

Στίχοι που συνδέονται με την άρνηση των συνηθισμένων κοινωνικών προτύπων όσο αφορά τον τρόπο ζωής και την ιδεολογία. Οι στίχοι αυτοί, συχνά αναφέρουν αρνητικά τον πλούτο και τα στερεοτυπικά όνειρα ή σχέδια για την απόκτησή του, ενώ θετικά τις μικρές στιγμές στη ζωή, το ήθος και το να δημιουργεί κανείς ο ίδιος τα όνειρα και τους σκοπούς του χωρίς να επηρεάζεται από τη νόρμα. Αν και είναι θεματικό υπομοτίβο της Διαφοροποίησης, την οποία θα δούμε παρακάτω, παρουσιάζεται εδώ μόνο του καθώς παρατηρείται πολύ συχνά τόσο στην παγκόσμια χιπ χοπ μουσική, όσο και στα δύο σχήματα της έρευνας.

«Εξάλλου εγώ ποτέ δε ζήτησα πολλά

Μικρό κι ασήμαντο είναι βλέπεις το όνειρό μου»²⁰⁴.

- Μύθος/παραμύθι/αλληγορία

Στίχοι με ονειρική αισθητική σαν αυτή των παραμυθιών ή μύθων. Πολλές φορές, αποτελούν αλληγορία για τον ίδιο το στιχουργό, τις ιδέες του ή την κοινωνία. Ως θεματικό μοτίβο, παρατηρείται πολύ συχνά στη Low Bar μουσική, και κατ' επέκταση, στους πρώτους δίσκους των Social Waste, όμως ελάχιστα στο ελληνικό χιπ χοπ.

«Πολλοί καιροί το δέρνουνε τούτο το σταυροδρόμι

Γερά είναι τα θεμέλιά του για αυτό αντέχει ακόμη

Δε γκρίνιαζε ποτέ του υπομένει σιωπηλά

Μα αν τραγούδαγαν οι πέτρες θα μας έλεγαν πολλά»²⁰⁵.

- Διαφοροποίηση

Δήλωση διαφοροποίησης του καλλιτέχνη ή του συγκροτήματός του σε διάφορους τομείς, όπως αυτόν της αυθεντικότητας της μουσικής του, ο οποίος αναφέρθηκε και προηγουμένως, αυτόν της «αφύπνισης συνείδησης» σε σχέση με τη «μάζα», αυτόν του τρόπου ζωής κ.ο.κ.. Αποτελεί ένα πολύ συχνό θεματικό μοτίβο στο ελληνικό χιπ χοπ.

«Και δε γουστάρω να υπάρχω στη γιορτή σας

²⁰⁴ Από το τραγούδι «Χιλιάδες μουσικές» των Social Waste.

²⁰⁵ Από το τραγούδι «Σταυροδρόμι» των Social Waste.

Στις φάσεις σας που βλέπω, απλά αηδιάζω

Η σκέψη σας νεκρώνει και δεν άγεται η ψυχή σας

Στο ψεύτικο το φως της πολυτέλειας δε γιορτάζω»²⁰⁶.

- Γενική κοινωνική/πολιτική κριτική

Κοινωνική ή και πολιτική κριτική χωρίς να υποδεικνύει κάποιο συγκεκριμένο πρόβλημα, υπαίτιο ή κατάσταση. Αποτελεί ένα από τα πιο συχνά και κυρίαρχα θέματα στο ελληνικό και παγκόσμιο χιπ χοπ.

«Βλέπω στημένο παιχνίδι κραιπάλης με λούσα φερμένο

Φράγκα θέλουνε, φράγκα έχουνε

Κι εσύ μείνε στον άσσο και αντέχουν να σε βλέπουνε στη φτώχεια

Ξέρουνε, φορολογούν, ξέρουνε τι κάνουν»²⁰⁷.

- Συγκεκριμένη κοινωνική/πολιτική κριτική

Κοινωνική ή και πολιτική κριτική που υποδεικνύει κάποιο συγκεκριμένο πρόβλημα, υπαίτιο ή κατάσταση. Σπάνιο θεματικό μοτίβο που συναντάται ελάχιστα στο παγκόσμιο, αλλά και ελληνικό χιπ χοπ.

«Θα τανε δε θα 'ταν 15

λέει τον φωνάζανε Berkin

Έπεσε σούρουπο κοντά η ώρα 5

κι ήταν καρντάσι από τα μέρη του Nazim

Τον δολοφόνησε η εκεί αστυνομία

να το θυμάσαι το όνομα Berkin Elvan

Η αδερφή του κράτους ήταν πάντα η βία,

είτε τη στέλνουν οι από δω είτε ο Ερντογάν»²⁰⁸.

²⁰⁶ Από το τραγούδι «Μόνος συνεχίζω» των Αντίποινα.

²⁰⁷ Από το τραγούδι «Ποιος σ' ελέγχει» των Αντίποινα.

²⁰⁸ Από το τραγούδι «Θα τανε δε θα 'ταν 15» των Social Waste και Αντίποινα.

- Αναμνήσεις

Στίχοι με επίκεντρο προσωπικές ή συλλογικές αναμνήσεις. Συναντάται σπάνια στο ελληνικό χιπ χοπ.

«Βλέπεις λαχτάρησα στιγμές αλαργινές μας

Και τι δεν θα έδινά για μια από τις διαολιές μας

Ή τα ποδόσφαιρα που κατέληγαν μάχη

Και τις σφεντόνες μας που φτιάχναμε μονάχου»²⁰⁹.

- Θάνατος/κάποιος που λείπει

Στίχοι που αφορούν κάποιον που λείπει, κυριολεκτικά ή και μεταφορικά, ή έχει πεθάνει. Ο θάνατος, είναι ένα θέμα που υπάρχει συχνά στις αρχές της Low Bar θεματολογίας, ειδικά μετά τον ξαφνικό θάνατο ενός γνωστού, νεαρού, Low Bar καλλιτέχνη από το συγκρότημα Βαβυλώνα και με το ψευδώνυμο Πυροβάτης. Ενδεικτικά, ακολουθούν στίχοι από ένα τραγούδι των Social Waste για τον Πυροβάτη. Διευκρινίζεται, ωστόσο, πως ο θάνατος ως θεματικό μοτίβο συναντάται πολύ σπάνια στο ευρύτερο ελληνικό χιπ χοπ.

«Στο τελευταίο σου ταξίδι ήσουν μόνος και ποιος ξέρει

Το τέλος του ποιο θα ναι, τι θα φέρει

Απ' την κόλαση που ζούσες ίσως να είναι πιο ωραία

Ίσως να έχεις για πάντα τη φωτιά για παρέα »²¹⁰.

- Φυγή/ταξίδι

Μεταφορικοί, ως επί το πλείστον, στίχοι για τη φυγή, το ταξίδι και την περιπλάνηση. Αποτελεί θεματικό μοτίβο που συναντάται πολύ λίγο στο ελληνικό χιπ χοπ.

«Γυρεύω μέρη μακρινά να ξαποστάσω

μέρη τόσο μακρινά.

²⁰⁹ Από το τραγούδι «Στις παιδικές μου συντροφιάς» των Social Waste.

²¹⁰ Από το τραγούδι «Η φωτιά σου θα μείνει» των Social Waste.

Γυρεύω αυτά που μοιάζουν άφταστα να φτάσω

Για μένα ζωή, για σας φτηνά.

Γυρεύω αδιάβατους τόπους να περπατήσω

εκεί που η μοναξιά συχνά μ' αφήνει να αλητεύω»²¹¹.

- Αναφορά σε σύγχρονα/ιστορικά πρόσωπα/γεγονότα/κινήματα/τόπους

Αναφορές, τόσο άμεσες όσο και έμμεσες, σε σύγχρονα ή ιστορικά πρόσωπα, γεγονότα, κινήματα ή και τόπους που έγιναν γνωστοί για κάποιο λόγο που σχετίζεται με τα προηγούμενα. Αν και αποτελεί συχνό θεματικό μοτίβο στο ελληνικό χιπ χοπ, παραμένει σπάνιο με τη συγκεκριμένη υπόσταση. Κι αυτό συμβαίνει γιατί τα συγκροτήματα της έρευνας προσπαθούν να αναδείξουν την πολιτική, ιστορική κ.ο.κ. σημασία των αναφορών που κάνουν, ενώ άλλα συγκροτήματα, συνήθως, χρησιμοποιούν τις αναφορές για να συνδέσουν τον εαυτό τους με το κύρος, για παράδειγμα, κάποιου ιστορικού προσώπου ή για τις ανάγκες ομοιοκαταληξίας των στίχων τους.

«Εργάτες στη Χαλυβουργία, απεργία cabrones

Και ανθρακωρύχοι στην Asturias, "hasta los cojones"

Φοιτητές στο Σαντιάγκο και στο Μοντρεάλ

Γιατί η παιδεία είναι αγαθό δημόσιο και δωρεάν»²¹².

- Αναφορά στους στίχους τους

Αναφορά στα νοήματα των στίχων του στιχουργού, την επιρροή, τη διάδοση ή και την επιτυχία των στίχων αυτών. Υπάρχει ως θεματικό μοτίβο στο ελληνικό χιπ χοπ, όμως συναντάται συχνότερα με μια πιο επιθετική χροιά σε άλλα συγκροτήματα.

«Γύρω από μένα υπάρχει ένας μύθος όμως εγώ πιο μεγάλη μου νίκη

Κρατάω τους στίχους μου στην έκθεση ενός δεκάχρονου στη Σαλονίκη»²¹³.

²¹¹ Από το τραγούδι «Κάτι απίθανο γυρεύω» των Social Waste.

²¹² Από το τραγούδι «Θα τον αλλάξουμε εμείς» των Social Waste.

²¹³ Από το τραγούδι «Όταν ραπάρω» των Social Waste.

- Ευδιαθεσία/ελπίδα

Στίχοι ευδιάθετοι ή ελπιδοφόροι. Αποτελεί ένα συχνό μοτίβο του ελληνικού και παγκόσμιου χιπ χοπ.

«...Το νόημα της λάμψης που θα έχει αυτό για εσένα

Μέσα του θα κρατάει τα μυστικά σου όλα κρυμμένα

Και κάθε βράδυ αυτό την ψυχή σου θα γεμίζει

Με ελπίδες κι από εκεί ψηλά θα σε αντικρίζει»²¹⁴.

- Κριτική στην ελληνική χιπ χοπ σκηνή

Στίχοι που κατακρίνουν την «επιφανειακή» και «νέα» ελληνική χιπ χοπ σκηνή, τα άτομα που την αποτελούν, το ήθος και τις πράξεις τους. Αποτελεί ένα από τα κυρίαρχα θεματικά μοτίβα του ελληνικού και παγκόσμιου χιπ χοπ.

«Κι επειδή ενός κακού συνήθως μύρια θα έπονται

Εγώ να πω απλά ότι για το χιπ χοπ σας ντρέπομαι

Σκεφτήκατε ποτέ ποιον αγγίζουν τα κουπλέ σας;

Διαμορφώνετε κοινό να θέλει τα τουπέ σας»²¹⁵.

- Αναφορά σε λαϊκή/παραδοσιακή κουλτούρα/παράγωγά της

Στίχοι που αναφέρονται, άμεσα ή έμμεσα, στη λαϊκή και παραδοσιακή μουσική, την κουλτούρα της και τα παράγωγά της, όπως για παράδειγμα έναν χαρακτήρα, όπως ο καραγκιόζης, ένα τραγούδι, μια αναφορά στη δημιουργία μαντινάδας ή σε κάποιο έθιμο. Αποτελεί ένα σπάνιο θεματικό μοτίβο που, συνήθως, συναντάται από συγκεκριμένους Έλληνες καλλιτέχνες του χιπ χοπ. Διευκρινίζεται πως το θεματικό αυτό μοτίβο ίσως παρατηρηθεί και νωρίτερα της υιοθέτησης της παράδοσης στη μουσική τους, ωστόσο μας ενδιαφέρει η αυξομείωσή του και το τελικό ποσοστό της χρήσης αυτού. Ακολουθεί μια έμμεση αναφορά στο τραγούδι του Μάρκου Βαμβακάρη «Όλοι οι ρεμπέτες του ντουριά».

«Τα παιδιά στο σχολείο μα και στο δρόμο μ' ακούνε

²¹⁴ Από το τραγούδι «Ευχή σ' ένα αστέρι» των Αντίποινα.

²¹⁵ Από το τραγούδι «Καληνύχτα Hip Hop» των Αντίποινα.

Κι όλοι οι ράπερ του ντουριά εμένανε μ' αγαπούνε»²¹⁶.

- Αναφορά σε καλλιτέχνες/έργα

Αναφορές, τόσο άμεσες όσο και έμμεσες, σε έργα ποιητών, ζωγράφων, γλυπτών κ.ο.κ., καθώς και σε αντίστοιχα έργα όπως στίχους, πίνακες, τραγούδια. Αν και οι αναφορές και οι παρομοιώσεις είναι συχνές στη θεματολογία του χιπ χοπ, συνήθως αφορούν απλώς γνωστά πρόσωπα, γνωστούς χαρακτήρες ή ακόμα και αντικείμενα ή εμπορικά προϊόντα. Πιο συγκεκριμένα, όπως ειπώθηκε και προηγουμένως, τα συγκροτήματα της έρευνας προσπαθούν να αναδείξουν την πολιτική, ιστορική, αισθητική κ.ο.κ. σημασία των αναφορών που κάνουν, ενώ άλλα συγκροτήματα, συνήθως, χρησιμοποιούν τις αναφορές για να συνδέσουν τον εαυτό τους με κάποιο ιστορικό πρόσωπο ή έργο ή η αναφορά γίνεται για τις ανάγκες ομοιοκαταληξίας των στίχων τους.

«Το διηγούνταν ο Καπτάν Ρούβας σα παραμύθι στο Θρασάκι

Στου Μεγαλόκαστρου την Ruga Maistra, σε κάποιο βιβλίο του Καζαντζάκη

Στην Αθήνα κάποιο χέρι με σπρέι σε τοίχο το 'χε γράψει

Μου το 'χε στείλει σ' ένα του γράμμα απ' τη φυλακή ο Antonio Gramsci»²¹⁷.

- Αντιεμπορικότητα

Η αναφορά στην αντιεμπορικότητα της μουσικής και των στίχων από τους δημιουργούς, παρουσιάζεται εδώ ξεχωριστά, ως θεματικό υπομοτίβο της αυθεντικότητας, καθώς η συγκεκριμένη ιδιότητα συναντάται πάρα πολύ συχνά στο ελληνικό χιπ χοπ.

(Μιλώντας για τους ίδιους) «Δεν τους κατάλαβες ποτέ γιατί ακατάληπτα

Γράφουν κουπλέ απλά και αντιεμπορικά»²¹⁸.

²¹⁶ Από το τραγούδι «Όταν ραπάρω» των Social Waste.

²¹⁷ Από το τραγούδι «Στη γιορτή της ουτοπίας» των Social Waste.

²¹⁸ Από το τραγούδι «Μην ακούς Αντίποινα» των Αντίποινα.

- Αναφορά σε Electro Funk

Αν και η αναφορά αυτή είναι κυρίως αισθητικής φύσεως, οι στίχοι, μιμούνται αυτούς των τραγουδιών των χορευτικών μουσικών ειδών Electro Funk και Boogie, μουσικά είδη, δηλαδή, συγγενή με την πρώιμη χιπ χοπ μουσική. Οι στίχοι αυτοί, συνήθως εμπεριέχουν τις λέξεις ρυθμός, χορός, σώμα κ.ο.κ.. Το θεματικό αυτό μοτίβο είναι τόσο σπάνιο που η χρήση του ίσως και να συναντάται μόνο στο ένα συγκρότημα της έρευνάς μας, τους Αντίποινα.

«Σε μια πόλη που ποτέ της δεν αράζει

Είμαι εδώ κι απλώς κρατάω το ρυθμό

Αυθεντικός ο ήχος ποτέ δεν αλλάζει

Θα ‘μαστε εδώ και θα ‘χουμε ρυθμό»²¹⁹.

- Παγκοσμιοποίηση/καπιταλισμός/κατανάλωση

Στίχοι που κατακρίνουν την παγκοσμιοποίηση, τον καπιταλισμό και, κατ’ επέκταση, την υπέρμετρη κατανάλωση της εποχής μας ως βασικά προβλήματα της κοινωνίας. Η παγκοσμιοποίηση, η «Νέα τάξη πραγμάτων» και ο καπιταλισμός «δαιμονοποιούνται» πολύ συχνά στη χιπ χοπ μουσική, ανεξαρτήτως χώρας.

«Ισοπέδωση μια στάση που θα επικρατήσει

Παγκοσμιοποίηση τώρα τη δράση της θα αρχίσει

Σε βάρος ολονών, κι όμως

Λίγοι μπορούν να βρουν το φως μέσα στο σκοτάδι»²²⁰.

- Αναφορά στη μουσική χιπ χοπ

Στίχοι που αναφέρονται στην ίδια τη μουσική χιπ χοπ, με διάφορες προσεγγίσεις. Μερικά παραδείγματα αποτελούν η αναφορά στη σχέση του καλλιτέχνη με το είδος και τα βιώματα που απέκτησε μέσω αυτού ή η ιστορική ανασκόπηση του είδους, όπως θα δούμε στο επόμενο παράδειγμα. Αποτελεί θεματικό μοτίβο που δεν συναντάται πολύ συχνά στο ελληνικό χιπ χοπ.

²¹⁹ Από το τραγούδι «Κρατάμε το ρυθμό» των Αντίποινα.

²²⁰ Από το τραγούδι «Πράξεις αντεκδίκησης» των Αντίποινα.

«Ξεπήδησα από μια κρίση οικονομική
Είμαι αυτοσχέδια κι αυτοοργανωμένη μουσική
Λατίνοι κι Αφροαμερικάνοι οι γονείς μου
Και έχω τη στάμπα της τάξης και της φυλής μου»²²¹.

- Ποτό

Στίχοι για αλκοολούχα ποτά, κατανάλωσή τους και μέθη. Οι στίχοι αυτοί, ειδικά στα συγκροτήματα της έρευνας, αλλά και στα «συγγενικά» τους, δεν εμπεριέχουν την έννοια της κατάχρησης του αλκοόλ, αλλά μια ρομαντική και «παρεϊστική» προσέγγιση της μέθης. Έτσι, με τη συγκεκριμένη υπόσταση, αποτελεί ένα σπάνιο θεματικό μοτίβο στο ελληνικό χιπ χοπ.

«Όταν στα μάτια τον κοιτώ μοιάζουν αυτά γεμάτα πείρα
Που αγκαλιά με καραφάκια ούζου κράσο και τεκίλα
Η σκέψη μου φουντώνει όταν αυτό κάπου τελειώνει
Όταν μόνο οι δυο με αφήνουν όλα μοιάζουν πιο ελεύθερα»²²².

- Αναφορά στο αστικό περιβάλλον

Στίχοι, συνήθως επικριτικοί, για το αστικό περιβάλλον και τη ζωή σε αυτό. Θεματικό μοτίβο που συναντάται σχετικά συχνά στο ελληνικό χιπ χοπ, συνήθως, όμως, περιορισμένο σε σύντομες αναφορές.

«Ζώντας σε πόλη, γκρίζα τα τοπία,
χωρίς κάπου αρμονία και ρυθμό με αρρυθμία»²²³.

- Αναφορά στη φύση/ύπαιθρος/χωριό

Στίχοι για τη φύση, την ύπαιθρο και τη ζωή στο χωριό υπό, συνήθως, ένα ρομαντικό πρίσμα, όπως θα δούμε πιο συγκεκριμένα και στην ενότητα των συμπερασμάτων. Πολύ σπάνιο θεματικό μοτίβο για το ελληνικό χιπ χοπ.

²²¹ Από το τραγούδι «Το Hip Hop της Μεσογείου» των Social Waste και Αντίποινα.

²²² Από το τραγούδι «Άδειο μου μπουκάλι» των Αντίποινα.

²²³ Από το τραγούδι «Γέροντας χειμώνας» των Social Waste και Αντίποινα.

«Και νοσταλγώ όλες τις ράχες, τα περάσματα
Και τα πετρόχτιστα γεφύρια της Ηπείρου
Του Ψηλορείτη τα Μιτάτα κι άλλα θάματα
Σαν τις νεράιδες στις ακρογιαλιές τις Σκύρου»²²⁴.

- Διασπορά/δύναμη στίχων

Αναφορά στη μεγάλη διασπορά των στίχων των καλλιτεχνών στον κόσμο, και στη διεθνή τους απήχηση στο κοινό. Μοτίβο τόσο σπάνιο που ίσως να συναντάται μόνο στα συγκροτήματα της έρευνας, και συγκεκριμένα στους Social Waste.

«Σηκώσανε μπαϊράκι των Social το μπλουζάκι
Κι ούτε που ξέρω μέχρι που να φτάνει ένα στιχάκι
Και τα ρεφρέν και τα κουπλέ που ταξιδεύουνε
Έχω αμολήσει τους στίχους μου κι αλητεύουνε»²²⁵.

3.2 Ανάλυση Social Waste

3.2.0 Social Waste (2000) – 15 κομμάτια

Ξεκινώντας με τον πρώτο τους ομότιτλο δίσκο το 2000, που αποτελείται από δεκαπέντε κομμάτια, παρατηρούμε ένα σύνθετο οργανολόγιο που συντίθεται και στα δεκαπέντε κομμάτια με βάση τα drums, και ξεκινά στο πρώτο κομμάτι με πνευστό τύπου duduk, συνεχίζει ως το πέμπτο με κιθάρα και μπάσο, και από εκεί μέχρι το τέλος του δίσκου προστίθενται τα όργανα: βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, πιάνο, theremin, πνευστό τύπου φλογέρα και διάφορα samples και synths. Δεν υπάρχει κάποιο ρεφραίν με τραγούδι, ούτε χρήση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής ή των οργάνων της, και το ηχόχρωμα του δίσκου, αν και χρησιμοποιείται κιθάρα στα 7 από τα 15 κομμάτια του, έχει πολυσύνθετο χαρακτήρα.

²²⁴ Από το τραγούδι «Γέροντας χειμώνας» των Social Waste και Αντίποινα.

²²⁵ Από το τραγούδι «Έχω αμολήσει τους στίχους μου» των Social Waste και Αντίποινα.

Στη θεματολογία τους²²⁶ κυριαρχεί η αυτοαναφορά, η διαφοροποίηση και η γενική κοινωνική και πολιτική κριτική, ωστόσο παρουσιάζονται και άλλα θέματα μέσω των στίχων τους, όπως θα δούμε παρακάτω²²⁷:

Πίνακας 1

| A/A | Θεματολογία | Ποσοστό της θεματολογίας στον δίσκο |
|-----|-----------------------------------|-------------------------------------|
| 01 | Αυτοαναφορά | 77% |
| 02 | Διαφοροποίηση | 69% |
| 03 | Γενική κοινωνική/πολιτική κριτική | 62% |
| 04 | Αυτάρκεια/αυτονομία | 46% |
| 05 | Γενική σοφία/προτροπές/ερωτήματα | 38% |
| 06 | Αληθινά/αυθεντικά λόγια/στίχοι | 8% |
| 07 | Αναμνήσεις | 8% |
| 08 | Θάνατος/κάποιος που λείπει | 8% |
| 09 | Μύθος/παραμύθι/αλληγορία | 8% |

Οι αναφορές σε λέξεις σύμβολα της Low Bar μουσικής παρατηρούνται σε έντεκα από τα δεκαπέντε κομμάτια του δίσκου και υπάρχουν τρεις αναφορές στο ίδιο το Low Bar.

²²⁶ Υπολογίζονται μόνο τα κομμάτια του δίσκου που έχουν στίχους (δεκατρία από τα δεκαπέντε), καθώς δύο από αυτά είναι ορχηστρικά.

²²⁷ Ως μονάδα μέτρησης λαμβάνεται το κάθε κομμάτι του δίσκου και με βάση αυτή τη μονάδα μέτρησης προκύπτουν τα ποσοστά. Για την απόδοση του ποσοστού, χρησιμοποιήθηκε ο τύπος: (το σύνολο των κομματιών του δίσκου)/(η εκάστοτε θεματολογία) = (πηλίκο των δύο) %

3.2.1 Ήταν ταξίδι (2001) – 19 κομμάτια

Στο δεύτερο δίσκο τους, παραμένει το σύνθετο οργανολόγιο που αποτελείται από drums (πάλι σε όλα τα τραγούδια ως βάση), μπάσο, βιολί, βιόλα, πιάνο, sample ή synth ορχήστρας, βιμπράφωνο, theremin, synths και samples οργάνων, ως προς τα «συμβατικά» του όργανα, με την κιθάρα να χρησιμοποιείται σχετικώς λιγότερο (6 στα 19 κομμάτια), ως προς την αναλογία χρήσης της και κομματιών του δίσκου. Σημαντικές προσθήκες στο οργανολόγιο αποτελούν το sample από σαντούρι στο ένατο κομμάτι, και η χρήση φυσικού μπαγλαμά στο εντέκατο κομμάτι, οριοθετώντας χρονικώς τη χρήση λαϊκών και παραδοσιακών οργάνων από τη μπάντα στη μουσική τους. Τέλος, εγκαινιάζεται σε δύο κομμάτια το ρεφραίν με τραγούδισμα και όχι απαγγελία.

Η θεματολογία τους, αν και το θέμα της φυγής και του ταξιδιού ανεβαίνει, ίσως λόγω της κατεύθυνσης που ορίζεται και στον τίτλο του δίσκου, δεν παρουσιάζει ιδιαίτερες αλλαγές, με τη δομή της, μάλιστα, να διατηρεί το ίδιο ψηλά τα πρώτα τέσσερα θέματα (πλην του θέματος «Φυγή/ταξίδι» όπως είπαμε). Σημαντική προσθήκη αποτελεί η αναφορά σε καλλιτέχνες και έργα, και συγκεκριμένα στον ποιητή Νίκο Καββαδία χρησιμοποιώντας τους στίχους από το ποίημά του «Μαραμπού» στο ομότιτλο κομμάτι του δίσκου, καθώς αυτό εξελίσσεται σε βασικό χαρακτηριστικό της θεματολογίας της μπάντας, τόσο ως προς την αναφορά σε καλλιτέχνες και έργα, όσο και στον ίδιο τον Καββαδία. Ακολουθεί πίνακας με όλα τα θέματα του δίσκου:

Πίνακας 2

| A/A | Θεματολογία | Ποσοστό της θεματολογίας στον δίσκο |
|-----|-----------------------------------|-------------------------------------|
| 01 | Αυτοαναφορά | 63% |
| 02 | Διαφοροποίηση | 58% |
| 03 | Φυγή/ταξίδι | 32% |
| 04 | Γενική κοινωνική/πολιτική κριτική | 26% |
| 05 | Αυτάρκεια/αυτονομία | 16% |
| 06 | Μύθος/παραμύθι/αλληγορία | 16% |

| | | |
|----|----------------------------------|-----|
| 07 | Αναφορά σε καλλιτέχνες/έργα | 11% |
| 08 | Θάνατος/κάποιος που λείπει | 11% |
| 09 | Αληθινά/ αυθεντικά λόγια/στίχοι | 5% |
| 10 | Αναμνήσεις | 5% |
| 11 | Γενική σοφία/προτροπές/ερωτήματα | 5% |

Οι αναφορές σε λέξεις σύμβολα της Low Bar μουσικής παρατηρούνται σε τρία από τα δεκαεννιά κομμάτια του δίσκου και υπάρχει μόλις μια αναφορά στο Low Bar, σηματοδοτώντας την απομάκρυνση της μπάντας από την αισθητική του υποείδους αυτού.

3.2.2 Κομμάτια που παρουσιάζονται σε συλλογές/δίσκους τρίτων και singles (2002-2018) – 11 κομμάτια²²⁸

Στα κομμάτια του χρονικού αυτού πλαισίου, παρά τις όποιες προσθαφαιρέσεις οργάνων, παραμένει το σύνθετο οργανολόγιο που χαρακτηρίζει μέχρι τώρα τη μπάντα και που αποτελείται από drums ως βάση για όλα τα κομμάτια, μπάσο, κιθάρα που η χρήση της υπάρχει σε οχτώ από τα έντεκα κομμάτια, βιολί, χορωδία, εκκλησιαστικό όργανο και φουσαρμόνικα ως προς τα «συμβατικά» του όργανα. Σημαντικές προσθήκες αποτελούν το λαούτο στο πρώτο και δεύτερο κομμάτι, το σαντούρι στο τέταρτο κομμάτι, το μαντολίνο στο πέμπτο και το μπουζούκι στο έβδομο και εντέκατο κομμάτι. Δύο κομμάτια της συλλογής, το δεύτερο και το όγδοο, έχουν ρεφραίν με τραγούδι και όχι απαγγελία, με το δεύτερο κομμάτι, ωστόσο, να μην τραγουδιέται από τους ίδιους, αλλά από το σχήμα Χαϊνήδες μέσω χρήσης sample.

Η θεματολογία τους διατηρεί τον χαρακτήρα της στα πρώτα τρία θέματα της συλλογής, με θέματα προηγούμενων κομματιών να απουσιάζουν αλλά και σημαντικές προσθήκες όπως αυτή της αναφοράς στους στίχους τους και αυτής της χαρακτηριστικής, στην πορεία, αναφοράς σε ιστορικά πρόσωπα, γεγονότα, κινήματα και τόπους όπως ο

²²⁸ Τα κομμάτια της συλλογής αυτής δεν είναι έντεκα, αλλά δώδεκα, με το δωδέκατο να αναλύεται στο τέλος, ως σύμπραξη με τους Αντίποινα, μια και χρονολογικώς έπεται του τέταρτου επίσημου άλμπουμ της μπάντας.

Άρης Βελουχιώτης, η εκτέλεση των διακοσίων της Καισαριανής κ.ο.κ.. Ακολουθούν τα θέματα της συλλογής:

Πίνακας 3

| A/A | Θεματολογία | Ποσοστό της θεματολογίας στον δίσκο |
|-----|---|-------------------------------------|
| 01 | Αυτοαναφορά | 55% |
| 02 | Γενική κοινωνική/πολιτική κριτική | 45% |
| 03 | Διαφοροποίηση | 45% |
| 04 | Αναφορά σε σύγχρονα/ιστορικά πρόσωπα/γεγονότα/κινήματα/τόπους | 27% |
| 05 | Γενική σοφία/προτροπές/ερωτήματα | 18% |
| 06 | Αναφορά στους στίχους τους | 9% |
| 07 | Αυτάρκεια/αυτονομία | 9% |
| 08 | Ευδιαθεσία/ελπίδα | 9% |
| 09 | Κριτική στην ελληνική χιπ χοπ σκηνή | 9% |
| 10 | Αληθινά/ αυθεντικά λόγια/στίχοι | 0% |
| 11 | Αναμνήσεις | 0% |
| 12 | Αναφορά σε καλλιτέχνες/έργα | 0% |
| 13 | Θάνατος/κάποιος που λείπει | 0% |
| 14 | Μύθος/παραμύθι/αλληγορία | 0% |
| 15 | Φυγή/ταξίδι | 0% |

Οι αναφορές σε λέξεις σύμβολα της Low Bar μουσικής παρατηρούνται σε δύο από τα έντεκα κομμάτια, μία το 2002 και μια το 2003, και η μόνη συσχέτιση των τραγουδιών με το Low Bar είναι πως τέσσερα κομμάτια εκ των έντεκα, τρία το 2002 και ένα το 2003, κυκλοφόρησαν σε συλλογές της Freestyle Productions, κολεκτίβα που ίδρυσαν οι Active Member.

3.2.3 Στη γιορτή της ουτοπίας (2013) - 07 κομμάτια

Στον τρίτο επίσημο δίσκο τους, παραμένει το σχετικώς σύνθετο οργανολόγιο, που, όμως, αποκτά χαρακτήρα αυτή τη φορά και διέπει όλο το δίσκο κατευθύνοντάς τον προς την παράδοση. Αποτελείται από drums (σε όλα τα τραγούδια ως βάση), μπάσο, κιθάρα (σε τρία από τα επτά κομμάτια), χάλκινα πνευστά, πνευστό τύπου duduk και φουσαρμόνικα ως προς τα «συμβατικά» του όργανα. Ως προς τα λαϊκά/παραδοσιακά όργανα, χρησιμοποιούνται με τη φυσική τους μορφή από τους ίδιους και τον Γιώργη Νίκα από τους Αντίποινα, κατά την πρώτη τους συνεργασία, λάφτα στο τρίτο και έκτο κομμάτι, το ακορντεόν και το λαούτο στο τέταρτο και έβδομο κομμάτι, το μαντολίνο στο πρώτο κομμάτι, κλαρίνο στο τέταρτο κομμάτι και μπεντίρ στο έκτο κομμάτι του δίσκου. Τέλος, το ρεφραίν με τραγούδισμα και όχι απαγγελία υπάρχει μόνο σε ένα κομμάτι.

Η θεματολογία τους παρουσιάζει αλλαγές, οι οποίες παραμένουν και χαρακτηρίζουν όλα τα επόμενα άλμπουμ της μπάντας, με την αλλαγή της κοινωνικοπολιτικής κριτικής από γενική σε συγκεκριμένη, καθώς και την αναφορά σε έργα, καλλιτέχνες, ιστορικά και σύγχρονα πρόσωπα, γεγονότα κ.ο.κ. να αποτελούν μεγάλο μέρος της θεματολογίας. Ακολουθούν τα θέματα της δίσκου:

Πίνακας 4

| A/A | Θεματολογία | Ποσοστό της θεματολογίας στον δίσκο |
|-----|---|-------------------------------------|
| 01 | Αναφορά σε καλλιτέχνες/έργα | 57% |
| 02 | Συγκεκριμένη κοινωνική/πολιτική κριτική | 57% |
| 03 | Αναφορά σε σύγχρονα/ιστορικά πρόσωπα/γεγονότα/κινήματα/τόπους | 43% |

| | | |
|----|-------------------------------------|-----|
| 04 | Διαφοροποίηση | 14% |
| 05 | Φυγή/ταξίδι | 14% |
| 06 | Αληθινά/ αυθεντικά λόγια/στίχοι | 0% |
| 07 | Αναμνήσεις | 0% |
| 08 | Αναφορά στους στίχους τους | 0% |
| 09 | Αυτάρκεια/αυτονομία | 0% |
| 10 | Αυτοαναφορά | 0% |
| 11 | Γενική κοινωνική/πολιτική κριτική | 0% |
| 12 | Γενική σοφία/προτροπές/ερωτήματα | 0% |
| 13 | Ευδιαθεσία/ελπίδα | 0% |
| 14 | Θάνατος/κάποιος που λείπει | 0% |
| 15 | Κριτική στην ελληνική χιπ χοπ σκηνή | 0% |
| 16 | Μύθος/παραμύθι/αλληγορία | 0% |

Τέλος, δεν υπάρχουν καθόλου αναφορές σε λέξεις σύμβολα της Low Bar μουσικής ή στο ίδιο το Low Bar και τους Active Member.

3.2.4 Με μια πειρατική γαλέρα (2015) - 07 κομμάτια

Στον τέταρτο επίσημο δίσκο τους, το σχετικώς σύνθετο οργανολόγιο έχει κι αυτή τη φορά τάση προς την παράδοση, μια και αποτελείται από drums (σε όλα τα τραγούδια ως βάση), μπάσο, κιθάρα (σε πέντε από τα επτά κομμάτια), τρομπέτα, σαξόφωνο, φλικόρνο και φουσαρμόνικα ως προς τα «συμβατικά» του όργανα, και ως προς τα λαϊκά και παραδοσιακά του, το ακορντεόν στο πρώτο, δεύτερο, τρίτο και έβδομο κομμάτι, το μαντολίνο στο πρώτο και το τρίτο κομμάτι, το λαούτο στο πρώτο, δεύτερο και έβδομο

κομμάτι, τον τζουρά και το γυαλί ταμπούρ (μη ελληνικής προέλευσης παράδοσης) στο τέταρτο κομμάτι, όλα παιγμένα από τους ίδιους στη φυσική τους μορφή, καθώς και τη δεύτερη συμμετοχή του Γιώργη Νίκα από τους Αντίποινα με γκάνιτα στο πρώτο κομμάτι. Τα ρεφραίν με τραγούδισμα και όχι απαγγελία ανέρχονται σε τρία.

Η θεματολογία τους παραμένει σταθερή, ως προς τα πρώτα κύρια θέματά της, με μικρές προσθαφαιρέσεις και σημαντική προσθήκη την αναφορά στην παράδοση, τα όργανά της κ.ο.κ.. Ακολουθούν τα θέματα της δίσκου:

Πίνακας 5

| Α/Α | Θεματολογία | Ποσοστό της θεματολογίας στον δίσκο |
|-----|---|-------------------------------------|
| 01 | Αναφορά σε καλλιτέχνες/έργα | 71% |
| 02 | Αναφορά σε σύγχρονα/ιστορικά πρόσωπα/γεγονότα/κινήματα/τόπους | 43% |
| 03 | Συγκεκριμένη κοινωνική/πολιτική κριτική | 43% |
| 04 | Αναφορά σε λαϊκή/παραδοσιακή κουλτούρα/παράγωγά της | 29% |
| 05 | Αναφορά στους στίχους τους | 29% |
| 06 | Αυτοαναφορά | 29% |
| 07 | Γενική κοινωνική/πολιτική κριτική | 29% |
| 08 | Αληθινά/ αυθεντικά λόγια/στίχοι | 14% |
| 09 | Αναμνήσεις | 14% |
| 10 | Διαφοροποίηση | 14% |
| 11 | Μύθος/παραμύθι/αλληγορία | 14% |
| 12 | Φυγή/ταξίδι | 14% |

| | | |
|----|-------------------------------------|----|
| 13 | Αυτάρκεια/αυτονομία | 0% |
| 14 | Γενική σοφία/προτροπές/ερωτήματα | 0% |
| 15 | Ευδιαθεσία/ελπίδα | 0% |
| 16 | Θάνατος/κάποιος που λείπει | 0% |
| 17 | Κριτική στην ελληνική χιπ χοπ σκηνή | 0% |

Τέλος, υπάρχει μόνο μία αναφορά στην κολεκτίβα Freestyle Productions, ιδρυμένη από τους Active Member, στα πλαίσια, ωστόσο, της ανάμνησης.

3.3 Ανάλυση Αντίποινα

3.3.0 Πράξεις Αντεκδίκησης (2003) – 14 κομμάτια

Ο πρώτος δίσκος των Αντίποινα αποτελείται από δεκατέσσερα κομμάτια και από ένα σύνθετο οργανολόγιο που συντίθεται από drums ως βάση, και στα δεκατέσσερα κομμάτια, καθώς και μπάσο, πιάνο, κιθάρα, εκκλησιαστικό όργανο, βιολί, χορωδία, διάφορα synths και samples. Δεν υπάρχει κάποια χρήση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής ή των οργάνων της, και το ηχόχρωμα του δίσκου έχει πολυσύνθετο χαρακτήρα με επιρροές από ηλεκτρονική μουσική και Electro Funk. Έπειτα, τα ρεφραίν με τραγούδι και όχι απαγγελία ανέρχονται σε δύο.

Στη θεματολογία τους, κυριαρχεί η γενική κοινωνική και πολιτική κριτική, η διαφοροποίηση και η γενική σοφία και οι προτροπές, ωστόσο παρουσιάζονται και άλλα θέματα μέσω των στίχων τους, όπως θα δούμε παρακάτω:

Πίνακας 6

| A/A | Θεματολογία | Ποσοστό της θεματολογίας στον δίσκο |
|-----|-----------------------------------|-------------------------------------|
| 01 | Γενική κοινωνική/πολιτική κριτική | 50% |

| | | |
|----|--|-----|
| 02 | Διαφοροποίηση | 43% |
| 03 | Γενική σοφία/προτροπές/ερωτήματα | 36% |
| 04 | Αυτοαναφορά | 29% |
| 05 | Αντιεπορικότητα | 21% |
| 06 | Ευδιαθεσία/ελπίδα | 21% |
| 07 | Παγκοσμιοποίηση/καπιταλισμός/κατανάλωση | 14% |
| 08 | Αληθινά/αυθεντικά λόγια/στίχοι | 7% |
| 09 | 14 Αναφορά σε σύγχρονα/ιστορικά πρόσωπα/γεγονότα/κινήματα/τόπους | 7% |
| 10 | Αναφορά σε Electro Funk | 7% |
| 11 | Αυτάρκεια/αυτονομία | 7% |

Οι αναφορές στην μπάντα-«μέντορά» τους, FF.C. ή σε λέξεις παραπομπές σε αυτούς όπως «οχρωμένη αντίληψη» παρατηρούνται σε δύο από τα δεκατέσσερα κομμάτια του δίσκου, με το ένα εκ των δύο να χρησιμοποιεί στίχους του Δημήτρη Πετσούκη (Σκηνοθέτης) από τους FF.C., γραμμένους για το κομμάτι των FF.C. «Για όσα ελπίζω».

3.3.1 Δυο Λόγια (2008) – 18 κομμάτια

Στο δεύτερο δίσκο τους, παραμένει το σύνθετο οργανολόγιο με αρκετές, ωστόσο, προσθήκες και με τα «συμβατικά» όργανα να είναι drums (σε όλα τα τραγούδια ως βάση), μπάσο, πιάνο, χορωδία, βιολί, κιθάρα, χάλκινα πνευστά (σαξόφωνο, τρομπέτα), συμφωνική ορχήστρα, φωνή (ως όργανο), εκκλησιαστικό όργανο, synths και samples οργάνων, και τα παραδοσιακά να είναι ο τζουράς στο έβδομο κομμάτι, παιγμένος από τους ίδιους, μπουζούκι και μπαγλαμάς στο όγδοο κομμάτι, παιγμένα από τους ίδιους, sample από το τραγούδι «Ο Μάρκος υπουργός» του Μάρκου Βαμβακάρη, σαντούρι στο δέκατο

πέμπτο κομμάτι και γκάνιτα στο δέκατο έκτο κομμάτι, παιγμένη από τους ίδιους. Τέλος, υπάρχει μόλις ένα ρεφραίν με τραγούδισμα και όχι απαγγελία στίχων.

Στη θεματολογία τους²²⁹, τα τρία πιο συχνά θέματα είναι η αυτοαναφορά, η γενική σοφία και προτροπές και η κριτική στην ελληνική χιπ χοπ σκηνή. Ακολουθούν όλα τα θέματα του δίσκου:

Πίνακας 7

| A/A | Θεματολογία | Ποσοστό της θεματολογίας στον δίσκο |
|-----|-------------------------------------|-------------------------------------|
| 01 | Αυτοαναφορά | 67% |
| 02 | Γενική σοφία/προτροπές/ερωτήματα | 40% |
| 03 | Κριτική στην ελληνική χιπ χοπ σκηνή | 27% |
| 04 | Αληθινά/ αυθεντικά λόγια/στίχοι | 20% |
| 05 | Αυτάρκεια/αυτονομία | 20% |
| 06 | Αναμνήσεις | 13% |
| 07 | Αναφορά σε Electro Funk | 13% |
| 08 | Αντιεποχικότητα | 13% |
| 09 | Γενική κοινωνική/πολιτική κριτική | 13% |
| 10 | Διαφοροποίηση | 13% |
| 11 | Ευδιαθεσία/ελπίδα | 13% |
| 12 | Ποτό | 13% |
| 13 | Αναφορά σε καλλιτέχνες/έργα | 7% |

²²⁹ Υπολογίζονται μόνο τα κομμάτια του δίσκου που έχουν στίχους (δεκαπέντε από τα δεκαοχτώ), καθώς τρία από αυτά είναι ορχηστρικά.

| | | |
|----|---|----|
| 14 | Αναφορά σε λαϊκή/παραδοσιακή κουλτούρα/παράγωγά της | 7% |
| 15 | Αναφορά στη μουσική χιπ χοπ | 7% |
| 16 | Αναφορά σε σύγχρονα/ιστορικά πρόσωπα/γεγονότα/κινήματα/τόπους | 0% |
| 17 | 21 Παγκοσμιοποίηση/καπιταλισμός | 0% |

Οι αναφορές στην μπάντα-«μέντορά» τους, FF.C. ή σε λέξεις παραπομπές σε αυτούς όπως «οχυρωμένη αντίληψη», παρατηρούνται σε δύο από τα δεκαοχτώ κομμάτια του δίσκου, με το ένα εκ των δύο να χρησιμοποιεί για μια ακόμη φορά στίχους του Δημήτρη Πετσούκη (Σκηνοθέτης) από τους FF.C., γραμμένους για το κομμάτι των FF.C. «Για όσα ελπίζω» και στο δεύτερο χρήση sample φράσης του Κώστα Κουρμένταλα (Ρυθμοδαμαστής) από το τραγούδι «Βαρέθηκα». Επίσης, άλλα δύο κομμάτια του δίσκου συμμετέχει και ο Δημήτρης Πετσούκης.

3.3.2 Χάος & Αρμονία (2013) – 10 κομμάτια

Το οργανολόγιο στον τρίτο δίσκο της μπάντας είναι το πιο σύνθετο μέχρι τώρα και με εμφανή παραδοσιακή κατεύθυνση. Αποτελείται, ως προς τα «συμβατικά» όργανα από drums (σε όλα τα τραγούδια ως βάση, με εξαίρεση το ένατο κομμάτι όπου τα drums εισάγονται μόνο προς στο τέλος), μπάσο, κιθάρα, τρομπόνι, calimba, καχόν, χορωδία, φουσαρμόνικα και synths, έπειτα χρησιμοποιείται το αρμένικο πνευστό duduk και το αρχαιοελληνικό όργανο λύρα (χέλυσ), και ως προς τα λαϊκά/παραδοσιακά όργανα, χρησιμοποιούνται με τη φυσική τους μορφή και από τους ίδιους γκάντα, βιολί, λαούτο, ηπειρώτικο ντέφι, νταούλι, νταϊρέ, τουμπερλέκι, σαντούρι, μπαγλαμάς, σάζι, πολυφωνικό τραγούδι, κλαρίνο και σουραύλι. Τέλος, τα ρεφραίν με τραγούδισμα και όχι απαγγελία ανέρχονται σε έξι.

Στη θεματολογία τους²³⁰, κυριαρχεί η αναφορά στη φύση και την ύπαιθρο με χαρακτηριστική τη χρήση στίχων από το παραδοσιακό τραγούδι της Δράμας «Μαύρο γεράκι», η αυτοαναφορά και η γενική κοινωνική και πολιτική κριτική. Ακολουθούν όλα τα θέματα του δίσκου:

Πίνακας 8

| A/A | Θεματολογία | Ποσοστό της θεματολογίας στον δίσκο |
|-----|---|-------------------------------------|
| 01 | Αναφορά στη φύση/ύπαιθρος/χωριό | 44% |
| 02 | Αυτοαναφορά | 44% |
| 03 | Γενική κοινωνική/πολιτική κριτική | 44% |
| 04 | Αναφορά στο αστικό περιβάλλον | 33% |
| 05 | Αυτάρκεια/αυτονομία | 33% |
| 06 | Διαφοροποίηση | 33% |
| 07 | Αληθινά/αυθεντικά λόγια/στίχοι | 22% |
| 08 | Γενική σοφία/προτροπές/ερωτήματα | 22% |
| 09 | Μύθος/παραμύθι/αλληγορία | 22% |
| 10 | Αναμνήσεις | 11% |
| 11 | Αναφορά σε λαϊκή/παραδοσιακή κουλτούρα/παράγωγά της | 11% |
| 12 | Αντιεπορικότητα | 11% |
| 13 | Ευδιαθεσία/ελπίδα | 11% |
| 14 | Κριτική στην ελληνική χιπ χοπ σκηνή | 11% |

²³⁰ Υπολογίζονται μόνο τα κομμάτια του δίσκου που έχουν στίχους (εννέα από τα δέκα), καθώς ένα από αυτά είναι ορχηστρικό.

| | | |
|----|---|-----|
| 15 | Παγκοσμιοποίηση/καπιταλισμός/κατανάλωση | 11% |
| 16 | Φυγή/ταξίδι | 11% |
| 17 | Αναφορά σε σύγχρονα/ιστορικά πρόσωπα/γεγονότα/κινήματα/τόπους | 0% |
| 18 | Αναφορά σε καλλιτέχνες/έργα | 0% |
| 19 | Αναφορά σε Electro Funk | 0% |
| 20 | Αναφορά στη μουσική χιπ χοπ | 0% |
| 21 | Ποτό | 0% |

Οι αναφορές στην μπάντα-«μέντορά» τους, FF.C. ή σε λέξεις παραπομπές σε αυτούς όπως «οχρωμένη αντίληψη», περιορίζονται σε μόλις μια χρήση sample φράσης του Κώστα Κουρμένταλα (Ρυθμοδαμαστής) από το τραγούδι «Βαρέθηκα».

3.4 Ανάλυση Social Waste και Αντίποινα

3.4.0 Το Hip Hop της Μεσογείου (2017) – 10 κομμάτια

Το οργανολόγιο από το δίσκο σύμπραξης των δύο σχημάτων είναι κυρίως παραδοσιακό με μικρή χρήση «συμβατικών» οργάνων. Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιούνται drums (σε όλα τα τραγούδια ως βάση), μπάσο, κιθάρα, τρομπέτα, κοντραμπάσο και synths. Έπειτα χρησιμοποιείται το αρμένικο πνευστό duduk και τα αρχαιοελληνικά όργανα λύρα (χέλυς), πανδούρα και διάυλο, και ως προς τα λαϊκά/παραδοσιακά όργανα χρησιμοποιούνται με τη φυσική τους μορφή λαούτο, ποντιακή λύρα, ακορντεόν, γκάιντα, μπαλαμάς, βιολί, ταμπουράς, μαντολίνο, φλογέρα, λάφτα, νταχαρέ, τζουράς και σουραύλι. Τέλος, τα ρεφραίν με τραγούδισμα και όχι απαγγελία ανέρχονται σε δύο.

Στη θεματολογία²³¹ τους, κυριαρχεί η αναφορά σε πρόσωπα, γεγονότα, τόπους και στη λαϊκή και παραδοσιακή μουσική. Ακολουθούν τα θέματα του δίσκου:

Πίνακας 9

| A/A | Θεματολογία | Ποσοστό της θεματολογίας στον δίσκο |
|-----|---|-------------------------------------|
| 01 | Αναφορά σε σύγχρονα/ιστορικά πρόσωπα/γεγονότα/κινήματα/τόπους | 67% |
| 02 | Αναφορά σε λαϊκή/παραδοσιακή κουλτούρα/παράγωγή της | 56% |
| 03 | Αυτοαναφορά | 44% |
| 04 | Αναφορά σε καλλιτέχνες/έργα | 33% |
| 05 | Διασπορά/δύναμη στίχων | 33% |
| 06 | Διαφοροποίηση | 33% |
| 07 | Αναφορά στους στίχους τους | 22% |
| 08 | Αυτάρκεια/αυτονομία | 22% |
| 09 | Γενική κοινωνική/πολιτική κριτική | 22% |
| 10 | Γενική σοφία/προτροπές/ερωτήματα | 22% |
| 11 | Μύθος/παραμύθι/αλληγορία | 22% |
| 12 | Συγκεκριμένη κοινωνική/πολιτική κριτική | 22% |
| 13 | Φυγή/ταξίδι | 22% |
| 14 | Αναφορά στη μουσική χιπ χοπ | 11% |

²³¹ Υπολογίζονται μόνο τα κομμάτια του δίσκου που έχουν στίχους (εννέα από τα δέκα), καθώς ένα από αυτά, το intro, είναι ημιοργανωτικό και αναπαράγει στίχους από τα επόμενα κομμάτια με χρήση sample.

| | | |
|----|---|-----|
| 15 | Αναφορά στη φύση/ύπαιθρος/χωριό | 11% |
| 16 | Αναφορά στο αστικό περιβάλλον | 11% |
| 17 | Παγκοσμιοποίηση/καπιταλισμός/κατανάλωση | 11% |
| 18 | Ποτό | 11% |
| 19 | Αληθινά/ αυθεντικά λόγια/στίχοι | 0% |
| 20 | Αναμνήσεις | 0% |
| 21 | Αναφορά σε Electro Funk | 0% |
| 22 | Αντιεπορικότητα | 0% |
| 23 | Ευδιαθεσία/ελπίδα | 0% |
| 24 | Θάνατος/κάποιος που λείπει | 0% |
| 25 | Κριτική στην ελληνική χιπ χοπ σκηνή | 0% |

Τέλος, στο δίσκο δεν υπάρχουν αναφορές στις μπάντες-«μέντορες» τους, FF.C. και Active Member, πέρα από μια μόνο έμμεση που αφορά το ακροατήριό τους.

3.4.1 Των ανέμων και των θαλασσών (2018)

Το κομμάτι αυτό βρίσκεται στον δίσκο «Χαρμολύπη 2» του Σκηνοθέτη από τους FF.C., και αν και η μουσική είναι με, κυρίως, ελληνικά παραδοσιακά όργανα είναι του ίδιου και όχι των Social Waste και Αντίποινα. Οι στίχοι, ωστόσο, συνεχίζουν στην ίδια θεματολογία του δίσκου «Το Hip Hop της Μεσογείου» και αποτελούνται από αναφορά σε καλλιτέχνες και έργα, και στίχους σαν μύθος ή παραμύθι.

3.5 Ερμηνεία αποτελεσμάτων της δισκογραφικής ανάλυσης

3.5.0 Στίχοι και θεματικά μοτίβα

Στον πρώτο επίσημο δίσκο των Social Waste (2000) παρατηρούμε ως βασικά θεματικά μοτίβα την αυτοαναφορά, την αυτονομία και τη διαφοροποίηση των μελών του σχήματος, καθώς και τη γενική σοφία και τη γενική κριτική πολιτικού και κοινωνικού χαρακτήρα. Στον δεύτερο δίσκο τους (2001), παραμένει η αυτοαναφορά, η αυτονομία και η διαφοροποίηση, με τη φυγή και το ταξίδι να ακολουθεί μαζί με το μοτίβο του μύθου/αλληγορίας. Έπειτα, στα κομμάτια τους εκτός επίσημης δισκογραφίας (2002-2007), συνεχίζουν με το μοτίβο της αυτοαναφοράς, της γενικής κοινωνική και πολιτικής κριτικής και της διαφοροποίησης, ξεκινώντας, τις αναφορές σε σύγχρονα και ιστορικά πρόσωπα/γεγονότα/κινήματα/τόπους. Στον τρίτο δίσκο τους (2013) παρατηρείται σημαντική άνοδος σε θεματικά μοτίβα όπως αυτό της αναφοράς σε καλλιτέχνες και έργα, της κριτικής σε συγκεκριμένα κοινωνικά και πολιτικά θέματα και της αναφοράς σε σύγχρονα και ιστορικά πρόσωπα/γεγονότα/κινήματα/τόπους. Στον τέταρτο δίσκο τους (2015) παρατηρούμε μια μεγάλη αύξηση των αναφορών σε καλλιτέχνες και έργα, σε σύγχρονα και ιστορικά πρόσωπα/γεγονότα/κινήματα/τόπους και στη συγκεκριμένη κοινωνική και πολιτική κριτική. Σημαντικό στοιχείο αποτελεί η πρώτη τους αναφορά στη λαϊκή και παραδοσιακή μουσική μέσω των στίχων τους.

Στον πρώτο δίσκο των Αντίποινα (2003) κυριαρχεί το θεματικό μοτίβο της γενικής κοινωνικής και πολιτικής κριτικής, της διαφοροποίησης και της γενικής σοφίας. Στον δεύτερο δίσκο τους (2008) αυξάνεται και κυριαρχεί το θεματικό μοτίβο της αυτοαναφοράς, έπειτα της γενικής σοφίας ενώ παρουσιάζεται και για πρώτη φορά η αναφορά στη λαϊκή και παραδοσιακή κουλτούρα και τα παράγωγά της. Τον τρίτο τους δίσκο (2013) χαρακτηρίζει γενικώς η αναφορά στη φύση, την ύπαιθρο και το χωριό, έπειτα παρατηρείται το θεματικό μοτίβο της αυτοαναφοράς, της γενικής κοινωνικής και πολιτικής κριτικής, της αναφοράς στο αστικό περιβάλλον και συνεχίζεται η αναφορά στη λαϊκή/παραδοσιακή κουλτούρα και τα παράγωγά της.

Τη σύμπραξη των δύο αυτών σχημάτων (2017) χαρακτηρίζει έντονα το θεματικό μοτίβο της αναφοράς σε σύγχρονα και ιστορικά πρόσωπα/γεγονότα/κινήματα/τόπους και της αναφοράς στη λαϊκή/παραδοσιακή κουλτούρα και τα παράγωγά της. Συχνά μοτίβα αποτελούν και αυτά της αυτοαναφοράς και της δύναμης των στίχων τους, της αναφοράς σε καλλιτέχνες και έργα, καθώς και της κοινωνικής/πολιτικής κριτικής τόσο για γενικά, όσο και για συγκεκριμένα θέματα. Τέλος, παραμένει, αν και όχι συχνή, η αναφορά στη φύση/ύπαιθρο/χωριό.

Στη δισκογραφική πορεία των δύο σχημάτων, από τον πρώτο τους δίσκο μέχρι και τη σύμπραξή τους, μπορούμε να παρατηρήσουμε τη σταθερή αύξηση σε τρία βασικά θεματικά μοτίβα, αυτό των αναφορών σε κινήματα, γεγονότα και πρόσωπα, αυτό των αναφορών στη λαϊκή/παραδοσιακή κουλτούρα και τα παράγωγά τους, κι αυτό της κριτικής σε συγκεκριμένα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Στον αντίποδα, υπάρχουν μοτίβα με εμφανή τη σταδιακή μείωση ή και την πλήρη παύση της χρήσης τους. Τα μοτίβα αυτά αποτελούνται από το μοτίβο της γενικής πολιτικής και κοινωνικής κριτικής, της γενικής σοφίας, χαρακτηριστικό μοτίβο της χιπ χοπ θεματολογίας, του μύθου και της αλληγορίας, χαρακτηριστικό μοτίβο της μουσικής Low Bar, της κριτικής στην ελληνική χιπ χοπ σκηνή, βασικό μοτίβο του ελληνικού χιπ χοπ, του θανάτου ή κάποιου που λείπει, της αναφοράς στη μουσική Electro Funk και της αντιεμπορικότητας, ένα ακόμη βασικό θεματικό μοτίβο του χιπ χοπ.

Η συνολική εικόνα των αυξομειώσεων στα θεματικά μοτίβα που χρησιμοποιούν τα σχήματα, δείχνει την παράλληλη πορεία τους προς τους κοινούς τους προβληματισμούς και ενδιαφέροντα. Τα δύο συγκροτήματα ξεκινάνε ξεχωριστά με μια συγκεκριμένη και προσωπική ταυτότητα, ωστόσο καταλήγουν μαζί, αφήνοντας πίσω ή μεταλλάσσοντας στην πορεία ταυτοποιητικά στοιχεία της μουσικής τους, για μια κοινή μα εξίσου χαρακτηριστική για τους ίδιους νέα ταυτότητα. Η ταυτότητα αυτή, όσο αφορά στους στίχους, χαρακτηρίζεται από την προσπάθειά τους να αποδώσουν ουσία και νόημα στο υλικό τους, και κατ' επέκταση αυτό να αποκτά το αντίκτυπο που θέλουν να έχει η μουσική τους. Έτσι, «εμποτίζουν» τους στίχους τους με μεγάλα και σημαντικά, για τους ίδιους και όχι μόνο, πρόσωπα, γεγονότα, καλλιτέχνες, έργα κ.ο.κ., έτσι ώστε η μουσική τους να έχει μια ισχυρή βάση αναφοράς. Έπειτα, η ταυτότητα αυτή διατηρεί με τον πιο «αυθεντικό» τρόπο την ιδιότητα της χιπ χοπ θεματολογίας, μια και όχι μόνο θίγει κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα, αλλά τις περισσότερες φορές, αναφέρεται σε συγκεκριμένα προβλήματα, πρόσωπα και καταστάσεις αποφεύγοντας το γενικό και «εύκολο» κατηγορείν. Τέλος, την ταυτότητά τους χαρακτηρίζει η έννοια της «επιστροφής στις ρίζες» και την παράδοση, μια στροφή προς αυτή, όμως, ουσιώδης, και εκ των έσω, ως βίωμα.

3.5.1 Σταδιακή υιοθέτηση της παράδοσης

Από την ανάλυση της δισκογραφίας όσον αφορά τη χρήση οργάνων και τη θεματολογία, προκύπτουν δεδομένα στα οποία εμφανίζεται η σταδιακή υιοθέτηση της παράδοσης τόσο στο οργανολόγιο και τον τρόπο παιξίματος των οργάνων, όσο και στη

θεματολογία των σχημάτων με τελικό στάδιο της δισκογραφίας τους την πλήρη αποδοχή της παράδοσης όχι ως στοιχείο πειραματισμού, αλλά ως κύριο συστατικό της μουσικής τους με τον δικό τους, πάντα, τρόπο. Τη διαδικασία αυτή μπορούμε να τη βρούμε στο έργο τους μέσα από τα όργανα και τη θεματολογία των τραγουδιών τους.

3.5.1.1 Όργανα

Σε σχέση με την πλειονότητα των χιπ χοπ καλλιτεχνών της γενιάς τους, και όχι μόνο, οι μπάντες της έρευνας ξεκίνησαν να διαφέρουν από πολύ νωρίς σχετικά με το οργανολόγιό τους, με τη μουσική τους να αποτελείται από πολλά όργανα σε κάθε κομμάτι και να εμπλουτίζεται από τους ίδιους μέσω synths και ψηφιακών οργάνων. Έτσι, μπορούμε να υποθέσουμε, βασιζόμενοι στην ανάλυση του έργου τους, πως υπάρχει εξ αρχής και ούτως ή άλλως η κλιμακούμενη τάση εμπλουτισμού της μουσικής τους, της οποίας η χρήση φυσικών οργάνων, αρχικώς, αποτελεί αναμενόμενο και παραδοσιακών οργάνων, μεταγενέστερα, φυσικό για αυτούς στάδιο. Σε αυτό, βέβαια, δεν μπορούμε να μην συνυπολογίσουμε και σημαντικούς παράγοντες όπως τον τόπο καταγωγής πολλών από τα μέλη των δύο σχημάτων που είναι η Κρήτη και τη σχέση που διατηρούν με τα ακούσματα του τόπου τους και την παράδοση εν συνόλω²³², όπως και έχουν αναφέρει σε συνέντευξη, τη γνώση παιξίματος οργάνων από μέλη των σχημάτων και την ενασχόληση του Γιώργη Νίκα με την κατασκευή παραδοσιακών και αρχαίων οργάνων. Έπειτα, ως προς την εξέλιξη της ένταξης των οργάνων αυτών, μπορούμε να δούμε πως οι Social Waste πειραματίζονταν αρκετά με «συμβατικά» όργανα μέσω samples και synths, ελάχιστα με παραδοσιακά όργανα μέσω χρήσης sample και σχεδόν καθόλου, ή εντελώς καθόλου²³³, με όργανα στη φυσική τους μορφή από την αρχή τους, το 2000, μέχρι και το 2007. Οι Αντίποινα από την άλλη, έχοντας εξίσου πολυσύνθετο οργανολόγιο και συνθέτοντας και οι ίδιοι με synths από τον πρώτο δίσκο τους, το 2003, δεν είχαν ούτε κι αυτοί χρησιμοποιήσει κάποιο φυσικό όργανο μέχρι και τον δεύτερο δίσκο τους, το 2008, όπου παρατηρούμε πως υπάρχουν σε φυσική μορφή όχι μόνο «συμβατικά», αλλά και παραδοσιακά και λαϊκά όργανα. Στη συνέχεια, χωρίς να θεωρείται απίθανη η επιρροή από

²³² Για τα ακούσματά τους και τη σχέση τους με την παράδοση έχουν αναφερθεί σε συνέντευξη που υπάρχει στο παράρτημα.

²³³ Την αμφιβολία δημιουργεί το κομμάτι «Στρωμένο κόκκινο χαλί» του δεύτερου δίσκου τους όπου φαίνεται, χωρίς να επιβεβαιώνεται από κάποια πηγή, πως χρησιμοποιείται νυκτό όργανο τύπου τζουρά σε μια περίοδο, μάλιστα, που η ηχογράφηση φυσικού οργάνου ούτε έχει επιχειρηθεί μέχρι πρότινος, ούτε επιχειρείται για πολλά χρόνια μετά.

τους δεύτερους, οι Social Waste κυκλοφορούν δύο δίσκους με έντονη λαϊκή και παραδοσιακή αισθητική ως προς τον ήχο τους και συχνή χρήση παραδοσιακών οργάνων στη φυσική τους μορφή για πρώτη φορά έως τότε. Ο τελευταίος δίσκος των αντίποινα το 2013, που μεσολάβησε των δύο προαναφερθέντων των Social Waste, 2013 και 2015, παγιώνει το μουσικό ύφος, την αισθητική και τον τρόπο χρήσης των παραδοσιακών οργάνων που θα χαρακτήριζε και τον επόμενο δίσκο της μεταξύ τους συνεργασίας, το 2017, όπου τα λαϊκά και παραδοσιακά όργανα πλέον δεν χρησιμοποιούνται ως ένα ακόμη όργανο, αλλά παίζονται λαμβάνοντας υπόψιν τα ξεχωριστά τους χαρακτηριστικά όπως υπάρχουν και στο φυσικό τους «περιβάλλον», με χρήση ταξιμιού, ισοκρατήματος, παραδοσιακών τεχνικών παιξίματος, ρυθμών, τροπικότητας, παραδοσιακών μελωδιών κ.ο.κ..

Η σταδιακή μετάβαση, τέλος, από χρήση sample παραδοσιακών οργάνων σε χρήση τους με τη φυσική τους μορφή, αποτυπώνεται στον παρακάτω πίνακα:

Πίνακας 10

| Δισκογραφική δουλειά ανά έτος | Στήλη Α': Αριθμός κομματιών με χρήση Λαϊκών/Παραδοσιακών οργάνων | | Στήλη Β': Παραδοσιακά όργανα στη φυσική τους μορφή | | | |
|-------------------------------------|---|----|---|----|-----------|----|
| | Social Waste | | S.W. & Αντίποινα | | Αντίποινα | |
| | A' | B' | A' | B' | A' | B' |
| 2000 | 0 | 0 | | | | |
| 2001 | 1 | 1 | | | | |
| 2002 | 3 | 0 | | | | |
| 2003 | 0 | 0 | | | 0 | 0 |
| 2004 | 0 | 0 | | | | |
| 2005 | 0 | 0 | | | | |
| 2007 | 1 | 0 | | | | |

| | | | | | | |
|---------|---|---|----|----|----|----|
| 2008 | | | | | 6 | 3 |
| 2009-12 | | | | | | |
| 2013 | 4 | 5 | | | 13 | 13 |
| 2014 | | | | | | |
| 2015 | 5 | 5 | | | | |
| 2016 | | | | | | |
| 2017 | | | 10 | 13 | | |
| 2018 | | | | | | |
| 2019 | | | - | - | | |

3.5.1.2 Θεματολογία τραγουδιών

Με τον ίδιο, φυσικό τρόπο, λοιπόν, που εντάχθηκαν τα παραδοσιακά όργανα στη μουσική τους, μπορούμε να πούμε πως εισήχθησαν και οι αντίστοιχες θεματικές που συνυπάρχουν στο ίδιο «σύμπαν» με αυτά, έτσι, στους στίχους τους πρώτα παρατηρούμε όλο και εντονότερα (με αποκορύφωμα όχι τον δίσκο «Το Χιπ Χοπ της Μεσογείου», αλλά τον αμέσως προηγούμενο δίσκο των Αντίποινα «Χάος και Αρμονία») το δίπολο πόλη-χωριό, που αποτυπώνεται, μέσα από ένα ρομαντικό πρίσμα, είτε κατακρίνοντας το αστικό περιβάλλον και το «χάος» του, είτε εκθειάζοντας την ύπαιθρο και τη φύση. Και από τις δύο μπάντες, υπάρχουν όλο και συχνότερες αναφορές ανά δουλειά στην παράδοση και τις προσωπικότητές της χρησιμοποιώντας λέξεις όπως: ασκομαντούρα, μαντινάδα, Ικαριώτικο, διπλοπενιά, Πυρρίχιο, κοντιλιές, ασκός, Βαμβακάρης κ.ο.κ..

Πέρα από την παράδοση, στους στίχους τους μπορούμε να βρούμε πολλούς λογοτέχνες, ποιητές και τα έργα τους, αλλά και αναφορές σε πάσης φύσεως έργα τέχνης, όπως πίνακες, μουσικές, αγάλματα κ.ο.κ.. Αυτό, αποτελεί δυσεύρετο χαρακτηριστικό και ανοίκει με την αισθητική του «σκληρού» χιπ χοπ «του δρόμου», οδηγώντας μας δικαίως να χαρακτηρίσουμε τους στίχους τους ως λόγιους και ακαδημαϊκούς, καθώς για πολλά από τα κομμάτια τους έχει προηγηθεί έρευνα και πολλή, βιβλιογραφημένη πληροφορία. Όσο

αφορά την αισθητική τους και την παρουσίαση των στίχων, διακρίνονται για την «ταξιδιάρικη, ελπιδοφόρα» και αφυπνιστική αίσθηση που αποπνέουν και τον ήπιο τόνο με τον οποίο ηχογραφούν σε αντιδιαστολή, πρώτον, με το δυνατό νόημα του στίχου τους και, δεύτερον, με τον «βίαιο και σκληρό» τρόπο που είθισται να παρουσιάζουν τον στίχο τους οι χιπ χοπ καλλιτέχνες. Οι ίδιοι σχολιάζουν χαρακτηριστικά, «άμα είναι ο στίχος δυνατός, γιατί να το παίζεις άγριος;».

Κατ' επέκταση, διαφέρουν τόσο στην πολιτική τους θεματολογία, όσο και στην υπόλοιπη. Η πολιτική τους θεματολογία διακρίνεται για το ότι θίγει συγκεκριμένες καταστάσεις και γεγονότα, αναλύοντας το πώς και εξηγώντας το γιατί συμβαίνουν, σε σχέση με τα υπόλοιπα χιπ χοπ συγκροτήματα, που επίσης υποστηρίζουν πως έχουν κοινωνικό και πολιτικό στίχο, όμως ασχολούνται με αυτά τα θέματα με επιδερμικά και γενικευμένα «κατηγορώ» που μοιάζουν με «συνθήματα τοίχου». Όπως λένε και οι ίδιοι σχολιάζοντας τα συγκροτήματα αυτά, «το να πεις ότι οι πολιτικοί κλέβουν είναι αυτονόητο, το ξέρουμε όλοι». Στη συνέχεια, διαφοροποιούνται με την έλλειψη εγωιστικής τάσης που υπάρχει στο σημερινό χιπ χοπ και για το οποίο αναφέρουν «τα παιδιά τώρα έχουν πιο εσωτερικό και εγωιστικό στίχο. «Εγώ» έχω κατάθλιψη γιατί μου το κάνετε εσείς, αλλά «εγώ» είμαι το θέμα. Σα να μην τους αφορά το σύνολο». Έπειτα, σημαντική διαφορά που προκύπτει είναι όχι μόνο η έλλειψη σεξιστικού στίχου που αποτελεί έμμεσο, όμως μεγάλο κομμάτι της αισθητικής του χιπ χοπ από τη γέννησή του, αλλά και ο σεβασμός που αποδίδουν σε άλλες κοινωνικές ομάδες και συγκεκριμένα στο γυναικείο φύλο μέσα από το έργο τους και το κομμάτι του δίσκου «Μάτια Μεγάλα». Αυτό, όπως και ο στίχος που υμνεί τη φύση και τη ζωή στην ύπαιθρο, στο κομμάτι τους «Γέροντας Χειμώνας»²³⁴.

3.5.2 Μελωδικά ρεφραίν

Στο πλαίσιο διερεύνησης πιθανής αύξησης της μουσικότητας που έγινε παράλληλα με τις προσθήκες στο οργανολόγιο των σχημάτων, δεν βρέθηκε κάτι αξιοσημείωτο για να

²³⁴ Τόσο η αναφορά στο γυναικείο φύλο με σεβασμό, όσο και ο στίχος για την ύπαιθρο δεν απαντάται μόνο στους Social Waste και τους Αντίποινα, καθώς οι καλλιτέχνες που έχουν ασχοληθεί ή τα κομμάτια που ασχολούνται με τη φύση, το χωριό κ.ο.κ. είναι τόσο λίγα που μόνο ως μεμονωμένες περιπτώσεις μπορούμε να τις θεωρήσουμε. Έπειτα, είναι από τους πολύ λίγους της γενιάς τους και των «παλαιών» σχημάτων που συνειδητά δεν έχουν σεξιστικούς στίχους, ωστόσο, είναι πολλοί σχετικά νέοι καλλιτέχνες του είδους που πράττουν αντιστοίχως: Efthymiou, A. and Stavrakakis, H. (2018). Rap in Greece: Gendered configurations of power in-between the rhymes. *Journal of Greek Media & Culture*, 4(2).

απαντηθεί θετικά το ερώτημα. Κι αυτό, γιατί μπορούμε να δούμε μια μεγάλη αύξηση στους Αντίποινα, για παράδειγμα, και εκ πρώτης όψεως αυτό να μας κατευθύνει προς την επιβεβαίωση της υπόθεσης, ωστόσο, η αύξηση αυτή δεν είναι υπαρκτή στο υπόλοιπο υλικό που αναλύθηκε, ούτε παρουσιάζεται έστω κάποιο σημαντικό, γενικότερο μοτίβο αύξησης που να εξαλείφει τον παράγοντα της τύχης και να μας κατευθύνει προς κάποιο καθολικό συμπέρασμα.

Αυτό που μπορούμε να σχολιάσουμε μεμονωμένα, πάντως, είναι πως στους Αντίποινα μπορούμε να παρατηρήσουμε πως στο απόγειο εμπλουτισμού του οργανολογίου τους, στον τρίτο τους δίσκο δηλαδή, είχαν έξι μελωδικά ρεφραίν, όμως στον πρώτο και δεύτερο είχαν από δύο και ένα αντίστοιχα, μια αλληλουχία που όντως υποστηρίζει την υπόθεση περί αυξημένης μουσικότητας δηλαδή, όμως αμυδρώς.

Έπειτα, στη δισκογραφία των Social Waste, με την αλληλουχία μελωδικών ρεφραίν να αποτελείται από μηδέν, δύο, δύο, ένα και τρία ανά αναλυμένη δουλειά, μπορεί να προκύπτει μια αύξηση, ωστόσο οι αριθμοί αυτοί μπορούν να θεωρηθούν και ως απλώς διαφορετικές τιμές ενός σταθερού «μέσου όρου» μελωδικών ρεφραίν που χρησιμοποιεί η μπάντα από την αρχή.

Τέλος, στην σύμπραξη των σχημάτων για τον δίσκο «Το Χιπ Χοπ της Μεσογείου», παρατηρούνται μόλις δύο μελωδικά ρεφραίν, έτσι, συμπεραίνουμε πως τα μελωδικά ρεφραίν δεν έχουν κάποια σχέση με το εμπλούτιση του οργανολογίου, τουλάχιστον με τον τρόπο που αναλύονται εδώ.

3.5.3 Ο ρόλος του συγκροτήματος-μέντορα

Τόσο οι Social Waste όσο και οι Αντίποινα ξεκίνησαν και έφεραν για ορισμένο διάστημα τους «μέντορές» τους στη μουσική τους, Active Member και FF.C. αντίστοιχα, φαινόμενο, όμως, που και στις δύο περιπτώσεις έφθινε σταδιακά από δίσκο σε δίσκο μέχρι την τελική του παύση. Οι μέντορες επηρέασαν πολύ και τις δύο μπάντες, ίσως και καθοριστικά, ωστόσο με διαφορετικό τρόπο την κάθε μια, με τους Active Member να επηρεάζουν κυρίως αρχικώς και δίνοντας τις πρώτες βασικές «κατευθύνσεις» των Social Waste, και με τους FF.C. να λειτουργούν μεν ως αρχικό πρότυπο, κατά τον ίδιο τρόπο, αλλά και δυνητικώς ως «σπόρος» για τις μελλοντικές δουλειές των Αντίποινα.

Έτσι, βλέπουμε από την ανάλυση πως οι Active Member επηρέασαν τους Social Waste ως προς τον τρόπο ερμηνείας και την αισθητική των στίχων τους, λειτουργώντας

στους πρώτους δίσκους τους ως μουσική «οικογένεια» και σημείο αναφοράς των ιδεών τους. Πιο συγκεκριμένα, η Low Bar αισθητική στα τραγούδια των Social Waste φαίνεται καθαρά στους πρώτους δύο δίσκους τους και σε μερικά ακυκλοφόρητα ή singles κομμάτια τους, πριν τον τρίτο δίσκο τους. Ωστόσο, αν και η αισθητική αυτή στη μουσική και τις αναφορές φθίνει από το 2004 και μετά, παραμένει αμετάβλητη ως προς τον τρόπο απαγγελίας των στίχων μέχρι και τον δίσκο «Το hip hop της Μεσογείου». Πάντως, το επόμενο μουσικό τους βήμα, αυτό της ένταξης της παράδοσης στον ήχο τους, φαίνεται πως ήταν η αφορμή για την πλήρη ανεξαρτητοποίηση από τη γενική αισθητική της Low Bar, μια και ο αριθμός των άμεσων αναφορών στον μέντορά τους και η χρήση «κλασσικής» θεματολογίας και μουσικής της Low Bar είναι αντιστρόφως ανάλογος αυτού της χρήσης παραδοσιακών οργάνων. Η αποκοπή αυτή, μπορεί να θεωρηθεί αναμενόμενη, πέρα από λογική μια και η μπάντα εξελίσσεται ούτως η άλλως, εφόσον οι Active Member παρέμειναν ακλόνητοι στη γενική τους αισθητική και χωρίς ιδιαίτερους πειραματισμούς σε κάποιον τομέα των τραγουδιών τους, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει κάποιο σημαντικό σημείο ταύτισης μεταξύ τους.

Εν αντιθέσει, στους Αντίποινα βλέπουμε πως οι FF.C όχι μόνο υπάρχουν ως αναφορά σε όλες τις προσωπικές δουλείες τους, αν και φθίνουσα, άλλα συνεργάζονται με το ένα εκ των τριών μέλος της μπάντας-μέντορα, Δημήτρη Πετσούκη, ακόμα και μετά τον βασικό δίσκο της έρευνας, το «Το Χιπ Χοπ της Μεσογείου», στο δίσκο του «Χαρμολύπη II»²³⁵ του 2019, ένας δίσκος που, όπως και ο προηγούμενος «Χαρμολύπη»²³⁶ του 2001, έχει έντονη χρήση συμβατικών και παραδοσιακών οργάνων πολλά εκ των οποίων σε φυσική μορφή. Έτσι, μπορούμε να υποθέσουμε πως ως διαρκής συνδετικός κρίκος μεταξύ των δύο σχημάτων λειτουργεί η τάση των FF.C. και, εν προκειμένω, του Δημήτρη Πετσούκη όπως είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, να πειραματίζονται από πολύ νωρίς με την ελληνική μουσική και, δυνητικώς, να τους επηρεάζουν θετικά ως προς αυτό. Τέλος, όσο αφορά τις αρχικές «κατευθύνσεις» που η μπάντα πήρε από τους FF.C., μπορεί να φανεί, αν και κάπως θολά, στην αρχική τους θεματολογία που είναι όμοια με αυτή των FF.C., με τις μουσικές αναφορές στη μουσική Electro Funk που οι FF.C. έχουν αναφέρει σε στίχους, όμως οι Αντίποινα, ειδικά στον πρώτο τους δίσκο, χρησιμοποιούν πολύ πιο έντονα, και

²³⁵ hiphop.gr. (2019). Αντίξοες Παραγωγές - Χαρμολύπη 2: Παρουσίαση δίσκου στις 5 Οκτωβρίου. [online] Available at: <https://www.hiphop.gr/page/antixoes-paragoges-xarmolyph-2-live> [Accessed 27 Nov. 2019].

²³⁶ hiphop.gr. (2001). Χαρμολύπη. [online] Available at: <https://www.hiphop.gr/page/42> [Accessed 27 Nov. 2019].

στην τάση ως συγκρότημα να συνθέτουν ή να προσθέτουν σύνθεση μέσω synths στις μουσικές παραγωγές τους, στοιχείο έμμεσο, όμως αρκετά αντιπροσωπευτικό των FF.C..

4. Κεφάλαιο τέταρτο - Συμπεράσματα

4.1 Ο λόγος της αναβίωσης της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής στη μουσική των Social Waste και Αντίποινα

Όπως είδαμε και στο υποκεφάλαιο που αφορά το φαινόμενο της αναβίωσης, οι κοινωνικοπολιτικού χαρακτήρα αναβιώσεις της παράδοσης συμβαίνουν από κοινωνικές ομάδες που δεν τους αρέσει μια παροντική κατάσταση ή πιστεύουν πως η κατάσταση αυτή απειλεί το μέλλον της ή και της κοινωνίας εν συνόλω. Η απειλή αυτή μπορεί να είναι, για παράδειγμα, η παρακμή μιας παραδοσιακής γλώσσας και της παράδοσης που φέρει μια πολιτισμική ομάδα, ή, όπως στην παρούσα εργασία, η κακή διακυβέρνηση, η οικονομική παγκοσμιοποίηση και το αστικό περιβάλλον που αποξενώνει τους κατοίκους του.

Πιο συγκεκριμένα, μπορούμε να πούμε πως πέρα των όποιων αισθητικών προτιμήσεων, οι Social Waste και οι Αντίποινα βιώνουν μια περίοδο πολιτικής αναταραχής, ανθρωπιστικής και οικονομικής κρίσης, και αντιδρούν στρεφόμενοι στα μέσα της παράδοσης (όργανα, μελωδίες, θέματα, λέξεις κ.ο.κ.) και, κατ' επέκταση, στα σύμβολα που αυτή αντιπροσωπεύει με στερεοτυπικό ρομαντισμό (φύση, υγεία, απλή ζωή, «ανόθευτη» μουσική κ.ο.κ.) και που, ομολογουμένως, αντιτίθεται στην κατάσταση στην οποία εναντιώνονται. Τα σύμβολα αυτά, φαίνεται να παγιώθηκαν στο αστικό περιβάλλον, αρχικώς, μετά την αστικοποίηση της δημοτικής μουσικής κατά τις αρχές του 19^{ου} αιώνα²⁴⁰ και μετέπειτα «με μια γενικότερη τάση που έχουν οι κοινωνικές επιστήμες την εποχή αυτή, να βλέπουν τον χωρικό μέσα από εξιδανικευτικά γυαλιά, σαν γραφική καρτ ποστάλ»²⁴¹. Έτσι, η αναβίωση που συμπράττουν οι μπάντες της έρευνας αποτελεί παρέμβαση και προσπάθεια αφύπνισης της κοινωνίας που έχει αποπροσανατολιστεί. Αλώςτε, οι Social Waste έχουν αναφέρει σε συνέντευξη πως μετά την πολυετή αποχή τους επέστρεψαν λόγω «προσωπικής και συλλογικής ανάγκης» καθώς «η εποχή δεν χωράει

²⁴⁰ Χαλκίδου, Μ. (2014). Η αστικοποίηση της Ελληνικής δημοτικής μουσικής μέσα από τα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης. Η περίπτωση του Έλατου. Πτυχιακή εργασία. ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.

²⁴¹ Κοκκώνης, Γ. (2008). Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νέο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας. Ετερότητες και μουσική στα Βαλκάνια, τα κείμενα, (4), σελ. 105.

σιωπή», και πως ένωσαν την παραδοσιακή με την χιπ χοπ μουσική ως «απάντηση στην παρακμή των καιρών μας».

Μία ανάλογη περίπτωση παρατηρείται και κατά την αναβίωση των ρεμπέτικων κομπανιών στην Ελλάδα του 1970 και 1980: «Τα ρεμπέτικα τραγούδια ήταν συνυφασμένα με τομείς της αστικής κοινωνίας διαμορφώνοντας την πολιτιστική ταυτότητα των κατοίκων, και βρέθηκαν στο επίκεντρο των μεταβαλλόμενων κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών στην πριν και μετά τη δικτατορία. Η επανεξέταση της παράδοσης αναπτύχθηκε παράλληλα με την αυξανόμενη αστικοποίηση της Ελληνικής κοινωνίας και τη δυτική οικονομική και πολιτιστική επίδραση. Η «επιστροφή στις ρίζες», και η αναβίωση του ρεμπέτικου εντάσσονται στα πλαίσια της αφύπνισης του ελληνικού πολιτισμού»²⁴².

4.2 Μίξη χιπ χοπ-παράδοσης και το ζήτημα της αυθεντικότητας

Όσον αφορά τη μίξη του χιπ χοπ και της παράδοσης, οι μπάντες την έχουν σχολιάσει σε συνέντευξη ως φυσική εξέλιξη τόσο στη δική τους μουσική, όσο και στο πώς αυτή λειτουργεί γενικότερα, καθώς τα μέλη της μπάντας έχουν ακούσματα κρητικά, ανατολικά, χιπ χοπ, δυτικά κ.ο.κ. Την χρήση της παράδοσης στα τραγούδια τους, επιτάσσει και η αίσθηση απαξίωσης που επικρατεί για την παράδοση από τους νέους μουσικούς και ο στιγματισμός αυτής και οργάνων της, όπως η γκάιντα, όργανο με σημαντική θέση στις στα τραγούδια τους. Επιπροσθέτως, υποστηρίζουν πως στο παρελθόν έχουν αναμιχθεί διάφορα είδη μουσικής με το χιπ χοπ και πως αυτοί απλώς συνεισφέρουν με τον δικό τους τρόπο κάνοντας το χιπ χοπ της Μεσογείου, της Κρήτης, του Πόντου, το νησιώτικο κ.α., αντικαθιστώντας, στην ουσία, με δική τους μουσική τα όποια samples παραδοσιακής μουσικής χρησιμοποιούσαν σε παλαιότερα κομμάτια τους.

Ως προς την πιθανή αλλοίωση αυθεντικότητας του χιπ χοπ και της παραδοσιακής μουσικής λόγω της μίξης τους, αναγνωρίζουν τη ρευστή και μονίμως εξελισσόμενη ιδιότητα της παράδοσης και αρνούνται την παράδοση ως ανέγγιχτο μουσειακό έκθεμα. Άλλωστε, σχολιάζουν πως «δεν προσπαθούμε να κάνουμε παραδοσιακή μουσική για να πούμε ότι αλλοιώνουμε τις φόρμες που υπάρχουν. Από την άλλη το hip hop είναι ένα είδος

²⁴² Ζανταρίδου, Ε. (2012). Η «αναβίωση» των ρεμπέτικων κομπανιών στα τέλη της δεκαετίας του '70 και τις αρχές της δεκαετίας του '80. Πτυχιακή εργασία. ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, σελ. 11.

που δανείζεται ήχους. Οπότε εμείς προτιμήσαμε να μην δανειστούμε και να τους δημιουργήσουμε».

4.3 Η χρήση της μουσικής ως «όπλο» σε μια περίοδο Μετανεωτερικότητας και παγκοσμιοποίησης

Εν μέσω γενικών χαρακτηριστικών της περιόδου της Μετανεωτερικότητας, όπως «κατάλυση θεμελιωδών αρχών και αξιών» και «διάβρωση πολιτισμικών και γλωσσικών ταυτοτήτων» «στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης»²⁴³, ενώ παράλληλα, γεγονότα όπως η γενική απαξίωση της παράδοσης και της εκάστοτε τοπικής μουσικής παράδοσης από τους νέους, όπως έχει σχολιαστεί από τον Γιώργη των Αντίποινα σε συνέντευξη, η παγκόσμια οικονομική κρίση, οι μαζικές πολιτικές κινητοποιήσεις των «αγανακτισμένων» στην Ελλάδα και η «Αραβική Άνοιξη» στη μέση ανατολή και βόρεια Αφρική, τα μεταναστευτικά και προσφυγικά ρεύματα καθώς και η πολύτροπη εκμετάλλευσή τους, τα πολεμικά μέτωπα ανά τον κόσμο, οι κρατικές δολοφονίες και η εκδικητικότητα που αυτό επιδεικνύει, η ταξική ανισότητα, η απώλεια εργασιακών και ανθρωπιστικών δικαιωμάτων, η καταστροφή της φύσης, το καπιταλιστικό καθεστώς και η καταναλωτική κοινωνία, η προβληματική εκπαίδευση και η έξαρση του ακροδεξιότητας, η αυτοαποκαλούμενη αριστερή κυβέρνηση, τα στοχευμένα μέσα μαζικής ενημέρωσης καθώς και πολλές άλλες καταστάσεις από όλο τον κόσμο, είναι θέματα που προβληματίζουν τα συγκροτήματα και αναφέρουν στα τραγούδια τους, συναυλίες, συνεντεύξεις, ομιλίες κ.α..

Πιστεύουν πως για όλα αυτά, δεν είναι υπαίτιο μόνο «το σύστημα» και το καπιταλιστικό καθεστώς, αλλά και οι άνθρωποι που το απαρτίζουν και παραιτούνται, αδιαφορούν ή συμβιβάζονται με τα προβλήματα της εποχής μας, έτσι, βασικός στόχος τους είναι η πληροφόρηση του κόσμου, όχι μόνο για προβληματικά καθεστώτα και τις καταστάσεις που γεννά και γεννιούνται από αυτό, αλλά και για τις περιπτώσεις όπου κοινωνικές ομάδες ενώθηκαν και έλυσαν ή προσπάθησαν να λύσουν κάποιο κοινό τους πρόβλημα. Συνεπώς, θα μπορούσαμε να πούμε πως αποσκοπούν στη σύνθεση μιας φαντασιακής κοινότητας με κοινά της χαρακτηριστικά το κοινό συμφέρον εν μέσω ενός προβληματικού καθεστώτος και περιβάλλοντος.

²⁴³ Hoffmann, G. (2005). From modernism to postmodernism. Amsterdam: Rodopi, σελ. 33-35.

Η στρατευμένη τέχνη είναι ξεκάθαρη στο έργο τους. Όπως αναφέρουν, η μουσική τους «είναι πολιτική επιλογή. Το συγκρότημα έχει την ιδεολογική κατεύθυνση της μη εκμετάλλευσης. Δεν βγάζουμε χρήματα από τη μουσική μας, παίζουμε για να περνάμε μηνύματα. Η μουσική είναι το «όπλο» μας». Συμπληρώνουν πως «ο κόσμος αλλάζει εδώ και εκατομμύρια χρόνια» και «το θέμα είναι να κάνεις παρέμβαση ώστε να αλλάξει προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση», έτσι, χρησιμοποιούν το έργο τους με στόχο να παρακινήσουν τον κόσμο προς την αλλαγή που οι ίδιοι πιστεύουν πως χρειάζεται για ένα καλύτερο μέλλον. Μαθαίνουν στο νεανικό κοινό τους πολιτικούς ήρωες και συγγραφείς ή ποιητές, για τους οποίους δεν διδάχτηκαν ποτέ στο σχολείο, ενημερώνουν τους μεγαλύτερους ακροατές τους για κοινωνικούς αγώνες, κινήματα αλληλεγγύης ή γεγονότα που χρήζουν προσοχής από όλο τον κόσμο και, παράλληλα, προειδοποιούν για επικίνδυνες καταστάσεις που ενδέχεται να αναπαραχθούν και στην Ελλάδα, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το τραγούδι «Ποτοσί» των Social Waste, στο οποίο θίγοντας την εξόρυξη ασπιμιού και την καταστροφική της επίπτωσή της στο περιβάλλον και την υγεία των κατοίκων του Ποτοσί στη Βολιβία, συσχετίζουν την εξόρυξη χρυσού και τα επακόλουθά της στις Σκουριές της Χαλκιδικής. Σύμφωνα με τον Λεωνίδα των Social Waste «σε ολόκληρη την κοινωνία υπάρχει μία μάχη γύρω από αυτό που ο Gramsci λέει «πολιτισμική ηγεμονία», δηλαδή το τι αξίες και τι αρχές θα επικρατούν στη συγκεκριμένη κοινωνία, τι θα είναι αποδεκτό κοινωνικά και τι δεν θα είναι. Το hip hop είναι ένα όπλο πάνω σε αυτό. Μπορεί να είναι και οτιδήποτε άλλο, μπορεί να είναι η λογοτεχνία μπορεί να είναι η ποίηση. Και το hip hop είναι ένα τερνέν πάνω σε αυτό. Η ιδιαιτερότητα που έχει το hip hop είναι ότι επειδή είναι μουσική, η οποία προέρχεται από συγκεκριμένες κοινότητες, κυρίως νεανικές, για παράδειγμα υπάρχουν θεωρητικοί του hip hop που αποκαλούν τους rapper «οργανικούς διανοούμενους» των κοινοτήτων τους χωρίς να σημαίνει ότι είναι πολιτικά διαμορφωμένοι, αλλά εκφράζουν προς τα έξω την πραγματικότητα των κοινοτήτων τους και οι κοινότητες τους τους ακούν. Έχουν μία πρόσβαση δηλαδή, σε συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες που δεν έχεις πούμε η ποίηση π.χ.»

Έπειτα, η μουσική τους λειτουργεί και υποστηρικτικά στους αγώνες των κινήματων στα οποία πιστεύουν. Όπως λένε, δεν υπάρχει κάποιος «μεγάλος κοινωνικός αγώνας ούτε καν παγκόσμια που να μην έχει βοηθηθεί από τέχνες και μουσική. Κι εδώ κοντά μας θυμόμαστε το Πολυτεχνείο με Μίκη Θεοδωράκη, Νίκο Ξυλούρη κ.λπ. Δηλαδή πάντα η μουσική σε τέτοιες περιόδους βοηθάει στην έπαρση και στη δυνάμωση του κινήματος. Και πριν και μετά. Δηλαδή οι αγώνες και στη Λατινική Αμερική και στην

Ευρώπη και στην Ελλάδα έχουν τραγουδηθεί. Και κατά τη διάρκεια των αγώνων αλλά και μετά, σαν αποτέλεσμα των αγώνων, για να πουν για μια νίκη κοινωνική. Υπάρχει αμφίδρομη σχέση μεταξύ καλλιτεχνών και κινημάτων: το ένα παίρνει αλλά και δίνει έμπνευση στο άλλο και όταν πλέον τα κινήματα δεν είναι εκεί, η μνήμη τους διατηρείται μέσα από την τέχνη και δίνει έμπνευση σε νεότερα κινήματα και αγώνες και αυτά με τη σειρά τους σε άλλους καλλιτέχνες. Έχουμε συνείδηση αυτού».

4.4 Η ενότητα ως απάντηση στις κοινές ανησυχίες: Το τοπικό και υπερτοπικό πλαίσιο

Η επιρροή των δυο σχημάτων είναι πρωτόγνωρη για χιπ χοπ μπάντα, όντας το πρώτο χιπ χοπ σχήμα στην Ελλάδα που κατάφερε να διευρύνει τόσο πολύ το ηλικιακό εύρος του είδους, που από τον ερχομό του στην Ελλάδα, κατά τη δεκαετία του '90 και μετά, αποτελείται κυρίως από έφηβους και νεαρούς ακροατές, ένα εύρος που μέχρι τώρα απλώς αυξανόταν σταδιακά, όσο μεγάλωνε ηλικιακά και το χιπ χοπ αυτό καθ' αυτό. Το γεγονός αυτό, μας κάνει να υποθέσουμε πως τα τραγούδια των δύο σχημάτων αφορούν ανησυχίες της κοινωνίας εν γένει, κι όχι απλώς των εφήβων. Όπως λένε και οι ίδιοι, τους «ακούν διάφορες ηλικίες, είναι η αλήθεια. Από 17άρηδες και 20άρηδες που κάθονται συνήθως μπροστά – μπροστά στις συναυλίες, μέχρι 35άρηδες, 50άρηδες και 60άρηδες που κάθονται πίσω πίσω πιο χαλαρά, αλλά εκφράζονται και τραγουδούν με το ίδιο πάθος. Έχουν έρθει αρκετοί πατεράδες και μανάδες να μας πουν ότι τα τραγούδια μας είναι από τα λίγα κοινά ενδιαφέροντα μεταξύ αυτών και των παιδιών τους, ότι τους συγκινούν εξίσου». Έπειτα, στίχοι, κυρίως των Social Waste, έχουν μεταφραστεί από τους ίδιους ή ακροατές τους στα αγγλικά, ιταλικά, ισπανικά, αραβικά, γαλλικά και τούρκικα με στόχο, όπως λένε, να καταλαβαίνουν τους στίχους τους όταν παίζουν στο εξωτερικό και να εξαπλωθούν τα μηνύματά τους. Επιπροσθέτως, ο δίσκος τους «Η Γιορτή της Ουτοπίας» έγινε διάλεξη στο πανεπιστήμιο UNAM στο Μεξικό και η μουσική τους έχει χρησιμοποιηθεί εκ νέου από ιθαγενείς με στίχους σε Τσοτσίλ, μια γλώσσα των Μάγια. Τέλος, η κοινή τους δουλειά «Το Χιπ Χοπ της Μεσογείου» «έγινε θέμα στο τμήμα Κοινωνιολογίας στο Πανεπιστήμιο της Κρήτης».

Τα συγκρότημα, με τους δίσκους τους συνολικά αλλά και με δράση τους, προωθούν ως λύση, μέσα σε ένα κοινώς αποδεκτό πλαίσιο γενικότερης ανησυχίας, την ιδέα της ενότητας, της αλληλεγγύης, της «κοινωνικής και περιβαλλοντικής δικαιοσύνης», στοιχεία, δηλαδή, που υποστηρίζουν πως εκλείπουν από την εποχή μας. Οι ιδέες αυτές,

υποστηρίζονται από τα σχήματα σε δύο πλαίσια, το υπερτοπικό, δηλαδή υπό την έννοια της παγκόσμιας νόησης του κόσμου, και το τοπικό, υπό την έννοια της Βαλκανικής και Μεσογειακής «γειτονιάς» μας.

Το υπερτοπικό πλαίσιο λειτουργεί μέσω των στίχων τους, που όπως είδαμε νωρίτερα έχουν χαρακτήρα ενημερωτικό για το παγκόσμιο γίνεσθαι και, κατά βάση, είτε θίγουν προβλήματα έτσι ώστε να συσπειρωθούμε για την αντιμετώπισή τους, είτε αναφέρουν λύσεις που εφαρμόστηκαν αλλού επιτυχώς για να τις μιμηθούμε κι εδώ²⁴⁴.

Το τοπικό πλαίσιο λειτουργεί μέσω της χρήσης ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, οργάνων κ.ο.κ., στοιχείων συγγενικών βαλκανικών/μεσογειακών παραδόσεων (κυρίως, στον δίσκο-αναφορά της παρούσας έρευνας «Το Χιπ Χοπ της Μεσογείου») και της συμβολικής διάστασής τους, με την οποία προωθούν την ιδέα της τοπικής ενότητας έχοντας ως αφορμή την πολιτισμική ομοιότητα των λαών της Μεσογείου. Όπως αναφέρουν σε συνέντευξή τους, «όλα τα παράλια της Μεσογείου έχουν άπειρα κοινά πολιτισμικά στοιχεία και μουσικά και στη γλώσσα και στον τρόπο ζωής» και οι ίδιοι χρησιμοποιούν «όργανα που έχουν αναφορές στη λεκάνη της Μεσογείου. Χωρίς να το διαχωρίζουμε με βάση το έθνος-κράτος. Μιλάμε για τη Μεσόγειο σαν μια λεκάνη και σαν μέσο επικοινωνίας. Σήμερα η Μεσόγειος θεωρείται το σύνορο της Ευρώπης. Ενώ δεν ήταν ποτέ έτσι, δεν διαχωρίζε αλλά ήταν το μέσο επικοινωνίας. Ένωσε. (...) Μαντολίνο, λάφτα, λαούτο είναι η Ελλάδα, η Τουρκία, η Ιταλία, η Μέση Ανατολή...». Έτσι, μπορούμε να δούμε πως οι μπάντες ανατρέχουν στην παράδοση και τις μελωδίες της αναζητώντας χαρακτηριστικά, αντίστοιχα με αυτά που αναζήτησαν και οι λόγιοι Έλληνες συνθέτες στο δημοτικό και βυζαντινό τραγούδι, ποίηση και λογοτεχνία κατά τον 19^ο αιώνα²⁴⁵.

Έτσι, καταλαβαίνουμε πως η μουσική και οι στίχοι τους, αφενός, αποτελεί απάντηση στην εθνικιστική έξαρση που παρατηρείται τα τελευταία χρόνια και βασίζεται στη λογική του διαχωρισμού και εθνικών συνόρων, και αφετέρου, εύκολα μπορούμε να συσχετίσουμε το ρόλο της μουσικής αυτής επιλογής με το έργο τους, που φέρνει στο προσκήνιο την παράδοση, και την πολιτική τους στάση όσο αφορά τον τρόπο με τον οποίο πιστεύουν πως η κοινωνία θα βελτιωθεί. Δηλαδή, αναγνωρίζοντας πως τα προβλήματα

²⁴⁴ Όπως είναι λογικό, τα θέματα των τραγουδιών τους δεν κινούνται αυστηρά σε αυτό το διττό μοτίβο προβλημάτων και λύσεων, όμως, αφενός εδώ εννοούμε την λογική που παρατηρείται πιο συχνά στα κομμάτια τους, και αφετέρου, τόσο για τις διαφορετικού είδους θεματικές όσο και για τη σχέση των θεμάτων με την παράδοση αναφερόμαστε μεμονωμένα πιο πάνω.

²⁴⁵ Τσιαουσίδης, Γ. (2008). Υφολογική προσέγγιση και ανάλυση του έργου «22 τραγούδια και χοροί από τα Δωδεκάνησα» του Γιάννη Κωνσταντινίδη. Πτυχιακή Εργασία. ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.

που βιώνουν οι λαοί είναι κοινά λόγω του παγκοσμιοποιημένου, καπιταλιστικού καθεστώτος και του τρόπου λειτουργίας του που εφαρμόζεται παντού και με τον ίδιο τρόπο, κι όχι λόγω των εκάστοτε πολιτικών κομμάτων και των επιλογών τους. Πιο συγκεκριμένα, μέσω της μουσικής τους δείχνουν πως δεν είμαστε ξεχωριστοί ούτε οι Έλληνες, ούτε και το προβλήματά τους, δηλαδή η οικονομική και ανθρωπιστική κρίση, καθώς οικονομικές πιέσεις και κοινωνική ανισότητα βιώνουν κι άλλες χώρες στον κόσμο. Όπως, όμως, δεν είναι μοναδικά τα προβλήματα και η κρίση της Ελλάδας, έτσι δεν είναι μοναδικά και τα στοιχεία του πολιτισμού της, πολλά από τα οποία είναι κοινά με τους γύρω λαούς της μεσογείου, όπως τα όργανα, οι μουσικές και οι παραδόσεις.

4.5 Καταληκτικές σκέψεις

Καταλήγοντας, οι Social Waste και οι Αντίποινα, βιώνοντας και δημιουργώντας σε ένα πλαίσιο της Μετανεωτερικότητας, αποδομούν και ανασυνθέτουν το χιπ χοπ εκ νέου, συνειδητά, προσθέτοντας στίχους, μουσικές και στοιχεία της παράδοσης που τους είναι, ούτως ή άλλως, προσωπικό άκουσμα και προτίμηση, σε μια προσπάθεια «επαναφοράς» της κοινωνίας σε συμβολικές αξίες και ιδέες που πιστεύουν πως αυτή έχει ανάγκη ή έχει ξεχάσει. Έτσι, η μουσική τους λειτουργεί προσανατολιστικά και με συσπειρωτικό τρόπο, κάνοντας τους ακροατές τους, και δυνητικώς την κοινωνία, να συνειδητοποιήσουν το πραγματικό, κατ' αυτούς, πρόβλημα και τη λύση για αυτό.

4.6 Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα

Η έρευνα αυτή, δημιουργεί ενδιαφέροντα ερωτήματα που δεν υπήρχε χώρος για να απαντηθούν στα πλαίσια μιας πτυχιακής εργασίας. Συνεπώς, θα είχε ενδιαφέρον να ερευνηθεί εάν υπάρχει κάποιο κοινό μοτίβο υιοθέτησης και διαχείρισης της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής από διαφορετικά είδη της ελληνικής μουσικής σκηνής, όπως Dark Wave, Punk κ.ο.κ., καθώς και τα είδη και τους σκοπούς αναβίωσης που υπάρχουν τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα.

Επίλογος

Με το τέλος της παρούσας εργασίας, μπορώ να πω πως κέρδισα λιγότερα από όσα περίμενα, παράλληλα, όμως, περισσότερα από όσα δεν γνώριζα πως περιμένω. Με άλλα λόγια, η συνεχής τριβή με το τεχνικό κομμάτι της συγγραφής, διαχείρισης και δομής μιας εργασίας, με τους καινούριους ορισμούς, έννοιες και ιδέες, με τις υποθέσεις που, ενώ φαντάζουν αυταπόδεικτες στην αρχή, θολώνουν στην πορεία και καταλήγουν να μην ευσταθούν καν, με την συλλογή και καταγραφή δεδομένων, μελέτης τους και εξαγωγή συμπερασμάτων και ερμηνειών, πείστηκα πως, όσο τετριμμένο κι αν είναι, σημασία δεν έχει η απάντηση αυτή καθ' αυτή, αλλά η ερώτηση που προκύπτει από αυτήν και η ανατροφοδότηση του φαύλου κύκλου ερωτήσεων και απαντήσεων, απαντήσεων και ερωτήσεων.

Βιβλιογραφία

Ελληνική βιβλιογραφία

1. Anderson, B. (1997). Φαντασιακές κοινότητες, στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
2. Gauntlett, Σ. (2001). Ρεμπέτικο Τραγούδι, Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
3. Mardas, G. (2005). Παγκοσμιοποίηση και σύγχρονη αντίληψη του Κοινωνικού Κράτους. Επιθεώρηση Οικονομικών Επιστημών, (8).
4. Ασημάκη, Ά., Κουστουράκης, Γ. και Καμαριανός, Ι. (2011). Οι έννοιες της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας και η σχέση τους με τη γνώση: Μια κοινωνιολογική προσέγγιση. Το βήμα των κοινωνικών επιστημών, ΙΕ(60).
5. Βάος, Α. (2003). Καλλιτεχνικά ρεύματα και καλλιτεχνική εκπαίδευση στην Ελλάδα. Δοκιμές, (11-12).
6. Ζανταρίδου, Ε. (2012). Η «Αναβίωση» των Ρεμπέτικων Κομπανιών στα τέλη της δεκαετίας του '70 και τις αρχές της δεκαετίας του '80. Πτυχιακή Εργασία. Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.
7. Καρανίκας, Χ. (2011). «Η Αναβίωση του Ρεμπέτικου Τραγουδιού κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης (1974-1990)». Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.
8. Κοκκώνης, Γ. (2008). Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νέο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας. Ετερότητες και μουσική στα Βαλκάνια, τα κείμενα, (4).
9. Μπαμπινιώτης, Γ. (2002). Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων. 2^η Έκδοση. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
10. Παπαϊωάννου Γ. (1982). Ντόμπρα και σταράτα», Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα.
11. Παπαπαύλου, Μ. (2013). «Μεσογειακή Μουσική» ή «Μουσικές της Μεσογείου» ; Εθνομουσικολογικοί προβληματισμοί στην εποχή της Παγκοσμιοποίησης. Στο: Τιμητικός Τόμος Αφιέρωμα στη Μνήμη του Καθηγητή Γεωργίου Αμαργιανάκη. Πανεπιστήμιο Αθηνών.

12. Ραΐκος, Δ. (2013). «Ροκάς Ανατολίτης» - Η νεωτερικότητα και οι συνέπειές της στις διαδικασίες ταυτοποίησης, μέσα από την περίπτωση της «συνάντησης» του «ελληνικού ροκ» με τη «λαϊκή μουσική». Πτυχιακή Εργασία. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής - Τ.Ε.Ι. Ηπείρου.
13. Τερζίδης, Χ. (2003). ΤΟ HIP-HOP ΔΕ ΣΤΑΜΑΤΑ. ΟΞΥ.
14. Τσαπάρη, Ο. (2013). «No Sponsors - Χωρίς χορηγούς»: Η Low Bar σκηνή του Περάματος ως παράδειγμα πολιτιστικής διαχείρισης. Πρόγραμμα Μεταπτυχιακής Ειδίκευσης στη Διοίκηση Πολιτισμικών Μονάδων. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
15. Τσιαουσίδης, Γ. (2008). Υφολογική προσέγγιση και ανάλυση του έργου «22 τραγούδια και χοροί από τα Δωδεκάνησα» του Γιάννη Κωνσταντινίδη. Πτυχιακή Εργασία. ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.
16. Ανωγειανάκης, Φ. (1961). Για το ρεμπέτικο τραγούδι. Επιθεώρηση Τέχνης, (79).
17. Χαλκίδου, Μ. (2014). Η αστικοποίηση της Ελληνικής δημοτικής μουσικής μέσα από τα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης. Η περίπτωση του Έλατου. Πτυχιακή εργασία. ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

18. Adams, K. (X.X.). The musical analysis of hip-hop. The Cambridge Companion to Hip-Hop.
19. Androutsopoulos, J. και Scholz, A. (2003). Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe. Popular Music and Society, 26(4).
20. Banes S. (2004). Breaking. That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader.
21. Beck, U. (2000). What is globalization?, Polity Press.
22. Blaustein, R. (1993). Rethinking Folk Revivalism: Grass-roots Preservationism and Folk Romanticism. Στο: N. Rosenberg, ed., Transforming tradition: Folk music revivals examined. Urbana: University of Illinois Press.
23. Cantwell, R. (1993). When We Were Good: Class and Culture in the Folk Revival. Στο: N. Rosenberg, ed., Transforming tradition: Folk music revivals examined. Urbana: University of Illinois Press.
24. Chang, J. (X.X.). Can't stop, won't stop.
25. Cheeseman, T. (1998). Polyglot politics. Hip hop in Germany. Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe, 6(2).

26. Dator, J., Pratt, R. και Seo, Y. (2006). *Fairness, globalization, and public institutions*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
27. Dennis, C. (2012). *Afro-Colombian hip-hop*. Lanham, Maryland: Lexington Books.
28. Efthymiou, A. και Stavrakakis, H. (2018). Rap in Greece: Gendered configurations of power in-between the rhymes. *Journal of Greek Media & Culture*, 4(2).
29. Elafros, A. (2013). *Greek hip hop: Local and translocal authentication in the restricted field of production*.
30. Feintuch, B. (1993). *Musical Revival as Musical Transformation*. Στο: N. Rosenberg, ed., *Transforming tradition: Folk music revivals examined*. Urbana: University of Illinois Press.
31. George, N. (2005). *Hip hop America*. New York: Penguin.
32. Glassie, H. (1995). Tradition. *The Journal of American Folklore*, 108(430).
33. Hall, M. (2011). *Education in a Hip-Hop Nation: Our Identity, Politics & Pedagogy*. Open Access Dissertations.
34. Handler, R. and Linnekin, J. (1984). Tradition, Genuine or Spurious. *The Journal of American Folklore*, 97(385).
35. Hebdige D. (2004). Rap and Hip-Hop: The New York Connection. *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader*.
36. Hobsbawm, E. και Ranger, T. (1984). *The Invention of Tradition*. New York: Cambridge University Press.
37. Hoffmann, G. (2005). *From modernism to postmodernism*. Amsterdam: Rodopi.
38. Kahraman, A. (2015). Relationship of Modernism, Postmodernism and Reflections of it on Education. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 174.
39. Kallimopoulou, E., (2008). *Paradosiaka: Music, Meaning, And Identity In Modern Greece*. Aldershot: Ashgate.
40. Kaluža, J. (2018). Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential. *IAFOR Journal of Media, Communication & Film*, 5(1).
41. Lavouille, C. (2016). *Critical Analysis of Hip-Hop Music as Texts. Recontextualized*.
42. Linnekin, J. (1984). Tradition, Genuine or Spurious. *The Journal of American Folklore*, 97(385).
43. Livingston, T. (1999). Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*, 43(1).
44. Michael Eric, D. (2004). *The culture of hip hop*. *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader*.

45. Miyakawa, F. (2007). Turntablature: Notation, Legitimization, and the Art of the Hip-hop DJ. *American Music*, 25(1).
46. Motley, C. και Henderson, G. (2008). The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture. *Journal of Business Research*, 61(3).
47. Narvaez, P. (1993). Living Blues Journal: The Paradoxical Aesthetics of the Blues Revival. Στο: N. Rosenberg, ed., *Transforming tradition: Folk music revivals examined*. Urbana: University of Illinois Press.
48. Nye, J. (2000). *Governance in a globalizing world*. Washington, DC: Brookings Institution Press.
49. Osumare, H. (2001). Beat Streets in the Global Hood: Connective Marginalities of the Hip Hop Globe. *Journal of American & Comparative Cultures*, 24(1-2).
50. Price, E. (2006). *Hip Hop culture*. Santa Barbara, Calif: ABC-CLI.
51. Rosenberg, N. (1993). Starvation, Serendipity, and the Ambivalence of Bluegrass Revivalism. Στο: N. Rosenberg, ed., *Transforming tradition: Folk music revivals examined*. Urbana: University of Illinois Press.
52. Rosenberg, N. (1993). *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*. Urbana: University of Illinois Press.
53. Shils, E. (2007). *Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press.
54. Smith, A. (1972). *Theories of nationalism*. New York: Harper & Row.
55. Stekert, E. J. (1993). Cents and Nonsense in the Urban Folksong Movement: 1930-66. Στο: N. Rosenberg, ed., *Transforming tradition: Folk music revivals examined*. Urbana: University of Illinois Press, σελ. 96-100.
56. Temperley, N. και Temperley, D. (2011). Music-Language Correlations and the “Scotch Snap”. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 29(1).
57. Tragaki, D., (2007). *Rebetiko Worlds*. Cambridge Scholars Publishing, σελ. 109-121.
58. Zorrilla, D. (2008). *Synthesizers. A Brief Introduction*. United Kingdom.

Ιστοσελίδες

59. Andrews, C. (2012). Hip-hop and folk meet in a new wave of protest music. [online] the Guardian. Διαθέσιμο στο: <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2012/nov/06/hip-hop-folk-protest-music> [Πρόσβαση 1 Οκτ. 2019].

60. En.wikipedia.org. (2018). Kingdom of Northumbria. [online] Διαθέσιμο στο: https://en.wikipedia.org/wiki/Kingdom_of_Northumbria [Πρόσβαση 11 Δεκ. 2018].
61. En.wikipedia.org. (2019). Balam Ajpu. [online] Διαθέσιμο στο: https://en.wikipedia.org/wiki/Balam_Ajpu [Πρόσβαση 1 Οκτ. 2019].
62. En.wikipedia.org. (2019). Donatan. [online] Διαθέσιμο στο: <https://en.wikipedia.org/wiki/Donatan> [Πρόσβαση 1 Οκτ. 2019].
63. En.wikipedia.org. (2019). Nuuk Posse. [online] Διαθέσιμο στο: https://en.wikipedia.org/wiki/Nuuk_Posse [Πρόσβαση 1 Οκτ. 2019].
64. En.wikipedia.org. (2019). Nuuk Posse. [online] Διαθέσιμο στο: https://en.wikipedia.org/wiki/Nuuk_Posse [Πρόσβαση 1 Οκτ. 2019].
65. En.wikipedia.org. (2019). The Uncluded. [online] Διαθέσιμο στο: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Uncluded [Πρόσβαση 1 Οκτ. 2019].
66. Fire, B. (2011). Beltaine. Fire hometown, lineup, biography | Last.fm. [online] Last.fm. Διαθέσιμο στο: <https://www.last.fm/music/Beltaine%27s+Fire/+wiki> [Πρόσβαση 1 Οκτ. 2019].
67. Fourelements.gr. (2011). Άυλος - Ιστορίες της πτώσης (review). [online] Διαθέσιμο στο: <http://www.fourelements.gr/fel/articles/1260-aulos-istories-tis-ptoseis.html> [Πρόσβαση 30 Σεπ. 2019]
68. hiphop.gr. (2001). Χαρμολύπη. [online] Διαθέσιμο στο: <https://www.hiphop.gr/page/42> [Πρόσβαση 27 Νοε. 2019].
69. hiphop.gr. (2011). Χιπ χοπ κομματια: (Ρεμπετικα σαμπλς). [online] Διαθέσιμο στο: https://www.hiphop.gr/forum_topic/553216/1 [Πρόσβαση 30 Σεπ. 2019].
70. hiphop.gr. (2013). Αντίποινα - Χάος και Αρμονία. [online] Διαθέσιμο στο: <https://www.hiphop.gr/page/3661> [Πρόσβαση 9 Οκτ. 2019].
71. hiphop.gr. (2019). Αντίξοες Παραγωγές - Χαρμολύπη 2: Παρουσίαση δίσκου στις 5 Οκτωβρίου. [online] Διαθέσιμο στο: <https://www.hiphop.gr/page/antixoes-paragoges-xarmolyph-2-live> [Πρόσβαση 27 Νοε. 2019].
72. Hiphopistas. (X.X.). ANTIPOINA. [online] Διαθέσιμο στο: <http://hiphopistas.weebly.com/alphanutaiotariomicroniotanualpha.html> [Πρόσβαση 8 Oct. 2019].
73. hiphop.gr. (X.X.). Ψυχοδραμα Samples. [online] Διαθέσιμο στο: https://www.hiphop.gr/forum_topic/442066/1 [Πρόσβαση 26 Αυγ 2019].
74. Lazevic, D. (2018). Balkan beats: introducing folk rap, the hybrid music craze sweeping Serbia and beyond. [online] The Calvert Journal. Διαθέσιμο στο:

- <https://www.calvertjournal.com/articles/show/9932/balkan-beats-folk-rap> [Πρόσβαση 1 Οκτ. 2019].
75. LiFO. (2018). Όταν το ροκ συναντά την παράδοση. [online] Διαθέσιμο στο: https://www.lifo.gr/articles/music_articles/205379/otan-to-rok-synanta-tin-paradosi [Πρόσβαση 2 Οκτ. 2019].
76. Picq, M. (2012). Hip-hop Kichwa: Sounds of indigenous modernity. [online] Aljazeera.com. Διαθέσιμο στο: <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2012/08/201285142554706344.html> [Πρόσβαση 1 Οκτ. 2019].
77. Social Waste. (X.X.). Το Hip Hop μπουλούκι των Social Waste. [online] Διαθέσιμο στο: <http://socialwaste.org/contact/> [Πρόσβαση 24 Φεβ. 2019].
78. South China Morning Post. (2017). Where it's at: two Mongolians with microphones. [online] Διαθέσιμο στο: <https://www.scmp.com/news/asia/east-asia/article/2104611/fish-symbolized-stamp-mongolian-hip-hop-duo-splices-traditional> [Πρόσβαση 1 Οκτ. 2019].
79. Sylos, A., Ζήβας, Α., Καστανάρας, Γ. και Τζάνογλος, Μ. (2018). Social Waste: Από την Κρήτη και τη Μεσόγειο στις θάλασσες του κόσμου με μια Πειρατική Γαλέρα... [online] Merlin's music box. Διαθέσιμο στο: <https://merlins.gr/index.php/interviews/577-social-waste> [Πρόσβαση 22 Φεβ. 2019].
80. Upside Down World. (2006). Rapping in Aymara: Bolivian Hip Hop as an Instrument of Struggle - Upside Down World. [online] Διαθέσιμο στο: <http://upsidedownworld.org/archives/bolivia/rapping-in-aymara-bolivian-hip-hop-as-an-instrument-of-struggle/> [Πρόσβαση 1 Οκτ. 2019].
81. Γεωργιάδης, Ν. (2005). Περιοδολόγηση του λαϊκού (ρεμπέτικου) τραγουδιού. [online] Η κλίκα. Διαθέσιμο στο: <https://www.klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/74-periodologisi-laikou-tragoudiou.html> [Πρόσβαση 15 Σεπ. 2018].
82. Ιωάννου, Α. (2008). Το ρεμπέτικο, ο όρος «λαϊκό» και η παράδοση. [online] Η κλίκα. Διαθέσιμο στο: <https://www.klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/124-rembetiko-laiko-paradosi.html> [Πρόσβαση 24 Νοε. 2018].
83. Ξεκίνημα. (2017). Συνέντευξη Social Waste: «Η τέχνη διατηρεί τη μνήμη του κινήματος» - Ξεκίνημα. [online] Διαθέσιμο στο: <http://net.xekinima.org/social-waste-η-τέχνη-διατηρεί-τη-μνήμη-του-κίνημα/> [Πρόσβαση 20 Φεβ. 2019].

84. Οικονομάκης, Λ. (2016). Ραπ, διάλεκτοι, και παραδοσιακά όργανα - Το Περιοδικό. [online] Το Περιοδικό. Διαθέσιμο στο: <http://www.toperiodiko.gr/ραπ-διάλεκτοι-και-παραδοσιακά-όργανα/> [Πρόσβαση 1 Οκτ. 2019].
85. Πολυχρονάκης, Μ. (2011). Η έννοια της παγκοσμιοποίησης. [online] Phestos.blogspot.com. Διαθέσιμο στο: http://phestos.blogspot.com/2011/12/blog-post_1.html [Πρόσβαση 6 Ιαν. 2019].

Παράρτημα

Παράρτημα Α: Δεδομένα ανάλυσης της δισκογραφίας

Στο παράρτημα Α, παρουσιάζονται όλες οι καρτέλες στις οποίες καταχωρήθηκαν τα δεδομένα κατά την ακρόαση της δισκογραφίας. Οι καρτέλες, από πάνω προς τα κάτω, αποτελούνται από τον τίτλο του τραγουδιού, τα όργανα, τις λέξεις αναφοράς στην κουλτούρα των συγκροτημάτων-μέντορα, τις αναφορές στα συγκροτήματα-μέντορα, την ύπαρξη ή μη μελωδικού ρεφραίν και τη θεματολογία, όπου καταχωρείται ο αριθμός/αριθμοί που αντιστοιχούν στο κατάλληλο θεματικό μοτίβο. Η αντιστοιχία αριθμών και θεματικών μοτίβων είναι η εξής:

- 1 : Αναφορά σε καλλιτέχνες/έργα
- 2 : Γενική σοφία/προτροπές/ερωτήματα
- 3 : Ποιητικά λόγια (Δεν χρησιμοποιήθηκε εν τέλει, καθώς συμπτύχθηκε με αυτό του μύθου, παραμυθιού και αλληγορίας.)
- 4 : Αυτοαναφορά
- 5 : Αληθινά/αυθεντικά λόγια/στίχοι/μουσική
- 6 : Αυτάρκεια/αυτονομία
- 7 : Μύθος/παραμύθι/αλληγορία
- 8 : Διαφοροποίηση
- 9 : Γενική κοινωνική/πολιτική κριτική
- 10 : Συγκεκριμένη κοινωνική/πολιτική κριτική
- 11 : Αναμνήσεις
- 12 : Θάνατος/κάποιος που λείπει
- 13 : Φυγή/ταξίδι
- 14 : Αναφορά σε σύγχρονα/ιστορικά πρόσωπα/γεγονότα/κινήματα/τόπους
- 15 : Αναφορά στους στίχους τους
- 16 : Ευδιαθεσία/ελπίδα

- 17 : Κριτική στην ελληνική χιπ χοπ σκηνή
- 18 : Αναφορά σε λαϊκή/παραδοσιακή κουλτούρα/παράγωγή της
- 19 : Αντιεμπορικότητα
- 20 : Αναφορά σε electro funk
- 21 : Παγκοσμιοποίηση/καπιταλισμός/κατανάλωση
- 22 : Αναφορά στη μουσική χιπ χοπ
- 23 : Ποτό
- 24 : Αναφορά στο αστικό περιβάλλον
- 25 : Αναφορά στη φύση/ύπαιθρος/χωριό
- 26 : Διασπορά/δύναμη στίχων

Social Waste

2000

| | 01. intro | 02. καλή αρχή | 03. να γιατί | 04. τι χρωστάω | 05. δεν θα γίνω ποτέ | 06. δεν είσαι τίποτα |
|-------------------------------------|----------------------------|-----------------------------------|----------------------|--|--|--|
| Όργανα | Drums, (Duduk) | Drums, Κιθάρα, Μπάσο | Drums, Κιθάρα, Μπάσο | Drums, Κιθάρα, Synth1, Synth2 | Drums, Κιθάρα, Μπάσο | Drums, Κιθάρα, Μπάσο, Synth1, Synth Violin 2 |
| Λέξεις Αναφορά | Ναι | Όχι | Ναι | Ναι | Ναι | Ναι |
| Αναφορά σε Μέντορα | Όχι | Όχι | Ναι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Μελωδικό ρεφραίν | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Θεματολογία | 2, 4, 5, 6 | 2, 4, 6, 8, 9 | 4, 6, 7, 8, 9 | 4, 8, 11 | 4, 6, 8, 9 | 2, 4, 6, 8, 9 |
| 07. άλλο δρόμο χαράζω | 08. η φωτιά σου θα μείνει | | 09. δε μπορείς | | 10. δε σε πάω | |
| Drums. Sample 1, Sample 2, Skcratch | Drums, Μπάσο, Βιολί, Πιάνο | | Drums, Synth, Pad | | Drums, Synth Viola, Βιολοντσέλο, Theremin, Synth Πνευστο | |
| Ναι | Ναι | | Όχι | | Ναι | |
| Όχι | Όχι | | Όχι | | Ναι | |
| Όχι | Όχι | | Όχι | | Όχι | |
| 4, 8, 9 | 12 | | 2 | | 8, 9 | |
| 12. η μεγάλη των τσάτσων σχολή | | 13. έφτασε η ώρα | | 14. εμείς εδώ | | 15. outro |
| Drums, sample 1, sample 2 | | Drums, Synth Bells & Pad, Φλογέρα | | Drums, Μπάσο, Sample, Sample από το Θυμάμαι - Active Member 1998 | | Drums, Μπάσο, Samples |
| Όχι | | Ναι | | Ναι | | - |
| Όχι | | Όχι | | Ναι | | - |
| Όχι | | Όχι | | Όχι | | - |
| 4, 8, 9 | | 4, 8, 9 | | Ορχηστρικό | | Ορχηστρικό |

Ήταν ταξίδι (2001)

| | | | | |
|--------------------|---|------------------|----------------------------------|---|
| | 01. Αυτό που ακούς... | 02. Σταυροδρόμι | 03. Βάπτισμα πυρός | 04. Η μεγάλη των τσάτσων σχολή (φασουλας remix) |
| Όργανα | Drums, Όργανο τύπου Σαντούρι, Μπάσο, Sample Θάλασσα | Drum, (Hangdrum) | Drums, Μπάσο, Sample 1, Sample 2 | Drums, Ηλεκτρική Κιθάρα |
| Λέξεις Αναφορά | Όχι | Όχι | Ναι | Όχι |
| Αναφορά σε Μέντορα | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Μελωδικό ρεφραίν | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Θεματολογία | 1, 4, 5 | 7, 9 | 6, 8, 9 | 4, 8, 9 |

| | | | | |
|--------------------------------|--------------------------|----------------------------------|--|----------------------------|
| 05. Φυγάς | 06. Δεν υπάρχει γυρισμός | 07. Στις παιδικές μου συντροφιάς | 08. Για όπλο τ' όνειρό μου | 09. Πιστοποιητικό διαφοράς |
| Drums, Κιθάρα, Bells, Skcratch | Drums, Βιολί, Μπάσο | Drums, Κιθάρα, Μπάσο | Drums, Sample 1, Sample 2, Sample 3, Sample 4, Μπάσο. Skcratch | Drums, Μπάσο, Σαντούρι |
| Όχι | Ναι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Ναι |
| Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| 7, 8, 13 | 2, 4, 6, 8, 13 | 11 | 4, 7, 8 | 4, 8 |

| | | | | | |
|--|---------------------------|---------------------------|-------------------------|-----------------------|------------------------|
| 10. Μαραμπού | 11. Στρομένο κόκκινο χαλί | 12. Όλα μου φταίνε | 13. Κάτι απίθανο γυρεύω | 14. Χιλιάδες Μουσικές | 15. Κι άλλο ταξίδι |
| Conga, Drums, Sample 1, Sample 2, Sample 3 | Drums, Μπαγλαμάς, Μπάσο | Drums, Sample 1, Sample 2 | Drums, Μπάσο, Βιόλα | Drums, Βιολί, Sample | Drums, Ορχήστρα, Μπάσο |
| Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Όχι | Ναι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| 1 | 8, 9 | 4, 8, 9 | 4, 8, 13 | 4, 6 | 12, 13 |

| | | | |
|-------------------------------|-------------------------|--|--------------------|
| 16. Εμείς δεν είμαστε από 'δω | 17. Φύγαν οι φίλοι | 18. Θα είμαστε 'δω | 19. ...Ήταν ταξίδι |
| Κιθάρα, Drums, Μπάσο | Κιθάρα, Drums, Sample 1 | Drums, Sample Πιάνο, Synth (Theremin), Μπάσο | Drums, Κιθάρα |
| Όχι | Όχι | Ναι | Όχι |
| Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Ναι | Όχι | Όχι | Όχι |
| 4, 8 | 4, 12, 13 | 4, 8 | 4, 13 |

Στη γιορτή της ουτοπίας (2013)

| | | | | |
|--|--|---------------------------|---|--|
| | 01. Στη γιορτή της ουτοπίας | 02. Φράουλες στη μανωλάδα | 03. Του κόσμου τα λιμάνια | 04. Για να νικήσουν |
| Όργανα | Drums, Κιθάρα, Μπάσο, Χάλκινα πνευστά, SKratch | Τρομπέτα, Drums, Skratch | Drums, Λάφτα, (Duduk), Κιθάρα | Drums, Ακορντεόν, Λαούτο, Μαντολίνο, Μπάσο |
| Λέξεις Αναφορά | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Αναφορά σε Μέντορα | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Μελωδικό ρεφραίν | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Θεματολογία | 1, 14 | 10 | 1, 13, 14 | 8, 10 |
| 05. 2011 (Στο Cabaret La Belle Grece) | 06. Μες το κρασί μου βλέπω θάλασσες | | 07. Kasbah | |
| Drums, Κιθάρα, Μπάσο | Drums, Κλαρίνο, Λάφτα, Μπεντίρ | | Drums, Ακορντεόν, Κρητικό λαούτο, Μπάσο, (Μπεντίρ), Synth χορωδία | |
| Όχι | Όχι | | Όχι | |
| Όχι | Όχι | | Όχι | |
| Όχι | Όχι | | Όχι | |
| 1, 10, 14 | 10 | | 1 | |

Με μια πειρατική γαλέρα (2015)

| | | | | |
|--------------------|--|---|--|--|
| | 01. Θα τον αλλάξουμε εμείς | 02. Με μια πειρατική γαλέρα | 03. Του Χρόνη | 04. Ποτοσί |
| Όργανα | Drums, Ακορντεόν, Μαντολίνο, Γκάντα, Λαούτο, Μπάσο | Drums, Ακορντεόν, Λαούτο, Κιθάρα, Μπάσο, Τρομπέτα, Σαξόφωνο | Drums, Ακορντεόν, Μαντολίνο, Κιθάρα, Μπάσο | Drums, Γυαλί Ταμπούρ, Τζουράς, Ηλεκτρική κιθάρα, Κλασική κιθάρα, Synths, Samples, Skratch, Μπάσο |
| Λέξεις Αναφορά | Όχι | Ναι | Όχι | Όχι |
| Αναφορά σε Μέντορα | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Μελωδικό ρεφραίν | Ναι | Όχι | Ναι | Όχι |
| Θεματολογία | 1, 10, 14 | 1, 7, 11, 13 | 1, 10, 14 | 10, 14 |

| | | |
|--------------------------------|---|---|
| 05. Τι άλλο να κάνω | 06. Όταν ραπάρω | 07. Σαν πρόκες |
| Drums, Κιθάρα, Μπάσο, Τρομπέτα | Drums, Κιθάρα, Πλήκτρα, Scratch, Μπάσο, Χάλκινα πνευστά | Drums, Ακορντεόν, Λαούτο, Φουσαρμόνικα, Μπάσο |
| Όχι | Όχι | Όχι |
| Όχι | Όχι | Όχι |
| Ναι | Όχι | Όχι |
| 1, 4, 9, 18 | 1, 4, 5, 15, 18 | 9, 15 |

Σε άλλες συλλογές/singles (2002-2007)

| | | | | | |
|---|--|---|---|---|----------------------|
| | 01. Άμμος στα γράναζια σας | 02. Με τον καιρό να ναι κόντρα | 03. Αυτό το χόμα | 04. Το πιο όμορφο τραγούδι μου | |
| Όργανα | Drums, Λαούτο (επεξεργασμένο), Μπάσο | Drums, Λαούτο, Βιολί, Μπάσο | Drums, Κιθάρα, Synth | Drums, Sample με διάδορα όργανα, Μπάσο, Σαντούρι (Sample) | |
| Λέξεις Αναφορά | Όχι | Όχι | Ναι | Όχι | |
| Αναφορά σε Μέντορα | Το κομμάτι βρίσκεται στο δίσκο «Low Bar Δρομολόγιο» (V2/Freestyle Productions) | Το κομμάτι βρίσκεται στο δίσκο “Πέρασμα Vol. 1”(Intro/Freestyle Productions 2002) | Το κομμάτι βρίσκεται στο δίσκο “Πέρασμα Vol. 1”(Intro/Freestyle Productions 2002) | Όχι | |
| Μελωδικό ρεφραίν | Όχι | Ναι, αλλά από sample των Χαϊνιό | Όχι | Όχι | |
| Θεματολογία | 2, 4, 6, 8 | 4, 8, 9, 14 | 4, 8, 9 | 4, 15 | |
| 05. Ε! Ταξιδιώτη | 06. Πως να σωπάσω | 07. Του Αρη | 08. Μια εποχή τελειώνει | 09. Τι να σου πω | 10. Να μου γελάς |
| Drums, Κιθάρα, Μαντολίνο | Drums, Synth χοροδία, Κιθάρα | Drums, Χοροδία, Κιθάρα, Μαντολίνο, Μπουζούκι, Εκκλησιαστικό όργανο, Μπάσο | Drums, Κιθάρα, φουσαρμονικα, Μπάσο | Drums, Κιθάρα, Μπάσο | Drums, Κιθάρα, Μπάσο |
| Όχι | Ναι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Όχι | Το κομμάτι βρίσκεται στο δίσκο F.P SALONICA Σ'ΕΝΑ ΔΡΟΜΟ 2003 | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Όχι | Όχι | Όχι | Ναι | Όχι | Όχι |
| 9 | 4, 8 | 14 | 9 | 9 | 2, 16 |
| 11. Το freestyle που δεν άντεξε άλλο | | | | | |
| Drums, Κιθάρα, Μπάσο, Μπουζούκι, Πλήκτρα | | | | | |
| Όχι | | | | | |
| Όχι | | | | | |
| Όχι | | | | | |
| 4, 17 | | | | | |

Αντίποινα

Πράξεις Αντεκδίκησης (2003)

| | 01. Το σύστημα | 02. Στροφή για τη ζωή | 03. Νικητής ή χαμένος | 04. Προφητείες ολέθρου | 05. Hip Hop γενιά |
|------------------------------|---|---|--------------------------------------|---|--------------------------------------|
| Όργανα | Drums, Εκκλησιαστικό όργανο, SkratcH, Synth bells & pad | Drums, Εκκλησιαστικό όργανο, Μπάσο, Πιάνο | Drums, Κιθάρα, Μπάσο, Synth, Synth 2 | Drums, Synth, Μπάσο | Drums, Synth, Synth 2, Μπάσο, Κιθάρα |
| Λέξεις Αναφορά | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Αναφορά σε Μέντορα | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Μελωδικό ρεφραίν | Όχι | Ναι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Θεματολογία | 8, 9 | 2 | 2, 4, 16 | 9 | 8, 19 |
| 06. Επαναστάτες προς πώληση | 07. Ηλεκτροπληξία | 08. Κράτος μεσαίωνα | 09. Πράξεις Αντεκδίκησης | 10. Βλέπω | 11. Για όσα ελπίζω |
| Drums, Synth, Synth 2, Μπάσο | Drums, Synth, Πιάνο, Μπάσο | Drums, Εκκλησιαστικό όργανο, Πιάνο, Μπάσο | Drums, Κιθάρα, Synth, Μπάσο | Drums, Συμφωνική Ορχήστρα(Βιολί πιάνο), Μπάσο, Synth, Χορωδία (Σλάβικη) | Drums, Synth, Synth 2, Μπάσο |
| Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Ναι |
| Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| 8, 9 | 20 | 9, 14 | 8, 9, 21 | 9, 16 | 2, 4, 16 |
| 12. Ζήσε! | 13. Απάντηση | 14. Ποιος σ' ελέγχει | | | |
| Drums, Synth, Κιθάρα, Μπάσο | Drums, Synth, Εκκλησιαστικό όργανο, Μπάσο | Drums, Synth, Πιάνο, Μπάσο | | | |
| Όχι | Όχι | Όχι | | | |
| Όχι | Ναι | Όχι | | | |
| Όχι | Όχι | Όχι | | | |
| 2, 4 | 4, 5, 8, 19 | 2, 6, 8, 9, 19, 21 | | | |

Δύο Λόγια (2008)

| | 01. Είσοδος | 02. Σε ξαναζώ | 03. Κλείνω τα μάτια | 04. Άσε με να μεθώ | 05. Καθρεύτης |
|-----------------------------|---|---|---|---|--|
| Όργανα | Drums, Synth, Πιάνο, Synth χορωδία, SkratcH | Drums, Μπάσο, Synth, Synth 2, SkratcH | Drums, Μπάσο, Βιολί | Drums, Synth Βιολί, Κιθάρα, Μπάσο | Drums, Κιθάρα, Μπάσο, Sample, SkratcH |
| Λέξεις Αναφορά | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Αναφορά σε Μέντορα | Όχι | Όχι | Ναι | Όχι | Όχι |
| Μελωδικό ρεφραίν | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | (Μελωδική ομιλία) |
| Θεματολογία | Ορχηστρικό | 4, 17, 22 | 2, 4, 6, 9 | 2, 4, 23 | 2 |
| 06. Ευχή σ' ένα αστέρι | 07. Απλά... | 08. Καταβόθρας | 09. SkratcHlude | 10. Καληνύχτα Hip Hop | 11. Δυο λόγια |
| Drums, Βιολί, Κιθάρα, Μπάσο | Drums, Βιολί, Κιθάρα, Μπάσο | Drums, Βιολί, Κιθάρα, Μπάσο, Τζουράς, synth χορωδία | Drums, Μπάσο, Κιθάρα, Samples με Χάλκινα πνευστά, SkratcH | Drums, Μπάσο, Sample με Πιάνο, Sample με ακαθόριστο όργανο, SkratcH | Drums, Sample από Ρεμπέτικο τραγούδι (Μάρκος ο υπουργός), Μπάσο, SkratcH |
| Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Όχι | Ναι | Ναι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| 1, 2, 16 | 2, 4, 6 | 4, 5, 17, 19 | Ορχηστρικό | 4, 8, 17, 19 | 1, 9, 18 |

| | | | | | | |
|---|-------------------------|--|--|--|---|------------------------------------|
| 12. Σκηνοθετική αποστασία | 13. Μια σταγόνα Hip Hop | 14. Άδειο μου μπουκάλι | 15. Σαν όνειρο | 16. Έξοδος | 17. Κρατάμε το ρυθμό | 18. Για όσα ελπίζω (Αντίποινα MIX) |
| Drums, Sample από συμφωνική ορχήστρα, Μπάσο | Drums, Synth, Φωνή | Drums, Μπάσο, Sample με σαξόφωνο, Τρομέτα, Πιάνο. Μπαγλαμά | Drums, Μπάσο, Sample, με σαντούρι, Synth, Κιθάρα | Drums, Γκάντα, Χορωδία, Βιολί, Sample (φλογέρας) | Drums, Synth, Synth 2, Synth 3, Synth 4 | Drums, Synth, Synth 2, Synth 3 |
| Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Ναι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Ναι |
| Όχι | Όχι | Ναι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| 4, 5, 6, 8 | 4, 11, 17 | 2, 23 | 4, 11 | Ορχηστρικό | 4, 5, 17, 20 | 16, 20 |

Χάος και αρμονία (2013)

| | | | | | |
|--|---|---|--|--|--|
| | 01. Καλεσμα | 02. Μουσική με αιτία | 03. Μην ακους Αντίποινα | 04. Αντίποινα | 05. Καντε την πόλη ένα χωριό |
| Όργανα | Drums, Βιολί, Γκάντα, Λαούτο, Νταούλι, Νταϊρέ, Synth, Synth 2, Σαντούρι | Drums, Ντουντούκ, Μπαγλαμάς, Synth, Μπάσο | Drums, Σάζι, Κιθάρα, Synth, Synth 2, Μπάσο | Drums, Ηεπειροτικό ντέφι, Κλαρίνο, Πολυφωνικό Πωγωνήσιο Τραγούδι, Βιολί, Κιθάρα, Synth, Synth 2, Μπάσο | Drums, Κιθάρα, Πλήκτρα, Synth, Γκάντα, Βιολί |
| Λέξεις Αναφορά | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Αναφορά σε Μέντορα | Όχι | Όχι | Όχι | Ναι | Όχι |
| Μελωδικό ρεφραίν | Όχι | Ναι | Μελωδικές φράσεις | Όχι | Ναι |
| Θεματολογία | Ορχηστρικό | 4, 5, 9 | 4, 5, 8, 17, 19 | 9, 24 | 7, 9, 13, 21, 24, 25 |
| 06. Ρεγγετικό | 07. Μια περιπλάνηση | 08. Μονος συνεχιζώ | 09. Όταν το φως νικά το σκοτάδι | 10. Μαυρο Γερακι | |
| Drums, Μπαγλαμάς, Τζουράς, Βιολί, Τρομπόνι, Μπάσο, Κιθάρα, Synth | Drums, Νταούλι, Duduk, Calimba, Μπάσο, Synth, Κιθάρα, Γκάντα | Drums, Duduk, Σάζι, Λαούτο, Νταούλι, Cajon, Τουμπερλεκι, Μπεντίρ, Χορωδία | Κιθάρα, Νταϊρέ, Φυσσαρμόνικα, Αρχαία λύρα, Σουραύλι, Synth | Drums, Γκάντα, Βιολί, Νταϊρέ, Μπάσο | |
| Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | |
| Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | |
| Ναι | Όχι | Ναι | Ναι | Όχι | |
| 2, 4, 6, 8, 11 | 4, 7, 24, 25 | 6, 8, 9, 25 | 2, 6, 16 | 18, 25 | |

Αντίποινα και Social Waste

Το Hip Hop της Μεσογείου (2017)

| | | | | | |
|---|--|--|--|---|---|
| | 01. Intro | 02. Το hip hop της Μεσογείου | 03. Τι κρύβει το μολύβι | 04. Έχω αμολύσει τους στίχους μου | 05. Τα σχολεία που πήγα |
| Όργανα | Drums, Ασκομαντούρα, Λαούτο, Synths, Λύρα Πόντου, Μπάσο, Τρομέτα, Skratc | Drums, Ακορντεόν, Γκάντα, Λαούτο, Μπαγλαμάς, Κοντραμπάσο, Skratc | Drums, Βιολί, Κιθάρα, Μπάσο, Ταμπούρας, | Drums, Βιολί, Μπάσο, Λαούτο, Μαντολίνο, Κιθάρα | Drums, Βιολί, Μπάσο, Μπαγλαμά, Λαούτο, Ντουντούκ, Φλογέρα, Skratc |
| Λέξεις Αναφορά | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι |
| Αναφορά σε Μέντορα | Όχι | Όχι | Όχι | (Ναι) | Όχι |
| Μελωδικό ρεφραίν | Όχι | Όχι | Ναι | Όχι | Ναι |
| Θεματολογία | Ημιορνηστικό, 4, 18 | 13, 14, 18, 22, 26 | 1, 14, 15, 18, 26 | 4, 14, 15, 26 | 2, 4, 8, 9, 18 |
| 06. Θα 'τανε δεν θα 'ταν 15 | 07. Μάτια μεγάλα | 08. Γέροντας χειμώνας | 09. Μια αλήθεια κι ένα ψέμα | 10. Ο λύκος για το τσίρκο δε δουλεύει | |
| Drums, Λάφτα, Κιθάρα, Ποντιακή Λύρα, Μπάσο, Τρομέτα, Skratc | Drums, Κιθάρα, Μπαγλαμάς, Λαούτο, Μπάσο | Drums, Γκάντα, Λάφτα, Νταχαρέ, Πανδούρα, Μπάσο | Drums, Αρχαία λύρα (Χέλως), Ταμπούρας, Τζουρά, Κιθάρα, Ντουντούκ, Μπάσο, Τρομπέρα, Synth, Skratc | Drums, Γκάντα, Διάυλος, Λαούτο, Σουραύλι, Μπάσο | |
| Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | |
| Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | |
| Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | Όχι | |
| 10, 14 | 1, 7, 14, 18 | 1, 4, 6, 7, 8, 13, 18, 24, 25 | 2, 10, 14 | 4, 6, 8, 9, 21 | |

Των ανέμων και των θαλασσών (Συμμετοχή στο άλμπουμ του Σκηνοθέτη “Χαρμολύπη 2” - 2018)

| | |
|--------------------|--|
| Όργανα | - |
| Λέξεις Αναφορά | Όχι |
| Αναφορά σε Μέντορα | Το κομμάτι βρίσκεται στο album του Σκηνοθέτη “Χαρμολύπη 2” |
| Μελωδικό ρεφραίν | Όχι |
| Θεματολογία | 1, 7 |

Παράρτημα Β: Κατάλογος συνεντεύξεων συγκροτημάτων.

Στο παράρτημα Β, παρουσιάζονται όλες οι συνεντεύξεις που μελετήθηκαν και από τις οποίες αντλήθηκαν δεδομένα και απαντήσεις.

| | |
|-----|--|
| 01) | Παπαϊωάννου, Γ. (2017). Συνέντευξη Social Waste: «Όλοι δικοί μας και όλοι ξένοι είμαστε» [online] Documento. Available at: https://www.documentonews.gr/article/synenteyxh-social-waste-oloi-dikoi-mas-kai-oloi-xenoi-eimaste [Accessed 9 Feb. 2019]. |
| 02) | Κοσμά, Β. (2016). Συνέντευξη SOCIAL WASTE: “Τυρίσαμε γιατί είχαμε πράγματα να πούμε”. [online] i-jukebox. Available at: http://www.i-jukebox.gr/interviews/item/6782-social-waste [Accessed 10 Feb. 2019]. |
| 03) | Blackuroi. (2015). Συνέντευξη με τους Social Waste. [online] Available at: https://blackuroi.gr/node/204 [Accessed 13 Apr. 2018]. |
| 04) | Ξεκίνημα. (2017). Συνέντευξη Social Waste: «Η τέχνη διατηρεί τη μνήμη του κινήματος» - Ξεκίνημα. [online] Available at: http://net.xekinima.org/social-waste-η-τέχνη-διατηρεί-τη-μνήμη-του-κινήμα/ [Accessed 20 Feb. 2019]. |
| 05) | Social Waste. (2014). Για μια πολιτική δολοφονία - Social Waste. [online] Available at: http://socialwaste.org/press/για-μια-πολιτική-δολοφονία [Accessed 20 Feb. 2019]. |
| 06) | Πιερίδης, Κ. (2016). Social Waste: Ρίμες ταξικές και ήχος Μεσογείου. [online] Propaganda.gr. Available at: http://propaganda.gr/social-waste-interview/ [Accessed 13 Feb. 2019]. |
| 07) | Παναγή, Μ. (2018). Οι Social Waste στο Music Corner!. [online] Musiccorner.gr. Available at: http://www.musiccorner.gr/i-social-waste-sto-music-corner-147745/ [Accessed 14 Feb. 2019]. |
| 08) | Σαρρής, Θ. (2017). Είναι μια συνέντευξη που σε αφορά. [online] Gazzetta.gr. Available at: http://www.gazzetta.gr/weekend-journal/article/1128481/einai-mia-synenteyxi-roy-se-afora [Accessed 17 Feb. 2019]. |
| 09) | Vice. (2016). Σαλπάροντας με τους Social Waste για τη Γιορτή της Ουτοπίας με μια Πειρατική Γαλέρα. [online] Available at: https://www.vice.com/gr/article/3dzv8j/interview-social-waste [Accessed 18 Feb. 2019]. |
| 10) | Gavrilakis, P. (2015). Συνέντευξη - μάντα Social Waste: περίεργες μουσικές, πολιτικός λόγος & κριτική σκέψη. [online] InExarchia. Available at: |

| | |
|-----|---|
| | https://www.inexarchia.gr/story/think/synenteyxi-mpanta-social-waste-perierges-moysikes-politikos-logos-kritiki-skepsi [Accessed 20 Feb. 2019]. |
| 11) | Μαραβελίδη, Ι. (2015). Συνέντευξη με τους Social Waste - Βαβυλωνία Πολιτικό Περιοδικό. [online] Βαβυλωνία. Available at: https://www.babylonia.gr/2015/10/12/sinentefxi-me-tous-social-waste/ [Accessed 21 Feb. 2019]. |
| 12) | Τσατσαρώνη, Α. (2018). Social Waste: Αλήθεια μέχρι τα χείλια τους να ματώσουν - Artist. [online] Artist. Available at: https://artist.gr/social-waste-αλήθεια-μέχρι-τα-χειλια-τους-να-ματώ [Accessed 21 Feb. 2019]. |
| 13) | Origins mag . (2017). Συνέντευξη: Γνωρίζοντας τους Social Waste λίγο καλύτερα. [online] Available at: https://originsmag.wordpress.com/2017/12/04/socialwaste/ [Accessed 21 Feb. 2019]. |
| 14) | Βέλμαχος, Ο. and Ρούμπου, Ν. (2017). Social Waste / Αντίποινα: «Όπλο» μας είναι οι στίχοι και η μουσική μας - ThePressProject. [online] Thepressproject.gr. Available at: https://www.thepressproject.gr/article/109087/Social-Waste [Accessed 22 Feb. 2019]. |
| 15) | Sylos, Α., Ζήβας, Α., Καστανάρας, Γ. and Τζάνογλος, Μ. (2018). Social Waste: Από την Κρήτη και τη Μεσόγειο στις θάλασσες του κόσμου με μια Πειρατική Γαλέρα.... [online] Merlin's music box. Available at: https://merlins.gr/index.php/interviews/577-social-waste [Accessed 22 Feb. 2019]. |
| 16) | Fourelements.gr. (2020). Συνέντευξη: Αντίποινα, Νικόλας & Σκηνοθέτης. [online] Available at: http://www.fourelements.gr/fel/interviews/362-a.html [Accessed 3 Feb. 2020]. |

