



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Studio Ηχογέννηση - Παναγιώτης Καλαμπάκας

Πως επηρέασε το μουσικό τοπίο των Τρικάλων

Πτυχιακή εργασία

Τσικρικός Ελευθέριος

ΑΜΦ 1767

υπό την εποπτεία του
κ. Γιώργου Κοκκώνη

Άρτα Μάιος 2021

Studio Echogennisi - Panagiotis Kalampakas

The influence on Trikala's music scene

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Τόπος, Ημερομηνία: Άρτα, Ιούνιος 2021

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Όνομα Επίθετο: Γιώργος Κοκκώνης

Τίτλος, βαθμίδα: Αναπληρωτής καθηγητής

2. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο: Σπήλιος Κούνας

Τίτλος, βαθμίδα: Επιστημονικός Συνεργάτης

3. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο: Νίκος Ορδουλίδης

Τίτλος, βαθμίδα: Επιστημονικός Συνεργάτης

Η Πρόεδρος του Τμήματος

Όνομα Επίθετο: Μαρία Ζουμπούλη

Τίτλος, βαθμίδα: Αναπληρώτρια καθηγήτρια

© Λευτέρης Τσικρικάς, 2021.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

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

Λευτέρης Τσικρικάς

Υπογραφή

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ θερμά τον επόπτη μου κ. Κοκκώνη για την πολύτιμη καθοδήγησή του και τον χρόνο του. Μα πάνω από όλους ευχαριστώ τους γονείς μου, που μια ζωή στέκονται δίπλα μου βράχοι και κάθε μέρα φωτίζουν τον δρόμο μου. Τους χρωστάω τα πάντα.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία αναλύεται ο τρόπος λειτουργίας του studio “Ηχογέννηση”, ο ρόλος του Παναγιώτη Καλαμπάκα ως παραγωγού - ηχολήπτη και η επιρροή που άσκησε στο μουσικό τοπίο των Τρικάλων από την έναρξη της εταιρείας μέχρι και σήμερα. Στα κεφάλαια της εργασίας παρουσιάζεται το ιστορικό πλαίσιο της δισκογραφίας, το μουσικό τοπίο των Τρικάλων, η εξέλιξη της μουσικής βιομηχανίας και ποια η συμβολή του Παναγιώτη Καλαμπάκα και του studio “Ηχογέννηση” σε αυτούς τους τομείς. Η έρευνα στηρίχθηκε στις συνεντεύξεις του ίδιου του Παναγιώτη Καλαμπάκα αλλά και των πρωταγωνιστών των ηχογραφήσεων και στην ανάλυση των καταλογογραφημένων ηχογραφήσεων του studio. Παράλληλα χρησιμοποιήθηκε ελληνική και ξενόγλωσση βιβλιογραφία και διαδικτυακές πηγές.

Λέξεις-κλειδιά: Ηχογέννηση, Τρίκαλα, δισκογραφία

ABSTRACT

The purpose of the current thesis is to analyse how the studio “Echogennisi” operates, the role of Mr. Panagiotis Kalampakas as a producer – sound engineer and the influence he has had on Trikala’s music scene since the foundation of the company. The chapters of this research paper provide information on the historical background in record industry, Trikala’s music scene, music industry development as well as on the contribution of Panagiotis Kalampakas and “Echogennisi” studio to these sectors. The methodological approach implemented for the purpose of this study was interviews conducted with Panagiotis Kalampakas and the protagonists of the recordings and the analysis of catalogued recordings of the studio. The theoretical foundation of the study was based on Greek and foreign bibliography and online sources.

Keywords: Echogennisi, Trikala, discography

Περιεχόμενα

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	7
Εισαγωγή	10
[1] Ιστορικό πλαίσιο της δισκογραφίας	11
1.1 Δισκογραφικές εταιρείες	11
1.1.1 Σημαντικές στιγμές στην ιστορία της δισκογραφίας	13
1.2 Ελληνική δισκογραφία	16
1.2.1 Σημαντικές στιγμές στην ιστορία της ελληνικής δισκογραφίας	18
1.3 Το φαινόμενο της πειρατείας	20
[2] Το υφιστάμενο μουσικό τοπίο	23
2.1 Η μουσική ζωή των Τρικόλων	23
2.1.1 Ρεμπέτικη και λαϊκή μουσική	23
2.1.2 Δημοτική μουσική	26
2.1.3 Εκκλησιαστική μουσική	28
2.2 Το κλαρίνο στην Ελλάδα, στην Ήπειρο και στα Τρίκαλα	30
2.2.1 Ήπειρος	31
2.2.2 Τρίκαλα	32
[3] Η εξέλιξη της μουσικής βιομηχανίας. Το παράδειγμα του Παναγιώτη Καλαμπάκα	35
3.1 Η πορεία της εταιρείας «Ηχογέννηση» από την δημιουργία της στο σήμερα	35
3.1.1 Τα πρώτα βήματα	36
3.1.2 Εγκαταστάσεις	37
3.1.3 Η μετέπειτα πορεία	38
3.1.4 Οι ηχογραφήσεις	40
3.1.5 Επιλογή μουσικών	42
3.1.6 Οργανολόγιο	43
3.1.7 Εξοπλισμός & Τεχνικές ηχογράφησης	44
3.2 Η περίπτωση της «Αναστασίας»	48
3.3 Ο κατάλογος	49
[4] Η επιρροή των δισκογραφικών - studio στους μουσικούς και στις ηχογραφήσεις	53
4.1 Ο ρόλος της δισκογραφικής και του ηχολήπτη	53
4.2 Οι πρωταγωνιστές του studio «Ηχογέννηση»	55
4.2.1 Άρης Ντίνας	56
4.2.2 Νίκος Τζουκόπουλος	59
4.2.3 Σταύρος Κουσκουρίδας	61
Συμπεράσματα	63
Βιβλιογραφία	67

Εισαγωγή

Σε μία πόλη με τόσο πλούσια μουσική ιστορία όπως είναι τα Τρίκαλα, αξίζει να μελετήσει κανείς τις πτυχές που επηρέασαν και διαμόρφωσαν την ιστορία αυτή. Οι πρωταγωνιστές είναι τόσοι πολλοί και ο καθένας έχει βάλει το δικό του λιθαράκι, ώστε να φτάσουμε στην σημερινή μουσική πραγματικότητα. Πρωταγωνιστές δεν είναι μόνο οι μουσικοί αλλά και όλοι όσοι συμμετέχουν σε αυτό που αποκαλούμε “μουσική βιομηχανία” αλλά και το ακροατήριο, που με τις επιλογές του κατευθύνει και συνδιαμορφώνει μία μουσική πραγματικότητα.

Στην παρούσα πτυχιακή θα μελετήσουμε την περίπτωση του studio “Ηχογέννηση” και του παραγωγού - ηχολήπτη Παναγιώτη Καλαμπάκα και το πως και με ποιους τρόπους επηρέασε το μουσικό τοπίο των Τρικάλων. Σε μία δισκογραφικά παρθένα πόλη, όπως ήταν τα Τρίκαλα την δεκαετία του 1980, ο Καλαμπάκας άδραξε την ευκαιρία και δημιούργησε την δισκογραφική εταιρεία “Ηχογέννηση” και άρχισε σταδιακά να υλοποιεί το όραμά του για μία δισκογραφική έξω από καλούπια.

Στο πρώτο κεφάλαιο αναλύεται το ιστορικό πλαίσιο της δισκογραφίας και πως αυτό διαμορφώθηκε στο πέρασμα των χρόνων. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται το μουσικό τοπίο των Τρικάλων και παράλληλα γίνεται λόγος για το κλαρίνο, το οποίο κυριαρχεί στις ηχογραφήσεις του studio “Ηχογέννηση” και πως τον ρόλο του στην Ελλάδα με εστίαση στην Ήπειρο και στα Τρίκαλα.

Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται αναλυτική περιγραφή του τρόπου λειτουργίας του studio αλλά και του Παναγιώτη Καλαμπάκα προσωπικά, ως παράδειγμα της ευρύτερης εξέλιξης της μουσικής βιομηχανίας. Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο μελετάται η επιρροή που ασκούν οι δισκογραφικές εταιρείες και οι ηχολήπτες στους μουσικούς και στις ηχογραφήσεις, μέσα από την ανάλυση του ρόλου του παραγωγού - ηχολήπτη, ενώ παράλληλα μέσω των συνεντεύξεων των μουσικών που πρωταγωνίστησαν στις ηχογραφήσεις του studio “Ηχογέννηση”, αναλύεται η επιρροή που άσκησε ο Παναγιώτης Καλαμπάκας στους μουσικούς αλλά και στις ηχογραφήσεις του.

[1] Ιστορικό πλαίσιο της δισκογραφίας

1.1 Δισκογραφικές εταιρείες

Η μουσική αποτελεί, από αρχαιοτάτων χρόνων, μία από τις μεγαλύτερες μορφές της ανθρώπινης δημιουργίας, έκφρασης και επικοινωνίας. Παράλληλα όμως, εδώ και έναν περίπου αιώνα, η μουσική έχει μπει στην λίστα με τα εμπορεύσιμα προϊόντα. Ο Benjamin Walter στην ιστορική του μελέτη με τίτλο «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας», αναφέρει πως *«Κατά βάση το έργο τέχνης ήταν πάντα αναπαραγώγιμο. Ό,τι έφτιαζαν άνθρωποι, μπορούσαν πάντα να το απομιμηθούν άνθρωποι. Η ανάπλαση αυτή γινόταν από μαθητές για να εξασκηθούν στην τέχνη, από δασκάλους για τη διάδοση των έργων, και τέλος από διψασμένους για κέρδος τρίτους»*.¹

Το πολιτιστικό προϊόν της μουσικής έχει δημιουργήσει εδώ και 100 περίπου χρόνια, αυτό που αποκαλούμε “μουσική βιομηχανία”. Μια βιομηχανία η οποία έχει αποδειχθεί εξαιρετικά επικερδής για όλους τους συμμετέχοντες σε αυτήν, καθ’ όλη την διάρκεια της πορείας της.² Στην σημερινή εποχή η μουσική βιομηχανία αναπτύσσεται συνεχώς, καθώς προσαρμόζεται στις απαιτήσεις και στις προκλήσεις της εποχής, συνεισφέροντας στην δημιουργία και στην διάδοση της μουσικής τέχνης.

Ξεκινώντας την ανάλυση του τρόπου λειτουργίας της δισκογραφικής εταιρείας “Ηχογέννηση”, πρέπει να κατανοήσουμε το πλαίσιο λειτουργίας και τον ρόλο που έχει μια δισκογραφική εταιρεία στην μουσική βιομηχανία. Ο ρόλος της δισκογραφικής εταιρείας είναι ζωτικής σημασίας, καθώς εκεί λαμβάνει χώρα όλη σχεδόν η διαδικασία που απαιτείται, για να φτάσει μία μουσική ιδέα, από το μυαλό του δημιουργού, στα αυτιά των ακροατών.

Μια δισκογραφική εταιρεία έχει σαν κύριο στόχο να συντονίζει την παραγωγή ενός δίσκου ή ενός τραγουδιού, η οποία μπορεί να γίνεται σε studio της εταιρείας ή σε εξωτερικά συνεργαζόμενα studio ηχογράφησης. Παράλληλα είναι υπεύθυνη για την παρασκευή, την διανομή αλλά και την προώθηση (marketing) των ηχογραφήσεων. Οι μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες διαθέτουν επίσης τμήμα αναζήτησης και προώθησης νέων ταλέντων (artists and

¹ Benjamin W., *Δοκίμια για την τέχνη*, Κάλβος, Αθήνα, 1978, σελ. 12.

² Throsby D., *The music industry in the new millennium: Global and Local Perspectives*, στο The Global Alliance for Cultural Diversity Division of Arts and Cultural Enterprise UNESCO, Παρίσι, 2002.

repertoire) αλλά και νομικό τμήμα, το οποίο είναι υπεύθυνο για την προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων.³

Η σχέση μεταξύ καλλιτέχνη και δισκογραφικής εταιρείας είναι αμφίδρομη, καθώς ο καλλιτέχνης χρειάζεται την δισκογραφική για να μπορέσει να κάνει τις μουσικές του ιδέες από υλικό, αλλά και η δισκογραφική χρειάζεται τον καλλιτέχνη για να λειτουργήσει και να επιβιώσει. Η σχέση αυτή όμως πολλές φορές μπορεί να γίνει δύσκολη, καθώς ενδέχεται να προκύψουν διαφορές ανάμεσά τους σε σχέση με την καλλιτεχνική ή και την εμπορική προσέγγιση της ηχογράφησης.

Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η αλλαγή τίτλου από την δισκογραφική εταιρεία, γιατί θεωρεί πως με αυτόν τον τρόπο θα μεγιστοποιήσει τις πωλήσεις του δίσκου. Αν και τις περισσότερες φορές οι αποφάσεις αυτές από την πλευρά της δισκογραφικής εταιρείας, από εμπορικής άποψης είναι θεμιτές, πολλές φορές προσβάλλουν τους καλλιτέχνες, καθώς θεωρούν πως το πνευματικό τους έργο αλλοιώνεται ή πολλές φορές λογοκρίνεται, δημιουργώντας έτσι τριβή στις μεταξύ τους σχέσεις, που ουκ ολίγες φορές, τους έχει φέρει σε δικαστικές διαμάχες.⁴

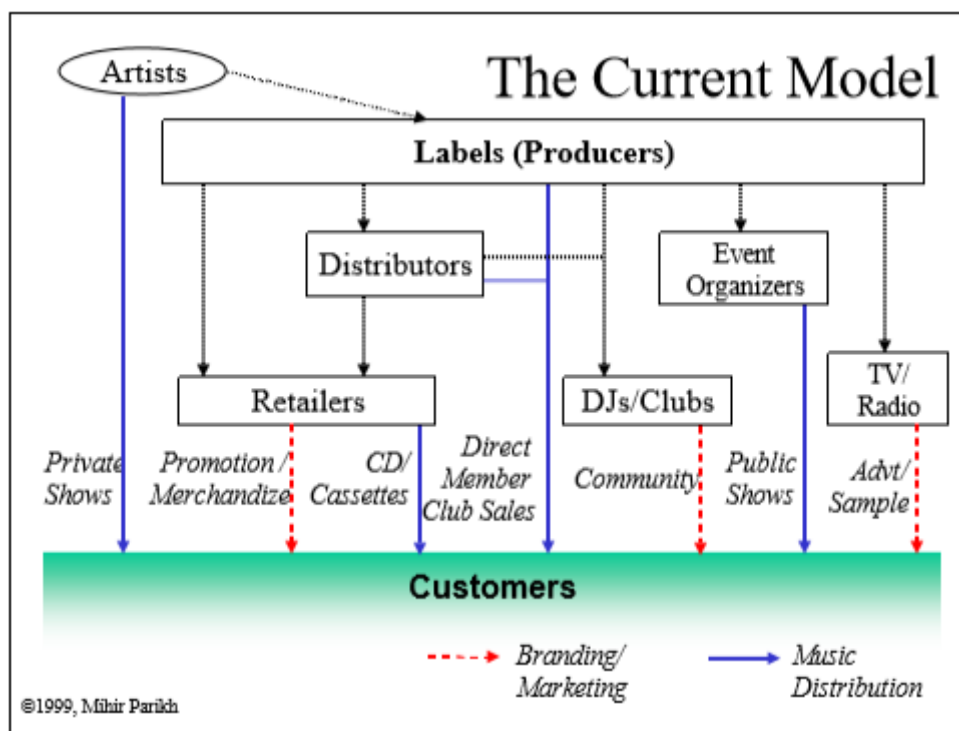
Η παραδοσιακή μουσική βιομηχανία είναι δομημένη πάνω σε τρεις βασικούς πυλώνες:

- 1. Την δημιουργία της μουσικής:** Συμμετέχουν οι συνθέτες και οι στιχουργοί, που συλλαμβάνουν την αρχική μουσική ιδέα, οι τραγουδιστές και οι μουσικοί που συντελούν στην εκτέλεση της ιδέας αυτής στο studio ηχογράφησης, αλλά και οι ηχολήπτες οι οποίοι συμμετέχουν στην διαδικασία.
- 2. Την διαφήμιση και την προώθηση της μουσικής:** Στην οποία περιλαμβάνεται η ονοματοδοσία του μουσικού προϊόντος, η διαφήμιση και η διάδοση του προϊόντος αυτού στο κοινό.
- 3. Την διανομή της μουσικής:** Κατά την οποία η μουσική που ηχογραφήθηκε και έχει γίνει από προϊόν, όπως κασέτα ή CD, προμηθεύεται και διανέμεται στους πελάτες είτε απευθείας από τις δισκογραφικές εταιρείες είτε από άλλα συνεργαζόμενα δίκτυα πωλήσεων.⁵

³ Passman D., *All You Need to Know About the Music Business*, Simon & Schuster, Νέα Υόρκη, 2013.

⁴ Τυμπακιανάκη Ε. & Χαρανιάδης Ν., *Διαδικασίες δισκογραφικής παραγωγής και υλοποίησής της*, Τ.Ε.Ι Κρήτης, Ρέθυμνο, 2012, σελ. 21.

⁵ Parikh M. *The Music Industry in the Digital World: Waves of changes*, στο Dolgin A., *The economics of Symbolic Exchange*, Springer, Μόσχα, 2009, σελ.327-329.



Το βασικό μοντέλο λειτουργίας της μουσικής βιομηχανίας.

(Parikh, 1999)

1.1.1 Σημαντικές στιγμές στην ιστορία της δισκογραφίας

- 1857: Εφευρέθηκε ο “φωναυτογράφος” από τον Γάλλο Εντουάρ - Λεόν Σκοτ Ντε Μαρτενβίλ (Édouard-Léon Scott de Martinville) (1817-1879). Ο φωναυτογράφος έγινε γνωστός ως η πρώτη συσκευή άμεσης ηχογράφησης και αποτελούνταν από ένα χωνί το οποίο μετέδιδε τα ηχητικά κύματα σε έναν περιστρεφόμενο κύλινδρο από γυαλί⁶.
- 1877: Ο Thomas Edison κατασκευάζει τον “φωνογράφο”, κοινώς γνωστό και ως “γραμμόφωνο”. Ο φωνογράφος ήταν μια συσκευή εγγραφής και αναπαραγωγής ήχου. Λειτουργούσε ως εξής: Μια βελόνα κατέγραφε τον ήχο σε έναν κύλινδρο με αυλάκια, ο οποίος περιστρεφόταν σε μια σταθερή ταχύτητα. Ο κύλινδρος ήταν επικαλυμμένος με αλουμινόχαρτο και πάνω του σχηματιζόταν λακκάκια που αναπαριστούσαν τις διακυμάνσεις του ηχητικού σήματος⁷.

⁶ Morton D., *Sound recording: the life story of a technology*, Greenwood Publishing Group, 2004.

⁷ Koenigsberg A., *Edison Cylinder Records*, Stellar Productions, Νέα Υόρκη, 1969.

- 1895: Η ηχογραφημένη μουσική για ψυχαγωγία γίνεται σιγά σιγά δημοφιλής και το κοινό αρχίζει να ανταποκρίνεται στην νέα τάση. Η ζήτηση για ηχογραφήσεις έδωσε μεγάλο κίνητρο για επενδύσεις σε νέες τεχνολογίες από τις νεοσύστατες, τότε, δισκογραφικές εταιρείες⁸.
- 1936: Η εταιρεία BASF ηχογραφεί με την χρήση ενός μαγνητοφώνου⁹ την Συμφωνία No 39 του Μότσαρτ από τη Φιλαρμονική Ορχήστρα του Λονδίνου σε διεύθυνση του Sir Thomas Beecham. Ήταν η πρώτη ηχογράφιση συμφωνικής ορχήστρας, η οποία υπάρχει ακόμα και σήμερα.
- 1948: Κάνει την εμφάνισή του ο δίσκος βινυλίου από την Columbia records¹⁰, ως μέσο αποθήκευσης και αναπαραγωγής αναλογικού ήχου, και υιοθετήθηκε ως κύριο πρότυπο από την δισκογραφική βιομηχανία.
- 1956: Παράλληλα με τους μονοφωνικούς δίσκους, κάνουν την εμφάνισή τους και πωλούνται οι στερεοφωνικοί δίσκοι. Ο δίσκος "My Fair Lady"¹¹ (Ωραία μου Κυρία) και το 1ο Κοντσέρτο για πιάνο του Τσαϊκόφσκι¹² σε εκτέλεση του Van Cliburn ήταν οι πρώτοι δίσκοι που είχαν πωλήσεις άνω του 1 εκατομμυρίου.
- 1965: Βγαίνουν στην κυκλοφορία οι πρώτες ηχογραφημένες κασέτες. Χάρης στην απλότητα της χρήσης τους, έγιναν πολύ δημοφιλείς τα επόμενα χρόνια. Την πρώτη χρονιά μόνο, οι πωλήσεις έφτασαν τα 9000 αντίτυπα¹³. Την ίδια περίοδο κάνει την εμφάνισή της και η ευρείας χρήσης κασέτα 8-track στα αυτοκίνητα, που είχε το πλεονέκτημα να παίζει ασταμάτητα.
- 1975: Οι παράμετροι των ηχογραφήσεων στα studio έχουν γίνει περίπλοκοι. Για να καταφέρουν να εναρμονιστούν με τις απαιτήσεις, τα studio ξεκινούν να χρησιμοποιούν τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές¹⁴.
- 1983: Κάνει την πρώτη του επίσημη εμφάνιση το CD (compact disk) στην Αγγλία. Ήταν η μεγαλύτερη καινοτομία στην μουσική βιομηχανία μετά το βινύλιο¹⁵.
- 1988: Τα CD γίνονται εξαιρετικά δημοφιλή και κερδίζουν το μεγαλύτερο μερίδιο της αγοράς. Οι πωλήσεις τους ξεπερνούν για πρώτη φορά τις πωλήσεις των δίσκων

⁸ Newville L.J., *Development of the Phonograph*, Ουάσινγκτον, 1959, σελ. 69–79.

⁹ Engel F. & Hammar P., *A Selected History of Magnetic Recording*, 2006, PDF, Ανακτήθηκε από https://richardhess.com/tape/history/Engel_Hammar--Magnetic_Tape_History.pdf, στις 06/02/2021.

¹⁰ Marmorstein G., *The Label: The Story of Columbia Records*, Thunder's Mouth Press, Νέα Υόρκη, σελ. 165.

¹¹ <https://masterworksbroadway.com/music/my-fair-lady-original-broadway-cast-recording-1956/>, Επίσκεψη στις 06/02/2021.

¹² http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Piano_Concerto_No._1:_Recordings, Επίσκεψη στις 06/02/2021.

¹³ Hull G.P. & Hutchison P. & Strasser R., *The music business and recording industry*, Τρίτη έκδοση, Routledge, Νέα Υόρκη, 2011, σελ. 239.

¹⁴ Schouhamer Immink K., *Any song, Anytime, Anywhere*, 2010, σελ. 171-172.

¹⁵ Trager F., *Springer handbook of Lasers and Optics*, Δεύτερη έκδοση, Springer, Γερμανία, 2012, σελ. 824.

βινυλίου. Από το 1989 οι πωλήσεις CD ξεπέρασαν τα 200 εκατομμύρια τεμάχια και οι δίσκοι άρχισαν να εξαφανίζονται από τα δισκοπωλεία.

- 1989: Η Sony παρουσιάζει το DAT¹⁶ στις ΗΠΑ, Το DAT ακολουθεί την λογική της κασέτας αλλά έχει μικρότερο μέγεθος. Ύστερα από πιέσεις των δισκογραφικών εταιριών, οι εταιρείες παραγωγής DAT εφαρμόζουν το SCMS¹⁷ (Serial Copy Management System). Το SCMS είναι ένα σύστημα για την αποφυγή της ψηφιακής αντιγραφής.
- 1998: Γίνεται ευρέως γνωστό το πρωτόκολλο MP3¹⁸. Την ίδια εποχή τα υδατογραφήματα¹⁹ αρχίζουν να χρησιμοποιούνται στην μουσική και το 1999 κυκλοφορεί το πρότυπο SDMI²⁰ με στόχο μία νόμιμη εναλλακτική λύση στη μουσική πειρατεία.
- 2001: Η Apple κυκλοφορεί στην αγορά την πρώτη γενιά iPod²¹. Το iPod είναι μια φορητή συσκευή αναπαραγωγής πολυμέσων, που έμελλε να φέρει επανάσταση στην μουσική βιομηχανία.
- 2003: Ξεκινά την λειτουργία του το iTunes store²² της apple, το οποίο είναι ένα ψηφιακό κατάστημα που αλλάζει για πάντα τον τρόπο αλληλεπίδρασης του κοινού με τη μουσική.

¹⁶ <https://web.archive.org/web/20100625232554/http://www.sony.net/Fun/SH/1-21/h5.html>, Επίσκεψη στις 06/02/2021.

¹⁷ <https://www.techopedia.com/definition/10865/serial-copy-management-system-scms>, Επίσκεψη στις 06/02/2021.

¹⁸ Deherly Y.F., *A high-quality sound coding standard for broadcasting, telecommunications and multimedia systems*, Elsevier Science BV, Ολλανδία, 1994, σελ. 53–64.

¹⁹ Mehnen, J. & Koeppen, M. & Saad, A. & Tiwari, A., *Applications of Soft Computing From Theory to Praxis*, Springer, Γερμανία, σελ. 463-472.

²⁰ <https://web.archive.org/web/20050504104016/http://www.sdmi.org/>, Επίσκεψη στις 06/02/2021.

²¹ <https://www.ilounge.com/index.php/articles/comments/instant-expert-a-brief-history-of-ipod>, Επίσκεψη στις 06/02/2021.

²²

<https://www.macworld.com/article/3019878/15-years-of-itunes-a-look-at-apples-media-app-and-its-influence-on-an-industry.html>, Επίσκεψη στις 06/02/2021.

1.2 Ελληνική δισκογραφία

Η ιστορία της δισκογραφίας ελληνικών τραγουδιών ξεκινάει το 1896 και μάλιστα όχι στην Ελλάδα, αλλά στην Αμερική. Εκεί ηχογραφούνται αρκετοί ελληνικοί δίσκοι που υπολογίζονται περίπου στις 4 - 4.500 μέχρι την δεκαετία του 1940. Οι δίσκοι αυτοί που ηχογραφήθηκαν είναι διαφόρων μουσικών ειδών όπως για παράδειγμα δημοτικά, ρεμπέτικα, ελαφρά και άλλα είδη.²³

Ένα ιδιαίτερο φαινόμενο κατά τις πρώτες ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών, είναι ότι αυτές έγιναν σε περιοχές εκτός της ελληνικής επικράτειας. Στην Κωνσταντινούπολη και στην Σμύρνη όπου ζούσαν πολλοί Έλληνες αλλά και σε περιοχές όπου μετανάστευσαν αργότερα οι Έλληνες δημιουργώντας έντονο ελληνικό στοιχείο. Όπως για παράδειγμα στην Αμερική που αναφέραμε, έτσι και σε άλλες περιοχές, όπως το Κάιρο και η Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου (μέχρι τα τέλη της δεκαετίας 1940), αλλά και σε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις, όπως το Μιλάνο, Βερολίνο, Λονδίνο και Παρίσι, όπου πραγματοποιούσαν περιοδείες ελληνικά μουσικά συγκροτήματα.

Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1920 στην Ελλάδα δεν υπήρχαν παραρτήματα ξένων δισκογραφικών εταιρειών αλλά ούτε και ελληνική δισκογραφική εταιρεία. Κάποιες σποραδικές ηχογραφήσεις γινόταν από κινητά συνεργεία ευρωπαϊκών εταιρειών που έστελναν συνεργάτες στην Ελλάδα. Αυτό άλλαξε το 1930 όταν και δημιουργήθηκε το πρώτο εργοστάσιο της εταιρείας ηχογραφήσεων “Columbia”²⁴ στην Ριζούπολη. Το έργο αυτό σήμανε την συμμετοχή της Ελλάδας στον χώρο της μουσικής βιομηχανίας. Η Columbia μάλιστα ήταν και ο μόνος χώρος παραγωγής δίσκων 78 στροφών στην χώρα, έχοντας το μονοπώλιο για τρεις περίπου δεκαετίες.²⁵

²³ Ταμπούρης Π., *Το Ρεμπέτικο Τραγούδι στην Αμερική 1900-1940*, FM Records, Αθήνα, 2008.

²⁴ Φεργάδης Δ., *Με αφορμή την Columbia, Η βιομηχανία της δισκογραφίας στην Ελλάδα κατά τον 20ό αιώνα*, εκδόσεις ΚΨΜ, Αθήνα, 2018, σελ. 58.

²⁵ Κουνάδης Π. «Η ελληνική δισκογραφία», *Η καθημερινή*, 26/04/1998.



Το εργοστάσιο της Columbia στην Ριζούπολη.

Η νέα εποχή στην ελληνική δισκογραφία ξεκίνησε το 1958 με την κυκλοφορία των δίσκων 45 στροφών²⁶ από την Columbia. Σύντομα οι δίσκοι 45 στροφών επικράτησαν στην ελληνική αγορά, όντας ανώτεροι ποιοτικά από τους - ξεπερασμένους πλέον - δίσκους 78 στροφών. Με την νέα αυτήν τάση άρχισαν να κάνουν την εμφάνισή τους και νέες δισκογραφικές εταιρείες. «Μίνως Μάτσας και Υιός», «NINA», «Music Box», «ΑΤΤΙΚΑ» και «ΛΥΡΑ», άρχισαν να διεκδικούν μερίδιο από μια αγορά, η οποία άνθιζε κατά την δεκαετία του 1960.

Έπειτα ήρθε η σειρά των δίσκων 33 στροφών.²⁷ Οι δίσκοι αυτοί έκαναν την εμφάνισή τους στην αγορά την δεκαετία του 1960 και έγιναν η επικρατούσα τάση, χωρίς όμως να παραγκωνίσουν πλήρως τους δίσκους 45 στροφών, οι οποίοι κυκλοφορούσαν ευρέως μέχρι το 1975.²⁸ Το 1987 έφτασε στην Ελλάδα η επανάσταση των CD (compact disk). Η εφεύρεση αυτή, έμελλε να αλλάξει τον ρου της ιστορίας τόσο στην παγκόσμια, όσο και στην ελληνική πορεία της δισκογραφίας. Τα CD κυριάρχησαν επί δεκαετίες στην μουσική βιομηχανία της χώρας, δίνοντας την σκυτάλη της κυριαρχίας στην ψηφιακή μορφή της μουσικής, περί τα μέσα της δεκαετίας 2000.

²⁶ Lamster M., *45 RPM: A Visual History of the Seven-Inch Record*, Princeton Architectural press, Νέα Υόρκη, 2002, σελ. 7.

²⁷ Σάγος Γ., *Το Αναλογικό Πικαπ & οι Δίσκοι Βινυλίου*, Bookstars, Αθήνα, 2020.

²⁸ Λυκουρόπουλος Σ. «Από τον φωνόγραφο στα 45άρια», *Η καθημερινή*, 26/04/1998.

Με την έλευση του διαδικτύου, ο τρόπος που το κοινό κατανάλωνε την μουσική, αλλάζει άρδην. Η φυσική μορφή του δίσκου, του cd και της κασέτας, χάνει την υπεροχή της και δίνει την σκυτάλη στην ψηφιακή μορφή ήχου. Το διαδίκτυο παρέχει αμεσότητα και ταχύτητα και αλλάζει συλλήβδην την δομή της μουσικής βιομηχανίας.²⁹ Η “επανάσταση του διαδικτύου” ανάγκασε όλους τους συμμετέχοντες της μουσικής βιομηχανίας να αλλάξουν τον τρόπο που παράγουν, διανέμουν και διαφημίζουν το πολιτιστικό τους προϊόν, αλλά και το κοινό να αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο καταναλώνει μουσική.

Οι δισκογραφικές εταιρείες μπορούν πλέον να προωθήσουν ταχύτερα τους δίσκους τους και να τους διαφημίσουν σε μεγαλύτερο κοινό με μικρότερο κόστος. Οι καλλιτέχνες, από την άλλη, βλέπουν το διαδίκτυο ως ένα μέσο, το οποίο θα μπορούσε να τους απαγκιστρώσει από τις εταιρείες παραγωγής, καθώς μπορούν πλέον να έχουν άμεση επικοινωνία με το κοινό τους και να προωθούν οι ίδιοι την μουσική τους σε διάφορες πλατφόρμες χωρίς μεσάζοντες. Το κοινό μπορεί πλέον πιο εύκολα, πιο άμεσα και πιο φθηνά, να αγοράσει, να καταναλώσει αλλά και να μοιραστεί (νόμιμα ή παράνομα) την μουσική που θέλει.³⁰

1.2.1 Σημαντικές στιγμές στην ιστορία της ελληνικής δισκογραφίας

- 1896: Κυκλοφορούν οι πρώτοι ελληνικοί δίσκοι. Οι δίσκοι αυτοί είναι γραμμένοι από την μία πλευρά και ηχογραφήθηκαν από τον τενόρο Μιχάλη Αραχτίτζη στην Νέα Υόρκη. Τον Μάιο του 1896 δημοσιεύεται στην χώρα η πρώτη διαφήμιση γραμμοφώνων, στην εφημερίδα «Ακρόπολις».³¹
- 1917: Γίνεται η πρώτη ηχογράφιση μπουζουκιού στο Γκέρλιτς της τότε Πρωσίας από Έλληνες στρατιωτικούς αιχμαλώτους του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Παίζει ο Κώστας Καλαμάρας από την Σύρο και τραγουδά ο ανιψιός του μεγάλου λογοτέχνη Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, ο Απόστολος Παπαδιαμάντης. Την ευθύνη αυτών των εγγράφων έχει ο ελληνιστής καθηγητής Α. Χάιζενμπεργκ, πατέρας του διάσημου φυσικού.³²

²⁹ Parikh M. ό.π.

³⁰ Hughes J. & Lang K., *If I had a song: The culture of digital community networks and its impact on the music industry*, *International Journal on Media Management*, 2003, σελ. 180-189, Ανακτήθηκε από <http://dx.doi.org/10.1080/14241270309390033> στις 10/02/2021.

³¹ Βλαβιανού Α. «Ένας αιώνας που γράφτηκε με νότες», *Το Βήμα*, 13/10/1996.

³² Βολιότης - Καπετανάκης Η., *Του κυρίου του η φωνή*, Μετρονόμος, Αθήνα, 2010.

- 1936: Οι πρώτοι δίσκοι γραμμοφώνου φτιαγμένοι στην Ελλάδα κυκλοφορούν τον Δεκέμβριο. Ήταν δημιούργημα της εταιρείας Columbia στο νεόδμητο εργοστάσιό της στην Ριζούπολη. Παράλληλα με την δημιουργία του εργοστασίου της Columbia, παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα ένα καινούργιο επάγγελμα, αυτό του ηχολήπτη. Ο πρώτος Έλληνας ηχολήπτης είναι ο Ευάγγελος Αρεταίος (1906-1974). Ο τενόρος Μιχάλης Θωμάκος ερμηνεύει τις παραγωγές «Μαρούσκα» και «Λωτός», δυο «ελληνοποιημένες» διεθνείς επιτυχίες της εποχής.
- 1951: Τυπώνεται στην Αγγλία ο πρώτος δίσκος 33 στροφών με ελληνικό κλασικό έργο. Πρόκειται για την «Συμφωνία Αρ. 1 για μεσόφωνο και ορχήστρα» του Γιάννη Χρήστου.
- 1954: Κατασκευάζεται στην Ολλανδία ο δίσκος 33 στροφών «Modern Greek Chamber Music» από την Philips, κατόπιν παραγγελίας του ελληνικού παραρτήματος της εταιρείας. Περιέχει έργα των Μανώλη Καλομοίρη, Νίκου Σκαλκώτα και Μάριου Βάρβογλη, γραμμένα στην Αθήνα.
- 1958: Κυκλοφορεί τον Ιανουάριο ο πρώτος ελληνικός δίσκος 45 στροφών. Είναι «Η γερακίνα» και τα «Νησιώτικα συρτά» από την Ιωάννα Γεωργακοπούλου. Ο τελευταίος δίσκος 45 στροφών κυκλοφόρησε το 1980.³³
- 1961: Στις εγκαταστάσεις της Columbia εγκαθίσταται, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, πρέσα κοπής δίσκων μακράς διάρκειας.
- 1962: Δημιουργείται η Μίνως Μάτσας & Υιός από τον Μ. Μάτσα (1906- 1970) και τον γιο του Μάκη, που αντιπροσωπεύει τις Odeon και Parlophone στην Ελλάδα.
- 1968: Αποφασίζεται η δημιουργία ελληνικής ετικέτας και κυκλοφορεί ο πρώτος δίσκος της Minos με αύξοντα αριθμό MSM101. Πρόκειται για το LP «Ο Σταθμός» των Μάνου Λοΐζου - Λευτέρη Παπαδόπουλου με ερμηνευτές τους Γιάννη Καλαντζή, Λίτσα Διαμάντη, Γιώργο Νταλάρα και Δημήτρη Ευσταθίου.
- 1968: Εμφανίζονται στην ελληνική αγορά οι κασέτες. Η πρώτη παρτίδα κατασκευάζεται στις ΗΠΑ απ την “Peters International” του Χριστόφορου Πετροπουλέα. Μετά από οκτώ μήνες άρχισε την λειτουργία του το πρώτο ελληνικό εργοστάσιο παραγωγής κασετών.
- 1975: Η αμερικανική CBS ανοίγει θυγατρική εταιρεία στην Ελλάδα. Μέχρι τότε την αντιπροσωπεία των δίσκων της, την είχε η Music Box.

³³ Βολιότης - Καπετανάκης Η., ό.π..

- 1978: Η Polygram κυκλοφορεί το πρώτο ελληνικό maxi single, δηλαδή δίσκο 33 στροφών και 12 ιντσών, με ένα τραγούδι σε κάθε πλευρά.
- 1980: Τυπώνεται ο τελευταίος δίσκος 45 στροφών.
- 1987: Ξεκινά την λειτουργία του το πρώτο ελληνικό εργοστάσιο παραγωγής CD. Είναι το “Digital Press Hellas” των Μιαηλίδη – Κρεζία.
- 1991: Τον Απρίλιο κλείνει οριστικά το ιστορικό εργοστάσιο δίσκων της Columbia στην Ριζούπολη.

1.3 Το φαινόμενο της πειρατείας

Με την έλευση του CD και του διαδικτύου, το φαινόμενο της πειρατείας στην μουσική εκτινάχθηκε. Όμως το φαινόμενο της πειρατείας δεν είναι κάτι νέο και δεν εμφανίστηκε εξαιτίας του CD και του διαδικτύου. Αντίθετα, προϋπάρχει ταυτόχρονα σχεδόν με ολόκληρη την πορεία της δισκογραφίας. Κατά την δεκαετία του 1920 οι δίσκοι γραμμοφώνου επικρατούν ολοκληρωτικά στο εμπόριο και δημιουργούνται μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες και από τις δύο πλευρές του Ατλαντικού, οι οποίες μετέβησαν στην Ανατολή για ηχογραφήσεις.

Καθώς η αύξηση της ζήτησης των δίσκων γινόταν με γοργούς ρυθμούς, οι εταιρείες άρχισαν να ιδρύουν καινούργια εργοστάσια στην Γερμανία, στην Αγγλία, στην Ρωσία, στην Γαλλία και στην Αίγυπτο. Αυτή η αύξηση της ζήτησης δίσκων, οδήγησε, όπως ήταν φυσικό, στις πρώτες απόπειρες πλαστογράφησης τους. Έτσι από τα τέλη του 19ου αιώνα, άρχισαν κιόλας να εμφανίζονται τα πρώτα κρούσματα πλαστογράφησης κυλίνδρων, με το φαινόμενο αυτό να διογκώνεται ραγδαία και να δημιουργεί πονοκέφαλο στις εταιρείες της εποχής. Η λύση που σκέφτηκαν οι εταιρείες, ήταν να επικαλύψουν τους κυλίνδρους με φύλλα χρυσού. Η λύση αυτή είχε αποτέλεσμα και τα κρούσματα πλαστογράφησης κυλίνδρων μειώθηκαν αρκετά.

Με την διάδοση όμως των επίπεδων δίσκων ξεκίνησε σχεδόν ταυτόχρονα και η παραχάραξή τους. Οι πρώτες απόπειρες κυκλοφορίας πειρατικών δίσκων, έκαναν την εμφάνισή τους, όταν οι “πειρατές” έκαναν το εξής: Αγόραζαν δίσκους που κυκλοφορούσαν στο εμπόριο και από αυτούς δημιουργούσαν καινούργιες μήτρες και με μία δική τους πρέσα κοπής, κατάφεραν να αναπαράγουν τους ίδιους δίσκους με μικρότερο κόστος από τις εταιρείες αλλά σε παρόμοια ποιότητα.

Οι πειρατές της εποχής αλλοίωναν, μάλιστα, τους ανάγλυφους αριθμούς μήτρας που ήταν στους πρωτότυπους δίσκους και έβαζαν πάνω τους δικούς τους. Έτσι τύχαινε πολλές φορές το τραγούδι που περιείχε ο δίσκος, να είναι διαφορετικό με αυτό που ήταν γραμμένο στην ετικέτα.

Η λύση που σκέφτηκαν τότε οι δισκογραφικές εταιρείες, για να καταπολεμήσουν την πειρατεία δίσκων, ήταν να εκφωνούν στην αρχή της ηχογράφησης το όνομα της εταιρείας, έτσι ώστε όποιος άκουγε τον δίσκο, να καταλάβαινε ποιά είναι και η εταιρεία που έκανε την πρωτότυπη ηχογράφηση. Καθώς τότε χρησιμοποιούνταν η μέθοδος του χωνιού³⁴ για τις ηχογραφήσεις, ήταν δύσκολο να σβηστεί ένα μόνο μέρος της ηχογράφησης από τους πειρατές.³⁵ Ούτε αυτό όμως ήταν αρκετό για να σταματήσει η παρανομία. Οι πειρατές συνέχισαν να αντιγράφουν τους δίσκους, ακόμα κι αν στην αρχή ακουγόταν το όνομα της εταιρείας που έκανε την πρωτότυπη ηχογράφηση.

Το φαινόμενο της μουσικής πειρατείας γνώρισε τεράστια άνθιση την δεκαετία του 1960, όταν εμφανίστηκαν οι κασέτες, καθώς η αντιγραφή τους ήταν πολύ εύκολη και γινόταν από τον καθένα στο σπίτι του. Αργότερα με την επικράτηση του CD, η πειρατεία παρέμεινε στα ίδια επίπεδα και γινόταν τόσο από επαγγελματίες, όσο κι από ερασιτέχνες. Στην συνέχεια, με την έλευση του προσωπικού υπολογιστή (PC), η παράνομη διάδοση μουσικής εκτινάχθηκε στα ύψη, καθώς τα αρχεία MP3³⁶, απλά μεταφέρονται από τον έναν υπολογιστή/κινητό κ.α στον άλλο.

Και τέλος ήρθε το διαδίκτυο. Μια τεχνολογία η οποία έφτασε την πειρατεία στο ζενίθ, μέσω της άμεσης αντιγραφής αρχείων (τραγούδια) από απόσταση και της σχετικής ανωνυμίας που προσφέρει. Αυτό έγινε κυρίως μέσω παράνομων ιστοτόπων (internet sites), φτιαγμένοι για αποκλειστικά αυτόν τον σκοπό. Οι ιστότοποι αυτοί χωρίζονται σε τρεις κύριες κατηγορίες:

- **Streaming sites** που δίνουν την δυνατότητα στους χρήστες της απευθείας θέασης οπτικοακουστικών έργων, μέσω συνδέσμων. Μερικά από αυτά τα site έχουν επιλογή και για λήψη (download).
- **Link sites** που παρέχουν την δυνατότητα, πάλι μέσω συνδέσμων όπως και τα streaming sites, για μεταφόρτωση (upload) και λήψη (download) πνευματικών δημιουργημάτων.

³⁴ Morton D. ό.π.

³⁵ Τόγελος Σ., *Τραγούδια Παραδοσιακά - Η πορεία του Δημοτικού Τραγουδιού*, Τύποις, Τρίκαλα, 2005, σελ. 87.

³⁶ Deher Y.F., ό.π.

- **Torrent sites** που είναι βασισμένα στα peer to peer (χρήστης σε χρήστη) δίκτυα και ουσιαστικά λειτουργούν σαν αποθηκευτικός χώρος πληροφοριών για την εύρεση ψηφιακών αρχείων και κυρίως ως βασικοί διαμεσολαβητές στην επικοινωνία των χρηστών μεταξύ τους, ώστε αυτοί να έχουν την δυνατότητα της ανταλλαγής και διακίνησης ψηφιακών αρχείων τα οποία στην πλειονότητά τους περιέχουν προστατευόμενα πνευματικά έργα (μουσική).³⁷

Η παράνομη διακίνηση της μουσικής επηρέασε, όπως ήταν φυσικό, όλους τους εμπλεκόμενους στην μουσική βιομηχανία, ανάμεσά τους και στα studio ηχογραφήσεων, τα οποία υπέστησαν οικονομικό πλήγμα από την άνθιση της πειρατείας. Παρακάτω θα δούμε πως ο Παναγιώτης Καλαμπάκας εξηγεί στην συνέντευξη του λεπτομερώς, το κατά πόσο και με ποιόν τρόπο, επηρέασε η πειρατεία τις παραγωγές, την πορεία αλλά και τα έσοδα του studio “Ηχογέννηση”.

³⁷ <https://www.epoe.org/pages/internet-investigation/>, Επίσκεψη στις 08/02/2021.

[2] Το υφιστάμενο μουσικό τοπίο

2.1 Η μουσική ζωή των Τρικάλων

Για να κατανοήσουμε τον τρόπο λειτουργίας του studio “Ηχογέννηση” και του Παναγιώτη Καλαμπάκα προσωπικά, είναι απαραίτητο να κάνουμε μια σύντομη αναφορά στην μουσική παράδοση των Τρικάλων. Μία πόλη με τεράστιο πολιτισμικό υπόβαθρο, η οποία έχει συμβάλει τα μέγιστα στην εξέλιξη της ελληνικής μουσικής πραγματικότητας, μέσω της πληθώρας των δημιουργών και καλλιτεχνών που έλκουν την καταγωγή τους από τα Τρίκαλα.

Συνθέτες, στιχουργοί, τραγουδιστές, ψάλτες και οργανοπαίχτες, άλλοι εξαιρετικά δημοφιλείς και άλλοι όχι τόσο, δημιούργησαν ένα τεράστιο μουσικό δίκτυο γύρω από την πόλη των τρικάλων. Ανατρέχοντας στην μουσική ιστορία της πόλης, θα συναντήσει κανείς μία ευρεία γκάμα μουσικών ιδιωμάτων. Η λαϊκή και η δημοτική μουσική, όμως, έχουν την τιμητική τους στα Τρίκαλα, καθώς αποτελούν τα κυρίαρχα μουσικά, τα οποία επικρατούν μέχρι και σήμερα.

Στην ευρύτερη περιοχή των τρικάλων όμως, συναντούμε σπουδαία παράδοση και στην εκκλησιαστική μουσική. Η πληθώρα ιεροψαλτών, οι σχολές βυζαντινής μουσικής, οι πολιτιστικοί σύλλογοι, τα σωματεία ιεροψαλτών, οι αμέτρητες εκκλησίες και τα μοναστήρια, με προεξέχοντα αυτά των μετεώρων, έχουν αφήσει μία πλούσια παρακαταθήκη στην ψαλτική παράδοση του νομού τρικάλων.

2.1.1 Ρεμπέτικη και λαϊκή μουσική

Τα Τρίκαλα είναι συνδυσμένα με τον συνθέτη και στιχουργό Βασίλη Τσιτσάνη³⁸ και όχι άδικα, καθώς έχει αφήσει τεράστια παρακαταθήκη στο ρεμπέτικο και στο λαϊκό τραγούδι. Ο Βασίλης Τσιτσάνης γεννήθηκε στα Τρίκαλα στις 18 Ιανουαρίου του 1915 και

³⁸ Ορδουλίδης Ν. *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983): ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική*, Ιανός ο Μελωδός, 2014, σελ. 188.

αποτέλεσε μία από τις πιο σημαντικές φυσιογνωμίες της ελληνικής μουσικής πραγματικότητας στον 20ο αιώνα.

Ο μουσικολόγος Λάμπρος Λιάβας αναφέρει για τον Βασίλη Τσιτσάνη πως «έβγαλε το λαϊκό τραγούδι από τα όρια του περιθωρίου, όπου το είχαν τάξει τα αντικοινωνικά και ανατολίτικα στοιχεία του, για να το εντάξει στην καινούργια κοινωνική πραγματικότητα της μεταπολεμικής Ελλάδος. Καθιέρωσε νέο ύφος παιξίματος και τραγουδιού με τον εξευρωπαϊσμό-συγκερασμό των κλιμάκων, αρμονίες με δεύτερες και τρίτες φωνές, εμπλουτισμένη ενορχήστρωση και καινοτομίες στην ποιητική δομή, όπου για πρώτη φορά το λαϊκό τραγούδι απομακρύνθηκε από τις παραδοσιακές φόρμες του δίστιχου επισημοποιώντας το ρόλο του ρεφρέν».³⁹

Αλλά δεν είναι μόνο ο Βασίλης Τσιτσάνης. Ένας ακόμη μεγάλος τρικαλινός δημιουργός, ο Απόστολος Καλδάρας, γεννημένος στα Τρίκαλα στις 7 Απριλίου 1922, συνεργάστηκε με τα σημαντικότερα ονόματα του ελληνικής μουσικής σκηνής και άφησε το δικό του στίγμα στο ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι, δημιουργώντας μία πληθώρα τραγουδιών, τα οποία στέκουν διαχρονικά μέχρι και σήμερα, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι».⁴⁰

Ο στιχουργός Κώστας Βίρβος γεννήθηκε στα Τρίκαλα στις 29 Μαρτίου 1926 και αποτέλεσε ένα ξεχωριστό κεφάλαιο στην ιστορία του ελληνικού τραγουδιού, καθώς έχει γράψει έναν τεράστιο όγκο τραγουδιών, που αγγίζουν τις 2.500. Με τους προαναφερθέντες Βασίλη Τσιτσάνη και Απόστολο Καλδάρα, τους συνδέει μακρά και παραγωγική ιστορία, καθώς και στους δύο έχει δώσει πληθώρα στίχων, οι οποίοι έγιναν επιτυχίες, που σημάδεψαν το ελληνικό πεντάγραμμο. Οι περισσότεροι στίχοι του Κώστα Βίρβου αντλούν την ωμή τους δύναμη από τις βιωματικές του εμπειρίες στην κατοχή, όπου συνελήφθη και κρατούνταν στην απομόνωση.

Στον πρόλογο του βιβλίου της κόρης του Κώστα Βίρβου, Μαρίας, ο Μίκης Θεοδωράκης είχε πει: *"Ο Βίρβος είναι ένα από τα μεγάλα κλαριά επάνω στο δέντρο της Ελληνικής μουσικής. Είναι ο λαϊκός ποιητής που έγραψε χιλιάδες τραγούδια. Πολλοί από μας και από σας δεν θα ξέρετε ότι τα τραγούδια που έχετε αγαπήσει και τραγουδήσει και με τα οποία έχετε συγκινηθεί, έχετε κλάψει, έχετε πονέσει, έχετε ελπίσει, τα έχει γράψει εκείνος. Έχει*

³⁹ Λιάβας Λ., *Το Ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 2009, σελ.12.

⁴⁰ Αγγελής Γ., *Λαϊκό τραγούδι με τρικαλινή καταγωγή - Η περίπτωση του Απόστολου Καλδάρα*, Τ.Ε.Ι Ηπείρου, Άρτα, 2013, σελ. 29 & 33.

συνεργαστεί με όλους σχεδόν τους πιο μεγάλους και κλασικούς συνθέτες της λαϊκής μας μουσικής".⁴¹

Η μουσική παρακαταθήκη που έχουν αφήσει τα Τρίκαλα είναι τεράστια και φυσικά δεν τελειώνει εδώ. Ο Γιώργος Σαμολαδάς, ο Χρήστος Κολοκοτρώνης και ο Μπάμπης Μπακάλης είναι κάποιοι από τους πιο γνωστούς λαϊκούς Τρικαλινούς δημιουργούς⁴². Ο καθένας από τους δημιουργούς αυτούς, αποτελεί από μόνος του ξεχωριστό αντικείμενο έρευνας.

Εξαιτίας αυτών των γνωστών δημιουργών αλλά και πολλών άλλων, οι οποίοι δεν απέκτησαν τόσο μεγάλη αναγνωρισιμότητα, τα Τρίκαλα έχουν αποκτήσει μια πολύ πλούσια κληρονομιά στο λαϊκό τραγούδι. Δεν μπορούμε επίσης να παραλείψουμε τον τραγουδιστή Δημήτρη Μητροπάνο⁴³, με καταγωγή από την Αγία Μονή Τρικάλων. Ο Μητροπάνος συνέδεσε το όνομά του με την καταγωγή του και συνέβαλε σε τεράστιο βαθμό στην μουσική αναγνωρισιμότητα των Τρικάλων.

Στην ευρύτερη περιοχή των Τρικάλων, λειτούργησαν και λειτουργούν πολλά κέντρα διασκέδασης λαϊκής μουσικής, από τα οποία έχουν περάσει οι περισσότεροι Τρικαλινοί μουσικοί και τραγουδιστές. Μέχρι το 2010 πολλά από τα κέντρα αυτά λειτουργούσαν και την χειμερινή και την καλοκαιρινή σεζόν. Τα μεγαλύτερα και πιο γνωστά κέντρα στα Τρίκαλα ήταν το "Γλυκοχάραμα", ο "Ψωμάς", η "Αλεπού", τα "Δειλινά", ο "Διογένης" (καλοκαιρινό), η "Ομορφη νύχτα" (χειμερινό & καλοκαιρινό), η "Οδός ονείρων" (καλοκαιρινό), η "Αστροφεγγιά" (καλοκαιρινό), το "Κελάρι" και το "Ηλιοτρόπιο".⁴⁴ Τα λιγοστά σημερινά κέντρα διασκέδασης λειτουργούν μόνο την χειμερινή περίοδο με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τον "Ορφέα".

Στην πόλη των Τρικάλων σήμερα δεσπόζει το «Μουσείο Τσιτσάνη».⁴⁵ Ένα μουσείο που ιδρύθηκε προς τιμήν του μεγάλου τρικαλινού δημιουργού και στεγάζεται στον χώρο των παλαιών φυλακών τρικάλων. Το μουσείο έχει ως βασικό σκοπό την καταγραφή και την προβολή της πορείας και του έργου του Βασίλη Τσιτσάνη και επιπλέον φιλοξενεί πολλές μουσικές δράσεις, σεμινάρια και ημερίδες και συμβάλει στην προβολή και στην διάδοση της μουσικής παράδοσης των Τρικάλων.

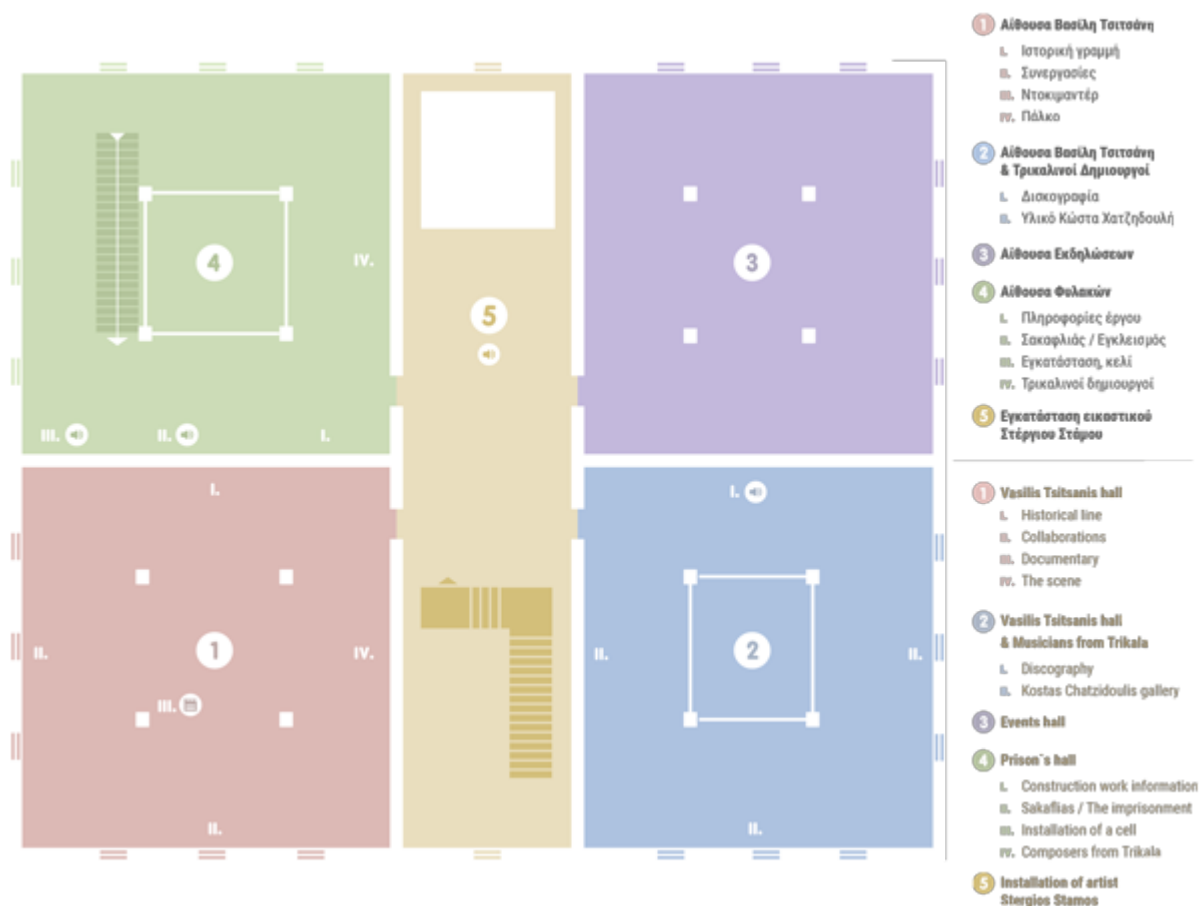
⁴¹ Βίρβου Μ., *Κώστας Βίρβος: Εγώ δεν ζω γονατιστός*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2019.

⁴² Ρήγα Α.Β., *Τρικαλινή Λαϊκή Μούσα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2004.

⁴³ Φιλίππου Ε., *Δημήτρη*, ΜΝΡ, Αθήνα, 2014.

⁴⁴ Λίνος Ν., Συνέντευξη, Τρίκαλα, 29/04/2020.

⁴⁵ <http://www.museumtsitsani.gr/>, Επίσκεψη στις 21/05/2021.



Διάρθρωση του Μουσείου Τσιτσάνη.

2.1.2 Δημοτική μουσική

Η ευρύτερη περιοχή των τρικάλων έχει πολύ μεγάλη μουσική παράδοση και στο δημοτικό τραγούδι. Στην πολύ ενδιαφέρουσα πτυχιακή εργασία του Περικλή Ζήση, βλέπουμε πως οι τρικαλινοί μουσικοί του δημοτικού τραγουδιού δημιούργησαν ένα πολύ μεγάλο δίκτυο καθιστώντας τον νομό Τρικάλων σημαντικότερο μουσικό κέντρο της στεριανής Ελλάδας.

Από τα βουνά των Τρικάλων (Βλάχοι) μέχρι τον κάμπο (Καραγκούνηδες), πολλές μουσικές προσωπικότητες άφησαν το στίγμα τους, είτε παικτικά, είτε τραγουδιστικά, είτε συνθέτοντας και γράφοντας στίχους. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι: Θανάσης και Αντώνης Λαβίδας, Ελένη Βιτάλη, Άγγελος Αβράμης, Κώστας Φιλίππου (Καρακώστας), Κυριάκος Κωστούλας, Δημοσθένης Βλαχαγγέλης, Νίκος Καρακώστας, Νίκος Μπιτέλης.

Φυσικά, η μουσική των Τρικάλων έχει δεχτεί εμφανείς επιρροές από τους γειτονικούς νομούς Γρεβενών, Καρδίτσας, Λαρίσης, Άρτας και Ιωαννίνων.

Στην διάδοση του δημοτικού τραγουδιού στην πόλη των Τρικάλων, συνέβαλαν σημαντικά τα κέντρα διασκέδασης δημοτικής μουσικής γνωστά και ως “κλαρινάδικα”. Τα κέντρα αυτά λειτουργούσαν στις συνοικίες αλλά και στην πόλη των Τρικάλων κατά την χειμερινή περίοδο (από τον Οκτώβριο μέχρι το Πάσχα), που οι δουλειές των δημοτικών μουσικών ήταν πεσμένες, καθώς στην πλειοψηφία τους οι δημοτικοί μουσικοί δούλευαν το καλοκαίρι σε γάμους, πανηγύρια και άλλες εκδηλώσεις. Τα κέντρα δημοτικής μουσικής που λειτουργούσαν στην περιοχή των Τρικάλων, ήταν Ο “Πηνειός” στο χωριό Μεγάλα Καλύβια, ο “Πλάτανος” στην συνοικία Αμπελάκια, η “Βοσκοπούλα”, το “Πανόραμα”, η “Γαλήνη” και η “Νοσταλγία” στην πόλη των Τρικάλων.

Πολύ σημαντικό ρόλο στην μουσική ανάπτυξη του νομού Τρικάλων, έπαιξε και το καφενείο των μουσικών, το οποίο έγινε θεσμός την δεκαετία του 1950. Άλλαξε κατά καιρούς αρκετούς ιδιοκτήτες αλλά και χώρο στέγασης, παρέμενε όμως πάντα στο κέντρο των Τρικάλων. Το καφενείο των μουσικών λειτουργούσε ως χώρος συνάντησης των μουσικών και όχι μόνο.

Στο καφενείο αυτό οι μουσικοί γνωρίζονταν μεταξύ τους, μαθητές έψαχναν δάσκαλο για να τους διδάξει κάποιο όργανο αλλά ήταν επίσης και ένας χώρος που κλεινόταν πολλές δουλειές. Μουσικοί έπαιρναν άλλους μουσικούς, για να σχηματίσουν ορχήστρα για δουλειά, αλλά και πελάτες που ζητούσαν μουσικούς για γάμους, πανηγύρια, γλέντια και άλλες εκδηλώσεις, όλοι πήγαιναν στο καφενείο των μουσικών.⁴⁶

⁴⁶ Ζήσης Π., *Οι λαϊκοί μουσικοί της περιοχής των Τρικάλων. Γενεαλογία - μουσικά δίκτυα*, Τ.Ε.Ι Ηπείρου, Άρτα, 2014, σελ. 8, 128, 139 & 140.



Φωτογραφία Ντούτσια Γιώργου. 1940 στο κέντρο της Πόλης έξω από ταβερνείο που σύχναζαν οι μουσικοί. Από αριστερά πάνω: Ντούτσιας Νέστωρας, Ντούτσιας Θανάσης, Λαβίδας Θανάσης, Καραγιώργος Βασίλης, Ντούτσιας Δημήτρης από αριστερά κάτω: Καραγιώργος Νίκος, Καλαμπάκας Αποστόλης

2.1.3 Εκκλησιαστική μουσική

Πέραν της λαϊκής και της δημοτικής μουσικής, τα Τρίκαλα διαθέτουν μεγάλη παράδοση και στην εκκλησιαστική μουσική. Από τις πρώτες σχολές που δημιουργήθηκαν στην Ελλάδα, είναι η Σχολή Τρίκκης, με την αρχική της λειτουργία να χρονολογείται στα μέσα του 16ου αιώνα. Το 1875, έξι χρόνια μετά την ενσωμάτωση της Θεσσαλίας στο ελεύθερο ελληνικό κράτος (1869), ιδρύθηκε η Δωροθέα Ιερατική Σχολή Τρίκκης από τον Δωρόθεο Σχολάριο.⁴⁷

Από το 1939 έχουμε αναφορές για την ίδρυση της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής, η οποία λειτουργεί ως παράρτημα Εθνικού Ωδείου Αθηνών. Η συγκεκριμένη σχολή θα ανοίξει και θα κλείσει αρκετές φορές, μέχρι να φτάσουμε στο 1986, όπου κατόπιν ενεργειών του Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Τρίκκης και Σταγών κ.κ. Αλέξιου, η σχολή γίνεται πλέον

⁴⁷ Νημάς Θ., *Η εκπαίδευση στη Θεσσαλία κατά την περίοδο της τουρκοκρατίας*, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 1995, σελ. 130 - 132.

ανεξάρτητη, λειτουργεί υπό την αιγίδα της Μητρόπολης και αναγνωρίζεται επίσημα από το Υπουργείο Πολιτισμού.

Στην πόλη των τρικάλων λειτούργησε επίσης ο Σύλλογος Φύλων της Βυζαντινής Μουσικής, το Σωματείο Ιεροψαλτών Νομού Τρικάλων «Ιωάννης ο Δαμασκηνός», ο Βυζαντινός Χορός Τρικάλων και το Καλλιτεχνικό Σωματείο - Χορός Ψαλτών «Τρίκης Μελωδοί».

Από την παραπάνω σύντομη αναφορά, παρατηρούμε πως στα Τρίκαλα υπήρξε έντονη κινητικότητα και στην εκκλησιαστική μουσική. Δημιουργήθηκαν πολλές σχολές, με πληθώρα ιεροψαλτών να φοιτά σε αυτές. Επίσης δημιουργήθηκαν σύλλογοι και σωματεία ζωτικής σημασίας, το οποίο καταδεικνύει πως η εκκλησιαστική μουσική παρέμεινε ζωντανή στο πέρασμα των χρόνων, μέσω της πρακτικής ενασχόλησης αλλά και μέσω της διδασκαλίας.



Η Σχολή Βυζαντινής Μουσικής Τρικάλων.

2.2 Το κλαρίνο στην Ελλάδα, στην Ήπειρο και στα Τρίκαλα

Καθώς το κλαρίνο είναι το κύριο όργανο που συναντούμε στην πλειοψηφία των ηχογραφήσεων του Παναγιώτη Καλαμπάκα και του studio “Ηχογέννηση”, είναι βασικό να κατανοήσουμε την θέση που κατέχει το όργανο αυτό στην Ελλάδα. Η εστίαση της έρευνας αυτού του κεφαλαίου είναι στην Ήπειρο και στα Τρίκαλα, καθώς από αυτές τις δύο περιοχές, κατά συντριπτική πλειοψηφία, ηχογραφούσε μουσικούς και συγκροτήματα ο Παναγιώτης Καλαμπάκας.

Το κλαρίνο εμφανίστηκε στην Ελλάδα από τον 19ο αιώνα, ξεκινώντας από την Βόρεια Ελλάδα, την Ήπειρο και την δυτική Μακεδονία και με το πέρασμα των χρόνων, κατέλαβε κύρια θέση στα τοπικά μουσικά σχήματα. Από τις αρχές του 20ου αιώνα, είναι το κύριο μελωδικό όργανο που συναντάμε στα συγκροτήματα της Ηπείρου και των Τρικάλων αλλά και σε όλες τις γωνιές της χώρας, με συνοδευτικά όργανα, κατά κύριο λόγο, το βιολί και το λαούτο. Τα όργανα αυτά αποτελούσαν ένα συγκρότημα. Τα συγκροτήματα αυτά ήταν γνωστά και ως “κομπανιές” από το αγγλικό “company”, που σημαίνει παρέα - συντροφιά. Ήταν στην ουσία μια παρέα μουσικών.

Δεν είναι απολύτως σίγουρο το πώς το κλαρίνο έφτασε και επικράτησε στην ελληνική μουσική ζωή. Ένα πιθανό σενάριο μας δίνει η Δέσποινα Μαζαράκη⁴⁸ η οποία υποστηρίζει πως το κλαρίνο έφτασε στην χώρα μας, όταν η οθωμανική αυτοκρατορία, στα μισά περίπου του 19ου αιώνα, ανέθεσε στους Γερμανούς τον εκσυγχρονισμό του στρατού της και αυτό περιέλαβε και τις μουσικές μπάντες.

Κατά την διάρκεια του εκσυγχρονισμού αυτού, υιοθέτησαν μεταξύ άλλων και το κλαρίνο. Έπειτα ήρθε με τους Τουρκόγυφτους από την Τουρκία, ακολουθώντας την πορεία τους στα Βαλκάνια και στην Ελλάδα. Αναλυτικότερες πληροφορίες για την εμφάνιση του κλαρίνου στην Ελλάδα μπορούμε να αντλήσουμε από το βιβλίο του Γ. Κοκκώνη “Μουσική από την Ήπειρο”.⁴⁹

⁴⁸ Μαζαράκη Δ., *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Κέδρος, 1984.

⁴⁹ Κοκκώνης Γ., *Μουσική από την Ήπειρο*, Εκδόσεις Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα, 2008, σελ. 35-40.

2.2.1 Ήπειρος

Στην περιοχή της Ηπείρου συναντάμε ίσως τις περισσότερες πληροφορίες αναφορικά με το κλαρίνο, σε σχέση με άλλες περιοχές. Και αυτό αφορά στα μισά του 19ου αιώνα και μετά και φυσικά σε όλη την διάρκεια του 20ου αιώνα. Από τις πληροφορίες που αντλούμε από το βιβλίο “Λαϊκό κλαρίνο” της Δέσποινας Μαζαράκη, γίνεται εμφανές, πως από τα μισά του 19ου αιώνα υπάρχει μεγάλη κινητικότητα γύρω από το - νεοεισαχθέν τότε μουσικό όργανο - κλαρίνο.

Επιγραμματικά, έχουμε πληροφορίες για την Κόνιτσα, όπου ως αρχαιότεροι παίκτες κλαρίνου παρουσιάζονται οι Θώμος Αναστασίου, ο Τουρκαλβανός Μπεκίρ και ο Παύλος Τσούτας (1834 - 1944). Για το Πωγώνι αναφέρονται δύο σόγια μουσικών: οι Μπατζαίοι στα Τσαραπλιανά (Βασιλικό) και οι Νταλαίοι στο Δελβινάκι. Από τους Μπατζαίους αυτός που έπαιζε κλαρίνο ήταν ο Νικόλας Μπατζής και μάλιστα αναφέρεται ως ο πρώτος που έπαιζε κλαρίνο στο πωγώνι και στα γύρω χωριά. Από τους Νταλαίους, όλες οι καταγεγραμμένες γενιές έπαιζαν κλαρίνο: ο Λάμπρος, ο Γιώργης, ο Λεωνίδας και ο Φώτης, ο οποίος εξιστορεί την πορεία της οικογένειάς του στο όργανο.⁵⁰

Μετά το Πωγώνι γίνεται λόγος για τα Κούρεντα όπου συναντώνται σόγια οργανοπαιχτών στην Ζίτσα και στην Ζελίστα. Στην Ζίτσα δύο ήταν τα κύρια σόγια οργανοπαιχτών: οι Γιαννοπουλαίοι και οι Γκαγκαίοι. Στην οικογένεια των Γιαννοπουλαίων ήταν σχεδόν όλοι οργανοπαίκτες και αυτός που έπαιζε κλαρίνο ήταν ο Θανάσης Γιαννόπουλος. Από τους Γκαγκαίους αναφέρονται πέντε γενιές παικτών κλαρίνου, με πιο ξακουστό τον παλαιότερο Μήτρο Γκάγκα, ο οποίος αναφέρεται ότι έπαιζε στην αυλή του Μουσταφά Πασά.

Στο χωριό Ζελίστα (Φωτεινό), συναντούμε το σόι των Χαλκαίων, το οποίο έβγαλε πολλούς γνωστούς οργανοπαίχτες. Κλαρίνο από την οικογένεια έπαιζε ο Τάσος Χαλκιάς, αλλά παλιότερος κλαριντζής εμφανίζεται να είναι ο προπάππους του, Αντώνης Κάμψης, ο οποίος καταγόταν από την Αλβανία, απ’όπου και κατέβηκε στην Ήπειρο και άλλαξε το επίθετό του σε Χαλκιάς.⁵¹ Τέλος αναφορές υπάρχουν κι από την Πρέβεζα με σπουδαιότερους παίκτες κλαρίνου τους Νίκο Τζάρα (1892 - 1942) και τον μαθητή του, Βασίλη Μπεσίρη, ο

⁵⁰ Μαζαράκη Δ., ό.π., σελ. 26.

⁵¹ Μαζαράκη Δ., ό.π., σελ. 28-29.

οποίος έγινε γνωστός και ως Τουρκοβασίλης, καθώς φημίζεται για τα “αλά τούρκα”⁵² κομμάτια του.

Το κλαρίνο στην Ήπειρο γνώρισε τεράστια άνθηση στις αρχές του 20ου αιώνα. Είναι και η εποχή άλλωστε που γίνονται πλέον ηχογραφήσεις και υπάρχει διαθέσιμο υλικό στην δισκογραφία. Πολλά σπουδαία ονόματα έχουν αφήσει πλούσια παρακαταθήκη στους μελετητές και στους παίκτες του κλαρίνου, αλλά και πληθώρα ηχογραφήσεων για τους ακροατές.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα δισκογραφημένου Ηπειρώτη κλαριντζή είναι ο Πετρολούκας Χαλκιάς. Γεννημένος το 1934 στο Δελβινάκι Πωγωνίου είναι ο πρωτότοκος γιος, του επίσης κλαριντζή, Περικλή Χαλκιά. Ο Πετρολούκας Χαλκιάς έχει επηρεάσει τον τρόπο που παίζεται το κλαρίνο σήμερα όσο λίγοι. Έχει αφήσει τεράστια παρακαταθήκη στην δισκογραφία και με την μετανάστευσή του στην Αθήνα το 1950, συνέβαλε τα μέγιστα στην αναγνωρισιμότητα του κλαρίνου στην Πρωτεύουσα. Το 1960 μετανάστευσε στην Αμερική, όπου για 20 χρόνια, διέδωσε σε μεγάλο βαθμό την μουσική της Ηπείρου και το κλαρίνο σε ένα εντελώς νέο ακροατήριο.⁵³

Το κλαρίνο μέχρι και σήμερα στην Ήπειρο παραμένει το βασικό μελωδικό όργανο στις περισσότερες περιοχές. Το όργανο αυτό παραμένει ζωντανό όχι μόνο από το διδακτικό κομμάτι και τις ηχογραφήσεις, αλλά και μέσα από τα γλέντια, τους γάμους και τα πανηγύρια της περιοχής. *“Τα γλέντια απαιτούν την ύπαρξη οργάνων, η βασική λειτουργία των οποίων συνίσταται στον εμπλουτισμό της γλεντικής διαδικασίας και τη συναισθηματική διέγερση που εκλαμβάνει το χαρακτήρα ευδιαθεσίας, του γνωστού κεφιού”* αναφέρει ο Γ. Κοκκώνης στο βιβλίο του.⁵⁴

2.2.2 Τρίκαλα

Στην περιοχή των Τρικάλων έχουμε λιγότερα στοιχεία για το κλαρίνο στα τέλη του 19ου αιώνα σε σχέση με την Ήπειρο. Κάτι που μας δείχνει ότι το κλαρίνο δεν είχε διαδωθεί σε μεγάλο βαθμό τόσο νωρίς στα Τρίκαλα. Κάποιες αναφορές που αντλούμε από το “Λαϊκό κλαρίνο” της Δέσποινας Μαζαράκη, δείχνουν ότι το - νεοεισαχθέν τότε - κλαρίνο είχε

⁵² Τριάντης Β., *Η δημοτική μουσική στην Πρέβεζα τα τελευταία τριάντα χρόνια της ακμής του λιμανιού (1930-1960)*, Τ.Ε.Ι Ηπείρου, Άρτα, 2006, σελ. 7-8.

⁵³ Βάθη Μ. «Ο Πετρο - Λούκας Χαλκιάς επί 60 χρόνια «κεντάει» με το κλαρίνο του», *Ελεύθερος Τύπος*, 02/08/2008.

⁵⁴ Κοκκώνης Γ., ό.π., σελ 77 - 89.

αρχίσει να εμφανίζεται δειλά δειλά στα Τρίκαλα και να αφήνει το στίγμα του στην μουσική ζωή του τόπου.

Από τους πρώτους γνωστούς κλαριντζήδες στα Τρίκαλα, που έχουμε πληροφορίες, ήταν ο Γιώργος Αρίφης (1867 - 1902), ο οποίος ήταν βαπτισμένος τουρκόγυφτος και ήταν μάλιστα τσιρίμπας (τον είχαν δηλαδή οι γύφτοι ως δήμαρχο). Επίσης αναφέρεται ο Θανάσης Νάτσικας (γνωστός και ως Κρούπιστας), καθώς η καταγωγή του ήταν από την Κρούπιστα της Μακεδονίας και ήταν παντρεμένος στα Τρίκαλα. Ο Μιχάλης Χλέκος (1874 - 1932), ο οποίος έμαθε μουσική στον στρατό. Επίσης αναφέρεται ο Θανάσης Λαβίδας, ο οποίος είναι γεννημένος το 1882. Για τον Θανάση Λαβίδα ο γιός του Μήτσος αναφέρει στο βιβλίο της Δέσποινας Μαζαράκη:

*“Ο παππούς μου έπαιζε ένα βιολάκι. Τό’χε από ξύλο, και τις τρίχες δεν τις είχε χτενισμένες αλλά τριχιά. Ο παππούς μου πήρε στον πατέρα μου μια φλογέρα. Έπαιρνε ο πατέρας μου την φλογέρα, έπαιρνε κι ο παππούς μου το βιολάκι του στα λιβάδια, τού’δειχνε και κανένα τραγουδάκι και τό’παιρνε ο μικρός. Σε κάνα-δυό χρόνια ο πατέρας μου έπαιζε πολύ γλυκά. Είχε κλίση. Πάει ο παππούς μου και του παίρνει ένα κλαρίνο μονό, από κόκκινο ξύλο. Δεν είχε κλειδιά καθόλου. Είχε μόνο ένα κλειδί στο πίσω μέρος. Μεταχειρισμένο το πήρε από χέρι. Θα πρέπει νά’ταν στα 1890 όταν πήρε το κλαρίνο. Ήταν διάφοροι γύφτοι πού’χαν κλαρίνα και τα πούλαγαν”.*⁵⁵

Από τις αρχές του 20ου αιώνα και οδεύοντας προς την εποχή της δισκογραφίας στην Ελλάδα, τα Τρίκαλα αρχίζουν να αποκτούν περισσότερους κλαριντζήδες και το κλαρίνο αφομοιώνεται από την κοινωνία των Τρικάλων, σμιλεύοντας μέχρι σήμερα, το μουσικό τοπίο της περιοχής. Στην πολύ κατατοπιστική πτυχιακή εργασία του Περικλή Ζήση βλέπουμε πως από το 1930 αρχίζουμε να έχουμε σαφή και αξιόπιστη εικόνα για την ιστορία του κλαρίνου στα Τρίκαλα.

Ο Τρικαλινοί κλαριντζήδες που επηρέασαν περισσότερο από κάθε άλλον την πορεία του οργάνου, είναι οι Νίκος Καρακώστας και Θανάσης Λαβίδας. Συμμετείχαν στις προπολεμικές ηχογραφήσεις κλαρίνου και επηρέασαν ολόκληρη την επόμενη γενιά κλαριντζήδων με το παίξιμό τους. Αλέκος Φιλίππου, Κώστας Φιλίππου (Καρακώστας), Κυριάκος Κωστούλας, Μιχάλης Ντόκος, Φούλιας Καραγιώργος και Σωτήρης Σγούρος είναι από τους μεταγενέστερους κλαριντζήδες και στις ηχογραφήσεις τους φαίνεται πως έχουν επηρεαστεί από το παίξιμο του Νίκου Καρακώστα και του Θανάση Λαβίδα. Ωστόσο ο

⁵⁵ Μαζαράκη Δ., ό.π., σελ. 40-41.

καθένας προσάρμοσε το παίξιμό του ανάλογα με την αισθητική του αλλά και τις δυνατότητές του στο όργανο.⁵⁶



Ο Νίκος Καρακώστας με την ορχήστρα του το 1920, αποτελούμενη από: κλαρίνο, βιολί, σαντούρι και λαούτο.

Το κλαρίνο σήμερα αποτελεί βασικό συστατικό στο μουσικό τοπίο των Τρικάλων. Ο ρόλος του στις τοπικές ορχήστρες παραμένει πρωταγωνιστικός τόσο στα ορεινά του νομού, όσο και στον κάμπο. Υπάρχει πληθώρα δισκογραφικών τεκμηρίων (όπως παρατηρούμε και από την έρευνά μας στο studio του Παναγιώτη Καλαμπάκα), που αποδεικνύουν πως το κλαρίνο παραμένει εκ των σημαντικότερων οργάνων στην περιοχή αλλά και οι - πάμπολλες και αδιάκοπες τον τελευταίο αιώνα - εκδηλώσεις (γάμοι, πανηγύρια, γλέντια), έχουν στην πλειοψηφία τους το κλαρίνο ως βασικό σολιστικό όργανο. Παράλληλα το κλαρίνο διδάσκεται σχεδόν σε όλα τα ωδεία του νομού αλλά και στο μουσικό γυμνάσιο και λύκειο Τρικάλων. Έτσι η περιοχή σήμερα δεν έχει έλλειψη παικτών, καθώς νέοι μουσικοί που επιλέγουν να μάθουν κλαρίνο, βγαίνουν συνεχώς στο προσκήνιο.

⁵⁶ Ζήσης Π., ό.π., σελ. 15.

[3] Η εξέλιξη της μουσικής βιομηχανίας. Το παράδειγμα του Παναγιώτη Καλαμπάκα

3.1 Η πορεία της εταιρείας «Ηχογέννηση» από την δημιουργία της στο σήμερα

Η φωνογραφική εταιρεία “Ηχογέννηση” ιδρύθηκε από τον Παναγιώτη Καλαμπάκα στα Τρίκαλα το 1985 και συνεχίζει την λειτουργία της απρόσκοπτα μέχρι και σήμερα. Η ίδρυση της εταιρείας έγινε στο όνομα της συζύγου Μεταξίας Καλαμπάκα, καθώς ο ίδιος υπηρετούσε ως καθηγητής φιλόλογος εκείνη την εποχή και δεν μπορούσε να την ιδρύσει στο όνομά του. Στόχος της εταιρείας “Ηχογέννηση”, όπως αναφέρεται στην ιστοσελίδα της, είναι *“να υπηρετήσουμε πιστά και με συνέπεια την Ελληνική μας Μουσική - κυρίως την Παραδοσιακή - στηριζόμενοι στις γνώσεις, στην πείρα και στις δυνατότητες της σύγχρονης τεχνολογίας”*.⁵⁷

Η ιδέα για την δημιουργία της εταιρείας γεννήθηκε στην Αθήνα, όταν ο Παναγιώτης Καλαμπάκας ήταν φοιτητής της φιλοσοφικής σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Εκείνο το διάστημα ήταν ψάλτης και βοηθούσε τον πρωτοψάλτη (Βασιλικό) στις ηχογραφήσεις που έκανε. Έτσι πήγαινε συχνά στα studio της Columbia και της Action, για να κάνουν τις ηχογραφήσεις και του άρεσε πολύ η εμπειρία και η ιδέα της ηχοληψίας και έτσι αποφάσισε να κάνει την δική του κίνηση στον χώρο.

Το 1979 διορίστηκε ως καθηγητής φιλόλογος στα Τρίκαλα και μετέπειτα έγινε ο πρώτος διευθυντής του Μουσικού Σχολείου Τρικάλων, θέση στην οποία παρέμεινε μέχρι και την συνταξιοδότησή του. Το πρώτο πράγμα που έκανε όταν εγκαταστάθηκε στα Τρίκαλα, ήταν να αγοράσει ένα καλό μαγνητόφωνο ανοικτής ταινίας, γνωστό και ως “μπομπινόφωνο”. Κατά κύριο λόγο χρησιμοποιούσε αυτό το μαγνητόφωνο για να ηχογραφεί τον εαυτό του όταν έψαλλε στο σπίτι και στον ναό. Το πρώτο του μαγνητόφωνο ήταν μεταχειρισμένο, όπως

⁵⁷ <http://www.echogennisi.gr/index.asp>, Επίσκεψη στις 06/02/2021.

και το δεύτερο, το οποίο αγόρασε από τον Αντώνη Βαρδή στην Αθήνα και ήταν ένα Revox B99.⁵⁸

3.1.1 Τα πρώτα βήματα

Ο Παναγιώτης Καλαμπάκας, μέχρι την ίδρυση της εταιρείας του, δεν είχε κάποια άλλη επαφή με το αντικείμενο της ηχογράφησης παρά μόνο ως βοηθός του πρωτοψάλτη, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Όταν επέστρεψε από την Αθήνα στα Τρίκαλα, είδε πως ο τόπος ήταν παρθένος στον συγκεκριμένο τομέα, καθώς δεν υπήρχε κάποια σοβαρή εταιρεία ηχογραφήσεων. Υπήρχαν, όπως λέει, μόνο κάποιες μικρές εταιρείες στην ευρύτερη περιοχή, που κάνανε ζωντανές ηχογραφήσεις από γάμους, πανηγύρια και άλλες εκδηλώσεις. Ένα παράδειγμα είναι η “Aristea records”, που είχε έδρα την Καρδίτσα και έκανε τέτοιου είδους ηχογραφήσεις.

Ουσιαστικά οι εταιρείες αυτές γράφανε σε μία αναλογική κονσόλα⁵⁹ (Lem ή Dynacord) τα συγκροτήματα, όπως παίζανε ζωντανά. Στις ζωντανές αυτές ηχογραφήσεις υπήρχε αναγκαστικά μέσα το εφέ⁶⁰ που χρησιμοποιούσαν (echo), καθώς δεν υπήρχε η δυνατότητα να αφαιρεθεί μετά το πέρας της ηχογράφησης. Επίσης απουσίαζαν τα παραδοσιακά όργανα, καθώς στην πλειοψηφία τους, οι μουσικοί στις ζωντανές εμφανίσεις, έπαιζαν με ηλεκτρικά όργανα, όπως η ηλεκτρική κιθάρα και το αρμόνιο.

Στις ζωντανές αυτές ηχογραφήσεις, τα περιθώρια διόρθωσης λαθών ήταν από ελάχιστα έως μηδαμινά, καθώς η ηχογράφηση γινόταν σε ένα ή δύο κανάλια της αναλογικής κονσόλας και δεν μπορούσε ο ηχολήπτης να επεξεργαστεί ένα - ένα τα όργανα ή τις φωνές μετά το τέλος της ηχογράφησης⁶¹ και κάθε αλλαγή που θα έκανε, θα είχε εφαρμογή στο σύνολο της ηχογράφησης.

Μπορεί να μην υπήρχαν studio ηχογραφήσεων την εποχή εκείνη, υπήρχαν όμως πολλά πανηγύρια και έτσι υπήρχε και πληθώρα μουσικών. Οι δημοτικοί μουσικοί είχαν ισχυρούς δεσμούς με τον κόσμο και απολάμβαναν τον σεβασμό της τρικαλινής κοινωνίας, αναφέρει στην συνέντευξή του ο Παναγιώτης Καλαμπάκας. Το κάθε χωριό ήθελε να έχει

⁵⁸ <https://revox.com/revox-classic/>, Επίσκεψη στις 06/02/2021.

⁵⁹ Παπαδάτος Κ., *Ηχογράφηση και επεξεργασία, ψηφιακή και αναλογική, σε χώρο ηχοληψίας*, Τ.Ε.Ι Κρήτης, Χανιά, σελ. 59-62.

⁶⁰ Γαϊτανής Κ., *Τεχνικές Επεξεργασίας Ήχου στην Ηχογράφηση/Ηχοληψία*, Τ.Ε.Ι Πειραιά, Αθήνα, 2014, σελ. 52.

⁶¹ Παπαδάτος Κ., *ό.π.*, σελ. 3-5.

πάνω κάτω τους ίδιους μουσικούς (ας μην ήταν οι καλύτεροι) και το ίδιο ρεπερτόριο σε κάθε πανηγύρι.

Έτσι του ήρθε η ιδέα να κάνει μια δική του κίνηση στον χώρο. Αυτό που έκανε σε πρώτη φάση ήταν μια μελέτη για τον ηχητικό εξοπλισμό που χρειαζόταν για να ξεκινήσει. Από την στιγμή που δεν είχε δικό του χώρο, αναγκάστηκε να νοικιάσει έναν μεγάλο χώρο που τον διαμόρφωσε σύμφωνα με τις οδηγίες που του έδωσαν οι εταιρείες, από τις οποίες αγόρασε τα μηχανήματα. Εκεί έγιναν και οι πρώτες ηχογραφήσεις. Από τον χώρο αυτόν πέρασαν πολλοί μουσικοί, όπως ο Κώστας Φιλίππου (Καρακώστας), ο Γιάννης Γκουζιώτης και ο Σωτήρης Σγούρος⁶². Σε αυτόν τον χώρο έγινε και ο πρώτος λαϊκός δίσκος με τον Αχιλλέα Τσιγάρα.

Οι περισσότεροι μουσικοί και τραγουδιστές δεν είχαν καθόλου εμπειρία από studio. Μπορεί να είχαν μόνο κάποιες κασέτες από ζωντανές ηχογραφήσεις. Οι ίδιοι οι μουσικοί στην αρχή δεν έβρισκαν κάποιο νόημα στο να ηχογραφήσουν σε studio, όμως ο Καλαμπάκας τους εξηγούσε πως αν ο δίσκος “περπατήσει”, τότε θα τους μάθει κι αυτούς περισσότερος κόσμος κι έτσι θα κλείσουν περισσότερες δουλειές. Με αυτόν τον τρόπο κέρδιζε και η εταιρεία αλλά και οι μουσικοί, γιατί μέσω των δίσκων, ανέβαινε και η δημοφιλία τους.

3.1.2 Εγκαταστάσεις

Όπως προαναφέραμε η εταιρεία “Ηχογέννηση” έκανε τα πρώτα της βήματα σε νοικιασμένο χώρο αρχικά, ο οποίος διαμορφώθηκε σύμφωνα με τις οδηγίες των εταιρειών, από τις οποίες αγόρασε τον πρώτο εξοπλισμό ηχογράφησης. Το 1992, όταν ο Παναγιώτης Καλαμπάκας μετακόμισε σε μονοκατοικία σε συνοικία των Τρικάλων. Στο υπόγειο της μονοκατοικίας αυτής, έγινε μελέτη από εξειδικευμένο μηχανικό ήχου, ο οποίος τύχαινε να έχει και ο ίδιος studio ηχογραφήσεων, ενώ παράλληλα δούλευε και στην δισκογραφική εταιρεία “Ελίνα” ως ηχολήπτης, όποτε ήξερε ακριβώς τις ανάγκες μιας νεοσύστατης δισκογραφικής εταιρείας.

Έτσι στο υπόγειο του καινούργιου του σπιτιού, ο Παναγιώτης Καλαμπάκας δημιούργησε ένα ολοκληρωμένο πλέον studio ηχογραφήσεων, το οποίο διατηρεί μέχρι και σήμερα. Στην συνέχεια η εταιρεία “Ηχογέννηση” κατάφερε να υπαχθεί σε προγράμματα επιδότησης επιχειρήσεων, για ανακαίνιση αλλά και για αγορά νέου εξοπλισμού. Με τα

⁶² Ζήσης Π., ό.π., σελ. 14 & 38.

προγράμματα αυτά, αγόρασε όλο εκείνο τον εξοπλισμό που απαιτεί ένα σύγχρονο studio ηχογραφήσεων και ο Παναγιώτης Καλαμπάκας ξεκίνησε να δουλεύει κανονικά, πλέον, σαν ηχολήπτης.

Το συγκεκριμένο studio διαθέτει ένα δωμάτιο ηχογράφησης, μελετημένο από μηχανικό ήχου και κατασκευασμένο σύμφωνα με τα διεθνή πρότυπα των μεγάλων δισκογραφικών εταιριών, ένα control room πλήρως εξοπλισμένο με μηχανήματα τελευταίας τεχνολογίας και ένα ξεχωριστό, ειδικά διαμορφωμένο δωμάτιο για την ηχογράφηση των κρουστών.



Το control room.



Το δωμάτιο ηχογράφησης.

3.1.3 Η μετέπειτα πορεία

Έπειτα από την μετεγκατάσταση της επιχείρησης “Ηχογέννηση” στον καινούργιο χώρο το 1992, ο Παναγιώτης Καλαμπάκας αφοσιώθηκε πλήρως στον ρόλο του ηχολήπτη και του παραγωγού. Όσο περνούσε ο καιρός, και ο ίδιος λόγω της ποιοτικής δουλειάς που έκανε, γινόταν όλο και πιο γνωστός στον χώρο των μουσικών και της ηχογράφησης, άρχισαν να έρχονται συγκροτήματα κι από άλλα μέρη, εκτός Τρικάλων, για να ηχογραφήσουν στο στούντιό του.

Αναφέρει χαρακτηριστικά από τα Γρεβενά τον Απόστολο Κασιάρα, τον Κώστα Τσιοτίκα και τον Χρήστο Ντάγκαλα. Από τα Γιάννενα επίσης πέρασαν πολλοί καλλιτέχνες όπως ο Πετρολούκας Χαλκιάς, ο Γρηγόρης Καψάλης και άλλοι. Έχει γράψει επίσης και αρκετά σαρακατσάνικα. Ο κυριότερος όγκος δουλειάς ερχόταν από τα παραδοσιακά συγκροτήματα των Τρικάλων αλλά και της Ηπείρου, έπειτα από τις ηχογραφήσεις βυζαντινής

μουσικής (χορωδίες, μοναστήρια του Αγίου Όρους) και σε μικρότερη κλίμακα από τα λαϊκά συγκροτήματα.

Τα χρόνια εκείνα υπήρχε, όπως αναφέρει στην συνέντευξη, πολύ μεγάλη κίνηση στην αγορά των δημοτικών τραγουδιών (κασέτες), αλλά η κύρια πηγή εσόδων της εταιρείας δεν ήταν οι δημοτικές ηχογραφήσεις, οι οποίες υπερτερούσαν αριθμητικά έναντι όλων, αλλά οι εκκλησιαστικές. Ο ίδιος επισημαίνει χαρακτηριστική πως περίπου το 70% των εισπράξεων της εταιρείας, προερχόταν από τις ηχογραφήσεις των εκκλησιαστικών τραγουδιών και πως το στούντιό του σήμερα συντηρείται στο μεγαλύτερο ποσοστό, από αυτό το είδος ηχογραφήσεων. Αυτό συμβαίνει γιατί ο χώρος αυτός είναι αγνός ακόμα και γιατί αυτοί που αγοράζουν τους εκκλησιαστικούς δίσκους, το κάνουν κυρίως για να στηρίξουν την εκάστοτε ενορία ή μοναστήρι.

Αργότερα με την έλευση του CD τα πράγματα έγιναν ακόμα πιο δύσκολα για τους δίσκους δημοτικής μουσικής, καθώς υπήρχε μεγάλη αύξηση στην πειρατεία. Το δημοτικό τραγούδι διακινούνταν πλέον παράνομα σε μεγάλο βαθμό από πλανόδιους μικροπωλητές. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα το studio να έχει, μεν, πολλές παραγωγές δημοτικών τραγουδιών, αλλά να μην έχει πολλά έσοδα λόγω της αυξημένης πειρατείας. Αυτό επέφερε οικονομικό πλήγμα στην εταιρεία και είχε σαν αποτέλεσμα, Ο Παναγιώτης Καλαμπάκας να αναγκαστεί να απολύσει τους δύο υπαλλήλους που είχε μέχρι τότε και να μείνει μόνο ο ίδιος με την σύζυγό του.

Ο ίδιος θεωρεί πως η ψηφιακή μορφή ευθύνεται κυρίως για την πτώση των πωλήσεων δίσκων και για την έκταση της πειρατείας. Οι δίσκοι βινυλίου για παράδειγμα ήταν συλλεκτικά αντικείμενα και ήθελαν να τους αγοράσουν πολλοί, όχι μόνο για να ακούσουν την μουσική, αλλά και για να δημιουργήσουν μια συλλογή από βινύλια. Η διαδικασία της ακρόασης ενός δίσκου βινυλίου, μας λέει, ήταν κάτι σαν ιεροτελεστία για τους συλλέκτες.

Την εποχή που Παναγιώτης Καλαμπάκας ξεκίνησε την σταδιοδρομία του ως ηχολήπτης, επικρατούσε η μόδα της ζωντανής ηχογράφησης πανηγυριών. Ο ίδιος δεν ενέδωσε στην μόδα αυτή, παρ' ότι θα μπορούσε, όπως αναφέρει, να είχε δημιουργήσει μεγάλη περιουσία. Ήταν επίσης ψυχοφθόρο, μας λέει, να μπλέξει με τους πλανόδιους πωλητές καθώς οι περισσότεροι από αυτούς ήταν μικροαπατεώνες, που δεν ήθελαν να αποδώσουν τα χρήματα που αντιστοιχούσαν στην εταιρεία για την ηχογράφιση και θα έπρεπε να τους κυνηγάει για να πάρει τα χρήματά του.

Οι ηχολήπτες που επέλεξαν να ηχογραφούν ζωντανά πανηγύρια και να ζουν από αυτήν την δουλειά, είχαν αποδεχτεί πως θα ήταν μέρος της καθημερινότητάς τους να “κυνηγάνε” τους πλανόδιους πωλητές για να πάρουν χρήματά τους και να έρχονται συνεχώς σε αντιπαράθεση μαζί τους, κάτι το οποίο ο ίδιος το απεχθάνεται. Είχε ξεκαθαρίσει λοιπόν στους μουσικούς και στα συγκροτήματα, πως στον ίδιο θα γράφουν μόνο στο studio και όχι ζωντανά.

Η οικονομική κρίση επηρέασε πολύ τις πωλήσεις των δίσκων δημοτικών τραγουδιών όπως και η μεγάλη πειρατεία που γίνεται είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα. Συνειδητά γίνεται, κατά κύριο λόγο από τους πλανόδιους, μας εξηγεί, αντιγράφοντας τις κασέτες (παλιότερα) και τα CD (σήμερα) και πουλώντας τα στην μαύρη αγορά. Ασυνείδητα, μας λέει, γίνεται όταν αγοράζει κάποιος έναν δίσκο και τον ανεβάζει στο διαδίκτυο είτε ολόκληρο, είτε μεμονωμένα τραγούδια, για να γίνει πιο γνωστό το κανάλι του ή αντιγράφει την κασέτα - CD, και το χαρίζει σε κάποιο δικό του πρόσωπο.

Με την κασέτα η πειρατεία ήταν μικρότερη, αναφέρει, γιατί ήταν πιο δύσκολη η διαδικασία αντιγραφής. Με την έλευση του CD όμως και αργότερα του διαδικτύου, το φαινόμενο της πειρατείας πήρε ανεξέλεγκτες διαστάσεις. Έτσι πλέον, αφού οι πωλήσεις δίσκων σήμερα βρίσκεται σε πολύ χαμηλό επίπεδο, το ενδιαφέρον των μουσικών, επικεντρώνεται στο να ηχογραφήσουν ένα - δύο μεμονωμένα τραγούδια για να τα ανεβάσουν στο διαδίκτυο, έτσι ώστε να διαφημίσουν την δουλειά τους. Οι δίσκοι που γίνονται σήμερα είναι ελάχιστοι.

3.1.4 Οι ηχογραφήσεις

Ο Παναγιώτης Καλαμπάκας έχει κάνει ηχογραφήσεις τριών ειδών, κατά κύριο λόγο, στο στούντιό του: δημοτικής μουσικής, που αποτελούν και την πλειοψηφία των ηχογραφήσεων, εκκλησιαστικής μουσικής, που έρχονται δεύτερες σε όγκο ηχογραφήσεων αλλά και λαϊκής μουσικής, που είναι και οι λιγότερες ηχογραφήσεις που συναντούμε στην εταιρεία “Ηχογέννηση”.

Στα δημοτικά τραγούδια ξεκίνησε σε πρώτη φάση να συνεργάζεται με τρικαλινούς καλλιτέχνες. Τους καλούσε ο ίδιος στο studio για να ξεκινήσει τα πρώτα νούμερα (δίσκους). Από παίκτες κλαρίνου έχουν περάσει ενδεικτικά από το studio οι Κώστας Φιλίππου (Καρακώστας), Σωτήρης Σγούρος, Φούλιας Καραγιώργος και πολλοί άλλοι. Από

τραγουδιστές έχουν γράψει οι Γιάννης Γκουζιώτης, Άρης Ντίνας, Γιάννης Ζάχος, Ξενοφών Τσιούνης, Θανάσης Μανίκας και άλλοι⁶³.

Οι δημοτικοί καλλιτέχνες ερχόταν με το δικό τους συγκρότημα και ο Καλαμπάκας δεν επενέβαινε, γιατί ως συγκρότημα παίζανε καιρό μαζί και ήξερε ο ένας τις συνήθειες (χούγια) του άλλου. Έτσι υπήρχε ομοιογένεια (δέσιμο) στο παικτικό κομμάτι. Αυτό γινόταν στις αρχές, όπως αναφέρει. Αργότερα άρχισε να επεμβαίνει σε κάποια τεχνικά θέματα. Έπειτα όσο μεγάλωνε η εμπειρία του στις ηχογραφήσεις δημοτικών τραγουδιών, άρχισε να επεμβαίνει και σε άλλες πτυχές της ηχογράφησης, ακόμα και σε ηχογραφήσεις που δεν ήταν δικές του.

Οι περισσότεροι μουσικοί αν και, λόγω εγωισμού, δεν δεχόταν εύκολα παρατηρήσεις, από τον ίδιο τις δεχόταν, διότι είναι γνώστης του αντικειμένου. Για παράδειγμα επενέβαινε όταν άκουγε την κιθάρα ξεκούρδιστη, γιατί κάποιοι - εξαιρετικοί κατά τα άλλα - μουσικοί, είχαν την συνήθεια να κουρδίζουν με το αυτί και όχι με την χρήση εξοπλισμού (κουρδιστήρι⁶⁴). Σε κάποιες παλιές ηχογραφήσεις, μάλιστα, που δεν ήθελαν οι μουσικοί να κουρδίσουν με κουρδιστήρι, το τελικό αποτέλεσμα ακούγεται ξεκούρδιστο. Συνήθως, αναφέρει, τους άφηνε να εκφραστούν σαν συγκρότημα κι αργότερα, όταν και εδραιώθηκε στο δημοτικό τραγούδι ως παραγωγός, έκανε περισσότερες παρεμβάσεις κατά την διάρκεια των ηχογραφήσεων.

Σε συγκροτήματα δημοτικής μουσικής που ερχόταν από μακριά, ήταν πολλές οι φορές που έλλειπε κάποιο μέλος π.χ το κλαρίνο ή το λαούτο. Έτσι το υπόλοιπο συγκρότημα έψαχνε στα Τρίκαλα, να βρει ποιος μουσικός ήξερε τα τραγούδια της περιοχής τους, ώστε να γράψει μαζί τους στην ηχογράφηση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου μουσικού είναι ο γνωστός τραγουδιστής της περιοχής Άρης Ντίνας, ο οποίος εκτός από τραγουδιστής, παίζει επαγγελματικά λαούτο και κιθάρα και έχει πολύ πλούσιο ρεπερτόριο όχι μόνο από τα Τρίκαλα αλλά κι από άλλες περιοχές.

Έτσι τον προτιμούσαν πολλά συγκροτήματα, όταν έψαχναν μουσικό στα Τρίκαλα, που να ξέρει το ρεπερτόριό τους, για να ηχογραφήσει μαζί τους. Καθώς πολλές φορές τύχαινε να παίζει και κιθάρα και λαούτο στην ίδια ηχογράφηση, το αποτέλεσμα ήταν ακόμα καλύτερο, γιατί ήξερε ακριβώς τι να παίζει με το ένα όργανο και τι με το άλλο. Περισσότερες πληροφορίες για τον Άρη Ντίνα και τον ρόλο του στο studio “Ηχογέννηση”, θα δούμε παρακάτω, στην συνέντευξη που μου παραχώρησε.

⁶³ Ζήσης Π., ό.π, σελ. 39, 50, 77 & 82.

⁶⁴ Παραπονιάρης Α. & Παπαδόπουλος Δ., *Ψηφιακό κουρδιστήρι μουσικών οργάνων*, Τ.Ε.Ι Α.Μ & Θράκης, Καβάλα, 2015, σελ.7-11.

Στις εκκλησιαστικές ηχογραφήσεις τον κύριο λόγο τον είχε ο ίδιος, όπως αναφέρει στην συνέντευξή του, καθώς είναι και ο ίδιος εν ενεργεία ψάλτης αλλά έχει διδάξει και στην σχολή βυζαντινής μουσικής της μητρόπολης Τρικάλων. Στις δικές του ηχογραφήσεις (χορωδιακά - μονωδιακά), αποφάσιζε ο ίδιος τι θα γράψει και ποιοί θα συμμετέχουν στην ηχογράφιση.

Έχει γράψει επίσης εκκλησιαστικά για αρκετά διάσημα μοναστήρια. Για παράδειγμα, στο μοναστήρι της Σιμωνόπετρας, ο Παναγιώτης Καλαμπάκας έχει κάνει σχεδόν όλες τις ηχογραφήσεις. Στο συγκεκριμένο μοναστήρι πήγαινε και έγραφε με κινητό studio ηχογραφήσεων, γιατί οι πατέρες δεν μπορούσαν να βγούνε από την μονή και να πάνε στο studio του Καλαμπάκα.

Το ίδιο έκανε και στο μοναστήρι της Ορμύλιας, που βρίσκεται στον κόλπο της Κασσάνδρας στην Χαλκιδική και είναι το μεγαλύτερο γυναικείο μοναστήρι, αλλά και σε άλλα μοναστήρια. Οπότε στα εκκλησιαστικά πήγαινε σαν ηχολήπτης γιατί γνώριζαν την δουλειά του, αλλά τον γνώριζαν οι πατέρες και σαν άνθρωπο. Όποτε ήταν δυνατό να μετακινηθούν οι μοναχοί, οι ηχογραφήσεις γινόνταν στο studio στα Τρίκαλα και όχι στις μονές.

Για τις ηχογραφήσεις λαϊκών δίσκων του studio “Ηχογέννηση” είναι ελάχιστες οι πληροφορίες που βρίσκουμε στον κατάλογο. Μόλις 19 καταχωρήσεις βρίσκουμε στην κατηγορία “Λαϊκά”. Από αυτές τις καταχωρήσεις η πλειοψηφία των συμμετεχόντων δεν στόχευε στις πωλήσεις δίσκων, αλλά περισσότερο σε μία προσωπική παρακαταθήκη τους στην δισκογραφία.

3.1.5 Επιλογή μουσικών

Από την στιγμή που το studio “Ηχογέννηση” ήταν από τα πρώτα studio ηχογράφησης στα Τρίκαλα, και ο Παναγιώτης Καλαμπάκας από τους λίγους ηχολήπτες που ήξερε καλά την δουλειά του, οι περισσότεροι μουσικοί της περιοχής, ήταν κατά κάποιο τρόπο “αναγκασμένοι” να περάσουν κάποτε το κατώφλι του studio. Έτσι με τον χρόνο, δημιουργήθηκε μία αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στους τοπικούς μουσικούς και στον Παναγιώτη Καλαμπάκα.

Ενώ στην αρχή της πορείας του studio, ο Παναγιώτης Καλαμπάκας καλούσε ο ίδιος τους μουσικούς για να ξεκινήσει τους πρώτους του δίσκους, μόλις εδραιώθηκε στην μουσική

κοινότητα της περιοχής και απέκτησε εμπειρία ως ηχολήπτης και παραγωγός, σε πολύ λίγες περιπτώσεις καλούσε συγκεκριμένους τραγουδιστές ή συγκροτήματα για να ηχογραφήσουν μια ιδέα του.

Κατά κανόνα πήγαιναν μόνοι τους οι μουσικοί και οι τραγουδιστές στο στούντιό του και κατά κύριο λόγο τους ηχογραφούσε χωρίς να τους χρεώνει. Αυτό γινόταν μέχρι που άρχισαν οι μουσικοί και οι τραγουδιστές να παραπονιούνται για τις χαμηλές πωλήσεις των δίσκων τους. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα, ο Καλαμπάκας να κάνει ηχογραφήσεις επί πληρωμή με την ώρα.

Ο Παναγιώτης Καλαμπάκας, όπως αναφέρει στην συνέντευξη, έχει το παράπονο ότι πολλοί μουσικοί δεν έπαιζαν τα ίδια ακόρντα σε όλες τις στροφές. Έπαιζαν, όπως λέει, “καλαπόρτσικα⁶⁵”. Έπαιζε π.χ ένας κιθαρίστας ένα ακόρντο⁶⁶ σε μία συγκεκριμένη θέση⁶⁷ και ο λαουτιέρης έπαιζε άλλο ακόρντο, επειδή έτσι το είχε μάθει, με αποτέλεσμα να μην συμπίπτουν τα ακόρντα. Ηχογραφούσαν δηλαδή χωρίς να χρησιμοποιούν παρτιτούρα⁶⁸. Ο ίδιος επέμενε να παίζουν οι μουσικοί ταυτόχρονα τα ακόρντα αλλά πολλοί μουσικοί δεν το δεχόταν λόγω εγωισμού.

Όσον αφορά στις εκκλησιαστικές παραγωγές, ο Παναγιώτης Καλαμπάκας ήταν αυτός που, κατά κανόνα, έκανε την επιλογή των συμμετεχόντων στους δίσκους που ηχογραφούσε, καθώς η πολυετής εμπειρία του ως ενεργός ψάλτης αλλά και ως καθηγητής βυζαντινής μουσικής, του έδινε αυτήν την δυνατότητα. Το σημαντικότερο όμως είναι πως με την επαγγελματική αλλά και προσωπική σχέση που είχε αναπτύξει με τους ηγούμενους των μονών, είχε κερδίσει την εμπιστοσύνη τους.

3.1.6 Οργανολόγιο

Στο σημείο αυτό, έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον να δούμε πως αντιμετωπίζει ο Παναγιώτης Καλαμπάκας το οργανολόγιο. Παρατηρούμε πως στις ηχογραφήσεις που μπορούσε να εκφέρει άποψη, σπανίως χρησιμοποιούσε “μοντέρνα” όργανα, όπως ηλεκτρική κιθάρα, αρμόνιο ή ντραμς αλλά επέλεγε να τα αντικαταστήσει με πιο “παραδοσιακά” όργανα.

⁶⁵ Κατά την διάλεκτο των Ρόμα, είναι ο άσχετος, αυτός που δεν σχετίζεται με αυτό που κάνει. <https://www.slang.gr/>, Επίσκεψη στις 09/11/2020.

⁶⁶ Ulrich M. *Ατλας της Μουσικής*, εκδόσεις Νάκας, Αθήνα, 1994, σελ. 96.

⁶⁷ Διαμαντής Γ. *Η κλασική θεωρία της μουσικής*, εκδόσεις Νάκας, Αθήνα, 1988, σελ. 16.

⁶⁸ Ulrich M. ό.π., σελ. 68-69.

Για παράδειγμα στους μουσικούς που ηχογραφούσε, τους έλεγε αντί για ηλεκτρική κιθάρα, να παίζουν με λαούτο και ίσως και μία ακουστική κιθάρα για να γίνει πιο “πλούσιο” το τραγούδι. Στο αρμόνιο έλεγε να βάλει πιο παραδοσιακό ήχο (π.χ σαντούρι) ή να παίζει ακορντεόν. Σε πολύ λίγες ηχογραφήσεις χρησιμοποίησε και πιο μοντέρνα όργανα, όπως το μπάσο και το κοντραμπάσο.

Απέφευγε να χρησιμοποιεί ντραμς στις ηχογραφήσεις του και αντ’ αυτού έβαζε δύο ή τρία είδη κρουστών, για να γίνει πιο “πλούσια” η ηχογράφηση. Αυτό συμβαίνει βεβαίως λόγω του μουσικού και πολιτιστικού υπόβαθρου που έχει ο Παναγιώτης Καλαμπάκας. Μην ξεχνάμε πως είναι εν ενεργεία ψάλτης και καθηγητής βυζαντινής μουσικής. Το ηχόχρωμα των “μοντέρνων” αυτών οργάνων ίσως είναι κάπως ξένο στα αυτιά του. Φυσικά υπάρχει εν εξελίξει μια μεγάλη συζήτηση για το τι μπορεί να θεωρηθεί “μοντέρνο” ή “παραδοσιακό” στην μουσική.

Ο Γιώργος Κοκκώνης αναλύει λεπτομερώς πως τα “μοντέρνα” αυτά όργανα ενσωματώθηκαν στις παραδοσιακές ορχήστρες, πως λειτούργησαν πρακτικά για τους μουσικούς, πως δημιουργήθηκαν νέες τεχνικές παιξίματος από τους δεξιότεχνες αλλά και πως έγιναν μέρος της μουσικού γίνεσθαι. Ο κ. Κοκκώνης αναφέρει χαρακτηριστικά σε απόσπασμά του:

“Το αρμόνιο προσφέρει δυνατότητα ηχητικής διάρκειας, τα ντραμς νέα ηχοχρώματα και δυναμικές, ενώ η κιθάρα, αξιοποιώντας την ένταση που εξασφαλίζει η ηλεκτρική ενίσχυση, διεκδικεί τον αντιφωνικό/ετεροφωνικό ρόλο του βιολιού. Το ανάθεμα που πέφτει πάνω τους από τους υπερασπιστές της μουσικής ορθοδοξίας είναι βαρύτατο. Ωστόσο τα «ξένα» αυτά μουσικά όργανα, στα χέρια μεγάλων δεξιοτεχνών, γεννούν αξιοθαύμαστες νέες τεχνικές εκτέλεσης, με ιδιοτοπικά μάλιστα πολλές φορές χαρακτηριστικά, ενσωματώνονται οργανικά στη λαϊκή ορχήστρα και κερδίζουν εν τέλει την προτίμηση του κοινού τους”.⁶⁹

3.1.7 Εξοπλισμός & Τεχνικές ηχογράφησης

Ο Εξοπλισμός που χρησιμοποιεί αλλά και οι τεχνικές που εφαρμόζει στις ηχογραφήσεις του ο Παναγιώτης Καλαμπάκας, συνάδουν απόλυτα με τον εξοπλισμό και τις τεχνικές ηχογράφησης που χρησιμοποιούν όλα τα σύγχρονα studio ηχογραφήσεων. Βασικός

⁶⁹ Κοκκώνης Γ. «Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νεο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας» στο Γ. Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*, Fagottobooks, Αθήνα 2017, σ. 175-193 (180).

εξοπλισμός ενός studio ηχογραφήσεων είναι τα μικρόφωνα. Από μικρόφωνα στο studio “Ηχογέννηση” χρησιμοποιούνται τα δυναμικά μικρόφωνα (Dynamic Microphones), τα μικρόφωνα ταινίας (Ribbon Microphones) και τα πυκνωτικά μικρόφωνα (Condenser Microphones).⁷⁰

Το δυναμικό μικρόφωνο αποτελείται από το κυρίως σώμα και την κάψα, μέσα στην οποία είναι τοποθετημένο το διάφραγμα. Στο πίσω μέρος του διαφράγματος βρίσκεται το πηνίο, το οποίο κινείται εντός του πεδίου ενός σταθερού μαγνήτη. Όταν το διαφραγμα μετακινείται από τα ακουστικά κύματα που λαμβάνει (όργανο ή φωνή), αναγκάζει το πηνίο να κινείται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο μέσα στο μαγνητικό πεδίο. Με αυτή την διαδικασία λοιπόν, κάθε φορά που κινείται το πηνίο, παράγει και το ανάλογο ηλεκτρικό σήμα, το οποίο έπειτα το παίρνουμε από την έξοδο του μικροφώνου.

Το μικρόφωνο ταινίας είναι ουσιαστικά και αυτό ένα δυναμικό μικρόφωνο, με την μόνη διαφορά ότι αντί για τον συνδυασμό διαφράγματος - πηνίου, χρησιμοποιεί μια μεταλλική ταινία και ένα μαγνήτη. Αυτή η ταινία βρίσκεται τοποθετημένη ανάμεσα στους δύο πόλους του μαγνήτη. Όταν η ταινία λάβει τα ηχητικά κύματα, πάλλεται εντός του μαγνητικού πεδίου και έτσι δημιουργείται το ηλεκτρικό σήμα, το οποίο συλλέγουμε από την έξοδο του μικροφώνου.

Στο πυκνωτικό μικρόφωνο υπάρχουν δύο πλάκες σε έναν πυκνωτή. Η μία από τις δύο πλάκες είναι το διάφραγμα, η οποία πάλλεται ενώ η άλλη πλάκα παραμένει σταθερή. Τα ηχητικά κύματα μετακινούν το διάφραγμα, έχοντας ως αποτέλεσμα να αλλάζει η χωρητικότητα του πυκνωτή και να δημιουργείται εναλλασσόμενη τάση ρεύματος (σήμα) στα άκρα του. Το πυκνωτικό μικρόφωνο διαθέτει ενσωματωμένο προενισχυτή, ο οποίος ενισχύει το υψηλής αντίστασης σήμα του μικροφώνου, για να είναι διαχειρίσιμο. Και σε αυτό τον τύπο μικροφώνου, το σήμα συλλέγεται από την έξοδο του μικροφώνου.

Για το κατάλληλο ηχητικό αποτέλεσμα, δεν έχει σημασία μόνο η χρήση του κατάλληλων μικροφώνων ανά περίπτωση, αλλά και η τεχνική που χρησιμοποιείται για την τοποθέτηση των μικροφώνων αυτών στον χώρο. Για παράδειγμα ηχογραφώντας στο studio μια πηγή (όργανο ή φωνή), αλλάζοντας τα μικρόφωνα που χρησιμοποιούνται ή τον τρόπο που αυτά τοποθετούνται στο δωμάτιο ηχογράφησης, αλλάζει ριζικά το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα. Ο Παναγιώτης Καλαμπάκας κατά την ηχογράφηση χρησιμοποιεί τρεις κυρίως τεχνικές τοποθέτησης μικροφώνου.

⁷⁰ Huber D. M. & Runstein R. E., *Modern Recording Techniques*, 9η έκδοση, Routledge, Νέα Υόρκη, 2018, σελ. 106 - 112.

Πρώτη είναι η κοντινή τοποθέτηση μικροφώνου (Close Microphone Placement). Στην τεχνική αυτή, το μικρόφωνο τοποθετείται συνήθως σε μια απόσταση 3-90 εκ. από την πηγή ήχου. Η τεχνική αυτή έχει ως αποτέλεσμα έναν ήχο «σφιχτό» με έντονη παρουσία, που σε μεγάλο βαθμό δεν αντανακλά το ηχητικό περιβάλλον. Παρόλα αυτά, ακόμα και όταν ένα μικρόφωνο τοποθετείται τόσο κοντά σε μια πηγή, πάντα υπάρχει η πιθανότητα το μικρόφωνο αυτό να «αρπάζει» ελαφρώς τον ήχο μιας άλλης κοντινής πηγής.

Δεύτερη τεχνική που χρησιμοποιεί ο Παναγιώτης Καλαμπάκας είναι η μακρινή τοποθέτηση μικροφώνου (Distant Microphone Placement), κατά την οποία ένα ή περισσότερα μικρόφωνα τοποθετούνται σε απόσταση μεγαλύτερη του ενός μέτρου από την κύρια ηχητική πηγή. Το αποτέλεσμα αυτής της τεχνικής είναι ότι προσφέρει μια πιο πλήρη «εικόνα» ενός οργάνου, μιας φωνής ή ενός μουσικού συνόλου διατηρώντας τον τονικό χαρακτήρα των πηγών αυτών.

Κυρίως για τα όργανα, το μικρόφωνο τοποθετείται συνήθως σε απόσταση σχεδόν ίση με το μέγεθος της πηγής. Επιπλέον, με αυτή την τεχνική απεικονίζεται και το ακουστικό περιβάλλον του χώρου, μαζί με τον απευθείας ήχο της πηγής. Η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται συνήθως για την ηχογράφηση μεγάλων μουσικών συνόλων συμφωνικές ορχήστρες, χορωδίες κ.α σε συναυλιακούς χώρους.

Όπως είναι λογικό, σε μια τέτοια εφαρμογή πολύ σημαντικό ρόλο παίζει η ακουστική συμπεριφορά του χώρου που γίνεται η ηχογράφηση και χρειάζεται πειραματισμός, ούτως ώστε να επιτευχθεί η σωστή ισορροπία μεταξύ της βασικής ηχητικής πηγής και τους ήχους του περιβάλλοντα χώρου. Ο Παναγιώτης Καλαμπάκας χρησιμοποιούσε πολύ συχνά αυτή την τεχνική, όταν πήγαινε να ηχογραφήσει εκκλησιαστικά σε μοναστήρια, που οι πατέρες δεν μπορούσαν να πάνε στο studio.

Τρίτη τεχνική είναι η τοποθέτηση έμφασης (Accent Microphone Placement). Αυτή η τεχνική χρησιμοποιείται κατά την ηχογράφηση ενός συνόλου όπως μια χορωδία αλλά χρειάζεται να τονιστεί μια πηγή περισσότερο από τις υπόλοιπες. Κατά την τεχνική αυτή, ένα ή περισσότερα μικρόφωνα τοποθετούνται σε μακρινή απόσταση, για την ηχογράφηση του συνόλου, και ένα μικρόφωνο τοποθετείται κοντά στην ηχητική πηγή, που χρειάζεται να δοθεί έμφαση.

Όταν ηχογραφεί κλαρίνο ο Παναγιώτης Καλαμπάκας χρησιμοποιεί μόνο πυκνωτικά μικρόφωνα, συνήθως δυο. Ένα στον κορμό του κλαρίνου και ένα κοντά στα χείλη του οργανοπαίχτη. Ο ίδιος επισημαίνει πως επειδή οι περισσότεροι κλαριντζήδες, όταν παίζουν

ζωντανά, χρησιμοποιούν μία κάψα και ένα δυναμικό μικρόφωνο στην μπουκαδούρα⁷¹, έχουν συνηθίσει αυτόν τον ήχο και πιστεύουν πως ο ήχος του studio τους αδικεί. Κάποιοι κλαριντζήδες μάλιστα επέμεναν να ηχογραφήσουν με κάψα στο studio, αλλά ακούγοντας το τελικό αποτέλεσμα, αποδέχονταν την άποψη του Καλαμπάκα και γράφανε τελικά με τα πυκνωτικά μικρόφωνα.

Ο Καλαμπάκας δηλώνει λάτρης του αναλογικού ήχου, παρ' όλη την μεταπήδηση που υπάρχει σήμερα στον ψηφιακό ήχο. Από τεχνικής άποψης όμως, αναφέρει πως με την μεταπήδηση αυτή, η μουσική βιομηχανία κέρδισε πολλά και από άποψη ευχρηστίας αλλά και από οικονομικής άποψης. Για παράδειγμα, μια μπομπίνα⁷² διάρκειας 30 λεπτών, κόστιζε 20.000 δραχμές. Επίσης με τον υπολογιστή μπορεί να γίνει πολύ εύκολα οποιαδήποτε επεξεργασία στην ηχογράφιση, που στην αναλογική ηχογράφιση ήταν πολύ δύσκολο, έως αδύνατο να γίνει.

Αυτό που ζητάει ένας ηχολήπτης, όπως λέει, είναι να έχει καλό πρωτογενές υλικό. Να έχει δηλαδή στο studio καλούς μουσικούς με καλής ποιότητας όργανα. Το 80% του αποτελέσματος, αναφέρει συγκεκριμένα, είναι μία καλή πηγή ήχου και ένα καλό μικρόφωνο. Συνήθως γράφει όλους τους μουσικούς μαζί, ως συγκρότημα, εκτός αν λείπει κάποιο όργανο την ημέρα της ηχογράφησης, οπότε έρχεται αργότερα κι γράφει πάνω από την υπόλοιπη ηχογράφιση.

Από την μεριά τους οι μουσικοί θέλουν να ακούνε τον εαυτό τους κατά την διάρκεια της ηχογράφησης, για να ελέγχουν αυτό που παίζουν. Πολλές φορές όμως οι μουσικοί υπερβαίνουν τα όρια, εξηγεί, με αποτέλεσμα να ακούνε μόνο τον εαυτό τους στα ακουστικά και όχι τους υπόλοιπους μουσικούς, με αποτέλεσμα να φεύγουνε από τον ρυθμό ή να μην παίζουν ακριβώς τα ίδια ακόρντα.

Στο νέο του studio στην μονοκατοικία πήρε αρχικά μεγαλύτερη αναλογική κονσόλα και atari (υποτυπώδη υπολογιστή). Η Atari ήταν από τις πρώτες εταιρείες που έκαναν γνωστό τον προσωπικό υπολογιστή στο ευρύ κοινό.⁷³ Αυτό έγινε γιατί οι υπολογιστές της ήταν από τους πρώτους που είχαν γραφικό περιβάλλον και δεν απαιτούσε από τον χρήστη εξειδικευμένες γνώσεις για να τους χειριστούν, όπως συνέβαινε με τους υπόλοιπους υπολογιστές εκείνης της εποχής.

⁷¹ http://klarinogr.blogspot.com/p/blog-page_8972.html, Επίσκεψη στις 12/05/2021.

⁷² Γαϊτανής Κ., ό.π., σελ. 3-4.

⁷³ Poole L., McNiff M. & Cook S., *Your Atari® computer - A Guide to ATARI® 400/800™ Computers*, Osborne! McGraw-Hill, Berkeley California 1982, σελ. 1.

Το 1985, η Atari κυκλοφόρησε την σειρά ST, ως ανταγωνιστή του πασίγνωστου Macintosh της Apple.⁷⁴ Οι υπολογιστές της Atari έγιναν γρήγορα δημοφιλής στα studio ηχογραφήσεων, καθώς ήταν οι πρώτοι υπολογιστές της αγοράς που υποστήριζαν το πρωτόκολλο midi⁷⁵ και διέθεταν και την αντίστοιχη θύρα. Το πρωτόκολλο midi ακόμα και σήμερα, είναι ο πιο δημοφιλής τρόπος μεταφοράς μουσικής πληροφορίας μέσω ψηφιακού σήματος.⁷⁶

3.2 Η περίπτωση της «Αναστασιάς»

Ξεχωριστή αναφορά στην πορεία του studio “Ηχογέννηση”, πρέπει να γίνει για την ηχογράφιση της διασκευής του δημοτικού τραγουδιού “Τι να τον κάνω τον ντουνιά”⁷⁷, γνωστό και ως “Αναστασιά”. Η διασκευή αυτήν ήταν ιδέα του Κώστα Μπουντούρη⁷⁸, ο οποίος έχει καταγωγή από το Γαρδίκι τρικάλων αλλά ζει μόνιμα στην Αθήνα. Ο Μπουντούρης ερμήνευσε ο ίδιος την διασκευή αυτή αλλά ανέλαβε και την ενορχήστρωση και την καλλιτεχνική επιμέλεια.

Το άξιο μελέτης στην συγκεκριμένη ηχογράφιση, είναι το πολύ διαφορετικό αποτέλεσμα σε σχέση με τις υπόλοιπες ηχογραφήσεις του studio “Ηχογέννηση”. Η διασκευή αυτή, εκτός των οργάνων που παραδοσιακά συναντούμε στο studio του Παναγιώτη Καλαμπάκα, όπως κλαρίνο, ακουστική κιθάρα και κρουστά, περιλαμβάνει και ηλεκτρικές κιθάρες, πλήκτρα και ηλεκτρικό μπάσο, όργανα τα οποία ο Καλαμπάκας προσπαθούσε “εντέχνως” να αποφύγει, στις ηχογραφήσεις που έκανε ο ίδιος ή σε όσες μπορούσε να εκφέρει άποψη.

Το αποτέλεσμα είναι μια διασκευή του γνωστού δημοτικού τραγουδιού με Ροκ στοιχεία, το οποίο από μόνο του φωτογραφίζει πως ούτε η ιδέα αλλά ούτε η υλοποίηση της ηχογράφησης ανήκει στον Καλαμπάκα. Το μεγαλύτερο μέρος της ηχογράφησης του τραγουδιού έγινε στο studio “Ηχογέννηση” αλλά όχι ολόκληρη. Κάποια μέρη ηχογραφήθηκαν στο studio “CBee” του Κώστα Μπουντούρη στην Αθήνα. Στην ηχογράφιση

⁷⁴ Green S. *Apple, Brands we know*, Bellwether Media, 2015, σελ. 4.

⁷⁵ Πολίτης Δ., *Γλώσσες & Διεπαφές στη Μουσική Πληροφορική*, Εκδόσεις Κλειδάριθμος, Αθήνα, 2007, σελ. 126.

⁷⁶ Πολίτης Δ., ό.π, σελ. 134.

⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=P4kinnuHF78>, Επίσκεψη στις 16/05/2021.

⁷⁸ <https://omiros.gr/teacher/kostas-mpoyntoyris/>, Επίσκεψη στις 16/05/2021.

έλαβε μέρος και ο ίδιος ο Παναγιώτης Καλαμπάκας στα φωνητικά, όπως επίσης και ο Άρης Ντίνας, ο οποίος παράλληλα διηύθυνε και την χορωδία “Τρίκκη”, που συμμετείχε και αυτή στην ηχογράφιση.

Το τελικό αποτέλεσμα είναι τόσο διαφορετικό σε σχέση με την πλειοψηφία των ηχογραφήσεων του Καλαμπάκα, γιατί ακόμα και στα μέρη που ηχογραφήθηκαν στο studio “Ηχογέννηση”, στην κονσόλα κάθισε ο ίδιος ο Κώστας Μπουντούρης, ο οποίος έκανε και την τελική μίξη και mastering. Έτσι κατάφερε να αποτυπώσει ακριβώς την αισθητική που ήθελε ο ίδιος στο τραγούδι, χωρίς την χροιά που, είτε ακούσια είτε εκούσια, έβαζε ο Παναγιώτης Καλαμπάκας στις ηχογραφήσεις του.

3.3 Ο κατάλογος

Μαζί με την πτυχιακή εργασία θα κατατεθεί και ένας κατάλογος με δίσκους της εταιρείας “ηχογέννηση” σε μορφή excel. Στον συγκεκριμένο κατάλογο δεν υπάρχουν όλοι οι δίσκοι που έχουν γίνει από την εταιρεία, αλλά υπάρχει αρκετό υλικό για να σχηματίσουμε εικόνα για το τι είδους ηχογραφήσεις γίνονταν και γίνονται στο συγκεκριμένο studio. Ο κατάλογος αυτός δεν είναι δημιουργία δική μου, αλλά μου τον έδωσε ο Παναγιώτης Καλαμπάκας, όταν πραγματοποιήσαμε την συνέντευξη.

Είναι χαρακτηριστικό ότι από τους 371 δίσκους που υπάρχουν στον κατάλογο, οι 336 είναι στην κατηγορία “Δημοτικά - Νεοδημοτικά”. Αυτό είναι που μας δείχνει το είδος που κυριαρχεί στις ηχογραφήσεις του studio “Ηχογέννηση”. Η κυριαρχία των δημοτικών τραγουδιών στον κατάλογο μας δείχνει επίσης πως στην ευρύτερη περιοχή των Τρικάλων, το δημοτικό τραγούδι έχει πολύ μεγάλο (αν όχι το μεγαλύτερο) μερίδιο στην μουσική αγορά, κατά την διάρκεια της λειτουργίας του studio.

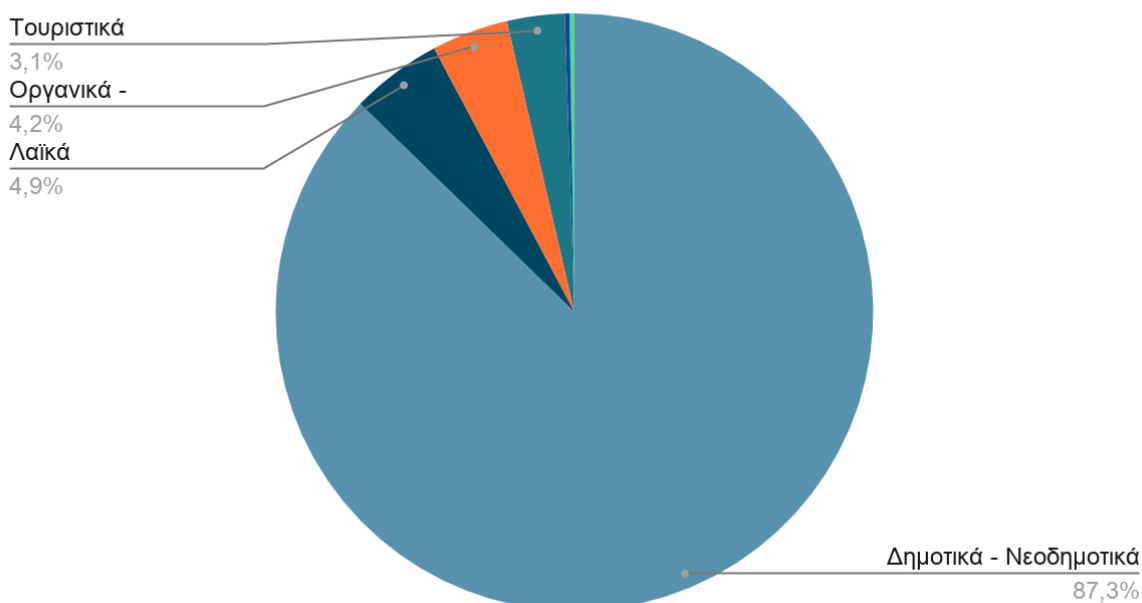
Στην καταλογογράφηση των ηχογραφήσεων του μουσικού studio “Ηχογέννηση”, δίνονται οι εξής πληροφορίες για την κάθε παραγωγή: Τίτλος άλμπουμ, υπότιτλος άλμπουμ, καλλιτέχνες, συνθέτης, στιχουργός, κατηγορία, περιοχή - είδος, επιμέλεια - παραγωγή, το υλικό, χρονολογία παραγωγής, αριθμός έκδοσης και παρατηρήσεις.

Η βασική κατηγοριοποίηση που παρατηρούμε είναι η “κατηγορία”, όπου αναφέρεται το είδος της μουσικής ηχογράφησης. Σε αυτήν την κατηγορία υπάρχουν οι παρακάτω ομάδες: Εκκλησιαστική μουσική, Δημοτικά - Νεοδημοτικά, Οργανικά - αυτοσχεδιασμοί,

Λαϊκά, Τουριστικά και με μία μόνο ηχογράφιση την κατηγοριοποίηση ως Αλβανικά στην παραγωγή με τίτλο “Τραγούδια της πατρίδας μου”.

Πιο αναλυτικά, παρατηρούμε πως κυριαρχούν οι ηχογραφήσεις στην κατηγορία “Δημοτικά - Νεοδημοτικά”, με 336 εγγραφές σε σύνολο 371 εγγραφών του καταλόγου. Ακολουθούν 19 εγγραφές στην κατηγορία “Λαϊκά”, 16 εγγραφές στην κατηγορία “Όργανικά - Αυτοσχεδιασμοί”, 12 εγγραφές στην κατηγορία “Τουριστικά”, μία εγγραφή στην κατηγορία “Εκκλησιαστική μουσική” και τέλος, μία εγγραφή στην κατηγορία “Αλβανικά”. Να σημειωθεί πως οι ηχογραφήσεις εκκλησιαστικής μουσικής είναι περισσότερες (δεύτερες σε όγκο ηχογραφήσεων, όπως αναφέρει ο Παναγιώτης Καλαμπάκας στην συνέντευξή του) αλλά δεν έχουν καταγραφεί στον συγκεκριμένο κατάλογο.

Κατηγορίες



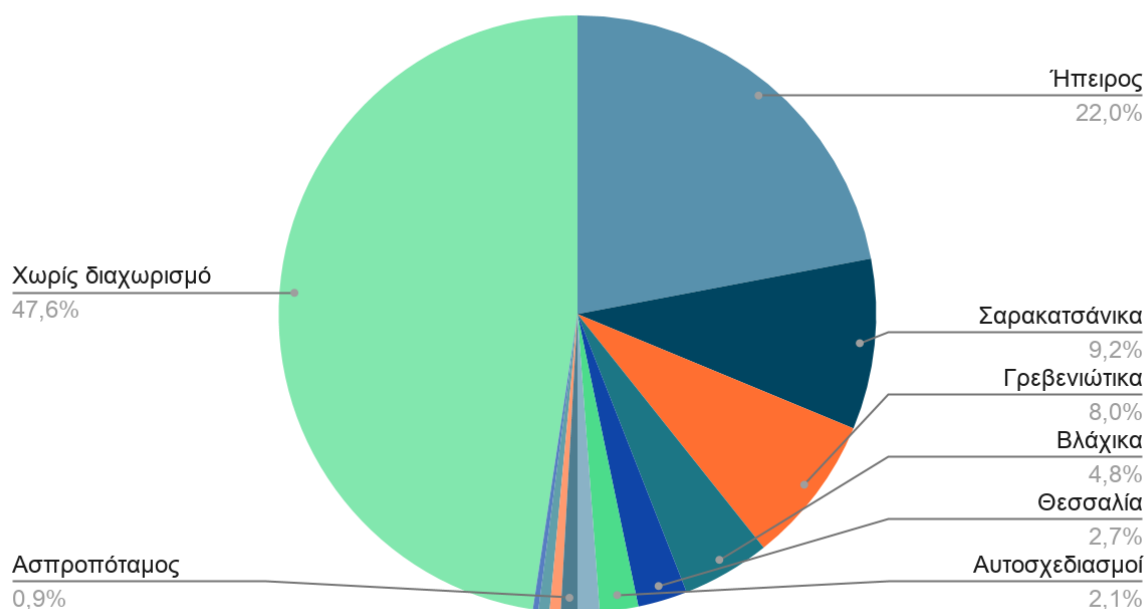
Ποσόστωση κατηγοριών.

Σε δεύτερο επίπεδο, η επόμενη μεγάλη κατηγοριοποίηση που παρατηρούμε στις ηχογραφήσεις του καταλόγου, αφορά στην ομάδα “Περιοχή - Είδος”. Σε αυτήν την ομάδα έχουμε, 74 ηχογραφήσεις με την ετικέτα “Ηπειρος”, 31 ηχογραφήσεις με την ετικέτα “Σαρακατσάνικα”, 27 ηχογραφήσεις με την ετικέτα “Τρεβενιώτικα”, 16 με την ετικέτα “Βλάχικα”, εκ των οποίων 3 καταγράφονται ως Βλάχικα - Μέτσοβο, 1 ως Βλάχικα - ηπειρώτικα, 1 ως Αρχοντοβλάχικα, και 1 ως Βλάχικα παραδοσιακά τραγούδια Προσοτσάνης,

9 με την ετικέτα “Θεσσαλία”, 7 ως “Αυτοσχεδιασμοί”, 4 με την ετικέτα “Αργιθέα”, 3 με την ετικέτα “Ασπροπόταμος”, 2 με την ετικέτα “Πόντος”, 2 με την ετικέτα “Μικρά Ασία” και τέλος συναντούμε μία μόνο αναφορά με την ετικέτα “Άγραφα”.

Τέλος, υπολείπονται 160 ηχογραφήσεις στην κατηγορία Δημοτικά-Νεοδημοτικά στις οποίες δεν υπάρχει διαχωρισμός περιοχής. Παρόλα αυτά, σε μερικές εγγραφές όπου δεν υπάρχουν στοιχεία στο πεδίο “Περιοχή”, δίνονται στοιχεία για την περιοχή των τραγουδιών, στην κατηγορία “υπότιτλος άλμπουμ”, αυτό συμβαίνει κυρίως για τραγούδια της περιοχής της Ηπείρου.

Περιοχή - Είδος



Ποσόστωση περιοχής - είδους.

Στον κατάλογο παρατηρούμε ακόμη πως υπάρχει μεγάλη έλλειψη στην καταγραφή της χρονολογίας στην πλειοψηφία των ηχογραφήσεων, ενώ επίσης μεγάλη έλλειψη υπάρχει και στο πεδίο “επιμέλεια – παραγωγή”, όπου συναντούμε μόνο τέσσερις εγγραφές. Μία αναφορά για επιμέλεια στον Παναγιώτη Καλαμπάκα, μία αναφορά για τη Λαογραφική εταιρεία Μουσικών και Χορευτικών Μελετών "Νικόλαος Πλαστήρας" στον τίτλο “Παραδοσιακά τραγούδια Αγράφων”, μία αναφορά για τον “Σύλλογο Βλάχων Προσοτσάνης Δράμας” στον τίτλο Βλάχικα παραδοσιακά τραγούδια Προσοτσάνης, και μία τελευταία

αναφορά στον “Σύλλογο απανταχού Δοτσικωτών, Η Σκούρτζα” στον τίτλο “Γλέντι στο Δοτσικό”.

Παράλληλα, στο αρχείο δίνονται αναλυτικές πληροφορίες για τους μουσικούς συμμετέχοντες στις ηχογραφήσεις με αναφορές ονομάτων στο πεδίο “Καλλιτέχνης”. Από τα παραπάνω στοιχεία μπορούμε να συμπεράνουμε με ασφάλεια, πως ο προσανατολισμός του studio ηχογράφησης “Ηχογέννηση” του Παναγιώτη Καλαμπάκα, ήταν προς τα μουσικά ιδιώματα γύρω από την ευρύτερη περιοχή της Πίνδου, καθώς παρατηρούμε ότι η πλειοψηφία των ηχογραφήσεων αφορούν την περιοχή αυτή, σε ένα σύνολο 105 εγγραφών σχετιζόμενων με την Ήπειρο.

Ακόμη, με βάση τα στοιχεία του καταλόγου, τα οποία αποτελούν ένα αρκετά μεγάλο κι αντιπροσωπευτικό, αλλά όχι ολοκληρωμένο δείγμα, των ηχογραφήσεων του studio ηχογράφησης “Ηχογέννηση”, παρατηρούμε την συχνή συνεργασία, του Παναγιώτη Καλαμπάκα με συγκεκριμένους μουσικούς και ειδικότερα με δεξιότητες του κλαρίνου και τραγουδιστές. Πρόκειται δηλαδή, για την επαλήθευση των λεγομένων από τις συνεντεύξεις τις οποίες καταγράψαμε. Πιο αναλυτικά παρουσιάζουμε παρακάτω, τρεις μουσικούς οι οποίοι έχουν την πιο συχνή αναφορά στην καταλογογράφηση που μας δόθηκε από τον Καλαμπάκα.

Συγκεκριμένα στο κλαρίνο παρατηρούμε την συχνή αναφορά δύο καλλιτεχνών, του Απόστολου Κασιάρα με 44 αναφορές ηχογραφήσεων που σχετίζονται με το είδος του καταλόγου “Δημοτικά-Νεοδημοτικά”, και όσον αφορά την περιοχή, εμφανίζεται και στις ηχογραφήσεις της περιοχής της Ηπείρου, και της περιοχής των Γρεβενών, αλλά και της Θεσσαλίας. Ο επόμενος δεξιότηχης του κλαρίνου με συχνές αναφορές είναι ο Νίκος Τζουκόπουλος, με 19 αναφορές, σε ηχογραφήσεις των κατηγοριών “Βλάχικα”, “Ηπειρος” και “Σαρακατσάνικα”, τα οποία εντάσσονται στο γενικότερο πεδίο “Δημοτικά-Νεοδημοτικά”. Τέλος, ο τραγουδιστής Άρης Ντίνας, εμφανίζεται σε 46 ηχογραφήσεις του καταλόγου, με τις ετικέτες “Ηπειρος”, “Θεσσαλία”, “Βλάχικα”, “Πόντος”, “Μικρά Ασία” και “Σαρακατσάνικα”, όντας έτσι ο καλλιτέχνης με τη μεγαλύτερη συμμετοχή και συνεργασία με το studio “Ηχογέννηση”.

Να σημειωθεί πως σύμφωνα με τα λεγόμενα του Παναγιώτη Καλαμπάκα στην συνέντευξή του, ο Σταύρος Κουσκουρίδας και ο Νίκος Τζουκόπουλος έχουν περισσότερες ηχογραφήσεις στο studio του από ότι ο Απόστολος Κασιάρας. Απλά όπως αναφέραμε ο κατάλογος δεν αποτελεί το σύνολο των ηχογραφήσεων, αλλά αντιπροσωπευτικό δείγμα, για αυτό και δεν είναι η μόνη πηγή που χρησιμοποιούμε.

[4] Η επιρροή των δισκογραφικών - studio στους μουσικούς και στις ηχογραφήσεις

4.1 Ο ρόλος της δισκογραφικής και του ηχολήπτη

Εξαιρετικής σημασίας είναι η επιρροή που ασκεί η εκάστοτε δισκογραφική εταιρεία - παραγωγός - ηχολήπτης στο τελικό αποτέλεσμα ενός δίσκου ή ενός τραγουδιού. Η “νότα” που δίνεται είτε εκούσια από καλλιτεχνική και αισθητική άποψη, είτε ακούσια από τις τεχνικές ηχοληψίας, αλλά και η επίδραση που έχει στους συντελεστές μιας ηχογράφησης, είναι από μόνη της άξια μελέτης.

Εμβαθύνοντας την έρευνα για την επιρροή του studio “Ηχογέννηση”, διάβασα δύο πολύ ενδιαφέρουσες συνεντεύξεις, οι οποίες μας βοηθούν πολύ να κατανοήσουμε τον ρόλο του παραγωγού και του ηχολήπτη στην δισκογραφία. Η πρώτη συνέντευξη είναι του σύγχρονου μουσικού παραγωγού και ιδιοκτήτη του “MD recording studio” Νίκου Μιχαλοδημητράκη, στον ιστότοπο UrbanLife.⁷⁹ Στην συγκεκριμένη συνέντευξη ο Μιχαλοδημητράκης αναφέρει πως *“Ο ρόλος μου είναι να μεταφράζω αυτό που θέλει να δώσει ο καλλιτέχνης ώστε να μπορέσει να το καταλάβει και να το αισθανθεί όσο το δυνατόν μεγαλύτερο φάσμα ακροατών, πάντα διατηρώντας την προσωπική μου ταυτότητα αλλά ποτέ αλλοιώνοντας αυτή του μουσικού”*.

Από την συγκεκριμένη συνέντευξη του Μιχαλοδημητράκη μπορούμε να αντιληφθούμε πως ένας παραγωγός - ηχολήπτης, έχει σαν βασικό στόχο να μεταφέρει μία μουσική ιδέα, από τον καλλιτέχνη στον ακροατή. Η τεχνική αρτιότητα που πρέπει να διαθέτει ο εκάστοτε ηχολήπτης αλλά και ο σύγχρονος εξοπλισμός του κάθε studio, είναι δεδομένα. Από εκεί και πέρα όμως ο Μιχαλοδημητράκης κάνει λόγο για την ισορροπία μεταξύ της ταυτότητας του ηχολήπτη και αυτή του μουσικού και το πόσο σημαντική είναι, ώστε να αποτυπωθεί σωστά το ύφος του καλλιτέχνη που ηχογραφεί.

⁷⁹

<https://urbanlife.gr/urban-people/nikos-michalodimitrakis-o-rollos-tou-paragogouicholipti-ine-na-boresi-na-apotyposi-yfos-ke-ton-icho-tou-tragoudisti/>, Επίσκεψη στις 20/05/2021.

Η δεύτερη συνέντευξη που έχει μεγάλο ενδιαφέρον, είναι αυτή του Στέλιου Γιαννακόπουλου στον ιστότοπο aLive και στον Θοδωρή Παπανικολάου.⁸⁰ Ο Στέλιος Γιαννακόπουλος είναι ιστορικός ηχολήπτης της δισκογραφικής εταιρείας Columbia, στην οποία έχει ηχογραφήσει δεκάδες δίσκους. Εκεί γνώρισε τον πρώτο Έλληνα ηχολήπτη Ευάγγελο Αρεταίο και την 1η Μαρτίου του 1962, προσελήφθη από την εταιρεία ως Μηχανικός Φωνοληψίας.

Σχετικά με τον ρόλο του ηχολήπτη και την συνεισφορά του στη μουσική παραγωγή, ο Γιαννακόπουλος επισημαίνει πως είναι *“η σύλληψη του προσωπικού ήχου κάθε μουσικού, η καθαρότητα του ήχου, η ταξιθεσία των διαφόρων οργάνων μέσα στον εικονικό στερεοφωνικό ορίζοντα, η ακεραιότητα του εύρους του φάσματος που παρέχουν τα μουσικά όργανα καθώς και η χρήση των τεχνικών αντηχήσεων, η εκμετάλλευση όλων των δυνατοτήτων του εξοπλισμού που έχει στην διάθεσή του κάνοντας ακόμη και πειραματισμούς ώστε ο ακροατής ενός ηχογραφήματος να ζει, κατά το δυνατόν, την ψευδαίσθηση ενός πραγματικού μουσικού γεγονότος”*.

Εκτός του βασικού ρόλου που έχει ο ηχολήπτης και την συνεισφορά του στη μουσική παραγωγή, ο Γιαννακόπουλος προσθέτει στην συνέντευξή του πως *“σε κάποιες περιπτώσεις, η συνεισφορά έγινε συμμετοχή του ηχολήπτη στο καλλιτέχνημα του δημιουργού”*. Αυτό ακριβώς έχει την μεγαλύτερη βαρύτητα και αυτό είναι που συμβαίνει και στην περίπτωση του Παναγιώτη Καλαμπάκα.

Έχοντας ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό και αισθητικό υπόβαθρο, ο Καλαμπάκας έχει αφήσει το στίγμα του στις παραγωγές του. Ο ίδιος όντας ψάλτης, καθηγητής και λάτρης της βυζαντινής μουσικής, στις παραγωγές στις οποίες μπορούσε να εκφέρει άποψη, προσπαθούσε να εμφυσήσει την αισθητική αυτήν στο τελικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Και καθώς ο ίδιος ελέγχει τις περισσότερες φορές το σύνολο της παραγωγής ενός τραγουδιού ή ενός δίσκου, γίνεται αντιληπτό πως το στίγμα του είναι έντονο στην πλειοψηφία των ηχογραφήσεών του.

Από την επιλογή των τραγουδιών που θα ηχογραφηθούν, την επιλογή των μουσικών αλλά και των τραγουδιστών που θα συμμετάσχουν, την επιλογή του οργανολόγιου που θα χρησιμοποιηθεί, ακόμη και παικτικές παροτρύνσεις προς τους μουσικούς, μέχρι την

80

<http://alive.gr/gr/interviews/item/4752-%CE%83%CE%84%CE%AD%CE%BB%CE%B9%CE%BF%CE%82-%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BD%CE%B1%CE%BA%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CE%BF-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82-%CE%B7%CF%87%CE%BF%CE%BB%CE%AE%CF%80%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%84%CE%B7%CF%82-columbia.html>, Επίσκεψη στις 20/05/2021.

ηχοληψία και το τελικό mastering, ο Παναγιώτης Καλαμπάκας διαμόρφωσε τις ηχογραφήσεις του σε πολύ μεγάλο βαθμό, αφήνοντας το στίγμα του στο μουσικό τοπίο της ευρύτερης περιοχής.

4.2 Οι πρωταγωνιστές του studio «Ηχογέννηση»

Στην περίπτωση του studio “Ηχογέννηση”, είναι εμφανής η επιρροή που ασκεί ο Παναγιώτης Καλαμπάκας στις ηχογραφήσεις του και από τους δίσκους του αλλά και από τις μαρτυρίες των συμμετεχόντων. Για μπορέσουμε να κατανοήσουμε το μέγεθος της επιρροής αυτής, είναι καίριας σημασίας να μας μεταφέρουν τις εμπειρίες τους οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές.

Ο Άρης Ντίνας, ο Νίκος Τζουκόπουλος και ο Σταύρος Κουσκουρίδας, είναι από τους μουσικούς που έχουν τις περισσότερες ηχογραφήσεις στο studio “Ηχογέννηση”. Στις συνεντεύξεις, που είχαν την καλοσύνη να μου παραχωρήσουν, μπορούμε να διαπιστώσουμε τον τρόπο λειτουργίας του studio αλλά και την επιρροή που ασκεί ο Καλαμπάκας στους μουσικούς και στους τραγουδιστές.

Οι συγκεκριμένοι μουσικοί επελέγησαν για συνέντευξη, έπειτα από υπόδειξη του Παναγιώτη Καλαμπάκα, καθώς έχουν τον μεγαλύτερο όγκο ηχογραφήσεων, από όλους τους υπόλοιπους μουσικούς στο studio “Ηχογέννηση”. Πέρα από την πληθώρα ηχογραφήσεων όμως, βασικό κριτήριο επιλογής υπήρξε και το όργανο που παίζουν οι συγκεκριμένοι μουσικοί. Τον Άρη Ντίνα τον συναντούμε σε τρεις ρόλους στο studio: αυτόν του τραγουδιστή, του λαουτιέρη και του κιθαρίστα, ενώ ο Νίκος Τζουκόπουλος και ο Σταύρος Κουσκουρίδας παίζουν κλαρίνο, το οποίο είναι το κυρίαρχο όργανο στις ηχογραφήσεις του Καλαμπάκα.

4.2.1 Άρης Ντίνας



Ο άνθρωπος που έχει ηχογραφήσει περισσότερο από κάθε άλλον στο studio “Ηχογέννηση”, είναι ο Άρης Ντίνας, ο οποίος έχει συμμετοχές σαν κιθαρίστας, λαουτιέρης και τραγουδιστής. Ο Ντίνας ηχογραφεί στο studio του Παναγιώτη Καλαμπάκα από την αρχή της πορείας του μέχρι και σήμερα και έχει πλήρη εικόνα για τον τρόπο λειτουργίας του συγκεκριμένου studio.

Γεννημένος στην Βατσουνιά Καρδίτσας, ένα χωριό το οποίο βρίσκεται πιο κοντά στα Τρίκαλα από ότι στην Καρδίτσα, ο Ντίνας βρέθηκε από τα δεκαπέντε του, με την οικογένειά του στα Τρίκαλα. Η επαφή του με την μουσική ξεκίνησε σε πολύ μικρή ηλικία, μόλις οκτώ ετών, όπου ξεκίνησε να παίζει μία κιθάρα του αδερφού του. Επίσης όλα τα δώρα που του έκαναν ως παιδί, ήταν σχετικά με την μουσική, όπως αναφέρει ο ίδιος στην συνέντευξη που μου παραχώρησε στις 16/02/2021.

Ξεκίνησε από πολύ μικρός να ηχογραφεί στο studio του Παναγιώτη Καλαμπάκα σαν κιθαρίστας. Αρχικά δεν πληρωνόταν για τις ηχογραφήσεις αυτές αλλά τις έκανε με μεγάλη χαρά, όπως αναφέρει, γιατί θα έμπαινε το όνομά του στην ηχογράφιση. Τον καλούσε ο Καλαμπάκας πολύ συχνά, γιατί πάντα πήγαινε στο studio προετοιμασμένος και έχοντας μελετήσει τα τραγούδια που είχε να γράψει.

Αργότερα, όταν εκτός από κιθάρα, άρχισε να παίζει και λαούτο, ηχογραφούσε και τα δύο αυτά όργανα στο studio, δημιουργώντας το ομοιόμορφο αποτέλεσμα που αναζητούσε ο Παναγιώτης Καλαμπάκας, καθώς έπαιζε ακριβώς τις ίδιες συγχορδίες και στα δύο όργανα. Την περίοδο εκείνη δεν είχε ξεκινήσει να τραγουδάει ακόμα αλλά ήξερε όλα τα τραγούδια που έπαιζε στα όργανα. Τον έβαζε ο Καλαμπάκας να παίζει με τραγουδιστές και κλαριντζήδες που ερχόταν από άλλες περιοχές.

Έπειτα, ηχογραφούσε συχνότερα στον Καλαμπάκα και καθώς περνούσαν τόσοι καλοί μουσικοί από το studio, γινόταν και ο ίδιος καλύτερος μέσω της τριβής και της μελέτης. Έτσι οι μουσικοί και οι τραγουδιστές που συνόδευε, άρχισαν να του δίνουν ένα “χαρτζιλίκι” για την συμμετοχή του στους δίσκους τους. Πολλοί επαγγελματίες μουσικοί έγραφαν δωρεάν στο studio “Ηχογέννηση”, επισημαίνει, αλλά μετά τους μπήκε το μικρόβιο ότι ίσως πλουτίζει ο Καλαμπάκας σε βάρος τους. Έτσι σταμάτησαν να πηγαίνουν δωρεάν και απαιτούσαν να πληρωθούν για να ηχογραφήσουν.

Για να ηχογραφήσει πρώτη φορά σαν τραγουδιστής, ο Ντίνας πήγε μόνος του στο studio “Ηχογέννηση” και έφτιαξε τον δίσκο με τίτλο “πέρα στον πέρα μαχαλά”. Ο Καλαμπάκας ενθουσιάστηκε με τις τραγουδιστικές του ικανότητες και άρχισε να τον καλεί πολύ συχνά ο ίδιος, για να γράφει διάφορα είδη δημοτικών τραγουδιών. Έχει τραγουδήσει στο studio Σαρακατσάνικα, Ήπειρο, Μακεδονία, Τρίκαλα, Σμύρνη κ.α. Έχει ηχογραφήσει μέχρι και σκυλάδικα. Ο μεγαλύτερος όγκος ηχογραφήσεων όμως είναι θεσσαλικά και ηπειρώτικα.

Ο Άρης Ντίνας υποστηρίζει πως η παρέμβαση του Καλαμπάκα στις ηχογραφήσεις του ήταν άμεση και σε πολλές περιπτώσεις καθοριστική. Έλεγε για παράδειγμα ο Καλαμπάκας στον Απόστολο Κασιάρα (κλαρίνο): *“Θα έρθεις αλλά δεν θα φέρεις μαζί σου κιθάρα. Θα παίζει ο Άρης Ντίνας”*. Μια - δυο φορές ο Κασιάρας συμφωνούσε. Ύστερα όμως ήθελε να φέρνει στο studio τον δικό του κιθαρίστα, γιατί δεν του άρεσε να παίζει άλλος μουσικός στις ηχογραφήσεις κι άλλος να παίζει στις ζωντανές εμφανίσεις (γάμους, πανηγύρια κλπ).

Αυτό είναι κάτι με το οποίο συμφωνεί και ο ίδιος ο Ντίνας. Είναι καλύτερα, αναφέρει, να παίζουν μουσικοί από την εκάστοτε περιοχή που ηχογραφείται, παρά να παίζει κάποιος τοπικός μουσικός. Για παράδειγμα, είναι καλύτερα να παίζει λαούτο ένας βλάχος όταν ηχογραφούν βλάχικα, παρά ο Ντίνας. Ακόμα κι αν έκαναν κάποιο λάθος στην ηχογράφηση, οι μουσικοί αυτοί θα μετέφεραν το ύφος της περιοχής τους, πράγμα το οποίο ο

Ντίνας δεν μπορούσε να κάνει, καθώς ο ίδιος δεν είναι βλάχος και δεν έχει βιώματα από τις περιοχές αυτές.

Αυτή ήταν μία καίρια παρέμβαση που έκανε ο Παναγιώτης Καλαμπάκας η οποία ναι μεν έβαζε μια “τάξη” στις ηχογραφήσεις, καθώς υπήρχε σωστή εναρμόνιση στα τραγούδια, οι στίχοι ακουγόταν σωστά και καθαρά και υπήρχαν λιγότερα ηλεκτρικά όργανα και περισσότερα ακουστικά, αλλά από την άλλη, με τις παρεμβάσεις αυτές, αλλοίωνε το ύφος της εκάστοτε περιοχής που ηχογραφούσε, εξευγενίζοντας ίσως υπερβολικά την διαδικασία της ηχογράφησης.

Σχετικά με το οργανολόγιο ο Ντίνας αναφέρει στην συνέντευξή του, πως η γενιά του ακολούθησε την εξέλιξη των ηλεκτρικών οργάνων. Έπαιζαν στα πανηγύρια με ηλεκτρικές κιθάρες και ενισχυτές fender⁸¹. Μάλιστα είχαν γίνει ένα με αυτόν τον ήχο, καθώς το παίξιμο με τους ενισχυτές αυτούς ήταν τελετουργικό. Έπρεπε να μυρίσουν πρώτα την λάμπα του ενισχυτή να καίγεται και μετά να ξεκινήσουν να παίζουν, αναφέρει. Βέβαια με τον καιρό συνειδητοποίησε πως αυτός ο ήχος και η ένταση κούραζε τον κόσμο που τους άκουγε στα πανηγύρια και εν τέλει κούραζε και τον ίδιο. Έτσι άρχισε με τον καιρό να συγκλίνει προς την άποψη του Παναγιώτη Καλαμπάκα για την χρήση ακουστικών οργάνων, έναντι των ηλεκτρικών.

Για τον Καλαμπάκα αναφέρει πως στις ηχογραφήσεις του ήταν πολύ παρεμβατικός και μάλιστα σε σημείο που ενοχλούσε πολλές φορές, δημιουργώντας παρεξηγήσεις και αντιπάθειες. Αν έβλεπε πως η άποψή του δεν περνούσε, έκανε πίσω και άφηνε το συγκρότημα να γράψει όπως θέλει. Εκεί όμως που είχε το θάρρος έκανε παρατηρήσεις για τα πάντα, ακόμα και για τις συγχορδίες που έπαιζαν οι μουσικοί. Κάποιοι εξ αυτών τις δεχόταν, κάποιοι όχι, είτε από εγωισμό, είτε γιατί έτσι ήξεραν να παίζουν τα τραγούδια από την περιοχή τους.

Σύμφωνα με τον Άρη Ντίνα, ο Καλαμπάκας έλεγε στους τραγουδιστές να τραγουδάνε πιο καθαρά κατά την διάρκεια της ηχογράφησης, γιατί δεν καταλάβαινε τι έλεγαν και πολλές φορές τους διόρθωνε ακόμα και για την προφορά τους. Επιπλέον τους διόρθωνε στους στίχους, καθώς πολλοί τραγουδιστές έλεγαν λάθος τα λόγια, αλλάζοντας το νόημα του τραγουδιού. οι παρεμβάσεις αυτές ήταν καθοριστικές για το τελικό ύφος της ηχογράφησης, καθώς μπορεί να μην ήταν ξεκάθαρο, ποιας περιοχής ήταν τα τραγούδια ή ποιοι είναι οι συντελεστές του δίσκου.

⁸¹ <https://reverb.com/news/the-evolution-of-fender-amps>, Επίσκεψη στις 14/05/2021.

Η παρεμβατική αυτή διάθεση του Καλαμπάκα, αναφέρει, είναι ο καθρέφτης του χαρακτήρα του. Όπως έχει τις σκέψεις του σε τάξη, έτσι θέλει να έχει και το στούντιό του και τις ηχογραφήσεις του. Ακόμα και τα καλώδια βρίσκονται στην ίδια κατάσταση εδώ και 30 χρόνια. Δεν αφήνει ποτέ τους μουσικούς να καπνίζουν ή να πίνουν στο στούντιό του και τους θέλει όλους νηφάλιους κατά την διάρκεια της ηχογράφησης. Για τον Καλαμπάκα το studio είναι πρώτα μεράκι και ύστερα δουλειά. Ο Ντίνας υποστηρίζει πως με τις παρεμβάσεις του αυτές, ο Παναγιώτης Καλαμπάκας επηρέασε σημαντικά το μουσικό τοπίο των τρικάλων και έχει δημιουργήσει την δική του αισθητική στις ηχογραφήσεις.

4.2.2 Νίκος Τζουκόπουλος



Με καταγωγή από το Μικρόβαλτο Κοζάνης, ο Νίκος Τζουκόπουλος έχει συμμετάσχει με το κλαρίνο του σε μια πληθώρα δίσκων (ο ίδιος υπολογίζει γύρω στις 40 ηχογραφήσεις) στο studio “Ηχογέννηση”. Ο Τζουκόπουλος σήμερα είναι σαράντα ετών και τα τελευταία 24 χρόνια παίζει κλαρίνο επαγγελματικά, ενώ η πρώτη του επαφή με το όργανο ήταν στα εννιά του χρόνια. Έχει συνεργαστεί με τους περισσότερους δημοτικούς μουσικούς σε όλη την

Ελλάδα αλλά και ειδικότερα στην ευρύτερη περιοχή των Τρικάλων, όπου είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς.

Ο Παναγιώτης Καλαμπάκας τον προωθούσε πολύ και τον σύστηνε σε συγκροτήματα που πήγαιναν να ηχογραφήσουν στο studio από άλλες πόλεις, γιατί προσέγγιζε παικτικά το ύφος της εκάστοτε περιοχής. Έχει παίξει σε πολλά Σαρακατσάνικα, το οποίο είναι πολύ δύσκολο, αναφέρει στην συνέντευξη που μου παραχώρησε στις 25/02/2021, γιατί προτιμούν μουσικούς που ανήκουν στην “κλίκα” τους. Πέρα από Σαρακατσάνικα, έχει ηχογραφήσει εξίσου όλα τα είδη δημοτικών τραγουδιών.

Ο Τζουκόπουλος αναφέρει πως στον ίδιο, ο Καλαμπάκας δεν έκανε ποτέ ούτε παικτικές αλλά ούτε και τεχνικές παρατηρήσεις. Κατά την διάρκεια της ηχογράφησης ο Τζουκόπουλος αναφέρει πως ζητούσε από τον Καλαμπάκα να φτιάξει τον ήχο στο κλαρίνο όπως ήθελε να τον ακούει ο ίδιος και όχι όπως άρεσε στον Καλαμπάκα. Πολλές φορές καθόταν μαζί με τον Καλαμπάκα μετά την ηχογράφηση, για να φτιάξουν τον ήχο του κλαρίνου όπως τον ήθελε. Μετά όμως ο Καλαμπάκας επεξεργάζονταν εκ νέου την ηχογράφηση και προσάρμοζε τον ήχο του κλαρίνου (και των υπολοίπων οργάνων αλλά και των φωνών) στα δικά του γούστα. Το αποτέλεσμα τις περισσότερες φορές δεν συμφωνούσε με την αισθητική του Τζουκόπουλου.

Το παράπονο αυτό, τονίζει, το έχουν πολλοί μουσικοί και το έχουν πει και στον ίδιο τον Παναγιώτη Καλαμπάκα. Πολλές φορές μάλιστα, το αποτέλεσμα της ηχογράφησης ήταν τελείως διαφορετικό από αυτό που ήθελε να κάνει ο Τζουκόπουλος, ακόμα κι αν η ηχογράφηση ήταν δική του. Σε άλλα studio δεν συμβαίνει αυτό, αναφέρει, αλλά αντίθετα, ο εκάστοτε ηχολήπτης - παραγωγός, σου βγάζει το ηχητικό αποτέλεσμα που θα του ζητήσεις και όχι αυτό που θεωρεί αυτός ωραίο, σύμφωνα με την δική του αισθητική. Σε λίγες παραγωγές στο studio “Ηχογέννηση” έβγαλε το αποτέλεσμα που ήθελε ο ίδιος και αυτό γιατί πήγαινε σε όλη την διάρκεια της επεξεργασίας και έλεγε στον Καλαμπάκα πως ακριβώς ήθελε τον ήχο.

Πολλές φορές ο Καλαμπάκας παρεξηγούνταν με τους μουσικούς, αναφέρει ο Τζουκόπουλος, γιατί τους έλεγε σε ηχογραφήσεις που πλήρωναν οι ίδιοι οι μουσικοί, να βγάλουν τα ηλεκτρικά όργανα και να παίξουν με λαούτο, ακουστική κιθάρα κλπ. Οι μουσικοί του έλεγαν πως “*από την στιγμή που πληρώνω, θα το κάνω όπως θέλω εγώ*”. Εξαιτίας αυτής της συμπεριφοράς, επισημαίνει, ο Καλαμπάκας έχασε πολύ κόσμο αλλά δημιούργησε και παρεξηγήσεις με αρκετούς μουσικούς.

Δεν έβλεπε αυστηρά επαγγελματικά τις ηχογραφήσεις του και προσπαθούσε να επηρεάσει όλους τους τομείς της ηχογράφησης όπως το ρεπερτόριο, τους μουσικούς, το οργανολόγιο, την αρμονία, τους τραγουδιστές, ακόμα και τους στίχους. Η παρεμβατικότητα αυτή, επισημαίνει, του στοίχισε πάρα πολύ σε πελατεία, καθώς πολλοί μουσικοί δεν ένιωθαν άνετα να ηχογραφήσουν στο στούντιό του ή δεν τους έβγαζε το τελικό αποτέλεσμα που είχαν οι ίδιοι στο μυαλό τους.

4.2.3 Σταύρος Κουσκουρίδας



Ο καταξιωμένος κλαριντζής Σταύρος Κουσκουρίδας έχει καταγωγή από το Βελεστίνο του Βόλου και είναι 46 ετών. Με την οικογένειά του παραθέρριζε από μικρή ηλικία στο Περιβόλι Γρεβενών και έτσι απέκτησε τα πρώτα του ακούσματα δημοτικής μουσικής. Στην ηλικία των 10 ετών έπιασε πρώτη φορά στα χέρια του μία φλογέρα και άρχισε να συνειδητοποιεί πως αυτήν είναι η κλίση του. Τον επόμενο χρόνο απέκτησε το πρώτο του κλαρίνο και ξεκίνησε την μελέτη. Στην αρχή δοκίμασε μόνος του αλλά όσο η δίψα του για το όργανο μεγάλωνε, τόσο μεγάλωνε και η περιέργειά του και έτσι πήγε σε δάσκαλο κλαρίνου ώστε να μάθει να παίζει σωστά.

Στο studio του Παναγιώτη Καλαμπάκα ηχογραφεί περίπου τρεις φορές τον χρόνο, όπως αναφέρει στην συνέντευξη που μου παραχώρησε στις 05/03/2021, και σχεδόν πάντα με διαφορετικούς μουσικούς. Ο ίδιος προτιμάει να παίζει ζωντανά, γιατί θεωρεί πως το studio είναι ένας ψυχρός χώρος και δεν αφήνει πολλά περιθώρια για προσωπική έκφραση αλλά βάζει τον μουσικό σε “καλούπια”.

Θεωρεί πως στο studio “Ηχογέννηση” υπάρχει έντονο το παραδοσιακό στοιχείο. Ο ίδιος έγραφε και γράφει όλα τα είδη δημοτικών τραγουδιών αλλά κυρίως ηπειρώτικα και θεσσαλικά. Δεν έπαιρνε ο Καλαμπάκας τον Κουσκουρίδα για να ηχογραφήσει στο στούντιό του αλλά οι υπόλοιποι μουσικοί. Ο ίδιος δεν έχει κάνει κάποια δική του δουλειά στο studio “Ηχογέννηση”, όχι γιατί δεν είναι ικανοποιημένος από τον Καλαμπάκα, αλλά γιατί δεν είναι κάτοικος τρικάλων.

Ο Κουσκουρίδας υποστηρίζει πως ο Παναγιώτης Καλαμπάκας ηχογραφεί καλύτερα τους μουσικούς έναν - έναν, παρά ολόκληρο το συγκρότημα μαζί. Η καλύτερη, μάλιστα, δισκογραφική δουλειά που έκανε στο studio του Καλαμπάκα, ήταν όταν ηχογράφησε μόνος του το κλαρίνο μόνο με έναν μετρονόμο και ύστερα έπαιξε πάνω από την ηχογράφιση το υπόλοιπο συγκρότημα.

Στον ίδιο δεν έκανε καθόλου παικτικές παρατηρήσεις, γιατί όλες οι ηχογραφήσεις του ταίριαζαν στην αισθητική του Καλαμπάκα. Ο Κουσκουρίδας υποστηρίζει πως αν αφήσεις μόνο του τον Καλαμπάκα να βάλει την αισθητική του, θα βγάλει ένα πολύ καλό αποτέλεσμα. Αν λέει ο καθένας μουσικός και τραγουδιστής την γνώμη του, “θα γίνει αχταρμάς”, αναφέρει χαρακτηριστικά.

Συμπεράσματα

Μελετώντας τον τρόπο λειτουργίας της δισκογραφικής εταιρείας - studio “Ηχογέννηση”, την αντίληψη του Παναγιώτη Καλαμπάκα περί ηχοληψίας - παραγωγής, τις τεχνικές που εφάρμοσε στις ηχογραφήσεις του, τον κατάλογο με το αντιπροσωπευτικό δείγμα ηχογραφήσεων αλλά και τις μαρτυρίες των ίδιων των πρωταγωνιστών που πέρασαν από το studio, μπορούμε να εξάγουμε ορισμένα συμπεράσματα για το κατά πόσο και με ποιους τρόπους, το συγκεκριμένο studio αλλά και ο Παναγιώτης Καλαμπάκας προσωπικά, επηρέασε μέσω των ηχογραφήσεών του, το μουσικό τοπίο της ευρύτερης περιοχής των τρικάλων.

Αρχικά πρέπει να επισημάνουμε πως το εγχείρημα του Παναγιώτη Καλαμπάκα έλαβε χώρα σε μία δισκογραφικά παρθένα πόλη, όπως ήταν τα Τρίκαλα την δεκαετία του 1980. Αυτό έδωσε την ευκαιρία στον Καλαμπάκα να προσεγγίσει την διαδικασία της ηχογράφησης και της παραγωγής, όπως ο ίδιος την είχε στο μυαλό του. Δεν υπήρχε στην πόλη κάποια πεπατημένη, για να ακολουθήσει. Από την μεριά τους οι μουσικοί των τρικάλων, εκείνη την εποχή, δεν είχαν ούτε αυτοί υπολογίσιμες εμπειρίες από studio και δισκογραφικές εταιρείες. Οι περισσότεροι μουσικοί έπαιζαν μόνο ζωντανά σε πανηγύρια, γάμους και άλλες εκδηλώσεις.

Ο συνδυασμός αυτός δημιούργησε το κατάλληλο μείγμα, ώστε να γίνουν πραγματικότητα οι ηχογραφήσεις αυτές, οι οποίες στην πλειοψηφία τους, φέρουν την σφραγίδα της αισθητικής του Παναγιώτη Καλαμπάκα. Μιας αισθητικής που διαμόρφωσε ως εν ενεργεία ψάλτης, καθηγητής αλλά και λάτρης της βυζαντινής μουσικής. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα τα ακούσματά του να μην περιλαμβάνουν ηλεκτρικά όργανα, τύμπανα και μεγάλες εντάσεις. Όπως είναι φυσικό, η αισθητική αυτή του Παναγιώτη Καλαμπάκα αποτυπώνεται στον τρόπο που αντιμετωπίζει τους μουσικούς αλλά και στο δισκογραφικό έργο της εταιρείας του.

Μελετώντας τις ηχογραφήσεις του studio “Ηχογέννηση”, μπορούμε να εξάγουμε το συμπέρασμα πως ο Καλαμπάκας επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τις ηχογραφήσεις του και εμφύσησε σε αυτές την προσωπική του καλλιτεχνική άποψη, σε όλους τους τομείς της ηχογράφησης. Από το ρεπερτόριο, το οργανολόγιο, την επιλογή των μουσικών και των τραγουδιστών, ως τις παικτικές και τραγουδιστικές παρατηρήσεις και την διόρθωση των στίχων.

Αναλύοντας τις συνεντεύξεις των Άρη Ντίνα, Νίκου Τζουκόπουλου και Σταύρου Κουσκουρίδα, οι οποίοι επελέγησαν λόγω του πλήθους των ηχογραφήσεων που έχουν πραγματοποιήσει στο studio “Ηχογέννηση”, συμπεραίνουμε πως η επιρροή του Παναγιώτη Καλαμπάκα στους μουσικούς που ηχογραφούσε, είναι μεγάλη. Πως εκλαμβάνουν όμως οι μουσικοί τις παρεμβάσεις του Καλαμπάκα αλλά και του εκάστοτε ηχολήπτη στις ηχογραφήσεις; Τις θεωρούν χρήσιμες; Τις θεωρούν παραγωγικές; Το τελικό αποτέλεσμα είναι ικανοποιητικό ή όχι; Και εν τέλει, είναι χρήσιμες αυτές οι παρεμβάσεις για την δισκογραφία;

Οι απαντήσεις στα συγκεκριμένα ερωτήματα έχουν δύο όψεις. Από την μία πλευρά, κάποιοι μουσικοί συμφωνούν με τον Καλαμπάκα και θεωρούν πως τέτοιου είδους παρεμβάσεις, βάζουν μία τάξη στο τοπίο των ηχογραφήσεων και έχουν ως αποτέλεσμα ένα πιο χρήσιμο δισκογραφικό υλικό. Επίσης ελέγχουν την όλη διαδικασία της ηχογράφησης και δεν επικρατεί αναστάτωση και χάος από τις πολλές διαφορετικές απόψεις των μουσικών και των τραγουδιστών.

Από την άλλη πλευρά όμως, κάποιοι μουσικοί θεωρούν πως ο Καλαμπάκας είναι πολύ παρεμβατικός και δεν τους αφήνει να εκφραστούν ως μουσικοί και πως ενδιαφέρεται πρώτα για την δική του καλλιτεχνική έκφραση στην ηχογράφηση, και έπειτα του μουσικού. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να υπάρχει πρώτα η καλλιτεχνική σφραγίδα του Καλαμπάκα στις ηχογραφήσεις και μετά αυτή των μουσικών και των τραγουδιστών που παίρνουν μέρος στις ηχογραφήσεις αυτές.

Η δική μου σκοπιά ως ενεργός μουσικός στην περιοχή των Τρικάλων και με βάση τις συνεντεύξεις των πρωταγωνιστών αλλά και την βιβλιογραφία, είναι πως η πορεία του studio “Ηχογέννηση” και του Παναγιώτη Καλαμπάκα, από την πρώτη κιόλας μέρα μέχρι και σήμερα, επηρέασε σε μεγάλο βαθμό το μουσικό τοπίο της ευρύτερης περιοχής των Τρικάλων, όπως αυτό διαμορφώθηκε. Οι ηχογραφήσεις του Καλαμπάκα φέρουν την προσωπική του σφραγίδα και αισθητική, η οποία έχει ως κύριους άξονες την απλότητα, την τάξη και την οργάνωση.

Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να έχουμε στα χέρια μας ηχογραφήσεις οι οποίες έχουν σωστή εναρμόνιση, πλούσιο συχνотικό φάσμα, ηχογραφήσεις κυρίως με ακουστικά όργανα και μικρόφωνα, σωστή άρθρωση από τους τραγουδιστές και σωστή απόδοση των στίχων. Επίσης εμφυσώντας μια διαφορετική αισθητική σε τραγούδια που έχουν ηχογραφηθεί αρκετές φορές από τα ίδια πρόσωπα και ακόμα περισσότερες φορές με τα ίδια όργανα, αυτόματα δημιουργείται ένα μουσικολογικό ενδιαφέρον.

Όπως είναι φυσικό όμως, τέτοιου είδους παρεμβάσεις επηρεάζουν στον πυρήνα του ύφους της ηχογράφησης. Κάποια λάθη στην εναρμόνιση από τους μουσικούς, η επιλογή των οργάνων, η βαριά προφορά και η τροποποίηση του στίχου από τους τραγουδιστές, είναι οι “μεταβλητές” που κουβαλάνε μέσα τους ολόκληρα βιώματα και ιστορίες και σίγουρα πολλά ακούσματα. Η τροποποίηση των μεταβλητών αυτών, έχει ως αποτέλεσμα να αλλάζει η ουσία της ηχογράφησης.

Το αν είναι χρήσιμο ή όχι να αλλάζει ο πυρήνας μιας ηχογράφησης, εξαρτάται από τον σκοπό για τον οποίο γίνεται η αλλαγή αυτή και σε ποιους απευθύνεται. Για παράδειγμα, όταν ο Καλαμπάκας βάζει την προσωπική του αισθητική σε μια ηχογράφηση ενός βλάχικου τραγουδιού, αλλάζει δηλαδή το οργανολόγιο, βάζει διαφορετικούς μουσικούς, διορθώνει την άρθρωση του τραγουδιστή και άλλες παρεμβάσεις που αναφέραμε, δημιουργεί αυτομάτως ένα μουσικολογικό ενδιαφέρον.

Αυτό μπορεί να είναι χρήσιμο για κάποιον μουσικολόγο, για κάποιον μουσικό ή για κάποιον ερευνητή. Δεν είναι όμως εξίσου χρήσιμο, όπως φαίνεται, για τις πωλήσεις δίσκων και για την ψυχαγωγική κατανάλωση της μουσικής, καθώς όπως συμπεραίνουμε από την επιλογή των μουσικών και των τραγουδιστών στα τοπικά πανηγύρια και λοιπές εκδηλώσεις, αλλά και από τις συνεντεύξεις των πρωταγωνιστών, οι αλλαγές αυτές τις περισσότερες φορές δεν είναι καλοδεχούμενες από τους ακροατές, οι οποίοι έχουν συνηθίσει να ακούνε τα τοπικά τους τραγούδια με συγκεκριμένο τρόπο εκτέλεσης και πολλές φορές από συγκεκριμένους μουσικούς και τραγουδιστές.

Η “Αναστασιά” είναι η ένα παράδειγμα που επιβεβαιώνει το μέγεθος της επιρροής του εκάστοτε ηχολήπτη στις ηχογραφήσεις του. Στην συγκεκριμένη ηχογράφηση βλέπουμε πως στις ίδιες εγκαταστάσεις του studio “Ηχογέννηση”, χρησιμοποιώντας τον ίδιο εξοπλισμό, έχουμε ένα τόσο διαφορετικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Αυτό συνέβει διότι στην θέση του ηχολήπτη και του παραγωγού, αντί του Καλαμπάκα, βρισκόταν ο Κώστας Μπουντούρης, ο οποίος αποτύπωσε την προσωπική του αισθητική στην ηχογράφηση του τραγουδιού.

Ο Μιχαλοδημητράκης είπε *“πάντα διατηρώντας την προσωπική μου ταυτότητα αλλά ποτέ αλλοιώνοντας αυτή του μουσικού”* και ο Γιαννακόπουλος πως *“σε κάποιες περιπτώσεις, η συνεισφορά έγινε συμμετοχή του ηχολήπτη στο καλλιτέχνημα του δημιουργού”*. Παίρνοντας αυτές τις δύο αράδες ως εφελκύριο, συμπεραίνουμε πως για τους ηχολήπτες - παραγωγούς αυτή είναι μια χρυσή τομή: η καλλιτεχνική ισορροπία μεταξύ ηχολήπτη και μουσικού. Μια

ισορροπία που ασφαλώς ο Καλαμπάκας διατάρασσε αρκετά και, σύμφωνα με τα στοιχεία που έχουμε στα χέρια μας, ηθελημένα.

Οι παρεμβάσεις που έκανε ο Καλαμπάκας σε όλες σχεδόν τις παραμέτρους των ηχογραφήσεών του, διαφοροποιούν το τελικό αποτέλεσμα προς μια εξευγενισμένη κατεύθυνση. Αυτή ήταν η προσωπική του επιλογή. Πολλοί συμφωνούν και πολλοί διαφωνούν με την συγκεκριμένη τακτική αλλά όπως και να έχει, το μόνο σίγουρο είναι πως ο Παναγιώτης Καλαμπάκας και το studio “Ηχογέννηση”, άφησαν το δικό τους στίγμα στην δισκογραφική πραγματικότητα των Τρικάλων και ηχογραφήσεις με πλούσιο μουσικολογικό ενδιαφέρον.

Βιβλιογραφία

Αγγέλης Γ., Λαϊκό τραγούδι με τρικαλινή καταγωγή - Η περίπτωση του Απόστολου Καλδάρα, Τ.Ε.Ι Ηπείρου, Άρτα, 2013.

Βάθη Μ. «Ο Πετρο - Λούκας Χαλκιάς επί 60 χρόνια «κεντάει» με το κλαρίνο του», Ελεύθερος Τύπος, 02/08/2008.

Βίρβου Μ., Κώστας Βίρβος: Εγώ δεν ζω γονατιστός, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2019.

Βλαβιανού Α. «Ένας αιώνας που γράφτηκε με νότες», Το Βήμα, 13/10/1996.

Βολιότης - Καπετανάκης Η., Του κυρίου του η φωνή, Μετρονόμος, Αθήνα, 2010.

Γαϊτανής Κ., Τεχνικές Επεξεργασίας Ήχου στην Ηχογράφηση/Ηχοληψία, Τ.Ε.Ι Πειραιά, Αθήνα, 2014.

Διαμαντής Γ. Η κλασική θεωρία της μουσικής, εκδόσεις Νάκας, Αθήνα, 1988.

Ζήσης Π., Οι λαϊκοί μουσικοί της περιοχής των Τρικάλων. Γενεαλογία - μουσικά δίκτυα, Τ.Ε.Ι Ηπείρου, Άρτα.

Κοκκώνης Γ., Μουσική από την Ήπειρο, Εκδόσεις Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα, 2008.

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

Κουνάδης Π. «Η ελληνική δισκογραφία», Η καθημερινή, 26/04/1998.

Λιάβας Λ., Το Ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 2009.

Λυκουρόπουλος Σ. «Από τον φωνόγραφο στα 45άρια», Η καθημερινή, 26/04/1998.

Μαζαράκη Δ., Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα, Κέδρος, 1984.

Νημάς Θ., Η εκπαίδευση στη Θεσσαλία κατά την περίοδο της τουρκοκρατίας, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 1995.

Ορδουλίδης Ν. Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983): ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική, Ιανός ο Μελωδός, 2014.

Παπαδάτος Κ., Ηχογράφηση και επεξεργασία, ψηφιακή και αναλογική, σε χώρο ηχοληψίας, Τ.Ε.Ι Κρήτης, Χανιά.

Παραπονιάρης Α. & Παπαδόπουλος Δ., Ψηφιακό κουρδιστήρι μουσικών οργάνων, Τ.Ε.Ι Α.Μ & Θράκης, Καβάλα, 2015.

Πολίτης Δ., Γλώσσες & Διεπαφές στη Μουσική Πληροφορική, Εκδόσεις Κλειδάριθμος, Αθήνα, 2007.

Ρήγα Α.Β., Τρικαλινή Λαϊκή Μούσα, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2004.

Σάγος Γ., Το Αναλογικό Πικαπ & οι Δίσκοι Βινυλίου, Bookstars, Αθήνα, 2020.

Ταμπούρης Π., Το Ρεμπέτικο Τραγούδι στην Αμερική 1900-1940, FM Records, Αθήνα, 2008.

Τόγελος Σ., Τραγούδια Παραδοσιακά - Η πορεία του Δημοτικού Τραγουδιού, Τύποις, Τρίκαλα, 2005.

Τριάντης Β., Η δημοτική μουσική στην Πρέβεζα τα τελευταία τριάντα χρόνια της ακμής του λιμανιού (1930-1960), Τ.Ε.Ι Ηπείρου, Άρτα, 2006.

Τυμπακιανάκη Ε. & Χαρανιάδης Ν., Διαδικασίες δισκογραφικής παραγωγής και υλοποίησή της, Τ.Ε.Ι Κρήτης, Ρέθυμνο, 2012.

Φεργάδης Δ., Με αφορμή την Columbia, Η βιομηχανία της δισκογραφίας στην Ελλάδα κατά τον 20ό αιώνα, εκδόσεις ΚΨΜ, Αθήνα, 2018.

Φιλίππου Ε., Δημήτρη, ΜΝΡ, Αθήνα, 2014.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Benjamin W., Δοκίμια για την τέχνη, Κάλβος, Αθήνα, 1978.

Dehery Y.F., A high-quality sound coding standard for broadcasting, telecommunications and multimedia systems, Elsevier Science BV, Ολλανδία, 1994.

Engel F. & Hammar P., A Selected History of Magnetic Recording, 2006, PDF, Ανακτήθηκε από https://richardhess.com/tape/history/Engel_Hammar--Magnetic_Tape_History.pdf, στις 06/02/2021.

Green S. Apple, Brands we know, Bellwether Media, 2015.

Huber D. M. & Runstein R. E., Modern Recording Techniques, 9η έκδοση, Routledge, Νέα Υόρκη, 2018.

Hughes J. & Lang K., If I had a song: The culture of digital community networks and its impact on the music industry, International Journal on Media Management, 2003, σελ. 180-189, Ανακτήθηκε από <http://dx.doi.org/10.1080/14241270309390033> στις 10/02/2021.

Hull G.P. & Hutchison P. & Strasser R., The music business and recording industry, Τρίτη έκδοση, Routledge, Νέα Υόρκη, 2011.

Koenigsberg A., Edison Cylinder Records, Stellar Productions, Νέα Υόρκη, 1969.

Lamster M., 45 RPM: A Visual History of the Seven-Inch Record, Princeton Architectural press, Νέα Υόρκη, 2002.

Marmorstein G., The Label: The Story of Columbia Records, Thunder's Mouth Press, Νέα Υόρκη.

Mehnen, J. & Koeppen, M. & Saad, A. & Tiwari, A., Applications of Soft Computing From Theory to Praxis, Springer, Γερμανία.

Morton D., Sound recording: the life story of a technology, Greenwood Publishing Group, 2004.

Newville L.J., Development of the Phonograph, Ουάσινγκτον, 1959.

Parikh M. The Music Industry in the Digital World: Waves of changes, στο Dolgin A., The economics of Symbolic Exchange, Springer, Μόσχα, 2009.

Passman D., All You Need to Know About the Music Business, Simon & Schuster, Νέα Υόρκη, 2013.

Poole L., McNiff M. & Cook S., Your Atari® computer - A Guide to ATARI® 400/800™ Computers, Osborne! McGraw-Hill, Berkeley California 1982.

Schouhamer Immink K., Any song, Anytime, Anywhere, 2010.

Throsby D., The music industry in the new millennium: Global and Local Perspectives, στο The Global Alliance for Cultural Diversity Division of Arts and Cultural Enterprise UNESCO, Παρίσι, 2002.

Trager F., Springer handbook of Lasers and Optics, Δεύτερη έκδοση, Springer, Γερμανία, 2012.

Ulrich M. Άτλας της Μουσικής, εκδόσεις Νάκας, Αθήνα, 1994.

Διαδικτυακές πηγές

<https://masterworksbroadway.com/music/my-fair-lady-original-broadway-cast-recording-1956/>, Επίσκεψη στις 06/02/2021.

http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Piano_Concerto_No._1:_Recordings, Επίσκεψη στις 06/02/2021.

<https://web.archive.org/web/20100625232554/http://www.sony.net/Fun/SH/1-21/h5.html>, Επίσκεψη στις 06/02/2021.

<https://www.techopedia.com/definition/10865/serial-copy-management-system-scms>,

Επίσκεψη στις 06/02/2021.

<https://web.archive.org/web/20050504104016/http://www.sdmi.org/>,

Επίσκεψη στις

06/02/2021.

<https://www.ilounge.com/index.php/articles/comments/instant-expert-a-brief-history-of-ipod>,

Επίσκεψη στις 06/02/2021.

<https://www.macworld.com/article/3019878/15-years-of-itunes-a-look-at-apples-media-app-and-its-influence-on-an-industry.html>, Επίσκεψη στις 06/02/2021.

<https://www.epoe.org/pages/internet-investigation/>, Επίσκεψη στις 08/02/2021.

<http://www.echogennisi.gr/index.asp>, Επίσκεψη στις 06/02/2021.

<https://revox.com/revox-classic/>, Επίσκεψη στις 06/02/2021.

<https://www.slang.gr/>, Επίσκεψη στις 09/11/2020.

http://klarinogr.blogspot.com/p/blog-page_8972.html, Επίσκεψη στις 12/05/2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=P4kinnuHF78>, Επίσκεψη στις 16/05/2021.

<https://omiros.gr/teacher/kostas-mpoyntoyris/>, Επίσκεψη στις 16/05/2021.

<https://urbanlife.gr/urban-people/nikos-michalodimitrakis-o-rolos-tou-paragogouicholipti-ine-na-boresi-na-apotyposi-yfos-ke-ton-icho-tou-tragoudisti/>, Επίσκεψη στις 20/05/2021.

<http://alive.gr/gr/interviews/item/4752-%CF%83%CF%84%CE%AD%CE%BB%CE%B9%CE%BF%CF%82-%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BD%CE%B1%CE%BA%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CE%BF-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82-%CE%B7%CF%87%CE%BF%CE%BB%CE%AE%CF%80%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%84%CE%B7%CF%82-columbia.html>, Επίσκεψη στις 20/05/2021.

<https://reverb.com/news/the-evolution-of-fender-amps>, Επίσκεψη στις 14/05/2021.

<http://www.mouseiotsitsani.gr/>, Επίσκεψη στις 21/05/2021.