

Τ. Ε. Ι ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΖΑΖ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ:
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΜΙΜΗ ΠΛΕΣΣΑ

Πτυχιακή εργασία
του Σταύρου Βαϊνά
ΑΜΦ: 00043

Υπό την εποπτεία του
κ. Σκουλίδα Ηλία

ΑΡΤΑ
ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2009

Περιεχόμενα

1) Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή	Σελ.	3
2) Κεφάλαιο 2: Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο Ελλάδας την περίοδο 1960-1975	Σελ.	8
3) Κεφάλαιο 3: Οι μουσικές τάσεις από τις αρχές του 1960 μέχρι το 1975	Σελ.	15
4) Κεφάλαιο 4: Μουσικολογικά χαρακτηριστικά τζαζ και «λαϊκής» μουσικής	Σελ.	18
5) Κεφάλαιο 5: Μίμης Πλέσσας, Βιογραφία-Εργογραφία	Σελ.	41
6) Κεφάλαιο 6: Ένταξη του μουσικοσυνθέτη στα ευρύτερα μουσικά ρεύματα της περιόδου	Σελ.	45
7) Κεφάλαιο 7: Μουσικολογική ανάλυση των συνθέσεων του Μίμη Πλέσσα	Σελ.	48
8) Κεφάλαιο 8: Συμπεράσματα	Σελ.	69
9) Κεφάλαιο 9: Επίλογος	Σελ.	72
10) Παραρτήματα	Σελ.	75
11) Βιβλιογραφία	Σελ.	86

Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία καλείται να ασχοληθεί με το φαινόμενο αλληλεπίδρασης μουσικών πολιτισμών. Το φαινόμενο των μουσικών αυτών δανειών δεν είναι πρόσφατο. Αντιθέτως, όπως αναφέρει η Izabel Lemarie στο άρθρο της «Οι μουσικές του κόσμου», «Οι πολιτισμοί αλληλοεπηρεάζονταν ανέκαθεν και αλληλοεμπλουτίζονταν χάρη σε δάνεια, εκπολιτισμούς ή διαδικασίες όσμωσης»¹. Αυτό το φαινόμενο αλληλοεπηρεασμού των μουσικών πολιτισμών είναι εμφανές και στην Ελλάδα, π.χ. από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα η οπερέτα και η επιθεώρηση είναι δείγματα επηρεασμού του ελληνικού πολιτισμού από τον αντίστοιχο ιταλικό², το ρεμπέτικο προήλθε από τους μικρασιάτες, οι οποίοι εγκαταστάθηκαν στην Ελλάδα μετά την καταστροφή της Μικράς Ασίας³, το «νέο κύμα» είναι επηρεασμένο από το δυτικό ελαφρό τραγούδι και την «έντεχνη λαϊκή μουσική»⁴, όπως επίσης και η ελληνική ποπ βασίστηκε εξ ολοκλήρου στις δομές της αντίστοιχης ποπ του εξωτερικού⁵.

Στην εργασία μας, θα μας απασχολήσει η αλληλεπίδραση των μουσικών πολιτισμών της τζαζ⁶ και της «λαϊκής»⁷ μουσικής. Ερευνώντας τα μουσικολογικά χαρακτηριστικά του κάθε είδους, δηλαδή τα ρυθμικά, μελωδικά και αρμονικά στοιχεία τους, αλλά και τους τρόπους ενορχήστρωσης τους, θα προσπαθήσουμε να δούμε τους

¹ Lemarie, Izabel. (1992). «Οι μουσικές του κόσμου», *Courrier της Unesco*, σελ. 5

² Η συνύπαρξη των Επτανήσιων με τους Ευρωπαίους, είχε ως αποτέλεσμα, η τετραφωνία, που ακούγεται στη κλασική μουσική και στις όπερες, να τους γίνει οικείο άκουσμα. Οι σπουδές των νέων, τότε, Ελλήνων συνθετών, στην Ιταλία και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, αλλά και το πέρασμα της τετραφωνίας στις καντάδες, έδωσαν το έναυσμα ώστε, να δημιουργηθούν φιλαρμονικές μπάντες, σε όλη τη χώρα, αλλά και οι ιταλικές, γαλλικές και αυστριακές οπερέτες να γίνουν πόλος έλξης για την Αθήνα και την Πάτρα. Όσον αφορά την επιθεώρηση, αυτή την διακωμώδηση της επικαιρότητας με την παρεμβολή μουσικής και χορού, μπορούμε να τη συσχετίσουμε με την όπερα, με τη διαφορά ότι η δεύτερη δεν έχει κωμικό χαρακτήρα, και δε σχολιάζει την επικαιρότητα. Λεούση, Λίντα. (2003). *Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής*, σελ. 190-203

³ Ο. π., σελ. 220

⁴ Μυλωνάς, Κώστας. (1985). *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού 2 (1960-1970)*, σελ. 172

⁵ Νοταράς, Γιώργος. (2008). *Από τις 78 στροφές στο CD: 80 χρόνια ελληνικής δισκογραφίας*, σελ. 36

⁶ Για την ετυμολογία της λέξης τζαζ διάφορες γνώμες επικρατούν. Οι κυρίαρχες εκδοχές για την ετυμολογία του όρου αφορούν είτε την προέλευση του όρου από μουσικούς της τζαζ μουσικής (όπως τον Τσαρλς Αλεξάντερ ή κάποιον μουσικό γνωστό ως Τσαρλς ή Τζάσπερ), είτε τη δημιουργία του όρου από το γαλλικό ρήμα jaster (=φλυαρώ), καθώς η τζαζ χαρακτηρίζεται από τον αυτοσχεδιασμό των μουσικών, όπως ακριβώς και στη φλυαρία κατά την οποία δε σχεδιάζουμε τι θα πούμε. Παπαδημητρίου, Σάκης. (1994). *Εισαγωγή στη Τζαζ και σκέψεις για τη μουσική*, σελ. 7

⁷ Στην ελληνική μουσική πραγματικότητα, ο όρος «λαϊκή» μουσική θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως προβληματικός όρος. Αυτό το συμπέρασμα βγαίνει, αν παρατηρήσουμε τις πολλές διαφορετικές ερμηνείες που μπορεί να εκφράσει αυτός ο όρος. Για παράδειγμα, ο συνθέτης Μίκης Θεοδωράκης χαρακτηρίζει τη μουσική ως «μια θεμελιακή ανθρώπινη και κοινωνική λειτουργία, γι' αυτό ακριβώς δεν μπορεί να χαρακτηριστεί διαφορετικά παρά μονάχα σαν "λαϊκή"» [Θεοδωράκης, Μίκης. (1990). *Ανατομία της μουσικής*, σελ. 174], δηλαδή «λαϊκή» μουσική ονομάζεται κάθε μουσική δημιουργία, η οποία προέρχεται και προορίζεται για το λαό, ώστε να εκφράσει το λαϊκό αίσθημα. Από την άλλη πλευρά, η «λαϊκή» μουσική μπορεί να αποτελέσει έναν ακόμα διαχωρισμό της μουσικής, και, συγκεκριμένα, την αντιδιαστολή από αυτήν της δημοτικής και της ελαφριάς μουσικής [Λεούση, Λίντα. (2003). *Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής*, σελ. 220]. Ο διαχωρισμός αυτός προήλθε από την εισαγωγή του ρεμπέτικου, μετά από την εγκατάσταση, στην Ελλάδα, των προσφύγων από τη Μικρασιατική Καταστροφή. Ωστόσο, καθώς και οι δύο παραπάνω ερμηνείες δεν καλύπτουν τις ανάγκες της παρούσης, και καθώς δεν υπάρχει ένας καθολικός ορισμός αυτής, ως «λαϊκή» μουσική θα εννοούμε τη μουσική εκείνη που προέρχεται ως απόγονος του ρεμπέτικου (βασισμένο και αυτό τόσο στο δημοτικό τραγούδι, όσο και στο βυζαντινό μέλος), έχοντας, ωστόσο, δεχτεί και κάποιους επηρεασμούς από την «ελαφρά» μουσική, περισσότερο όσον αφορά το στίχο αλλά και τη μουσική (μετά το 1960). Η περίοδος που λαμβάνει χώρα το «λαϊκό» τραγούδι είναι η περίοδος μετά τον Εμφύλιο πόλεμο, όταν δηλαδή το ρεμπέτικο έχει φθάσει στην παρακμή του.

τρόπους με τους οποίους αυτά ενώνονται μέσα στο έργο του Μίμη Πλέσσα, της περιόδου 1968-1975.

Ο Μίμης Πλέσσας αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους συνθέτες της χώρας μας, και το έργο του είναι ευρέως γνωστό, ακόμα και στο εξωτερικό, κυρίως λόγω της ενασχόλησής του με μιούζικαλ, τα οποία ήταν το δημοφιλέστερο κινηματογραφικό στυλ, τις δεκαετίες του 1960 και 1970, στην Ελλάδα. Ιδιαίτερα ασχολήθηκε, ακόμα, με τη τζαζ μουσική. Η αγάπη του αυτή για τη τζαζ, η οποία οφείλεται στην παρουσία του μουσικοσυνθέτη στην Αμερική λόγω των σπουδών του, τον επηρέασε βαθύτατα στο έργο του. Ωστόσο, οι μουσικές του γνώσεις, τόσο στη τζαζ (και την «ελαφρά» μουσική) όσο και στη λαϊκή μουσική, τον βοήθησαν να ενταχθεί εύκολα στο νέο λαϊκό στυλ, που διαμορφώθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στη δεκαετία του 1970, το «ελαφρολαϊκό». Αυτή η στροφή του συνθέτη προς τη «λαϊκή» μουσική, στα τέλη της δεκαετίας του 1960⁸, μας οδήγησε να ασχοληθούμε με τη συγκεκριμένη περίοδο, ώστε να δούμε στο έργο του, τους τρόπους με τους οποίους τη συνδέει με τη τζαζ.

Η περίοδος που θα μελετήσουμε χαρακτηρίζεται από σημαντικές εξελίξεις τόσο σε πολιτικό, όσο και σε κοινωνικό επίπεδο. Σαφώς, η επιβολή της δικτατορίας των συνταγματαρχών αποτελεί το σημαντικότερο γεγονός της επταετίας αυτής. Η κατάληψη της εξουσίας από μια ομάδα συνταγματαρχών, είναι απόρροια της εκρηκτικής πολιτικής και κοινωνικής κατάστασης που επικρατούσε στην Ελλάδα, τη δεκαετία του 1960. Πιο συγκεκριμένα, η αποδυνάμωση του θεσμού της μοναρχίας⁹, η δυναμική είσοδος της Ένωσης Κέντρου που ανάγκασε την ΕΡΕ να καταφύγει σε εκλογές νοθείας¹⁰, τα οικονομικά προβλήματα, τα οποία δημιούργησαν δυσκολίες στην αναδιοργάνωση του κράτους¹¹ και έκαναν τη μαζική μετανάστευση τη μόνη «σανίδα σωτηρίας» για χιλιάδες Έλληνες, οι οποίοι δούλεψαν ως εργάτες στις χώρες υποδοχής τους (από τις οποίες ο συχνότερος προορισμός ήταν η Γερμανία)¹², αλλά και οι κοινωνικές εκρήξεις, όπως η δραστηριοποίηση του φοιτητικού κινήματος¹³, αλλά και η απεργία των οικοδόμων¹⁴, δημιούργησαν ένα δυσμενές πολιτικοκοινωνικό κλίμα, το οποίο έδωσε την ευκαιρία στους στρατιωτικούς κύκλους να δράσουν ανεξέλεγκτα και να καταλάβουν την εξουσία.

Επίσης, η εξέλιξη του Κυπριακού Ζητήματος αποτελεί, κατά τη γνώμη μας ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα¹⁵, καθώς η επίλυσή του αποτέλεσε ένα από τα κυρίαρχα

⁸ Μυλωνάς, Κώστας. (1985). *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού 2 (1960-1970)*, σελ. 235

⁹ Μπότσιου, Κωνσταντίνα, Ε. (2008). «Η αρχή του τέλους της βασιλευμένης: Στέμμα και κρίση ηγεμονίας τη δεκαετία του '60», *Η «σύντομη» δεκαετία του '60*, σελ. 106

¹⁰ Πασχαλούδη, Ελένη. (2008). «Μνήμη και πολιτικός λόγος: Η δεκαετία του 1940 στον πολιτικό λόγο των κομμάτων (1961-1964)», *Η «σύντομη» δεκαετία του '60*, σελ. 148-149

¹¹ Στεφανίδης, Ιωάννης, Δ. (2005). *Ασύμμετροι Εταίροι*, σελ. 83

¹² Αποστολόπουλος, Δημήτρης, Κ. (2008). «Ελλάδα-Γερμανία 1961-1967-Εξωτερική πολιτική: συνέχεια ή ασυνέχεια;», *Η «σύντομη» δεκαετία του '60*, σελ. 335

¹³ Σερντεδάκης, Νίκος. (2008) «Συλλογική δράση και φοιτητικό κίνημα την περίοδο 1959-1964: δομικές προϋποθέσεις, πολιτικές ευκαιρίες και ερμηνευτικά σχήματα», *Η «σύντομη» δεκαετία του '60*, σελ. 251

¹⁴ Λαμπροπούλου, Δήμητρα. (2008). «Κοινωνικά δικαιώματα και πολιτική σύγκρουση στην αυγή της σύντομης δεκαετίας. Η απεργία των οικοδόμων τον Δεκέμβριο του 1960», *Η «σύντομη» δεκαετία του '60*, σελ. 221

¹⁵ Το Κυπριακό ζήτημα, αποτέλεσε ένα μείζον θέμα για την ελληνική πολιτική σκηνή κατά τις δεκαετίες 1950-1960, την επίλυση του οποίου επικαλούνταν τα πολιτικά κόμματα, ώστε να κερδίσουν την εύνοια του λαού. Η αμερικάνικη κυβέρνηση, προσπαθώντας να επωμιστεί οφέλη στην Κύπρο, έπαιξε σημαντικό ρόλο στις διπλωματικές σχέσεις Ελλάδας-Τουρκίας, κρατώντας μία ουδέτερη στάση. Η σημαντικότητα, ωστόσο, του Κυπριακού Ζητήματος, δεν είναι μεγαλύτερη από τα ίδια τα εσωτερικά θέματα της χώρας. Τα πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα που συνέβησαν στην Ελλάδα, είναι αυτά που μας απασχολούν στην εργασία μας, καθώς είχαν αντίκτυπο στη μουσική παραγωγή. Η έντονη αμερικανική παρέμβαση στα εσωτερικά της χώρας, αλλά και η ανάγκη για κοινωνική αλληλεγγύη και για ίσες ευκαιρίες, είναι γεγονότα που επηρέασαν τα μουσικά δεδομένα στην Ελλάδα.

θέματα της πολιτικής σκηνής από τη δεκαετία του 1950¹⁶. Τα κόμματα που κυριαρχούσαν στη πολιτική σκηνή της χώρας επικαλούνταν, εκτός από την σωστή διαχείριση των εσωτερικών θεμάτων, την επίλυσή του¹⁷, ώστε να κερδίσουν το παιχνίδι των εντυπώσεων και να καταφέρουν να αναλάβουν την διακυβέρνηση της χώρας, υπό την «κηδεμονία» της αμερικάνικης πολιτικής, η οποία έπαιζε καθοριστικό ρόλο στις αποφάσεις των διαφόρων κυβερνήσεων της Ελλάδος, από το 1949. Σε κοινωνικό επίπεδο, πλήθος μαζικών συγκεντρώσεων και διαμαρτυριών έλαβαν χώρα τις δεκαετίες 1950 και 1960, από το λαό, ο οποίος τηρούσε αδιάλλακτη στάση στο θέμα προσάρτησης της Κύπρου στο ελληνικό κράτος¹⁸.

Ωστόσο, η δεκαετία του 1960, είναι σημαντική και στον τομέα της μουσικής δραστηριότητας. Μετά την παρακμή του ρεμπέτικου, που είχε κάνει την εμφάνισή του από τη δεκαετία του 1930, το πέρασμα στο είδος του «αρχοντορεμπέτικου», το οποίο γνώρισε την άνθησή του στη δεκαετία του 1940 (η διαφορά του με το ρεμπέτικο έγκειται στη θεματολογία του στίχου, αλλά και στη μουσική του επένδυση, η οποία ενείχε καταβολές και από το «ελαφρό» τραγούδι), και τη μεταβατική περίοδο της δεκαετίας του 1950, κατά την οποία θα περάσουμε στη «λαϊκή» μουσική, με πρωτοπόρους τον Βασίλη Τσιτσάνη, τον Απόστολο Καλδάρα κ.ά., η δεκαετία του 1960 είναι η περίοδος, κατά την οποία, θα παρατηρηθεί μια πολιτιστική επανάσταση στα μουσικά δρώμενα της Ελλάδας. Το «έντεχνο λαϊκό τραγούδι»¹⁹, με κύριους εκφραστές του, τον Μάνο Χατζιδάκι και τον Μίκη Θεοδωράκη, είχε αρχίσει να παίρνει μορφή από τα τέλη της προηγούμενης δεκαετίας. Οι μουσικές καινοτομίες που εισήγαγαν, οι δύο αυτοί δημιουργοί, μέσα από το νέο αυτό μουσικό είδος, επηρέασαν όλους τους μετέπειτα συνθέτες²⁰, ενώ η κοινωνική θεματολογία των στίχων, κυρίως στα τραγούδια του Θεοδωράκη, εξέφρασε τους κοινωνικούς προβληματισμούς της εποχής. Από την άλλη πλευρά, στη δεκαετία του '60 εμφανίστηκε το μουσικό ρεύμα του «Νέου Κύματος», το οποίο εξέφραζε μια νέα μορφή ψυχαγωγίας, που θα πάρει τη μορφή πνευματικής αναζήτησης²¹, και η οποία θα βρει απήχηση στη νεολαία. Το «λαϊκό» τραγούδι θα εκσυγχρονιστεί, καθώς οι μεγάλες προσωπικότητες στο δυναμικό του, εισάγουν νέα στοιχεία, τα οποία το κάνουν να εξελίσσεται με ταχείς ρυθμούς και να έρχεται ολοένα και κοντινότερα στα μουσικά γούστα της εποχής²², ενώ το «ελαφρό» τραγούδι έχει αρχίζει να εξαφανίζεται, ήδη από τα τέλη του '50, καθώς η λογοκρισία αναγκάζει τους συνθέτες των λαϊκών τραγουδιών να χρησιμοποιούν θεματολογία κοινή με το «ελαφρό» τραγούδι²³. Το «ελαφρό» τραγούδι, λοιπόν, παραδίδει τη σκυτάλη στο «λαϊκό», και αργότερα σε ένα νέο είδος, το «ελαφρολαϊκό» (τέλη της δεκαετίας του 1960), στο οποίο τα όρια μεταξύ «λαϊκής» και «ελαφράς» μουσικής έχουν πια ισοπεδωθεί εντελώς και το κράμα των δύο μουσικών ειδών έχουν από κοινού αποτελέσει το καινούργιο μουσικό είδος²⁴. Κύριοι εκφραστές του νέου είδους, είναι ένα πλήθος από σημαντικούς δημιουργούς, μεταξύ των οποίων ο Μίμης Πλέσσας, ο Γιώργος Κατσαρός, ο Γιάννης

¹⁶ Παπαγελάς, Αλέξης. (1997). *Ο βιασμός της ελληνικής δημοκρατίας. Ο Αμερικανικός παράγων 1947-1967*, σελ. 41

¹⁷ Στεφανίδης, Ιωάννης, Δ. (2008). «Ο «αλτρωτισμός» στη δεκαετία του 1960-Η περίπτωση της κινητοποίησης για το Κυπριακό ζήτημα», *Η «σύντομη» δεκαετία του '60*, σελ. 285

¹⁸ Ο. π., σελ. 294-297

¹⁹ Αλεξίου, Θανάσης. (23/10/2005). «Κυρίαρχη αισθητική και μουσικό γούστο», *ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ*, Η Καθημερινή, σελ. 20

²⁰ Μυλωνάς, Κώστας. (1992). *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού 3 (1970-1980)*, σελ. 17

²¹ Ο.π., σελ. 216

²² Μυλωνάς, Κώστας. (1985). *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού 2 (1960-1970)*, σελ. 206

²³ Λυκουρόπουλος, Σωτήρης. (23/10/2005). «Σε μαγικά νησιά...», *ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ*, Η Καθημερινή, σελ.

11

²⁴ Μυλωνάς, Κώστας. (1992). *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού 3 (1970-1980)*, σελ. 252

Σπανός κα. Η θεματολογία του «ελαφρολαϊκού» τραγουδιού δεν είναι περιορισμένη και το κοινό στο οποίο βρίσκεται απήχηση είναι αντιστοίχως ευρύ²⁵.

Όπως αναφέραμε παραπάνω, στόχος της εργασίας είναι να δούμε, μέσα από το έργο του Μίμη Πλέσσα, αν και με ποιούς τρόπους με τους οποίους συνδέονται τα είδη της τζαζ και της «λαϊκής» μουσικής, διαμορφώνοντας ένα νέο μουσικό ύφος, το οποίο βασίζεται στα μουσικά δάνεια. Για να μπορέσουμε, ωστόσο, να φέρουμε εις πέρας μια τέτοια προσπάθεια, θα πρέπει να αναφερθούμε εκτενέστερα στα μουσικολογικά χαρακτηριστικά του κάθε είδους, ώστε να μπορεί, ο αναγνώστης της παρούσης, να αντιληφθεί τα στοιχεία που θα προκύψουν από τη μουσικολογική ανάλυση των κομματιών του Μίμη Πλέσσα, που θα παραθέσουμε στο κυρίως μέρος της εργασίας μας. Έτσι, λοιπόν, θα κάνουμε λεπτομερή καταγραφή των ρυθμικών, μελωδικών και αρμονικών στοιχείων των δύο ειδών, καθώς η παράθεσή τους αποτελεί απαραίτητη αρωγή για την κατανόηση της εργασίας μας, ενώ, εν συνεχεία, θα παραθέσουμε πέντε συνθέσεις του Πλέσσα, τις οποίες θα αναλύσουμε, ώστε να αποδείξουμε το κυρίως ερώτημα της εργασίας μας.

Πριν κλείσουμε το εισαγωγικό κομμάτι αυτής της μελέτης, θα πρέπει να αναφερθούμε στις δυσκολίες που προέκυψαν κατά την εκπόνησή της. Ένα σημαντικό πρόβλημα, που έπρεπε να αντιμετωπίσουμε, ήταν το να καταφέρουμε να καλύψουμε, όσο το δυνατόν επαρκέστερα, τα δύο μουσικά είδη της τζαζ και της «λαϊκής» μουσικής. Η δυσκολία της προσπάθειας αυτής, έγκειται στο γεγονός ότι πρόκειται για δύο διαφορετικούς μουσικούς πολιτισμούς με πολλές μουσικολογικές ιδιαιτερότητες, τις οποίες έπρεπε να παρουσιάσουμε και να κάνουμε κατανοητές. Ωστόσο, ο τεράστιος όγκος των πληροφοριών που υπάρχει για το κάθε είδος, έπρεπε, παράλληλα, να συμπυκνωθεί, καθώς η παρουσίαση των μουσικολογικών χαρακτηριστικών του κάθε είδους δεν αποτελεί αυτοσκοπό για την εργασία μας, αλλά ένα βοήθημα για τον αναγνώστη. Έτσι, όχι μόνο βρεθήκαμε αντιμέτωποι με δύο μουσικούς πολιτισμούς, τους οποίους έπρεπε να εξετάσουμε διεξοδικά, ώστε να είμαστε οι ίδιοι σε θέση να τους κατανοήσουμε, αλλά έπρεπε, επίσης, να τους παρουσιάσουμε ταυτόχρονα επαρκώς και, όσο το δυνατόν, περιληπτικότερα.

Από την άλλη πλευρά, η απουσία βιβλιογραφίας για την ενορχήστρωση της «λαϊκής» μουσικής, κατέστησε το έργο μας δυσκολότερο, καθώς βασιστήκαμε σε αποσπασματική αποκόμιση πληροφοριών, για τα όργανα που χρησιμοποιούνταν στις «λαϊκές» συνθέσεις, από αναφορές σε βιογραφίες συνθετών ή από ελλιπείς αναφορές σε άρθρα.

Επίσης, σημαντική δυσκολία αποτέλεσε η διαλογή των πέντε συνθέσεων του Μίμη Πλέσσα, τις οποίες θα αναλύαμε μουσικολογικά, καθώς το μουσικό έργο του συνθέτη είναι πολύ πλούσιο. Το συνθετικό του έργο²⁶ ξεκινά από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 (“Dancing on Sunday”, 1961) και φτάνει, σχεδόν, ως τις μέρες μας (“Κοσμάς ο Αιτωλός”, 2001). Εντούτοις, ακόμα στην περιορισμένη χρονική περίοδο, στην οποία αναφερόμαστε, δηλαδή από το 1968-1975, ο Πλέσσας έχει συνθέσει πάρα πολλά τραγούδια, τα οποία περιλαμβάνονται σε παραπάνω από 20 δίσκους²⁷. Έτσι, έπρεπε να προβάλλουμε κάποιες νέες παραμέτρους, οι οποίες θα μας οδηγούσαν σε έναν πιο περιορισμένο αριθμό κομματιών. Η πρώτη παράμετρος αφορά την ηχογράφιση των κομματιών, δηλαδή απαραίτητη προϋπόθεση θα έπρεπε να είναι η κυκλοφορία της σύνθεσης σε δίσκο, καθώς

²⁵ Αλεξίου, Θανάσης. (23/10/2005). «Κυρίαρχη αισθητική και μουσικό γούστο», *ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ*, Η Καθημερινή, σελ. 20

²⁶ Η πρώτη σύνθεση του Μίμη Πλέσσα έγινε κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας, όπως θα δούμε και στο κεφάλαιο, στο οποίο αναφερόμαστε στη βιογραφία του. Ωστόσο, τα στοιχεία που παραθέτουμε στην εισαγωγή προέρχονται από την προσωπική δισκογραφία του συνθέτη.

²⁷ 23 δίσκοι είναι αυτοί της προσωπικής του δισκογραφίας κατά την περίοδο 1968-1975. Ωστόσο, πολλές από τις συνθέσεις του βρίσκονται σε προσωπικούς δίσκους τραγουδιστών.

υπάρχουν πολλές συνθέσεις του Πλέσσα, π.χ. για το θέατρο, οι οποίες δεν έχουν ηχογραφηθεί. Επίσης, οι συνθέσεις αυτές θα έπρεπε να έχουν μουσικολογικά στοιχεία και από τα δύο μουσικά είδη. Έτσι, καταλήξαμε σε έναν πιο μικρό αριθμό κομματιών, από τα οποία θα έπρεπε να επιλέξουμε πέντε, βάσει των στοιχείων της τζαζ και της «λαϊκής» μουσικής, που χρησιμοποιούνται σε αυτά. Αυτό αποτέλεσε και την τελευταία παράμετρο, καθώς απαραίτητη προϋπόθεση αποτέλεσε το να χρησιμοποιούνται διαφορετικά κάθε φορά στοιχεία από κάθε είδος, που αφορούν το ρυθμό των κομματιών, τη μελωδική γραμμή τους, την εναρμόνιση τους και την ενορχήστρωσή τους.

Κεφάλαιο 2: Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο Ελλάδας την περίοδο 1960-1975

Η περίοδος που εξετάζουμε έχει χαραχθεί στη συλλογική μνήμη ως η «μαύρη περίοδος» της ελληνικής δημοκρατίας. Όπως είναι σαφές η κατάλυση της δημοκρατίας από μία ομάδα συνταγματαρχών δεν προήλθε μόνο από τη φιλοδοξία τους να λάβουν τα σκήπτρα της διακυβέρνησης του κράτους. Η δικτατορία της 21^{ης} Απριλίου 1967, βασίστηκε σε ένα σύνολο συγκυριών και λανθασμένων πολιτικών χειρισμών, οι οποίοι έχουν τις ρίζες τους από το τέλος του Εμφυλίου. Ωστόσο, η ανάληψη της εξουσίας από μια ομάδα στρατιωτικών, ήταν ένα γεγονός που τα αίτια του ερμηνεύονται από τα πολιτικά γεγονότα των προηγούμενων ετών. Γι' αυτό και η ιστορική μας ανασκόπηση ξεκινάει από τις αρχές του 1950, ώστε να γίνουν κατανοητές όλες αυτές οι πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις που έλαβαν μέρος την περίοδο 1968-1975.

Το τέλος του Εμφυλίου, έφερε την Ελλάδα αντιμέτωπη με τρία μεγάλα προβλήματα, καθένα από τα οποία ενάγεται σε τρεις σημαντικούς τομείς, που στηρίζουν μία χώρα: την πολιτική, την κοινωνική ζωή και την οικονομία. Όσον αφορά την πολιτική, η νίκη των «εθνικοφρόνων» δεξιών έναντι στους «μη εθνικόφρονες» αριστερούς²⁸, έφερε τους Έλληνες πολιτικούς, που διακυβέρνησαν τη χώρα μετά το τέλος του Εμφυλίου, αντιμέτωπους σε ένα μεγάλο διττό πρόβλημα: την ασφάλεια τη χώρας, απέναντι στον ακόμα υπαρκτό και διαρκώς αναδυόμενο κίνδυνος του κομμουνισμού, (κίνδυνος που απέρρεε από το κομμουνιστικό καθεστώς των βορείων γειτόνων της χώρας μας, Βουλγαρίας, Ρουμανίας, Γιουγκοσλαβίας, και, κυρίως, τη Σοβιετική Ένωση) και στην οικονομική ανασυγκρότηση της χώρας, η οποία ήταν εξαντλημένη από τους δύο συνεχόμενους πολέμους, τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (από τον οποίο η Ελλάδα αποκόμισε πάμπολλες καταστροφές) και τον Εμφύλιο (ο οποίος ουσιαστικά ισοπέδωσε την ελληνική κοινωνία και οικονομία). Η ένταξη της Ελλάδας στο NATO το 1952, είχε πολύ μεγάλη σημασία για τις περαιτέρω εξελίξεις.

Από τη μία πλευρά, οι μεγάλες πολιτικές προσωπικότητες της δεκαετίας του 1950, Αλέξανδρος Παπάγος και Κωνσταντίνος Καραμανλής, θέλησαν να εκμεταλλευτούν την ένταξη της Ελλάδας στο βορειοατλαντικό σύμφωνο, και την σημασία της γεωγραφικής θέσης της Ελλάδας για τις αμερικάνικες επιδιώξεις, αποκομίζοντας εξωτερική οικονομική βοήθεια από την αμερικανική κυβέρνηση, οι οποίες θα χρησιμοποιούνταν για να καλυφθούν αμυντικές δαπάνες. Η δωρεάν χορήγηση αμυντικών εξοπλισμών από την κυβέρνηση των ΗΠΑ, όπως και άλλων βασικών αναγκών του ελληνικού στρατού, αποτέλεσε τεράστια υλική και ψυχολογική βοήθεια για την Ελλάδα. Αισθανόταν πια ασφαλής, κάτω από την τεράστια «ομπρέλα» του NATO, και η οικονομική βοήθεια από τους συμμάχους της, ήταν σημαντικότερη για τη γενικότερη ανασυγκρότηση της χώρας. Επίσης, στο πλαίσιο της οικονομικής βοήθειας πρέπει να εντάξουμε και την αποστολή στρατιωτικού δυναμικού και υλικού από τις ΗΠΑ. Η δημιουργία αμερικανικών βάσεων στην Ελλάδα, δημιούργησε την ανάγκη αποστολής, από τις ΗΠΑ, ενός μεγάλου αριθμού δυναμικού, γεγονός που βοήθησε σημαντικά στην οικονομική ενδυνάμωση της περιφέρειας. Τέλος, η παρουσία της αμερικανικής πολιτικής στην Ελλάδα, εκτός από το γεγονός ότι τόνωνε το αίσθημα ασφάλειας της χώρας από τον κίνδυνο μίας νέας καταστροφικής σύγκρουσης, ευνοούσε την κοινωνική και πολιτική σταθερότητα. Και πώς να μη γινόταν κάτι ανάλογο;

Στην Ελλάδα των δεκαετιών 1950 και 1960, η εξουσία βρισκόταν στα χέρια τριών πόλων: του Παλατιού, των πολιτικών κομμάτων και του στρατού. Σαφώς, τα μερίδια

²⁸ Πασχαλούδη, Ελένη. (2008). «Μνήμη και πολιτικός λόγος: Η δεκαετία του 1940 στον πολιτικό λόγο των κομμάτων (1961-1964)», *Η «σύντομη» δεκαετία του '60*, σελ. 145

εξουσίας δεν ήταν μοιρασμένα εξίσου, αντιθέτως κάθε πόλος εξουσίας επηρεαζόταν, αλλά και επηρέαζε τον άλλον. Ο βασιλιάς, είχε το μεγαλύτερο μερίδιο άσκησης εξουσίας, καθώς τόσο ο στρατός βρισκόταν υπό τις διαταγές του, όσο και η θέση του εκάστοτε πολιτικού αρχηγού εξαρτιόταν από την εμπιστοσύνη του βασιλιά. Ωστόσο, και ο ίδιος ο βασιλιάς, γνωρίζοντας την ευκολία με τη οποία οι Αμερικάνοι επενέβαιναν στα εσωτερικά της χώρας, προσπαθούσε να απολαμβάνει τη συμπάθεια της κυβέρνησης των ΗΠΑ, ώστε να νιώθει ασφαλής στο θρόνο του. Στον αντίποδα, πρώτος στόχος όλων των κυβερνήσεων, των δεκαετιών 1950 και 1960, ήταν να κερδίσουν κι αυτές την εύνοια της αμερικανικής κυβέρνησης, γεγονός που θα τις έκανε αρεστές και στο βασιλιά, «κλειδώνοντας» έτσι, τη θέση τους στην εξουσία. Τέλος, ο στρατός, συσπειρωμένος σε παραστρατιωτικές οργανώσεις, σε μυστικές υπηρεσίες και ελέγχοντας την αστυνομία, είχε ένα μεγάλο μερίδιο εξουσίας. Ο βασιλιάς είχε τον στρατό υπό τις διαταγές του, γνώριζε, ωστόσο, την ύπαρξη παραστρατιωτικών οργανώσεων, των οποίων η ηγεσία βρισκόταν στα χέρια υψηλόβαθμων αξιωματούχων, όπως και τη συνεργασία των μυστικών υπηρεσιών με τη CIA. Έτσι, προσπαθούσε να κρατάει τις ισορροπίες και να μη δημιουργεί άσχημο κλίμα στις σχέσεις του με το στρατό, καθώς κάτι τέτοιο θα μπορούσε να επιφέρει τον εκθρονισμό του. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι, οι τρεις φορείς εξουσίας, ήταν αλληλοεξαρτώμενοι, αλλά, κυρίως, ότι η εξουσία τους εξαρτιόταν από την εύνοια της αμερικανικής κυβέρνησης.

Από την άλλη πλευρά, η αμερικανική κυβέρνηση, ενισχύοντας την Ελλάδα, τόσο αμυντικά, όσο και οικονομικά, απέβλεπε στο διπλό όφελος που θα μπορούσε να προσφέρει η γεωγραφική θέση της χώρας μας, για την εξωτερική της πολιτική. Από το 1947, ο Αμερικανός πρόεδρος Truman προανήγγειλε το γνωστό «δόγμα» του για ενεργητικότερη ανάμειξη της Αμερικής στη Μέση Ανατολή. Η κοντινή γεωγραφική θέση της Ελλάδας, λοιπόν, στις πετρελαιοφόρες χώρες, ήταν το ερέθισμα για την ένταξη της στο βορειοατλαντικό σύμφωνο. Προσεταιρίζοντας την ελληνική φιλία, και πετυχαίνοντας την εξομάλυνση των κοινωνικών συγκρούσεων, η Αμερική μπορούσε πια να εφαρμόσει την ιμπεριαλιστική της πολιτική. Στις αρχές του 1950, ωστόσο, Αμερική και Σοβιετική Ένωση, αναλώθηκαν σε έναν πόλεμο εντυπωσιασμού, συγκεντρώνοντας καθεμία, ένα πλήθος πυρηνικών εξοπλισμών στην άμυνά της. Ο νέος πρόεδρος των ΗΠΑ, Eisenhower, ακολούθησε μία νέα τακτική στην εξωτερική πολιτική, επονομαζόμενη ως “New Look”. Ο Eisenhower, στηριζόταν εξίσου στην πυρηνική τακτική, όπως και στις συμμαχίες, τον ψυχολογικό πόλεμο, τις μυστικές επιχειρήσεις και τις διαπραγματεύσεις²⁹. Η συμμαχία, λοιπόν, με τις πιο ανεπτυγμένες χώρες της Δυτικής Ευρώπης ήταν ζωτικής σημασίας για την αμερικανική πολιτική. Το ίδιο ίσχυε, όμως, και για χώρες όπως η Ελλάδα και η Τουρκία, των οποίων η γεωγραφική θέση, όχι μόνο προάσπιζε τα ιμπεριαλιστικά συμφέροντα της Αμερικής στη Μέση Ανατολή, αλλά ήταν εξίσου σημαντική για την ανάσχεση της σοβιετικής (και συγχρόνως κομμουνιστικής) απειλής. Έτσι, η παροχή αμυντικής και οικονομικής βοήθειας στην Ελλάδα, δημιουργώντας δυτικόφιλα αισθήματα στην κοινή γνώμη, ήταν για την Αμερική το «αντάλλαγμα» της προώθησης των συμφερόντων τους. Οι ελληνικές κυβερνήσεις, προάσπισαν τα συμφέροντα της αμερικανικής πολιτικής, παραχωρώντας εκτάσεις για τη δημιουργία βάσεων, και δημιουργώντας ευνοϊκό κλίμα για ενεργητικότερη ανάμειξη της Αμερικής στα εσωτερικά θέματα της χώρας (χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της συνεργασίας της CIA με παρακρατικούς φορείς για την πρόληψη του κομμουνισμού στην Ελλάδα)³⁰.

Μία σημαντική παράμετρος, για τις σχέσεις Ελλάδας-Αμερικής, ήταν το Κυπριακό Ζήτημα. Οι ελληνικές κυβερνήσεις, έβλεπαν την Αμερική ως τη μόνη εγγυήτρια δύναμη για την θετική επίλυση του ζητήματος. Ωστόσο, η προσπάθεια της αμερικανικής

²⁹ Στεφανίδης, Ιωάννης, Δ. (2005). *Ασύμμετροι Εταίροι*, σελ 44

³⁰ Παπαχελάς, Αλέξης. (1997). *Ο βιασμός της ελληνικής δημοκρατίας. Ο Αμερικανικός παράγων 1947-1967*, σελ. 21

κυβέρνησης να διατηρήσει τις καλές της σχέσεις με την Τουρκία και τη Βρετανία, είχε ως αποτέλεσμα να αντιταχθεί στην προσφυγή του ζητήματος, από την πλευρά της Ελλάδας, στον ΟΗΕ. Η στάση αυτή των Αμερικανών, δημιούργησε κοινωνικές εντάσεις και ώθησε σε μια ουδετερόφιλη στάση του ελληνικού λαού, κατά την περίοδο 1954-58, η οποία εκδηλώθηκε με μαζικές συγκεντρώσεις του φοιτητικού κινήματος. Η συμφωνία Ζυρίχης-Λονδίνου στις 20 Φεβρουαρίου 1959, η οποία αναγνώριζε την Κύπρο ως ανεξάρτητο κράτος «με Ελληνοκύπριο πρόεδρο και Τουρκοκύπριο αντιπρόεδρο και με δικαίωμα αρνησικυρίας και στους δύο για θέματα ασφάλειας και εξωτερικής πολιτικής»³¹, εξομάλυνε για λίγο την κατάσταση στο εσωτερικό της χώρας.

Οι ιδεολογίες και οι αξίες που οδήγησαν στη σύρραξη του Εμφυλίου, επικράτησαν και μετά τη λήξη του. Η νίκη των «εθνικοφρόνων» Δεξιών δεν σηματοδότησε την κοινωνική εξομάλυνση. Αντιθέτως, η κοινωνική και ιδεολογική πόλωση συνέχισε να υφίσταται, χωρίς, ωστόσο, να επιδεικνύεται η Αριστερή της πλευρά, καθώς οτιδήποτε φανέρωνε τέτοιο ιδεολογικό προσανατολισμό, είχε χαρακτηριστεί παράνομο από την κυβέρνηση. Οι παρακρατικοί οργανισμοί, σε συνεργασία με τη CIA και με τη συναίνεση του Παλατιού, λαμβάνουν δράση για την καταστολή των κομμουνιστικών στοιχείων. Η κοινωνική αναδιάρθρωση κρίνεται αναγκαία. Ωστόσο, κάτι τέτοιο απαιτεί «ουδετεροποίηση των λαϊκών μαζών, συλλογική δράση και λήθη»³², κάτι που δεν έγινε στην Ελλάδα, μέχρι και την μεταπολίτευση. Η ανάπτυξη της βιομηχανίας, γίνεται η αφορμή για μαζική εσωτερική αλλά και για εξωτερική μετανάστευση, με αποτέλεσμα η ύπαιθρος να ερημωθεί και μια πολυπληθής μάζα να συσσωρευτεί στα αστικά κέντρα, να προσπαθήσει να ενταχθεί στα νέα πρότυπα διαβίωσης και ταυτόχρονα να δημιουργήσει έναν πιο άνετο τρόπο ζωής. Επιπρόσθετα, ένα πολύ μεγάλο μέρος του πληθυσμού μεταναστεύει στις βιομηχανικά ανεπτυγμένες χώρες της Δυτικής Ευρώπης, ώστε να μπορούν να στέλνουν ένα έμβασμα στις οικογένειές τους και να γυρίσουν αργότερα στην Ελλάδα, έχοντας μαζέψει ένα κομμάτι, για να δημιουργήσουν μία δική τους επιχείρηση. Το φαινόμενο της αστυφιλίας και η ταχεία ανάπτυξη των μέσων μαζικής ενημέρωσης, δημιούργησαν νέα πρότυπα κατανάλωσης και ζωής, ενώ η μεσαία αστική τάξη αρχίζει να διευρύνεται. Τα εργατικά κινήματα δραστηριοποιούνται με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την απεργία των οικοδόμων το Δεκέμβριο του 1960, η οποία αποτέλεσε το έναυσμα για νέες εργατικές διεκδικήσεις και κινητοποιήσεις.

Η δεκαετία του 1960 θα αποδειχθεί μία ακόμα κρίσιμη εποχή για την ιστορία της Ελλάδας. Στον πολιτικό τομέα, η Ένωση Κέντρου, με αρχηγό τον Γεώργιο Παπανδρέου, μπαίνει δυναμικά στο πολιτικό σκηνικό, με αποτέλεσμα στις εκλογές του 1961 η ΕΡΕ, του Κωνσταντίνου Καραμανλή, να καταφύγει σε αντισυνταγματικές λύσεις για τη διατήρηση της εξουσίας της. Οι εκλογές «βίας και νοθείας», όπως είναι χαρακτηρισμένες στη συλλογική μνήμη, θα δώσουν αφορμή για νέες διαμαρτυρίες, με αιτήματα τον εκδημοκρατισμό, αλλά και την προσάρτηση της Κύπρου στην Ελλάδα, ζήτημα που επανήλθε δυναμικά στην επιφάνεια από τα πρώτα χρόνια του '60. Ο πολιτικός λόγος στα χρόνια που θα ακολουθήσουν επικεντρώνεται γύρω από το Κυπριακό Ζήτημα, και η αδυναμία της κυβέρνησης Καραμανλή και της αμερικανικής κυβέρνησης να βρουν μια χρυσή τομή για την επίλυση του θέματος, θα ενδυναμώσει σημαντικά το αντίπαλο κόμμα της ΕΚ, με αποτέλεσμα, μετά την παραίτηση Καραμανλή από την εξουσία το 1963, και την αυτοεξορία του στη Ζυρίχη, ο Παπανδρέου να αναλάβει τη διακυβέρνηση της χώρας (ύστερα από προτροπή των Αμερικανών στο βασιλιά, αφού έβλεπαν την αριστερά διαρκώς να ενισχύεται και δεν υπήρχε εναλλακτική λύση). Ο Παπανδρέου, στις δηλώσεις του, έκανε λόγο για «Ανένδοτο Αγώνα», ο οποίος θα προάσπιζε δικαιώματα και ελευθερίες του

³¹ Παπαχελάς, Αλέξης. (1997). *Ο βιασμός της ελληνικής δημοκρατίας. Ο Αμερικανικός παράγων 1947-1967*, σελ. 67

³² Βολιώτης-Καπετανάκης, Ηλίας. (1989). *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*, σελ. 179

ελληνικού λαού³³. Όσον αφορά το Κυπριακό Ζήτημα, ο αρχηγός της ΕΚ προσπαθούσε να κερδίσει την εύνοια του ελληνικού λαού, θέτοντας το ζήτημα ως εθνικό θέμα.

Στις προσπάθειες επίλυσης του Κυπριακού, η στάση των ΗΠΑ, αυτή τη φορά, ήταν πιο συγκαταβατική, βλέποντας ότι το κοινό ελληνικό αίσθημα έτεινε προς τον αντιαμερικανισμό. Η εύρεση μίας κοινής αποδεκτής επίλυσης κρινόταν απαραίτητη, καθώς η κυβέρνηση της Τουρκίας είχε απειλήσει, αρκετές φορές, με εισβολή στην Κύπρο και οι ΗΠΑ είχαν παίξει σπουδαίο κατευναστικό ρόλο. Η αμερικανική κυβέρνηση, προσπάθησε να επιτύχει μια από κοινού συμφωνία Ελλάδας-Τουρκίας για την επίλυση του Κυπριακού Ζητήματος, μέσα από το σχέδιο Acheson, το οποίο υπαγόρευε την ένωση της Κύπρου με την Ελλάδα, μετά από εδαφικές παραχωρήσεις της μεγαλονήσου στην Τουρκία. Οι εδαφικές υποχωρήσεις, όμως, δεν έγιναν δεκτές από τον Μακάριο, γεγονός που δημιούργησε προστριβές στις σχέσεις της Ελλάδας με τις ΗΠΑ και τη Τουρκία, αλλά και εσωκομματικά προβλήματα στο κόμμα της ΕΚ. Έτσι, λοιπόν, μία ικανοποιητική λύση στο Κυπριακό Ζήτημα, δεν επιτεύχθηκε. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα, ο αντιαμερικανισμός να ενισχύεται στο εσωτερικό της χώρας, το αντικομμουνιστικό κλίμα να υποχωρεί (γεγονός που ανησυχούσε βαθύτατα τους Αμερικάνους), ο Μακάριος να μην ελέγχεται από την ελληνική κυβέρνηση και να στρέφεται για βοήθεια προς τη Σοβιετική Ένωση, και το ενδεχόμενο μιας στρατιωτικής δικτατορίας να υποβόσκει και να περιμένει έγκριση της αμερικανικής κυβέρνησης για να τεθεί σε λειτουργία. Εκτός από τα παραπάνω, όμως, η αποτυχία εκπλήρωσης του σχεδίου Acheson, οδήγησε στην παραίτηση του Παπανδρέου και στην πολιτική αστάθεια της Ελλάδας. Οι μεταβατικές κυβερνήσεις που ακολούθησαν δεν κατάφεραν να επιφέρουν κοινωνική ομαλότητα, ενώ η γενικότερη κρίση είχε τον αντίκτυπό της και στο βασιλιά, που έβλεπε την κοινή γνώμη να στρέφεται εναντίον του³⁴. Το πραξικόπημα των συνταγματαρχών ήλθε να επιβεβαιώσει την γενικότερη πολιτική και κοινωνική κρίση που επικρατούσε τα τελευταία χρόνια και θα λήξει το 1974 με την τούρκικη απόβαση στην Κύπρο, έχοντας πλέον αποδυναμωθεί και από εσωτερικές διαμάχες.

Σε οικονομικό επίπεδο, η δεκαετία του 1960, άρχισε με τους καλύτερους οίκονους για την Ελλάδα. Ήδη η χώρα είχε καταστεί αυτάρκης σε σιτηρά και δόθηκε έμφαση στην παραγωγή εξαγωγίμων προϊόντων. Η αναπροσαρμογή της δραχμής έδωσε ώθηση στις εξαγωγές και τόνωσε τη νομισματική σταθερότητα³⁵. Το πιο σημαντικό γεγονός, όμως, που λειτούργησε θετικότερα για την οικονομική ανασυγκρότηση της χώρας, ήταν η αναθέρμανση των σχέσεων με τη Δυτική Γερμανία, η οποία έμελε να γίνει, ο πιο σημαντικός οικονομικός εταίρος της Ελλάδας. Στις 18 Μαρτίου 1960 υπογράφηκε σύμφωνο μεταξύ Ελλάδας και Δυτικής Γερμανίας, με το οποίο η γερμανική κυβέρνηση θα έδινε ένα μεγάλο ποσό στη χώρα μας για τα θύματα του ναζισμού³⁶. Έκτοτε, η Δυτική Γερμανία, θα αποτελέσει τον πιο σημαντικό σύμμαχο της Ελλάδας, καθώς ανέλαβε μεγάλο μέρος της οικονομικής βοήθειας (η αμερικανική κυβέρνηση είχε αρχίσει να μειώνει σταδιακά τη χρηματοδότηση προς τη χώρα μας, καθώς θεωρούσε ότι είχε επέλθει οικονομική άνοδος και η πορεία για ανασυγκρότηση ήταν σταθερά ανοδική) και αποτέλεσε τον κύριο αποδέκτη της εξωτερικής αγοράς μας. Ακόμα, η γερμανική συνεισφορά έγκειται και στην προσφορά γερμανικών εταιριών ως χρηματοδότες σημαντικών έργων, όπως η ηλεκτροδότηση. Από την άλλη πλευρά, η Ελλάδα, εκτός του ρόλου της ως οχυρό του

³³ Χρηστίδης, Χρήστος. (2008). «Ανένδοτος αγώνας: η αιχμή του δόρατος-Παρατηρήσεις για τη θεματολογία της Ελευθερίας, 1961-1963», *Η «σύντομη» δεκαετία του '60*, σελ. 180

³⁴ Παπαγελάς, Αλέξης. (1997). *Ο βιασμός της ελληνικής δημοκρατίας. Ο Αμερικανικός παράγων 1947-1967*, σελ. 231

³⁵ Στεφανίδης, Ιωάννης, Δ. (2005). *Ασύμμετροι Εταίροι*, σελ. 247

³⁶ Αποστολόπουλος, Δημήτρης, Κ. (2008). «Ελλάδα-Γερμανία 1961-1967 - Εξωτερική πολιτική: συνέχεια ή ασυνέχεια;», *Η «σύντομη» δεκαετία του '60*, σελ. 324-325

καπιταλισμού στα Βαλκάνια, θα μεσολαβούσε θετικά για την επανένωση Δυτικής και Ανατολικής Γερμανίας. Ακόμα, τις οικονομικές σχέσεις των δύο κρατών ωφελούσαν τόσο η μαζική μετανάστευση Ελλήνων εργατών προς τη Δ. Γερμανία, όσο και η επιλογή της Ελλάδας, από τους Γερμανούς, ως κύριο τουριστικό προορισμό. Ωστόσο, με την παραίτηση Παπανδρέου το 1965, η οικονομική ανάπτυξη επιβραδύνθηκε σημαντικά. Οι δύο κυβερνήσεις, που ακολούθησαν την κυβέρνηση Παπανδρέου, μετρίασαν τις καλές σχέσεις των δύο κρατών, καθώς ήρθαν σε επαφή με τις αγορές της Ανατολικής Γερμανίας, και της Σοβιετικής Ένωσης. Με την κατάλυση της δημοκρατίας από τους συνταγματάρχες, η προηγούμενη οικονομική άνθηση της χώρας, θα τερματιστεί σταδιακά, λόγω της καταναλωτικής πολιτικής των στελεχών της Χούντας.

Σε κοινωνικό επίπεδο, η δεκαετία του '60, θα αρχίσει με διαδηλώσεις και απεργία των οικοδόμων. Η ανάγκη των εργατών για οικονομική και κοινωνική ασφάλεια, θα εκδηλωθεί με πλήθος διαμαρτυριών και απεργιών. Τα εργατικά κινήματα θα διευρυνθούν λόγω της μάζας των εσωτερικών μεταναστών και θα γίνουν περισσότερο εκδηλωτικά και διεκδικητικά στις απαιτήσεις τους. Σημαντικές είναι και οι διαδηλώσεις των φοιτητών με αιτήματα που αφορούσαν το δικαίωμα για δωρεάν Παιδεία και για εκσυγχρονισμό στην τριτοβάθμια εκπαίδευση. Ωστόσο, τα εργατικά και φοιτητικά δικαιώματα δεν αποτελούσαν τις μοναδικές αφορμές για εκδηλώσεις διαμαρτυρίας. Το εκρηκτικό κλίμα στον πυρήνα της κοινωνικής ζωής, πήγαζε κυρίως από την πολιτική. Τόσο το κλίμα ανασφάλειας που διαφαινόταν ολοένα και περισσότερο, όσο και η αναβλητικότητα που έπαιρνε η επίλυση του Κυπριακού Ζητήματος, ξεσήκωναν τις διαμαρτυρίες του λαού. Το αίτημα εκδημοκρατισμού προέβαλλε την αγανάκτηση του λαϊκού αισθήματος, μπροστά στις αυθαιρεσίες του βασιλιά και του πρωθυπουργού στη διαχείριση της εξουσίας (το ζήτημα της διακυβέρνησης της χώρας, αποτελούσε κοινή συνιστώσα τεσσάρων παραγόντων: των εκλογών, του βασιλιά, της αμερικανικής κυβέρνησης και του στρατού)³⁷. Το αίσθημα αντιαμερικανισμού, από την άλλη, έδειχνε την αντίδραση της κοινής γνώμης απέναντι στην αμερικανική πολιτική. Η πολιτικοποίηση τη δεκαετία του '60 ήταν εντονότερη από κάθε άλλη περίοδο της νεοελληνικής ζωής.

Σε πολιτισμικό επίπεδο, η χώρα μας επηρεάστηκε από την διεθνή κοινωνική κρίση της δεκαετίας. Η εμφάνιση κινήματων όπως αυτά των χίπηδων (οι οποίοι διεκδικούσαν την αναγνώριση της πολιτικής και κοινωνικής τους ταυτότητας) και του φεμινισμού³⁸ (ο ρόλος της γυναίκας τη δεκαετία του 1960, άλλαξε σε πολύ σημαντικό βαθμό), είναι ενδεικτικά του διεθνούς ευρωπαϊκού κλίματος της δεκαετίας και του αντίκτυπού του στην κοινωνική ζωή. Εκτός της χειραφέτησης του ρόλου της γυναίκας στην κοινωνική ζωή και την εμφάνιση του κινήματος των χίπηδων, οι εξελίξεις στο εσωτερικό της χώρας αποτέλεσαν σημαντικό έναυσμα για την άνθηση των τεχνών. Το μεγάλο μεταναστευτικό κλίμα, που ξεκίνησε από τη δεκαετία του 1950 και έπληξε τη μεσοαστική ελληνική οικογένεια μέχρι και τα μέσα του '60, καταμαρτυρείται στα λαϊκά τραγούδια της εποχής³⁹. Εξάλλου, λόγω των κοινωνικών ανακατατάξεων και ζυμώσεων, το δημοτικό τραγούδι είχε πάψει να χαρακτηρίζει την ελληνική κοινωνία⁴⁰. Το έντεχνο λαϊκό και, αργότερα, το ελαφρολαϊκό τραγούδι, θα αντιπροσώπευε τα συναισθήματα του νέου μεσοαστικού στρώματος⁴¹. Μέσω της έντεχνης λαϊκής μουσικής και της θεματολογίας των στίχων, που επέλεγε για τα

³⁷ Αλιβιζάτος, Νίκος, Κ. (2008). «Η αδύνατη μεταρρύθμιση: Σύνταγμα και παρασύνταγμα στη δεκαετία του '60», *Η «σύντομη» δεκαετία του '60*, σελ. 51

³⁸ Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος. (2008). «Η ελληνική δεκαετία του '60: «σύντομη ή μακρά»;», *Η «σύντομη» δεκαετία του '60*, σελ. 42-43

³⁹ Γεωργιάδης, Νέαρχος. (2/5/2004). «Κακούργα μετανάστευση...», *ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ*, Η Καθημερινή, σελ. 23

⁴⁰ Μυλωνάς, Κώστας. (1985). *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού 2 (1960-1970)*, σελ. 42

⁴¹ Αλεξίου, Θανάσης. (23/10/2005). «Κυρίαρχη αισθητική και μουσικό γούστο», *ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ*, Η Καθημερινή, σελ 20.

τραγουδία του, ο Θεοδωράκης έγινε ο εισηγητής του πολιτικού τραγουδιού από τις αρχές του 1960⁴². Με το πραξικόπημα των συνταγματαρχών, και την επιβολή της λογοκρισίας, η μεγάλη ώθηση του ελληνικού πολιτικού τραγουδιού ανακόπηκε για λίγο. Ωστόσο, παρά την επιβολή της λογοκρισίας από τη Χούντα, ο Θεοδωράκης (αλλά και οι υπόλοιποι συνθέτες της εποχής) προσπάθησε να περάσει τα μηνύματα της τέχνης του προς το λαό, με άλλους τρόπους⁴³.

Στον κινηματογράφο, τα νέα κοινωνικά δεδομένα αποτυπώνονταν στις ταινίες της εποχής. Η θεματολογία της εποχής πηγάζει, κυρίως, από την μετανάστευση, την οικονομική και κοινωνική ανισότητα, αλλά και τη νέα θέση της γυναίκας στην κοινωνία, τα νέα ξενόφερτα μοντέλα ζωής και κατανάλωσης, το επαναστατικό κίνημα των χίπις. Έτσι, βλέπουμε ταινίες όπου ο φτωχός ήρωας κερδίζει το κακομαθημένο πλουσιοκόριτσο με την ηθικότητά του και την καλοσύνη της καρδιάς του, η γυναίκα διευθυντής προσπαθεί να κερδίσει την καρδιά του κατώτερου υπαλλήλου της προσπαθώντας να διαχειριστεί τη θηλυκότητα της, η μεγάλης ηλικίας ηρωίδα ασπάζεται το κίνημα των χίπηδων κ. ά. Επίσης, υπήρξαν ταινίες κοινωνικού ύφους, οι οποίες αποτύπωναν πραγματικά γεγονότα, με ελάχιστα παραλλαγμένο σενάριο. Τέτοιου ύφους ταινία είναι π. χ η ταινία «Ορατότης Μηδέν». Η ιδέα για την ταινία, προέρχεται από το πραγματικό γεγονός του ναυαγίου του F/B «Ηράκλειον»⁴⁴. Η νέα κοινωνική συνείδηση, ως θύματα της ολιγομελούς οικονομικής εξουσίας, που προκάλεσε το δυστύχημα του πλοίου βρήκε την αντανάκλασή της στον κινηματογράφο της δεκαετίας του '60.

Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να κάνουμε στην εμφάνιση του μιούζικαλ στην Ελλάδα, το οποίο θα μας απασχολήσει και αργότερα λόγω της ενασχόλησης του μουσικοσυνθέτη Μίμη Πλέσσα με αυτό το κινηματογραφικό είδος. Το κινηματογραφικό είδος του μιούζικαλ προήλθε από την Αμερική και γνώρισε μεγάλη άνθηση από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 έως και τις αρχές του 1940. Η εισαγωγή του μιούζικαλ στις ελληνικές κινηματογραφικές αίθουσες από τις αρχές του 1960, είναι αποτέλεσμα της επιρροής της αμερικανικής πολιτικής, στην νέα ελληνική κοινωνία, δημιουργώντας νέα καταναλωτικά πρότυπα και μοντέλα ζωής. Όπως αναφέρει, εξάλλου, και ο Κώστας Μυλωνάς, στο βιβλίο του *Μουσική και Κινηματογράφος*, «τα χαρακτηριστικά και οι κοινωνικές συνθήκες κάθε εποχής, επηρέασαν αντίστοιχα την πορεία του μιούζικαλ και τη θεματική του»⁴⁵. Έτσι, λοιπόν, το μιούζικαλ έγινε το παραγωγικότερο κινηματογραφικό είδος από τις αρχές της δεκαετίας του '60 μέχρι και τα μέσα του 1970. Η μεγάλη άνθηση του μιούζικαλ στην Ελλάδα, οφείλεται στο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του είδους, ότι, δηλαδή, αποσκοπεί μόνο στη ψυχαγωγία του θεατή, τη «φυγή» του από την πραγματικότητα, και όχι στο να τον προβληματίσει. Ενώ, ωστόσο, το είδος αυτό δεν έχει σκοπό να δημιουργήσει κοινωνικούς προβληματισμούς, η απόδοση των νέων κοινωνικών δεδομένων και το κριτικάρισμα τους γίνεται μέσα από μια σατιρική διάθεση. Για παράδειγμα, δεν υπάρχουν μιούζικαλ, κατά την περίοδο της δικτατορίας, τα οποία να θίγουν το πραξικόπημα, ωστόσο, η παρουσίαση χίπηδων στις ταινίες και η διακωμώδηση τους αποτελεί μια πολιτική διαμαρτυρία, η οποία διατυπώνεται έμμεσα.

⁴² Μυλωνάς, Κώστας. (1992). *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού 3 (1970-1980)*, σελ. 19

⁴³ Μυλωνάς, Κώστας. (1985). *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού 2 (1960-1970)*, σελ. 80

⁴⁴ Το φερμπόουτ «F/B Ηράκλειον» ναυάγησε με ευθύνη των πλοιοκτητών, οι οποίοι καθυστέρησαν την ώρα άφιξης του πλοίου, το υπερφόρτωσαν και το άφησαν να φύγει κάτω από άσχημες καιρικές συνθήκες, ενώ, επίσης, δεν τηρούσε τα απαραίτητα τεχνολογικά προσόντα. Το ναυάγιο του πλοίου αφαιρέσε τη ζωή πολλών ανθρώπων, γεγονός που προκάλεσε την οργή και τις διαμαρτυρίες τόσο των οικογενειών, όσο και της κοινής γνώμης. Καρτάλου, Αθηνά, Παναγιωτόπουλος, Παναγής. (2008). «Όψεις κοινωνικού εκσυγχρονισμού: η ταυτότητα του θύματος, η δημόσια καταγγελία και η επιχειρηματική δημιουργικότητα με αφορμή το ναυάγιο του F/B «Ηράκλειον» (1966)», *Η «σύντομη» δεκαετία του '60*, σελ. 368-371

⁴⁵ Μυλωνάς, Κώστας. (1999). *Μουσική και κινηματογράφος*, σελ. 258

Συμπερασματικά, η δεκαετία του 1960, είναι μια πολυσήμαντη περίοδος για την Ελλάδα. Οι νέες κοινωνικές και πολιτικές συμβάσεις που δημιουργήθηκαν, επηρέασαν πολυτρόπως τις ακόλουθες γενιές, π.χ. η πολιτιστική δημιουργία της εποχής, επηρέασε αυτή των υπόλοιπων γενεών, μέχρι και σήμερα, αφού το ξένο στοιχείο ενσωματώθηκε αρμονικά με το ελληνικό σε όλες τις πτυχές της τέχνης.

Κεφάλαιο 3: Οι μουσικές τάσεις από τις αρχές του 1960 μέχρι το 1975

Αν και η εργασία μας εξετάζει τις συνθέσεις του Πλέσσα, που γράφτηκαν την περίοδο από το 1968 έως και το 1975, είναι απαραίτητο να μιλήσουμε για τα μουσικά είδη που δημιουργήθηκαν, καθώς και γι' αυτά που μετεξελίχθηκαν, από την αρχή της δεκαετίας του 1960, ώστε να γίνει αντιληπτή η μετάβαση από το ένα είδος στο άλλο.

Η εποχή μετά τον Εμφύλιο βρίσκει την Ελλάδα υπό την επιρροή της του νέου συμμάχου της, τις Η.Π.Α. Οι πολιτικές λύσεις που προτείνουν οι Αμερικάνοι για τα διάφορα εσωτερικά θέματα της Ελλάδας⁴⁶ και η αποδοχή τους από τους πολιτικούς φορείς της χώρας μας, έχει αντίκτυπο και στις τέχνες⁴⁷. Το πολιτιστικό επίπεδο των ανθρώπων είναι χαμηλό, το αμερικάνικο πρότυπο ζωής βρίσκει γόνιμο έδαφος στην ελληνική κοινωνία λόγω της οικονομικής ανόδου και η αγορά είναι αυτή που καθορίζει τις μουσικές προτιμήσεις. Σε αυτά συντείνει και το γεγονός ότι και οι ίδιοι οι συνθέτες προσανατολίζονται στη μαζικοποίηση της ψυχαγωγίας, γράφοντας τραγούδια σε χορευτικούς ρυθμούς, σύμφωνα με τις επιταγές της μόδας της εποχής, και σε στίχους που δεν είχαν να πουν τίποτα το καινούργιο, αναφερόμενοι στην αγάπη, τον έρωτα⁴⁸ κλπ.

Προς το τέλος της δεκαετίας, και για τις επόμενες δύο που θα ακολουθήσουν, την ελληνική μουσική σκηνή θα μονοπωλήσουν τα ονόματα δύο, κυρίως, δημιουργών, οι οποίοι θα φέρουν τη μουσική επανάσταση. Ο λόγος γίνεται για τους: Μίκη Θεοδωράκη και Μάνο Χατζιδάκι. Ο πρώτος, συνθέτοντας τον «Επιτάφιο» το 1958, πάνω σε στίχους του Γιάννη Ρίτσου, έφερε την ηχητική ανανέωση του ελληνικού τραγουδιού, καινοτομώντας τόσο στην ενορχήστρωση και τη μελωδική γραμμή των κομματιών του, όσο και στο τρόπο ερμηνείας τους. Οι μελωδίες του, έντονα καταβεβλημένες, τόσο από το λαϊκό και δημοτικό τραγούδι, όσο και από το βυζαντινό μέλος, μοιάζουν να «χαράζουν» μια νέα ελληνική μουσική ταυτότητα. Ωστόσο, η ιδιαιτερότητά των συνθέσεων του Θεοδωράκη, δεν περιορίζεται στην ίδια την ηχητική τους φρεσκάδα, αλλά περισσότερο στο ρόλο που έπαιξαν αυτές στη ζωή του ελληνικού λαού. Τα τραγούδια του Θεοδωράκη στη δεκαετία του 1960, βασισμένα, κατά κύριο λόγο, σε στίχους σημαντικών ποιητών μας, όπως ο Ρίτσος και ο Ελύτης, και με θεματολογία κοινωνική (εν αντιθέσει με την ερωτική θεματολογία που μονοπωλούσε τους στίχους των τραγουδιών), έδωσαν στον ελληνικό λαό «τροφή», ώστε να εκφράσει όλους αυτούς τους κοινωνικούς προβληματισμούς και τις αναζητήσεις που τον διακατείχαν εκείνη την περίοδο, η οποία μόνο ήρεμη δε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί (στο επόμενο κεφάλαιο θα μιλήσουμε διεξοδικότερα για τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν τα χρόνια εκείνα).

Στον αντίποδα, ο Μάνος Χατζιδάκις, μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1950 συνέθετε μουσική περισσότερο για το θέατρο και τον κινηματογράφο. Οι στίχοι στις συνθέσεις του δεν περιείχαν κοινωνικές αναφορές, όπως στα τραγούδια του Θεοδωράκη. Η μουσική του για την κινηματογραφική ταινία «Ποτέ την Κυριακή», στις αρχές της δεκαετίας του 1960, με τα περίφημα «Παιδιά του Πειραιά», τον έκανε ευρύτερα γνωστό, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η προηγούμενη συνθετική του δραστηριότητα ήταν ανάξια λόγου. Οι συνθέσεις του, με μελωδίες πρωτόγνωρες και συνάμα λιτές, με πλούσιες

⁴⁶ Η αμερικανική κυβέρνηση δημιούργησε ένα πλέγμα σχέσεων με την πολιτική ηγεσία, το στρατό και τις μουσικές υπηρεσίες, έτσι ώστε να προωθήσει τα συμφέροντά της στην Ελλάδα, τα οποία ήταν, η οικονομική και πολιτική σταθερότητα, η είσοδος της χώρας στο ΝΑΤΟ, αλλά και η εξουδετέρωση της κομμουνιστικής προπαγάνδας. Παπαχελάς, Αλέξης. (1997). *Ο βιασμός της ελληνικής δημοκρατίας. Ο Αμερικανικός παράγων 1947-1967*, σελ 18

⁴⁷ Οι πολιτικές λύσεις που πρότειναν οι Αμερικανοί, υιοθετούνταν αυτούσιες, έτσι ώστε όλες εκείνες οι προσωπικότητες που θα μπορούσαν να έχουν έναν δραστήριο ρόλο στην ανανέωση της τέχνης, να μείνουν αδρανείς. Μυλωνάς, Κώστας. (1985). *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού 2 (1960-1970)*, σελ. 20

⁴⁸ Ο. π., σελ. 19-20

ενορχηστρώσεις και με εξαιρετική αρμονική πλοκή, τον κάνουν να ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους συνθέτες της γενιάς του, και μαζί με τον Μίκη Θεοδωράκη, να ηγούνται της νέας μουσικής επανάστασης, αυτής του «έντεχνου λαϊκού τραγουδιού».

Για την ετυμολογία του νέου αυτού είδους τραγουδιού, το οποίο κυριάρχησε στις προτιμήσεις του κοινού όλη τη δεκαετία του 1960 και 1970, θα βασιστούμε στο άρθρο του Φοίβου Ανωγειανάκη για την «έντεχνη λαϊκή μουσική», στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* τον Οκτώβριο του 1964: «Δεν πρόκειται για μια καθιερωμένη ορολογία στη μουσική βιβλιογραφία. Ούτε είναι εύκολο να καθορίσουμε το περιεχόμενό της και να περιορίσουμε αυστηρά τα όρια και το χώρο μέσα στον οποίο μπορεί να κινηθεί. Οι δυσκολίες όμως δεν σταματούν εδώ. Αυτή καθεαυτή η έκφραση έντεχνη λαϊκή μουσική παρουσιάζει μια αντινομία στους δύο επιθετικούς χαρακτηρισμούς της. Έντεχνη και λαϊκή είναι δύο έννοιες αντίθετες, η μία αποκλείει την άλλη. Η έντεχνη μουσική προϋποθέτει πάντα τη συγκεκριμένη μόρφωση. Αυτήν που δίνει η παιδεία ως ειδικές γνώσεις, στις διάφορες σχολές (ωδεία, μουσικές ακαδημίες κλπ).

»Το αντίθετο συμβαίνει με τη λαϊκή μουσική. Ο δημιουργός της δεν έχει σπουδάσει μουσική. {...} Στην περίπτωση όμως που μας απασχολεί και οι δύο αυτοί χαρακτηρισμοί: έντεχνη και λαϊκή, αποκτούν ένα άλλο ειδικό βάρος. Ο όρος εδώ λαϊκή μουσική σημαίνει τη μουσική που γράφεται από ένα συνθέτη, με στόχο, όχι το μορφωμένο περιορισμένο κοινό των συναυλιών, αλλά τα πλατύτερα λαϊκά στρώματα. Η μουσική αυτή οφείλει να είναι: α) εύληπτη, διαφορετικά δε θα βρει την ανταπόκριση που φιλοδοξεί να έχει και β) υψηλής ποιότητας, το τελευταίο τούτο δεν υπαγορεύεται από αντικειμενικούς λόγους, αλλά από το δεοντολογικό παιδευτικό σκοπό που ενυπάρχει σε κάθε τέτοια προσπάθεια.

»Η βάση πάνω στην οποία θα στηριχθεί ο συνθέτης για να επιτύχει η μουσική του την πλατύτερη δυνατή ανταπόκριση, είναι η μουσική παράδοση του τόπου στον οποίο ζει. Και η επιτυχία του στόχου του: εύληπτη (μουσική) θα εξαρτηθεί από τον τρόπο της μετουσίωσής του πρώτου αυτού υλικού σε έντεχνη δημιουργία. Στο σημείο αυτό είναι εύκολο να δούμε τη διαφορά ανάμεσα στο λαϊκό συνθέτη και το συνθέτη έντεχνης προσωπικής δημιουργίας»⁴⁹.

«Ιδρυτές», λοιπόν, της σχολής της «έντεχνης λαϊκής μουσικής», ήταν ο Θεοδωράκης και ο Χατζιδάκις. Το συνθετικό τους έργο μέχρι το 1975 είναι πάρα πολύ πλούσιο. Η χρησιμοποίηση του μουζουκιού στις συνθέσεις τους, ήταν μια κίνηση που επέφερε πολλά σχόλια, αρχικά, στους μουσικούς κύκλους (κυρίως αρνητικά), αλλά έχοντας την ευρεία αποδοχή από το κοινό, καθιερώθηκε ως το όργανο που «σφραγίζει» την ελληνική ταυτότητα μιας σύνθεσης. Άλλοι συνθέτες που ανήκουν στη σχολή της «έντεχνης λαϊκής μουσικής» και ξεχώρισαν με το έργο τους την περίοδο αυτή είναι οι Ξαρχάκος, Λοΐζος, Μούτσης κ.ά.

Από την άλλη πλευρά, ένα άλλο ρεύμα γεννιέται στις αρχές του 1960, με την ονομασία «Νέο Κύμα»⁵⁰. Ισορροπώντας ανάμεσα στο ελαφρό και το «έντεχνο λαϊκό τραγούδι» και δίχως κοινωνικές αναφορές στο στίχο, το «Νέο Κύμα» γνώρισε την ακμή του τη δεκαετία του 1960, κυρίως, λόγω των μαγαζιών, στα οποία ακουγόταν (τις λεγόμενες «μπουάτ») και που μαζευόταν η νεολαία της εποχής, δημιουργώντας μια νέα μουσική μόδα. Τα τραγούδια του «Νέου Κύματος» χαρακτηρίζονταν από τις λιτές μελωδίες και τα λίγα όργανα στις ενορχηστρώσεις. Ακόμα, παρά την κοινή καταγωγή με το ελαφρό τραγούδι, απαλλάχθηκε από τους χορευτικούς ρυθμούς που κυριαρχούσαν σ' αυτό. Πρωτοπόρος της νέας αυτής κίνησης υπήρξε ο συνθέτης Γιάννης Σπανός, ακολουθώντας

⁴⁹ Ανωγειανάκης, Φοίβος. «Η έντεχνη λαϊκή μουσική», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχος 118, Οκτώβριος 1964

⁵⁰ Το «Νέο Κύμα» υπήρξε ταυτόχρονα ένα μουσικό ρεύμα, αλλά και ένας «τρόπος ζωής που υιοθετούσε όλα εκείνα τα κοινωνικά χαρακτηριστικά τα οποία ήταν αντίθετα με τη νοοτροπία της δικτατορίας». Στις μπουάτ, η ψυχαγωγία δεν είχε, απλά, τη μορφή πνευματικής αναζήτησης, αλλά και της αντίστασης στις αναχρονιστικές απόψεις. Μυλωνάς, Κώστας. (1992). *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού 3 (1970-1980)*, σελ. 216

και άλλοι σημαντικοί όπως ο Νότης Μαυρουδής κά. Το «Νέο Κύμα» παρήκμασε στα τέλη της δεκαετίας, καθώς με την επιβολή της δικτατορίας, τα στέκια αυτά των νέων θεωρούνταν επικίνδυνα για μαζικές εξεγέρσεις.

Μια ιδιαίτερη περίπτωση τραγουδοποιού που ισορροπεί ανάμεσα στο ύφος του «Νέου Κύματος» και της ροκ μουσικής είναι αυτή του Διονύση Σαββόπουλου. Με τον πρώτο του δίσκο («Φορτηγό» το 1966), έφερε μια καινούργια διάσταση στο ελληνικό τραγούδι. Με στίχο κοινωνικό, που εξέφραζε τις προσωπικές του αναζητήσεις και τα βιώματα, και με μουσικές καταβολές, αρχικά, από το ελαφρό τραγούδι, και στη συνέχεια από το λαϊκό, το δημοτικό και το ροκ, ο Διονύσης Σαββόπουλος αποτελεί μια μοναδική περίπτωση συνθέτη που επηρέασε τα μουσικά πράγματα τις δεκαετίες του 1960 και 1970.

Το «λαϊκό» τραγούδι, έτσι όπως το γνωρίσαμε στη δεκαετία του 1950, συνέχισε να υφίσταται, κυρίως, χάρη σε προσωπικότητες, όπως αυτές του Απόστολου Καλδάρα και του Γιώργου Ζαμπέτα. Μεταφέροντας τα καινούργια μουσικά εκφραστικά στοιχεία μέσα στην καθιερωμένη λαϊκή μουσική φόρμα, κατάφεραν να ανανεώσουν το λαϊκό τραγούδι και να το κρατήσουν στην επιφάνεια της νέας μουσικής πραγματικότητας.

Το ελαφρό τραγούδι συνέχισε να υπάρχει στο μουσικό σκηνικό, αλλά χωρίς να έχει σημαντική θέση στις μουσικές προτιμήσεις του κοινού. Προσπαθώντας να μείνουν στην επικαιρότητα, οι συνθέτες του ελαφρού τραγουδιού, ακολουθούν πιστά τη μουσική μόδα, έτσι ώστε, προς τα τέλη της δεκαετίας του 1960, να δημιουργηθεί ένα νέο μουσικό είδος, και ιδιαίτερα προσφιλές τη δεκαετία του 1970, το «ελαφρολαϊκό». Η ετυμολογία της λέξης φανερώνει και τις μουσικές καταβολές του νέου αυτού μουσικού είδους. Όπως αναφέρει και ο Κώστας Μυλωνάς στον τρίτο τόμο του βιβλίου του «Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού»: «*Είναι ελαφρό στο βαθμό που δε θέλει να υποβαθμίζεται από μια μονιμότερη σχέση με το λαϊκό, και είναι λαϊκό στο βαθμό που επιδιώκει να αναβαθμίζεται στα γούστα και τις προτιμήσεις του ευρύτερου κοινού*»⁵¹. Συνθέτες που ασχολήθηκαν με το «ελαφρολαϊκό» τραγούδι, είναι ο Γιώργος Κατσαρός, ο Μίμης Πλέσσας κά.

Τέλος, η μόδα του ροκ εν ρολ δεν άργησε να φανεί στην Ελλάδα. Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, οι νέοι, μέσα από τα ραδιόφωνα, είχαν τη δυνατότητα να ακούσουν τη νέα αυτή μουσική που προερχόταν από τις Η.Π.Α. Στη δεκαετία του 1960, δημιουργήθηκαν συγκροτήματα που εισήγαγαν τέτοια ροκ στοιχεία, και που σταδιακά έβρισκαν ανταπόκριση στη νεολαία, όπως οι Αϊντολς, οι Τσαρμς, οι Ολύμπιανς κά. Από τα μέσα της δεκαετίας, το ροκ άρχισε να γίνεται ιδιαίτερα προσίτο στη νεολαία. Αιτία γι' αυτό ήταν οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες που κυριαρχούσαν τόσο στη χώρα μας, όσο και στο εξωτερικό, καθώς το ροκ είχε επιβληθεί κυρίως ως τρόπος συμπεριφορά και επανάστασης. Στη δεκαετία του 1970, το ροκ βρήκε την έκφρασή του σε συνθέτες, όπως ο Θάνος Μικρούτσικος και ο Διονύσης Σαββόπουλος, οι οποίοι βρήκαν πρόσφορο έδαφος για πολιτικό τραγούδι, μετά τη Μεταπολίτευση.

⁵¹ Μυλωνάς, Κώστας. (1992). *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού 3 (1970-1980)*, σελ. 252

Κεφάλαιο 4: Μουσικολογικά χαρακτηριστικά τζαζ και «λαϊκής» μουσικής

Πριν προβούμε στη μουσικολογική ανάλυση των συνθέσεων του Μίμη Πλέσσα, την οποία θα παραθέσουμε στο επόμενο κεφάλαιο, θεωρήσαμε αναγκαία την παρουσίαση των ιδιαίτερων μουσικολογικών χαρακτηριστικών των μουσικών ειδών της τζαζ και της «λαϊκής» μουσικής, έτσι ώστε να προετοιμαστεί κατάλληλα ο αναγνώστης της παρούσης, και να έχει τις απαραίτητες γνώσεις για να αντιληφθεί καλύτερα τα γεγραμμένα του επόμενου κεφαλαίου.

Στο παρόν κεφάλαιο, λοιπόν, θα κάνουμε μια εισαγωγή στον «κόσμο» της τζαζ και της «λαϊκής» μουσικής. Καθώς, και τα δύο είδη προέρχονται από ποικίλες και διαφορετικές μουσικές παραδόσεις, μπορούμε, εύκολα, να συμπεράνουμε ότι δεν θα μπορούσαν να διαπνέονται από τους ίδιους μουσικούς κανόνες, ούτε και να χαρακτηρίζονται από τα ίδια μουσικολογικά στοιχεία. Τουναντίον, καταγράφοντας, για το καθένα ξεχωριστά, εκείνα τα μουσικολογικά στοιχεία, τα οποία το χαρακτηρίζουν, θα μπορέσουμε να έχουμε μια πληρέστερη εικόνα του κάθε είδους, ώστε στη συνέχεια, αναλύοντας τις συνθέσεις του Μίμη Πλέσσα, να μπορούμε να αναγνωρίσουμε εκείνα τα στοιχεία που παραπέμπουν, είτε στη τζαζ, είτε στη «λαϊκή» μουσική.

Συγκεκριμένα, θα ασχοληθούμε με τα ρυθμολογικά και τα αρμονικά στοιχεία, από τα οποία διέπεται το κάθε είδος, καθώς και με τις κλίμακες πάνω στις οποίες στηρίζονται τόσο οι τζαζ, όσο και οι «λαϊκές» συνθέσεις⁵². Κάνοντας λόγο για ρυθμολογικά στοιχεία εννοούμε τόσο τους ρυθμούς, δηλαδή τα μέτρα (π. χ 2/4, 3/4, κτλ.) πάνω στα οποία στηρίζεται το κάθε είδος, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο αυτοί παίζονται από τους μουσικούς (δηλαδή τις περαιτέρω υποδιαίρέσεις του μέτρου σε τέταρτα, όγδοα δέκατα-έκτα κ.τ.λ. αλλά και τους ιδιαίτερους τονισμούς, τις παραλλαγές των ίδιων ρυθμικών αγωγών κ.ά.). Από την άλλη μεριά, μιλώντας για αρμονικά στοιχεία εννοούμε τους κανόνες εναρμόνισης από τους οποίους διαπνέονται οι συνθέσεις στα δύο είδη (δηλαδή τι είδους συγχορδίες χρησιμοποιούνται και με ποιόν τρόπο). Επίσης, θα αναφερθούμε στις κλίμακες στις οποίες στηρίζονται η τζαζ και η «λαϊκή» μουσική (στη τζαζ ονομάζονται τρόποι, ενώ στη «λαϊκή» μουσική «δρόμοι»). Τέλος, θα αναφερθούμε στα όργανα, από τα οποία αποτελείται μια τυπική τζαζ ή «λαϊκή» ορχήστρα, ώστε να δούμε τις ενορχηστρωτικές καινοτομίες που έφερε ο Μίμης Πλέσσας στις συνθέσεις του.

⁵² Καθώς το εύρος των μουσικολογικών στοιχείων της τζαζ και της «λαϊκής» μουσικής είναι πολύ μεγάλο, θα ασχοληθούμε με τα στοιχεία αυτά, τα οποία θα σημειωθούν στις συνθέσεις που θα μελετήσουμε

A) Ρυθμός

Τζαζ

Ως προς τη ρυθμολογία της, η τζαζ μουσική, έχει αρκετές ιδιαιτερότητες, τις οποίες και θα αναπτύξουμε παρακάτω. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει στην εισαγωγή, η τζαζ μουσική αποτελεί ένα κράμα αφρικανικής, ισπανικής, αγγλοσαξονικής και γαλλικής μουσικής παράδοσης⁵³. Ωστόσο, οι μουσικές καταβολές στο ρυθμό προέρχονται, κυρίως, από την αφρικανική και την ισπανική μουσική. Η πολυπλοκότητα των ρυθμών των Αφρικανών πέρασαν στη τζαζ, και αναμείχθηκαν με ισπανικές καταβολές. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα η τζαζ μουσική να είναι ιδιαίτερα πολύπλοκη ως προς τα ρυθμικά της χαρακτηριστικά. Παρακάτω, λοιπόν, θα παρουσιάσουμε τα ιδιαίτερα ρυθμολογικά χαρακτηριστικά της τζαζ, και θα προσπαθήσουμε να τα διασαφηνίσουμε όσο το δυνατόν περισσότερο.

Όσον αφορά τους ρυθμούς της, η τζαζ, δεν χαρακτηρίζεται από την ποικιλότητα της. Εν αντιθέσει με την ποικιλότητα που παρουσιάζει η «λαϊκή» μουσική, στους ρυθμούς της, η τζαζ δεν στηρίζει την πολυπλοκότητα της ρυθμολογίας της στην μεγάλη ποικιλία ρυθμών. Αντιθέτως, το μεγαλύτερο μέρος των τζαζ συνθέσεων είναι στηριγμένα στα 4/4, λιγότερα στα 3/4 και 6/8, ενώ, ελάχιστα είναι τα παραδείγματα άλλων μέτρων, όπως τα 5/4 και άλλα μονά μέτρα⁵⁴. Ωστόσο, η ανάλυση του ρυθμού της τζαζ είναι ένα δύσκολο εγχείρημα, καθώς η δυσκολία της βρίσκεται στον τρόπο που παίζεται αυτός, και όχι στο ίδιο το μέτρο. Ο ρυθμός της τζαζ χαρακτηρίζεται από ιδιαιτερότητες που έχουν να κάνουν: με τον τονισμό, με την ταχύτητα, με την υποδιαίρεση του μέτρου, με τις μουσικές συγκοπές, με την υπέρθεση ενός μέτρου πάνω από το άλλο, ακόμη και με την απόρριψη του ίδιου του ρυθμού.

Όσον αφορά τον τονισμό των χτύπων του κάθε μέτρου, θα παρουσιάσουμε παρακάτω πέντε ρυθμικές έννοιες: το four-beat, το two-beat, το backbeat, το break και το stop-time. Four-beat ονομάζεται ο σταθερός ρυθμός των 4/4. Όπως είπαμε παραπάνω, η τζαζ κυριαρχείται από το μέτρο αυτό, και το four-beat είναι αρκετά σύνηθες στις συνθέσεις της, ενώ, όσον αφορά τον τονισμό του, τονίζεται εξίσου και στα τέσσερα τέταρτα.

Το two-beat αποτελεί μια παραλλαγή του four-beat. Οι τονισμοί του βρίσκονται στο 1 και στο 3 του κάθε μέτρου. Ο ρυθμός του two-beat απαντάται, κυρίως, στο μπάσο μιας ορχήστρας σε αντίθεση με το four-beat, που μπορεί να «κρατηθεί» από οποιοδήποτε ρυθμικό όργανο αυτής. Το two-beat απαντάται στα πρώιμα, κυρίως, στυλ της τζαζ, ενώ, στα μεταγενέστερα στυλ, το βλέπουμε συνήθως στις μπαλάντες. Ακόμα, το two-beat συσχετίζεται αρκετά με το four-beat, γι' αυτό και πολλές φορές, σε μία σύνθεση, θα δούμε να αναμειγνύονται οι δύο τρόποι παιξίματος.

Το backbeat τονίζεται αντίθετα από το two-beat, δηλαδή στο 2 και στο 4. Αυτός ο τρόπος παιξίματος χρησιμοποιείται, συχνά, για να κορυφώσει την ένταση ενός κομματιού, γεγονός που σημαίνει ότι χρησιμοποιείται σε μερικά σημεία μιας σύνθεσης. Ωστόσο, πολλές φορές τον συναντάμε και ως θεμελιώδες ρυθμικό μοτίβο.

Το break και το stop-time είναι δύο ρυθμικές έννοιες σχεδόν ταυτόσημες, καθώς και οι δύο επιβάλλουν τη στιγμιαία διακοπή του ρυθμού. Στο break, κατά την διακοπή

⁵³ Η συνύπαρξη των έγχρωμων δούλων με τους Ισπανούς, τους κρεολούς (απόγονοι Γάλλων και έγχρωμων δούλων) και τους Αγγλοσάξονες ιδιοκτήτες τους, δημιούργησε πρόσφορο έδαφος για μουσικούς δανεισμούς. Πιο συγκεκριμένα, η θρησκευτική μουσική των Αγγλοσαξόνων, η τεχνική των οργάνων και η σύνθεση της ορχήστρας από τους κρεολούς, αλλά και οι ισπανικοί ρυθμοί, απολιόστηκαν μέσα στα αφρικανικά μουσικά ιδιώματα, και το κράμα αυτό των μουσικών πολιτισμών, αποτέλεσε το βασικό χαρακτηριστικό της τζαζ μουσικής. Hobsbaum, Eric John. (1993). *Η σκηνή της τζαζ*, σελ. 48-50

⁵⁴ Kernfeld, Barry Dean. (1995). *What to listen for in jazz*, σελ. 31

αυτή, ο σολίστας αυτοσχεδιάζει πάνω στον, ήδη, υπάρχοντα ρυθμό, ο οποίος υποβόσκει, παρά την προσωρινή διακοπή του. Το break οριοθετεί, κυρίως, τη μέση ή το τέλος ενός μουσικού θέματος. Από την άλλη πλευρά, στο stop-time, τη διακοπή του ρυθμού, αναλαμβάνει ένα συνεχόμενο μοτίβο τονισμών, αυτή τη φορά από τα συνοδευτικά όργανα. Και σε αυτή την περίπτωση, ο ρυθμός παραμένει σταθερός.

Το double-time είναι μία έννοια που αφορά στην ταχύτητα. Όπως, φανερώνει και η ονομασία του όρου double-time (=διπλός χρόνος) η ταχύτητα διπλασιάζεται. Ωστόσο, η ταχύτητα δεν αφορά, αποκλειστικά, το tempo, δηλαδή τη γενική ταχύτητα του κομματιού, αλλά μπορεί να αφορά το διπλασιασμό της ταχύτητας μιας μελωδικής φράσης πάνω στο προκαθορισμένο tempo. Το double-time, δηλαδή ο διπλασιασμός της ταχύτητας, μπορεί να μη γίνει φανερό από τον ακροατή, καθώς είναι συχνό το φαινόμενο οι μουσικοί μιας τζαζ σύνθεσης να παρουσιάζουν, ταυτόχρονα, δύο ρυθμικά επίπεδα⁵⁵.

Στη τζαζ υπάρχουν δύο βασικές υποδιαίρεσεις του κάθε χτύπηματος του μέτρου. Έτσι, το κάθε χτύπημα χωρίζεται είτε σε δύο, είτε σε τρία κομμάτια, συνεπώς έχουμε είτε όγδοα, είτε τρίηχα. Στην πρώτη περίπτωση, μιλάμε για duple rhythm, ενώ στην δεύτερη για swing. Στο duple rhythm, το κάθε χτύπημα μπορούμε να το χωρίσουμε σε όγδοα. Η προέλευση αυτών των ρυθμών με διπλή υποδιαίρεση, είναι από τους ρυθμούς: των πρώιμων στυλ της τζαζ, των μουσικών ειδών των περιοχών της Καραϊβικής και της Βραζιλίας, των στυλ της τζαζ που έχουν συντηχθεί με άλλα δημοφιλή μουσικά είδη, όπως π. χ jazz-funk, jazz-disco⁵⁶ κλπ.

Από την άλλη πλευρά, το swing είναι μια ευρύτερη έννοια, που δεν περιλαμβάνει απλά την τριπλή υποδιαίρεση του μέτρου, αλλά την «ταυτόχρονη αλληλεπίδραση των ρυθμικών συνιστωσών της άρθρωσης, της διάρκειας, του σημείου τοποθέτησής μιας νότας, του περιγράμματος, της δυναμικής και του βιμπράτο»⁵⁷. Οι διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους μπορεί ένας μουσικός να παίζει μια νότα, τόσο ως προς την άρθρωσή της, όσο και ως προς τη διάρκειά της, να την τοποθετήσει πάνω στο ρυθμό ή εκτός αυτού, να αλλάξει το τονικό της ύψος και την δύναμη της εκφοράς της, καθώς και το βιμπράτο της, μπορούν να δημιουργήσουν μια αίσθηση ταλάντευσης, όπως φανερώνει και η ονομασία του ρυθμού (swing = ταλαντεύομαι, πάλλομαι). Για να προσδιορίσουμε το swing, δεν είναι αρκετή η υποδιαίρεση των παλμών σε τρίηχα. Βασική προϋπόθεση είναι και ο σωστός τονισμός των τρίηχων. Όπως αναφέρει ο Lester Young, οι βασικές ιδιότητες σε ένα ρυθμό swing είναι τρεις: η τριπλή υποδιαίρεση, ο τονισμός της πρώτης και της τρίτης νότας των τρίηχων και η μεγαλύτερη έμφαση στην τρίτη νότα, δίνοντας έτσι την αίσθηση ότι ο ρυθμός πηγαινει ολοένα και πιο μπροστά⁵⁸. Τέλος, σημειογραφικά, ο ρυθμός συμβολίζεται με δύο όγδοα ή με όγδοο παρεστιγμένο και δύο δέκατα έκτα, ώστε να μην επικρατεί ακαταστασία στην παρτιτούρα, έχοντας στην κορυφή της σελίδας την υποσημείωση swing.

Εκτός από τα προαναφερόμενα, οι μουσικοί της τζαζ χρησιμοποιούν και άλλα ρυθμικά τεχνάσματα. Ένα από αυτά είναι η τοποθέτηση της νότας, πριν ή μετά το προσδοκούμενο, από το μέτρο, χρόνο παιξίματος (off beat)⁵⁹. Με την παραπάνω πρόταση εννοούμε, ότι η νότα δεν παίζεται ακριβώς πάνω στο ισχυρότερο μέρος του μέτρου, αλλά «πλέει» πάνω σε αυτό. Η νότα είτε προωθημένη, είτε προχρονισμένη, δημιουργεί μια ταλάντευση στο χρόνο, γι' αυτό και η τεχνική αυτή αποτελεί σύνηθες φαινόμενο στη τζαζ, και ιδιαίτερα στο swing.

Από τις κύριες αρχές της τζαζ αποτελεί η συγκοπή. Συγκοπή ονομάζεται το κράτημα μιας νότας, η οποία βρίσκεται είτε στο ισχυρό, είτε στο ασθενές μέρος του

⁵⁵ Kernfeld, Barry Dean. (1995). *What to listen for in jazz*, σελ. 8

⁵⁶ Ο. π. σελ. 19

⁵⁷ Ο. π. σελ. 12

⁵⁸ Ο. π. σελ. 14

⁵⁹ Νάσος, Κωνσταντίνος. (1993). *Ο ρυθμός της τζαζ*, σελ. 17

μέτρου, μέχρι ένα άλλο σημείο του ίδιου ή επόμενου μέτρου. Με αυτόν τον τρόπο η νότα τονίζεται και αποκτά ισχύ, έτσι ώστε, αν π. χ βρίσκεται στο ασθενές μέρος του μέτρου να δημιουργεί μια ανωμαλία στο ρυθμό. Οι μουσικές συγχοπές όσο απρόσμενες είναι στην ευρωπαϊκή μουσική, προξενώντας το αίσθημα της έκπληξης, τόσο συνηθισμένες είναι στη τζαζ, σε σημείο να είναι προβλέψιμες.

Ένας άλλος ρυθμικός «μηχανισμός» που χρησιμοποιείται στη μουσική της τζαζ, είναι η υπέρθεση ενός μέτρου πάνω στο άλλο. Αυτό σημαίνει ότι, σε ένα μέτρο 4/4, όπου το κάθε χτύπημα του μέτρου μοιράζεται σε όγδοα, ο τονισμός μπορεί να πέφτει σε κάθε τρίτο όγδοο, δημιουργώντας έτσι μια αίσθηση ρυθμού σε $\frac{3}{4}$. Το ίδιο μπορεί να συμβεί και με τέταρτα, δηλαδή χωρίς να υποδιαιρείται το κάθε χτύπημα, αλλά με τη χρήση παύσεων ογδόων μεταξύ των τετάρτων. Αυτή η ρυθμική καινοτομία, ονομάζεται, αλλιώς, *secondary rag*⁶⁰, καθώς η απαρχή του «μηχανισμού» αυτού σημειώθηκε σε συνθέσεις *ragtime*.

Τέλος, ιδιόμορφο ρυθμικά αποτελεί ολόκληρο το ρεύμα της *free jazz* (= ελεύθερη τζαζ) που εξελίχθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1950. Οι μουσικοί του ρεύματος απέρριψαν βασικές αρχές τις αρμονίας και του ρυθμού. Όσον αφορά, το δεύτερο σκέλος, που μας αφορά, απελευθερώθηκε ο μελωδικός ρυθμός και η συνοδεία από το γενικό ρυθμό, έτσι ώστε να αποκτούν μια απέραντη ελευθερία. Ωστόσο, αυτή η ρυθμική ελευθερία δεν επικράτησε ολοσχερώς, καθώς οι παραδοσιακοί μουσικοί της τζαζ, χλεύαζαν αυτήν την καινοτόμο διάθεση.

⁶⁰ Kernfeld, Barry Dean. (1995). *What to listen for in jazz*, σελ. 31

«Λαϊκή» μουσική

Στη «λαϊκή» μας μουσική, η ρυθμική ιδιαιτερότητα προέρχεται από την ποικιλότητα των ρυθμών και όχι από ρυθμικά τεχνάσματα, όπως στην τζαζ. Ο ρυθμός της «λαϊκής» μουσικής χαρακτηρίζεται από τη σταθερότητά του, δηλαδή είναι αμετάβλητος τόσο στο χρόνο, όσο και στο μέτρο. Ωστόσο, ένα κύριο χαρακτηριστικό των «λαϊκών» ρυθμών, είναι η ασυμμετρία στους τονισμούς τους. Αυτή η ασυμμετρία στα ρυθμικά χτυπήματα, παρατηρείται σε αρκετούς ρυθμούς της «λαϊκής» μας μουσικής, καθώς αποτελούνται από σύνθετα μέτρα, όπως π. χ τα 7/8 (που χωρίζονται σε 2/8+2/8+3/8) ή τα 9/8 (2/8+2/8+2/8+3/8). Επίσης, ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να δείξουμε ως προς τον τρόπο παιξίματος των ρυθμικών αγωγών. Ο καταμερισμός των αξιών ενός μέτρου και ο τονισμός αυτών μπορεί να ποικίλουν, ανάλογα με τον συγκεκριμένο ρυθμό που θέλουμε να επιτύχουμε. Για παράδειγμα, ένα μέτρο σε 4/4 μπορεί να αποτελεί εξίσου ένα «τσιφτετέλι» ή μία «ρούμπα»⁶¹, αλλά το τελικό ρυθμικό αποτέλεσμα, εξαρτάται από τον τρόπο που θα καταμερίσουμε τις αξίες του μέτρου και από τον τονισμό που θα δώσουμε σε καθεμία. Ακόμα, ένα «ζεϊμπέκικο» (ρυθμική αγωγή σε 9/8) θα μπορούσε να παιχτεί με δύο ή τρεις διαφορετικές παραλλαγές, καθώς υπάρχουν διάφοροι τρόποι καταμερισμού των αξιών του. Παρακάτω, λοιπόν, θα παραθέσουμε τα διάφορα μέτρα που συναντάμε στη «λαϊκή» μουσική, τον τρόπο παιξίματος και τις ονομασίες του καθενός. Ωστόσο, πριν προβούμε σε αυτήν την ανάλυση των «λαϊκών» ρυθμών, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι, τόσο η απουσία βιβλιογραφικής πηγής για άλλες ρυθμικές ιδιαιτερότητες της «λαϊκής» μουσικής, όσο και η εμπειρική μας παρατήρηση, μας αποδεικνύουν την ανυπαρξία άλλων ρυθμικών τεχνασμάτων, όμοιων ως προς αυτών της τζαζ μουσικής.

Η ρυθμική αγωγή των 4/4 είναι αρκετά συνήθης στη «λαϊκή» μας μουσική (καθώς και στη τζαζ, όπως είδαμε παραπάνω). Παρουσιάζεται σε τρεις μορφές, ανάλογα με τον τρόπο, με τον οποίο καταμερίζονται οι αξίες μέσα στο μέτρο, καθώς και ανάλογα με τον τονισμό τους. Αντίστοιχα, λοιπόν, έχουμε τρεις διαφορετικούς ρυθμικούς τύπους, οι οποίοι απαντώνται στα ελληνικά «λαϊκά» τραγούδια.

Ο πρώτος ρυθμός που θα παρουσιάσουμε, σε ρυθμική αγωγή 4/4, χωρίζει τις αξίες σε όγδοα, έτσι ώστε να έχουμε οχτώ όγδοα σε κάθε μέτρο. Ο τονισμός είναι ιδιαίτερος, καθώς δίνεται στο πρώτο, τέταρτο και έβδομο όγδοο, έτσι ώστε να μας δίνει τη μορφή 3/8+3/8+2/8 (σε αντίθεση με τους κανόνες της λογίας ευρωπαϊκής μουσικής που θέλει τον ρυθμό των 4/4 να τονίζεται στο 1 και στο 3). Ο ρυθμός αυτός απαντάται σε μπαλάντες της «λαϊκής» μας μουσικής.

Η δεύτερη μορφή 4/4, χωρίζει το πρώτο τέταρτο σε δύο όγδοα, το δεύτερο σε παύση ογδού και ένα όγδοο, ενώ τα υπόλοιπα τέταρτα παραμένουν αυτούσια. Και σε αυτόν τον ρυθμό, ο τονισμός δεν ταιριάζει με τα ευρωπαϊκά πρότυπα, καθώς τονίζεται το πρώτο και το τρίτο όγδοο, καθώς και το τέταρτο που βρίσκεται στο 4 του μέτρου. Ο συγκεκριμένος ρυθμός ονομάζεται «τσιφτετέλι», όπως και ο αντίστοιχος χορός, τον οποίο συνοδεύει.

Τέλος, η τρίτη μορφή είναι αυτή που ονομάζεται «ρούμπα». Το μέτρο αυτού του ρυθμού αποτελείται από τέταρτο, δύο όγδοα, τέταρτο, τέταρτο και τονίζεται στο 1 και στο 3 του μέτρου.

Ο ρυθμός σε 2/4 ονομάζεται «χασάπικο» ή «χασαποσέρβικο» ανάλογα με τον χορό, τον οποίο συνοδεύει⁶². Το μέτρο μπορεί να αποτελείται από δύο τέταρτα ή από τέσσερα όγδοα, με τον τονισμό να υπάρχει και στα δύο τέταρτα ή στο πρώτο και τρίτο όγδοο.

⁶¹ Οι ονομασίες αυτές παραπέμπουν τόσο σε συγκεκριμένους χορούς, όσο και σε ρυθμούς.

⁶² Αν και οι δύο χοροί είναι εντελώς διαφορετικοί, ρυθμικά δε διαφέρουν ως προς τον τονισμό και τον διαχωρισμό των αξιών, αλλά μόνο ως προς την ταχύτητα του κομματιού.

Μία σπάνια ρυθμική αγωγή της «λαϊκής» μουσικής είναι αυτή στα 5/8. Το μέτρο είναι σύνθετο, αφού χωρίζεται σε 3/8 και 2/8 ή αντίστροφα. Έτσι, τονίζεται το πρώτο όγδοο από τα 3/8 και το πρώτο από τα 2/8.

Άλλο ένα σύνθετο μέτρο είναι αυτό στα 9/8. Η συγκεκριμένη ρυθμική αγωγή είναι πολύ συνηθισμένη στη «λαϊκή» μουσική, κυρίως με τη μορφή του «ζεϊμπέκικου». Στη συνηθέστερη μορφή του, το μέτρο χωρίζεται σε 2/8+2/8+2/8+3/8 και έχουν την εξής μορφή: (2/8+2/8) δέκατο-έκτο, όγδοο, δέκατο-έκτο, όγδοο, όγδοο, και, (2/8+3/8) δέκατο-έκτο, όγδοο, δέκατο-έκτο, όγδοο, όγδοο, όγδοο. Ο τονισμός υπάρχει σε όλα τα όγδοα. Σε μια παραλλαγή του, το «ζεϊμπέκικο» μπορεί να ξεκινάει με τα τρία τελευταία όγδοα των 3/8.

Εκτός από το «ζεϊμπέκικο», στα 9/8 είναι κι ο «καρσιλαμάς». Και σε αυτήν την περίπτωση μπορούμε να χωρίσουμε το μέτρο σε 2/8+2/8+2/8+3/8. Ωστόσο, στον «καρσιλαμά» συναντάμε μόνο ζεύγη ογδών (και στο τέλος του μέτρου τρία όγδοα), τονίζοντας πάντα τα όγδοα που βρίσκονται στην αρχή του ζεύγους (και αντίστοιχα της τριπλέτας ογδών). Σε μια παραλλαγή του, τον «καρσιλαμά» τον συναντάμε με όγδοο και ζεύγος δεκάτων-έκτων αντί του πρώτου και του τρίτου ζεύγους ογδών.

Τέλος, σε αρκετά τραγούδια βλέπουμε ρυθμική αγωγή σε 6/8. Υπάρχουν πολλές παραλλαγές στον τρόπο που παίζονται αυτά τα έξι όγδοα, καθώς στις περισσότερες κάποια από τα όγδοα χωρίζονται σε δέκατα-έκτα, έτσι ώστε να μην είναι κουραστική η αέναη επανάληψη ογδών. Ο τονισμός βρίσκεται πάντα στο πρώτο και στο τέταρτο όγδοο.

B)Κλίμακες

Πριν προβούμε στα αρμονικά στοιχεία, θεωρήσαμε προτιμότερο να αναφερθούμε στις κλίμακες των δύο ειδών, καθώς η εναρμόνιση μίας σύνθεσης εξαρτάται πάντα από την κλίμακα στην οποία βρίσκεται. Στο παρόν κεφάλαιο, λοιπόν, θα καταγράψουμε τόσο τις κλίμακες στη τζαζ, όσο και τους δρόμους (όπως ονομάζονται οι κλίμακες στη «λαϊκή» μουσική). Η καταγραφή των κλιμάκων των δύο ειδών έχει ένα διττό στόχο:

Α) να βοηθήσει τους αναγνώστες της μελέτης μας να κατανοήσουν τα γεγραμμένα στο επόμενο κεφάλαιο, που αφορά τη μουσικολογική ανάλυση των συνθέσεων του Μίμη Πλέσσα, καθώς περιέχονται ονομασίες κλιμάκων που θα αναφέρονται στο παρόν κεφάλαιο μαζί με τον «οπλισμό» τους, αλλά και

Β) να δείξει τις όποιες ομοιότητες και διαφορές υπάρχουν μεταξύ των κλιμάκων που θα συναντήσουμε στις συνθέσεις αυτές.

Καθώς το πλήθος των κλιμάκων, που απαντώνται στα δύο μουσικά είδη, είναι ιδιαίτερα ευρύ, επειδή το θέμα της εργασίας μας είναι συγκεκριμένο, αλλά και για να μην φορτώσουμε τους αναγνώστες της μελέτης μας με πληροφορίες που δε θα ήταν χρήσιμες για την παρούσα, στις επόμενες σελίδες θα παραθέσουμε τις κλίμακες τις οποίες θα συναντήσουμε στις προς ανάλυση συνθέσεις του Μίμη Πλέσσα.

Τζαζ

Οι κλίμακες της τζαζ χωρίζονται:

- i. Σε φυσικές κλίμακες
- ii. Στις κλίμακες της Melodic Minor
- iii. Στις κλίμακες της Harmonic Minor
- iv. Σε συμμετρικές κλίμακες, και
- v. Στις πεντάφθογγες κλίμακες και τη Blues κλίμακα

Οι περισσότερες κλίμακες που θα συναντήσουμε παρακάτω, περιλαμβάνονται στις φυσικές κλίμακες και σε αυτές της Harmonic Minor. Ωστόσο, μέσα στα κομμάτια του μουσικοσυνθέτη, θα συναντήσουμε και από μία κλίμακα της Melodic Minor και των συμμετρικών κλιμάκων, καθώς, επίσης, και την Blues κλίμακα.

i) Φυσικές κλίμακες

1) Ionian κλίμακα

Η Ionian κλίμακα είναι κατασκευασμένη από 2 T (τόνους)-1 H (ημιτόνιο)-3 T-1 H. Ο πιο εύκολος τρόπος για να καταλάβουμε την παραπάνω πρόταση είναι να φτιάξουμε μια κλίμακα από τη νότα Ντο (ή C σύμφωνα με τη διεθνή μουσική σημειογραφία) μέχρι την οκτάβα της, με όλες τις ενδιάμεσες νότες φυσικές⁶³.



⁶³ Φυσικές ονομάζονται οι νότες που δεν επιδέχονται αλλοίωση, δηλαδή δίεση (#) ή ύφεση (b).

2) Dorian κλίμακα

Η Dorian κατασκευάζεται από 1 T-1 H-3 T-1 H-1 T. Με τρόπο αντίστοιχο προς τον παραπάνω, θα μπορούσαμε να φτιάξουμε μία κλίμακα από το Ρε (ή D) μέχρι το Ρε μία οκτάβα επάνω και να παίζουμε όλες τις νότες φυσικές.



3) Phrygian κλίμακα

Στη κλίμακα Phrygian έχουμε 1 H-1 T-1 H-2 T. Για να παίζουμε αυτή την κλίμακα, μπορούμε να κατασκευάσουμε μια κλίμακα από το Μι (ή E) μέχρι την οκτάβα του με όλες τις νότες φυσικές.



4) Lydian κλίμακα

Το μοντέλο κατασκευής της κλίμακας αυτής είναι 3 T-1 H-2 T-1 H. Αντίστοιχα με τις άλλες κλίμακες, μπορούμε να κατασκευάσουμε μια κλίμακα Lydian, αν παίζουμε από το Φα (ή F) μέχρι το Φα με όλες τις νότες σε φυσική θέση.



5) Mixolydian κλίμακα

Σε αυτή την κλίμακα έχουμε το μοντέλο 2 T-1 H-2 T-1 H-1 T. Η πιο εύκολη κατασκευή μιας Mixolydian κλίμακας είναι από το Σολ (ή G) μέχρι το Σολ με φυσικές όλες τις νότες.



6) Aeolian κλίμακα

Η Aeolian κατασκευάζεται με 1 T-1 H-2 T-1 H-1 T. Ομοίως με τα παραπάνω παραδείγματα, μπορούμε να πάρουμε μια Aeolian κλίμακα παίζοντας με φυσικές νότες μία κλίμακα από το Λα (ή A) μέχρι το πάνω Λα.



ii) Κλίμακες της Harmonic Minor

1) Harmonic Minor

Η πρώτη περίπτωση της Harmonic Minor κατασκευάζεται με 1 T-1 H-2 T-1 H-1 Τριμητόνιο-1 Η. Τις Harmonic Minor κλίμακες, όπως και όλες τις υπόλοιπες, που θα παρουσιάσουμε, δε μπορούμε να τις κατασκευάσουμε με φυσικές νότες. Αυτό γινόταν μόνο με τις φυσικές κλίμακες, όπως φανερώνει και η ονομασία τους. Ωστόσο, την Harmonic Minor θα μπορούσαμε να την παρομοιάσουμε με μία κλίμακα Aeolian, με τη μόνη διαφορά ότι το διάστημα της μικρής εβδόμης στην Aeolian γίνεται μεγάλης εβδόμης στην Harmonic Minor.



2) VI Harmonic Minor

Μοντέλο κατασκευής της κλίμακας αυτής είναι 1 Τριμητόνιο-1 Η-1 Τ-1 Η-2 Τ-1 Η.



iii) Κλίμακες της Melodic Minor

Lydian b7

Από τις κλίμακες που ανήκουν στη Melodic Minor θα εξετάσουμε μόνο την Lydian b7. Όπως γίνεται σαφές από την ονομασία της, η Lydian b7 είναι μία Lydian κλίμακα με την έβδομη βαθμίδα της χαμηλωμένη κατά ένα ημιτόνιο, δηλαδή αντί για διάστημα εβδόμης μεγάλης, έχουμε διάστημα εβδόμης μικρής. Έτσι, το μοντέλο κατασκευής της αλλάζει σε 3 T-1 H-1 T-1 H-1 T.



iv) Συμμετρικές κλίμακες

Χρωματική κλίμακα

Η χρωματική κλίμακα δεν αποτελείται από οχτώ νότες αλλά από δώδεκα ημιτόνια. Αυτό σημαίνει ότι δεν μπορούμε να κατασκευάσουμε πολλές χρωματικές κλίμακες, παρά μόνο μία, αφού μία οκτάβα αποτελείται από δώδεκα ημιτόνια.



Τέλος, οι μετατροπίες είναι συχνό φαινόμενο στις συνθέσεις της τζαζ. Ωστόσο, δεν γίνονται ριζικές μετατροπίες, οι οποίες αλλάζουν την αρχική τονικότητα της σύνθεσης και καταλήγουν σε άλλη τονικότητα, αλλά προσωρινές μετατροπίες, οι οποίες αλλάζουν στιγμιαία ή για λίγα μέτρα την τονικότητα του κομματιού, και οι οποίες επιστρέφουν στην αρχική ή περνάνε σε άλλη μετατροπία⁶⁴.

⁶⁴ Αυτές οι στιγμιαίες μετατροπίες γίνονται μέσω παρενθετικών δεσπόζουσων, τις οποίες θα δούμε παρακάτω

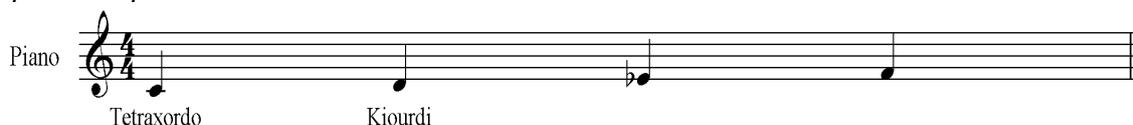
«Λαϊκή» μουσική

Στη «λαϊκή» μας μουσική δεν υπάρχει παρόμοιος, ως προς τη τζαζ, διαχωρισμός των κλιμάκων. Οι οκτάφθογγες κλίμακες της «λαϊκής» μουσικής χωρίζονται σε τετράχορδα και πεντάχορδα⁶⁵, από τον συνδυασμό των οποίων παίρνουν την ονομασία τους. Αυτά τα τετράχορδα και τα πεντάχορδα χωρίζονται σε Μινόρε (Ελάσσονα) και σε Ματζόρε (Μείζονα), όπως, ακριβώς, χωρίζονται και οι δρόμοι. Η ένωση ενός τετραχόρδου με ένα πεντάχορδο, μπορεί να γίνει με δύο τρόπους: είτε βάζοντας πρώτο το τετράχορδο κι έπειτα το πεντάχορδο, είτε αντίθετα. Πρέπει, ωστόσο, να τονίσουμε ότι οι διαφορετικοί τρόποι ένωσης ενός τετραχόρδου και ενός πεντάχορδου, με τους οποίους κατασκευάζουμε έναν «λαϊκό» δρόμο δεν είναι τυχαίοι, καθώς καθορίζουν τόσο τις κύριες βαθμίδες γύρω από τις οποίες θα «κινηθεί» μια σύνθεση, όσο και τις νότες που θα αποτελέσουν τις βάσεις σε έναν αυτοσχεδιασμό («ταξίμι»). Παρακάτω θα παραθέσουμε τα διάφορα «τετράχορδα» και «πεντάχορδα» ανάλογα με την ποιότητά τους, δηλαδή αν είναι Μινόρε ή Ματζόρε, και ύστερα θα καταγράψουμε τους «δρόμους» της «λαϊκής» μουσικής, τους οποίους θα συναντήσουμε στις συνθέσεις του Μίμη Πλέσσα.

ι) Μινόρε Τετράχορδα και Πεντάχορδα

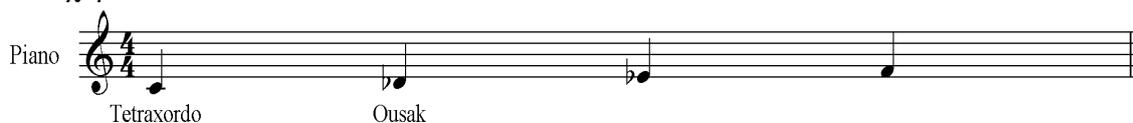
1) Κιουρδί

Το τετράχορδο Κιουρδί κατασκευάζεται από 1 T-1 H-1 T και, αντίστοιχα, το πεντάχορδο Κιουρδί από 1 T-1 H-2 T.



2) Ουσάκ

Τα μοντέλα κατασκευής του Ουσάκ είναι 1 H-2 T, για το τετράχορδο και 1 H-3 T, για το πεντάχορδο.



3) Σαμπάχ

Το Σαμπάχ τετράχορδο αποτελείται από 1 T-2 H, ενώ το πεντάχορδο κατασκευάζεται από 1 T-2 H και 1 Τριημιτόνιο.



⁶⁵ Με τους όρους τετράχορδα και πεντάχορδα ονομάζουμε την, με συγκεκριμένη διάταξη, διαδοχή τεσσάρων και πέντε φθόγγων, αντίστοιχα. Μία κλίμακα (δρόμος) της «λαϊκής» μουσικής, αποτελείται από δύο τετράχορδα ή από ένα τετράχορδο κι ένα πεντάχορδο. Τα τετράχορδα και πεντάχορδα αυτά είναι συνημμένα, δηλαδή η τελευταία νότα του τετραχόρδου αποτελεί την πρώτη νότα του πεντάχορδου.

4) Νιγρίζ ή Νιαβέντ

Το τετράχορδο Νιγρίζ ή Νιαβέντ κατασκευάζεται από 1 T-1 H-1 Τριημιτόνιο και το αντίστοιχο πεντάχορδο από 1 T-1 H-1 Τριημιτόνιο και 1 H.

Piano



Tetraxordo Nigriz

ii) Ματζόρε Τετράχορδα και Πεντάχορδα

1) Ραστ

Το Ραστ τετράχορδο αποτελείται από 2 T-1 H και το πεντάχορδο Ραστ από 2 T-1 H-1 T.

Piano



Tetraxordo Rast

2) Χουζάμ

Τα μοντέλα κατασκευής του Χουζάμ είναι 1 Τριημιτόνιο-2 H, για το τετράχορδο, και 1 Τριημιτόνιο-2 H και 1 T, για το πεντάχορδο.

Piano



Tetraxordo Xouzam

3) Χιτζάζ

Στο Χιτζάζ τετράχορδο έχουμε 1 H-1 Τριημιτόνιο-1 H, και αντίστοιχα, στο πεντάχορδο 1 H-1 Τριημιτόνιο-1 H και 1 T.

Piano



Tetraxordo Xitzaz

4) Χιτζάζ-Νιαβέντ ή Χιτζάζ-Νιγρίζ

Στο Χιτζάζ-Νιαβέντ (ή Χιτζάζ-Νιγρίζ) τετράχορδο έχουμε 1 H-1 Τριημιτόνιο-1 T, και αντίστοιχως, στο πεντάχορδο, 1 H-1 Τριημιτόνιο-2 T.

Piano



Tetraxordo Xizaz Niavent

iii) «Λαϊκοί» Δρόμοι

1) Ραστ

Ο δρόμος Ραστ χαρακτηρίζεται από την εξής ιδιοτροπία: ενώ στην ανιούσα κλίμακα κατασκευάζεται από δύο Ραστ τετράχορδα (αποτελώντας, έτσι, μια ματζόρε, ή αλλιώς μείζονα, κλίμακα της λόγιας δυτικής μουσικής), στην κατιούσα κλίμακα αποτελείται από ένα «τετράχορδο» Κιουρδί και ένα πεντάχορδο Ράστ, με την πρώτη νότα του τετραχόρδου να αποτελεί την τελευταία του πεντάχορδου. Αυτό σημαίνει ότι, ενώ, στην ανιούσα κλίμακα, η απόσταση μεταξύ της πρώτης και της έβδομης νότας είναι διάστημα 7^{ης} μεγάλης, στην κατιούσα κλίμακα το ίδιο διάστημα γίνεται 7^{ης} μικρής, καθώς η έβδομη νότα βαρύνεται κατά ένα ημιτόνιο. Οι δεσπίζοντες φθόγγοι του δρόμου Ραστ είναι ο πρώτος, ως βάση της κλίμακας, ο τέταρτος και ο πέμπτος (τόσο σύμφωνα με τους κανόνες της λόγιας δυτικής μουσικής, όσο και για το γεγονός ότι η πέμπτη νότα αποτελεί τη βάση του δευτέρου «τετραχόρδου»). Κατασκευάζοντας, για παράδειγμα, το δρόμο Ντο Ραστ, οι δεσπίζοντες φθόγγοι θα ήταν οι νότες Ντο, Φα και Σολ.



2) Νησιώτικος Μινόρε

Ο Νησιώτικος Μινόρε κατασκευάζεται από ένα τετράχορδο Κιουρδί και ένα τετράχορδο Ουσάκ. Το επίθετο «νησιώτικος» προήλθε, καθώς, ο συγκεκριμένος δρόμος απαντάται σε πολλά νησιώτικα τραγούδια⁶⁶. Ωστόσο, η ίδια μελωδική γραμμή αποτελεί τη διατονική ελάσσονα κλίμακα της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Οι δεσπίζοντες φθόγγοι του δρόμου αυτού είναι ο πρώτος, ο τέταρτος και ο πέμπτος, σύμφωνα, και πάλι, με τους κανόνες της λόγιας δυτικής μουσικής.



3) Ουσάκ

Ο δρόμος Ουσάκ αποτελείται από δύο Ουσάκ τετράχορδα. Όπως είδαμε και στους προηγούμενους δρόμους, δεσπίζοντες φθόγγοι είναι ο πρώτος, ο τέταρτος και ο πέμπτος. Επίσης, η δεύτερη νότα έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς, ως φθόγγος έλξης, χαρακτηρίζει τον δρόμο.



⁶⁶ Παγιάτης, Χαράλαμπος. (1992). *Λαϊκοί Δρόμοι*, σελ. 44

4) Χουζάμ

Ο δρόμος Χουζάμ, όπως και ο Σεγκιάχ, που θα παραθέσουμε παρακάτω, δεν θα τους βρούμε αυτούσιους στις, προς ανάλυση, συνθέσεις του Μίμη Πλέσσα. Ωστόσο, σε μία από τις συνθέσεις που θα εξετάσουμε, θα προβληματιστούμε ιδιαίτερα, καθώς η μελωδική γραμμή που μας δίνεται δεν ταυτίζεται με κανέναν «λαϊκό» δρόμο, αλλά ούτε με κάποια από τις κλίμακες της τζαζ. Γι' αυτόν το λόγο, θεωρήσαμε σκόπιμο να παραθέσουμε τόσο τον Χουζάμ, όσο και τον Σεγκιάχ, ώστε να μπορούν να κατανοήσουν οι αναγνώστες της εργασίας μας, τα όσα θα αναπτύξουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Ο Χουζάμ αποτελείται από ένα τετράχορδο Χουζάμ και ένα τετράχορδο Ραστ. Ωστόσο, επειδή συνδυάζεται, συχνά, με τους δρόμους Ραστ και Ματζόρε⁶⁷ (τον οποίο θα δούμε παρακάτω), είναι συχνό το φαινόμενο, ο Χουζάμ να παρουσιάζει ως κατιούσα κλίμακα, την κατιούσα του Ραστ ή του Ματζόρε «δρόμου». Δεσπόζοντες φθόγγοι είναι ο πρώτος, ο τέταρτος και ο πέμπτος.



5) Σεγκιάχ

Στο Σεγκιάχ έχουμε ένα τετράχορδο Χουζάμ και ένα πεντάχορδο Νιγρίζ, του οποίου η πρώτη νότα, αποτελεί την τελευταία νότα του τετραχόρδου. Έτσι, βλέπουμε ότι η διαφορά του Χουζάμ με τον Σεγκιάχ, έγκειται στο δεύτερο μέρος της κλίμακας, δηλαδή στο τετράχορδο Ραστ, για τον πρώτο, και στο πεντάχορδο Νιγρίζ, για τον δεύτερο. Η πρώτη, τέταρτη και πέμπτη νότα αποτελούν τους δεσπόζοντες φθόγγους της κλίμακας.



iv) Ευρωπαϊκές κλίμακες

Στη «λαϊκή» μουσική, εκτός από τους δρόμους, χρησιμοποιούνται και κάποιες κλίμακες της λόγιας δυτικής μουσικής, τις οποίες παραθέτουμε παρακάτω:

1) Ματζόρε

Ο Ματζόρε δρόμος, ή αλλιώς η μείζονα κλίμακα, αποτελείται από δύο Ραστ τετράχορδα. Ωστόσο, η κατιούσα Ματζόρε κλίμακα, δεν χρησιμοποιεί την ιδιοτροπία του Ραστ να «χαμηλώνει» την έβδομη βαθμίδα, αλλά μένει ως έχει στον οπλισμό της. Καθώς μιλάμε για κλίμακα της λόγιας δυτικής μουσικής, οι δεσπόζοντες φθόγγοι της θα είναι σύμφωνα με τους κανόνες της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Έτσι, οι δεσπόζοντες φθόγγοι της Ματζόρε κλίμακας είναι η πρώτη, η τέταρτη και η πέμπτη νότα.



⁶⁷ Νικολόπουλος, Χρήστος. *Δρόμοι της ελληνικής λαϊκής μουσικής*, σελ. 41

2) Αρμονικός Μινόρε

Ο Αρμονικός Μινόρε μοιάζει με τον Νησιώτικο Μινόρε, με τη διαφορά ότι η έβδομη νότα του είναι «υψωμένη» κατά ένα ημιτόνιο. Αυτό σημαίνει ότι χωρίζεται σε πεντάχορδο Κιουρδί και τετράχορδο Χιτζάζ, με κοινή νότα την πέμπτη νότα της κλίμακας. Δεσπόζοντες φθόγγοι, ο πρώτος, τέταρτος και πέμπτος.

Piano



Dromos Armoniko Minore

The image shows a musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 4/4. The staff contains a sequence of 15 notes representing the Harmonic Minor scale. The notes are: D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), Ab5 (quarter), Bb5 (quarter), C6 (quarter), and D6 (quarter). The notes are written as quarter notes. The staff is labeled 'Piano' on the left and 'Dromos Armoniko Minore' below it. The number '15' is written above the staff, indicating the fret number.

Γ)Αρμονία

Τζαζ

Εν αντιθέσει με τη «λαϊκή» μουσική που, όπως θα δούμε παρακάτω, τα ακόρντα είναι, συνήθως, σε τρίφωνη μορφή, οι συγχορδίες στη τζαζ μουσική είναι τετράφωνες, δηλαδή αποτελούνται από τέσσερις φωνές⁶⁸. Αυτή η τετράφωνη δομή των συγχορδιών, δίνει τη δυνατότητα πολλών διαφορετικών κατασκευών μιας συγχορδίας, με χρήση των «προεκτάσεων» της⁶⁹. Με τη χρήση των προεκτάσεων μια συγχορδία μπορεί να ηχήσει με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, καθώς, εκτός από τη βάση της συγχορδίας (δηλαδή την πρώτη βαθμίδα), οι υπόλοιπες φωνές μπορεί να αποτελούνται από οποιαδήποτε πιθανή «προέκταση». Έτσι, μια απλή συνοδευτική γραμμή μπορεί να παιχτεί με πολλούς διαφορετικούς τρόπους και να αποτελέσει ένα σπουδαίο μελωδικό και αρμονικό «εργαλείο» για τον συνθέτη.

Στη σύνδεση των τετράφωνων (αλλά και πεντάφθογγων) ακόρντων δίνεται η δυνατότητα να τα θέσουμε σε αναστροφή, τοποθετώντας ως πρώτη φωνή του ακόρντου οποιαδήποτε άλλη νότα του, ή σε ανοιχτή εναρμόνιση, κατεβάζοντας τη δεύτερη ή την τρίτη φωνή μια οκτάβα χαμηλότερα⁷⁰. Εκτός από την ποικιλία στο ηχητικό αποτέλεσμα, η αλλαγή αυτή στη δομή των ακόρντων υπαγορεύεται και από τον κανόνα των ελαχίστων βημάτων, κατά τον οποίο, στη σύνδεση δύο συγχορδιών ο χαμηλότερος φθόγγος της πρώτης μένει στάσιμος, αν αποτελεί νότα και του δεύτερου ακόρντου, αλλιώς κινείται στο επόμενο συντομότερο διάστημα, σε νότα που υπάρχει στο υλικό της δεύτερης συγχορδίας⁷¹. Βάσει όλων των παραπάνω στοιχείων, λοιπόν, και λαμβάνοντας υπόψη ότι στη τζαζ, σε αντίθεση με τους κανόνες αρμονίας της λόγιας δυτικής μουσικής, δεν υπάρχει διαφωνία ή συμφωνία στην ένταξη των συγχορδιών, γίνεται σαφές ότι, η εναρμόνιση μιας τζαζ σύνθεσης, είναι περισσότερο ένα ηχητικό παιχνίδι παρά ένα σταθερό μουσικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο θα στηριχτεί η μελωδία. Εντούτοις, ο θεμέλιος φθόγγος κάθε συγχορδίας, μαζί με το ρυθμό, αποτελούν τη σταθερή βάση της συνοδείας.

Άλλο ένα χαρακτηριστικό, της τζαζ αρμονίας, είναι οι συχνές μετατροπές που γίνονται μέσα στις συνθέσεις, με τη συμβολή των παρενθετικών δεσποζουσών. Τόσο η τετραφωνία με τις «προεκτάσεις», όσο και αέναη αρμονική κίνηση, συμβάλουν σε αυτό. Οι μετατροπές δεν προαναγγέλλονται πάντα, γι' αυτό και παρατηρούμε ότι κάθε συγχορδία μπορεί να παίζει το ρόλο της δεσπόζουσας, στη μετάβαση προς μία νέα τονικότητα. Οι συνεχείς μετατροπές δίνουν ελευθερία στην εναρμόνιση των τζαζ συνθέσεων, χωρίς, ωστόσο, να γίνονται εύκολα αντιληπτές στο αφτί, καθώς γίνονται, συνήθως, για λίγα μέτρα.

⁶⁸ Η συνηθέστερη δομή μιας τετράφωνης συγχορδίας αποτελείται από την πρώτη, την τρίτη, την πέμπτη και την έβδομη βαθμίδα. Ωστόσο, στη θέση της εβδόμης, μπορεί να υπάρχει η έκτη ή και άλλες βαθμίδες, βλ. παρακάτω

⁶⁹ «Προεκτάσεις» ονομάζονται όλες οι νότες, πάνω από το διάστημα εβδόμης μικρής, οι οποίες χρησιμοποιούνται στην κατασκευή μίας συγχορδίας. Αυτές οι νότες είναι βασικές νότες της κλίμακας την οποία συνοδεύει το ακόρντο. Οι «αποδεκτές προεκτάσεις», δηλαδή οι προεκτάσεις που προέρχονται από τις νότες της κλίμακας και ηχούν καλά στην αρμονική κατασκευή, είναι οι νότες που αποτελούν, με τη βάση της συγχορδίας, τα διαστήματα εβδόμης μικρής, ενάτης, ενδεκάτης και δέκατης τρίτης. Ωστόσο υπάρχουν και «προεκτάσεις», οι οποίες δεν προέρχονται από τις νότες της κλίμακας, έτσι ώστε, να δημιουργούνται αλλοιωμένες συγχορδίες.

⁷⁰ Η δυνατότητα της αναστροφής δεν αφορά μόνο στην εναρμόνιση της τζαζ μουσικής, αλλά αποτελεί γενικότερη αρμονική ιδιότητα της λόγιας δυτικής μουσικής

⁷¹ Νάσος, Κωνσταντίνος. (1993). *Η αρμονία της τζαζ*, σελ. 11

Οι συγχορδίες που συναντάμε στο μουσικό είδος της τζαζ είναι πέντε ποιότητων, όπως διακρίνουμε στο βιβλίο του Joe Viera, *Η αρμονία της τζαζ*: οι Μείζονες, οι Ελάσσονες, οι Μεθ' εβδόμης, οι Αυξημένες και οι Ελαττωμένες. Ένα διάστημα που χρησιμοποιείται συχνά είναι η ελαττωμένη πέμπτη γι' αυτό και η συγχορδία που αποτελείται από τις βαθμίδες I-III-V_b είναι συχνή στις συνθέσεις της τζαζ. Οι ελαττωμένες συγχορδίες έχουν συγκεκριμένη λειτουργία, καθώς δε μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως τονικά κέντρα. Η κυριότερη λειτουργία τους είναι ως διαβατικά ακόρντα στη σύνδεση μεταξύ δύο διατονικών συγχορδιών, δηλαδή αν έχουμε την I maj7 και θέλουμε να περάσουμε στην II m7, τότε μεταξύ των δύο ακόρντων μπορούμε να παρεμβάλλουμε την #I Dim, ώστε η διατονική μετάβαση να γίνει πιο ομαλά και να έχει καλύτερο ηχητικό αποτέλεσμα, δηλαδή θα έχουμε I maj7 - #I Dim - II m7⁷². Παρομοίως, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε ελαττωμένες συγχορδίες και όταν κάνουμε κατιούσα κίνηση με διατονικά ακόρντα, όπως π. χ. VI m7 -_b VI Dim - V7⁷³. Ωστόσο, οι ελαττωμένες (ή αλλιώς Diminished) συγχορδίες έχουν και μια δευτερεύουσα λειτουργία, αφού μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να εμπλουτίσουν την υπάρχουσα αρμονική γραμμή, χωρίς τη μετάβαση σε κάποιο νέο ακόρντο, όπως π. χ. V7 - V Dim - V7⁷⁴. Έτσι, αντιλαμβανόμαστε πως σε ένα τέτοιο μουσικό είδος, όπως η τζαζ, στο οποίο η διατονική εναρμόνιση χρησιμοποιείται συχνά, οι ελαττωμένες συγχορδίες κατέχουν σημαντική θέση, ώστε να δίνουν ένα καλόηχο αποτέλεσμα.

Πριν παραθέσουμε αρμονικές σειρές και συνδέσεις που συναντάμε σε τζαζ κομμάτια, θα πρέπει να αναφερθούμε στη χρήση των «πολυακόρντων». Με τον όρο αυτό εννοούμε την συνήχηση μίας ή δύο συγχορδιών με διαφορετικό μπάσο. Τα «πολυακόρντα» δεν αποτελούν λύση στην αρμονική δομή, αλλά αντιθέτως η χρήση τους είναι για τον εμπλουτισμό της ήδη υπάρχουσας αρμονικής σειράς. «Πολυακόρντα» μπορούμε να χαρακτηρίσουμε συγχορδίες που βρίσκονται σε αναστροφή, καθώς θεωρητικά τα ακόρντα αποτελούνται από τρεις φωνές. Τοποθετώντας, λοιπόν, την τέταρτη φωνή ως υποχρεωτικό μπάσο, μπορούμε να ονομάσουμε τη συγχορδία που θα προκύψει ως «πολυακόρντο». Παρομοίως, «πολυακόρντα» μπορούν να ονομαστούν όλες οι αναστροφές των συγχορδιών που έχουν «προεκτάσεις», ακόμα και νότες που είναι ξένες ως προς την κυρίως συγχορδία. Στις δύο παραπάνω περιπτώσεις, χρησιμοποιείται μια διαγώνια γραμμή για τον συμβολισμό του ακόρντου που προκύπτει, δεξιά της οποίας γράφουμε τη συγχορδία κι αριστερά της το υποχρεωτικό μπάσο. Τέλος, και όπως φανερώνεται παραπάνω από την επεξήγηση του ορισμού, «πολυακόρντα» έχουμε κατά την ταυτόχρονη συνήχηση δύο διαφορετικών συγχορδιών. Σε αυτή την περίπτωση τη θέση της διαγώνιας γραμμής, για το συμβολισμό του ακόρντου, θα πάρει μια οριζόντια, στην οποία το πάνω ακόρντο θα γράφεται ψηλότερα, στο πεντάγραμμο, ενώ το κάτω χαμηλότερα. Ουσιαστικά, λοιπόν, η πάνω συγχορδία θα ακούγεται πιο ψηλά από την κάτω. Με αυτόν τον τρόπο μπορούμε να δημιουργήσουμε μια πλήρη συγχορδία 13¹⁵, καθώς θα μπορούν να ακουστούν ταυτόχρονα όλες οι φωνές, σε αντίθεση με τον κλασικό τρόπο εκτέλεσής της, ή, ακόμα, να δημιουργήσουμε πιο ασυνήθιστες συνήχσεις, χρησιμοποιώντας διαφορετικές συγχορδίες.

Στη τζαζ θα παρατηρήσουμε αρμονικές συνδέσεις που είναι πολύ χαρακτηριστικές, γι' αυτό και χρησιμοποιούνται συχνά στην εναρμόνιση των συνθέσεων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η επανάληψη της αλυσίδας II-V-I. Πριν την I βαθμίδα μπορεί εξίσου να προηγείται η V7 ή η II m7. Καθώς όμως η II βαθμίδα αποτελεί δεσπόζουσα συγχορδία για την V βαθμίδα (ως V της V), η οποία με τη σειρά της λύνεται στην I, δημιουργείται η αρμονική σειρά II m7-V7-I. Ωστόσο, μπορούμε την ίδια σειρά να τη βρούμε με παραλλαγές. Για παράδειγμα αντί της II βαθμίδας ή πριν από αυτήν, μπορούμε να έχουμε

⁷² Φακανάς, Γιώργος. (1995). *Σύγχρονη Αρμονία, Αρμονικές σειρές της Jazz*, σελ. 59

⁷³ Ο. π, σελ. 60

⁷⁴ Ο. π, σελ. 61

την V7 της V βαθμίδας. Έτσι, λοιπόν, θα έχουμε V7 του V- V7-I ή V7 του V-II m7-V7-I⁷⁵. Αντιστοίχως, πριν από τη II m7 μπορούμε να συναντήσουμε την V7 της, έτσι ώστε να έχουμε την εξής αρμονική σειρά: V7 της II⁷⁶-II m7-V7-I⁷⁷. Με αυτόν τον τρόπο, όμως, μπορούν να δημιουργούνται συνεχείς αλυσίδες με τη μορφή II-V-I, δημιουργώντας ταυτόχρονα μετατροπίες, οι οποίες, όπως είδαμε παραπάνω, είναι συχνές στις τζαζ συνθέσεις.

Τέλος, σε αρμονικές σειρές που αποτελούνται από συγχορδίες της ίδιας τονικής, αλλά είναι διαφορετικής ποιότητας, παρατηρούμε μία από τις φωνές να κάνει είτε ανιούσα, είτε κατιούσα, είτε μικτή χρωματική κίνηση. Έτσι, στην εναρμόνιση μιας καθοδικής χρωματικής μελωδίας χρησιμοποιούνται συγκεκριμένες αρμονικές σειρές όπως π. χ. Im (triad)-Im(maj7)-Im7-Im ή Im7-Im-Im7 (#5)-Im (triad)⁷⁸, και το αντίστροφο στην αντίστοιχη ανιούσα κίνηση. Σε μικτή κίνηση της χρωματικής μελωδίας συναντάμε συχνά την αρμονική σειρά Im(maj7)-Im7-Im-Im7⁷⁹.

⁷⁵ Παράδειγμα από τονικότητα F (Φα): G7 (V7 της V) – C7 (V7) – F (I) και G7 (V7 της V) – Gm7 (II m7) – C7 (V7) – F (I)

⁷⁶ Η V7 του II αποτελεί παράδειγμα παρενθετικής δεσπόζουσας, που σημειώσαμε παραπάνω

⁷⁷ Παράδειγμα από τονικότητα C (Ντο): A7 (V7 της II) – Dm7 (II m7) – G7 (V7) – C (I)

⁷⁸ Φακανάς, Γιώργος. (1995). *Σύγχρονη Αρμονία, Αρμονικές σειρές της Jazz*, σελ. 81

⁷⁹ Ο. π, σελ. 82

«Λαϊκή» μουσική

Για την εναρμόνιση της «λαϊκής» μας μουσικής δεν υπάρχει πολλή βιβλιογραφία, και αυτό ίσως οφείλεται στην λιτότητα της αρμονίας της «λαϊκής» μουσικής. Σε αντίθεση με την αρμονία της τζαζ, η οποία αποτελείται από τετράφωνες συγχορδίες, η «λαϊκή» μουσική χρησιμοποιεί, κατά κόρον, τρίφωνη δομή στα ακόρντα, δηλαδή αποτελούνται από τις βαθμίδες I-III-V. Ωστόσο, στη σημερινή εποχή, σε κάποιες περιπτώσεις, παρατηρούνται τετράφωνες ή πεντάφωνες συγχορδίες στη «λαϊκή» μας μουσική, επηρεασμένη από την ευρωπαϊκή μουσική. Ωστόσο, η «λαϊκή» μουσική επηρεάζεται τόσο από τη μουσική της Δύσης, όσο και από τη μουσική της Ανατολής, αφού βρίσκεται στη μέση των δύο τεράστιων αυτών μουσικών πολιτισμών.

Στην εναρμόνιση ενός «λαϊκού» κομματιού κάνουμε λόγο για «Αρμονικούς κύκλους». Ως «Αρμονικός κύκλος» ορίζεται η σύνδεση δύο ή περισσότερων ακόρντων. Υπάρχουν δύο ειδών Αρμονικοί κύκλοι: ο Μεγάλος Αρμονικός κύκλος και ο Μικρός Αρμονικός κύκλος⁸⁰. Μιλώντας για Μεγάλο Αρμονικό κύκλο, εννοούμε τη σύνδεση μεταξύ κυρίων συγχορδιών, ενώ, κάνοντας λόγο για Μικρό Αρμονικό κύκλο, εννοούμε τη σύνδεση δευτερευόντων συγχορδιών. Παρακάτω θα επισημάνουμε ποιες είναι οι κύριες και οι δευτερεύουσες συγχορδίες, καθώς και το ρόλο που έχει η καθεμιά.

Η πρώτη βαθμίδα της κάθε κλίμακας, ή καλύτερα του κάθε δρόμου, αποτελεί και τη βάση του⁸¹. Η ποιότητά της εξαρτάται από τη διάσπρωση των φθόγγων των τετραχόρδων και των πεντάχορδων που αποτελούν τους δρόμους, και πιο συγκεκριμένα από την τρίτη βαθμίδα. Αν, δηλαδή, σε έναν δρόμο η τρίτη νότα απέχει διάστημα τρίτης μεγάλης από τη βάση, τότε η πρώτη βαθμίδα θα είναι μείζονα (ή αλλιώς ματζόρε), ενώ αν απέχει διάστημα τρίτης μικρής, η ποιότητα της τονικής της κλίμακας θα είναι ελάσσονα (ή μινόρε). Σαφώς, λοιπόν, η πρώτη βαθμίδα θεωρείται κύρια συγχορδία μιας κλίμακας, καθώς φανερώνει την ποιότητα της και καθορίζει την ποιότητα των υπόλοιπων βαθμίδων.

Η δεύτερη βαθμίδα έχει διττό ρόλο, ανάλογα με το διάστημα που σχηματίζει με τη βάση της κλίμακας. Αν, δηλαδή, απέχει διάστημα δευτέρας μεγάλης (δηλαδή έναν τόνο) από την τονική, η δεύτερη βαθμίδα αποτελεί δευτερεύουσα συγχορδία της κλίμακας. Ωστόσο, αν απέχει διάστημα δευτέρας μικρής (ένα ημιτόνιο), τότε αποτελεί φθόγγο έλξης, και δημιουργεί αντίστοιχα συγχορδία έλξης. Η συγχορδία έλξης αποτελεί κύρια συγχορδία της κλίμακας, καθώς οδηγεί ξανά στη συγχορδία της τονικής.

Η τρίτη βαθμίδα είναι δευτερεύουσα συγχορδία της κλίμακας. Το ίδιο ισχύει και την έκτη βαθμίδα, καθώς αποτελεί την τρίτη βαθμίδα του δεύτερου πεντάχορδου του «δρόμου». Ωστόσο, το γεγονός ότι η τρίτη και η έκτη συγχορδία αποτελούν δευτερεύουσες συγχορδίες του δρόμου δε σημαίνει ότι δεν είναι συχνή η χρήση τους στην εναρμόνιση ενός «λαϊκού» κομματιού.

Η τέταρτη και πέμπτη νότα αποτελούν, όπως είδαμε και παραπάνω, τους δεσπόζοντες φθόγγους μιας κλίμακας. Αυτό συνεπάγεται την κυριότητά τους στην εναρμόνιση μιας «λαϊκής» σύνθεσης, γι' αυτό και η τέταρτη και η πέμπτη βαθμίδα ενός δρόμου αποτελούν κύριες συγχορδίες. Ωστόσο, αν η τέταρτη ή η πέμπτη νότα της κλίμακας, είναι αλλοιωμένες, τότε από αυτές δεν προέρχεται συγχορδία, συνεπώς δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για κύριες συγχορδίες της κλίμακας.

Όσον αφορά την έβδομη βαθμίδα, αυτή αποτελεί κύρια συγχορδία της κλίμακας όταν υπάρχει φθόγγος έλξης, δηλαδή όταν η δεύτερη νότα της κλίμακας, η οποία αποτελεί

⁸⁰ Παγιάτης, Χαράλαμπος. (1992). *Λαϊκοί δρόμοι*, σελ. 12

⁸¹ Ο. π., σελ. 11

την τρίτη της έβδομης συγχορδίας, είναι ελαττωμένη. Σε αντίθετη περίπτωση, η έβδομη συγχορδία αποτελεί δευτερεύουσα συγχορδία του «δρόμου».

Τέλος, οι ελαττωμένες συγχορδίες παρατηρούνται συχνά και στα «λαϊκά» τραγούδια (όπως και στη τζαζ). Ο ρόλος τους είναι, σαφώς, δευτερεύων, ωστόσο, χρησιμοποιούνται ως μεταβατικές βαθμίδες μεταξύ δύο συγχορδιών, εμπλουτίζοντας, έτσι, την αρμονική σειρά.

4)Ενορχήστρωση

Στο παρόν κεφάλαιο, θα παρουσιάσουμε τα βασικά όργανα που χρησιμοποιούνται στις ενορχηστρώσεις των τζαζ και των «λαϊκών» συνθέσεων⁸². Πρέπει, ωστόσο, να τονίσουμε ότι οι ενορχηστρώσεις των συνθέσεων δεν μένουν ανεπηρέαστες στο πέρασμα των εποχών, αλλά αντιθέτως, οι διάφορες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επικρατούν κάθε εποχή, επηρεάζουν ανάλογα τους συνθέτες για την επιλογή των οργάνων, τα οποία θα αποτελέσουν την ορχήστρα για την εκτέλεση της σύνθεσής τους. Παρακάτω, λοιπόν, θα παραθέσουμε τα διάφορα όργανα που εισήχθησαν ανά εποχή, ως ενορχηστρωτικές λύσεις, στα μουσικά είδη της τζαζ και της «λαϊκής» μουσικής, σε συνδυασμό με τις κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες που επικρατούσαν σε κάθε εποχή, αλλά και τις τεχνολογικές και οργανολογικές εξελίξεις.

Όπως έχουμε αναφέρει παραπάνω, η τζαζ μουσική προήλθε από τα μπλουζ και τα γκόσπελς. Τα μπλουζ ήταν τραγούδια με κοινωνικό στίχο, στα οποία οι έγχρωμοι που είχαν μεταφερθεί στην Αμερική ως σκλάβοι, περιέγραφαν την καθημερινότητά τους στα ράντσα, που ήταν αναγκασμένοι να δουλεύουν. Αυτά τα «αγροτικά μπλουζ» τραγουδιόντουσαν με τη συνοδεία της κιθάρας ή του μπάντζο⁸³ από τον ίδιο τον τραγουδιστή. Αργότερα, με τη μαζική μετανάστευση των μαύρων στις Βόρειες πολιτείες της Αμερικής, δημιουργήθηκε το «μπλουζ των πόλεων», το οποίο είδος εκτελούνταν από μικρές ομάδες οργάνων. Από την άλλη πλευρά, τα γκόσπελς συνοδεύονταν με πιάνο. Το όργανο αυτό διαδόθηκε πολύ στην Αμερική μέσα στον 20^ο αιώνα. Μάλιστα, μετά τον Αμερικάνικο Εμφύλιο, υπήρξαν πολλοί έγχρωμοι πιανίστες, οι οποίοι περιόδευσαν στα μπαρ, παίζοντας κομμάτια ragtime. Σε αυτά, προσέθεταν αυτοσχεδιασμούς και είχαν δική τους αίσθηση του ρυθμού, στοιχεία που αργότερα υιοθετήθηκαν στη τζαζ σκηνή. Από τα παραπάνω, λοιπόν, καταλαβαίνουμε ότι τόσο το μπάντζο και η κιθάρα, όσο και το πιάνο, ήταν από τα πρώτα όργανα που χρησιμοποιήθηκαν στις ενορχηστρώσεις της τζαζ.

Σύνηθες ήταν το φαινόμενο, οι σκλάβοι να μαθαίνουν μουσική από τους λευκούς που τους είχαν υπό το καθεστώς τους. Έτσι, με το πέρασμα του χρόνου, μάθαιναν όργανα όπως βιολί, φλάουτο, το κόρνο κ.ά. με αποτέλεσμα να μπαίνουν σε μπάντες, όπως παρατηρήθηκε στη Νέα Ορλεάνη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ακόμη, οι κρεολοί, με νόμο που ψηφίστηκε το 1894, έχασαν τα προνόμιά τους και εξομοιώθηκαν με τους μαύρους, με αποτέλεσμα κάποιοι κρεολοί μουσικοί, μην έχοντας πώς να ζήσουν, να παίζουν σε μπάντες των μαύρων. Ωστόσο, μέσα σε αυτές τις μπάντες υπήρξε αλληλοεπηρεασμός, καθώς από τη μία πλευρά οι κρεολοί είχαν την ευρωπαϊκή μουσική παιδεία, και από την άλλη, οι μαύροι είχαν άριστη τεχνική κατάρτιση και χρησιμοποιούσαν πολύ τον αυτοσχεδιασμό. Σε αυτές τις μπάντες γεννήθηκε η τζαζ στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Τα συγκροτήματα αυτά αποτελούνταν, κατά κόρον, από χάλκινα πνευστά, όπως τρομπέτα, κόρνο, τούμπα, τρομπόνι, φλάουτο, κλαρινέτο και το σαξόφωνο (μετά το 1920), αλλά και μπάντζο, κιθάρα, βιολί και κοντραμπάσο⁸⁴. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να πούμε ότι η τζαζ αποτελεί έναν νέο τρόπο παιχνιδιού δυτικών οργάνων.

Με την εμφάνιση του σουίνγκ, εμφανίστηκαν και οι πρώτες μεγάλες ορχήστρες, οι οποίες διευθύνονταν από μαέστρους. Στη διαμόρφωση μεγάλων ορχηστρών συνετέλεσε και το γεγονός της ανάκαμψης της οικονομίας, μετά το Κραχ του 1929. Σε αυτήν την

⁸² Ο όρος ενορχήστρωση δεν αφορά μόνο τα όργανα που αποτελούν το σύνολο της ορχήστρας αλλά και το τι θα πρέπει να παίζουν αυτά, το ρόλο τους. Ωστόσο, στην εργασία μας, θα αναφερθούμε μόνο στα όργανα που χρησιμοποιούνται, συνήθως, στη τζαζ και στη «λαϊκή» μουσική, καθώς ο ρόλος που κατέχει το καθένα σε μία σύνθεση εξαρτάται μόνο από τον ίδιο τον συνθέτη και δεν υπάρχουν, έτσι, αντικειμενικές θεωρήσεις.

⁸³ Όργανα όπως το μπάντζο, η μαρίμπα και το ξυλόφωνο έχουν αφρικανικές καταβολές

⁸⁴ Το κοντραμπάσο παίζεται, κυρίως, pizzicato.

περίοδο δημιουργήθηκαν μεγάλοι χώροι αναψυχής, στους οποίους έπαιζαν οι ορχήστρες αυτές. Τα όργανα που αποτελούσαν τις ορχήστρες αυτές ήταν κυρίως πνευστά, ξύλινα και χάλκινα. Ωστόσο, υπήρχε και ομάδα οργάνων για να κρατάνε τη ρυθμική βάση, όπως ντραμς⁸⁵, κοντραμπάσο και το πιάνο.

Από τα παραπάνω, λοιπόν, γίνεται κατανοητό ότι στις ενορχηστρώσεις της τζαζ, τον κύριο λόγο, στα σολιστικά όργανα έχουν τα πνευστά (κυρίως τα χάλκινα), χωρίς, ωστόσο, να εξαιρείται το βιολί και το μπάντζο. Επίσης, ως όργανα βάσης, χρησιμοποιούνται τα ντραμς, το vibraphone, το πιάνο και το κοντραμπάσο.

Η «λαϊκή» μουσική, όπως την εννοούμε στην παρούσα εργασία, στηρίχθηκε, κυρίως, στο προϋπάρχον ρεμπέτικο τραγούδι, από όπου πήρε τις βάσεις της. Όπως έχουμε πει παραπάνω, το ρεμπέτικο εμφανίστηκε στην Ελλάδα με τους πρόσφυγες της Σμύρνης. Στην αρχή τα ρεμπέτικα είχαν ως σολιστικά όργανα το ούτι και το σαντούρι⁸⁶, ενώ από το 1930 και μετά, το όργανο, το οποίο αποτέλεσε και το θεμέλιο λίθο αυτού του μουσικού ρεύματος ήταν το μπουζούκι. Ωστόσο, η θεματολογία των ρεμπέτικων τραγουδιών, τα οποία μιλούσαν για απαγορευμένες ουσίες, ήταν αυτή που έκανε το ρεμπέτικο να διώκεται από την αστυνομία και να είναι μισητό από το αντίπαλο μουσικό στρατόπεδο, αυτό των ελαφρών συνθετών και τραγουδιστών⁸⁷.

Από την άλλη πλευρά, τα ελαφρά τραγούδια, από τα οποία, επίσης, πήρε στοιχεία η «λαϊκή» μουσική, συνέχισαν να κρατούν τα ηνία στις μουσικές προτιμήσεις του ελληνικού κοινού. Στη δεκαετία του 1930, το μουσικό-θεατρικό είδος της οπερέτας είχε πια εκλείψει, ωστόσο, η επιθεώρηση, στην οποία παρουσιάζονταν νέα τραγούδια, συνέχισε να αποτελεί βασική προτίμηση ψυχαγωγίας. Άλλη μορφή διασκέδασης λάβαινε χώρα στις ταβέρνες, όπου, με κιθάρες και με μαντολίνα, τραγουδιόντουσαν τα τραγούδια του κρασιού και της αγάπης, δηλαδή τραγούδια που είχαν ως κεντρικό θέμα των στίχων τους τη γυναίκα και το κρασί⁸⁸.

Αργότερα, στη δεκαετία του 1940, η Κατοχή και ο Εμφύλιος πόλεμος δυσκόλεψε ακόμα περισσότερο τη διάδοση του ρεμπέτικου, ενώ το ελαφρό τραγούδι ήταν αυτό που κέρδιζε συνεχώς έδαφος. Ωστόσο, μετά το τέλος του Εμφυλίου, και με τις κοινωνικές ανακατατάξεις που επακολούθησαν, καθώς η αστική τάξη συναντήθηκε με τις λαϊκές μάζες, είχαμε τη δημιουργία του «αρχοντορεμπέτικου». Τα «αρχοντορεμπέτικα» επεσήμαναν την πρώτη μείξη στοιχείων της ελαφράς και της ρεμπέτικης μουσικής. Στίχοι που προορίζονταν για ελαφρά τραγούδια και οι οποίοι μιλούσαν για τον έρωτα και τη γυναίκα, ακουγόντουσαν, τώρα, από το στόμα λαϊκών τραγουδιστών με τη συνοδεία του μπουζουκιού, της κιθάρας, του ακορντεόν, του βιολιού, του πιάνου. Τραγουδιστές και συνθέτες του ελαφρού τραγουδιού, με κύρια έκφραση τον Μιχάλη Σουγιούλ, άρχισαν να στρέφονται στο νέο αυτό είδος τραγουδιού, βλέποντας το κοινό να απομακρύνεται σιγά-σιγά από το ελαφρό τραγούδι και να προτιμά πιο «λαϊκότροπα» ακούσματα. Η τυπική ορχήστρα της εποχής συμπεριελάμβανε ακορντεόν, σαξόφωνο, βιολί, κλαρίνο και κιθάρα.

Η δεκαετία του 1950 ήταν καθοριστική για το ελληνικό τραγούδι, καθώς η δημιουργία του δίσκου 45 στροφών, τον Απρίλιο του 1955, «συνέπεσε με την παράλληλη εξέλιξη του ρεμπέτικου σε γνήσιο λαϊκό»⁸⁹. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες δεκαετίες, το μπουζούκι, το οποίο ήταν τόσο κυνηγημένο και περιφρονημένο από τους Γερμανούς κατακτητές και τους Δεξιούς, αγαπήθηκε όσο κανένα άλλο όργανο. Το συμπεριελάμβαναν στις κινηματογραφικές ταινίες, ενώ από το 1956, άρχισε να συσχετίζεται και με την

⁸⁵ Όσον αφορά τα ντραμς, υιοθετήθηκε η τεχνική με τις «σκοούπες» στην περίοδο του ρεύματος της ψυχρής τζαζ, μετά το 1950.

⁸⁶ Λουλέ-Θεοδωράκη, Νίτσα. (1997). *Μύθος Ρεμπέτικος*, Βασίλης Τσιτσάνης, σελ. 29

⁸⁷ Ζαρκαδάκης, Γιώργος. (1997). *Μύθος Ρεμπέτικος*, Γιάννης Παπαϊωάννου, σελ. 31-32

⁸⁸ Μυλωνάς, Κώστας. (1984). *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού 1(1824-1960)*, σελ. 123

⁸⁹ Γεραμάνης, Πάνος. (2007). *Η ζωή μου ένα τραγούδι*, σελ. 76

πολιτική⁹⁰ (ιδιαίτερα μετά το 1960, δεκαετία κατά την οποία άρχισε να χρησιμοποιείται το μπουζούκι στο έντεχο λαϊκό τραγούδι, με πολιτικό στίχο, το μπουζούκι και το λαϊκό τραγούδι θα κατηγορηθεί από τους Δεξιούς ότι συνδέεται με το αντίπαλο «στρατόπεδο» της Αριστεράς)⁹¹.

Η οικονομική άνοδος που σημειώθηκε στη δεκαετία του 1950, έδωσε ώθηση στα νυχτερινά κέντρα, καθώς η μεγάλη στροφή του κόσμου προς τα «λαϊκά» αυτά μαγαζιά, έδωσε τη δυνατότητα να δημιουργηθούν νέα και μεγαλύτερα κέντρα, τα οποία θα φιλοξενούσαν μεγαλύτερες ορχήστρες. Αυτές αποτελούνταν από τον τραγουδιστή-συνθέτη, που ήταν η «φίρμα» του μαγαζιού, τις τραγουδίστριες (συνήθως υπήρχαν δύο τραγουδίστριες), δυο μπουζούκια, ακορντεόν, πιάνο, κιθάρα, βιολί, κλαρίνο, κοντραμπάσο και ντραμς⁹². Ο μπαγλαμάς, επίσης, ήταν βασικό όργανο στις «λαϊκές» ορχήστρες, κρατώντας τα ακόρντα μαζί με την κιθάρα, ενώ σε κάποιες ορχήστρες έβρισκε θέση και το τσέμπαλο. Οι τραγουδίστριες κρατούσαν συνήθως ντέφι, ενώ σε άλλες περιπτώσεις κρατούσαν κιθάρα ή ακορντεόν.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, δύο μεγάλες μουσικές προσωπικότητες θα κάνουν αισθητή την παρουσία τους στο πανελλήνιο, αν και η μουσική τους διαδρομή ξεκινάει από τα τέλη του 1950: ο Μίκης Θεοδωράκης και ο Μάνος Χατζιδάκις. Και οι δύο συνθέτες στηρίχτηκαν πάνω στα θεμέλια του ρεμπέτικου και της λαϊκής μουσικής, δημιουργώντας ένα νέο είδος, αυτό της «έντεχνης λαϊκής μουσικής», για το οποίο μιλήσαμε νωρίτερα. Και οι δύο χρησιμοποίησαν το μπουζούκι στις ενορχηστρώσεις τους, με τη διαφορά ότι ο Θεοδωράκης το εισήγαγε με τη μορφή της λαϊκής ορχήστρας, την οποία αποτελούσαν δύο μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο, μπάσο και ντραμς⁹³. Εν αντιθέσει, στην ορχήστρα του Μάνου Χατζιδάκι, δεσπόζει το μπουζούκι, το οποίο συνοδεύεται από όργανα της ευρωπαϊκής μουσικής, δίνοντας, έτσι, μια νέα αισθητική στην ελληνική λαϊκή μουσική. Οι δύο αυτοί μουσικοσυνθέτες, αποτέλεσαν τα πρότυπα για τους νεότερους συνθέτες της εποχής, όπως ο Λοΐζος, ο Μούτσης, ο Κουγιουμτζής κ.ά.

Συνοψίζοντας, λοιπόν, τα «λαϊκά» τραγούδια εκτελούνται από όργανα όπως το μπουζούκι, ο μπαγλαμάς, το ακορντεόν, η κιθάρα (στα μέσα του 1950 αντικαταστάθηκε η ακουστική κιθάρα από την ηλεκτρική), το πιάνο, το κλαρίνο, το βιολί, τα κρουστά (ντέφι, τουμπελέκι κ. ά.) το μπάσο και τα ντραμς.

⁹⁰ Γεραμάνης, Πάνος. (2007). *Η ζωή μου ένα τραγούδι*, σελ. 25

⁹¹ Βολιώτης-Καπετανάκης, Ηλίας. (1997). *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 307

⁹² Γεραμάνης, Πάνος. (2007). *Η ζωή μου ένα τραγούδι*, σελ. 50

⁹³ Μυλωνάς, Κώστας. (1985). *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού Ι (1824-1960)*, σελ. 53

Κεφάλαιο 5: Μίμης Πλέσσας

Βιογραφία-Εργογραφία

Ο Μίμης Πλέσσας γεννήθηκε στην Αθήνα. Η μητέρα του, φοιτήτρια της Ζαπτείου σχολής, έπαιζε πιάνο και ήταν το μοναδικό μέλος της οικογένειας που γνώριζε μουσική. Όπως αναφέρεται στη βιογραφία του *Ένας δρόμος, χίλιες νότες*⁹⁴, η πρώτη του επαφή με τη τζαζ, ήταν όταν μία ξαδέρφη της μητέρας του, από την Κωνσταντινούπολη, του έπαιξε ένα κομμάτι ragtime⁹⁵ στο πιάνο. Αυτό το γεγονός συνετέλεσε στο να ασχοληθεί ο μουσικοσυνθέτης με το πιάνο από μόνος του. Σε πολύ μικρό διάστημα μπόρεσε να παίζει και με τα δυο του χέρια, ενώ, είχε, επίσης, και την ικανότητα να αποστηθίζει τις μελωδίες που άκουγε και να τις μεταφέρει έπειτα στο πιάνο. Η αγάπη του για το συγκεκριμένο όργανο και για τη μουσική, ήταν το έναυσμα, ώστε να συνεχίσει την αυτοδιδασκαλία του και να καταφέρει να γίνει ένας από τους καλύτερους σολίστ της εποχής του. Συγκεκριμένα, χωρίς να γνωρίζει να διαβάζει παρτιτούρες, κατόρθωσε σε ηλικία δεκαπέντε ετών να γίνει ο πρώτος σολίστας της ελληνικής ραδιοφωνίας⁹⁶. Η επιμονή του να μάθει μουσική, τον ώθησε να μάθει μόνος του τις νότες και να αρχίσει να γράφει μουσική.

Λόγω επιθυμίας της μητέρας του, σπούδασε χημικός, ενώ ταυτόχρονα έπαιζε μουσική σε καμπαρέ, ώστε να μπορέσει να ζήσει την οικογένειά του, η οποία είχε γνωρίσει την οικονομική καταστροφή από την Κατοχή. Ο πρόωρος θάνατος της μητέρας του και η επιθυμία της να μη γίνει «μουσικάντης» άλλα χημικός, τον έκαναν να επικεντρωθεί στις σπουδές του, χωρίς όμως να παρατήσει τη μουσική. Η αποφοίτησή του από το Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, το 1949, συνέπεσε με την γνωριμία του με έναν Αμερικάνο καθηγητή, ο οποίος τον άκουσε να παίζει πιάνο, και ενθουσιασμένος του πρότεινε να τον στείλει στην Αμερική ως επιστάτη στην αγορά μηχανημάτων, τα οποία προορίζονταν για το σχέδιο Μάρσαλ.

Στην Αμερική, ο Μίμης Πλέσσας βρέθηκε να συμμετέχει σε μία μουσική πανεπιστημιακή βραδιά, όπου κέρδισε το πρώτο βραβείο το οποίο του εξασφάλιζε υποτροφία μουσικών σπουδών. Ωστόσο, ο μουσικοσυνθέτης, θέλοντας να εκπληρώσει την επιθυμία της μητέρας του, ζήτησε να μετατραπεί η υποτροφία σε σπουδές χημείας, όπως και έγινε. Πήρε ντοκτορά χημικών σπουδών, όμως η μουσική συνέχιζε να αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο κέρδιζε χρήματα. Από την μουσική του δραστηριότητα απέσπασε πολλές επαγγελματικές προτάσεις, οι οποίες τον έφεραν να έχει δική του ραδιοφωνική εκπομπή και να συμμετέχει σε συναυλίες με μεγάλους σολίστες της εποχής. Με αυτές τις μουσικές συνεργασίες, ο Πλέσσας, ήρθε κοντά στη τζαζ και τον αυτοσχεδιασμό.

Η στρατιωτική του θητεία, το 1951, ανέκοψε τη μουσική του δραστηριότητα στην Αμερική, του άνοιξε όμως νέους ορίζοντες. Η ταυτόχρονη απόλυση του Μάνου Χατζιδάκι από το στρατό, έφερε το Μίμη Πλέσσα στη θέση του στο σταθμό των ενόπλων δυνάμεων, από όπου γνωρίστηκε με σημαντικές προσωπικότητες της εποχής, όπως ήταν και ο Γιώργος Οικονομίδης. Ωστόσο, η δεύτερη μετάθεσή του ήταν στο σπίτι του Στρατιώτη, στο θίασο του Γενικού Επιτελείου Στρατού. Παρόλο που εκεί απασχολούταν ως πιανίστας για τη συνοδεία των θιάσων, του ζητήθηκε να συνθέσει μουσική, πάνω σε στίχους που του δόθηκαν. Τα τραγούδια θα προορίζονταν για θίασο, στον οποίο θα εμφανίζονταν οι

⁹⁴ Δελαπόρτας, Μάκης. (2002). *Μίμης Πλέσσας: Ένας δρόμος, χίλιες νότες*, σελ. 21

⁹⁵ Η κυριολεκτική σημασία του όρου ragtime είναι κουρελιασμένος ρυθμός, αφού αποτελείται από τις λέξεις rag (=κουρέλι) και time (=χρόνος, ρυθμός). Ουσιαστικά, όμως, πρόκειται για μια μορφή αφροαμερικανικής μουσικής για πιάνο, η οποία δημιουργήθηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Η ονομασία προήλθε από τον τρόπο παιξίματος, ο οποίος χαρακτηριζόταν από τις συνεχείς ρυθμικές συγκοπές, δίνοντας την εντύπωση μιας αέναης μετατόπισης του μουσικού μέτρου, δηλαδή μιας συνεχούς ρυθμικής «αστάθειας».

⁹⁶ Μυλωνάς, Κώστας. (1985). *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού 2 (1960-1970)*, σελ. 233

αδερφές Καλουτά. Έτσι, για πρώτη φορά ο Πλέσσας θα συνθέσει μουσική, χωρίς, ωστόσο, να ξέρει αν τον ενδιαφέρει μια τέτοιου είδους καριέρα.

Η απόλυσή του από το στρατό, το 1953, τον βρίσκει να δουλεύει στο ραδιόφωνο. Η εμπειρία του από το ραδιόφωνο της Αμερικής, ήταν χρήσιμη για τα ελληνικά δεδομένα και έδωσε πολλές ιδέες για τη δημιουργία νέου τύπου εκπομπών. Η πορεία του στο ραδιόφωνο κράτησε πολλά χρόνια, και στέφθηκε με επιτυχία λόγω των νέων αυτών εκπομπών (ο Μίμης Πλέσσας ήταν ο πρώτος που έκανε παιχνίδια ερωτήσεων στο ελληνικό ραδιόφωνο, τα οποία είχαν τεράστια απήχηση στο κοινό).

Στα μέσα της δεκαετίας του 1950, το ενδιαφέρον του μουσικοσυνθέτη επικεντρώνεται στη δημιουργία ενός στούντιο ηχογραφήσεων. Αυτή του η επιθυμία ταυτίστηκε με την επιθυμία ενός φίλου του, με τον οποίο κατάφεραν να ανοίξουν ένα ιδιωτικό στούντιο, μέσα στο οποίο ηχογραφήθηκαν ραδιοφωνικές εκπομπές, αλλά και μουσικές παραγωγές, αφού οι συμπαραγωγοί του συνεργάστηκαν με τις δισκογραφικές εταιρίες της εποχής. Η επιτυχία του στούντιο τους δημιούργησε μια νέα επιθυμία, την δημιουργία ενός κινηματογραφικού στούντιο. Η νέα επιθυμία εκπληρώθηκε και στις επιτυχίες του καινούργιου στούντιο καταγράφονται, η πρώτη διεθνής παραγωγή, με την ταινία «Οργισμένοι Λόφοι» (στην ταινία αυτή καταγράφεται η πρώτη κινηματογραφική σύνθεση του Πλέσσα), αλλά και το γνωστό «Ποτέ την Κυριακή». Η φιλοδοξία των συμπαραγωγών να κερδίσουν περισσότερα χρήματα, εκδηλώθηκε με την προσπάθειά τους να πάρουν το μερίδιο του Πλέσσα, ο οποίος και τους το παρέδωσε οικειοθελώς, λόγω του περήφανου του χαρακτήρα του.

Η κινηματογραφική σύνθεση αποτέλεσε το νέο ενδιαφέρον του μουσικοσυνθέτη. Έτσι, η γνωριμία του με τον κορυφαίο παραγωγό κινηματογραφικών ταινιών της εποχής, Φιλοποιμένα Φίνο, αποδείχτηκε καθοριστική για την πορεία της καριέρας του. Η στενή συνεργασία και ο αλληλοσεβασμός για τη δουλειά του καθενός, αλλά και η γνωριμία του Πλέσσα με τον σκηνοθέτη, Γιάννη Δαλιανίδη, αποτέλεσαν τις βάσεις για τη δημιουργία σπουδαίων εμπορικών ταινιών. Το κορύφωμα αυτών των συνεργασιών επήλθε με τα μιούζικαλ, που άρχισαν να γυρίζονται στις αρχές του '60. Η ιδέα των μιούζικαλ, προήλθε από τον Δαλιανίδη, ο οποίος ήταν θαυμαστής της αμερικανικής κινηματογραφικής βιομηχανίας. Από την άλλη πλευρά, η προέλευση αυτή των μιούζικαλ από τα αμερικανικά κινηματογραφικά πρότυπα, αλλά και η σημαντική θέση που διακατέχει ο μουσικοσυνθέτης για το συγκεκριμένο είδος ταινιών⁹⁷, ήταν για τον Πλέσσα το έναυσμα, ώστε να συνθέσει πλήθος τραγουδιών και μοτιβών που προέρχονται από τη τζαζ μουσική. Αργότερα, το νέο λαϊκότροπο άκουσμα που έβρισκε απήχηση στο ευρύ ελληνικό κοινό, τον ώθησε ώστε να εφεύρει ένα νέο είδος ενορχηστρώσεων, χρησιμοποιώντας τόσο τα ελληνικά λαϊκά όργανα, όσο και τα ευρωπαϊκά. Έτσι, κατάφερε να «παντρέψει» με αρμονικό τρόπο το ανατολικό με το δυτικό άκουσμα, έτσι ώστε στις ταινίες, που συνέθεσε μουσική, να υπάρχουν σημεία στα οποία εξελίσσονται (πολλές φορές ταυτόχρονα) μουσικοχορευτικά θέματα και των δύο υφών, χωρίς να ξενίζουν το θεατή. Οι αρχές της δεκαετίας του '70, και η επίδραση των ροκ ακουσμάτων στο ελληνικό κοινό, τον προέτρεψαν να συνθέσει ανάλογες μουσικές στα μιούζικαλ.

Οι συνθέσεις του Πλέσσα, στα μιούζικαλ μπορούν να χωριστούν σε τρεις περιόδους: Από τις αρχές μέχρι και τα μέσα του '60, συνέθεσε μουσική η οποία βασίζεται,

⁹⁷ Στα μιούζικαλ υπάρχουν μεγάλης διάρκειας μουσικοχορευτικά θέματα, τα οποία δεν διακόπτον το διάλογο, αλλά τον αντικαθιστούν, αναπτύσσοντας τη ροή της δράσης. Το σημείο στο οποίο θα διακοπεί ο διάλογος, θα ενταχθεί το μουσικό θέμα, αλλά και το πώς αυτό θα εισαχθεί αρμονικά στη ροή της ταινίας, αποτελούν προβλήματα που απασχολούν τον σκηνοθέτη, και ο οποίος καλείται να τα λύσει χρησιμοποιώντας διάφορα σκηνοθετικά ευρήματα, όπως ηχητικά και οπτικά εφέ ή τη διαχείριση της ομιλίας άλλες φορές με έμφαση και άλλες με ρυθμικό και πομπώδη τρόπο κ.ά. Μυλωνάς, Κώστας. (1999). *Μουσική και κινηματογράφος*, σελ 260

κυρίως, στην ελαφρά και στη τζαζ μουσική (όπως το τραγούδι-σταθμός «Αν σ' αρνηθώ»), χωρίς, ωστόσο, να λείπουν και πιο λαϊκές συνθέσεις. Από τα μέσα περίπου του '60 μέχρι και τις αρχές του '70, οι συνθέσεις του έτειναν σε πιο λαϊκότροπα ακούσματα. Υπήρχαν, όμως, και αρκετές εξαιρέσεις ελαφρών, τζαζ και ροκ συνθέσεων (όπως το τραγούδι «Crazy Girl»). Τέλος, από τις αρχές του '70 μέχρι και τη δύση των μιούζικαλ στην Ελλάδα, εισήχθησαν περισσότερες ροκ συνθέσεις, οι οποίες είχαν απήχηση στο ελληνικό κοινό, αλλά οι λαϊκές συνθέσεις συνέχισαν να κατέχουν εξίσου σημαντική θέση.

Πρέπει, ωστόσο, να τονίσουμε και τη διεθνή αναγνώριση του συνθετικού έργου του Μίμη Πλέσσα. Ενώ στα εγχώρια φεστιβάλ δεν είχε πάρει πρώτο βραβείο για κάποια σύνθεσή του, τόσο το 1960, όσο και τα 1961 και 1962, απέσπασε τα πρώτα βραβεία σε διεθνή φεστιβάλ. Το πρώτο, ήταν το φεστιβάλ της Βαρκελώνης, το οποίο ήταν ευρωπαϊκό. Σε αυτό το διαγωνισμό, ο μουσικοσυνθέτης κέρδισε το πρώτο βραβείο με μια καντάδα, με τον τίτλο «Θα κλέψω τα τριαντάφυλλα», το οποίο τραγούδησε ο Αλέκος Πάντας. Ο δεύτερος διαγωνισμός, στην Πολωνία, ήταν παγκοσμίου επιπέδου, και ο Πλέσσας διαγωνιζόταν μαζί με πολύ γνωστούς συνθέτες παγκόσμιου βεληνεκούς. Ωστόσο, και σε αυτό το φεστιβάλ, βραβεύτηκε η συνθετική του δημιουργία «Τι κρίμα» με ερμηνεύτρια τη Γιοβάννα. Τέλος, το 1962 μετά από πρόταση των Βέλγων διοργανωτών, να διευθύνει τη μεγαλύτερη παγκοσμίως πειραματική ορχήστρα, ο Πλέσσας συμμετέχει στο Φεστιβάλ Βορείου Θαλάσσης, με το τραγούδι «Θα' ρθεις να με βρεις», και κερδίζει, και πάλι, το πρώτο βραβείο⁹⁸. Ωστόσο, η διεθνής αναγνώριση για τον Πλέσσα, δεν περιορίζεται στα φεστιβάλ που έχει λάβει μέρος. Η Σοβιετική Ένωση τον κάλεσε να συμμετάσχει σε μια σειρά από κονσέρτα και να διευθύνει τη μεγαλύτερη ορχήστρα της Ρωσίας. Η εμφάνιση του Πλέσσα αποτελούσε ένα από τα σπουδαιότερα πολιτιστικά γεγονότα της χώρας⁹⁹. Τέλος, η Κατερίνα Βαλέντε, η εμπορικότερη και σπουδαιότερη ηθοποιός της Ευρώπης, εκείνη την εποχή, στα πλαίσια ηχογράφησης ενός δίσκου σε διάφορες γλώσσες, καθώς μιλούσε πάρα πολύ καλά πολλές γλώσσες, επέλεξε τον Μίμη Πλέσσα για να της δώσει δύο τραγούδια που θα έβαζε στο δίσκο της¹⁰⁰. Από τα παραπάνω, λοιπόν, καταλαβαίνουμε τη σπουδαιότητα του συγκεκριμένου μουσικοσυνθέτη, του οποίου η αξία είχε αναγνωριστεί στο εξωτερικό, πολύ πιο σύντομα, από την ίδια του τη χώρα.

Το μουσικό έργο του Μίμη Πλέσσα έχει αποτυπωθεί σε παραπάνω από 300 δίσκους βινυλίου και σε 99 κινηματογραφικές ταινίες. Έχει, επίσης, επενδύσει μουσικά 78 θεατρικά έργα, χωρίς, ωστόσο, να έχουν αποτυπωθεί οι συνθέσεις του αυτές στη δισκογραφία¹⁰¹. Ένας από τους σημαντικότερους δίσκους του, είναι «Ο Δρόμος», ο οποίος αποτελεί έναν από τους εμπορικότερους δίσκους της ελληνικής δισκογραφίας. Μέσα από το μουσικό του έργο του ο Μίμης Πλέσσας, ανέδειξε πολλούς από τους μεγαλύτερους τραγουδιστές της ελληνικής μουσικής (τους οποίους χαϊδευτικά ονομάζει «Πλεσσόπουλα»). Αξίζει να παραθέσουμε μερικά από αυτά τα ονόματα: Τζένη Βάνου, Νανά Μούσχουρη, Γιοβάννα, Ζωή Κουρούκλη, Γιάννη Βογιατζή, Ρένα Κουμιάτη, Γιάννη Πουλόπουλο, Πόπη Αστεριάδη κ. ά.

Συνοψίζοντας, ο Μίμης Πλέσσας είναι ένας από τους σπουδαιότερους Έλληνες συνθέτες. Άλλωστε, τόσο οι βραβεύσεις που απέσπασε σε διεθνείς διαγωνισμούς, όσο και το πλήθος των συνθέσεων του, πλείστες εκ των οποίων έγιναν επιτυχίες, τραγουδήθηκαν και τραγουδιούνται ακόμα από τον ελληνικό λαό, αποδεικνύουν το παραπάνω συμπέρασμα. Αξιοσημείωτο είναι, επίσης, το γεγονός ότι ο Μίμης Πλέσσας παραμένει επίκαιρος, ακόμα και σε μία εποχή σαν τη σημερινή, στην οποία τα παγκόσμια μουσικά

⁹⁸ Δελαπόρτας, Μάκης. (2002). *Ένας δρόμος, χίλιες νότες*, σελ. 49-53

⁹⁹ Ο. π, σελ. 63

¹⁰⁰ Ο. π, σελ. 66

¹⁰¹ Τα στοιχεία αυτά συλλέχθηκαν από τη βιογραφία του μουσικοσυνθέτη *Μίμης Πλέσσας: Ένας δρόμος, χίλιες νότες*, ενώ στο τέλος της οικείας εργασίας παρατίθεται αναλυτικός πίνακας της εργογραφίας του

δεδομένα είναι εντελώς διαφορετικά από εκείνα των δεκαετιών του 1960 και 1970, στις οποίες παρήγαγε το μεγαλύτερο μέρος των συνθέσεών του. Αυτό, απορρέει από το γεγονός, ότι ακόμα και σήμερα, οι συνθέσεις του εμπνέουν νέους καλλιτέχνες, όχι μόνο στα στενά όρια της χώρας μας, αλλά και στο εξωτερικό. Ως παράδειγμα στην παραπάνω άποψη, αναφέρουμε την παραγωγή ενός ολλανδικού CD, με τον τίτλο «*12 sketches, The Mimis Plessas Songbook*», από τη σολίστ Μαρία Μαρκεζίνη, με τη σύμπραξη δύο σύγχρονων ολλανδικών τζαζ συγκροτημάτων, των Bart De Win & the Vaste Mannen και τους Jurriaan Berger Quartet¹⁰². Τέλος, η σπουδαιότητά του Μίμη Πλέσσα, έγκειται, ακόμα, στο ότι είναι από τους ελάχιστους συνθέτες ελαφράς μουσικής που δεν επέμεινε στην ήδη καθιερωμένη μορφή της, αλλά προσπάθησε να εισαγάγει μια νέα μορφή έκφρασης, ανάλογη με τις απαιτήσεις της εποχής¹⁰³.

¹⁰² Τρούσας, Φ. (Μάρτιος 2008). «Greek Jazz: Ένα sketch σε 8 μέρη», *Jazz+Τζαζ*, σελ. 27

¹⁰³ Μυλωνάς, Κώστας. (1985). *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού/2*, σελ. 244

Κεφάλαιο 6: Ένταξη του μουσικοσυνθέτη στα ευρύτερα μουσικά ρεύματα της περιόδου

Στο κεφάλαιο αυτό θα προσπαθήσουμε να εντάξουμε το έργο του μουσικοσυνθέτη στα μουσικά ρεύματα της εποχής, που μελετούμε, σύμφωνα με τα μουσικολογικά γνωρίσματα των συνθέσεών του. Παράλληλα, θα κάνουμε μια τοποθέτηση για τους πιθανούς λόγους, που τον ώθησαν να στραφεί στο συγκεκριμένο μουσικό είδος, βασιζόμενοι τόσο στα βιογραφικά του στοιχεία (σπουδές, μουσικά ακούσματα), όσο και στις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν στην εποχή. Στόχος, λοιπόν, αυτού του κεφαλαίου είναι, καταρχήν, να προσδιορίσει το μουσικό ύφος του Πλέσσα, συγκρίνοντας και αντιπαρατίθοντας το με τα υπόλοιπα μουσικά είδη της ευρύτερης χρονικής περιόδου 1960-1975. Αυτό σημαίνει ότι θα προβούμε σε σύγκριση των μουσικολογικών χαρακτηριστικών των τραγουδιών του Πλέσσα, και του ευρύτερου μουσικού ρεύματος στο οποίο ανήκει, με αυτά των άλλων μουσικών ειδών που κυριαρχούσαν στην ελληνική μουσική σκηνή. Από την άλλη πλευρά, θα κάνουμε μια συνοπτική αναδρομή σε εκείνα τα βιογραφικά στοιχεία της ζωής του, που του έδωσαν τα πρώτα μουσικά εφόδια, και τον καθιέρωσαν ως σολίστ του πιάνου και έναν από τους μεγαλύτερους συνθέτες της χώρας μας¹⁰⁴, αλλά και σε εκείνα τα ιστορικά στοιχεία, με κορυφαίο γεγονός την επιβολή της Χούντας, ώστε να δούμε ποιες συνθήκες τον ώθησαν να στραφεί στο συγκεκριμένο μουσικό είδος.

Για τα μουσικά ρεύματα της εποχής 1960-1975, έχουμε κάνει λόγο στο δεύτερο κεφάλαιο. Ωστόσο, θα κάνουμε μια συνοπτική επισκόπηση των όσων έχουμε γράψει, για να μπορέσουμε να είμαστε πιο συνεκτικοί, και να κάνουμε την κατανόηση των σκέψεών μας πιο εύκολη. Την περίοδο που μελετούμε, αναπτύχθηκε ένα μεγάλο ρεύμα με πρωτοπόρους δύο μεγάλους συνθέτες της Ελλάδας: τον Μίκη Θεοδωράκη και τον Μάνο Χατζιδάκι. Το ρεύμα αυτό, με την ονομασία «έντεχνη λαϊκή μουσική»¹⁰⁵, αναπτύχθηκε και άκμασε τη δεκαετία του 1960, έχοντας ως συνοδοιπόρους πολλούς νέους συνθέτες, που θέλησαν να μιμηθούν τους κλειδοκράτορες του είδους, όπως ο Κουγιουμτζής, ο Λοΐζος, ο Μαρκόπουλος κ. ά. Χαρακτηριστικό των τραγουδιών του νέου αυτού είδους, είναι το γεγονός, ότι βασίζονται, ταυτόχρονα, στη «λαϊκή» και στην ευρωπαϊκή μουσική, δίνοντας, ωστόσο, μεγαλύτερη έμφαση στην πρώτη. Από τη μεν «λαϊκή» μουσική, δανείζονται το «λαϊκό» ηχόχρωμα, δηλαδή κάνουν εκτεταμένη χρήση του μπουζουκιού (και άλλων οργάνων της «λαϊκής» ορχήστρας), οι μελωδίες είναι λιτές, εμπνευσμένες από τη «λαϊκή» μουσική παράδοση και τα τραγούδια στηρίζονται, κατά κόρον, σε ελληνικούς ρυθμούς. Από τη δεύτερη, δανείζονται τους ευρωπαϊκούς κανόνες εναρμόνισης και εισάγουν στις ενορχηστρώσεις τους όργανα κλασικής ορχήστρας, δίνοντας νέα πνοή στο «λαϊκό» άκουσμα. Ωστόσο, σε πολλές περιπτώσεις, όπως στα τραγούδια του Θεοδωράκη και άλλων συνθετών, βλέπουμε να προτιμώνται οι «λαϊκοί» κανόνες εναρμόνισης από τα δυτικά αρμονικά πρότυπα. Βάσει, των παραπάνω, λοιπόν, βλέπουμε αρκετά κοινά σημεία της μουσικής του Πλέσσα, στην περίοδο που εξετάζουμε, με την «έντεχνη λαϊκή μουσική», καθώς αυτή χαρακτηρίζεται, τόσο από τη «λαϊκή», όσο και από την ελαφρά ευρωπαϊκή μουσική. Ωστόσο, η πολιτική και κοινωνική θεματολογία των στίχων των τραγουδιών της «έντεχνης λαϊκής μουσικής», αλλά και η ενορχήστρωσή τους με βάση όργανα της «λαϊκής» ορχήστρας, δεν βρίσκουν αντιστοιχία στις συνθέσεις του Πλέσσα, των οποίων ο

¹⁰⁴ Τους λόγους που τον θεωρούμε έναν από τους κορυφαίους συνθέτες της χώρας μας θα αναπτύξουμε παρακάτω, σελίδες 61-63.

¹⁰⁵ Για την ετυμολογία της ονομασίας «έντεχνη λαϊκή μουσική» έχουμε αναφερθεί στο τρίτο κεφάλαιο, σελίδα 16.

στίχος είναι, κυρίως, ερωτικός, και η ενορχήστρωσή τους αποτελείται από πολλά όργανα ευρωπαϊκής, αλλά και τζαζ ορχήστρας.

Άλλο ένα μουσικό ρεύμα, που διαδόθηκε πολύ στη δεκαετία του 1960, ήταν αυτό του «Νέου Κύματος». Αν και, η κοινή καταγωγή από την «έντεχνη λαϊκή μουσική» και το ελαφρό ευρωπαϊκό τραγούδι, στα τραγούδια του «Νέου Κύματος» μπορεί να θεωρηθεί ως ένα κομβικό σημείο με το μουσικό έργο του Μίμη Πλέσσα (όπως θα δούμε και παρακάτω, ασχολήθηκε ιδιαίτερα και με το ελαφρό τραγούδι), οι λιτές μελωδίες και ενορχηστρώσεις των τραγουδιών του «Νέου Κύματος», δε συνάδουν με την πολυπλοκότητα των συνθέσεων του συνθέτη και με τις ενορχηστρωτικές του προτιμήσεις. Έτσι, το μουσικό έργο του Πλέσσα δεν μπορούμε να το εντάξουμε στο σύνολο των έργων του «Νέου Κύματος».

Το «λαϊκό» και το ελαφρό τραγούδι της δεκαετίας του 1960 δεν μπορούν από μόνα τους να χαρακτηρίσουν τις συνθέσεις του Πλέσσα από το 1968-1975, καθώς αυτές ενέχουν στοιχεία και από τα δύο είδη. Έτσι, ο όρος «ελαφρολαϊκό» τραγούδι, ο οποίος συνοψίζει το νέο στυλ που δημιουργήθηκε στα τέλη της δεκαετίας, είναι το είδος που μπορεί να χαρακτηρίσει πιστότερα το μουσικό έργο του συνθέτη. Οι μελωδίες στηρίζονται τόσο στις ελληνικές όσο και στις ευρωπαϊκές κλίμακες, η εναρμόνιση των κομματιών γίνονται, όχι μόνο βάσει των ευρωπαϊκών κανόνων, αλλά και στηριζόμενες στους Αρμονικούς κύκλους των «λαϊκών δρόμων» και τα τραγούδια στηρίζονται, κυρίως, σε «λαϊκούς» ρυθμούς, με συχνές αναφορές, όμως, και στα «ελαφρά» 4/4. Όσον αφορά τις ενορχηστρώσεις, τα «ελαφρολαϊκά» τραγούδια, στηρίζουν τη βασική τους μελωδία, συνήθως, στο μπουζούκι, δίνοντας, όμως, παράλληλα, χώρο και σε άλλα όργανα, όπως το πιάνο στις συνθέσεις του Πλέσσα και το σαξόφωνο στα τραγούδια του Κατσαρού. Η υπόλοιπη ορχήστρα αποτελείται από ηλεκτρικές και ακουστικές κιθάρες, αρμόνιο, κοντραμπάσο (αργότερα ηλεκτρικό μπάσο) και ντραμς, ενώ, θέση στις ορχήστρες αυτές βρήκαν και πολλά πνευστά, όπως φλάουτο, κλαρινέτο κ. ά., αλλά και κρουστά, όπως τρίγωνα, καμπανάκια, κουρτίνες κ. ά. Ωστόσο, λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός, ότι τα τραγούδια του Πλέσσα, μέχρι το 1968, εντάσσονται στις ελαφρές συνθέσεις της εποχής, γεννιέται το εξής ερώτημα: ποιοι λόγοι τον ώθησαν να στραφεί σε πιο «λαϊκές» συνθέσεις;

Στη βιογραφία του συνθέτη είδαμε ότι πιάνο έμαθε από μόνος του, χωρίς την βοήθεια δασκάλου. Ωστόσο, ο ζήλος του ήταν τόσο μεγάλος, ώστε να γίνει ένα σπουδαίος σολίστ από μικρός. Ο πατέρας του ήταν από την Ζάκυνθο, και αγαπούσε την καλή μουσική¹⁰⁶ (ιδιαίτερα τις όπερες λόγω της καταγωγής του), ενώ η μητέρα του ήξερε πιάνο από τη θητεία της στη Ζάππειο σχολή. Το οικογενειακό περιβάλλον, λοιπόν, του Πλέσσα ήταν ιδιαίτερα φιλόμουσο, αλλά με κλίση στην ευρωπαϊκή ελαφρά μουσική. Αργότερα, φεύγοντας για σπουδές στην Αμερική, ο συνθέτης, θα γνωρίσει τη τζαζ μουσική, η οποία θα τον σημαδέψει για την υπόλοιπη ζωή του, καθώς η αγάπη του για το συγκεκριμένο είδος μουσικής, είναι κάτι που φαίνεται σε όλη τη μετέπειτα συνθετική του καριέρα. Ωστόσο, δείγματα «λαϊκών» επιρροών δε διαφαίνονται, ούτε στα βιογραφικά του στοιχεία, αλλά ούτε και στις συνθέσεις του μέχρι το 1968. Πώς, λοιπόν, μπορούμε να εξηγήσουμε μια τέτοια στροφή προς το «λαϊκό» τραγούδι;

Όπως έχουμε πει, η κυβέρνηση των Η. Π. Α, από το τέλος του Εμφυλίου, ασκούσε στην Ελλάδα τεράστια επιρροή, όχι μόνο στα πολιτικά θέματα, αλλά ακόμα και στις διάφορες εκφάνσεις της πολιτιστικής και κοινωνικής ζωής. Προσπάθησε, λοιπόν, με την ενσυνείδητη ή ασυνείδητη συγκατάθεση της ελληνικής κυβέρνησης, να δημιουργήσει μια «μαζική κουλτούρα»^{107 108} ώστε να μπορεί να ελέγχει την ανθρώπινη συνείδηση και να

¹⁰⁶ Δελαπόρτας, Μάκης. (2002). *Μίμης Πλέσσα: Ένας δρόμος, χίλιες νότες*, σελ. 21

¹⁰⁷ «Μαζική κουλτούρα» ονομάζουμε τις προβαλλόμενες μορφές αυτές τέχνης που δεν προέρχονται από τις λαϊκές μάζες, ώστε να εκφράσουν τις ανάγκες και τις πεποιθήσεις τους, αλλά παράγονται για αυτές ώστε να καταστρατηγηθεί ο τρόπος σύλληψης της κοινωνικής πραγματικότητας

δημιουργεί την αίσθηση μιας «ψεύτικης» ψυχαγωγίας, η οποία θα λειτουργήσει ως ασφαλιστική δικλείδα που θα εκτονώσει τις διάφορες κοινωνικές και πολιτικές κρίσεις. Έτσι εξηγείται η ξαφνική τάση της ελληνικής κοινωνίας προς την αμερικάνικη μουσική, που ξεκίνησε από τη δεκαετία του 1950 και πήρε μεγάλες διαστάσεις την επόμενη δεκαετία.

Η μεγάλη άνοδος, όμως, του «λαϊκού» τραγουδιού, με τη μορφή της «έντεχνης λαϊκής μουσικής» στις αρχές της δεκαετίας του 1960, άλλαξε τα δεδομένα στις μουσικές προτιμήσεις του κοινού. Η κοινωνική συνείδηση εκφράστηκε μέσα από την κοινωνική και πολιτική θεματολογία των τραγουδιών αυτών. Έτσι, η προσπάθεια δημιουργίας μιας ξένης μαζικής κουλτούρας παραμερίστηκε από την επιβολή της «έντεχνης λαϊκής μουσικής», η οποία έκφρασε το σύνολο του λαού. Ωστόσο, η δημιουργία του «ελαφρολαϊκού» είδους, στα τέλη της δεκαετίας του '60, μπορεί να δικαιολογηθεί ως μια προσπάθεια παραγωγής μαζικής κουλτούρας, καθώς τα χαρακτηριστικά της μουσικής αυτής παραπέμπουν στα αντίστοιχα χαρακτηριστικά της μαζικής κουλτούρας¹⁰⁹, όπως η εκμετάλλευση των στοιχείων της λαϊκής κουλτούρας και ο διαχωρισμός της από τα αρχικά της συμφραζόμενα, η καθιέρωση νέων θεμάτων και η τεχνητή αναβίωση παλιών τεχνοτροπιών (όπως αυτή του ελαφρού τραγουδιού). Έτσι, πίσω από την ετικέτα «ελαφρολαϊκή» μουσική, δημιουργήθηκε ένα νέο είδος που έχει, μεν, λαϊκίζουσα χροιά, αλλά ο χαρακτήρας του δεν είναι λαϊκός στο σύνολό του, καθώς τα περισσότερα χαρακτηριστικά του παραπέμπουν στο ελαφρό τραγούδι. Ωστόσο, το νέο αυτό είδος, γνώρισε μεγάλη άνθηση στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές του 1970, καθώς το σύνολο της ελληνικής κοινωνίας το αγάπησε, κυρίως, μέσα από την τεράστια προβολή του μέσα από τις κινηματογραφικές αίθουσες, και τα μιούζικαλ.

Πρωτοπόρος του είδους αυτού, λοιπόν, είναι ο Μίμης Πλέσσας, ο οποίος μετά από πολλά χρόνια θητείας στο ελαφρό τραγούδι, στράφηκε προς το «ελαφρολαϊκό», δημιουργώντας νέες μουσικές τεχνοτροπίες, χάρις στην προηγούμενη εμπειρία του, τόσο στο ελαφρό τραγούδι, όσο και στη τζαζ μουσική. Εισήγαγε νέα αρμονικά πρότυπα και μελωδίες στη «λαϊκή» μουσική, τα οποία έχουν βάση τη τζαζ, και, παράλληλα, όντας εξαιρετικός ενορχηστρωτής δημιούργησε ένα προσωπικό ύφος στις συνθέσεις του. Ωστόσο, δεν πρέπει να θεωρήσουμε ηθελημένη τη στροφή του συνθέτη προς τα πιο «λαϊκά» μονοπάτια. Η απότομη άνοδος του «λαϊκού» τραγουδιού σήμανε και την παρακμή της ελαφράς μουσικής, οι συνθέτες της οποίας, μην έχοντας άλλη διέξοδο, στράφηκαν προς τη «λαϊκή» μουσική.

¹⁰⁸ Η έννοια της κουλτούρας χρησιμοποιείται με βάση τον ορισμό της από τον Χορκχάιμερ, σύμφωνα με τον οποίον αποτελεί «το σύνολο των ιδεών, των ηθών, των κανόνων και των καλλιτεχνικών εκφράσεων που ξεπηδούν από τη «βάση» μιας κοινωνίας». Σαρίκας, Ζήσης. (1984). *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, σελ. 12

¹⁰⁹ Σαρίκας, Ζήσης. (1984). *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, σελ. 18-19

Κεφάλαιο 7: Μουσικολογική ανάλυση των συνθέσεων του Μίμη Πλέσσα

Επιλογή τραγουδιών

Στο κεφάλαιο αυτό θα αναπτυχθεί και θα ερευνηθεί το κυρίως ερώτημα της εργασίας μας: συναντιούνται τα δύο είδη μουσικής, αυτά της τζαζ και της «λαϊκής» μας μουσικής, στο μουσικό έργο του Μίμη Πλέσσα της περιόδου 1968-1975; Και αν όντως τα δύο μουσικά είδη απαντώνται στο έργο του, με ποιόν τρόπο τα χρησιμοποιεί, ώστε να παραχθεί ένα προσωπικό μουσικό ύφος, χωρίς να ξενίζει η διαφορετικότητα των δύο αυτών μουσικών κόσμων; Για να απαντήσουμε στα παραπάνω ερωτήματα, θα προβούμε, παρακάτω, στη μουσικολογική ανάλυση πέντε συνθέσεων του Μίμη Πλέσσα, ώστε να τα εξετάσουμε ως προς το ρυθμό τους, τη μελωδία τους, την εναρμόνισή τους και τα όργανα από τα οποία εκτελούνται. Τα κομμάτια που θα εξετάσουμε είναι τα εξής:

- *Καινούργιο μου φεγγάρι* - Στίχοι: Άκος Δασκαλόπουλος, Πρώτη ερμηνεία: Ρένα Κουμιώτη, Δίσκος: Ρένα Κουμιώτη 1 (1970, Lyra)
- *Αν είναι η αγάπη αμαρτία* - Στίχοι: Ηλίας Λυμπερόπουλος, Πρώτη ερμηνεία: Τζένη Βάνου, Δίσκος: Αν η αγάπη (1974, Minos)
- *Όλα δικά σου*: Στίχοι: Λευτέρης Παπαδόπουλος, Πρώτη ερμηνεία: Γιάννης Πουλόπουλος, Δίσκος: Γιάννης Πουλόπουλος 3 (1968, Lyra)
- *Το φεγγάρι πάνωθ'έ μου* - Στίχοι: Λευτέρης Παπαδόπουλος, Πρώτη ερμηνεία: Τόλης Βοσκόπουλος, Δίσκος: Αδέλφια μου, αλήτες, πουλιά (1970, Minos)
- *Σταγόνα στάγωνα* – Στίχοι: Ηλίας Λυμπερόπουλος, Πρώτη ερμηνεία: Τζένη Βάνου, Δίσκος: Αγόρι μου (1973, Minos)

Όπως είπαμε και στην εισαγωγή, για την επιλογή των κομματιών θέσαμε κάποιες παραμέτρους, ώστε να τα ξεχωρίσουμε μέσα από τον τεράστιο όγκο έργων που έχει συνθέσει ο μουσικοσυνθέτης. Η πρώτη σημαντική παράμετρος που θα έπρεπε να ακολουθήσουμε, ήταν η χρονική περίοδος κατά την οποία γράφτηκε το κάθε κομμάτι. Έτσι, λοιπόν, ενώ οι συνθέσεις του Μίμη Πλέσσα χρονολογούνται από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, σύμφωνα με τα στοιχεία της προσωπικής του δισκογραφίας, (όπως φαίνονται στο παράρτημα II) και φτάνουν ως τις αρχές του καινούργιου αιώνα (με το ορατόριο «Κοσμάς ο Αιτωλός», 2001), τα τραγούδια που θα επιλέγαμε θα έπρεπε να έχουν γραφτεί μέσα στην περίοδο 1968-1975.

Η δεύτερη παράμετρος που θέσαμε είναι ότι τα τραγούδια που θα επιλέγαμε θα έπρεπε να είναι δισκογραφημένα. Ενώ, δηλαδή, ο Πλέσσας, έχει συνθέσει μουσική τόσο για τον κινηματογράφο, όσο και για το θέατρο, πολλές από αυτές τις συνθέσεις δεν έχουν καταγραφεί σε δίσκο, και δε θα μπορούσαμε να τα μελετήσουμε.

Τέλος, η τρίτη και σημαντικότερη παράμετρος, ήταν ότι τα τραγούδια θα έπρεπε να έχουν στοιχεία και από τα δύο είδη. Σαφώς, όμως, δε θα μπορούσαμε να κάνουμε μουσικολογική ανάλυση σε όλες τις συνθέσεις, στις οποίες απαντώνται τζαζ και «λαϊκά» στοιχεία, καθώς κάτι τέτοιο θα ήταν ιδιαίτερα χρονοβόρο και δεν θα είχε κάποια περαιτέρω σημασία για την εργασία μας. Εντούτοις, επιλέξαμε συνθέσεις οι οποίες χρησιμοποιούν διαφορετικά κάθε φορά στοιχεία της τζαζ και της «λαϊκής» μουσικής, έτσι ώστε, ο αναγνώστης να αντιληφθεί καλύτερα τα επιμέρους στοιχεία, τις διαφορές και τις ομοιότητές των μουσικών αυτών ειδών.

Καινούργιο μου φεγγάρι

Το τραγούδι «Καινούργιο μου φεγγάρι» με ερμηνεύτρια τη Ρένα Κουμιώτη, είναι μια σύνθεση που κυκλοφόρησε σε δίσκο (με τίτλο «Ρένα Κουμιώτη 1») το 1970. Εκ πρώτης όψεως φαίνεται ένα γνήσιο «λαϊκό» κομμάτι, ωστόσο στην περαιτέρω ανάλυση της σύνθεσης θα καταλάβουμε ότι ενέχει μέσα του στοιχεία και της τζαζ μουσικής. Ο ρυθμός του τραγουδιού είναι σε 2/4. Ωστόσο, για λόγους ευκρίνειας, η παρτιτούρα του κομματιού είναι γραμμένη σε 4/4, καθώς η μελωδία περιλαμβάνει πολλές μικρές αξίες. Έτσι, λοιπόν, μπορούμε να διαβάσουμε την παρτιτούρα σε four-beat, καθώς οι τονισμοί του δίνουν την αίσθηση του «χασάπικου». Ο ρυθμός δεν διακόπτεται από κάποιου είδους break ή stop-time, έννοιες που έχουμε γνωρίσει παραπάνω, αλλά μένει σταθερός. Έτσι, ο ρυθμός του κομματιού αποτελεί στοιχείο της ελληνικής «λαϊκής» παράδοσης, χωρίς να επηρεάζεται από jazz στοιχεία.

Από την άλλη πλευρά, αναλύοντας τη μελωδική γραμμή του κομματιού, παρατηρούμε ότι, οι κλίμακες από τις οποίες περνάει, υπάρχουν τόσο στη «λαϊκή» μουσική, όσο και στη τζαζ. Βλέπουμε, δηλαδή, ότι στα πρώτα τέσσερα μέτρα της εισαγωγής, η μελωδία «πατάει» πάνω στο «δρόμο» Α^b Ματζόρε της «λαϊκής» μουσικής ή στην κλίμακα Α^b Ionian της τζαζ, καθώς έχουν τον ίδιο οπλισμό. Ωστόσο, δε θα πρέπει να αγνοήσουμε την αλλοίωση (αναίρεση) που επιδέχεται η Ρε στο τρίτο μέτρο, δίνοντας την εντύπωση μιας στιγμιαίας μετατροπίας σε Α^b Lydian κλίμακα. Αυτή η αλλοίωση του Ρε, όμως, μπορεί να ερμηνευθεί και ως κατιόν ποίκιλμα ημιτονίου, το οποίο συναντάμε συχνά στη «λαϊκή» μας μουσική, ως «στολίδι» της μελωδικής γραμμής. Στα επόμενα τέσσερα μέτρα της εισαγωγής βρισκόμαστε σε «δρόμο» F Αρμονικό Μινόρε (ή κλίμακα F Harmonic Minor I), καθώς η αλλοίωση (αναίρεση) του προσαγωγέα (Μι), που συναντάμε στα μέτρα 4, 6 και 7, δε μας αφήνει να θεωρήσουμε την κλίμακα ως F Νησιώτικο Μινόρε (F Aeolian). Στο τέλος της εισαγωγής συναντάμε την κατιούσα χρωματική κλίμακα, η οποία ξεκινάει από τη νότα Φα.

Στα μέτρα 11 έως και 16, βρισκόμαστε σε «δρόμο» F Νησιώτικο Μινόρε (F Aeolian), καθώς βλέπουμε (μέτρο 14) ότι το Μι έχει ύφεση και δε σχηματίζει ημιτόνιο με την τονική Φα, όπως θα έπρεπε στην περίπτωση του Αρμονικού Μινόρε. Στα επόμενα μέτρα, και συγκεκριμένα στα μέτρα 17 μέχρι και 22, γίνεται μετατροπία σε «δρόμο» Α^b Ματζόρε (Α^b Ionian), ενώ στα μέτρα 23 έως και 26 βρισκόμαστε σε «δρόμο» F Αρμονικό Μινόρε (F Harmonic Minor I).

Στο refrain παρατηρούμε την ίδια σχεδόν μελωδική γραμμή της εισαγωγής με μια μικρή διαφοροποίηση στα μέτρα 33 έως και 36. Πιο συγκεκριμένα, στα μέτρα 27 έως και 30 η μελωδία πατάει σε «δρόμο» Α^b Ματζόρε (Α^b Ionian), με την αναίρεση στο Ρε (μέτρο 29) να δανείζεται από τη Lydian κλίμακα. Η F Αρμονική Μινόρε (F Harmonic Minor) χαρακτηρίζει τα μέτρα 31 μέχρι 34. Στιγμιαία μετατροπή σε Α^b Ματζόρε (Α^b Ionian) γίνεται στα μέτρα 35 και 36, για να γυρίσει ξανά το κομμάτι στον αρχικό «δρόμο» F Αρμονικό Μινόρε (F Harmonic Minor). Τέλος, στα μέτρα 39 και 40 παρατηρούμε ξανά τη μετατροπία σε χρωματική κλίμακα.

Όπως έχουμε πει προηγουμένως, στα χαρακτηριστικά της τζαζ μουσικής, ένα από τα στοιχεία που τη χαρακτηρίζουν είναι οι πολυάριθμες μετατροπίες που λαμβάνουν χώρα σε ένα ή δύο μέτρα. Με αυτόν τον τρόπο, λοιπόν, μπορούν να δοθούν πολλές ερμηνείες κατά τη μουσικολογική ανάλυση μιας σύνθεσης. Ωστόσο, καθώς στη «λαϊκή» μουσική, δεν υπάρχει παρόμοιος τρόπος μουσικολογικής αντιμετώπισης, θα αναφερόμαστε σε αυτές τις μικρές μετατροπίες, μόνο με τζαζ χαρακτηρισμούς. Έτσι, συνεχίζοντας την ανάλυση της μελωδίας, μπορούμε να πούμε ότι σημειώνονται μικρά περάσματα στην κλίμακα Mixolydian στα μέτρα 2, 20, 28 και 36 όπου δηλαδή συναντούμε την συγχορδία της έβδομης βαθμίδας να χαρακτηρίζει ένα ολόκληρο μέτρο (η κλίμακα που δημιουργείται

όταν πάρουμε ως τονική την έβδομη νότα της Aeolian, με τον οπλισμό αυτής, είναι η Mixolydian).

Στα αρμονικά στοιχεία του κομματιού αξίζει να σημειώσουμε τη συχνή χρήση της αλυσίδας $II\text{m}7 - V_7 - I$ και των συγχορδιών μεθ' εβδόμης, στοιχεία που όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο χαρακτηρίζουν την τζαζ μουσική. Πιο συγκεκριμένα, στα μέτρα 1-4, 16-17 και 27-30, βλέπουμε την αλυσίδα $B\text{m}7 - E\flat - A\flat$, το οποίο είναι το $II\text{m}7 - V_7 - I$ της $A\flat$ Ionian. Ωστόσο, όταν η μελωδία «κυλάει» πάνω σε F Αρμονικό Μινόρε, τότε παρατηρούμε ότι η εναρμόνιση γίνεται με βάση το Μεγάλο Αρμονικό κύκλο, δηλαδή με τις κύριες συγχορδίες I, IV και V, με τις οποίες δημιουργεί μουσικές αλυσίδες με τη μορφή $IV\text{m} - V_7 - I$, όπως στα μέτρα 23-26 και 31-34. Τέλος, συχνή είναι η χρήση των Dominant ακόρντων (Συγχορδίες μεθ' εβδόμης) στις βαθμίδες $II\text{m}$ ($B\text{m}7$) και V ($E\flat 7$) της κλίμακας $A\flat$ Ματζόρε ($A\flat$ Ionian), όπως και στη βαθμίδα V (C_7) των «δρόμων» F Νησιώτικο Μινόρε (F Aeolian) και F Αρμονικό Μινόρε (F Harmonic Minor I).

Ενορχηστρωτικά το τραγούδι παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, καθώς παρατηρούμε τον συνδυασμό οργάνων που στηρίζουν μια «λαϊκή» ορχήστρα με άλλα της τζαζ σκηνής. Τα δύο μπουζούκια, τα οποία προβάλλονται, παίζουν με διφωνία τη βασική μελωδία, δίνοντας ταυτόχρονα το «λαϊκό» χαρακτήρα στο κομμάτι. Η ακουστική κιθάρα συνοδεύει ρυθμικά τα μπουζούκια, ενώ τα βιολιά, αν και σολιστικά όργανα όταν απαντώνται σε λαϊκή ορχήστρα, έχουν κι αυτά συνοδευτικό ρόλο (παίζουν tremolo στην εισαγωγή).

Από την άλλη πλευρά, τα όργανα που συμπληρώνουν την υπόλοιπη ορχήστρα προέρχονται από τη τζαζ μουσική. Η δεύτερη κιθάρα είναι ηλεκτρική και παίζει μόνο στα ισχυρά μέρη του κομματιού για να εμπλουτίζει την αρμονική σειρά, ενώ το όργανο αποτελεί μαζί με την ακουστική κιθάρα, το κοντραμπάσο και τα ντράμς τη βάση της συνοδείας. Χαρακτηριστικό είναι το άκουσμα της μαρίμπας, που «γεμίζει» με το tremolo τη συνοδευτική γραμμή, ενώ, παρατηρείται ακόμα, η χρήση του κλαρινέτου, στην εισαγωγή, καθώς και της άρπας για να τονίζουν τις δυναμικές του τραγουδιού. Επίσης, χαρακτηριστικά, στις συνθέσεις του Μίμη Πλέσσα (όπως θα δούμε και παρακάτω), είναι τα κουδούνια και τα γκλόγκενσπηντλ, που δίνουν ένα μαγευτικό ήχο στη σύνθεση. Συνήθως, παίζονται στην αρχή του μέτρου για να τονίσουν το ισχυρό μέρος. Τέλος, παρατηρούμε το pizzicato παίξιμο του κοντραμπάσο, τεχνική που εφαρμόζεται σε τζαζ συνθέσεις.

Συνοψίζοντας, λοιπόν, παρατηρούμε ότι, στο τραγούδι αυτό, με εξαίρεση το ρυθμό που δεν παρουσιάζει τζαζ επιρροές, υπάρχουν ταυτόχρονα λαϊκά και τζαζ ακούσματα, τα οποία συνδυάζονται αρμονικά, ώστε να δίνουν ένα προσωπικό συνθετικό στυλ στο Μίμη Πλέσσα, το οποίο θα συναντήσουμε και στις υπόλοιπες συνθέσεις του. Οι «λαϊκοί δρόμοι» ταυτίζονται με τις κλίμακες της τζαζ, έτσι ώστε, ο Ματζόρε να ταυτίζεται με την Ionian, ο Νησιωτικός Μινόρε με την Aeolian και ο Αρμονικός Μινόρε με την Harmonic Minor I. Η αρμονική αλυσίδα $II\text{m}7 - V_7 - I$ της τζαζ, συνυπάρχει με το $IV\text{m} - V_7 - I\text{m}$ της «λαϊκής» μουσικής, ενώ, τα «λαϊκά» όργανα, όπως το μπουζούκι και η κιθάρα, «παντρεύονται» αρμονικά με τη μαρίμπα, το όργανο, την άρπα και τα γκλόγκενσπηντλ.

Kainourgio mou feggari

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Piano (Pno.), Alto (A.), and 4-string Bass Guitar (Bass). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, eighth notes, and sixteenth notes. The first system (measures 1-4) shows the Piano and Bass parts with triplets, while the Alto part is silent. The second system (measures 5-9) features more complex rhythmic patterns in the Piano and Bass parts, including eighth and sixteenth notes, and triplets. The Alto part remains silent. The third system (measures 10-13) continues the rhythmic complexity with eighth and sixteenth notes, triplets, and a quintuplet in the Alto part. The fourth system (measures 14-18) shows the Piano and Bass parts with triplets and eighth notes, while the Alto part has a melodic line with triplets. The fifth system (measures 19-22) features the Piano and Bass parts with triplets and eighth notes, and the Alto part with a melodic line including quintuplets and triplets.

24

Piano (Pno.) part: Treble clef, key signature of three flats. Measures 24-28. Measure 24 has a whole rest. Measure 25 starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a dashed line and '8va' above it. This is followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4), then a triplet of eighth notes (G4, F4, E4), and finally a triplet of eighth notes (D4, C4, B3). Measure 26 has a whole rest. Measure 27 has a whole rest. Measure 28 has a whole rest.

Vocal (A.) part: Treble clef, key signature of three flats. Measures 24-28. Measure 24 has a whole rest. Measure 25 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 26 has a whole rest. Measure 27 has a quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 28 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.

Bass part: Bass clef, key signature of three flats. Measures 24-28. Measure 24 has a whole rest. Measure 25 has a quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2. Measure 26 has a whole rest. Measure 27 has a quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2. Measure 28 has a quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2.

29

Piano (Pno.) part: Treble clef, key signature of three flats. Measures 29-33. Measure 29 has a whole rest. Measure 30 has a whole rest. Measure 31 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a dashed line and '8va' above it. Measure 32 has a whole rest. Measure 33 has a whole rest.

Vocal (A.) part: Treble clef, key signature of three flats. Measures 29-33. Measure 29 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 30 has a quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 31 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 32 has a quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 33 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.

Bass part: Bass clef, key signature of three flats. Measures 29-33. Measure 29 has a whole rest. Measure 30 has a whole rest. Measure 31 has a quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2. Measure 32 has a whole rest. Measure 33 has a quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2.

34

Piano (Pno.) part: Treble clef, key signature of three flats. Measures 34-38. Measure 34 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a dashed line and '8va' above it. Measure 35 has a whole rest. Measure 36 has a whole rest. Measure 37 has a whole rest. Measure 38 has a whole rest.

Vocal (A.) part: Treble clef, key signature of three flats. Measures 34-38. Measure 34 has a whole rest. Measure 35 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 36 has a quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 37 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 38 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.

Bass part: Bass clef, key signature of three flats. Measures 34-38. Measure 34 has a whole rest. Measure 35 has a quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2. Measure 36 has a whole rest. Measure 37 has a quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2. Measure 38 has a quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2.

39

Piano (Pno.) part: Treble clef, key signature of three flats. Measures 39-40. Measure 39 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a dashed line and '8va' above it. Measure 40 has a whole rest.

Vocal (A.) part: Treble clef, key signature of three flats. Measures 39-40. Measure 39 has a whole note G4. Measure 40 has a whole rest.

Bass part: Bass clef, key signature of three flats. Measures 39-40. Measure 39 has a quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2. Measure 40 has a quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2.

41

Piano (Pno.) part: Treble clef, key signature of three flats. Measures 41-42. Measure 41 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a dashed line and '8va' above it. Measure 42 has a whole rest.

Vocal (A.) part: Treble clef, key signature of three flats. Measures 41-42. Measure 41 has a whole note G4. Measure 42 has a whole rest.

Bass part: Bass clef, key signature of three flats. Measures 41-42. Measure 41 has a quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2. Measure 42 has a quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2.

Αν είναι η αγάπη αμαρτία

Στο πρώτο τραγούδι που παρουσιάσαμε, είδαμε ότι είχε περισσότερο «λαϊκό» χαρακτήρα, λόγω του ρυθμού του, και του πρώτου ρόλου του μπουζουκιού στα σολιστικά όργανα, χωρίς, όμως, να λείπουν τα τζαζ στοιχεία (ιδιαίτερα στην ενορχήστρωση του κομματιού). Δε μπορούμε, βεβαίως, να αναφερθούμε στις κλίμακες που χρησιμοποιήθηκαν, καθώς αυτές ταυτίζονται στα δύο είδη μουσικής. Στο δεύτερο κομμάτι που θα παρουσιάσουμε, θα παρατηρήσουμε το αντίθετο φαινόμενο, δηλαδή μία σύνθεση που υπάγεται στα ελαφρά τραγούδια, χωρίς, ωστόσο, να λείπει το «λαϊκό» στοιχείο.

Το τραγούδι «Αν είναι η αγάπη αμαρτία», ερμηνευμένο για πρώτη φορά από τη φωνή της Τζένης Βάνου (στο δίσκο «Αν η αγάπη»), αποτελεί μία από τις πιο χαρακτηριστικές συνθέσεις του Μίμη Πλέσσα, που συνδυάζουν τζαζ και «λαϊκή» μουσική. Ο ρυθμός του τραγουδιού είναι στα 4/4, με τονισμούς στα ισχυρά μέρη του μέτρου, δηλαδή στο 1 και στο 3 του κάθε μέτρου. Οι τονισμοί γίνονται από το μπάσο, καθώς τα ντραμς δεν χρησιμοποιούνται κατά τη διάρκεια του *couple*, αποτελώντας το μοναδικό όργανο που διατηρεί σταθερό το ρυθμό. Από τα παραπάνω ρυθμικά χαρακτηριστικά, λοιπόν, συμπεραίνουμε ότι η σύνθεση είναι γραμμένη σε 4/4 και εκτελεσμένη με τρόπο *two-beat*.

Εμφανής είναι, επίσης, η χρήση των ρυθμικών εννοιών *stop-time* και *break* κατά τη διάρκεια της σύνθεσης. Συγκεκριμένα, στο μέτρο 14, παρατηρείται η χρήση ενός μοτίβου τονισμών από τα όργανα συνοδείας, καθώς ο ρυθμός έχει στιγμιαία διακοπή. Στην περίπτωση αυτή, τα όργανα παίζουν σε *stop-time*, εν αντιθέσει με τα μέτρα 15 και 27, στα οποία υπάρχει *break*. Από τη μία πλευρά, στο μέτρο 15, την διακοπή του ρυθμού ακολουθεί ένας αυτοσχεδιασμός στο σολιστικό όργανο, και πιο συγκεκριμένα, στο μπουζούκι, ενώ, στο μέτρο 27, τη σκυτάλη στον αυτοσχεδιασμό αναλαμβάνουν τα ντραμς, τα οποία στη συνέχεια επαναφέρουν το *two-beat*.

Οφείλουμε να κάνουμε ιδιαίτερη αναφορά σε ένα άλλο χαρακτηριστικό σημείο του κομματιού, καθώς παρατηρούμε την παρεμβολή ενός μέτρου 2/4 στο 16^ο μέτρο, ώστε να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στην «κορώνα»¹¹⁰ που ακολουθεί. Δε μπορούμε να χαρακτηρίσουμε το φαινόμενο αυτό ως *secondary rag*, καθώς δεν πρόκειται για υπέρθεση ενός μέτρου μέσα στο άλλο, αλλά για παρεμβολή ενός μέτρου διαφορετικής ρυθμικής αγωγής, μέσα στη σύνθεση.

Τέλος, άλλος ένας από τους ρυθμικούς μηχανισμούς της τζαζ που παρατηρείται στο τραγούδι αυτό, είναι η χρήση μουσικών συγκοπών. Στα μέτρα 4 και 25, συναντούμε συγκοπές, οι οποίες, ωστόσο, δε λαμβάνουν χώρα στα ρυθμικά όργανα, αλλά στα σολιστικά. Η βασική μελωδική γραμμή, λοιπόν, παρουσιάζει συγκοπές, με τις οποίες προσδίδει δυναμική στις αξίες, μεταφέροντάς τις από το ασθενές μέρος του μέτρου στο ισχυρό.

Η μελωδική γραμμή του τραγουδιού είναι βασισμένη σε «δρόμο» F Νησιωτικό Μινόρε (ή κλίμακα F Aeolian). Ωστόσο, στα μέτρα 15 και 16, η δομή του «δρόμου» αλλάζει, καθώς ο προσαγωγέας του (Mi) ανεβαίνει κατά ένα ημιτόνιο. Έτσι, γίνεται μετατροπή σε διαφορετικό «δρόμο», αλλά με την ίδια τονική βάση. Μεταφερόμαστε, δηλαδή, από την κλίμακα F Νησιωτικό Μινόρε (F Aeolian) στο σχετικό της «δρόμο» F Αρμονικό Μινόρε (F Harmonic Minor), καθώς διαφέρουν μόνο στο διάστημα που σχηματίζει ο προσαγωγέας με την τονική.

Στιγμιαία περάσματα σημειώνονται σε πολλές κλίμακες, ανάλογα με τη βαθμίδα που χρησιμοποιείται. Έτσι, παρατηρούμε πέραςμα στη C Phrygian ως V βαθμίδα της F Aeolian στα μέτρα 2, 18, 22, 25 και 29. Επίσης, σημειώνονται περάσματα στην B_b Dorian

¹¹⁰ «Κορώνα» ονομάζεται το μουσικό σημείο που δηλώνει την επιμήκυνση μιας νότας, το οποίο σημειώνεται πάνω από τη νότα αυτή.

ως IV βαθμίδα του κομματιού (μέτρα 3, 7, 21, 23 και 28), στην D^b Lydian ως VI βαθμίδα (μέτρα 12, 19, 26, 31 και 34) και στην E^b Mixolydian ως VII βαθμίδα (μέτρο 11).

Στα αρμονικά στοιχεία, του τραγουδιού, δεν παρατηρούνται αρμονικές αλυσίδες που να δηλώνουν επιρροές από τη τζαζ ή τη «λαϊκή» μουσική. Ωστόσο, η εκτεταμένη χρήση Dominant ακόρντων σε όλο το κομμάτι, φανερώνει τη διάθεση του μουσικοσυνθέτη για εναρμόνιση του τραγουδιού με τζαζ πρότυπα. Τετράφωνα ακόρντα με έβδομη δεν χρησιμοποιούνται μόνο στην πέμπτη βαθμίδα του κομματιού, αλλά και στις άλλες κύριες συγχορδίες, δηλαδή την πρώτη (μέτρα 4 και 17), την τέταρτη (μέτρα 13 και 23) και την έβδομη (μέτρο 8). Ακόμα, η χρήση της Vsus¹¹¹ (μέτρο 14 και 15), αλλά και της τετράφωνης συγχορδίας I 9,7 (μέτρο 20) αποτελούν στοιχεία που φανερώνουν τις τζαζ επιρροές του Μίμη Πλέσσα.

Το τραγούδι κυκλοφόρησε το 1974, εποχή κατά την οποία είχε κάνει ιδιαίτερα αισθητή την παρουσία της, η ροκ μουσική στην Ελλάδα. Η νέα αυτή μουσική μόδα, σε συνδυασμό με τις νέες συνθήκες ηχογράφησης (καλύτερες τεχνικές συνθήκες), έδωσαν χώρο στα ηλεκτρικά όργανα. Ηλεκτρικές κιθάρες, ηλεκτρικά μπάσα και αρμόνια, είχαν βρει θέση στις ορχήστρες από τη δεκαετία του 1960. Έτσι, λοιπόν, αναλύοντας τα όργανα τα οποία αποτελούν του συγκεκριμένου τραγουδιού, θα δούμε ότι το σολιστικό ρόλο κρατάνε τα δύο μπουζούκια, προσθέτοντας, έτσι, ο συνθέτης, «λαϊκή» χροιά στο κομμάτι. Το πιάνο παίζει, επίσης, τη βασική μελωδική γραμμή της εισαγωγής, κατέχοντας εξίσου σολιστικό ρόλο, ενώ, κατά τη διάρκεια του τραγουδιού παίζει αυτοσχεδιαστικά, σε τζαζ ύφος, πάνω στα λόγια της τραγουδίστριας, εμπλουτίζοντας, έτσι, τη συνοδεία καθώς απουσιάζουν τα ντραμς. Διακρίνονται, ακόμα, δύο ειδών κιθάρες: μία ακουστική, η οποία παίζει με άρπισμα τις συγχορδίες και έχει ένα μικρό σολιστικό ρόλο στην εισαγωγή, και μία ηλεκτρική, η οποία παίζει ρυθμικά τα ακόρντα προσδίδοντας δυναμική στο τραγούδι¹¹². Βασικό όργανο της αρμονικής γραμμής είναι το αρμόνιο. Η δυνατότητα του οργάνου αυτού να αποδίδει ολοκληρωμένες τις τετράφωνες συγχορδίες, με όλες τις προεκτάσεις, προσδίδει στο τραγούδι τη τζαζ αισθητική του. Το ηλεκτρικό μπάσο, που ήρθε στη θέση του κοντραμπάσο, κατέχει ουσιαστική θέση στο τραγούδι, καθώς, εκτός από βάση της αρμονικής σειράς, αποτελεί και το όργανο που κρατάει σταθερό το ρυθμό, ενόψει της απουσίας των ντραμς στο couple του κομματιού. Από τα παραπάνω, λοιπόν, συμπεραίνουμε, ότι η ενορχήστρωση βασίζεται κυρίως στις επιρροές του μουσικοσυνθέτη από τη τζαζ και την ελαφρά μουσική. Ωστόσο, το μπουζούκι κατέχει τον κατεξοχήν ρόλο της ορχήστρας, όντας το σολιστικό όργανο, καθιστώντας ταυτόχρονα το τραγούδι στα «ελαφρολαϊκά» (και συνάμα «λαϊκά») τραγούδια της εποχής.

¹¹¹ Οι συγχορδίες που έχουν την ένδειξη sus αποτελούνται από τις βαθμίδες I – IV – V με τη τέταρτη βαθμίδα να λύνεται διαδοχικά στην τρίτη.

¹¹² Στα refrain είναι περασμένο flagger στην ηλεκτρική κιθάρα

An einai i agapi amartia

Piano

Soprano Solo

4-string Bass Guitar

5

Pno.

S. Solo

Bass

9

Pno.

S. Solo

Bass

14

Pno.

S. Solo

Bass

18

Pno.

S. Solo

Bass

Musical score for measures 18-21. The piano part consists of whole rests. The saxophone solo part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

22

Pno.

S. Solo

Bass

Musical score for measures 22-26. The piano part features a complex chordal texture with many notes. The saxophone solo part has a melodic line. The bass part provides a rhythmic accompaniment.

27

Pno.

S. Solo

Bass

Musical score for measures 27-31. The piano part has a simple chordal texture. The saxophone solo part has a melodic line with first and second endings. The bass part provides a rhythmic accompaniment.

32

Pno.

S. Solo

Bass

Musical score for measures 32-35. The piano part features a complex chordal texture with many notes. The saxophone solo part has a melodic line. The bass part provides a rhythmic accompaniment.

Όλα δικά σου

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά τραγούδια, του Μίμη Πλέσσα, το οποίο έχει σαφείς τζαζ επιρροές, είναι το «Όλα δικά σου». Τόσο η μελωδική του γραμμή και η αρμονική του δομή, όσο και η ενορχήστρωσή του προδίδουν τις τζαζ επιδράσεις στο μουσικοσυνθέτη. Όσον αφορά τη ρυθμική αγωγή του τραγουδιού, έχουμε, και σε αυτό το τραγούδι, ένα two-beat σε διπλή υποδιαίρεση χρόνου (duple rhythm) στο couple. Στην πρώτη στροφή του couple το two-beat κρατάει μόνο το μπάσο, ενώ στη δεύτερη ισχυροποιείται, καθώς στη δομή της συνοδείας προστίθονται τα ντραμς. Παρότι ο ρυθμός μένει σταθερός σε όλη τη διάρκεια του κομματιού, στο refrain παρατηρούμε ότι οι τονισμοί αλλάζουν, καθώς έχουμε τονισμούς σε όλα τα μέρη του μέτρου, δηλαδή παρουσιάζεται ένα four-beat. Με αυτούς τους ισχυρούς τονισμούς και με την παρουσία του μπουζουκιού στο refrain, δίνεται η αίσθηση του «χασάπικου», χωρίς, ωστόσο, η ρυθμική αγωγή να έχει αλλάξει σε 2/4.

Στις συνθέσεις που έχουμε εξετάσει, παραπάνω, παρατηρήσαμε ότι οι κλίμακες, που χρησιμοποιήθηκαν, ήταν κοινές στα δύο μουσικά είδη, έχοντας, ωστόσο, διαφορετικές ονομασίες. Στο παρόν τραγούδι, θα σημειώσουμε μια νέα κλίμακα, η οποία απαντάται μόνο στη τζαζ μουσική. Αναλύοντας τη μελωδική γραμμή του τραγουδιού, βλέπουμε ότι αυτή βασίζεται στη G Dorian κλίμακα της τζαζ μουσικής. Χαρακτηριστικό της κλίμακας, το διάστημα της 6^{ης} μεγάλης που σχηματίζεται με την τονική, επηρεάζοντας, έτσι, την ποιότητα της IV βαθμίδας, όπως θα δούμε και παρακάτω. Η G Dorian κλίμακα χαρακτηρίζει την εισαγωγή και το couple του τραγουδιού, δηλαδή τα μέτρα 1-18 και 33 έως και 35.

Σχετική κλίμακα της Dorian, είναι η Aeolian, καθώς διαφέρουν μόνο ως προς τον οπλισμό της έκτης νότα. Το γεγονός αυτό καθιστά εύκολη τη μετατροπή από τη μία κλίμακα στην άλλη πάνω στην ίδια τονικότητα. Κατ' αυτό τον τρόπο, λοιπόν, το ρεφρέν είναι γραμμένο σε G Aeolian κλίμακα. Ωστόσο, λόγω του ρυθμού, που παραπέμπει σε «χασάπικο», και, κατά συνέπεια, σε «λαϊκό» ρυθμό, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το ρεφρέν βασίζεται στο «δρόμο» G Νησιώτικο Μινόρε (οι κλίμακες Νησιώτικο Μινόρε και Aeolian ταυτίζονται, όπως έχουμε πει παραπάνω).

Ακόμα, σύντομα περάσματα γίνονται και σε άλλες κλίμακες ανάλογα με τη βαθμίδα, στην οποία έγινε στάση στο μέτρο. Πολλές μετατροπές, κατά τη διάρκεια της σύνθεσης, γίνονται στις κλίμακες E \flat Lydian και F Mixolydian ως VI και VII βαθμίδα της G Aeolian, αντίστοιχα. Έτσι, η E \flat Lydian παρατηρείται στα μέτρα 20, 23-24 και 27, ενώ η F Mixolydian στα μέτρα 21-22, 25-26 και 28. Στο ρεφρέν συναντούμε μετατροπή και στη D Phrygian ως V της G Aeolian στο μέτρο 29.

Στην εισαγωγή και στο couple του τραγουδιού, που, όπως είπαμε, χαρακτηρίζεται από την κλίμακα G Dorian, συναντούμε περάσματα στη C Mixolydian κλίμακα, ως IV της αρχικής κλίμακας. Πιο συγκεκριμένα, στα μέτρα 2, 4, 7-8, 12 και 15-16, στα οποία γίνεται στάση στην IV βαθμίδα, μπορούμε να χαρακτηριστούν ως μετατροπές στη C Mixolydian κλίμακα, στις οποίες χρησιμοποιείται η I βαθμίδα.

Όπως έχουμε δει στα τραγούδια που έχουμε αναλύσει μέχρι τώρα, ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει τον Μίμη Πλέσσα στην εναρμόνιση των συνθέσεών του είναι η εκτεταμένη χρήση των συγχορδιών μεθ' εβδόμης. Στο τραγούδι «Όλα δικά σου», συχνή είναι η παρουσία της εβδόμης, όπως βλέπουμε στα μέτρα 5,13 (Im7), 29 (Vm7) και 31 (IVm7). Ωστόσο, χρησιμοποιούνται πολλές συγχορδίες με προεκτάσεις μεγαλύτερες της 9^{ης}, χρήση της οποίας είδαμε στο προηγούμενο τραγούδι. Έτσι, παρατηρούμε συγχορδίες με προέκταση την 11^η, όπως της I $_{11,9,7}$ στα μέτρα 1 και 33. Ακόμα, η 9^η χρησιμοποιείται, όχι μόνο στην I βαθμίδα (μέτρα 3 και 35), αλλά και στην IV (μέτρο 2) και στην V (μέτρο 34).

Στο refrain χρησιμοποιείται ο Μικρός Αρμονικός κύκλος, καθώς χρησιμοποιούνται οι δευτερεύουσες συγχορδίες του G Νησιώτικου Μινόρε, με εξαίρεση την IV βαθμίδα που παρουσιάζεται στο μέτρο 31. Αντιθέτως, στο couple δεν μπορούμε να μιλήσουμε για Αρμονικούς κύκλους, αφού δεν υπάρχει «λαϊκός δρόμος» με τον αντίστοιχο οπλισμό της Dorian κλίμακας.

Η ορχήστρα που εκτελεί το τραγούδι θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια μικρή τζαζ μπάντα. Τα όργανα που την αποτελούν είναι το πιάνο, οι κιθάρες, το vibraphone, το κοντραμπάσο, το ντέφι (καθώς ακούγονται οι ζήλιες) και τα ντραμς, ενώ, μια «λαϊκή» χροιά, στο κομμάτι, προσδίδει ο σολιστικός ρόλος του μπουζουκιού. Το πιάνο και το vibraphone έχουν έναν ελεύθερο ρόλο στο couple, όπου είτε με συγχορδίες, είτε με μικρά αυτοσχεδιαστικά θέματα εμπλουτίζουν τη λιτή ενορχήστρωση του κομματιού. Η ηλεκτρική κιθάρα έχει σολιστικό ρόλο, παίζοντας στο couple γεμίσματα, ενώ, η ακουστική κιθάρα έχει συνοδευτικό ρόλο στο refrain, παίζοντας ρυθμικά την αρμονική σειρά. Τέλος, το κοντραμπάσο, παίζοντας με τεχνική pizzicato, κρατάει σταθερό το ρυθμό τονίζοντας το ισχυρό μέρος του μέτρου.

Το συγκεκριμένο τραγούδι μπορούμε να πούμε ότι αποτελεί ένα «πάντρεμα» της τζαζ και της «λαϊκής» μουσικής, αλλά με τρόπο διαφορετικό από τα υπόλοιπα κομμάτια που έχουμε μελετήσει. Στις προηγούμενες συνθέσεις είδαμε το «λαϊκό» να ταυτίζεται με τη τζαζ (με βάση τις κλίμακες που χρησιμοποιήθηκαν), είτε να συνδυάζονται αρμονικά μέσα σε μία σύνθεση, χρησιμοποιώντας, ο μουσικοσυνθέτης, ταυτόχρονα, στοιχεία και των δύο μουσικών ειδών. Αντιθέτως, στο παρόν τραγούδι, παρατηρούμε ότι πρόκειται για μια σύνθεση που το κάθε της μέρος χαρακτηρίζεται από διαφορετικό είδος. Η εισαγωγή και το couple αποδίδουν το τζαζ ύφος, καθώς έχουμε ρυθμό σε two-beat, χωρίς Αρμονικούς κύκλους, αλλά με ελεύθερη εναρμόνιση, η μελωδία βασίζεται στη Dorian κλίμακα (της οποίας αντίστοιχη στο «λαϊκό» τραγούδι, δεν υπάρχει), ενώ το μπουζούκι δεν παίζει με «λαϊκό» ύφος. Από την άλλη πλευρά, στο refrain το τραγούδι παίρνει «λαϊκό» ύφος, καθώς η ρυθμική αγωγή αλλάζει σε «χασάπικο», η μελωδική γραμμή «κυλάει» πάνω σε Νησιώτικο Μινόρε, η αρμονική δομή βασίζεται στον Μικρό Αρμονικό κύκλο και το μπουζούκι παίζει με πιο «λαϊκότροπο» ύφος.

Ola dika sou

Piano

Tenor

4-string Bass Guitar

5

Pno.

T.

Bass

11

Pno.

T.

Bass

16

Pno.

T.

Bass

22

Pno.

T.

Bass

26

Pno.

T.

Bass

31

Pno.

T.

Bass

Το φεγγάρι πάνωθ'έ μου

Η επιλογή του τραγουδιού αυτού έγινε, επειδή αποτελεί το πιο αντιπροσωπευτικό δείγμα «λαϊκής» μουσικής, από τις υπόλοιπες συνθέσεις που αναλύσαμε. Ο ρυθμός του βασίζεται στις παλαιότερες ρίζες του τραγουδιού, το οποίο αργότερα ονομάστηκε «λαϊκό». Το ζεϊμπέκικο, ρυθμός που ήλθε στην Ελλάδα από τους Μικρασιάτες πρόσφυγες και έγινε, αργότερα, ο ρυθμός πάνω στον οποίο βασίστηκαν τα περισσότερα ρεμπέτικα τραγούδια, παρουσιάζεται, συχνά, στις συνθέσεις του Μίμη Πλέσσα, στην περίοδο που μελετούμε. Στο τραγούδι «Το φεγγάρι πάνωθ'έ μου», τα 9/8 χαρακτηρίζουν όλο το κομμάτι, χωρίς να παρεμβάλλεται άλλη ρυθμική αγωγή, όπως είδαμε σε προηγούμενες συνθέσεις. Ο «λαϊκός» ρυθμός χαρακτηρίζει το είδος που υπάγεται το τραγούδι, έτσι ώστε να ονομάζεται «λαϊκό». Σε αντίθεση με το κλασικό «λαϊκό» τραγούδι, στο οποίο το ζεϊμπέκικο παίζεται σε αργή ταχύτητα, στο τραγούδι αυτό ο ρυθμός παίζεται σε γρήγορη ταχύτητα, στοιχείο που χαρακτηρίζει αρκετά από τα ζεϊμπέκικα που έχει γράψει ο μουσικοσυνθέτης. Ακόμα, παρατηρούμε ότι στο couple συναντούμε παύσεις των συνοδευτικών οργάνων που παραπέμπουν στην έννοια του break, καθώς το σολιστικά όργανα παίζουν το δικό τους μέρος, παραμένοντας, ωστόσο, στον υποβόσκοντα ρυθμό.

Όσον αφορά τη μελωδική γραμμή του κομματιού, ο συνθέτης συνδέει πολλές διαφορετικές κλίμακες: από τη «λαϊκή» μουσική, τους «δρόμους» Σεγκιάχ και Χουζάμ και από τη τζαζ, τις κλίμακες VI Harmonic Minor, Mixolydian και Lydian $b7$. Οι «δρόμοι» Σεγκιάχ και Χουζάμ με την κλίμακα VI Harmonic Minor, μοιάζουν στον οπλισμό τους χωρίς, όμως, να ταυτίζονται. Στο τραγούδι που εξετάζουμε, θα παρατηρήσουμε ότι οι κλίμακες Σεγκιάχ και VI Harmonic Minor «ενώνονται», καθώς, ο μουσικοσυνθέτης, χρησιμοποιεί, ταυτόχρονα, τον οπλισμό και των δύο. Πιο συγκεκριμένα, στα δύο πρώτα μέτρα της εισαγωγής βρισκόμαστε σε «δρόμο» B_b Σεγκιάχ. Εντούτοις, χρησιμοποιείται η νότα Mi (E), η οποία δεν υπάρχει στον οπλισμό του, καθώς αυτή έχει ύφεση (E_b) στο B_b Σεγκιάχ. Η νότα (E), λοιπόν, δανείζεται από την κλίμακα VI Harmonic Minor. Η (E) θα επανέλθει στιγμιαία στην αρχική της μορφή (E_b) και θα επιδεχτεί ξανά αναίρεση στο ίδιο μέτρο (E), χωρίς, ωστόσο, να γίνεται μετατροπία σε B_b Harmonic Minor, καθώς ο φθόγγος Φα δίεση (F#) χαρακτηρίζει το «δρόμο» Σεγκιάχ.

Στο δεύτερο μέτρο επαναλαμβάνεται ο δανεισμός της (E) από την VI Harmonic Minor. Παρατηρούμε, ακόμα, ότι η εισαγωγή κλείνει με τις χρωματικές νότες Σολ δίεση (G#), Λα (A) και Σι ύφεση (B_b). Το γεγονός, όμως, ότι το δεύτερο πεντάχορδο Νιγρίζ, του «δρόμου» Σεγκιάχ, δεν περιέχει τη νότα (G#), αλλά και η κλίμακα VI Harmonic Minor δεν περιέχει στη σύνθεσή της τη νότα (A), δε σημαίνει ότι γίνεται μετατροπία, καθώς η μελωδία ξαναγυρίζει αμέσως στον αρχικό οπλισμό. Μπορούμε, έτσι, να μιλήσουμε για χρήση μελωδικής αλυσίδας, καθώς οι νότες (F), (G#), (A) και (B_b) θα μπορούσαν να αποτελούν ένα τετράχορδο F Χουζάμ, το οποίο χρησιμοποιείται ως αλυσίδα του πρώτου τετραχόρδου B_b Χουζάμ, που αποτελεί το «δρόμο» Σεγκιάχ.

Το τετράχορδο F Χουζάμ χρησιμοποιείται και στο couple του τραγουδιού, καθώς οι «απαντήσεις» του μπουζουκιού, στα μέτρα 3 και 4, βασίζονται πάνω σε αυτό. Τα μέτρα αυτά, όπως και το έκτο μέτρο του couple, χαρακτηρίζονται από το «δρόμο» B_b Χουζάμ, καθώς θα παρατηρήσουμε ότι τόσο η μελωδική, όσο και η αρμονική δομή των μέτρων αυτών, παραπέμπουν μόνο στο συγκεκριμένο «δρόμο». Άξιο παρατήρησης είναι το γεγονός ότι η νότα (A) επιδέχεται αναίρεση στο έκτο μέτρο, όμως το δεύτερο τετράχορδο Ραστ που χαρακτηρίζει το «δρόμο» Χουζάμ, δικαιολογεί αυτό το «κατέβασμα» του προσαγωγέα κατά την κατιούσα κίνηση. Ωστόσο, στο πέμπτο μέτρο γίνεται μετατροπία στην κλίμακα B_b Mixolydian, αφού η βαθμίδα $I7$ δεν υπάρχει στον Χουζάμ.

Στο refrain του τραγουδιού, η μελωδία συνεχίζει να βασίζεται στον B \flat Χουζάμ, με εξαίρεση το όγδοο μέτρο, στο οποίο γίνεται μετατροπή στην κλίμακα E \flat Lydian b_7 . Οι νότες (D \flat) και (A), που παρουσιάζονται, είναι χαρακτηριστικές της κλίμακας αυτής.

Η εναρμόνιση του κομματιού στηρίζεται στους Μεγάλους Αρμονικούς κύκλους των «δρόμων» B \flat Σεγκιάχ και B \flat Χουζάμ. Στην εισαγωγή (B \flat Σεγκιάχ) παρατηρούμε τη χρήση των βαθμίδων I και V $_7$, χαρακτηριστικές του Μεγάλου Αρμονικού κύκλου του «δρόμου». Ακόμα, στο couple και στο refrain της σύνθεσης, οι βαθμίδες I, IV και V $_7$ αποτελούν κύριες βαθμίδες του «λαϊκού δρόμου» Χουζάμ. Ωστόσο, τα τζαζ στοιχεία δεν λείπουν ούτε από την αρμονική δομή του κομματιού, καθώς οι μετατροπές στις κλίμακες Mixolydian και Lydian b_7 συνοδεύονται από τα αντίστοιχα αρμονικά τους χαρακτηριστικά (βαθμίδα I $_7$).

Από τα παραπάνω μουσικολογικά στοιχεία της σύνθεσης, καταλαβαίνουμε ότι, κατά κύριο λόγο, στηρίζεται στα «λαϊκά» μονοπάτια. Αυτό το συμπέρασμα στηρίζει και η ενορχήστρωση του κομματιού, καθώς τα όργανα που το αποτελούν το τοποθετούν στα «λαϊκά» κομμάτια. Το σολιστικό ρόλο κατέχουν τα δύο μπουζούκια, τα οποία παίζουν με διαφορά οκτάβας. Οι δύο κιθάρες που παίζουν έχουν εξίσου συνοδευτικό ρόλο, ωστόσο η ηλεκτρική παίζει όλες τις ρυθμικές αξίες, ενώ η ακουστική παίζει μόνο στα ισχυρά μέρη του μέτρου, δίνοντας έμφαση στους τονισμούς. Περίοπτη θέση στη συνοδεία κατέχει το αρμόνιο, καθώς με το ιδιαίτερο ηχόχρωμά του και τον τονισμό των Dominant ακόρντων, δίνει μια τζαζ απόχρωση στο τραγούδι. Ωστόσο, δεν υπάρχει ένα μόνο αρμόνιο στο κομμάτι, αλλά δύο, εκ των οποίων το δεύτερο παίζει, στις ψηλές νότες, την αρμονική σειρά σε όγδοα, έτσι ώστε το άκουσμά του να παραπέμπει σε μπαγλαμά. Τη βάση της συνοδείας κρατάνε τα ντραμς και το ηλεκτρικό μπάσο, το οποίο, εκείνη την εποχή, είχε αρχίσει να κερδίζει έδαφος στις προτιμήσεις των ορχηστρών, παραμερίζοντας το κοντραμπάσο. Το vibraphone παίζει μόνο στο refrain, ενισχύοντας τη δυναμική του κομματιού, ενώ, στο τέλος κάθε refrain παρατηρείται η συμμετοχή ενός φλάουτου, το οποίο παίζει τη δεύτερη φωνή στη μελωδία του τραγουδιού.

To feggari panothe mou

Piano

Tenor

4-string Bass Guitar

Measures 1-4. The Piano part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 3. The Tenor part is silent. The Bass part provides a steady accompaniment of quarter notes.

2

Pno.

T.

Bass

Measures 5-8. The Piano part continues the melodic line with a triplet in measure 7. The Tenor part is silent. The Bass part continues with quarter notes.

3

Pno.

T.

Bass

Measures 9-12. The Piano part has rests in measures 9 and 10, followed by a sixteenth-note pattern in measures 11 and 12. The Tenor part has a melodic line with eighth notes. The Bass part continues with quarter notes.

5

Pno.

T.

Bass

Measures 13-16. The Piano part has rests in measures 13 and 14, followed by a sixteenth-note pattern in measures 15 and 16. The Tenor part has a melodic line with eighth notes and a triplet in measure 15. The Bass part continues with quarter notes.

7

Pno.

T.

Bass

Measures 17-20. The Piano part has rests in measures 17 and 18, followed by a sixteenth-note pattern in measures 19 and 20. The Tenor part has a melodic line with eighth notes and triplets in measures 19 and 20. The Bass part continues with quarter notes.

9

Pno.

T.

Bass

1.

8

3

3

11

Pno.

T.

Bass

2.

8

2.

12

Pno.

T.

Bass

2.

8

Σταγόνα-σταγόνα

Η ρυθμική αγωγή που παρουσιάζεται, στο τραγούδι «Σταγόνα-σταγόνα», δεν εντάσσεται στους ρυθμούς, αποκλειστικά, της τζαζ ή της «λαϊκής» μουσικής, αλλά αντιθέτως, ο ρυθμός των 6/8 απαντάται και στα δύο είδη μουσικής, όπως είδαμε στο κεφάλαιο περί ρυθμολογίας. Η ρυθμική αγωγή παραμένει σταθερή σε όλη τη διάρκεια του κομματιού, δηλαδή δεν παρουσιάζονται άλλα μέτρα ενδιάμεσα, όπως είδαμε σε άλλες συνθέσεις. Ωστόσο, παρά το σταθερό ρυθμό του κομματιού, πρέπει να σημειώσουμε ότι υπάρχει μια αίσθηση ώθησης του tempo προς τα εμπρός, κατά τη διάρκεια του refrain (μέτρα 26 έως και 42) και του intro 2 (μέτρα 43 μέχρι και 50). Ο καταμερισμός των αξιών σε δέκατα έκτα, στα ντραμς, και η αέναη κίνηση του μπάσου παίζοντας μικρές αξίες, στα μέτρα αυτά, προκαλεί την αίσθηση του διπλασιασμού της ταχύτητας του tempo. Η τεχνική αυτή της τζαζ, η οποία ονομάζεται double-time, όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Παρατηρούμε, ακόμα, ότι χρησιμοποιείται η τεχνική του break, σε αρκετές περιπτώσεις του couple. Τα δύο μπουζούκια, τα οποία κατέχουν το σολιστικό ρόλο στο τραγούδι, παίζουν «απαντήσεις» κατά τη διάρκεια της διακοπής του ρυθμικού σχήματος. Στα μέτρα, λοιπόν, 12-13, 16-17 και 20-21 βλέπουμε ότι οι κιθάρες, το αρμόνιο, το μπάσο και τα ντραμς (τα δύο τελευταία μόνο στα μέτρα 20-21) διακόπτουν τη ρυθμική συνοδεία, και αφήνουν το περιθώριο στα δύο μπουζούκια να παίξουν το σολιστικό τους μέρος.

Στη παρούσα σύνθεση γίνονται συνεχόμενες μετατροπίες, καθώς η μελωδική και η αρμονική δομή παρουσιάζουν νότες και συγχορδίες που απαντώνται σε διαφορετικές κλίμακες. Έτσι, στο συγκεκριμένο κομμάτι δεν είναι εύκολο να το χαρακτηρίσουμε από την κλίμακα πάνω στην οποία βασίζεται, όπως γίνεται στα «λαϊκά» τραγούδια. Ωστόσο, μπορούμε να πούμε ότι η σύνθεση είναι γραμμένη σε κλίμακα C Harmonic Minor (C Αρμονικό Μινόρε), από τη συχνή παρουσία της στο κομμάτι, αλλά, κυρίως, από το γεγονός ότι το τραγούδι τελειώνει σε αυτή την κλίμακα.

Προβαίνοντας στην μελωδική ανάλυση της σύνθεσης, παρατηρούμε ότι η εισαγωγή ξεκινάει στηριζόμενη σε κλίμακα F Harmonic Minor, αν και το κομμάτι βρίσκεται σε Cm τονικότητα. Βλέπουμε, δηλαδή, ότι, ήδη, στα πρώτα δύο μέτρα του τραγουδιού έχουμε μετατροπία. Οι μετατροπίες γίνονται στιγμιαία, όπως θα δούμε και παρακάτω, καθώς λαμβάνουν χώρα, ακόμα και στο ασθενές μέρος του μέτρου. Το μέτρο 3 χαρακτηρίζεται από την κλίμακα E_b Ionian, καθώς βλέπουμε την V₇ της κλίμακας να λύνεται στη I βαθμίδα (μέτρο 4), η οποία με τη σειρά της, αποτελεί την III βαθμίδα της νέας κλίμακας C Harmonic Minor (ή C Αρμονικό Μινόρε). Η C Harmonic Minor θα χαρακτηρίσει το τέταρτο μέτρο και το μισό πέμπτο, καθώς τα ακόρντα, που ακολουθούν, Cm₇ (μέτρο 5) και F₇ (μέτρο 6), δεν ανήκουν στην αρμονική δομή αυτής της κλίμακας, αλλά χαρακτηρίζουν την κλίμακα C Dorian. Εν συνεχεία, από το A_b ακόρντο του έκτου μέτρου, γίνεται μετατροπία σε C Αρμονικό Μινόρε (ή C Harmonic Minor) μέχρι και το τέλος της εισαγωγής.

Το πρώτα δύο μέτρα του couple (μέτρο 10) βασίζονται στο «δρόμο» C Νησιωτικό Μινόρε (ή C Aeolian), ενώ, στα επόμενα μέτρα (12-13) έχουμε μετατροπία σε C Dorian, καθώς γίνεται στάση στην IV βαθμίδα της κλίμακας. Στα μέτρα 14 και 15 γίνεται κατιούσα χρωματική κίνηση, την οποία ακολουθεί και η αρμονική δομή της κλίμακας C Αρμονικού Μινόρε (ή C Harmonic Minor), καθώς λύνεται στην V βαθμίδα (μέτρα 16-17). Στα μέτρα 18-21 έχουμε επανάληψη της μελωδικής γραμμής των μέτρων 10-13, κατά συνέπεια, βρισκόμαστε στις κλίμακες C Νησιωτικό Μινόρε (C Aeolian) και C Dorian, αντίστοιχα. Στη συνέχεια, επιστρέφει η μελωδία σε «δρόμο» C Νησιωτικό Μινόρε (C Aeolian), όπως γίνεται σαφές από τον οπλισμό της μελωδικής γραμμής και την αντίστοιχη εναρμόνιση.

Στο refrain επαναλαμβάνεται η μελωδία της εισαγωγής άρα, βλέπουμε πάλι μετατροπίες στις κλίμακες F Harmonic Minor (μέτρα 26-27 και 34-35), E_b Ionian (28-29

και 36-37), και C Harmonic Minor (29-33 και 37-42), ενώ παρεμβάλλεται σε αυτήν η C Dorian (ασθενές μέρος του μέτρου 30 και 38, με ισχυρό μέρος του μέτρου 31 και 39, αντίστοιχα).

Στο μέρος της παρτιτούρας, που έχει ονομαστεί Intro 2, βλέπουμε ξανά κατιούσα χρωματική κίνηση της μελωδίας, η οποία λύνεται στη C Harmonic Minor (C Αρμονικό Μινόρε) στα μέτρα 45 έως και 50.

Ιδιαίτερη σημασία έχει η ανάλυση της εναρμόνισης της συγκεκριμένης σύνθεσης. Οι συνεχείς μετατροπίες, της εισαγωγής και του refrain, γίνονται με βάση το πτωτικό μοντέλο V7 – I Βλέπουμε, λοιπόν, ότι το κομμάτι ξεκινάει με την αρμονική αλυσίδα V7-I στην κλίμακα F Harmonic Minor (C7-Fm), η οποία συνεχίζεται κατά τη διατονική μετατροπία στην κλίμακα E_b Ionian (B_b7-E_b) και στη μετάβαση στην C Harmonic Minor (G7-Cm).

Οι υπόλοιπες μετατροπίες του κομματιού δεν είναι διατονικές, αλλά, πάνω στην ίδια τονικότητα, προβάλλεται η διαφορετική ποιότητα κάποιας βαθμίδας, η οποία χαρακτηρίζει μια άλλη κλίμακα. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι στη σύνδεση των κλιμάκων C Harmonic Minor και C Dorian (μέτρα 5 και 6), οι οποίες έχουν κοινή τονικότητα, η προσθήκη της εβδόμης στη δομή της πρώτης βαθμίδας, είναι αυτή που οδηγεί στην πρώτη μετατροπία από τη Harmonic Minor στη Dorian, και η αντίστοιχη παρουσία της VI βαθμίδας σε μείζονα ποιότητα, είναι αυτή που μας δίνει το στίγμα της μετατροπίας από τη Dorian στη Harmonic Minor. Με τον ίδιο τρόπο, η παρουσία της IV σε μείζονα ποιότητα (μέτρο 12-13), μας ειδοποιεί για τη μετατροπία από τη C Aeolian στην C Dorian, ενώ το ακόρντο G (μέτρο 16-17) μας ειδοποιεί για την επιστροφή σε κλίμακα C Harmonic Minor.

Εκτός των μετατροπιών, ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να γίνει στη χρήση των «πολυακόρντων». Έτσι, λοιπόν, βλέπουμε ότι στο couple γίνεται εκτεταμένη χρησιμοποίηση δύο ακόρντων, τα οποία παίζονται ταυτόχρονα, προσφέροντας αρμονικό εμπλουτισμό. Παρατηρούμε, ωστόσο, ότι οι συγχορδίες που αποτελούν το κάθε «πολυακόρντο» είναι σχετικές, καθώς η ψηλότερη αποτελεί προέκταση της χαμηλότερης (μέτρα 10-13 και 18-23). Αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα, ότι η χρήση τους επιλέχθηκε, ώστε να επιτευχθεί η αρμονική πληρότητα της συνοδείας στο άκουσμά τους. Το ίδιο ισχύει και στη κατασκευή «πολυακόρντων» που έχουν την ίδια τονική, αλλά η μία εκ των δύο συγχορδιών που αποτελούν το «πολυακόρντο», παίζεται σε αναστροφή (μέτρα 14-17).

Ακόμα, η ευρεία χρησιμοποίηση των Dominant ακόρντων, αλλά και συγχορδιών με προεκτάσεις την μεγάλη εβδόμη (όπως το A_bmaj7 στο μέτρο 11 και του C_mmaj7 στο μέτρο 43) και την δέκατη-τρίτη (B_bsus στο μέτρα 28 και 36) ολοκληρώνουν το στίγμα της τζαζ επιρροής στην εναρμόνιση της σύνθεσης.

Το σολιστικό ρόλο στο τραγούδι κατέχουν τα δύο μπουζούκια, όπως αναφέραμε και παραπάνω, τα οποία παίζουν τη βασική μελωδία, αλλά συνοδεύουν, επίσης, με tremolo τη φωνή. Έτσι, ο «λαϊκός» χαρακτήρας του κομματιού βασίζεται μόνο στο κεντρικό ρόλο των μπουζουκιών. Οι κιθάρες στο couple παίζουν ταυτόχρονα στις θέσεις του μέτρου, έτσι ώστε να παραχθούν τα «πολυακόρντα», ενώ στο refrain τη συνοδεία κρατάει μόνο η μία. Ωστόσο, παρατηρείται και ο σολιστικός ρόλος της κιθάρας, καθώς στα μέτρα 2-6 εμπλουτίζει τη βασική μελωδία της εισαγωγής παίζοντας τη δεύτερη φωνή μια οκτάβα κάτω από τη δεύτερη φωνή του μπουζουκιού, ενώ στα μέτρα 43-50 παίζει μια οκτάβα κάτω την πρώτη φωνή. Το αρμόνιο έχει συνοδευτικό ρόλο, παίζοντας την αρμονική σειρά, ενώ σολιστικό ρόλο κατέχει το harpsichord, εμπλουτίζοντας τη μελωδία είτε με μικρά αυτοσχεδιαστικά μέρη, είτε με αναλύσεις ακόρντων. Τέλος, τη βάση της συνοδείας κρατάνε τα ντραμς και το ηλεκτρικό μπάσο, τα οποία στο refrain δίνουν την αίσθηση του double-time, παίζοντας στα μέρη τους με μικρότερες αξίες.

Stagona stagona

Piano

Soprano

4-string Bass Guitar

6

Pno.

S.

Bass

11

Pno.

S.

Bass

17

Pno.

S.

Bass

24

Pno.

S.

Bass

29

Piano score for measures 29-34. The piano part (Pno.) has rests for the first three measures, followed by a sixteenth-note arpeggiated figure in the fourth measure, and then a series of chords in the fifth and sixth measures. The vocal part (S.) has a melodic line starting in the second measure. The bass part (Bass) has a steady eighth-note accompaniment.

35

Piano score for measures 35-39. The piano part (Pno.) features a dense chordal texture in the first three measures, followed by rests. The vocal part (S.) has rests in the first three measures, then a melodic line starting in the fourth measure. The bass part (Bass) continues with an eighth-note accompaniment.

40

Piano score for measures 40-44. The piano part (Pno.) has a sixteenth-note arpeggiated figure in the first measure, followed by rests, and then a series of chords. The vocal part (S.) has a melodic line with a fermata in the fifth measure. The bass part (Bass) has an eighth-note accompaniment.

45

Piano score for measures 45-47. The piano part (Pno.) has a sixteenth-note arpeggiated figure in the first measure, followed by a series of chords. The vocal part (S.) has a melodic line with a fermata in the first measure. The bass part (Bass) has an eighth-note accompaniment.

48

Piano score for measures 48-50. The piano part (Pno.) has a sixteenth-note arpeggiated figure in the first measure, followed by a series of chords. The vocal part (S.) has a melodic line with a fermata in the first measure. The bass part (Bass) has an eighth-note accompaniment.

Κεφάλαιο 8: Συμπεράσματα

Η μουσικολογική ανάλυση των συνθέσεων του Μίμη Πλέσσα μας βοήθησε να διεξάγουμε εμπειριστατωμένα συμπεράσματα, όσον αφορά το κύριο ερώτημα της εργασίας μας, δηλαδή αν η τζαζ και η «λαϊκή» μουσική συναντιούνται στο έργο του συνθέτη κατά την περίοδο 1968-1975. Στο παρόν, λοιπόν, κεφάλαιο, καλούμαστε να αναπτύξουμε τα συμπεράσματα αυτά, που διεξήχθησαν από την έρευνά μας, παρουσιάζοντας τα στοιχεία αυτά των συνθέσεων, που τα δικαιολογούν. Έτσι, λοιπόν, θα μιλήσουμε για κάθε κομμάτι ξεχωριστά, ενώ στο τέλος θα κάνουμε μια συνολική αποτίμηση για το πώς ο συνθέτης χρησιμοποιεί τα δύο μουσικά είδη, ώστε να βγάλει ένα ομοιόμορφο και αρμονικό αποτέλεσμα.

Στο τραγούδι «Καινούργιο μου φεγγάρι», τα τζαζ στοιχεία συναντιούνται με αυτά της «λαϊκής» μουσικής. Η ταύτιση των «λαϊκών» δρόμων με τις τζαζ κλίμακες, δεν είναι το μοναδικό σημείο, που μας μαρτυρεί τη συνύπαρξη των δύο ειδών μουσικής. Ωστόσο, έχει σημασία να τονίσουμε ότι η ταύτιση αυτή δεν περνάει ανεκμετάλλευτη από τον συνθέτη, καθώς χρησιμοποιεί τις κλίμακες ανάλογα με το αποτέλεσμα που θέλει να παράγει. Αυτό σημαίνει ότι η χρήση αρμονικών στοιχείων της τζαζ, όπως η αρμονική σειρά Πm7 – V7 – I, προϋποθέτει χρήση τζαζ κλίμακας, και στη συγκεκριμένη περίπτωση της A^b Ionian. Από την άλλη πλευρά, η χρήση του Μεγάλου Αρμονικού κύκλου του «λαϊκού δρόμου» Νησιώτικο Μινόρε προδίδει τις «λαϊκές» διαθέσεις του μουσικοσυνθέτη. Τέλος, τα όργανα που χρησιμοποιήθηκαν παραπέμπουν αρχικά σε «λαϊκή» ορχήστρα, (μπουζούκια, ακουστική κιθάρα), ενώ, όργανα όπως τα βιολιά, το κοντραμπάσο και τα ντραμς, είναι κοινά στις ορχήστρες της τζαζ και της «λαϊκής» μουσικής. Ωστόσο, τα όργανα που αποτελούν την υπόλοιπη ορχήστρα, δείχνουν τις τζαζ επιρροές του Πλέσσα. Το vibraphone, η άρπα, το κλαρινέτο, η ηλεκτρική κιθάρα και το όργανο, είναι όργανα που προέρχονται από τζαζ ορχήστρες, τα οποία συμπεριληφθήκαν στο τραγούδι αυτό. Συμπερασματικά, λοιπόν, στο συγκεκριμένο τραγούδι, βλέπουμε ότι τα δύο μουσικά είδη όχι μόνο συναντιούνται, αλλά σε μερικές περιπτώσεις ταυτίζονται. Ωστόσο, η συνάντηση των δύο ειδών δεν ξενίζει, λόγω της διαφορετικότητάς τους, καθώς η συνύπαρξή τους γίνεται με αρμονικό τρόπο.

Στο τραγούδι «Αν είναι η αγάπη αμαρτία», τα τζαζ στοιχεία υπερτερούν, χωρίς, όμως, αυτό να σημαίνει ότι δεν υπάρχουν και «λαϊκές» παράμετροι. Ο ρυθμός του είναι σε two-beat, ενώ παρουσιάζονται και στιγμές, κατά τις οποίες η ρυθμική συνοδεία σταματάει χάριν κάποιου σολιστικού αυτοσχεδιασμού ή ενός μοτίβου τονισμών (break, stop-time). Ακόμα, παρατηρούμε τη χρήση συγκοπών, αλλά, και την παρεμβολή ενός μέτρου 2/4 στον κανονικό ρυθμό. Όλα τα παραπάνω ρυθμολογικά στοιχεία απαντώνται στην τζαζ μουσική, καθώς δεν υπάρχουν αντίστοιχα παραδείγματα στη «λαϊκή» μουσική. Από την άλλη πλευρά, η χρήση του Νησιωτικού Μινόρε, ως η κλίμακα πάνω στην οποία βασίζεται η μελωδική γραμμή, δεν αποτελεί καθαυτό στοιχείο της «λαϊκής» μουσικής, καθώς ταυτίζεται με την Aeolian κλίμακα, όπως επίσης, ο δρόμος Αρμονικός Μινόρε στον οποίο γίνεται μετατροπία, προέρχεται από την Ευρωπαϊκή μουσική. Ωστόσο, δεν μπορούν να παραβλεφθεί το γεγονός ότι οι δύο αυτές κλίμακες υπάγονται εξίσου στη «λαϊκή» μουσική, όπως και στη τζαζ. Όσον αφορά τα αρμονικά χαρακτηριστικά, τα ακόρντα μεθ' εβδόμης υπάγονται στα τζαζ στοιχεία του κομματιού, ενώ στην ενορχήστρωση του, ο Πλέσσας χρησιμοποιεί τα δύο μπουζούκια ως σολιστικά όργανα, ώστε να δείξει ένα «λαϊκό» πρόσωπο στη σύνθεσή του. Ακόμα ο σολιστικός χαρακτήρας του πιάνου, αλλά και η παρουσία της ακουστικής κιθάρας, παραπέμπουν σε «λαϊκή» ορχήστρα. Τα υπόλοιπα όργανα, ωστόσο, που συμμετέχουν στην ορχήστρα, όπως η ηλεκτρική κιθάρα, το αρμόνιο και το ηλεκτρικό μπάσο, έχουν καταγωγή από την ξένη μουσική σκηνή, συνεπώς, και από τη τζαζ. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι παρά την έλλειψη πολλών μουσικολογικών

χαρακτηριστικών, που να βασίζονται στη «λαϊκή» μουσική, το τραγούδι συνδυάζει με αρμονικό τρόπο και τα δύο μουσικά είδη.

Στο τραγούδι «Όλα δικά σου», παρατηρούμε μια ιδιομορφία σε σχέση με τις υπόλοιπες συνθέσεις που παρουσιάσαμε. Η ιδιομορφία του τραγουδιού έγκειται στο γεγονός ότι τα επιμέρους τζαζ και «λαϊκά» μουσικολογικά χαρακτηριστικά, παρουσιάζονται ξεχωριστά, και όχι αναμειγμένα, όπως είδαμε στις άλλες περιπτώσεις. Πιο συγκεκριμένα, η εισαγωγή και το *couple* του κομματιού παραπέμπουν σε τζαζ μουσική, καθώς η ρυθμολογία τους παραπέμπει σε *two-beat*, η κλίμακα που βασίζονται είναι η *Dorian*, με μικρά περάσματα σε *Mixolydian* κλίμακα, και οι τετράφωνες συγχορδίες παρουσιάζουν προεκτάσεις, όπως αυτά της 9^{ης} και της 11^{ης}. Εντούτοις, το *refrain* προσεταιρίζεται περισσότερο «λαϊκά» χαρακτηριστικά. Η αλλαγή του ρυθμού σε 2/4, η μετατροπή σε δρόμο Νησιώτικο Μινόρε, αλλά και η εναρμόνιση βάσει του Μικρού Αρμονικού κύκλου του δρόμου, φανερώνουν τη «λαϊκή» χροιά του κομματιού. Η ενορχήστρωση του κομματιού είναι λιτή, με συνδυασμό «λαϊκών» και τζαζ οργάνων, όπως το μπουζούκι, το πιάνο, η ηλεκτρική και ακουστική κιθάρα, το *vibraphone*, το κοντραμπάσο και τα ντραμς. Παρατηρείται, λοιπόν, ξανά, η συνάντηση των δύο μουσικών ειδών, έστω και αν, στο συγκεκριμένο τραγούδι, τα επιμέρους μουσικολογικά χαρακτηριστικά παρουσιάζονται ξεχωριστά.

Το τραγούδι «Το φεγγάρι πάνωθ' μου» αποτελεί την πιο «λαϊκή» σύνθεση, από αυτές που κληθήκαμε να αναλύσουμε. Τα «λαϊκά» χαρακτηριστικά υπερτερούν, αλλά υπάρχουν και τζαζ στοιχεία στο κομμάτι, όπως η χρήση των κλιμάκων *VI Harmonic Minor*, *Mixolydian* και *Lydian* $b7$. Η ανάμειξη των οπλισμών δύο κλιμάκων, και στην προκειμένη περίπτωση των κλιμάκων *VI Harmonic Minor* και *Σεγκιάχ*, είναι ένα συνθετικό τρικ, το οποίο δεν συναντούμε σε άλλο κομμάτι. Ωστόσο, και οι υπόλοιπες κλίμακες είναι σχετικές με το δρόμο Χουζάμ, που χρησιμοποιείται, γι' αυτό και γίνονται μετατροπές από τη μία κλίμακα στην άλλη, χωρίς είναι απαραίτητη η αλλαγή τονικότητας. Στην εναρμόνιση του κομματιού, σημειώνεται προτίμηση στους Μεγάλους Αρμονικούς κύκλους των «λαϊκών» δρόμων *Σεγκιάχ* και *Χουζάμ*. Τέλος, στην ενορχήστρωση, παρά την προτίμηση στο «λαϊκό» ηχόχρωμα, λόγω του χαρακτήρα του τραγουδιού, παρουσιάζονται δύο αρμόνια, τα οποία προσδίδουν διαφορετικό ύφος. Ενώ το πρώτο αρμόνιο, χρησιμοποιείται στη θέση του μπαγλαμά, παίζοντας στις ψηλές περιοχές τρίφωνες συγχορδίες, το δεύτερο αρμόνιο, το οποίο χρησιμοποιείται για την έκφραση της αρμονικής σειράς, αναπαράγει τα τετράφωνα ακόρντα, δίνοντας μια τζαζ απόχρωση στο τραγούδι. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι ακόμα και στις πιο «λαϊκές» συνθέσεις του Πλέσσα, τα τζαζ στοιχεία δεν παραλείπονται. Έτσι, λοιπόν, συναντιούνται πάλι τα δύο μουσικά είδη σε αυτή τη σύνθεση.

Στο τραγούδι «Σταγόνα-σταγόνα», παρατηρούμε ότι, τόσο ο ρυθμός (6/8), όσο και οι κλίμακες, στις οποίες βασίζεται η μελωδική γραμμή (*Αρμονικό Μινόρε-Harmonic Minor* και *Νησιώτικο Μινόρε-Aeolian*), αποτελούν κοινά στοιχεία της τζαζ και της «λαϊκής» μουσικής. Ωστόσο, παρατηρούνται μετατροπές και σε άλλες κλίμακες, που υπάγονται στη τζαζ μουσική, όπως η *Ionian*, η *Dorian* και η χρωματική κλίμακα. Τα αρμονικά χαρακτηριστικά προέρχονται από τη τζαζ μουσική, καθώς, τόσο οι συνεχόμενες μετατροπές (είτε διατονικές με το πτωτικό μοντέλο $V7 - I$, είτε στην ίδια τονικότητα που γίνεται με αλλαγή της ποιότητας της κοινής βαθμίδας), όσο και η χρήση των πολυακόρντων και των *Dominant* ακόρντων, είναι στοιχεία που υπάγονται στη τζαζ σκηνή. Στην ενορχήστρωση, βλέπουμε τα δύο μπουζούκια να κρατάνε τον πρώτο ρόλο, ενώ η υπόλοιπη ορχήστρα βασίζεται σε όργανα που προσδίδουν τζαζ υφή στο τραγούδι.

Βάσει των παραπάνω, λοιπόν, μπορούμε να δώσουμε σαφή απάντηση στο ερώτημα που θέτουμε με την εργασία μας. Οι συνθέσεις του Πλέσσα, που λαμβάνουν χώρα το χρονικό διάστημα, από το 1968 έως και το 1975, έχουν διπλό μουσικό χαρακτήρα:

στηρίζονται τόσο στη «λαϊκή» μουσική, όσο και στη τζαζ, καθώς δανείζονται στοιχεία και των δύο μουσικών ειδών, παράγοντας ένα αρμονικό και ξεχωριστό αποτέλεσμα. Η πολυσχιδής προσωπικότητα του μουσικοσυνθέτη, και τα διαφορετικά μουσικά του ακούσματα, δημιούργησαν ένα νέο ήχο, ο οποίος είναι, τόσο τζαζ όσο και «λαϊκός». Τα δύο μουσικά ήδη συνυπάρχουν με διάφορους τρόπους μέσα στο έργο του Πλέσσα, όπως είδαμε και στα τραγούδια που αναλύσαμε. Τα τζαζ και τα «λαϊκά» στοιχεία αναμειγνύονται μέσα στις συνθέσεις του, όχι με καθορισμένο τρόπο, αλλά με ποικιλομορφία, καθώς δεν αναπαράγει τις ίδιες ιδέες. Τζαζ χαρακτηριστικά παρουσιάζονται άλλες φορές στο ρυθμό, στην εναρμόνιση ή στις κλίμακες που βασίζεται η μελωδία, ενώ σε μερικές περιπτώσεις παρατηρείται η παρουσία τζαζ επιρροών σε δύο ή και σε όλα τα μουσικολογικά χαρακτηριστικά μιας σύνθεσης. Αντίστοιχα, η «λαϊκή» μουσική μπορεί να εμφανίζεται σε όλες τις εκφάνσεις των μουσικολογικών χαρακτηριστικών. Έτσι, υπάρχει μια διαρκής ανανέωση στις συνθέσεις του Πλέσσα, καθώς δε στηρίζονται σε προκαθορισμένα πρότυπα, αλλά σε μια αέναη αναζήτηση νέων μανιέρων και ακουσμάτων.

Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να κάνουμε στις ενορχηστρώσεις του, καθώς ο τρόπος που συνδέει τα «λαϊκά» όργανα με αυτά της τζαζ ορχήστρας παράγουν ένα προσωπικό στυλ στις συνθέσεις του. Το μπουζούκι έχει σχεδόν πάντα τον πρώτο ρόλο στις συνθέσεις του, καθώς είναι το βασικό σολιστικό όργανο. Στα όργανα συνοδείας υπάρχει πάντα η κιθάρα, είτε είναι ακουστική, είτε ηλεκτρική, ενώ, ενίοτε έχει και σολιστικά μέρη. Το πιάνο αποτελεί, επίσης, σχεδόν πάντα, μέρος της ορχήστρας, έχοντας, όμως, συνήθως αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, όπως και στις τζαζ ορχήστρες. Άλλωστε, όντας ο ίδιος, ο συνθέτης, σολίστ του πιάνου, είναι εύκολο να κατανοήσουμε γιατί αυτό το όργανο είναι, πάντα, βασικό στις ορχήστρες του. Άλλα όργανα, όπως, το αρμόνιο, το harpsichord ή το όργανο, αποτελούν συνήθως τη βάση της αρμονικής γραμμής, παράγοντας τέλεια τις «τζαζίστικες» τετράφωνες συγχορδίες που χαρακτηρίζουν τα κομμάτια του Πλέσσα. Στη βάση του ρυθμού, το κοντραμπάσο με την τεχνική pizzicato, χαρακτηρίζει τα κομμάτια του συνθέτη, προσδίδοντάς τους μια τζαζ υφή, ενώ, αργότερα, εγκαταλείφθηκε χάριν του ηλεκτρικού μπάσου, καθώς η ροκ μουσική είχε αρχίσει να διαδίδεται ευρύτερα. Ακόμα, ο συνθέτης χρησιμοποιεί συχνά κρουστά όργανα, όπως κουδούνια ή τρίγωνα, κάνοντας το άκουσμά τους χαρακτηριστικό στις συνθέσεις του, ενώ, χρησιμοποιεί και πνευστά όργανα, όπως κλαρινέτο, φλάουτο ή σαξόφωνο, που είναι χαρακτηριστικά των τζαζ συνθέσεων. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι στις ενορχηστρώσεις του, ο Πλέσσα, στηρίζεται, κυρίως, στα όργανα που συνθέτουν μια τζαζ ορχήστρα, χρησιμοποιώντας τα ως συνοδεία των σολιστικών οργάνων, τα οποία, με τη σειρά τους προέρχονται από τη «λαϊκή» μουσική.

Συνοψίζοντας, οι συνθέσεις του Μίμη Πλέσσα, είναι χαρακτηριστικές, καθώς η αρμονική συνύπαρξη της τζαζ με τη «λαϊκή» μουσική που τις χαρακτηρίζουν, δεν έχει σημειωθεί σε έργο άλλου Έλληνα συνθέτη. Το συνθετικό του ύφος είναι εντελώς προσωπικό, χωρίς να φαίνονται επηρεασμοί από άλλους Έλληνες συνθέτες. Στο μουσικό του έργο, η τζαζ μουσική έγινε «λαϊκή» και το «λαϊκό» τραγούδι ενείχε τζαζ στοιχεία. Τα δύο μουσικά είδη όχι, απλά συναντώνται στο έργο του, αλλά «παντρεύονται» αρμονικά, ώστε παράγουν ένα νέο ύφος, το συνθετικό στυλ του Μίμη Πλέσσα.

Κεφάλαιο 9:Επίλογος

Αν το «αρχοντορεμπέτικο» ήταν η πρώτη προσπάθεια γεφύρωσης του «λαϊκού» τραγουδιού με ένα άλλο μουσικό είδος (αυτό του ελαφρού), τότε σίγουρα, στο έργο του Μίμη Πλέσσα, βλέπουμε με πόσο όμορφο τρόπο μπορεί να συνδεθεί η «λαϊκή» μουσική με ένα εντελώς ξένο είδος, αυτό της τζαζ, και να αποκτήσει μια νέα μορφή, ανανεωμένη. Τα μουσικολογικά χαρακτηριστικά των δύο αυτών ειδών, δεν παρουσιάζουν κοινά στοιχεία, εκτός από την ταύτιση στον οπλισμό κάποιων κλιμάκων τους. Παρόλα αυτά, ο μουσικοσυνθέτης, κατάφερε, όχι μόνο να τα παρουσιάσει, ταυτόχρονα, κάτω από το πρίσμα ενός τραγουδιού, και δη «λαϊκού», αλλά να τα συνδυάσει και να τα «παντρέψει» με αρμονικό τρόπο, ώστε να παρουσιαστούν ως ένα κοινό σύνολο. Ο τρόπος που συνδυάζονται τα δύο μουσικά είδη, στο μουσικό έργο του Πλέσσα, φανερώνει τη βαθιά γνώση τους από το συνθέτη, αλλά και το πόσο καλός ενορχηστρωτής είναι. Ο συνδυασμός του μπουζουκιού με ηλεκτρικές κιθάρες, όργανο, vibraphone, και κοντραμπάσο (με τεχνική pizzicato), δημιούργησε ένα προσωπικό ύφος, το οποίο έγινε ευρύτερα αρεστό στον κόσμο, και που αποτέλεσε πρότυπο, για τους μετέπειτα ενορχηστρωτές και συνθέτες.

Το μουσικό έργο του Μίμη Πλέσσα αναγνωρίστηκε, κυρίως, στα τέλη της δεκαετίας του '80 και τις αρχές του '90, καθώς οι παλιές ελληνικές ταινίες, των δεκαετιών 1960 και 1970, άρχισαν να παίζονται ξανά, αυτή τη φορά από την τηλεόραση¹¹³. Σε αυτό, συνετέλεσε και η δημιουργία των νέων ιδιωτικών τηλεοπτικών καναλιών, τα οποία βρήκαν στις κινηματογραφικές ταινίες έναν άμεσο τρόπο προσέγγισης του κοινού. Με τις ταινίες, τα τραγούδια του Πλέσσα ξανακούστηκαν και αγαπήθηκαν εκ νέου από το κοινό. Τη δεκαετία του '90, τα περισσότερα μουσικά προγράμματα στηριζόντουσαν σε αυτά τα τραγούδια του ελληνικού κινηματογράφου και ο Πλέσσας αναγνωρίστηκε και από το σύνολο των Ελλήνων συνθετών μέσα από αυτή την καλλιτεχνική του καταξίωση από την ελληνική κοινωνία¹¹⁴. Αυτή η μαζική αναγνώριση του έργου του συνθέτη, ωστόσο, δημιούργησε και μια στροφή των νέων συνθετών προς τα τραγούδια του.

Δεκαπέντε περίπου χρόνια, μετά την τελευταία κινηματογραφική ταινία, στην οποία ακούστηκε τραγούδι του Μίμη Πλέσσα («Οι εραστές του ονείρου»-1974), και ενώ η μουσική μόδα έχει αλλάξει, τόσο στο μουσικό στυλ που προτιμάται από το κοινό, όσο και στους τρόπους ενορχήστρωσης, παρατηρούμε ότι το μουσικό έργο του μουσικοσυνθέτη παραμένει ψηλά στις προτιμήσεις του κοινού, αλλά και, ότι οι νεότερες γενιές συνθετών και τραγουδιστών, έχουν επηρεαστεί, σε μεγάλο βαθμό, από αυτό. Οι νέοι τραγουδιστές ακολουθούν τα πρότυπα των τραγουδιστών που μαθήτευσαν δίπλα στον Πλέσσα, όπως ο Γιάννης Πουλόπουλος, η Ρένα Κουμιώτη, η Τζένη Βάνου κ. ά. Ακόμα, έχουν γίνει πολλές επανεκτελέσεις κομματιών του συνθέτη, από νέους καλλιτέχνες, καθώς η αγάπη του κοινού για αυτά, εγγυάται την εμπορική επιτυχία της δισκογραφικής τους δουλειάς. Από την άλλη πλευρά, οι συνθέτες συνδυάζουν τους λαϊκούς ρυθμούς με νέες ενορχηστρωτικές ιδέες, στηριζόμενοι, κυρίως, σε ηλεκτρικά όργανα, αλλά και τους «λαϊκούς δρόμους» με τις σύγχρονες κλίμακες και κανόνες εναρμόνισης. Όλα τα παραπάνω γίνονται κατανοητά, κάνοντας μια σύντομη ανασκόπηση της ελληνικής δισκογραφίας των τελευταίων δεκαπέντε ετών.

Οι επανεκτελέσεις τραγουδιών του Μίμη Πλέσσα είναι συχνό φαινόμενο στην παραγωγή των δίσκων της τελευταίας δεκαεπταετίας. Ήδη έχουμε αναφερθεί στην επανεκτέλεση τραγουδιών από τη Μαρία Μαρκεζίνη και των σύγχρονων ολλανδικών τζαζ συγκροτημάτων, Bart De Win & the Vaste Mannen και Jurriaan Berger Quarte, στο

¹¹³ Δελαπόρτας, Μάκης. (2002). *Μίμης Πλέσσας: Ένας δρόμος, χίλιες νότες*, σελ. 111

¹¹⁴ Ο. π, σελ. 113

κεφάλαιο που αφιερώσαμε στη βιογραφία του συνθέτη. Ωστόσο, και στην ελληνική δισκογραφία είναι πλείστα τα παραδείγματα επανεκτελέσεων, τέσσερις από τις οποίες θα αναφέρουμε παρακάτω, καθώς γνώρισαν μεγάλη εμπορική επιτυχία.

Η επανεκτέλεση του τραγουδιού «Τι σου' κανα και πίνεις» από το συγκρότημα «οι Απέναντι», κομμάτι που έγινε γνωστό από τη φωνή της Πόλυς Πάνου από την ταινία «Όλα, αγάπη μου» το 1968, μας σύστησε την ανερχόμενη τραγουδίστρια Μελίνα Ασλανίδου. Το τραγούδι έγινε μεγάλη επιτυχία, ίσως και περισσότερο από την πρώτη του εκτέλεση, καθώς ακούστηκε μέσα σε ένα τηλεοπτικό παιχνίδι, και βρισκόταν πρώτο στις προτιμήσεις του κοινού για μεγάλο χρονικό διάστημα. Ακόμα, η δεύτερη ερμηνεία του τραγουδιού «Πρώτη φορά» από τον Γιάννη Κότσιρα, έδωσε νέα πνοή στη σύνθεση, αφού πρώτη φορά ακούστηκε από αντρική φωνή, μετά την πρώτη εκτέλεση της Ρένας Κουμιάτη. Το τραγούδι αυτό συμπεριλήφθηκε στο διπλό CD του τραγουδιστή «Γιάννης Κότσιρας Live», και ακούστηκε περισσότερο από όλα τα άλλα τραγούδια του δίσκου. Η Λένα Αλκαίου κυκλοφόρησε το δίσκο «Στου παραδείσου τα μπουζούκια», ο οποίος περιλάμβανε δεκαπέντε επανεκτελέσεις κομματιών, κάποια από τα οποία είναι του Μίμη Πλέσσα. Από το δίσκο ξεχώρισε, κυρίως, το τραγούδι «Καινούργιο μου φεγγάρι», σύνθεση που αναλύσαμε παραπάνω. Τέλος, ο τραγουδιστής Αντώνης Ρέμος, κυκλοφόρησε ένα διπλό CD το 2004, με την ονομασία «Αντώνης Ρέμος Live», στο οποίο έκανε αφιέρωμα σε πέντε συνθέτες, οι οποίοι συμμετείχαν ενεργά στο δίσκο. Ένας από αυτούς τους συνθέτες ήταν κι ο Πλέσσας, του οποίου κομμάτια ξεχώρισαν από τον δίσκο, όπως το «Όλα δικά σου», που αναλύσαμε παραπάνω.

Παράλληλα, με τις επανεκτελέσεις, του μουσικό στίγμα του Μίμη Πλέσσα, φαίνεται μέσα από τον επηρεασμό των νέων συνθετών από το έργο του. Σαφώς ο Πλέσσας δεν είναι ο μόνος συνθέτης που επηρέασε με το έργο του τις νέες γενιές συνθετών, όμως, αναμφισβήτητα, είναι ένας από τους Έλληνες συνθέτες που το έργο του επηρέασε σε μεγάλο βαθμό. Πολλές συνθέσεις των τελευταίων ετών, χαρακτηρίζονται από μετατροπίες που είτε λαμβάνουν χώρα σε λίγα μέτρα, είτε αλλάζουν ριζικά την τονικότητα του κομματιού. Ακόμα, παρατηρείται η χρησιμοποίηση κλιμάκων, που παρόμοιες βλέπουμε στις συνθέσεις του Μίμη Πλέσσα, και οι οποίες προέρχονται από τη μουσική σκηνή της τζαζ, όπως η χρήση της Dorian κλίμακας, η οποία χαρακτηρίζεται από τη IV σε ματζόρε ποιότητα, ενώ παρατηρούμε την διευρυμένη χρήση των Dominant ακόρντων, αλλά και συγχορδιών με προεκτάσεις. Τέλος, παρατηρούμε στις νεότερες ενορχηστρώσεις να συνδυάζεται το μπουζούκι με διάφορα ηλεκτρικά όργανα, όπως το ηλεκτρικό μπάσο και η ηλεκτρική κιθάρα, αλλά και με το σολιστικό χαρακτήρα του πιάνου, τα πνευστά, και τα κρουστά, όπως τα τρίγωνα και τα καμπανάκια.

Βάσει των παραπάνω, λοιπόν, το έργο του Μίμη Πλέσσα, επηρέασε σε βαθύτατο βαθμό τις νεότερες γενιές συνθετών και τραγουδιστών, καθώς τα χαρακτηριστικά των νέων τραγουδιών παραπέμπουν σε αυτά που έγραψε ο συνθέτης πολλά χρόνια νωρίτερα. Αυτό μας οδηγεί στο διπλό συμπέρασμα, ότι, όχι μόνο τα τραγούδια του Μίμη Πλέσσα είναι διαχρονικά και έχουν αγκαλιαστεί από πολύ διαφορετικές γενιές με την ίδια θερμή, αλλά και ότι ο ίδιος ο συνθέτης, ήταν πολύ μπροστά από την εποχή του, καθώς οι μουσικές του τεχνοτροπίες και οι ενορχηστρώσεις του, είναι, ακόμα και σήμερα, επίκαιρες. Ο συνδυασμός της «λαϊκής» μας μουσικής με αυτήν της τζαζ, δημιούργησε ένα νέο μουσικό ύφος, χαρακτηριστικό του Μίμη Πλέσσα, το οποίο, όμως, στην πορεία, επηρέασε τις νέες γενιές, καθιερώνοντας, έτσι, διαδοχικά, στα «λαϊκά» μας τραγούδια, στοιχεία από τη τζαζ μουσική.

Στην παρούσα εργασία, θελήσαμε να σκιαγραφήσουμε το μουσικό έργο ενός από τους σπουδαιότερους συνθέτες της χώρας μας, αλλά και του εξωτερικού (γεγονός που υποστηρίζουν οι διεθνείς διακρίσεις του Πλέσσα), και να δούμε αν συναντιούνται, σε αυτό, τα μουσικά είδη της «λαϊκής» μουσικής και τζαζ. Μέσω της μουσικολογικής ανάλυσης

πέντε συνθέσεών του, είδαμε ότι, όχι μόνο συναντιούνται αυτά τα δύο είδη, αλλά κατορθώνει να το κάνει με τέτοιο τρόπο, ώστε να δημιουργήσει ένα νέο ύφος, το οποίο βρίσκει πρόσφορο έδαφος ακόμα και στην εποχή μας. Τα τραγούδια του Πλέσσα, ανεξίτηλα στο χρόνο, ακούγονται ακόμα με την ίδια αγάπη, αλλά και επηρεάζουν τις νεότερες γενιές μουσουργών και τραγουδιστών. Μπορούμε να πούμε, λοιπόν, ότι το μουσικό έργο του Πλέσσα, γενικά, σε όλη την συνθετική του πορεία, αλλά και ειδικότερα την περίοδο που μελετήσαμε, αποτέλεσε μια νέα εποχή για το ελληνικό «λαϊκό» τραγούδι, και άνοιξε το δρόμο προς νέους πειραματισμούς, καθώς οι νεότεροι συνθέτες ακολούθησαν το παράδειγμά του, και προέβηκαν σε συνδυασμούς της «λαϊκής» μουσικής με άλλα μουσικά είδη, ώστε να βρουν το δικό τους προσωπικό συνθετικό ύφος.

Παράρτημα Ι
Προσωπική Δισκογραφία
45 στροφών

1	Τι σου'κανα και πίνεις, Δε θα κλείνεις μάτι	Π. Πάνου-Μάριος	BENTETA
2	Μην του μιλάτε του παιδιού, Του αγοριού απέναντι	Π. Πάνου	BENTETA
3	Παιδικά τραγούδια		COLUMBIA
4	Ρεμπέτικη φαντασία		COLUMBIA
5	Αστέρι αστεράκι	Τώνης Μαρούδας Τζένη Βάνου	COLUMBIA
6	Το τραυλό τσατσά, Ένας γάτος από γενιά	Τ. Βάνου	COLUMBIA
7	Της αυλής σου το φεγγάρι, Αντίο αγάπη μου	Τ. Βάνου	COLUMBIA
8	Όταν έχεις μια αγάπη, Σ' αγαπώ σ' αγαπώ	Μ. Σίβα	COLUMBIA
9	Το χλωμό το γιασεμί, Με πήρε η νύχτα	Μουρκίδης Τ. Βάνου	COLUMBIA
10	Τραγουδήσέ μου, Αχ και να το ξέρεις	Γ. Μάνος	COLUMBIA
11	Φεύγω από σένα,νε, Πάρε τώρα αγάπη μου	Ε. Μαρέλι	COLUMBIA
12	Η κυρά μας η αλεπού, Η κοτούλα	Παιδική συντροφιά	COLUMBIA
13	Χρόνια πολλά, Ένα δύο τρία	Παιδική συντροφιά	COLUMBIA
14	Η αγάπη μας, Κόκκινη κλωστή δεμένη	Τ. Βάνου	COLUMBIA
15	Χάλι Χαλιμά, Ξύπνα ξύπνα	Λ. Λέανδρος	COLUMBIA
16	Χριστίνα, Ποια βρε παιδιά, ποια γυναίκα	Λ. Λέανδρος	COLUMBIA
17	Τα νιάτα θέλουν έρωτα, Από σένα αρχίζουν όλα	Τ. Βάνου	COLUMBIA
18	Θα κλέψω τριαντάφυλλα	Τ. Μαρούδας	COLUMBIA
19	Ένα τόσο δα κλαρίνο, Θα τα πιω και θα γλεντήσω	Τρίο Μπελκάντο	COLUMBIA
20	Ήρθες καλώς ήρθες, Έφυγε η αγάπη μου	Κ. Χατζής	COLUMBIA
21	Μες την καρδιά μου, Αν σ' αρνηθώ	Τ. Βάνου	COLUMBIA
22	Άγγελέ μου, άγγελέ μου Είμαι μόνη καλαμιά	Τ. Μαρούδας Τ. Μαρούδας, Βάνου	COLUMBIA
23	Είμαι μόνη καλαμιά	Τ. Βάνου	COLUMBIA
24	Βρέχει φωτιά στη στράτα μου, Αγαπώ τα παλικάρια	Σ. Διονυσίου	COLUMBIA

25	Ρίχνω σπάγκο, Στις τρεις τα χαράματα	Χ. Λαμπράκη	COLUMBIA
26	Τα ξημερώματα θα ξεψυχήσω, Ποια σε φιλάει τώρα	Β. Μοσχολιού	COLUMBIA
27	Αν είσαι φίλος με καρδιά, Τι σου φταίει το παιδί	Σ. Διονυσίου	COLUMBIA
28	Απόψε αντάμωσα το χάρο	Χ. Λαμπράκη	COLUMBIA
29	Ο έρωτας που μ' άκουσε, Η Μελένια η γυφτοπούλα	Κατερίνα Βαλέντε	DECCA
30	Ο καλός καλό δεν έχει, Ένα χαμόγελο αγαπώ	Ν. Μούσχουρη-Τρίο Καντσόνε	FIDELITY
31	Σαν παραμύθι, σαν ιστορία Η βροχούλα	Ν. Μούσχουρη	FIDELITY
32	Είναι βαρύς ο ουρανός	Γιοβάννα	FIDELITY
33	Περπατώντας στα στενά της Πλάκας		FIDELITY
34	Περίπατος κάτω από την Ακρόπολη		FIDELITY
35	Η Αλίκη Βουγιουκλάκη στα τραγούδια της Ψεύτρας		FIDELITY
36	Μουσική και χοροί από την Ψεύτρα		FIDELITY
37	Ξέρω κάποιο αστέρι, Μια συννεφιά	Ν.Μούσχουρη-Τρίο Καντσόνε	FIDELITY
38	Ο λύκος Ο καλός καλό δεν έχει	Τρίο Καντσόνε Ν. Μούσχουρη	FIDELITY
39	Θα κλέψω τριαντάφυλλα, Κι άλλη νύχτα πέρασε	Α. Πάντας	FIDELITY
40	Οι χάντρες	Μουζάς-Λιγνός	FIDELITY
41	Τι έχει το μπαλκόνι σου, Η τελευταία μου καντάδα	Α. Πάντας	FIDELITY
42	Ο ήλιος κοκκίνησε, Πώς είναι οι άνθρωποι και πώς αλλάζουνε	Η. Καραγιάννης	FIDELITY
43	Πόνεσα δάκρυσα ξέχασα Το δρόμο πήρες κι έφυγες	Φ. Δήμας	FIDELITY
44	Παρ' τη δική μου την καρδιά, Η αγάπη μου κοιμάται	Φ. Δήμας	FIDELITY
45	Τι κρίμα, Κράτα το χέρι μου	Γιοβάννα	FIDELITY
46	Σαράντα σκαλοπάτια, Τώρα που φεύγεις	Τρίο Καντσόνε	FIDELITY
47	Πες μου, πες μου, Ήλιος και βροχή	Τ. Μακούλης	FIDELITY
48	Ρίξε μια διπλοπενιά, Τρεις φωτιές	Κ. Τζοβάρια	FIDELITY
49	Τικ τακ, Το τουίστ της μπλε ποδιάς	Α. Βουγιουκλάκη	FIDELITY
50	Τα νιάτα, Όταν είμαι κοντά σου	Α. Βουγιουκλάκη	FIDELITY
51	Απόψε σε θέλω	Μαρινέλλα	FIDELITY

52	Το καλύψω του γάμου, Όσο υπάρχουνε γυναίκες	Τ. Βάνου Τρίο Μπελκάντο	HIS MASTERS VOICE
53	Γκέο βαγκέο, Άλλο ένα τραγούδι	Τ. Βάνου	HIS MASTERS VOICE
54	Τι γυρεύω από σένα, Όλα τα βλέπω διπλά	Μ. Σίβα	HIS MASTERS VOICE
55	Γ' όνομά σου, Φεγγαράκι μου λαμπρό	Τ. Χρυσός Τ. Βάνου	HIS MASTERS VOICE
56	Στη μικρή γραφική γειτονιά, Κλέψαν την αγάπη μου	Μ. Σίβα	HIS MASTERS VOICE
57	Πέρασε ήλιε, Αγαπώ έναν άνθρωπο	Τ. Βάνου	HIS MASTERS VOICE
58	Κάπου, κάπου Μη μου πεις τίποτα	Τ. Βάνου	HIS MASTERS VOICE
59	Η αγάπη μας χρονίζει, Στο παλιό το λιμανάκι	Β. Προέδρου	HIS MASTERS VOICE
60	Ο ουρανός κοκκίνισε	Μ. Αγγελόπουλος	HIS MASTERS VOICE
61	Τώρα, Τις νύχτες μου μετρώ	Τ. Βάνου	HIS MASTERS VOICE
62	Το μοιρολόι, Απόψε	Χ. Λαμπράκη	HIS MASTERS VOICE
63	Σέρβικο χασάπικο		LYRA
64	Η μεγάλη μας στιγμή, Το χέρι σου	Ν. Μάνου	LYRA
65	Η μεγάλη μας στιγμή	Ν. Μάνου	LYRA
66	Θα σου δώσω, Ξέρω πως θα φύγεις	Σ. Μπιρμπίλη	LYRA
67	Πες μου, Κράτα με κοντά σου	Τ. Βάνου	LYRA
68	Βρέχει πάλι απόψε, Ν' ανθίσει το χαμόγελο	Γ. Πουλόπουλος	LYRA
69	Δωσ' μου τα χέρια σου, Στην πόρτα σου μ' αντάμωσες	Γ. Ζωγράφος	LYRA
70	Γύρισε αγόρι μου ξενιτεμένο, Πέστε μου που' ναι η άνοιξη	Π. Αστεριάδη	LYRA
71	Έκλαψα χτες, Απόψε κάποιος θα χαθεί	Γ. Πουλόπουλος	LYRA
72	Βρέχει πάλι απόψε, Νύχτωσε	Γ. Πουλόπουλος	LYRA
73	Μου λες να ξεχάσω, Μαρμάρωσε η θάλασσα	Τ. Βάνου	LYRA
74	Αν μ' αγαπάς, Πλάι πλάι	Ν. Μάνου	LYRA
75	Μην κλείσεις το παράθυρο, Στη γειτονιά	Γ. Πουλόπουλος	LYRA
76	Απόψε κλαίει ο ουρανός, Μην του μιλάτε του παιδιού	Γ. Πουλόπουλος	LYRA
77	Του αγοριού απέναντι, Είμαι γυναίκα του κεφιού	Μ. Χρονοπούλου	LYRA
78	Τα φιλιά, Γλυκιά μου αγάπη	Γ. Πουλόπουλος	LYRA

79	Μα τώρα αγάπη μου, Όλα δικά σου	Γ. Πουλόπουλος	LYRA
80	Κουράστηκα μες τη ζωή	Γ. Ζωγράφος	LYRA
81	Καμαρούλα, Φλώρα	Μ. Χρονοπούλου- Γ. Πουλόπουλος	LYRA
82	Καμαρούλα, Έξι φεγγάρια	Γ. Πουλόπουλος	LYRA
83	Στου σπιτιού σου το στενάκι, Θα πιω απόψε το φεγγάρι	Γ. Πουλόπουλος	LYRA
84	Ο άντρας που θα παντρευτώ, Άνοιξε πέτρα	Μ. Καραγιάννη Π. Σαλπέα	LYRA
85	Υπάρχει κάπου ένα παιδί, Καμαρούλα	Μ. Χρονοπούλου	LYRA
86	Το καινούργιο μου φεγγάρι, Έλα να σβήσεις τη φωτιά	Ρ. Κουμιώτη	LYRA
87	Όταν μιλάς για χωρισμό, Τρεχαντήρι θ' αρματώσω	Γ. Πουλόπουλος	LYRA
88	Του αγοριού η καρδιά, Απόψε αντάμωσα το χάρο	Γ. Πουλόπουλος	LYRA
89	Σταμάτησε του ρολογιού τους δείκτες, Το γλυκό τ' αηδόνι	Ρ. Κουμιώτη	LYRA
90	Στη φτωχιά μας την αυλή, Φεύγεις για τα ξένα	Γ. Πουλόπουλος	LYRA
91	Το κερι μου έλιωσε, Μην τυραννιέσαι μάτια μου	Ρ. Κουμιώτη	LYRA
92	Μέθυσε απόψε το κορίτσι μου, Ξημερώνει Κυριακή	Γ. Πουλόπουλος	LYRA
93	Δώδεκα μαντολίνα, Το άγαλμα	Γ. Πουλόπουλος	LYRA
94	Γέλαγ' η Μαρία, Έπεφτε βαθιά σιωπή	Γ. Πουλόπουλος	LYRA
95	Πρώτη φορά, Δώσε μου το στόμα σου	Ρ. Κουμιώτη	LYRA
96	Πήρα σύννεφο δυο τόπια, Φραγκοκλησιτιά	Γ. Πουλόπουλος- Π. Αστεριάδη	LYRA
97	Ποια νύχτα σ' έκλεψε, Ένα κορίτσι της προκοπής	Γ. Πουλόπουλος	LYRA
98	Αλίμονο σε μένα, Ντουνιά πικρέ	Ρ. Κουμιώτη	LYRA
99	Να' μουν αγέρας, Πέρα στα παλιά σεράγια	Γ. Πουλόπουλος	LYRA
100	Ένα καράβι, Τα χέρια σου μισάνοιξε	Ρ. Κουμιώτη	LYRA
101	Ήρθαν τόσα βάσανα, Κυρά καλέ κυρά μου	Γ. Πουλόπουλος	LYRA
102	Αυτό δεν ήτανε φιλί, Αφέντη μου λεβέντη μου	Ρ. Κουμιώτη	LYRA
103	Τέσσερα τραγούδια αγάπης με την Τζένη Βάνου		LYRA
104	4 λαϊκοί χοροί του Μίμη Πλέσσα		LYRA
105	4 λαϊκοί χοροί του Μίμη Πλέσσα		LYRA
106	Ο Νίκος Κούρκουλος σε		LYRA

	4 μπαλάντες του Μ. Πλέσσα		
107	Από το θεατρικό έργο «Χτυποκάρδια στο θρανίο», Το τουίστ της μπλε ποδιάς, Τικ τακ, Τα νιάτα, Όταν είμαι κοντά σου	Α. Βουγιουκλάκη	ΜΑΚΟΛΙΤ
108	What it was	Δάκης	ΜΙΝΟΣ
109	Σε πίκρανα, Ο φίλος μου ο Παναγής	Γ. Καλατζής	ΜΙΝΟΣ
110	Εκείνο το πρωί στην Κηφισιά, Κορίτσι στάσου	Δάκης	ΜΙΝΟΣ
111	Και εσύ θα φύγεις, Η μάνα σου δεν μ' αγαπάει	Τ. Βοσκόπουλος	ΜΙΝΟΣ
112	Στη σελίδα δεκαοχτώ, Μάζεβα στα χέρια μου βροχή	Δάκης	ΜΙΝΟΣ
113	Δε με νοιάζει, Ξενομερίτισσα	Τ. Βοσκόπουλος	ΜΙΝΟΣ
114	Μοιρολόι, Το τραγούδι της μάνας	Κ. Αμπάβη	ΜΙΝΟΣ
115	Σε λατρεύω, Ας είχα κι άλλη μια ζωή	Τ. Βοσκόπουλος	ΜΙΝΟΣ
116	Μοίρα πού με ταξιδεύεις, Άργησες να' ρθεις	Δάκης	ΜΙΝΟΣ
117	Τίποτα δε μας χωρίζει, Σταγόνα σταγόνα	Τ. Βάνου	ΜΙΝΟΣ
118	Χίλιες βραδιές, Έβρεχε ψιλοέβρεχε	Τ. Βάνου	ΜΙΝΟΣ
119	Αν είναι η αγάπη αμαρτία, Ο δρόμος που διαλέξαμε	Τ. Βάνου	ΜΙΝΟΣ
120	Κι άλλη μια νύχτα, Μια μικροπαρεξήγηση	Ν. Τριγώνη	ΜΙΝΟΣ
121	Το φεγγάρι πάνωθέ μου, Μ' ανάστησες καρδιά μου	Τ. Βοσκόπουλος	ΜΙΝΟΣ
122	Ξέρω κάποιο αστέρι, Μιας πεντάρας χαρά	Δ. Χορν	ΜΟΝΔΕ ΚΑΡΛΟ
123	Οι θαλασσιές σου οι χάντρες, Ποιος το ξέρει	Δ. Χορν	ΜΟΝΔΕ ΚΑΡΛΟ
124	Η ώρα της αγάπης μου, Έχω παρέα τον καημό	Λ. Τσακίρη	ΜUSIC BOX
125	Τι κρίμα	Π. Τιτάκης	ΜUSIC BOX
126	Εδώ τελειώνει ο ουρανός	Μ. Οικονόμου	ΜUSIC BOX
127	Αυτή η νύχτα, Ο δρόμος είναι δύσκολος	Τ. Χρυσός	ΜUSIC BOX
128	Πίσω από το παράθυρο, Φέρε μου την άνοιξη	Σ. Παπανικολάου	ΜUSIC BOX
129	Στα μουζούκια, Σαββατόβραδο στη γειτονιά μου	Ορχηστρικά	ΜUSIC BOX
130	Κάτι να καίει	Ρ. Βλαχοπούλου	ΟΔΕΟΝ
131	Ξέρω κάποιο αστέρι	Μπελίντα- Τρίο Γκρέκο	ΟΔΕΟΝ
132	Πόσο λίγο μ' αγαπούσες	Κ. Μπελίντα	ΟΔΕΟΝ
133	Αν σ' αρνηθώ αγάπη μου,	Φ. Δήμας	ΟΔΕΟΝ

	Έχω μόνο μια καρδιά		
134	Μια γλάστρα, Ο έρωτάς σου και ο έρωτάς μου	Φ. Δήμας	ODEON
135	Τι κρίμα	Κρύσταλ	ODEON
136	Σαν ξημερώνει Κυριακή, Έχω στενάχωρη καρδιά	Ρ. Βλαχοπούλου	ODEON
137	Στη νύχτα, Τώρα	Κ. Δενάρδου	ODEON
138	Πονεμένα βράδια, Παγωμένα σίδερα	Μ. Μενιδιάτης	OLYMPIC
139	Καμαρούλα, Μίλα μου για την άνοιξη	Σ. Κοψίνη	OLYMPIC
140	Η αγάπη μας ανθίζει, Τάξε μου	Κρύσταλ	PARLOPHONE
141	Βρέχει βρέχει, Εδώ τελειώνει ο ουρανός	Κρύσταλ	PARLOPHONE
142	Γελά γαλάζιος ο ουρανός, Κοντά σου, Ελλάδα μου	Ρ. Βλαχοπούλου	PARLOPHONE
143	Η Αθήνα τη νύχτα Ήρθες εσύ	Ρ. Βλαχοπούλου Α. Ζαχαράκος	PARLOPHONE
144	Βρέχει πάλι απόψε, Έμεινα μόνη	Α. Μαβίλη	PARLOPHONE
145	Έκλαψα χτες, Θάλασσά μου	Μαρινέλλα	PARLOPHONE
146	Η αλήθεια, Τόσα καλοκαίρια	Δάκης	PARLOPHONE
147	Νάνι νάνι το μικρό μου, Έχω τρεις αγάπες	Ν. Ηλιόπουλος	PHILIPS
148	Είναι βαρύς ο ουρανός	Μ. Κουρτίδης	PHILIPS
149	Η προσμονή του μετανάστη, Αγάπα με όπως σ' αγαπώ	Γ. Βογιατζής	PHILIPS
150	Καλημέρα Καλησπέρα	Παιδικά τραγούδια	PHILIPS
151	Invitation to hassapiko, Hassapiko Impronsiation, Minor Mood, Bouzouki panorama		PHILIPS
152	Σαν χτυπήσει ώρα δυο, Πιο πάνω από τα σύννεφα	Γ. Βογιατζής	PHILIPS
153	Έχω μεράκι, Απόψε	Τ. Βάνου	PHILIPS
154	Η πρώτη μας νύχτα, Κρύψου φεγγάρι μου	Γ. Βογιατζής	PHILIPS
155	Θα'ρθει η στιγμή, Μου'πες καθαρά	Γ. Βογιατζής	PHILIPS
156	Άνοιξε άνοιξε, Δυο πουλιά	Γ. Βογιατζής Τ. Βάνου	PHILIPS
157	Teddy boy αγάπη μου shake, Little kiss	Αφές Μπρόγιερ	PHILIPS
158	Ένας ουρανός μ' αστέρια, Νύχτα καλοκαιριού	Γ. Βογιατζής	PHILIPS
159	Θάλασσά μου, Για τον δικό σου τον καημό	Λ. Σακελλαρίου	PHILIPS
160	Έκλαψα χτες, Crazy girl	Μ. Χρονοπούλου Α. Κανελλίδου	PHILIPS
161	Δεν ξέρω, Θα'ρθεις	Κ. Χρυσολωρά	PHILIPS

162	Άνοιξε πέτρα, Άμα δείτε το φεγγάρι	Μαρινέλλα	PHILIPS
163	Έβγα στο κατώφλι, Καμαρούλα μια σταλιά	Δ. Μητροπάνος	PHILIPS
164	Απόψε σε θέλω, Το βελουδένιο σου το γελεκάκι	Μαρινέλλα	PHILIPS
165	Απόψε αντάμωσα το Χάρο, Ανάμεσά μας το βουνό	Σ. Πασπαράκης	PHILIPS
166	Δωσ' μου τ' αθάνατο νερό, Ζωγραφισμένα στο χαρτί	Μαρινέλλα	PHILIPS
167	Μοιρολόι, Το χαμίμι τ' ουρανού	Ξ. Καραθανάση	PHILIPS
168	Την ώρα που σταμάτησε η βροχή, Το μάνταλο	Μαρινέλλα	PHILIPS
169	Και τώρα, Δεν πειράζει δε βαριέσαι	Μαρινέλλα	PHILIPS
170	Χάρε μου γιατί δεν ήρθες, Στη γειτονιά μου σαν γυρνάς	Φ. Νικολάου	PHILIPS
171	Πόρτα στο Γενάρη, Με βρήκε ο ήλιος	Φ. Νικολάου	PHILIPS
172	Δάκρυ δάκρυ κύμα κύμα, Σε ασημένιο βάζο	Μάριος	PHILIPS
173	Στου σπιτιού μου τ' ανηφόρι, Είναι βαρύς ο ουρανός	Γιοβάννα	POLYDISC
174	Μερικοί το προτιμούν κρύο	Χορευτική μουσική	POLYDOR
175	Μουσική και χοροί από το «Κάτι να καίει»		POLYDOR
176	Χορευτική μουσική Νο1		POLYDOR
177	Κορίτσια για φίλημα		POLYDOR
178	Εδώ τελειώνει ο ουρανός, Πήρες πια τα μάτια σου	Ζ. Κουρούκλη	POLYDOR
179	Ποιος το ξέρει, Οι θαλασσιές οι χάντρες	Δ. Χορν	POLYDOR
180	Κάτι να καίει		POLYDOR
181	Πέντε δάχτυλα στο χέρι, Γιατί	Π. Τζανετής	POLYDOR
182	Αγού γείτσες, Hally Gally No 7	Κ. Βουτσάς	POLYDOR
183	Μεροδούλι, Αγάπες μου χαμένες	Π. Τζανετής	POLYDOR
184	Hymne a Jerusalem, Oratorio	Chantal Simon	POLYDOR
185	Πόνο στον πόνο τα σκαλιά, Πρόσκληση σε χασάπικο	Π. Τζανετής	POLYDOR
186	Στα δικά σου τα χέρια, Να μ' αγαπάς	Ν. Ζαχά	POLYDOR
187	Ανάμνηση γλυκιά, Να' σουν πουλάκι τ' ουρανού	Ν. Ζαχά	POLYDOR
188	Κράτα βρε Γιώργη, Το μαγαζάκι	Α. Ζαχαράκος	POLYPHONE
189	Crazy girl, Shake	Ν. Μάνου Ορχηστρικό	ZODIAC
190	Now, Side by side	Ν. Μάνου	ZODIAC
191	Ο Πίκος το αρκουδάκι	Π. Αστεριάδη	ZODIAC

	Το λουλουδάκι της μοναξιάς		
192	Αν βουληθώ να σ' αρνηθώ	Μ. Βιολάρης	ZODIAC

Παράρτημα II
Προσωπική Δισκογραφία
33 στροφών

1	Dancing on Sunday	1961	United Artists
2	Περπατώντας κάτω απ' την Ακρόπολη	1962	Fidelity
3	Χτυποκάρδια στα θρανία	1962	Fidelity
4	Γιοβάννα	1963	
5	Έξι τραγούδια του Μ. Πλέσσα και έξι λαϊκά	1965	LYRA
6	Ραντεβού στον αέρα	1965	PHILIPS
7	Χάντρες	1966	LYRA
8	Μίμη Πλέσσα - Αγάπη μου / Καίτη Χρυσολωρά	1966	PHILIPS
9	Το χόμα βάφτηκε κόκκινο	1966	PHILIPS
10	Δανάη, Στο πιάνο ο Μίμης Πλέσσας	1966	PHILIPS
11	Οι σφαίρες δεν γυρίζουν πίσω	1967	LYRA
12	Παλιές μελωδίες σε χορευτικό ρυθμό	1967	POLYDOR
13	Ο Μ. Πλέσσας παίζει Philicorda	1967	PHILIPS
14	Οι θαλασσιές οι χάντρες	1967	LYRA
15	Μια κυρία στα μπουζούκια	1967	LYRA
16	Η γειτονιά μου	1968	BENTETA
17	Γοργόνες και μάγκες	1968	LYRA
18	Τραγούδια του ήλιου	1969	PHILIPS
19	Ο δρόμος	1969	LYRA
20	Το ωροσκόπιο της αγάπης	1970	MINOS
21	Μέρες του καλοκαιριού	1970	LYRA
22	Ζει,	1971	MINOS
23	Το κοροϊδάκι της πριγκηπέσας	1971	COLUMBIA
24	Το πανόραμα	1971	MINOS
25	Σερενάτα αγάπη μου	1972	RALLY
26	Μίμης Πλέσσας «88»	1972	RALLY
27	Burst of joy	1972	B.I
28	Καημοί της αυλής	1972	RALLY
29	Classics to bouzouki high	1973	PHILIPS
30	Θάλασσα, πικροθάλασσα	1973	LYRA
31	Για μια σταγόνα αλάτι	1973	POLYDOR
32	Τα 12 του Στράτου	1974	COLUMBIA
33	Σταθμός Μηδέν	1974	COLUMBIA
34	Παράσταση	1974	POLYDOR
35	Τα μόρτικα	1974	POLYDOR
36	Μίλα μου για τη λευτεριά	1974	LYRA
37	Εκείνη τη νύχτα	1974	LYRA
38	Νεκρικοί διάλογοι	1974	PHILIPS
39	Ουτοπία	1976	COLUMBIA
40	Το πανόραμα	1976	MINOS
41	Πάλι μαζί μας / Στράτος Διονυσίου	1976	COLUMBIA
42	Τα χαμένα χρόνια	1977	LYRA
43	Great film themes	1979	CHARTER
44	Στο πιάνο	1979	COLUMBIA

45	Λουκιανού διάλογοι	1979	LYRA
46	Τραγούδια της γειτονιάς	1980	POLYDOR
47	Το κουαρτέτο του Μίμη Πλέσσα	1981	MINOS
48	40 χρόνια Jazz No 1	1981	COLUMBIA
49	40 χρόνια Jazz No 2	1981	COLUMBIA
50	Ο μάγος του Οζ	1982	PYΘΜΟΣ
51	Τα τραγούδια της μοναξιάς / Κλεοπάτρα	1983	PYΘΜΟΣ
52	Greek music of M. Plessas	1984	ΠΑΝΜΙ
53	13 αφιερώματα	1984	ΠΑΝΜΙ
54	Τα λαϊκά του καημού και της αγάπης	1984	PYΘΜΟΣ
55	Από το tango στο shake	1985	UNITED
56	Το κουαρτέτο του Μ. Πλέσσα και έξι σολίστες	1985	MINOS
57	Τα πιο όμορφα τραγούδια στη Μίνος	1985	MINOS
58	Αυστηρά προσωπικό	1985	MP
59	Για το θέατρο	1985	UNITED
60	Για το θέατρο 2	1986	UNITED
61	Ορφείας και Ευρυδίκη	1985	ΣΕΙΠΙΟΣ
62	Τραγούδια του Ελληνικού Κινηματογράφου Νο1	1985	LYRA
63	Τραγούδια του Ελληνικού Κινηματογράφου Νο2	1985	LYRA
64	Τι να πρωτοθυμηθώ	1985	PHILIPS
65	Και κάπως αλλιώς	1986	
66	Πλέσσας-Κατσαρός: Μουσική Συνάντηση	1986	LYRA
67	Πλέσσας-Κατσαρός: Μουσική Συνάντηση 2	1986	LYRA
68	Λεονόρα	1986	LYRA
69	Για τους φίλους μου	1987	ATHENAUM
70	Καλλιτεχνικό καφενείο	1987	SONORA
71	Η μαγεία του πιάνου	1988	ATHENAUM
72	Το χόμα βάφτηκε κόκκινο (επανεκδοση)	1988	RCA
73	Αστράπγιαννος	1988	RCA
74	Ραντεβού στον αέρα (επανεκδοση)	1988	PHILIPS
75	Μερικοί το προτιμούν κρύο	1988	POLYDOR
76	Κάτι να καίει	1988	POLYDOR
77	Κορίτσια για φίλημα	1988	POLYDOR
78	Χτυποκάρδια στο θρανίο (επανεκδοση)	1988	FIDELITY
79	Προεκτάσεις	1989	ATHENAUM
80	Η ψεύτρα	1989	FIDELITY
81	Η μαγεία της απλότητας	1990	D.P.I
82	Γιοβάννα-Πλέσσας-Καπνίσης (επανεκδοση)	1990	LYRA
83	The golden anthology of the '30s	1991	MBI
84	The golden anthology of the '40s	1991	MBI
85	Η Παριζιάνα	1991	POLYDISC
86	Οι σφαίρες δε γυρίζουν πίσω (επανεκδοση)	1991	LYRA
87	Ορατότης μηδέν	1991	LYRA
88	Η Μαρινέλλα τραγουδά Μίμη Πλέσσα	1992	PHILIPS
89	Ξαφνικά / Γιάννης Κούτρας	1992	LYRA
90	Η κόρη του ήλιου / Η Μαρία της σιωπής	1992	LYRA
91	Κάθε φορά που κλαίει ένα παιδί	1992	BMG
92	TV Special	1993	BMG

93	Σινεμά ο δικός μας παράδεισος	1993	WARNER
94	B' Ημίχρονο	1994	POLYGRAM
95	Τα τραγούδια μου	1994	POLYGRAM
96	100% Μίμης Πλέσσας	1995	POLYGRAM
97	Πρόβα Generale / Πλέσσας-Χατζηνάσιος	1995	LYRA
98	Στον δρόμο του Μίμη Πλέσσα Νο 1	1995	FM RECORDS
99	Στον δρόμο του Μίμη Πλέσσα Νο 2	1996	FM RECORDS
100	16 σπάνιες ηχογραφήσεις	1996	POLYGRAM
101	Του έρωτα και της αγάπης	1996	WARNER
102	Στιγμές θεάτρου	1996	POLYGRAM
103	Τα μπουζούκια στον Ελληνικό Κινηματογράφο	1996	POLYGRAM
104	Φεγγάρια της βροχής	1997	POLYGRAM
105	Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση, Ο Θανάσης στη χώρα της σφαλιάρας	1997	FM RECORDS
106	Αιγαίου φως / Λόρνα	1998	LYRA
107	Ορφέας και Ευρυδίκη (επανεκδοση)	1998	POLYGRAM
108	Είπα με νότες σ' αγαπώ	1998	POLYGRAM
109	Τα χορευτικά του Ελληνικού Σινεμά	1998	LEGEND RECORDINGS S.A
110	Ζεύς	1999	POLYGRAM
111	Εν χορδαίς και οργάνοις	1999	
112	Μίμης Πλέσσας-Μουσικό κουτί	2000	
113	Κοσμάς ο Αιτωλός	2001	MINOS
114	Μίμης Πλέσσας-50 χρόνια τραγούδι	2002	
115	Μίμης Πλέσσας-50 χρυσά χρόνια	2002	NITRO MUSIC

Βιβλιογραφία

- 1) Chilton, John. (1985). *Ιστορία της Τζαζ*, Αθήνα: Υποδομή
- 2) Hobsbaum, Eric John. (1993). *Η σκηνή της τζαζ*, Αθήνα: Εξάντας
- 3) Kernfeld, Barry Dean. (1995). *What to listen for in Jazz*, New Haven : Yale University Press
- 4) Lemarie, I. (Ιούνιος 1992). «Οι μουσικές του κόσμου», *Courrier της Unesco*. 6:5-7
- 5) Αλεξίου, Θανάσης. (23/10/2005). «Κυρίαρχη αισθητική και μουσικό γούστο», *ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ*, Η Καθημερινή
- 6) Αλεξίου, Μάρκος. (1991). *Jazz Combinations*, Αθήνα: Νάκας
- 7) Βολιώτης-Καπετανάκης, Ηλίας. (1997). *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, Αθήνα: Νέα Σύνορα
- 8) Βολιώτης-Καπετανάκης, Ηλίας. (1989). *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*, Αθήνα: Νέα Σύνορα-Λιβάνη
- 9) Βουρνάς, Τάσος. (2006). *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας: 1967-1974 Χούντα, Φάκελος Κύπρου*, Αθήνα: Πατάκη
- 10) Γεραμάνης, Πάνος. (2007). *Η ζωή μου ένα τραγούδι*, Αθήνα: Καστανιώτη
- 11) Γεωργιάδης, Νέαρχος. (2/5/2004). «Κακούργα μετανάστευση...», *ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ*, Η Καθημερινή
- 12) Γιούργος, Κωστής. (23/10/2005). «Το ελαφρό ελληνικό τραγούδι στις δεκαετίες '40 και '50», *ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ*, Η Καθημερινή
- 13) Γρηγορίου, Μιχάλης. (1994). *Μουσική για παιδιά και για έξυπνους μεγάλους, τόμος Β': Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής*, Αθήνα: Νεφέλη
- 14) Δελαπόρτας, Μάκης. (2002). *Μίμης Πλέσσας: Ένας δρόμος, χίλιες νότες*, Αθήνα: Άγκυρα
- 15) Ζαρκαδάκης, Γιώργος. (1997). *Μύθος Ρεμπέτικος, Γιάννης Παπαϊωάννου*, Αθήνα: Τεγόπουλος-Μανιατέας
- 16) Θεοδωράκης, Μίκης. (1990). *Ανατομία της Μουσικής*, Αθήνα: Γνώσεις
- 17) Καπετανάκης, Βαγγέλης. (23/10/2005). «Ξεφύτρωναν στις γειτονιές...», *ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ*, Η Καθημερινή
- 18) Λεούση, Λίντα. (2003). *Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής 2000 Π. Χ- 2000 Μ. Χ*, Αθήνα: Άγκυρα
- 19) Λουλέ-Θεοδωράκη, Νίτσα. (1997). *Μύθος Ρεμπέτικος, Βασίλης Τσιτσάνης*, Αθήνα: Τεγόπουλος-Μανιατέας
- 20) Λυκουρόπουλος, Σωτήρης. (23/10/2005). «Σε μαγικά νησιά...», *ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ*, Η Καθημερινή
- 21) Μυλωνάς, Κώστας. (1984). *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού 1 (1824-1960)*, Αθήνα: Κέδρος
- 22) Μυλωνάς, Κώστας. (1985). *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού 2 (1960-1970)*, Αθήνα: Κέδρος
- 23) Μυλωνάς, Κώστας. (1992). *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού 3 (1970-1980)*, Αθήνα: Κέδρος
- 24) Μυλωνάς, Κώστας. (1999). *Μουσική και κινηματογράφος*, Αθήνα: Κέδρος
- 25) Νάσος, Κώνσταντίνος Γ. (Επιμελητής) (1993). *Η αρμονία της τζαζ*, Αθήνα: Βιβλιοθήκη Συστηματικής Μουσικής Νάσος
- 26) Νάσος, Κώνσταντίνος Γ. (Επιμελητής) (1993). *Ο ρυθμός της τζαζ*, Αθήνα: Βιβλιοθήκη Συστηματικής Μουσικής Νάσος
- 27) Νικολόπουλος, Χρήστος. *Δρόμοι της ελληνικής λαϊκής μουσικής: για όλα τα μουσικά όργανα*, Αθήνα: Νάκας

- 28) Νοταράς, Γιώργος. (2008). *Από τις 78 στροφές στο CD: 80 χρόνια ελληνικής δισκογραφίας*, Αθήνα: Καστανιώτη
- 29) Παγιατίης, Χαράλαμπος. (1992). *Λαϊκοί δρόμοι*, Αθήνα: Fagotto
- 30) Παπαδημητρίου, Σάκης. (1994). *Εισαγωγή στην Jazz και σκέψεις για τη σύγχρονη μουσική*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press
- 31) Παπαχελάς, Αλέξης. (1997). *Ο βιασμός της ελληνικής δημοκρατίας. Ο Αμερικανικός παράγων 1947-1967*, Αθήνα: Εστία
- 32) Ρήγος, Άλκης, Σεφεριάδης, Σεραφείμ Ι, Χατζηβασιλείου, Ευάνθης. (2008). *Η «σύντομη» δεκαετία του '60: θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες*, Αθήνα: Καστανιώτη
- 33) Σαρίκας, Ζήσης. (1984). *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, Αθήνα: Ύψιλον
- 34) Στεφανίδης, Ιωάννης Δ. (2005). *Ασύμμετροι Εταίροι: Οι Ηνωμένες Πολιτείες και η Ελλάδα στον Ψυχρό Πόλεμο 1953-1961*, Αθήνα: Πατάκη
- 35) Τρούσας, Φώντας. (Μάρτιος 2008). «Greek Jazz: Ένα sketch σε 8 μέρη», *Jazz+Τζαζ*, 180:27
- 36) Φακανάς, Γιώργος. (1995). *Οι κλίμακες της σύγχρονης μουσικής: Βασικά Θεωρητικά, Κατασκευή Συγχορδιών, Ιδέες για τον Αυτοσχεδιασμό, Πίνακες Συγχορδιών-Κλιμάκων*, Αθήνα: Σύγχρονη Μουσική
- 37) Φακανάς, Γιώργος. (1995). *Σύγχρονη Αρμονία: αρμονικές σειρές της Jazz*, Αθήνα: Σύγχρονη Μουσική