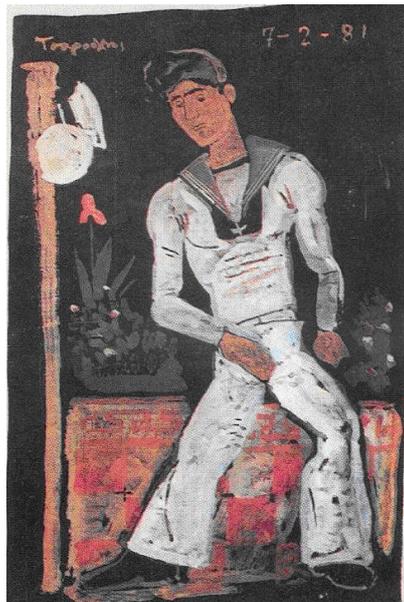




ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Λόγιοι Έλληνες συνθέτες & λαϊκή μουσική παράδοση
Το «Κέντρο Διερχομένων» του Νίκου Μαμαγκάκη



Στάθης Κουτούζος

A.M. 1381

Επόπτης καθηγητής: **Γιώργος Κοκκώνης**

Άρτα, 2016

Στους γονείς μου

Φωτογραφία εξωφύλλου: Γιάννης Τσαρούχης – «Ναύτης χορεύει ζειμπέκικο με δύο καπέλα κρεμασμένα» / Συλλογή «Ζειμπέκικα» (1981).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|---|----|
| Πρόλογος | 3 |
| Εισαγωγή | 5 |
| Κεφάλαιο 1 | |
| Ανασκόπηση Ελληνικής λαϊκότητας μουσικής δημιουργίας | 10 |
| Ενότητα 1.1: Ιστορικό & ιδεολογικό πλαίσιο..... | 10 |
| 1.1.1: Χρονικό λαϊκότητας Ελληνικής μουσικής δημιουργίας..... | 11 |
| 1.1.2: Ζήτημα λόγιας πρόσληψης της αστικής λαϊκής μουσικής..... | 16 |
| Ενότητα 1.2: Μουσικολογικός προσδιορισμός της λαϊκότητας αισθητικής..... | 21 |
| 1.2.1: Ρυθμολογική Συγκρότηση..... | 22 |
| 1.2.2: Μουσική Φόρμα..... | 27 |
| 1.2.3: Αρμονική Συγκρότηση..... | 31 |
| 1.2.4: Οργανολόγιο – Ενορχήστρωση..... | 36 |
| 1.2.5: Λαϊκές Φωνές..... | 46 |
| Κεφάλαιο 2 | |
| Ανάλυση του δίσκου «Κέντρο Διερχομένων» - Ρυθμολογική Συγκρότηση | 52 |
| Ενότητα 2.1: Ρυθμικές Παραλλαγές..... | 53 |
| Ενότητα 2.2: Τονισμοί..... | 59 |
| Ενότητα 2.3: Ρυθμικές Αλυσίδες..... | 62 |
| Επίλογος - Συμπεράσματα | 66 |
| Παράρτημα | 71 |
| Βιβλιογραφία..... | 68 |
| Επιλεκτική δισκογραφία λαϊκότητας συνθετών στα πλαίσια της εργασίας..... | 72 |
| Βιογραφία Νίκου Μαμαγκάκη..... | 76 |

Πρόλογος

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αποτελεί το τελευταίο στάδιο στην ολοκλήρωση των προπτυχιακών μου σπουδών στο τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι Ηπείρου στην Άρτα. Ως διαδικασία, αναμφισβήτητα κατέχει τη θέση της μεγαλύτερης συγγραφικής πρόκλησης στην μέχρι τώρα ακαδημαϊκή μου πορεία, καθώς ποτέ στο παρελθόν δεν είχα κληθεί να συντάξω ένα τόσο ευρύ και ανεπτυγμένο, επιστημονικού ενδιαφέροντος, πόνημα. Ως εκ τούτου, η περάτωσή του αποδείχθηκε ένα απαιτητικό εγχείρημα το οποίο όμως, εκ του αποτελέσματος, στάθηκε καθοριστικό στην ερευνητική αλλά και εκφραστική μου ωρίμανση. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι μέσα από τη βιβλιογραφική έρευνα αλλά και τη μετέπειτα συγγραφή του σώματος της εργασίας, αντιλήφθηκα και αντιμετώπισα τις γνωστικές μου αδυναμίες, τις ελλείψεις μου σε επίπεδο βιβλιογραφικής ενημέρωσης αλλά και τα κενά μου όσον αφορά τη χρήση των διάφορων εκφραστικών μέσων.

Όσον αφορά τη θεματολογία της εργασίας, η επιλογή της προέκυψε μέσα από μια σχετικά μακρά διαδικασία η οποία εξελίχθηκε παράλληλα με την πρόοδο της πορείας μου ως φοιτητής. Αρχικά τέθηκε ως μια απλή σκέψη μετά την πρώτη επαφή μου με το λαϊκότροπο ρεπερτόριο του Νίκου Μαμαγκάκη, μέσα από το θεωρητικό σκέλος του μαθήματος της ρυθμολογίας. Σταδιακά η σκέψη αυτή ωρίμασε και συνδυάστηκε με την επιθυμία μου να ασχοληθώ σε επίπεδο πτυχιακής εργασίας με ένα αντικείμενο αμιγώς ρυθμολογικό. Έτσι, μετά από συζητήσεις με τον μετέπειτα επόπτη μου κ. Κοκκώνη, η σκέψη αυτή έγινε η τελική μου επιλογή με σχετικά συνοπτικές διαδικασίες. Αφορμές στάθηκαν αφενός η πολυδιάστατη συνθετική φυσιογνωμία του Νίκου Μαμαγκάκη σε ένα πρώτο επίπεδο, αλλά και η ιδιαίτερη διαχείρισή του στο ρυθμικό σκέλος της λαϊκής φόρμας, ειδικότερα.

Η διαδικασία συγγραφής αποτέλεσε μια συναισθηματικά ανάμεικτη πορεία με στιγμές ικανοποίησης, σημαντικών προσωπικών μεθοδολογικών λαθών αλλά και μιας σειράς προβλημάτων. Το μεγαλύτερο ίσως πρόβλημα που αντιμετώπισα ήταν η απειρία μου στη μεθοδολογία συγγραφής ενός τέτοιου έργου. Η αδυναμία συγκέντρωσης και ο τρόπος διαχείρισης του χρόνου στάθηκαν σε ορισμένα σημεία εμπόδια για την πρόοδο της εργασίας. Ωστόσο, μέσα από συζητήσεις με φίλους και συναδέλφους, αλλά και πολλή προσωπική προσπάθεια, κατάφερα να υπερνικήσω τα εμπόδια αυτά και να προχωρήσω. Σε τεχνικό επίπεδο, το μεγαλύτερο πρόβλημα που προέκυψε αποδείχθηκε η σχετική απειρία μου στο κομμάτι της μουσικής

καταγραφής, η οποία, σε συνδυασμό με την μέτρια ποιότητα των ηχογραφημάτων τόσο στο «Κέντρο Διερχομένων» όσο και σε μεγάλη μερίδα της δισκογραφίας των λαϊκότροπων συνθέτων, καθυστέρησαν σημαντικά την ολοκλήρωση της αναλυτικής διαδικασίας.

Κλείνοντας, θεωρώ χρέος αλλά και τιμή μου ταυτόχρονα να ευχαριστήσω ορισμένα πρόσωπα, η συμβολή των οποίων κατέστη καταλυτική τόσο για την ποιότητα του αποτελέσματος όσο και για τη συντόμευση του χρονικού πλαισίου ολοκλήρωσης της εργασίας. Καταρχάς τον επόπτη καθηγητή μου κ. Κοκκώνη Γεώργιο για την αγαστή συνεργασία και τις πολύτιμες ερευνητικές και μεθοδολογικές του συμβουλές. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τη φίλη και συνάδελφο μουσικό Ελένη Βασιλειάδη για τη βοήθεια στο κομμάτι των παρτιτούρων και του χειρισμού του σημειογραφικού λογισμικού (finale). Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στη σύντροφό μου Σοφία Μαντέ για την πολύτιμη βοήθειά της στο σκέλος της παρουσίας, την ηθική της υποστήριξη, αλλά και την ιώβια υπομονή της όλο αυτό το διάστημα. Τέλος, το μεγαλύτερο ευχαριστώ το οφείλω στους ανθρώπους που τόσα χρόνια συμμετέχουν σιωπηρά στις όποιες επιλογές μου, υποστηρίζοντάς με υλικά και ηθικά, τους γονείς μου π. Νικόλαο και Μάρη. Η παρούσα εργασία είναι, τρόπον τινά, ένα ελάχιστο αντίδωρο για την αγάπη και την αρωγή τους όλα αυτά τα χρόνια.

Εισαγωγή

Η παρούσα υπόθεση εργασίας κινείται γύρω από το ζήτημα της πρόσληψης του λαϊκού στοιχείου στο λαϊκότροπο μουσικό έργο του, κατά βάση, λόγιου¹ συνθέτη, Νίκου Μαμαγκάκη². Η προσέγγιση που πραγματοποιείται, αν και φαινομενικά αφορά τεχνικές ιδιότητες των συνθέσεών του, μας οδηγεί, εν τέλει, σταδιακά, σε συμπεράσματα που αφορούν καίρια ζητήματα υφολογίας και μουσικής αισθητικής και χαρακτηρίζουν, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ένα ολόκληρο μουσικό ρεύμα³.

Ο όρος «λαϊκότροπο»⁴ αποτελεί ένα υβριδικό ειδολογικό όρο, ο οποίος, σε ένα γενικότερο πλαίσιο, χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις αισθητικές μουσικές εκφράσεις που αναπτύσσει ένα ευρύ φάσμα λόγιων συνθετών, στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, με άντληση στοιχείων από την αστική λαϊκή μουσική⁵. Άλλοι όροι που χαρακτηρίζουν τη σχέση αυτή είναι: *λαϊκοφανής λαϊκή*⁶, *λαϊκογενής*. Ωστόσο, ο πιο σύγχρονος, οικείος, αλλά και συγχρόνως ασαφής, σχετικός με την παραπάνω διαδικασία, όρος, είναι το «έντεχνο λαϊκό τραγούδι», χωρίς όμως να μπορεί να

¹ Παρά το γεγονός ότι εδώ ο Μαμαγκάκης αποκαλείται λόγιος συνθέτης, αν παρατηρήσουμε προσεκτικά το σύνολο της εργογραφίας του, θα συμπεράνουμε ότι, κατ' ουσίαν, αποτελεί έναν πολυσχιδή συνθέτη του οποίου το έργο παρουσιάζει ένα αρκετά μεγάλο εύρος, εκκινώντας από συμφωνικές δημιουργίες και φτάνοντας μέχρι και στη μουσική για τον Ελληνικό κινηματογράφο.

² Με τον όρο λαϊκό, στη συγκεκριμένη περίπτωση, εκπροσωπείται η μουσική που αναπτύχθηκε στα αστικά κέντρα.

³ Για τον αισθητικό προσδιορισμό των μουσικών ρευμάτων βλ. Νταλχάους Κ.(2000). *Αισθητική της μουσικής*. Αθήνα: Στάχυ. Σελ. 75-88. Βλ. επίσης Sadie Stanley.(2001). *The new Grove dictionary for music and musicians*. Vol. 19. p.611-621, «Aesthetics» / Vol. 24. p. 638-642, «Style». New York: Oxford University Press.

⁴ Για μια ενδεικτική προσέγγιση βλ. Faroqhi S.(2005). *Κουλτούρα και καθημερινή ζωή στην Οθωμανική Αυτοκρατορία*. Αθήνα: Εξάντας. Σελ. 17-21.

⁵ Ωστόσο ο Μίκης Θεοδωράκης, ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες της συγκεκριμένης εποχής, αν και αυτοπροσδιοριζόταν ως έντεχνος μουσικός δημιουργός, δεν θεωρούσε τον εαυτό του ως «λόγιος» συνθέτη, ο οποίος ως εξωτερικός παρατηρητής έρχεται σε επαφή με ένα λαϊκό μουσικό υλικό, αλλά αντίθετα θεωρούσε τον εαυτό του ως εν δυνάμει λαϊκό συνθέτη. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Κούτουλας Α.(1998). *Ο μουσικός Θεοδωράκης Κείμενα-Εργογραφία- Κριτικές (1937-1996)*. Αθήνα: Λιβάνη. Σελ. 43-45.

⁶ Θεοδωράκης Μ.(1986). *Για την Ελληνική Μουσική*. Αθήνα: Καστανιώτη. Σελ. 168, 217.

προσδιοριστεί με σαφή ποιοτικά κριτήρια⁷. Έτσι, προκύπτει ένα σημαντικό κενό εννοιολογικής τεκμηρίωσης το οποίο, σε κάθε περίπτωση, δυσχεραίνει την επιστημονική έρευνα.

Στα χρονικά της λόγιας λαϊκότεροπης Ελληνικής μουσικής δημιουργίας, την οποία κατά κόρον αποκαλούμε με τον ασαφή όρο «έντεχνη»⁸, η ανάλυση καταδειχνει ότι ο Μαμαγκάκης αποδεικνύεται από τους σημαντικότερους και συνάμα πρωτοπόρους συνθέτες που δεν αναπαράγει απλώς, αλλά επεξεργάζεται και, πολύ περισσότερο, σχολιάζει τα λαϊκά πρότυπα. Είναι γεγονός ότι δημιουργεί μια διαλεκτική σχέση με το λαϊκό στοιχείο, εντάσσοντάς το στο έργο του με τρόπο ενεργητικό και όχι απλά μιμητικό. Με τον τρόπο αυτό διαμορφώνεται ένα ρεπερτόριο το οποίο περιέχει δείγματα συνειδητού πειραματισμού πάνω στο λαϊκό περιβάλλον, με απώτερο σκοπό την εξέλιξη του σε ένα νέο μουσικό είδος.

Κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης, η οποία και θα μας απασχολήσει, το έντεχνο λαϊκό τραγούδι διαμορφώνει τον μουσικό χάρτη της εποχής από κοινού με ένα άλλο μουσικό ρεύμα, το Νέο Κύμα, του οποίου κύρια χαρακτηριστικά είναι η λυρική στην ερμηνεία και το πολιτικό περιεχόμενο των στίχων⁹. Παράλληλα, παρατηρείται και ένα έντονο ενδιαφέρον γύρω από τον επαναπροσδιορισμό του ρόλου του αστικού λαϊκού τραγουδιού των αρχών του 20^{ου} αιώνα στην τότε σύγχρονη μουσική πραγματικότητα. Εκδόσεις δίσκων με επανεκτελέσεις προπολεμικών ρεμπέτικων τραγουδιών, συνεντεύξεις συνθετών της τότε εποχής, ίδρυση φορέα μελέτης των ρεμπέτικων τραγουδιών, εκδόσεις ανθολογιών με ρεμπέτικα τραγούδια

⁷ Ο όρος «έντεχνο λαϊκό τραγούδι» εισάγεται για πρώτη φορά από τον Μίκη Θεοδωράκη, ο οποίος το ορίζει ως «ένα σύγχρονο σύνθετο μουσικό έργο τέχνης που θα μπορεί να αφομοιωθεί δημιουργικά από τις μάζες». Θεοδωράκης Μ.(1972). *Μουσική για τις μάζες*. Αθήνα: Ολκός. Σελ. 22. Επίσης βλ. Δαλιανούδη Ρ.(2009). *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση*. Αθήνα: Ελληνικά Πρόσωπα, Εμπειρία Εκδοτική. Σελ. 25 και Τσάμπρας Γ. *Στον αστερισμό του έντεχνου*. Καθημερινή, Επτά Ημέρες.26-4-1998. Σελ. 24-25.

⁸ Παρ' όλες τις σποραδικές αναφορές σε αυτό τον όρο, δεν υπάρχει μέχρι στιγμής κάποια ολοκληρωμένη διατύπωση η οποία να τον προσδιορίζει με σαφήνεια. Μια από αυτές είναι του Μάνου Χατζιδάκι, σύμφωνα με τον οποίο: «*Το έντεχνο καθορίζεται από το είδος των λεπτομερειών που επιστρατεύονται για να ολοκληρώσουν μια πιο περίτεχνη και όχι απλή, ποιητική ή μουσική ιδέα*». Δαλιανούδη Ρ.(2010). *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση*. Αθήνα: Εμπειρία Εκδοτική. Σελ. 63.

⁹ Παπαστεφάνου Γ. *Το Χρυσό Νέο Κύμα*. Καθημερινή, Επτά Ημέρες, 26-4-1998, Σελ. 16-18.

καθώς επίσης και πλήθος συναυλιών σε χώρους μαζικής προσέλευσης¹⁰ είναι μερικές από τις εκδηλώσεις του ενδιαφέροντος αυτού. Ωστόσο, όλη αυτή η κινητικότητα αντιμετωπίστηκε σε μεγάλο βαθμό με δυσαρέσκεια και πολλές φορές με μίσος, τόσο από κύκλους λαογράφων ακαδημαϊκών και συνθετών της εποχής όσο και από τα έντυπα μέσα ενημέρωσης με χαρακτηρισμούς για τα ρεμπέτικα τραγούδια όπως: «μουσική του λούμπεν προλεταριάτου», «μουσικά υποπροϊόντα», «τραγούδια του πόνου και της απελπισίας»¹¹.

Υπό αυτές τις συνθήκες, ο Μαμαγκάκης προχωρά σε έναν επαναπροσδιορισμό της έννοιας του λαϊκού μέσα από το δίσκο «Κέντρο Διερχομένων» ο οποίος εκδίδεται το 1982. Η χρήση μουσικών οργάνων στα πρότυπα της λαϊκής ορχήστρας με κυρίαρχη την παρουσία του μπουζουκιού, όπως επίσης και η ύπαρξη ρυθμικών σχημάτων προερχόμενων από τη λαϊκή μουσική παράδοση όπως π. χ το ζεϊμπέκικο, χαρακτηρίζουν υφολογικά το συγκεκριμένο δίσκο. Ωστόσο, η πειραματική διαχείριση και των δυο αυτών συνιστωσών από τον συνθέτη αναδεικνύει μια διάθεση σχολιασμού και επαναπροσδιορισμού του γενικότερου ρόλου τους κατά τη δημιουργία λαϊκών συνθέσεων.

Αναπτύσσεται, λοιπόν, με τον τρόπο αυτό, ένας κεντρικός αναλυτικός άξονας, ο οποίος έχει ως βάση του τη ρυθμική συγκρότηση των συνθέσεων του δίσκου. Κύριο συστατικό της συγκρότησης αυτής είναι ο συνεχής διάλογος με τα πρωτογενή ρυθμικά σχήματα του αστικού λαϊκού ρεπερτορίου¹², στοιχείο το οποίο αναδεικνύει μια από τις όψεις της στενής σχέσης του συνθέτη με το λαϊκό ρεπερτόριο. Με τον τρόπο αυτό διαμορφώνεται ένα μουσικό ιδίωμα το οποίο στηρίζεται σε μια δημιουργική ζύμωση με το λαϊκό στοιχείο και όχι σε μια αυθαίρετη και αμφίβολη υπέρβασή του. Όλη αυτή η διαδικασία παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς έρχεται στην επιφάνεια μια πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση δομής μουσικού συντακτικού. Ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτη είναι η διάταξη των αξιών μέσα στο μουσικό μέτρο, η λογική εναλλαγής ισχυρών και ασθενών χτύπων, όπως επίσης και η θέση των τονισμών κατά την εξέλιξη της μελωδίας. Διαμορφώνεται μ' αυτό τον τρόπο μια μοντέρνα, απολύτως πρωτότυπη ρυθμολογική ταυτότητα. Η πρωτοτυπία της έγκειται

¹⁰ Gauntlett Σ.(2001). *Ρεμπέτικο Τραγούδι, Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου. Σελ. 96-99.

¹¹ Βλησίδης Κ.(2004). *Όψεις του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου. Σελ. 147-151.

¹² Παύλου Λ.(2006). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Αθήνα: Fagotto Books. Σελ. 47-50 & 56-57.

στο ότι, ο Μαμαγκάκης, ενώ τυπικά χρησιμοποιεί πρωτογενή ρυθμικά σχήματα αστικού λαϊκού ρεπερτορίου, εντούτοις η εξωτερική, αλλά πολύ περισσότερο η εσωτερική διάρθρωσή τους δεν παραπέμπει εμφανώς σε τέτοιου τύπου συνθέσεις. Αυτό συμβαίνει καθώς αναπροσαρμόζονται στοιχεία όπως η ποσότητα των ρυθμικών αξιών, η μεταξύ τους διάταξη αλλά και η λογική τοποθέτησης των τονισμών μέσα στο μουσικό μέτρο. Με τον τρόπο αυτό προκύπτει η διάλυση της πρωτότυπης ρυθμικής φόρμας και η συνεπακόλουθη αναπροσαρμογή της στα πλαίσια της μελωδικής συγκρότησης των συνθέσεων. Παρατηρούμε, επομένως, ότι ο Μαμαγκάκης, εκκινώντας από μια λόγια αφετηρία, χρησιμοποιεί ως βάση ένα λαϊκό μουσικό λεξιλόγιο, το οποίο, ωστόσο, σταδιακά ξεπερνάει για να φτάσει σε αυτό που αποκαλούμε μετα-λαϊκό¹³.

Με βάση τη συγκεκριμένη διαχείριση προκύπτουν ορισμένα ζητήματα τα οποία ουσιαστικά περιγράφουν τη σχέση του Μαμαγκάκη, σε ρυθμικό επίπεδο, με το αστικό λαϊκό μουσικό περιβάλλον. Η επικέντρωσή μας στο σκέλος της ρυθμολογίας οφείλεται στο γεγονός ότι αποτελεί το πεδίο στο οποίο ο Μαμαγκάκης αναπτύσσει την μεγαλύτερη πειραματική δραστηριότητά του. Είναι το διαυγέστερο πρίσμα μέσα από το οποίο διαφαίνεται η ιδιαίτερη συνθετική φυσιογνωμία του αλλά και η διαλεκτική του σχέση με τη λαϊκή μουσική. Ως εκ τούτου, ένα πρώτο ζήτημα που προκύπτει είναι σε τι βαθμό ο συνθέτης παραμένει προσδεδεμένος με τα ρυθμικά αρχέτυπα τα οποία χρησιμοποιεί. Όντας η δραστηριότητά του αυτή ένα νέο εγχείρημα για τα δεδομένα της λαϊκής μουσικής παραγωγής, είναι ενδιαφέρον να διαπιστώσουμε κατά πόσο παραμένει εντός των πλαισίων των πρωτότυπων ρυθμών. Ένα δεύτερο ζήτημα που συμπεριλαμβάνεται στους στόχους της εργασίας είναι ο ακριβής προσδιορισμός του τρόπου με τον οποίο ο Μαμαγκάκης αναπροσαρμόζει τα αρχικά ρυθμικά μοντέλα με στόχο να δημιουργήσει νέα ρυθμικά περιβάλλοντα με διαφορετικό χαρακτήρα και κινητικότητα. Μέσα από αυτή τη διαδικασία μας δίνεται η δυνατότητα να πλησιάσουμε τη ρυθμολογική του λογική και να διαπιστώσουμε το πως αντιλαμβάνεται το ρυθμό, σε ένα γενικότερο επίπεδο, ως δομικό στοιχείο διαμόρφωσης μιας σύνθεσης.

Για την διεκπεραίωση όλων των παραπάνω, η εργασία διαρθρώνεται σε τρία κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια ανασκόπηση όσον αφορά τη λαϊκότερη μουσική δημιουργία στο σύνολό της. Ανατρέχουμε στο ιστορικό της πλαίσιο

¹³ Ως μετα-λαϊκό ορίζουμε την διεξοδικά επεξεργασμένη μορφή του λαϊκού στοιχείου.

διαχωρίζοντας τις βασικές της περιόδους με απώτερο σκοπό να καταλήξουμε στην δεύτερη περίοδο η οποία και αφορά το αστικό λαϊκό τραγούδι. Παράλληλα αναζητούμε τις ιδεολογικές βάσεις στις οποίες στηρίχθηκε ώστε να ανακαλύψουμε τα αίτια που δημιούργησαν την αναγκαιότητά της και κατ' επέκταση την ανάπτυξή της. Ολοκληρώνοντας το πρώτο κεφάλαιο, καταγράφουμε τα μουσικολογικά χαρακτηριστικά της για να διαμορφώσουμε μια εικόνα για το πώς, τελικά, όλα τα παραπάνω στοιχεία συνδέονται με το αμιγώς μουσικό σκέλος. Εν συνεχεία, στο δεύτερο κεφάλαιο περνάμε στην ανάλυση του δίσκου «Κέντρο Διερχομένων», επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον μας στη ρυθμολογική του πτυχή η οποία αποτελεί και τον πυρήνα της εργασίας μας. Εκεί αναλύουμε το ρυθμό με άξονα τρεις παραμέτρους: τις ρυθμικές παραλλαγές, τους τονισμούς και τις ρυθμικές αλυσίδες. Με αυτό τον τρόπο δημιουργούμε μια αρκετά ευρεία εικόνα του ρυθμικού περιβάλλοντος του δίσκου, η οποία μας οδηγεί σταδιακά στη διαμόρφωση ενός μεγάλου μέρους της λαϊκότεροπης ταυτότητας του Νίκου Μαμαγκάκη. Φτάνοντας στο τρίτο κεφάλαιο, το οποίο σηματοδοτεί και το τέλος της εργασίας, διατυπώνουμε τα συμπεράσματά μας από κοινού με τον επίλογό της.

Κεφάλαιο 1

Ανασκόπηση Ελληνικής λαϊκότεροπης μουσικής δημιουργίας

Ενότητα 1.1: Ιστορικό & ιδεολογικό πλαίσιο

Ψηλαφώντας ιστορικά το πλαίσιο της Ελληνικής λαϊκότεροπης μουσικής δραστηριότητας, αποδεικνύεται σχετικά περίπλοκο το εγχείρημα να θέσουμε μια παγιωμένη χρονολογική αφητηρία όπως επίσης και ένα χρονικό όριο ολοκλήρωσής της. Κυριότερη αιτία της δυσχέρειας αυτής αναδεικνύεται η σχετική ρευστότητα του όρου «λαϊκότεροπος», πολύ δε περισσότερο η ευρύτητα του όρου «λαϊκός»¹⁴. Για να μπορέσουμε, επομένως, να προσεγγίσουμε με περισσότερη διαύγεια το μουσικό αυτό είδος, θα πρέπει πρώτα απ' όλα να αποσαφηνίσουμε το περιεχόμενό του, προσανατολιζόμενοι προς έναν περιγραφικό ορισμό.

Το πρώτο στοιχείο που καλούμαστε να μεταχειριστούμε ερχόμενοι σε επαφή με τον όρο «λαϊκότεροπος», είναι το επίθεμα «λαϊκό-». Η πολυδιάστατη σημασία του, όπως σημειώσαμε και παραπάνω, δυσχεραίνει την προσπάθεια ενός σαφούς εννοιολογικού προσδιορισμού. Ωστόσο, υπάρχει ένα στοιχείο το οποίο λειτουργεί ως κεντρικό σημείο αναφοράς για αμφότερες τις εκφάνσεις του. Το στοιχείο αυτό είναι η κοινωνική του στόχευση. Με άλλα λόγια, ο λαός, η ευρεία μάζα του κοινωνικού συνόλου, αποτελεί το υποκείμενό του, τον άξονα γύρω από τον οποίο περιστρέφεται η μουσική παραγωγή που ορίζεται ως λαϊκή. Στην ιστορική επισκόπηση που θα πραγματοποιήσουμε στη συνέχεια, θα παρατηρήσουμε ότι το περιεχόμενο του όρου «λαϊκό», στην πάροδο του χρόνου θα μεταβληθεί και το ενδιαφέρον μας θα

¹⁴ Σε μια γενική θεώρηση ο συγκεκριμένος όρος περικλείει τόσο τη λαϊκή μουσική της υπαίθρου (δημοτική μουσική) όσο και τη λαϊκή μουσική των αστικών κέντρων (αστική λαϊκή μουσική). Ωστόσο, σταδιακά οι δύο αυτές εκφάνσεις διαχωρίζονται με τον όρο «λαϊκός» να καταλήγει να αντιπροσωπεύει τη μουσική των αστικών κέντρων. Ακόμα όμως και αυτός ο όρος, με βάση μια κοινωνιολογική προσέγγιση, επιδέχεται ενός ακόμα διαχωρισμού ο οποίος αγγίζει κάθε είδος μουσικής και από τον οποίο προκύπτει το παράγωγο «popular» (δημοφιλές). Οικονόμου Λ.(2015). *Στέλιος Καζαντζίδης: Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*. Αθήνα: Πατάκης. Σελ. 49, 52. Επίσης είναι αξιοσημείωτη η εννοιολογική και ιδεολογική κάθαρση που σημειώθηκε κατά τη δεκαετία του 1940 οπότε και το ρεμπέτικο τραγούδι, απομακρυνόμενο από την πρότερη θεματολογία του αλλά και με ένα νέο ύφος μετονομάζεται σε λαϊκό, έναν όρο ήδη οικείο για τον Ελληνικό λαό μέσα από την επιστήμη της λαογραφίας. ό. π. Σελ. 51.

μετατοπιστεί από τη λαϊκή μουσική παράδοση¹⁵ της υπαίθρου στην αντίστοιχη μουσική παράδοση του άστεως.

Το δεύτερο στοιχείο του όρου «*λαϊκότροπο*» είναι ο τρόπος. Είναι το δείγμα που περιγράφει την πρακτική σχέση που αναπτύσσουν οι εκάστοτε συνθέτες με τη λαϊκή μουσική. Αντιμετωπίζοντάς τη ως μια δεξαμενή μορφολογικών, αισθητικών αλλά και καθαρά τεχνικών στοιχείων, χρησιμοποιούν σε αρκετά επίπεδα τον τρόπο και τη μεθοδολογία της ώστε να δημιουργήσουν ένα νέο περιβάλλον. Αυτή η άντληση στοιχείων δημιουργεί μεταξύ τους έναν άρρηκτο σύνδεσμο ο οποίος χαρακτηρίζει και ταυτοποιεί το νέο μουσικό είδος, προβάλλοντας παράλληλα και τη δυναμική της λαϊκής μουσικής.

Με βάση επομένως τα παραπάνω στοιχεία, ως λαϊκότροπο ορίζουμε το μουσικό εκείνο είδος, το οποίο έχοντας τη βάση του στην εγγραματοποιημένη μουσική με πρότυπο την κλασική δυτική μουσική, χρησιμοποιεί ένα πλήθος στοιχείων προερχόμενων από τη λαϊκή μουσική παράδοση, χωρίς ωστόσο να προκύπτει κάποιο είδος αξιολογικής σχέσης μεταξύ τους. Άλλωστε, απώτερος σκοπός αυτού του συγκερασμού είναι η δημιουργία ενός νέου μουσικού ιδιώματος, το οποίο αξιοποιώντας τεχνικές σύνθεσης που απορρέουν από λόγιες μουσικές εκφράσεις, να αποκτά έρεισμα και στις πλατειές μάζες του κοινωνικού συνόλου. Σε μια πιο ιδεολογική βάση, το λαϊκότροπο τραγούδι, εν τέλει, αποτελεί το προϊόν της προσπάθειας για τη δημιουργία μιας εκ νέου καλλιτεχνικής έκφρασης των «λαϊκών μαζών»¹⁶, με μια ωστόσο, πιο εκλεπτυσμένη υφή.

1.1.1: Χρονικό λαϊκότροπης Ελληνικής μουσικής δημιουργίας

Στην προσπάθειά μας να συντάξουμε ένα σαφές χρονικό αναφορικά με τη διαδρομή της Ελληνικής λαϊκότροπης μουσικής δημιουργίας, η πρώτη και πιο καίρια ενέργειά μας είναι να εντοπίσουμε τη χρονική αφετηρία της επαφής των λόγιων Ελλήνων συνθετών με το περιβάλλον της λαϊκής μουσικής παράδοσης. Εν συνεχεία,

¹⁵ «*Η μεταφερόμενη, από γενιά σε γενιά, μουσικοχορευτική πράξη, η οποία, ως καρπός μακραίωνης συλλογικής εμπειρίας, είναι κατατεθειμένος στο θησαυροφυλάκιο της συλλογικής μνήμης και χρήσης*». Δαλιανούδη Ρ.(2009). *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση*. Αθήνα: Ελληνικά Πρόσωπα, Εμπειρία Εκδοτική. Σελ. 27-28.

¹⁶ Θεοδωράκης Μ. (1972). *Μουσική για τις μάζες*. Αθήνα: Ολκός. Σελ. 101-108.

αυτό που μένει είναι να παρατηρήσουμε τα στάδια μέσα από τα οποία η σχέση αυτή εξελίχθηκε, ωρίμασε και μεταβλήθηκε.

Πηγαίνοντας πίσω στο χρόνο, τα πρώτα δείγματα επαφής Ελλήνων συνθετών με το περιβάλλον της λαϊκής μουσικής εντοπίζονται στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, εποχή σημαντικών ιστορικών και κοινωνικών γεγονότων για τον Ελληνικό χώρο. Από ιστορικής πλευράς, η συγκυρία της ίδρυσης του Νεοελληνικού Κράτους θέτει ως αναγκαιότητα τη δημιουργία εθνικής μουσικής μέσα στα ευρύτερα πλαίσια συγκρότησης μιας ενιαίας εθνικής ταυτότητας η οποία θα υποδηλώνει ανεξαρτησία, αυτονομία και ισχυρή διεθνή παρουσία¹⁷. Έτσι αναζητούνται οι αναγκαίες μουσικές περγαμηνές στις οποίες θα βασιστεί η προσπάθεια αυτή. Όπως κατέστη φυσικό, μοναδική και κυρίαρχη πηγή άντλησης της μουσικής πληροφορίας αναδείχθηκε η λαϊκή μουσική παράδοση της υπαίθρου¹⁸, η οποία προσέφερε την αναγκαία εγκυρότητα για τη συγκρότηση ενός μουσικού περιβάλλοντος αντιπροσωπευτικού της Ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής. Συγκροτείται, λοιπόν, στα πλαίσια αυτά η λεγόμενη «Εθνική Σχολή Μουσικής»¹⁹, μια κίνηση λογίων Ελλήνων συνθετών, στόχος της οποίας είναι η δημιουργία εθνικής μουσικής ταυτότητας. Παρ' ότι εξαρχής ο σκοπός της ομάδας αυτής κατέστη αρκετά φιλόδοξος και προοδευτικός για τα δεδομένα της εποχής, η επικοινωνία με την κοινωνική βάση και τα αιτήματά της απεδείχθη προβληματική. Βασική αιτία ήταν η διαφορετική μορφωτική και κοινωνική προέλευση των συνθετών η οποία ήταν σαφώς αποστασιοποιημένη από το κοινωνικό γίνεσθαι της μετεπαναστατικής Ελλάδας. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η μουσική τους να βρίσκει ανταπόκριση μόνο σε ένα μικρό ποσοστό του κοινωνικού συνόλου (ελίτ)²⁰. Παρ' όλα αυτά, το μουσικό υλικό που προέκυψε, αποδείχθηκε, με

¹⁷ Kokkonis G., «La création musicale savante et les collections des chants populaires en Grèce: découverte ou invention?», στο Makis Solomos, Joëlle Caullier, Jean-Marc Chouvel, Jean-Paul Olive (éditeurs), *Musique et globalisation: Une approche critique*, Delatour (collection «Filigrane»), Παρίσι, 2012, Σελ. 177-186.

¹⁸ Αναφερόμαστε μόνο σε αυτή την πτυχή της λαϊκής μουσικής παράδοσης καθώς τη συγκεκριμένη εποχή εκλείπει το φαινόμενο της αστικής κοινωνικής οργάνωσης και κατ' επέκταση τα μουσικά παράγωγά του.

¹⁹ Για μια αναλυτική προσέγγιση βλ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ο.(1990). *Η εθνική σχολή μουσικής – προβλήματα ιδεολογίας*. Αθήνα: Ίδρυμα Μεσογειακών Σπουδών καθώς επίσης και Τσέτσος Μ.(2011). *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική. Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καραγιωργα.

²⁰ Θεοδωράκης Μ.(1961). *Για την Ελληνική μουσική*. Αθήνα: Καστανιώτη. Σελ. 86-87.

το πέρασμα των χρόνων, σύμβολο για την εδραίωση μιας ισχυρής διεθνούς καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας του Ελληνικού Κράτους. Εμβληματική μορφή αυτής της κίνησης αναδείχθηκε ο Μικρασιάτης στην καταγωγή αλλά κατ' ουσίαν κοσμοπολίτης συνθέτης Μανώλης Καλομοίρης. Η δράση του, όπως αποδείχθηκε, υπήρξε καταλυτική για την εδραίωση και την ωρίμανση της επικοινωνίας μεταξύ των λογίων συνθετών και της λαϊκής μουσικής παράδοσης²¹.

Προχωρώντας στον 20^ο αιώνα, παρατηρούμε ότι η περίοδος του μεσοπολέμου αποτελεί μεταίχμιο στην ιστορία του λαϊκότροπου τραγουδιού, καθώς αυτό περνάει σε μια δεύτερη περίοδο ανάπτυξης, η οποία συμπίπτει με μια σημαντική οικονομική και κοινωνική μεταβολή. Ο σταδιακός βιομηχανικός εκσυγχρονισμός που σημειώνεται στον Ελλαδικό χώρο, σε συνδυασμό με την αποδυνάμωση της οικονομίας της περιφέρειας, προκαλούν τη μαζική μετακίνηση πληθυσμών από την επαρχία προς τα μεγάλα αστικά κέντρα, τα οποία με τη σειρά τους αναπτύσσονται και οργανώνονται. Απόρροια της μεταβολής αυτής είναι η συγκρότηση κοινωνικών συνόλων διαμετρικά αντίθετων από τις αγροτικές κοινωνίες του 19^{ου} αιώνα²². Ως επακόλουθη συνέπεια μεταβάλλονται σημαντικά και τα δεδομένα στο χώρο της λαϊκής μουσικής, αφού πλέον αποκτά μια νέα διάσταση²³, με διαφορετικό ύφος, οργανολόγιο, αλλά και διαφορετικό, ανομοιογενές ακροατήριο. Οι νέοι, λοιπόν, λόγιοι συνθέτες που επιχειρούν να αναπτύξουν μια λαϊκότροπη μουσική δραστηριότητα, έχουν να κάνουν με ένα νέο λαϊκό μουσικό ιδίωμα αλλά και με μια νέα κοινωνική πραγματικότητα.

Ξεκινά έτσι μια περίοδος κατά τη διάρκεια της οποίας θα αναπτυχθεί το μουσικό ρεύμα που, τη δεκαετία του 1960, θα πάρει την ονομασία «έντεχνο λαϊκό τραγούδι». Η συγκεκριμένη ονομασία θα δοθεί από τον κατεξοχήν αντιπροσωπευτικό του συνθέτη, τον Μίκη Θεοδωράκη. Ο Θεοδωράκης, ως η κεντρική φυσιογνωμία του συγκεκριμένου ρεύματος, θα προσπαθήσει να δημιουργήσει έναν διάυλο

²¹ «Ένας από τους κυριότερους λόγους, λοιπόν, που ο Καλομοίρης φέρει τον τίτλο του εθνικού συνθέτη, είναι η στάση που, κατ' αναλογία προς τον Παλαμά, τήρησε απέναντι στην Ελληνική λαϊκή παράδοση, καθιστώντας την όχημα ολόκληρης της μουσικής ιδεολογίας του». Μαλλιάρας Ν.(2001). *Το Δημοτικό τραγούδι στη Μουσική του Μανώλη Καλομοίρη. Μια ιστορική και αναλυτική προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαρηγορίου – Νάκα. Σελ. 13.

²² Τσέτσος ό. π. Σελ. 131-136.

²³ Πλέον ο όρος «λαϊκή μουσική» αφορά τη μουσική των αστικών κέντρων, ενώ η λαϊκή μουσική της υπαίθρου ορίζεται ως «δημοτική μουσική».

επικοινωνίας με την κοινωνική βάση, υπερτονίζοντας το λαϊκό στοιχείο, αλλά με έναν, ωστόσο, πιο εκλεπτυσμένο τρόπο²⁴. Κυρίαρχη στιγμή στην προσπάθειά του αυτή θα σταθεί το έργο του «Επιτάφιος», σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου, το οποίο έμελλε να αποτελέσει το σήμα κατατεθέν συνολικά του μουσικού ρεύματος του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού. Το έργο αυτό ηχογραφήθηκε σχεδόν ταυτόχρονα το 1960 σε δύο διαφορετικές ενορχηστρωτικές και, κατ' επέκταση, αισθητικές εκδοχές. Η πρώτη εκδοχή, την οποία επιμελήθηκε ο Μάνος Χατζιδάκις, έθεσε ως αισθητικό του κέντρο την παρουσία του πιάνου η οποία συμπληρωνόταν από τη λυρική φωνή της Νανάς Μούσχουρη. Η δεύτερη εκδοχή, την οποία επιμελήθηκε ο Μίκης Θεοδωράκης, είχε ως σημείο αναφοράς την παρουσία του μπουζουκιού η οποία πλαισιωνόταν από την χαρακτηριστική λαϊκή φωνή του Γρηγόρη Μπιθικώτση²⁵. Παρόμοιας λογικής έργα συναντούμε και νωρίτερα, στην εργογραφία, αυτή τη φορά, του επίσης σημαντικότερου συνθέτη της μεταπολεμικής εποχής, του Μάνου Χατζιδάκι. Συγκεκριμένα, τα έργα του «Για μια μικρή λευκή αχιβάδα» (1947) και «Ματωμένος Γάμος»²⁶ (1948), αποτέλεσαν σαφή και εμπειριστατωμένη προσέγγιση της λαϊκής μουσικής παράδοσης, λειτουργώντας ως τομή στη δραστηριότητα του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού. Επίσης, άλλα έργα του με σαφείς αναφορές στην αστική λαϊκή μουσική είναι: «Έξι λαϊκές ζωγραφιές» (1950), «Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη» (1961), «Ο σκληρός Απρίλης του '45» (1972)²⁷. Ωστόσο, η πρώτη επαφή, κατά την μεταπολεμική περίοδο, λόγιου συνθέτη, με την αστική λαϊκή μουσική, εντοπίζεται ακόμη νωρίτερα από τα δύο προαναφερθέντα έργα του Χατζιδάκι. Συγκεκριμένα, σημείο αφητηρίας θεωρείται το έργο του Νίκου Σκαλκώτα «Κονσέρτο για δύο βιολιά» (1944-1945)²⁸, το δεύτερο μέρος του οποίου βασίστηκε στο τραγούδι «Η μάγισσα της αραπιάς» (1939) του Βασίλη Τσιτσάνη. Βλέπουμε λοιπόν ότι κατά τη δεύτερη περίοδο ανάπτυξης της λαϊκότερης μουσικής δραστηριότητας, το ζήτημα της επαφής των λόγιων συνθετών με το λαϊκό μουσικό περιβάλλον είχε τεθεί ήδη

²⁴ Θεοδωράκης Μ. ό. π. Σελ. 122.

²⁵ Κούτουλας Α. ό. π. Σελ. 43-47.

²⁶ Θεατρικό έργο του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα.

²⁷ Αγγελικόπουλος Β.(1996). *Φάρος στη σιωπή, κείμενα για τη ζωή και το έργο του Μάνου Χατζιδάκι*. Αθήνα: Καστανιώτη. Σελ. 183, 189, 192.

²⁸ Παπαϊωάννου Γ.(1997). *Νίκος Σκαλκώτας, βίος-ικανότητες-έργο / τόμος Α*. Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας. Σελ. 195-199, 390.

πριν από τον «Επιτάφιο» αλλά και την ιστορική διάλεξη του Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο²⁹.

Το ενδιαφέρον αλλά και επιστημονικά ασυνεπές με αυτό το μουσικό είδος είναι ότι, αν και επιβιώνει μέχρι τις μέρες μας, η εννοιολογική ασάφεια αλλά και η αυθαιρεσία όσον αφορά τη χρήση της ορολογίας, έχουν απομακρύνει τις έννοιες από την αρχική τους σημασία. Η μεγαλύτερη και πιο έκδηλη μετατόπιση που έχει πραγματοποιηθεί αφορά τον όρο «έντεχνο». Ενώ αρχικά το περιεχόμενό του αφορούσε τη μουσική παραγωγή με αισθητική προέλευση τη δυτική συμφωνική μουσική³⁰, στη σημερινή εποχή έχει αποκτήσει μια εντελώς νέα φυσιογνωμία, απεκδυόμενο τη σχέση του με το περιβάλλον αυτό. Παράλληλα, η σημασία της εκλέπτυνσης έχει μεταστραφεί σε μια γενικευμένη επιτήδευση η οποία αφενός δεν είναι προσδιορισμένη και αφετέρου στερείται της απαραίτητης πρακτικής επισφράγισης³¹.

Συνοψίζοντας όσον αφορά τη χρονολόγηση της λαϊκότερης μουσικής δημιουργίας, παρατηρούμε ότι προκύπτουν δύο σαφείς και ξεκάθαρες περίοδοι αναφοράς. Κάθε περίοδος περιέχει ξεχωριστά, μοναδικά χαρακτηριστικά, τόσο σε κοινωνικό όσο και σε μουσικό επίπεδο. Ο κοινός, ωστόσο, παρονομαστής τους είναι η συνδιαλλαγή του λόγιου συνθετικού πλαισίου με το εκάστοτε λαϊκό στοιχείο. Σε ένα γενικότερο επίπεδο, η επαφή αυτή αποτελεί την προσπάθεια μιας εγγράμματης μερίδας συνθετών να εντάξουν στο προσωπικό τους έργο μια κατεξοχήν προφορική παράδοση, έχοντας ως στόχο να την επαναπροσλάβουν και να την αναδείξουν μέσα από το προσωπικό και ιδιαίτερο τους πρίσμα.

²⁹ <http://www.hadjidakis.gr>

³⁰ Θεοδωράκης Μ. ό. π. Σελ. 158.

³¹ «Το ουσιαστικότερο, ωστόσο, σημείο διαφοροποίησης της νεοελληνικής μουσικής από τις άλλες τέχνες είναι ιδεολογικό και αφορά κυρίως την προϊούσα μετάλλαξη της ίδιας της έννοιας «έντεχνη μουσική». Η μετάλλαξη αυτή σχετίζεται με την πρόσληψη από το νεοελληνικό αστισμό της ευρωπαϊκής και της νεοελληνικής έντεχνης μουσικής, που εκκινεί από την ημιμάθεια, διατρέχει την αδιαφορία και οδηγείται στον αρνητισμό». Επίσης: «... αλλοίωση του όρου έντεχνο που άρχισε από ένα σημείο και έπειτα να αφορά κάθε είδους αστικό-λαϊκό τραγούδι με κάπως εκλεπτυσμένο στίχο και εκτός των πρακτικών της μεταμεσονύκτιας διασκέδασης». Τσέτσος Μ. ό. π. Σελ. 14-15.

1.1.2. Ζήτημα λόγιας πρόσληψης της αστικής λαϊκής μουσικής.

Ένα τέτοιων διαστάσεων εγχείρημα όπως η δημιουργία ενός ολόκληρου κινήματος επαναπροσδιορισμού του ρόλου και της χρησιμότητας της λαϊκής μουσικής με άξονα το εγγράμματο συνθετικό περιβάλλον, δεν θα μπορούσε να στερείται μιας στοχευμένης και τεκμηριωμένης ιδεολογικής βάσης. Ως εκ τούτου, το σύνολο των διεργασιών γύρω από τη θεμελίωση της λαϊκότερης αισθητικής κινήθηκε με βάση έναν ιδεολογικό πυρήνα ο οποίος διαμορφώθηκε από την πρώτη ακόμη περίοδο, όπως σημειώσαμε παραπάνω, ανάπτυξής της. Ωστόσο οι πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές μεταβολές που πραγματοποιήθηκαν μέχρι και την περίοδο της μεταπολίτευσης αλλοίωσαν τον πυρήνα αυτό καθώς μεταβλήθηκαν οι συνθήκες που δημιουργούσαν την αναγκαιότητά του.

Η βάση πάνω στην οποία στηρίχθηκε όλη η λαϊκότερη δραστηριότητα και η προσέγγιση του λαϊκού μουσικού περιβάλλοντος από τους λόγιους Έλληνες συνθέτες, είναι το πολυσυζητημένο και εξαιρετικά κρίσιμο, ανά περιπτώσεις ακόμα και στην σημερινή εποχή, ζήτημα της Ελληνικότητας στη μουσική. Οπωσδήποτε η δυναμική αυτής της προβληματικής ήταν πολύ εντονότερη κατά τον 19^ο αιώνα και τη μετεπαναστατική περίοδο, οπότε και το Νεοελληνικό Κράτος έπρεπε να δημιουργήσει στέρεες βάσεις για την οικοδόμηση μιας νέας, εθνικής, μα πάνω απ' όλα ενιαίας ταυτότητας η οποία να χαρακτηρίζει το σύνολο της κοινωνίας. Ωστόσο, το αίτημα αυτό διατηρήθηκε και κατά την μεταπολεμική περίοδο, οπότε και συνθέτες όπως ο Μίκης Θεοδωράκης και ο Μάνος Χατζιδάκις επαναπροσέγγισαν το ζήτημα της Ελληνικότητας αλλά και, σε δεύτερο στάδιο, της παράδοσης, ως ένα χρήσιμο και καινοτόμο εργαλείο σύγχρονης συνθετικής δημιουργίας.

Στη ρητορική του ο Θεοδωράκης στηρίχθηκε σε μια μάλλον ιδιότυπη λογική, με βάση την οποία «...την Ελληνικότητα στη μουσική θα τη δώσει ο τρόπος που θα αντιμετωπίσει το θέμα του ο συνθέτης και που θα το αναπτύξει»³². Με τον τρόπο αυτό προσπάθησε να διακηρύξει ότι ο Ελληνικός χαρακτήρας της μουσικής δεν προκύπτει εξ ορισμού αποκλειστικά από Ελληνικές μελωδίες και Ελληνικά μουσικά θέματα. Αν ανατρέξουμε στις συνθήκες υπό τις οποίες ξεκίνησε η προσέγγιση του λαϊκού μουσικού κόσμου από τους λόγιους Έλληνες συνθέτες του 19^{ου} αιώνα, μπορούμε με περισσή ευκολία να θεωρήσουμε την άποψη αυτή του Θεοδωράκη καινοτόμα, αν όχι

³² Θεοδωράκης Μ. ό. π. Σελ. 21.

ρίζοσπαστική. Το στοιχείο που ανατρέπει την μέχρι πρότινος νοοτροπία είναι η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το μουσικό υλικό αυτό καθεαυτό στον τρόπο διαχείρισής του. Αυτομάτως όλη αυτή η θεώρηση αποτέλεσε, τρόπον τινά, και μια κριτική απέναντι στους συνθέτες της «Εθνικής Σχολής Μουσικής» και τον τρόπο με τον οποίο μεταχειρίζονταν στη μουσική τους το στοιχείο της δημοτικής μουσικής παράδοσης³³. Γενικότερα, απ' ό,τι συμπεραίνουμε, διατήρησε μια μάλλον επιφυλακτική στάση απέναντί τους, βασιζόμενος στο ότι, κατά την άποψή του, ο «Ρομαντικός» χαρακτήρας της έντεχνης Ελληνικής μουσικής δεν είχε ουσιαστικά λόγο ύπαρξης απέναντι στην Ελληνική κοινωνία. Χαρακτηριστική είναι η άποψή του ότι «...η έλλειψη αναγκαιότητας και ειλικρίνειας καταδικάζει την απέραντη πλειοψηφία των διάφορων γνωστών συνθέσεων σ' αυτή την εξοργιστική στειρότητα που θρέφει την αδιαφορία του κοινού και την αμηχανία των υπευθύνων»³⁴. Από το σημείο αυτό αντιλαμβανόμαστε και την ευθύνη που επιρρίπτει στο επίσημο κράτος για την αδιαφορία που επέδειξε στην ανάδειξη του λαϊκού στοιχείου ως εγγενές ταυτοτικό χαρακτηριστικό της Ελληνικής κοινωνίας³⁵. Ωστόσο, παρά την αντιδραστική αυτή συμπεριφορά του, θέτει ως στόχο για την κοινωνία την επαφή με την έντεχνη μουσική, με τη συμφωνική δημιουργία. Στην κατεύθυνση αυτή, ενδύόμενος μια φιλοσοφία έντονα πραγματιστική και αντιτιθέμενος στη μαθηματική λογική του Ευρωπαϊκού κινήματος του δωδεκαφθογγισμού, αποσκοπούσε να εκλαϊκεύσει την υψηλή τέχνη της μουσικής, στοχεύοντας στην επικοινωνία με ένα ευρύ ακροατήριο³⁶. Γενικότερα ο Θεοδωράκης αρνείτο να συμπορευθεί με τον Ευρωπαϊκό μουσικό μοντερνισμό θεωρώντας ότι περιορίζει τη μουσική του ευαισθησία. Παράλληλα τον αποκάλεσε έως και αντιελληνικό, ερχόμενος σε αντίθεση με τον κύκλο των Ελλήνων

³³ Ο. π. Σελ. 21. «Οι συνθέτες μας γεμίζουν τα έργα τους με δημοτικά μοτίβα δίχως να τα καταφέρνουν, πολλές φορές, να κάνουν Ελληνική μουσική». Επίσης: «Αυτό που ονομάσαμε δύναμη και δόξα της δημοτικής μας μουσικής (ο ερασιτεχνικός χαρακτήρας) καταντά αδυναμία και παρακμή μέσα στην έντεχνη δημιουργία». Σελ 87.

³⁴ Ο. π. Σελ. 88-89.

³⁵ Ο. π. Σελ. 159. «... η μουσική ηγεσία της Ελλάδας δεν πέτυχε στον κύριο, στον ιστορικό της ρόλο να τραγουδήσει με την καρδιά και με τον παλμό του Ελληνικού λαού».

³⁶ Papanikolaou D.(2007). *Singing poets – Literature and popular music in France and Greece*. UK: Legenda. Σελ. 80 καθώς επίσης και Holst G.(1980). *Theodorakis: myth & politics in modern Greek music*. Adolf M. Hakkert. Σελ. 30-31.

μοντερνιστών οι οποίοι προωθούσαν αυτού του είδους τη μουσική ως παράδειγμα Ελληνικότητας³⁷.

Από τη μεριά του ο Χατζιδάκις αντιμετώπισε το ζήτημα της Ελληνικότητας εξίσου με μια προοδευτική και εκμοντερνιστική διάθεση, στρέφοντας την προσοχή του στη σημασία της παράδοσης και του ρόλου της στη διαδικασία επαναπροσδιορισμού της Ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Ρενάτα Δαλιανούδη: «Ο Μάνος Χατζιδάκις και οι συνοδοιπόροι του δεν αντιμετωπίζουν την Ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση απλά ως προϊόν γεννημένο από συγκεκριμένους ανθρώπους μέσα σε συγκεκριμένες συνθήκες, αλλά ως πηγή αλήθειας, η οποία φέρει μέσα της γνήσια ελληνικότητα»³⁸. Με βάση την άποψη αυτή μπορούμε να πούμε ότι, για τον Χατζιδάκι, η έννοια και το περιεχόμενο της παράδοσης δεν αποτελούν απλώς ένα μέσο μαζικής κοινωνικής έκφρασης, αλλά αντιθέτως ανάγονται σε ύψιστες αξίες μέσα από τις οποίες πιστοποιείται η θεμελιώδης εθνική υπόσταση.

Η αντιμετώπισή του αυτή στηρίχθηκε σε καθοριστικό βαθμό στις αξίες και τα ιδανικά της λεγόμενης «γενιάς του '30», μιας καλλιτεχνικής κίνησης η οποία τροφοδοτούνταν και εκφραζόταν μέσα από μια ευρεία γκάμα τεχνών όπως η μουσική, η ζωγραφική, η γλυπτική, η λογοτεχνία και η αρχιτεκτονική. Σκοπός της κίνησης αυτής ήταν μια ολιστική επαναπροσέγγιση του περιεχομένου της εθνικής ταυτότητας μέσα από ένα μοντέρνο πρίσμα. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του «Ελληνικού Χοροδράματος», ενός συνόλου χορού μέσα από το οποίο η πρωτοστάτρια χορογράφος Ραλλού Μάνου μαζί με τον Μάνο Χατζιδάκι αλλά και άλλες φυσιογνωμίες του καλλιτεχνικού χώρου, αναζητούσαν την Ελληνικότητα μέσα από μοντέρνα ιδανικά εξευγενισμού και επανακαθορισμού του λαϊκού πολιτισμού με απώτερο σκοπό την επισφράγιση της εκάστοτε δημιουργίας³⁹. Επίσης ο πολύ σημαντικός ζωγράφος Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας υποστήριζε από τη μεριά του μια σύμπραξη μουσικής, χορού, χρωμάτων και λέξεων η οποία θα εκφράζει την πιο πραγματική μορφή της Ελληνικής ζωής⁴⁰. Ωστόσο, παρά τον προοδευτικό χαρακτήρα και την μοντέρνα προοπτική του κινήματος αυτού, ο χαρακτήρας του, εν αντιθέσει με

³⁷ Papanikolaou D. ό. π.

³⁸ Δαλιανούδη Ρ. ό. π. Σελ. 55.

³⁹ Papanikolaou D.(2007). *Singing poets – Literature and popular music in France and Greece*. UK: Legenda. Σελ. 72. Για μια αναλυτική προσέγγιση του «Ελληνικού Χοροδράματος» βλ. Μάνου Ρ. (1961). *Ελληνικό Χορόδραμα*.

⁴⁰ Papanikolaou D. ό. π. Σελ. 73.

τη νοοτροπία του Θεοδωράκη, είχε έναν πιο ελιτίστικο και εξιδακινευτικό προσανατολισμό. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Δημήτρης Παπανικολάου: «η γενιά του '30 σκόπευε να αποτελεί μια «νέα, υψηλής τέχνης παράδοση», της οποίας η σχέση με τον Ελληνικό λαό θα ήταν φαντασική παρά πραγματική, δημοφιλής σε ένα ουτοπικό επίπεδο παρά σε μια υλική έννοια»⁴¹.

Υπό αυτές τις συνθήκες, ο Χατζιδάκις, παρακινούμενος από τις άλλες τέχνες, έθεσε το ζήτημα της αναζήτησης ενός πιο αληθινού προσώπου της εθνικής ταυτότητας μέσα από την επαναπροσέγγιση του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Σε αυτή την προσέγγιση η παράδοση αποκτά μια πιο χειροπιαστή διάσταση, καθώς δίνεται σημασία στα χαρακτηριστικά που αποκτά στο παρόν, αποποιούμενη την αποκλειστικότητα του παρελθόντος⁴². Έτσι λοιπόν βλέπουμε ότι, μέσα από το λαϊκότροπο έργο του αλλά και τη γενικότερη στάση του, ο Χατζιδάκις προσπαθεί να φέρει στο επίκεντρο την αξία της λαϊκής μουσικής παράδοσης, προσδίδοντας στη μουσική του μια αναγνωρίσιμη Ελληνικότητα⁴³. Το ενδιαφέρον σε όλη αυτή τη διαδικασία είναι ο τρόπος με τον οποίο ορίζει τη γενεαλογική του υπόστασή σε σχέση με τη μουσική: «*Η καταβολή μου είναι το λαϊκό τραγούδι του τόπου μας και η συμφωνική μουσική. Αυτά τα δύο παίζανε τεράστιο ρόλο. Κάπου στο μέσον βρήκα τη χρυσή τομή για να κάνω το τραγούδι που ονειρεύομαι*»⁴⁴. Η από κοινού, λοιπόν, χρήση και των δύο αισθητικών κόσμων αποτελεί την ουσία για το λαϊκότροπο έργο του, το οποίο, εν τέλει, στην προέλευσή του είναι λόγιο αλλά στην ουσία του λαϊκό.

Κλείνοντας, η αναζήτηση της Ελληνικότητας αλλά και η επιστροφή στις μουσικές αξίες του παρελθόντος με σκοπό την εξεύρεση νέων δομικών αλλά και αισθητικών στοιχείων, αποτελούν τον στενό πυρήνα του ιδεολογικού πλαισίου των λαϊκότροπων συνθετών. Η επαφή με το λαϊκό στοιχείο δημιουργεί στο έργο τους μια προοπτική ανανέωσης αλλά και αναστοχασμού όσον αφορά τις δυνατότητες επικοινωνίας μεταξύ λόγιου και λαϊκού μουσικού κόσμου. Η Ελληνική λαϊκή

⁴¹ *Αυτόθι*. Σελ. 73.

⁴² «Γιατί η παράδοση έχει αξία μονάχα όταν δεν στηρίζεται στην αναπαράσταση, αλλά στην καθημερινή και δίχως επιτήδευση ζωή μας. Όταν δηλαδή το κληροδότημα χρησιμοποιείται φυσικά και δίχως την ανάγκη επεξήγησης. Τότε μονάχα οφείλει να υπάρχει.... Γιατί η ποιότητα της κληρονομιάς ανήκει στην ζωντανή ύλη που περιέχουμε και όχι στο ήθος ή στο ύφος αλλοτινών καιρών». Χατζιδάκις Μ.(1980). *Τα σχόλια του τρίτου*. Αθήνα: Εξάντας, Σελ. 146.

⁴³ Papanikolaou D.(2007). *Singing poets – Literature and popular music in France and Greece*. UK: Legenda. Σελ. 75.

⁴⁴ Δαλιανούδη ό. π. Σελ. 11.

μουσική παράδοση ανάγεται σε μια δεξαμενή άντλησης στοιχείων που προσδίδουν καινοτομία και νέο χαρακτήρα στο νέο μουσικό είδος που τελικά θα ονομαστεί «έντεχνο λαϊκό τραγούδι», φανερώνοντας τη ρευστή υπόστασή του αλλά και την εννοιολογική αντινομία πάνω στην οποία αναπτύχθηκε.

Ενότητα 1.2: Μουσικολογικός προσδιορισμός της λαϊκότητας αισθητικής

Στην προσπάθειά μας να προσεγγίσουμε αναλυτικά το «Κέντρο Διερχομένων» του Νίκου Μαμαγκάκη, ως βασική προϋπόθεση προκύπτει η μελέτη του ευρύτερου συνθετικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο εντάσσεται. Η διαδικασία αυτή θα μας δώσει την ευκαιρία να κατανοήσουμε πληρέστερα τον αισθητικό του προσανατολισμό, ενώ παράλληλα, σε ένα δεύτερο επίπεδο, να διαπιστώσουμε σε ποια σημεία ο Μαμαγκάκης διαφοροποιείται από το συγκεκριμένο συνθετικό περιβάλλον, ακολουθώντας τη δική του πορεία.

Αντικείμενο της μελέτης μας θα αποτελέσει μια επιλεγμένη δισκογραφία έξι, κατά βάση λόγιων, Ελλήνων συνθετών⁴⁵, αποτελούμενη συνολικά από σαράντα πέντε συνθέσεις⁴⁶, οι οποίες καλύπτουν ένα χρονολογικό εύρος είκοσι οκτώ χρόνων (1955-1983). Οι συνθέσεις αυτές θα μελετηθούν υπό το πρίσμα μιας σειράς παραμέτρων, ούτως ώστε να σχηματίσουμε μια όσο το δυνατόν σφαιρικότερη και πληρέστερη άποψη όσον αφορά την τεχνική αλλά και αισθητική τους συγκρότηση. Οι παράμετροι αυτές αφορούν τη ρυθμική διαμόρφωση των συνθέσεων, τη μουσική φόρμα, το οργανολόγιο σε συνδυασμό με την ενορχήστρωση, την αρμονία, αλλά και το πολύ σημαντικό στοιχείο των φωνών οι οποίες επισφραγίζουν, όπως θα δούμε, αισθητικά τις εκάστοτε συνθέσεις. Μέσα από όλη αυτή τη διαδικασία, στόχος μας είναι να προσδιορίσουμε τη σχέση που οι παραπάνω συνθέτες αναπτύσσουν με την αστική λαϊκή μουσική και τη συνεπακόλουθη αισθητική της. Απώτερος σκοπός αυτού του εγχειρήματος είναι η συγκρότηση μιας ενιαίας ταυτότητας, ώστε να αποκτήσουμε όσο το δυνατόν πληρέστερη εικόνα για τον τρόπο με τον οποίο οι συνθέτες αυτοί - και εν τέλει ένα ολόκληρο μουσικό ρεύμα - μεταχειρίζονται το λαϊκό στοιχείο, εντάσσοντάς το στο συνθετικό τους έργο.

⁴⁵ Μίκης Θεοδωράκης, Μάνος Χατζιδάκις, Σταύρος Ξαρχάκος, Γιάννης Μαρκόπουλος, Δήμος Μούτσης, Μάνος Λοΐζος.

⁴⁶ Βλ. παράρτημα – Δισκογραφία λαϊκότητας συνθετών.

1.2.1: Ρυθμολογική Συγκρότηση

Το στοιχείο του ρυθμού και της ρυθμικής συγκρότησης στο έργο των λαϊκότροπων συνθετών, θα μπορούσαμε να πούμε ότι λαμβάνει διαστάσεις ρυθμιστή όσον αφορά το σκέλος της μελωδικής ανάπτυξης, ενώ παράλληλα συνδιαμορφώνει και την αισθητική ταυτότητα των συνθέσεων. Άλλωστε, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις όπου αποτελεί το κυρίαρχο ή και το μοναδικό ακόμα στοιχείο λαϊκότητας μέσα σε αυτές. Είναι, επομένως, φανερό η ιδιαίτερη βαρύτητα και η σημασία του κατά τη διαδικασία διαμόρφωσής τους.

Μελετώντας συγκεντρωτικά το λαϊκότροπο συνθετικό υλικό, παρατηρούμε ότι με γνώμονα τον τρόπο διαχείρισης του ρυθμού από τους συνθέτες, προκύπτουν ορισμένα συμπεράσματα τα οποία αφορούν φαινόμενα και συμπεριφορές που περιέχονται μέσα σε αυτό. Ανάλογα λοιπόν με τον χαρακτήρα κάθε φαινομένου, αυτά διαχωρίζονται σε τέσσερις βασικές ενότητες.

Η πρώτη ενότητα αφορά το φαινόμενο της γραμμικής ρυθμικής ανάπτυξης⁴⁷, το οποίο χαρακτηρίζει σχεδόν το σύνολο του μουσικού υλικού. Σύμφωνα με αυτό, ο ρυθμός αναπτύσσεται με βάση κάποια παγιωμένα μορφολογικά χαρακτηριστικά, τα οποία, κατά τη ροή της σύνθεσης, παραμένουν αμετάβλητα, καθορίζοντας έτσι και την ευρύτερη αισθητική της εικόνα. Όλη αυτή η διαδικασία χαρακτηρίζεται από απόλυτη ομαλότητα και σταθερότητα, χωρίς να προκύπτουν ιδιαίτερες ρυθμικές εναλλαγές. Σε κάθε περίπτωση η αίσθηση του μετρικού πλαισίου είναι ξεκάθαρη, έχοντας ως βάση της κάποιο ρυθμικό αρχέτυπο. Χαρακτηριστικό είναι ότι συναντάται ανά συνθέτη σε όλο το εύρος των ρυθμικών πλαισίων. Το σημαντικότερο στοιχείο της είναι η έντονη ρυθμική συνοδεία του ηλεκτρικού μπάσου το οποίο, ωστόσο, εντοπίζεται και σε ένα εντελώς διαφορετικό εκτελεστικό πλαίσιο όπου λόγω της κινητικότητάς του, αντί να διατηρεί την αίσθηση της ρυθμικής σταθερότητας, μας απομακρύνει αισθητά απ' αυτή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το τραγούδι «Μια φυλακή» του Μίκη Θεοδωράκη, όπου ακολουθώντας σε αρκετά σημεία το συλλαβισμό της φωνής, μας απομακρύνει από τη γενικότερη ρυθμική αίσθηση που χαρακτηρίζει τη σύνθεση. Ωστόσο, παρά τη συγκεκριμένη συμπεριφορά, σε κάθε περίπτωση το ηλεκτρικό μπάσο αναδεικνύεται ως το κυριότερο όργανο του σκέλους

⁴⁷ Η έννοια της γραμμικότητας εννοείται ως ένα τρόπος λειτουργίας κατά τον οποίο απουσιάζει η ενέργεια της μεταβολής. Έτσι η εκάστοτε διαδικασία αναπτύσσεται με κύριο χαρακτηριστικό την απαρégκλιτη επαναληπτικότητα και τη διατήρηση ενός παγιωμένου μορφολογικού μοντέλου.

της ρυθμικής συνοδείας. Σημαντική σε αυτή τη διαδικασία είναι επίσης και η συμβολή των τυμπάνων και των κρουστών. Βλέπουμε λοιπόν ότι η γραμμικότητα αλλά και η χρήση αρχέτυπων ρυθμικών μοντέλων είναι οι δύο βασικοί πυλώνες που λειτουργούν ως αφετηρία για οποιαδήποτε περαιτέρω ρυθμική επεξεργασία. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα που συναντούμε παρακάτω, παίρνοντας αφορμή από το τραγούδι «Νταλικά» του Δήμου Μούτση και τη σχέση τυμπάνων και μπάσου.

Νταλικά

Δήμος Μούτσης

The image shows a musical score for the song 'Νταλικά' by Δήμος Μούτσης. It consists of two staves: the top staff is for the bass (Μπάσο) and the bottom staff is for the drums (Τύμπανα). Both staves are in 8/8 time. The bass line features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the drum line features a steady, repetitive pattern of eighth notes.

Η δεύτερη ενότητα αφορά φαινόμενα ρυθμικής επεξεργασίας τα οποία όμως έχουν και υφολογικές προεκτάσεις. Μια πρώτη περίπτωση εντοπίζεται στο ρεπερτόριο του Γιάννη Μαρκόπουλου και πιο συγκεκριμένα στο τραγούδι «Παραπονεμένα λόγια», όπου στο πλαίσιο του ζεϊμπέκικου συγκροτούνται ρυθμικά μέτρα τα οποία εμπερικλείουν ετερόκλητες, μορφολογικά, πορείες. Η αφαιρετική ροή των τυμπάνων με τις μεγάλες χρονικές αξίες και παύσεις, σε συνδυασμό με τις αντίστοιχες μεγάλες παύσεις αλλά και τη γενικότερη διάρθρωση της γραμμής του μπάσου, προτάσσουν, από κοινού με την ολοκληρωμένη ρυθμική συμπεριφορά της κιθάρας, ένα νέο, πρωτότυπο ρυθμικό μοντέλο. Σύμφωνα με αυτό, παρατηρούμε την κιθάρα να ακολουθεί το τυποποιημένο παραδοσιακό ρυθμικό μοτίβο χωρίς εναλλαγές και με ιδιαίτερη προσήλωση στο αρχέτυπο. Αντιθέτως, το μπάσο και τα τύμπανα παρουσιάζουν μια πιο αφαιρετική ρυθμική συγκρότηση, η οποία χαρακτηρίζεται από τη χρήση πρωτότυπων παραλλαγών. Αναμφίβολα, λοιπόν, το ρυθμικό μοτίβο του ζεϊμπέκικου επεξεργάζεται με τρόπο λόγιο από τον συνθέτη, χωρίς ωστόσο να αποφεύγεται το φαινόμενο της επαναληπτικότητας που χαρακτηρίζει έντονα το λαϊκό ρεπερτόριο.

Παραπονεμένα λόγια

Γιάννης Μαρκόπουλος

Musical score for 'Παραπονεμένα λόγια' in 9/4 time. The score is for three instruments: Κιθάρα (Guitar), Μπάσο (Bass), and Τύμπανα (Drums). The guitar part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The bass part provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The drums play a consistent pattern of quarter notes.

Μια δεύτερη περίπτωση είναι αυτή που συναντούμε στο ρεπερτόριο του Ξαρχάκου και του Μούτση, όπου σε τετράσημο και δίσσημο αντίστοιχα ρυθμικό πλαίσιο έχουμε την εκτέλεση ποσοτικά ίδιων αλλά δομικά και αισθητικά διαφορετικών ρυθμών. Στο δίσσημο πλαίσιο του Μούτση έχουμε τη συνεχή εναλλαγή από το couplet στο refrain και αντίστοιχα, των ρυθμών του χασαποσέρβικου και της ακουαράτσας ενώ στο τετράσημο πλαίσιο του Ξαρχάκου έχουμε την αντιθετική εικόνα των τυμπάνων που αναπτύσσονται σύμφωνα με μια φόρμα τσιφτετελιού, με το μπάσο που διατηρεί μορφολογία και χαρακτήρα συρτού. Ως αποτέλεσμα λοιπόν όλων αυτών προκύπτει ένας εμφανής ρυθμικός εμπλουτισμός.

Άσπρα κόκκινα κίτρινα μπλε

Δήμος Μούτσης

Musical score for 'Άσπρα κόκκινα κίτρινα μπλε' in 2/8 time. The score is for two parts: Refrain and Couplet. The Refrain part consists of a single melodic line with a few notes. The Couplet part consists of a single melodic line with a few notes, including a double bar line.

Ο Λευτέρης

Σταύρος Ξαρχάκος

Musical score for 'Ο Λευτέρης' in 4/4 time. The score is for two instruments: Τύμπανα (Drums) and Μπάσο (Bass). The drums play a pattern of quarter notes. The bass part provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

Ένα ακόμη φαινόμενο ρυθμικής επεξεργασίας είναι η συγκρότηση ρυθμικών μέτρων υφολογικά αποστασιοποιημένων από τα λαϊκά πρότυπα. Σχετικό παράδειγμα συναντούμε στο ρεπερτόριο του Δήμου Μούτση και συγκεκριμένα στο τραγούδι «Αύριο πάλι», όπου η διαχείριση των συνοδευτικών οργάνων δημιουργεί ένα ηχητικό αποτέλεσμα το οποίο δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη συνάφεια με τη λαϊκή αισθητική. Αναλυτικότερα, η πυκνότητα της γραμμής του hi hat δημιουργεί μια κινητικότητα η οποία δεν συναντάται σε αντίστοιχο ρυθμικό πλαίσιο αστικής λαϊκής μουσικής. Το στοιχείο αυτό σε συνδυασμό με τη συμπεριφορά του μπάσου όπου το \downarrow μεταφέρει το επίκεντρο του τονισμού στη άρση του δεύτερου χρόνου και συγκεκριμένα στο \downarrow , δημιουργούν ένα ηχητικό αποτέλεσμα στο οποίο αν συνυπολογίσουμε και την αργή ταχύτητα της σύνθεσης, μας προσανατολίζει περισσότερο προς μια δυτικότερη και ταυτόχρονα μοντέρνα εκδοχή του συγκεκριμένου ρυθμικού πλαισίου.

Αύριο πάλι

Δήμος Μούτσης

Στην τρίτη ενότητα και συγκεκριμένα στο έργο του Θεοδωράκη, του Ξαρχάκου και του Μούτση, εντοπίζουμε φαινόμενα που ξεπερνούν τα όρια του ρυθμικού μέτρου λαμβάνοντας περισσότερο ενορχηστρωτικές διαστάσεις. Το πιο χαρακτηριστικό απ' αυτά είναι η ύπαρξη ορχηστρικής εισαγωγής στην αρχή της σύνθεσης, η οποία ουσιαστικά τη διαχωρίζει σε δύο σκέλη με κατά βάση ρυθμικές αλλά και κατ' επέκταση υφολογικές διαφορές. Στο πρώτο σκέλος ο ρυθμός αναπτύσσεται είτε ολικά διαφοροποιημένος σε σχέση με το υπόλοιπο κομμάτι, είτε ως μια πιο αργή και αφαιρετική του εκδοχή. Στο δεύτερο σκέλος η συνθήκη αυτή

αλλάζει καθώς η ανάπτυξη του ρυθμού ομαλοποιείται και αυτός λαμβάνει την κανονική του μορφή. Είναι, επομένως, φανερό ότι το φαινόμενο αυτό αποτελεί φορέα μιας εντελώς διαφορετικής, σε σχέση με τα λαϊκά πρότυπα, νοοτροπίας, η οποία έχει τις ρίζες της στη λόγια δυτική μουσική. Σύμφωνα με τη νοοτροπία αυτή, η σύνθεση δεν αναπτύσσεται ως ένα ενιαίο, δομικά και αισθητικά, σώμα, αλλά περιέχει διακριτά περιβάλλοντα τα οποία έχουν τόσο μορφολογικές όσο και υφολογικές διαφορές. Απόρροια των διαφορών αυτών είναι και η τάση αποφυγής της χρήσης σταθερών και επαναλαμβανόμενων ρυθμικών σχημάτων, στοιχείο το οποίο δεσπόζει τόσο στην αστική λαϊκή μουσική όσο και γενικότερα στις λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι όλη η παραπάνω διαδικασία αποκαλύπτει μια ολοκληρωτικά νέα πτυχή του συνθετικού εύρους των λαϊκότροπων συνθετών, η οποία έχει τις καταβολές της σε ένα ολοκληρωτικά διαφορετικό μουσικό περιβάλλον και η οποία εγκιβωτίζεται στο λαϊκό πλαίσιο, δίνοντάς του εν τέλει έναν πρωτότυπο χαρακτήρα. Επίσης, με αφετηρία την ορχηστρική εισαγωγή, ξεκινάει σε ορισμένες περιπτώσεις και η διαδικασία της σταδιακής ένταξης του ρυθμού στον κορμό της σύνθεσης, γεγονός που τονίζει ακόμη περισσότερο την ευρύτερη ενορχηστρωτική λογική των συνθετών αυτών. Στην ίδια λογική κινείται και ο σταδιακός οργανολογικός εμπλουτισμός του ρυθμικού κορμού που συναντούμε στο τραγούδι «Το παράπονο του εργάτη» του Μαρκόπουλου. Στην περίπτωση αυτή, η μοναδική, αρχικά, παρουσία του πιάνου εμπλουτίζεται σταδιακά με την προσθήκη των κρουστών και του μπάσου, τα οποία συμπληρώνουν το συνοδευτικό σκέλος με τη χρήση παραλλαγών του εννιάσημου πλαισίου. Επίσης, στα πλαίσια αυτά και συγκεκριμένα στο μοντέλο του δίσσημου χασάπικου, ο Ξαρχάκος χρησιμοποιεί και τη σταδιακή αύξηση της ταχύτητας του ρυθμού. Στο ίδιο μοντέλο του συγκεκριμένου συνθέτη εντοπίζουμε παράλληλα με τον κύριο μελωδικό κορμό και την ύπαρξη ορισμένων επιμέρους ρυθμικών σχημάτων, εκτελεσμένων από τοξωτά έγχορδα μουσικά όργανα, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια διευρυμένη ρυθμική και αισθητική εικόνα.

Στην τέταρτη ενότητα, εντοπίζουμε όλα εκείνα τα στοιχεία που αφορούν τη δημιουργία ενός ρευστού ρυθμικού περιβάλλοντος. Τα πιο εμφανή είναι αυτά που εστιάζουν στην παρουσία και τη χρήση των μουσικών οργάνων. Για παράδειγμα, η τεχνική αρπίσματος της κιθάρας στα έργα του Θεοδωράκη και του Μαρκόπουλου δημιουργούν ένα ρευστό ρυθμικό περιβάλλον στο οποίο προκύπτουν ακόμα και παράλληλες ρυθμικές πορείες μέτρων που έχουν ποσοτική σχέση μεταξύ τους. Επίσης, στη διασκευή του Χατζιδάκι στο «Κάτω στα λεμονάδικα», το μετρονομικό

στυλ παιξίματος των πλήκτρων με τα συνεχόμενα  δημιουργεί μια ζυγή ρυθμική αίσθηση, απομακρύνοντάς μας από την αντίστοιχη μονή αίσθηση του εννιάσημου που διέπει τη σύνθεση. Την ίδια αίσθηση δημιουργεί και η ρυθμική συνοδεία του μπαλαμά στα έργα του Θεοδωράκη και του Λοΐζου. Ωστόσο, εκτός από τα οργανοκεντρικά στοιχεία ρευστότητας, υπάρχει επίσης και το στοιχείο της παροδικής μεταβολής του ρυθμικού μέτρου, το οποίο έχει ως απώτερο σκοπό την εξυπηρέτηση της μελωδικής ανάπτυξης. Επιπλέον, στην ίδια κατεύθυνση, συναντούμε στο έργο του Θεοδωράκη και πιο συγκεκριμένα στο πλαίσιο του ζεϊμπέκικου μια καθ' όλα νέα μετρική διάρθρωση, βασισμένη σε πρωτότυπους τονισμούς.

Κλείνοντας και ολοκληρώνοντας την ανάλυσή μας σχετικά με το στοιχείο του ρυθμού στο έργο των λαϊκότροπων συνθετών, παρατηρούμε ότι αποτελεί αδιαμφισβήτητη θεμελιώδη πυλώνα κατά τη διαδικασία διαμόρφωσης του μουσικού υλικού. Οι συγκεκριμένοι συνθέτες δεν αντιλαμβάνονται το ρυθμό απλά ως ένα φορέα σταθερότητας και συνοχής μέσα στη σύνθεση. Αντιθέτως, τον αντιμετωπίζουν πολύ περισσότερο ως ένα μέσο πειραματισμού, με το οποίο δοκιμάζουν τα όρια και τις δυνατότητες της μελωδικής ανάπτυξης. Έτσι, μέσα από οργανοκεντρικές αλλά και ενορχηστρωτικές διαδικασίες, δημιουργούν νέες σχέσεις μεταξύ των μουσικών οργάνων. Παράλληλα επαναπροσεγγίζουν αισθητικά τα ρυθμικά αρχέτυπα, διατηρώντας μια σταθερή ροπή απομάκρυνσης από αυτά, ενώ αποφεύγουν συστηματικά και τη ρυθμική κανονικότητα.

1.2.2: Μουσική Φόρμα

Η παράμετρος της μουσικής φόρμας αποτελεί ακόμα ένα σημαντικό στοιχείο κατά τη μελέτη του έργου των λαϊκότροπων συνθετών. Μέσω αυτής, μας δίνεται η δυνατότητα να αναλύσουμε δομικά τις συνθέσεις τους, κατανοώντας και εμβαθύνοντας στον τρόπο με τον οποίο τις μορφοποιούν ως μελωδικά και ρυθμικά σώματα. Μέσα από το πρίσμα της μουσικής φόρμας, παρατηρούμε πως αναπτύσσονται σχέσεις και αλληλουχίες ανάμεσα στα διάφορα σκέλη μιας σύνθεσης, ενώ παράλληλα μας δίνεται η ευκαιρία να εντοπίσουμε και ορισμένες από τις προσθήκες των λαϊκότροπων συνθετών μέσα στο λαϊκό πλαίσιο. Ωστόσο, το καθοριστικό ερώτημα που προκύπτει από όλη αυτή τη διαδικασία είναι πως συνθέτες

με κλασσική μουσική παιδεία και δυτικογενείς μουσικές περγαμηνές διοχετεύουν τις συνθετικές τους ιδέες σε ένα εντελώς διαφορετικό πλαίσιο όπως αυτό της λαϊκής φόρμας. Για να απαντήσουμε στο ερώτημα αυτό θα διαχωρίσουμε, σε πρώτο στάδιο, το υλικό μας με βάση τα κυριότερα δομικά μοντέλα που επικρατούν. Στη συνέχεια, θα εντοπίσουμε τις προσθήκες ή τις παραλείψεις των συνθετών με βάση τα μοντέλα αυτά ώστε να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζονται εν τέλει τη λαϊκή μουσική φόρμα.

Με βάση το υλικό μας, προκύπτουν τρία βασικά δομικά πρότυπα. Τα δύο εξ αυτών αφορούν συνθέσεις που εντάσσονται στο φωνητικό ρεπερτόριο, ενώ το τρίτο αφορά συνθέσεις που κινούνται σε αμιγώς ορχηστρικά πλαίσια. Το πρώτο δομικό μοντέλο που είναι και το βασικότερο έχει τη μορφή «*Εισαγωγή – Κουπλέ – Ρεφρέν*», στην οποία εντοπίζουμε ορισμένες επιμέρους διαφοροποιήσεις που αφορούν το περιεχόμενο του κάθε σκέλους. Για παράδειγμα, στο σκέλος της εισαγωγής, το μελωδικό ανάπτυγμα που συναντούμε μπορεί να είναι μια αυτούσια, πρωτότυπη μελωδία, η μελωδία του ρεφρέν ή ακόμα και η μελωδία του μισού ρεφρέν. Επίσης, σε ορισμένες περιπτώσεις, μετά το τελευταίο κουπλέ και πριν το τελευταίο ρεφρέν, μεσολαβεί ένα ορχηστρικό απόσπασμα το οποίο συνήθως αντιπροσωπεύει τη μελωδία μισού ή ολόκληρου κουπλέ. Ωστόσο, διαφοροποιήσεις εντοπίζουμε και στην ποσότητα αναπαραγωγής κάθε σκέλους με συνηθέστερη αυτή της αναπαραγωγής κατ' επανάληψη του δεύτερου μισού κουπλέ ή ρεφρέν. Οι επεμβάσεις αυτές, παρά το γεγονός ότι μεταβάλλουν τη μορφολογία μιας σύνθεσης, δεν συνιστούν παράγοντες δημιουργίας κάποιου επιπλέον δομικού μοντέλου. Το δεύτερο δομικό μοντέλο που προκύπτει έχει τη μορφή «*Εισαγωγή – Μελοποιημένο κείμενο*». Στη μορφή αυτή παρατηρούμε ότι εκλείπει το σκέλος του ρεφρέν, με αποτέλεσμα το στιχουργικό κομμάτι που παραμένει, να λειτουργεί ενιαία χωρίς περαιτέρω σχηματισμούς. Το τρίτο και τελευταίο δομικό μοντέλο που εντοπίζουμε αφορά τις οργανικές συνθέσεις παίρνοντας τη μορφή διαδοχικών μελωδικών θεμάτων.

Εν συνεχεία, μένει να προσδιορίσουμε τον τρόπο με τον οποίο οι λαϊκότεροι συνθέτες διαχειρίζονται τα παραπάνω μοντέλα διατηρώντας την προκαθορισμένη τους μορφή ή προσθαφαιρώντας επιμέρους ξεχωριστά μελωδικά σκέλη. Αυτό που πρέπει να σημειώσουμε εξαρχής, είναι ότι η συγκεκριμένη διαδικασία αφορά στο σύνολό της το φωνητικό ρεπερτόριο, καθώς στην κατηγορία των ορχηστρικών συνθέσεων δεν παρατηρούμε διαφοροποιήσεις σε σχέση με τα λαϊκά πρότυπα.

Επομένως, η ανάλυσή μας θα κινηθεί με άξονα τα δύο πρώτα προαναφερθέντα δομικά μοντέλα.

Η κυριότερη επέμβαση των λαϊκότροπων συνθέτων στη λαϊκή φόρμα είναι η προσθήκη ενός ξεχωριστού μελωδικού αποσπάσματος ως εναρκτήριο σκέλος πριν την εισαγωγή ενός τραγουδιού. Το απόσπασμα αυτό, έχοντας το ρόλο μιας επιπλέον εισαγωγής, αποτελεί ουσιαστικά μια ορχηστρική εκδοχή του κουπλέ⁴⁸. Μια επιπλέον εκδοχή αυτού του αποσπάσματος, είναι μια αυτούσια μελωδία σε συνδυασμό με την αντίστοιχη μελωδία της μισής εισαγωγής⁴⁹. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι προσθέτοντας ένα επιπλέον δομικό κομμάτι που δεν συναντάται στο λαϊκό ρεπερτόριο, οι λαϊκότροποι συνθέτες επιμηκύνουν τη φόρμα, συγκροτώντας ένα νέο, πρωτότυπο μοντέλο. Μια άλλη επέμβαση που πραγματοποιούν, είναι η προσθήκη μελωδικών ορχηστρικών θεμάτων ανάμεσα στην εισαγωγή και το κουπλέ, γεγονός που μεταβάλλει σημαντικά τη συνηθισμένη αίσθηση που έχουμε για την μετάβαση από το ένα σκέλος στο άλλο⁵⁰. Επίσης, η εκτέλεση της πλήρους μορφής του ρυθμικού σχήματος της σύνθεσης από ένα συγκεκριμένο μουσικό όργανο, ως αφετηρία πριν την εισαγωγή, είναι ακόμη ένα στοιχείο επεξεργασίας της λαϊκής φόρμας⁵¹. Ωστόσο, πέρα από τις περιπτώσεις προσθήκης κάποιου επιπλέον δομικού στοιχείου, συναντούμε και τις αντίστοιχες περιπτώσεις αφαίρεσης κάποιου ήδη υπάρχοντος. Για παράδειγμα στο τραγούδι «Τι έχει και κλαίει το παιδί» του Ξαρχάκου, ενώ στην αρχή του τραγουδιού έχουμε παρουσία εισαγωγής, στη συνέχεια μέσα στην υπόλοιπη σύνθεση παρατηρούμε ότι αυτή εκλείπει, με αποτέλεσμα η εναλλαγή μεταξύ ρεφρέν και κουπλέ να είναι άμεση. Με τον τρόπο αυτό, δημιουργείται μια νέα δομική πλατφόρμα με πρωτότυπα χαρακτηριστικά. Μια τελευταία περίπτωση επεξεργασίας της λαϊκής φόρμας, είναι η αντιστροφή στη σειρά διαδοχής του κουπλέ με το ρεφρέν. Έτσι, ενώ από τη φόρμα «Εισαγωγή – Κουπλέ – Ρεφρέν» έχουμε συνηθίσει το ρεφρέν να διαδέχεται το κουπλέ, στην περίπτωση του τραγουδιού «Άσπρα κόκκινα κίτρινα μπλε» του Μούτση, συναντούμε την ακριβώς αντίστροφη διαδικασία, όπου το ρεφρέν τίθεται μετά την εισαγωγή με το κουπλέ να το διαδέχεται. Βλέπουμε, λοιπόν, πως με μια απλή επέμβαση αλλάζει σε μεγάλο βαθμό η γενικότερη αίσθηση της φόρμας.

⁴⁸ Μάνος Χατζιδάκις «Είμ' αητός χωρίς φτερά», Μίκης Θεοδωράκης «Το τρένο φεύγει στις οκτώ», Γιάννης Μαρκόπουλος «Η Ρόζα η ναζιάρα».

⁴⁹ Μίκης Θεοδωράκης «Θα πάρω μια βαρκούλα».

⁵⁰ Μίκης Θεοδωράκης «Μια φυλακή», Σταύρος Ξαρχάκος «Μάνα μου Ελλάς».

⁵¹ Γιάννης Μαρκόπουλος «Ρωτάω και ρωτάω», Σταύρος Ξαρχάκος «Ο Λευτέρης», «Στου Θωμά».

Πέρα από όλες τις παραπάνω διαδικασίες επεξεργασίας, πρέπει να σημειώσουμε ότι μέσα στο έργο των λαϊκότροπων συνθετών διατηρούνται δύο πολύ χαρακτηριστικά στοιχεία της λαϊκής μουσικής συγκρότησης. Τα στοιχεία αυτά είναι το ταξίμι και ο μανές. Αμφότερα βρίσκουν τη θέση τους μέσα στη φόρμα των παραπάνω συνθετών, διατηρώντας το χαρακτήρα και τη λειτουργία τους⁵². Ωστόσο, ακόμα και σε αυτή την περίπτωση υπάρχουν παραδείγματα εναλλακτικής διαχείρισής τους, όπου παρά την ξεκάθαρη παρουσία τους, η λειτουργία τους δεν εξελίσσεται με βάση τα λαϊκά πρότυπα, αλλά περιορίζεται σε μια αποσπασματική προβολή⁵³.

Επιπλέον, μέσα στο ρεπερτόριο των λαϊκότροπων συνθετών που μελετάμε, εντοπίζουμε και δύο ξεχωριστές περιπτώσεις τραγουδιών, τα οποία αποτελούν διασκευές του Μάνου Χατζιδάκι πάνω σε παλαιότερες συνθέσεις του αστικού λαϊκού ρεπερτορίου. Συγκεκριμένα, τα τραγούδια που μας ενδιαφέρουν είναι το «Μάγκας βγήκε για σεργιάνι» του Απόστολου Καλδάρα και το «Κάτω στα λεμονάδικα» του Βαγγέλη Παπαζογλου. Η ιδιαίτερη αναφορά σε αυτές τις συνθέσεις πραγματοποιείται, καθώς αποτελούν ξεχωριστά παραδείγματα επεξεργασίας της μουσικής φόρμας ενός συγκεκριμένου συνθέτη και όχι ενός ρεπερτορίου διαφορετικών συνθετών. Επίσης, ένα άλλο στοιχείο που τα διαφοροποιεί από το υπόλοιπο ρεπερτόριο που μελετάμε, είναι η διαφορετική αισθητική προσέγγιση που πραγματοποιεί ο Χατζιδάκις, καθώς επιχειρεί τη δημιουργία μιας ορχηστρικής εκδοχής φωνητικών συνθέσεων.

Στο τραγούδι «Μάγκας βγήκε για σεργιάνι» βλέπουμε ότι κυριαρχεί η εξής φόρμα: «*Εισαγωγή – Κουπλέ – Οργανική απάντηση – Ρεφρέν – Εισαγωγή*». Έναντι σε αυτή τη δομή, ο Χατζιδάκις αντιπαραβάλλει την παρακάτω εκδοχή: «*Κουπλέ – Ρεφρέν (x2) – Εισαγωγή – Κουπλέ – Οργανική απάντηση – Ρεφρέν (x2) – Εισαγωγή – Κουπλέ – Ρεφρέν*». Ενώ βλέπουμε ότι στο μεγαλύτερο μέρος τους οι δύο δομές είναι πανομοιότυπες, παρατηρούμε ότι ο Χατζιδάκις προβαίνει σε μια διακριτή προσθήκη. Κρατώντας σταθερή τη δομή του Καλδάρα, προσθέτει πριν αλλά και μετά από αυτή το σχήμα «Κουπλέ – Ρεφρέν». Με τον τρόπο αυτό, αλλάζει ριζικά τη δομική συγκρότηση της σύνθεσης, προσθέτοντάς της νέα χαρακτηριστικά αλλά και μια πιο ορχηστρική φυσιογνωμία. Στο τραγούδι «Κάτω στα λεμονάδικα», κυριαρχεί η εξής φόρμα: «*Εισαγωγή – Μελοποιημένο κείμενο – Οργανική απάντηση – Μελοποιημένο*

⁵² Σταύρος Ξαρχάκος «Στου Θωμά».

⁵³ Σταύρος Ξαρχάκος «Μάνα μου Ελλάς», Μίκης Θεοδωράκης «Μια φυλακή».

κείμενο». Διασκευάζοντας τη ο Χατζιδάκις, καταλήγει στην παρακάτω εκδοχή: «Εισαγωγή – Μελοποιημένο κείμενο – Οργανική απάντηση - Μελοποιημένο κείμενο – Μουσικό Θέμα – Ταξίμι – Εισαγωγή». Στην περίπτωση αυτή ενεργεί με έναν από τους τρόπους που είδαμε και παραπάνω σε περιπτώσεις άλλων συνθετών, με την προσθήκη ενός επιπλέον μελωδικού θέματος. Το θέμα αυτό επιμηκύνει τη φόρμα του κομματιού, δίνοντάς της νέες διαστάσεις και προτάσσοντας μια νέα μορφολογική εκδοχή. Επίσης, παρατηρούμε ότι μετά το συγκεκριμένο θέμα, προσθέτει και ένα ταξίμι, στοιχείο που επίσης είδαμε και στο έργο των άλλων λαϊκότροπων συνθετών. Ωστόσο, στη συγκεκριμένη περίπτωση, αποκτά μια διαφορετική δυναμική, καθώς αποτελεί στοιχείο που, με βάση την πρωτότυπη φόρμα, προστίθεται και όχι στοιχείο που διατηρείται. Αντιλαμβανόμαστε, επομένως, ότι ο Χατζιδάκις δεν επεμβαίνει στα συγκεκριμένα κομμάτια απλώς ως ένας εννορηστροτής που αναδιατάσσει τα διάφορα σκέλη τους, αλλά ως συνθέτης που μέσω της διαδικασίας της διασκευής προσθέτει το προσωπικό του στίγμα.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά μας στην παράμετρο της φόρμας στο ρεπερτόριο των λαϊκότροπων συνθετών, είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι παρόλη την ετερόκλητη, σε σχέση με το λαϊκό ρεπερτόριο, μουσική παιδεία τους αλλά και την ευρύτερη συνθετική τους πορεία, βρίσκουν τους τρόπους και τα μέσα να διοχετεύσουν σε αυτό το προσωπικό τους ύφος. Ωστόσο, μέσα στη διαδικασία αυτή διατηρούν αρκετά στοιχεία της λαϊκής φόρμας, άλλοτε στο ακέραιο και άλλοτε με μια διάθεση επαναπροσδιορισμού. Μετατρέπεται, επομένως, η λαϊκή φόρμα σε ένα πεδίο πειραματισμού, όπου η δομική πρωτοτυπία και οι μορφολογικές προσπαφαιρέσεις των λαϊκότροπων συνθετών συνδιαλέγονται με τα παγιωμένα μοντέλα της αστικής λαϊκής μουσικής, πάντα με στόχο την αποτύπωση ενός νέου προτύπου.

1.2.3: Αρμονική Συγκρότηση

Το στοιχείο της αρμονίας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στο έργο των λαϊκότροπων συνθετών, αποτελεί έναν πολύ χρήσιμο δείκτη, μέσω του οποίου αντικατοπτρίζεται πρώτα απ' όλα η σχέση μελωδίας και ρυθμού. Ο αρμονικός ρυθμός, όντας το φαινόμενο μέσω του οποίου διαπιστώνουμε το ρυθμό εναλλαγής των συγχορδιών μέσα στο μουσικό μέτρο, αποτελεί το πρίσμα, μέσα από το οποίο παρατηρούμε με ποιόν τρόπο κινείται και εξελίσσεται κάθε φορά το μελωδικό υπόβαθρο σε σχέση με το ρυθμικό πλαίσιο της εκάστοτε σύνθεσης. Ωστόσο, πέρα

από την παρουσία του αρμονικού ρυθμού, θα μας απασχολήσουν και ορισμένα άλλα φαινόμενα τα οποία περιβάλλουν το σκέλος της αρμονικής συγκρότησης των λαϊκότροπων συνθέσεων. Τα φαινόμενα αυτά συνοψίζονται σε δύο βασικές κατηγορίες. Η πρώτη κατηγορία αφορά περιπτώσεις όπου το αρμονικό υπόβαθρο αποκτά τέτοια μορφή, ώστε ξεπερνάει τα όρια του τυποποιημένου λαϊκού, προτάσσοντας μια νέα, πρωτότυπη εκδοχή. Η δεύτερη κατηγορία επικεντρώνεται σε φαινόμενα που προκαλούνται μεμονωμένα από τη ρυθμική, αρχικά, συμπεριφορά ορισμένων μουσικών οργάνων, με αποτέλεσμα να εμπλουτίζεται και εν τέλει να αποκτά νέες διαστάσεις η ταυτότητα των εκάστοτε συνθέσεων. Ας ξεκινήσουμε όμως την ανάλυσή μας από το σκέλος του αρμονικού ρυθμού, που αποτελεί και τη βάση της όλης διαδικασίας.

Σύμφωνα με μια πρώτη επισκόπηση του λαϊκότροπου ρεπερτορίου, παρατηρούμε ότι προκύπτουν δύο είδη αρμονικού ρυθμού, ο αργός και ο γρήγορος. Όσον αφορά τον αργό, η εναλλαγή των συγχορδιών πραγματοποιείται σε μια αραιή βάση, ενώ όσον αφορά τον γρήγορο, η αντίστοιχη εναλλαγή πραγματοποιείται σε μια πιο πυκνή βάση, δημιουργώντας μια χαρακτηριστική, έντονη κινητικότητα.

Την εφαρμογή του αργού αρμονικού ρυθμού την εντοπίζουμε κατά κόρον στα ρεπερτόρια των Μαρκόπουλου, Λοΐζου, Ξαρχάκου και Θεοδωράκη. Σύμφωνα λοιπόν με αυτή τη λογική, βασισμένες ως επί το πλείστον σε δίσημα και εννιάσημα ρυθμικά πλαίσια, οι συνθέσεις τους αναπτύσσονται με μια σχετικά αραιή εναλλαγή συγχορδιών. Αν, επιπλέον, θέσουμε τη λογική αυτή σε συνάρτηση με το είδος αλλά και την ταχύτητα του ρυθμικού πλαισίου της εκάστοτε σύνθεσης, θα συμπεράνουμε ότι προκύπτουν διάφορα αρμονικά μοντέλα, ο χαρακτηρισμός των οποίων βασίζεται στη σχέση αρμονικού και μετρικού ρυθμού.

Η εφαρμογή του γρήγορου αρμονικού ρυθμού εντοπίζεται έντονα στο ρεπερτόριο του Χατζιδάκι, ο οποίος, στατιστικά, στις περισσότερες λαϊκότροπες συνθέσεις του ακολουθεί μια αρκετά πυκνή συγχορδιακή διάταξη, όπου οι εναλλαγές πραγματοποιούνται με σχετικά μεγάλη συχνότητα. Το ενδιαφέρον στοιχείο σε αυτή τη διαπίστωση είναι ότι η συγκεκριμένη συνθετική λογική δεν εντοπίζεται σε ένα μόνο ρυθμικό μοντέλο αλλά σε όλο το εύρος του ρεπερτορίου που μας ενδιαφέρει. Επομένως μπορούμε να την εντοπίσουμε τόσο σε πλαίσιο ζειμπέκικου⁵⁴ όσο και στο

⁵⁴ Μάνος Χατζιδάκις «Ο μήνας έχει δεκατρείς».

πλαίσιο του τσιφτετελιού⁵⁵. Επίσης, αξίζει να προσέξουμε την εφαρμογή αυτής της λογικής και στο κομμάτι των διασκευών του, καθώς βλέπουμε ότι η επέμβαση του διαμορφώνει ένα εντελώς διαφορετικό αρμονικό περιβάλλον σε σχέση με το πρωτότυπο, προβάλλοντας την πειραματική του λογική και τη διάθεση σχολιασμού του λαϊκού προτύπου. Ενώ, λοιπόν, στην εισαγωγή και το κουπλέ ο αρμονικός ρυθμός της διασκευής με αυτόν του πρωτοτύπου είναι ίδιοι, στο ρεφρέν παρατηρούμε μια τεράστια διαφορά καθώς ο Χατζιδάκις δημιουργεί μια εντελώς νέα εναρμονιστική εκδοχή. Πυκνώνει κατά πολύ την εναλλαγή των συγχορδίων δημιουργώντας ένα πολύ ισχυρό υπόβαθρο και προσεγγίζοντας τη μελωδία σε μεγάλο βαθμό.

Ωστόσο, εκτός από τον σαφή διαχωρισμό αργού και γρήγορου αρμονικού ρυθμού, παρατηρούμε ότι στο ρεπερτόριο του Δήμου Μούτση, χρησιμοποιούνται από κοινού, σε μια ισόποση βάση, και τα δύο αρμονικά μοντέλα. Αυτό συμβαίνει διότι σε ορισμένες περιπτώσεις οι συνθέσεις διχοτομούνται αισθητικά με έναν πολύ σαφή και διακριτό τρόπο⁵⁶. Το σημαντικό είναι ότι δεν ακολουθεί κάποια πεπατημένη σε σχέση με αυτή του την επιλογή, καθώς συναντούμε και τα δύο είδη αρμονικών ρυθμών τόσο σε αργό όσο και σε γρήγορο ρυθμικό πλαίσιο. Αυτό που είναι χρήσιμο να σημειώσουμε είναι ότι, ακόμα και στις πιο ακραίες υφολογικές του επεμβάσεις, υπάρχει περίπτωση να επιστρέψει στο τυποποιημένο λαϊκό ρυθμικοαρμονικό μοντέλο. Από το στοιχείο αυτό αντιλαμβανόμαστε ότι η πειραματική του διάθεση σε ορισμένες περιπτώσεις δεν προσδοκά εντέλει την ανεξάρτηση από το λαϊκό στοιχείο την ισχυρή επιρροή του οποίου αξιοποιεί λειτουργικά και δυναμικά.

Πέρα όμως από την διερεύνηση του στοιχείου του αρμονικού ρυθμού, όπως αναφέραμε και παραπάνω, είναι ενδιαφέρον να αναφερθούμε σε ορισμένα φαινόμενα τα οποία πλαισιώνουν την αρμονική λειτουργία των λαϊκότροπων συνθέσεων. Η πρώτη ομάδα φαινομένων που θα μας απασχολήσει αφορά περιπτώσεις αρμονικής συγκρότησης, οι οποίες ξεπερνούν το τυποποιημένο λαϊκό πλαίσιο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το τραγούδι «Αύριο πάλι» του Δήμου Μούτση, όπου η επεξεργασία του αρμονικού στοιχείου διαμορφώνει ένα αποτέλεσμα το οποίο ξεπερνά κατά πολύ το ευρύτερο λαϊκό πλαίσιο της σύνθεσης. Στην ίδια κατεύθυνση

⁵⁵ Μάνος Χατζιδάκις «Γαρόφαλλο στ' αυτί».

⁵⁶ Δήμος Μούτσης «Δε λες κουβέντα», Δήμος Μούτσης «Μ' ένα παράπονο».

κινείται και μια σειρά επιπλέον συνθέσεων των υπόλοιπων λαϊκότερων συνθετών⁵⁷, η οποία έχει να κάνει είτε με τη χρήση μεμονωμένων συγχορδίων, είτε με μια ευρύτερη αρμονική πορεία σε κάποιο συγκεκριμένο σημείο της σύνθεσης. Όλη αυτή η συνθετική διαδικασία, σε ένα πιο αναλυτικό επίπεδο, αποκτά ορισμένους σαφείς στόχους οι οποίοι αφορούν σφαιρικά τις διάφορες πτυχές μιας σύνθεσης. Για παράδειγμα, στο τραγούδι «Είμ' αητός χωρίς φτερά», η εναρμόνιση του σκέλους του κουπλέ, μας δείχνει ότι ο Χατζιδάκις προσεγγίζει σε μεγάλο βαθμό τη μελωδία θέτοντας την αρμονία σχεδόν σε ένα ισότιμο επίπεδο. Αυτό φαίνεται επίσης ακόμα πιο ξεκάθαρα στο πρώτο σκέλος του ρεφρέν όπου η αρμονία πλησιάζει σημαντικά τη μελωδική γραμμή. Επίσης, στο τραγούδι «Μέρα Μαγιού μου μίσεψες» του Θεοδωράκη, παρατηρούμε ότι η αρμονία χρησιμεύει στη διαμόρφωση ενός πιο στιβαρού και περίτεχνου ρυθμικού πλαισίου, το οποίο με τη σειρά του υποστηρίζει τη μελωδική ανάπτυξη. Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και το τραγούδι «Μια φυλακή», όπου το αρμονικό πλαίσιο συμβάλει στη ρυθμική στιβαρότητα, μέσα όμως, αυτή τη φορά, από τη δωρική επιτέλεση. Επιπλέον, με αφετηρία το αρμονικό στοιχείο, μπορούμε να μιλήσουμε ακόμα και για μια ευρύτερη υφολογική επαναπροσέγγιση της σύνθεσης. Για παράδειγμα, στο τραγούδι «Η Μαργαρίτα η Μαργαρώ», αν και το μεγαλύτερο μέρος του τραγουδιού θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αμιγώς λαϊκό, τόσο λόγω του ρυθμικού του πλαισίου, όσο και λόγω του εισαγωγικού του σκέλους, η αρμονία που χρησιμοποιεί ο Θεοδωράκης είναι τόσο πληθωρική, ώστε ξεπερνάει τα τυποποιημένα όρια του λαϊκού, δημιουργώντας ένα νέο, πρωτότυπο αρμονικό περιβάλλον. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι ακόμα και σε ένα τόσο προφανές λαϊκό πλαίσιο, η αρμονία μπορεί δράσει με τέτοιο τρόπο, ώστε να αλλάξει σημαντικά την ταυτότητά του. Μια παρόμοια περίπτωση συναντούμε και στο ρεπερτόριο του Ξαρχάκου⁵⁸, όπου η χρήση πρωτότυπων συγχορδίων συγκροτεί αρμονικά μοντέλα τα οποία είναι αποστασιοποιημένα από το λαϊκό ρεπερτόριο σε σημείο όπου, αν εξέλιπε η παρουσία του μπουζουκιού, θα άλλαζε καθοριστικά η ταυτότητα της σύνθεσης καθώς θα μιλούσαμε για άλλο αισθητικό πλαίσιο.

Προχωρώντας στη δεύτερη ομάδα των φαινομένων που θα μας απασχολήσουν πέραν του αρμονικού ρυθμού, θα αναφερθούμε σε περιπτώσεις αρμονικής επένδυσης

⁵⁷ Γιάννης Μαρκόπουλος «Το παράπονο του εργάτη», «Βόλτα τη νύχτα», Μάνος Λοΐζος «Ευδοκία», «Δεν θα ξαναγαπήσω», «Έχω έναν καφενέ», Μάνος Χατζιδάκις «Ο μήνας έχει δεκατρείς», «Χρόνε νυχτοπούλι».

⁵⁸ Σταύρος Ξαρχάκος «Τα δάκρυά μου είναι καυτά».

που έχουν ως αφετηρία τη μεμονωμένη συμπεριφορά συγκεκριμένων μουσικών οργάνων με ρόλο αρμονικής συνοδείας. Από στατιστικής άποψης, σε όλο το εύρος των συνθετών, το μουσικό όργανο που ξεχωρίζει για την αρμονική του συμπεριφορά, είναι το μπάσο (ανά περιπτώσεις κοντραμπάσο)⁵⁹. Μέσα από τις αναλύσεις των συγχορδιών επιτυγχάνει αφενός μια έντονη, λειτουργική και εν τέλει, ενδιαφέρουσα ρυθμική συμπεριφορά, ενώ αφετέρου συντελεί και στη διαμόρφωση μιας εμπλουτισμένης αρμονικής υποστήριξης. Επίσης, ανάλογο ρόλο διαδραματίζει και η κιθάρα⁶⁰, η οποία επεκτείνεται και σε έναν ρόλο τονισμού, δημιουργώντας σημεία αναφοράς μεταξύ των συγχορδιών⁶¹. Τέλος, ιδιαίτερα καινοτόμα είναι η χρήση, ως αρμονική συνοδεία, των τοξωτών εγχόρδων⁶², τα οποία με τον ιδιαίτερο αισθητικό τους χαρακτήρα, συγκροτούν ένα πρωτότυπο και καθ' όλα εναλλακτικό συνοδευτικό περιβάλλον.

Ολοκληρώνοντας την ανάλυσή μας σχετικά με την παράμετρο της αρμονίας, είναι σημαντικό να τονίσουμε τον πολυδιάστατο και πολυχρηστικό της χαρακτήρα κατά τη συνθετική διαδικασία. Άλλωστε το ζήτημα της εναρμόνισης έχει πολλάκις επισημανθεί ως το κυρίαρχο πρόβλημα κατά τη διαδικασία ενσωμάτωσης ή επεξεργασίας του λαϊκού στοιχείου σε λόγιο ή λαϊκότροπο πλαίσιο⁶³. Μια πτυχή του ζητήματος αυτού θίγει ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της Εθνικής Σχολής Μουσικής, ο Μανώλης Καλομοίρης. Ουσιαστικά, αυτό που κάνει είναι να προτρέπει τους εκάστοτε συνθέτες να αντιμετωπίσουν με δική τους πρωτοβουλία την εναρμόνιση της δημοτικής μουσικής, ξεφεύγοντας από το δίπολο «μείζονα – ελάσσονα» και αναπτύσσοντας παράλληλα, με έναν ελευθεριακό χαρακτήρα, τα

⁵⁹ Γιάννης Μαρκόπουλος «Η φάμπρικα», «Παραπονεμένη λόγια», Δήμος Μούτσης «Νταλικά», Μάνος Λοΐζος «Η δουλειά κάνει τους άντρες», Μίκης Θεοδωράκης «Βάρκα στο γυαλό» (κοντραμπάσο).

⁶⁰ Γιάννης Μαρκόπουλος «Το παράπονο του εργάτη».

⁶¹ Δήμος Μούτσης «Αυτά τα χέρια».

⁶² Μάνος Λοΐζος «Έχω έναν καφερέ».

⁶³ Βλ. Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η εθνική σχολή μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, Σελ. 70-77 & Μανώλης Καλομοίρης, «Περί της εναρμόνισης των δημοτικών ασμάτων», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, 1948, τόμος 23ος* (Συνεδρία της 18ης Νοεμβρίου), Σελ. 417-425. Επίσης, βλ. Γεωργία Ι. Τσερπέ, «Μουσικοποιητική μορφή στα τραγούδια για φωνή και πιάνο του Μανώλη Καλομοίρη» (διδασκαρική διατριβή), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, τμήμα μουσικών σπουδών, Θεσσαλονίκη: 2006, Σελ. 110-117.

προσωπικά τους εναρμονιστικά αισθητήρια⁶⁴. Ωστόσο, απέναντι στην άποψη αυτή, ο επίσης σημαντικός συνθέτης Γεώργιος Λαμπελέτ, προτάσσει μια πιο τυποποιημένη διαδικασία, μέσω της δημιουργίας ενός ενιαίου αρμονικού πλαισίου το οποίο θα διέπει συστηματικά την εναρμόνιση της λαϊκής μουσικής⁶⁵. Σε κάθε περίπτωση, αυτό που παρατηρούμε είναι ότι οι παραπάνω λόγοι συνθέτες μιλούν για μια νέα διαδικασία. Επομένως βλέπουμε πως οι απόψεις τους αποτελούν εφαλτήριο για την ανάπτυξη του λαϊκότροπου κινήματος, νομιμοποιώντας ουσιαστικά όλο το πρακτικό αλλά και ιδεολογικό του πλαίσιο.

Μέσα, λοιπόν, από την επεξεργασία της αρμονίας, τόσο σε επίπεδο επιλογής συγχορδιών, όσο και σε επίπεδο οργανοκεντρικής συμπεριφοράς, προκύπτουν περιβάλλοντα τα οποία μας μεταφέρουν πέρα από τη λαϊκή αισθητική. Ωστόσο, όσο πειραματική και αν αποδεικνύεται όλη αυτή η διαδικασία, είναι ενδιαφέρον ότι οι λαϊκότροποι συνθέτες χρησιμοποιούν αρκετά και το τυποποιημένο λαϊκό αρμονικό πλαίσιο. Αυτό δείχνει ότι πέρα από οποιαδήποτε εναλλακτική συνθετική λογική και οποιαδήποτε επέμβαση στο λαϊκό ύφος, κυριαρχεί η ισχυρή τους πρόσδεση με την αστική λαϊκή μουσική, η οποία λειτουργεί ως σταθερή βάση της συνθετικής τους δραστηριότητας.

1.2.4: Οργανολόγιο – Ενορχήστρωση

Είναι γεγονός ότι οι τεχνικές προδιαγραφές και κατ' επέκταση ο ιδιαίτερος ήχος ενός μουσικού οργάνου επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό την αισθητική μιας σύνθεσης, καθορίζοντας τον χαρακτηριστικό της ήχο αλλά και το προσωπικό της ύφος. Στην περίπτωση μας λοιπόν, η μελέτη της παραμέτρου του οργανολογίου αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς μέσω αυτής μπορούμε να παρατηρήσουμε πως οι λαϊκότροποι συνθέτες, μέσα από την τυποποιημένη ή την πρωτότυπη χρήση του εκάστοτε οργανολογίου αλλά και την επιλογή διαφόρων τύπων ορχήστρας, διαμορφώνουν την προσωπική τους λαϊκή αισθητική.

Στα πλαίσια της ανάλυσής μας, ο πιο προφανής διαχωρισμός ανάμεσα στα διάφορα μουσικά όργανα που συναντούμε, προκύπτει με βάση την προέλευσή τους. Οι δύο κατηγορίες που προκύπτουν αφορούν αφενός τα μουσικά όργανα της λαϊκής

⁶⁴ Μανώλης Καλομοίρης.(1953). *Παγκόσμιος ή εθνική μουσική*. Ρόδος: Κρατικών Τυπογραφείων. Σελ. 22.

⁶⁵ Κωνσταντίνιδης Μ.(1933). *Η Ελληνική δημόδης μουσική. 60 τραγούδια και χοροί*. Σελ. 28.

ορχήστρας και αφετέρου τα μουσικά όργανα της συμφωνικής ορχήστρας. Ωστόσο, πέρα από τον διαχωρισμό αυτό, υπάρχει ένα στοιχείο το οποίο εξαρχής αποδεικνύεται καίριο για τη διαμόρφωση της αναλυτικής μας διαδικασίας. Το στοιχείο αυτό είναι η εμβληματική παρουσία του μπουζουκιού το οποίο κατέχει ξεχωριστή θέση μέσα σε όλο το οργανολογικό εύρος του ρεπερτορίου που μας ενδιαφέρει. Η διάκριση αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι αποτελεί το πιο αντιπροσωπευτικό μουσικό όργανο της αστικής λαϊκής μουσικής, το όργανο σύμβολο της λαϊκότητας, η χρήση του οποίου καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τη λαϊκότητα των συνθέσεων στις οποίες συμμετέχει. Ο ιδιαίτερος επομένως αυτός συμβολισμός που του προσάπτεται, το θέτει στη βάση της παρακάτω αναλυτικής πορείας.

Παρατηρώντας τη συμπεριφορά του μπουζουκιού, συμπεραίνουμε ότι στην πλειονότητα του ρεπερτορίου που μελετάμε, κατέχει κεντρικό, κυρίαρχο ρόλο. Η ιδιότητα αυτή μεταφράζεται ως μια σφαιρική, πολυδιάστατη επιτέλεση, η οποία καλύπτει διάφορα σκέλη σε όλο το εύρος μιας σύνθεσης. Το συναντάμε, λοιπόν, πρώτα απ' όλα στα εισαγωγικά σκέλη όπου με το στακάτο και πολλές φορές πληθωρικό του στυλ διαμορφώνει το πιο χαρακτηριστικό απόσπασμα της σύνθεσης. Επίσης εντοπίζουμε την παρουσία του με τη μορφή οργανικών απαντήσεων, είτε ανάμεσα σε δύο στιχουργικά κομμάτια, είτε ανάμεσα σε κάποιο στιχουργικό και σε κάποιο οργανικό κομμάτι με συνδετική ή και μεταβατική ακόμα λειτουργία. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό και εξίσου σημαντικό σκέλος της παρουσίας του είναι η ολική ή μερική συνοδεία της μελωδικής γραμμής της φωνής. Στην περίπτωση αυτή, το μπουζούκι ακολουθεί, με τις απαραίτητες εκφραστικές διαφοροποιήσεις, εξαιτίας των τεχνικών δυνατοτήτων του αλλά και της δεξιοτεχνικής δεινότητας των εκτελεστών, τη μελωδία της φωνής σε όλο το εύρος της ή σε ορισμένα επιμέρους σημεία⁶⁶. Έτσι, διαμορφώνεται μια εμπλουτισμένη και διευρυμένη μελωδική εικόνα. Στα πλαίσια αυτής της συμπεριφοράς, είναι σημαντικό να σημειώσουμε και τη διατήρηση του στοιχείου του ταξιμιού, το οποίο μας παραπέμπει απευθείας σε περιβάλλον λαϊκής μουσικής. Σε όσες περιπτώσεις το συναντούμε, παρατηρούμε ότι η αισθητική της επιτέλεσης αλλά και η μελωδική εκφορά παραμένουν οι ίδιες σε σχέση με τα λαϊκά πρότυπα. Επομένως, αυτό που προκύπτει αναφορικά με την παρουσία και τη συμπεριφορά του μπουζουκιού, είναι ότι σε γενικές γραμμές η διαχείριση των λειτουργιών του ακολουθεί την πεπατημένη της αστικής λαϊκής μουσικής χωρίς να

⁶⁶ Μάνος Χατζιδάκις «Γαρύφαλλο στ' αυτί», Μίκης Θεοδωράκης «Μια φυλακή».

γίνεται χρήση κάποιου επιπλέον νέου ρόλου. Ωστόσο, υπάρχουν και ορισμένες περιπτώσεις στις οποίες ο επιτελεστικός του χαρακτήρας αποδεικνύεται έντονα αφαιρετικός. Οι περιπτώσεις αυτές αφορούν συνθέσεις οι οποίες είναι δομημένες με βάση δύο διακριτά υφολογικά μοντέλα⁶⁷.

Πρέπει να σημειώσουμε ότι η αφαιρετικότητα αυτή είναι ένα μικρό μόνο κομμάτι ενός ευρύτερου, κομβικής σημασίας, ερευνητικού πεδίου το οποίο αποτελεί βασικό πυλώνα της εργασίας μας. Το πεδίο αυτό αφορά την ατέρμονη και πολύπλοκη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ προφορικότητας και εγγραμματοσύνης, μεταξύ λόγιου και λαϊκού στοιχείου. Στην περίπτωση μας, η διπολική αυτή σχέση προβάλλεται μέσα από τη λειτουργία του μπουζουκιού. Η επιλογή σημαντικών δεξιοτεχνών προσδίδει στον τρόπο χρήσης του μια ιδιαίτερη αίσθηση ελευθερίας η οποία οφείλεται στο γεγονός ότι αντιμετωπίζουν το μουσικό υλικό με μια σαφή προφορική διάθεση, αγνοώντας την τεχνική της παρτιτούρας και κατ' επέκταση τις όποιες εκτελεστικές και υφολογικές της προεκτάσεις. Είναι επομένως ενδιαφέρον και ταυτόχρονα σημαντικό να παρατηρήσουμε τον τρόπο με τον οποίο εγκιβωτίζεται η προφορικότητα του εκτελεστή μέσα στο εγγραμματοποιημένο πλαίσιο της σύνθεσης, στο οποίο κυριαρχεί η εκδοχή της παρτιτούρας. Με βάση, λοιπόν, τα παραπάνω δεδομένα και το ισχυρό δίπολο προφορικότητας – εγγραμματοσύνης, γίνεται ξεκάθαρο ότι η επιτελεστική διαχείριση του μπουζουκιού αποδεικνύεται κομβική κατά τη διαμόρφωση του τελικού ακούσματος, κάτι που προφανώς αντιλαμβάνονται και επιδιώκουν ή σε κάποια σημεία αποφεύγουν οι λαϊκότεροι συνθέτες.

Επιστρέφοντας, στο σημείο αυτό, στον αρχικό οργανολογικό διαχωρισμό που πραγματοποιήσαμε παραπάνω, παρατηρούμε ότι σχεδόν στο σύνολο του συγκεκριμένου ρεπερτορίου, έχουμε τη σταθερή παρουσία ορισμένων οργάνων που συμπεριλαμβάνονται στην αντιπροσωπευτική λαϊκή ορχήστρα. Τα δύο βασικότερα από αυτά είναι η κιθάρα και το μπάσο. Η συνηθέστερη εκδοχή που συναντούμε είναι ο συνδυασμός τους ως κύρια ρυθμική συνοδεία, με το κάθε όργανο να έχει ανά περιπτώσεις πιο έντονη και προβεβλημένη συμπεριφορά, η οποία εκφράζεται τόσο μέσω των δυναμικών, όσο και μέσω σύντομων ρυθμικών παραλλαγών⁶⁸. Επίσης, ένα ακόμη όργανο της λαϊκής ορχήστρας που συναντούμε είναι το ακορντεόν, η

⁶⁷ Μίκης Θεοδωράκης «Το τρένο φεύγει στις οκτώ», Σταύρος Ξαρχάκος «Τι έχει και κλαίει το παιδί», Δήμος Μούτσης «Αύριο πάλι».

⁶⁸ Μίκης Θεοδωράκης «Μια φυλακή», Δήμος Μούτσης «Νταλικά».

συμπεριφορά του οποίου έχει διάφορες όψεις καθώς το εντοπίζουμε ως συνοδεία της μελωδικής γραμμής της φωνής⁶⁹, με τη μορφή οργανικών απαντήσεων ανάμεσα σε στοίχους⁷⁰, αλλά και ως μια ευρύτερη αρμονική υποστήριξη μέσα στον μελωδικό κορμό⁷¹. Επιπλέον, το εντοπίζουμε ακόμα και ως σολιστικό όργανο⁷². Σημαντική συμβολή στο σκέλος της ρυθμικής συνοδείας είναι και αυτή ενός επιπλέον χαρακτηριστικού οργάνου της αστικής λαϊκής μουσικής, του μπαγλαμά. Ο χαρακτηριστικός του ήχος αλλά και η έντονη ρυθμικότητα με την οποία τοποθετείται μέσα στη σύνθεση προσδίδουν σταθερότητα στο τελικό αποτέλεσμα.

Ωστόσο, η τυποποιημένη χρήση στην οποία υπόκεινται όλα τα παραπάνω όργανα της λαϊκής ορχήστρας είναι μια μόνο οπτική της ευρύτερης χρήσης τους από τους λαϊκότροπους συνθέτες. Μια άλλη, εξίσου σημαντική και καθ' όλα δημιουργική οπτική είναι η χρήση τους μέσα από μια σειρά ρόλων οι οποίοι δεν εντοπίζονται στο τυπικό επιτελεστικό τους περιβάλλον. Για παράδειγμα, η τεχνική του αρπίσματος της κιθάρας αποκαλύπτει μια εντελώς διαφορετική λειτουργία της, που αφενός αναδεικνύει τις τεχνικές της δυνατότητες και αφετέρου εμπλουτίζει, με έναν διαφορετικό, για τα λαϊκά πρότυπα, τρόπο, την εκάστοτε σύνθεση προβάλλοντας και μια ρυθμική αντίθεση ανάμεσα στην κανονικότητα της ρυθμικής συνοδείας και τη ρευστότητα του αρπίσματος⁷³. Επίσης, η έντονα λυρική σολιστική της συμπεριφορά είναι ακόμα ένα στοιχείο που αναδεικνύει την εναλλακτική της χρήση μέσα στο λαϊκό πλαίσιο⁷⁴. Επιπλέον, ο ρόλος του μπάσου ως σολιστικό όργανο, είναι ένα γεγονός που ανατρέπει τα δεδομένα που περιβάλλουν τη συμπεριφορά του στο λαϊκό πλαίσιο⁷⁵. Ακόμα και η συμπεριφορά του ακορντεόν μέσα σε ρευστό, ρυθμικά, περιβάλλον, με αργά και αφαιρετικά μελωδικά αναπτύγματα, προσθέτει μια ακόμα διάσταση στην επιτελεστική του γκάμα⁷⁶. Γίνεται, επομένως, αντιληπτό, ότι πέρα από τη χρήση των συνήθων δυνατοτήτων και λειτουργιών των οργάνων της λαϊκής ορχήστρας, οι λαϊκότροποι συνθέτες προχωρούν ένα βήμα παραπέρα δίνοντας τους

⁶⁹ Μάνος Χατζιδάκις «Αγάπη που γινεσ δίκοπο μαχαίρι».

⁷⁰ Μίκης Θεοδωράκης «Το τρένο φεύγει στις οκτώ».

⁷¹ Γιάννης Μαρκόπουλος «Παραπονεμένα λόγια».

⁷² Σταύρος Ξαρχάκος «Μπουρνοβαλιά».

⁷³ Μάνος Χατζιδάκις «Μίλησέ μου».

⁷⁴ Μάνος Χατζιδάκις «Χρόνε νυχτοπούλι παγερό».

⁷⁵ Μίκης Θεοδωράκης «Μια φυλακή».

⁷⁶ Δήμος Μούτσης «Δε λες κουβέντα».

μια άλλη επιτελεστική προοπτική, με σαφές και άμεσο αντίκτυπο στην αισθητική διαμόρφωση των συνθέσεών τους.

Εκτός όμως από την παρουσία των οργάνων της λαϊκής ορχήστρας, σημαντική είναι και η παρουσία των οργάνων της συμφωνικής ορχήστρας, τα οποία μέσα στα πλαίσια της λειτουργίας τους αναλαμβάνουν τόσο προφανείς όσο και νέους, πρωτότυπους για τα δεδομένα τους ρόλους, αντικαθιστώντας ανά περιπτώσεις τα λαϊκά μουσικά όργανα. Σε κάθε περίπτωση, αυτό που προκύπτει, είναι ότι η ύπαρξη ενός γενεαλογικά ξένου προς το λαϊκό ρεπερτόριο οργάνου, διαφοροποιεί αισθητικά την ταυτότητα των συνθέσεων.

Οι ρόλοι που παίρνουν τα όργανα αυτά χωρίζονται σε έξι βασικές κατηγορίες. Οι τρεις από αυτές αφορούν τη σολιστική συμπεριφορά των οργάνων, είτε αυτή πρόκειται για απόδοση του μελωδικού κορμού, είτε για οργανική απάντηση σε κάποιο στοιχειουργικό σκέλος. Η πρώτη κατηγορία χαρακτηρίζεται από μια ευρεία γκάμα οργάνων όπως τα τοξωτά έγχορδα, το πιάνο, τα πνευστά, και τα μελωδικά κρουστά (ξυλόφωνο, μεταλόφωνο). Από αυτά, τα περισσότερα αναπτύσσουν μια ανεξάρτητη συμπεριφορά χωρίς να επηρεάζονται από την εμφατική παρουσία του μπουζουκιού. Ως αποτέλεσμα αυτού, η διαδικασία της μελωδικής ανάπτυξης αποδεικνύεται ακόμα πιο ξεκάθαρη τόσο αισθητικά όσο και επιτελεστικά, καθώς αποτυπώνεται μέσα στις συνθέσεις το ιδιαίτερο αισθητικό τους στίγμα, χαρακτηρίζοντας τις έτσι καθοριστικά. Σχετικά παραδείγματα εντοπίζουμε στα τραγούδια «Η συντροφιά» και «Βόλτα τη νύχτα» του Μαρκόπουλου. Στο πρώτο παράδειγμα, έχουμε μια τριμερή διαδοχική απόδοση του μελωδικού κορμού από το μπουζούκι, το πιάνο και το σαντούρι⁷⁷. Με τον τρόπο αυτό, αναδεικνύεται ξεκάθαρα, σε κάθε περίπτωση, ο ιδιαίτερος χαρακτήρας και η αισθητική κάθε οργάνου. Στο δεύτερο παράδειγμα, ο μελωδικός κορμός αποδίδεται ξεχωριστά, τόσο από το μπουζούκι όσο και από την τρομπέτα, η οποία διαμορφώνει ανάλογα την υφολογική ταυτότητα της σύνθεσης. Επίσης, συναντούμε και ορισμένα επιπλέον παραδείγματα στα οποία δεσπόζουν όργανα όπως το βιολοντσέλο, το τρομπόνι και το μεταλόφωνο⁷⁸. Ωστόσο, πέρα από την προαναφερθείσα ανεξάρτητη μελωδική πορεία,

⁷⁷ Από το συγκεκριμένο παράδειγμα βλέπουμε ότι εκτός από χρήση μουσικών οργάνων της συμφωνικής μουσικής γίνεται και χρήση οργάνων όπως το σαντούρι τα οποία χαρακτηρίζονται λαϊκά αλλά δεν συμπεριλαμβάνονται στη καθεαυτό αντιπροσωπευτική ορχήστρα του μπουζουκιού.

⁷⁸ Μάνος Χατζιδάκις «Κάτω στα λεμονάδικα (διασκευή)», Γιάννης Μαρκόπουλος «Η Ρόζα η ναζιάρα», Μίκης Θεοδωράκης «Βάρκα στο γυαλό».

συναντούμε επίσης περιπτώσεις, κατά τις οποίες η λειτουργία ορισμένων οργάνων είναι ισχυρά συνυφασμένη με αυτή τη μπουζουκιού, καθώς μέσα από τη συμπεριφορά τους διεκδικούν ξεκάθαρα έναν ισότιμο σολιστικό ρόλο με αυτό. Το ζήτημα, λοιπόν, που τίθεται εξαρχής είναι η δημιουργία ενός έντονου αισθητικού δίπολου. Ωστόσο, είναι τέτοια η εκτελεστική διαχείριση των οργάνων αυτών, ώστε αναδεικνύεται τόσο η δική τους παρουσία όσο και εκείνη του μπουζουκιού χωρίς η μια πλευρά να υπερκαλύπτει την άλλη. Έτσι, οι συνθέσεις αποκτούν μια αισθητική πληθωρικότητα, ενώ παράλληλα γίνεται φανερό και η πρόθεση των συνθετών να διαμορφώσουν μια πιο διευρυμένη μελωδική εικόνα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα του φαινομένου αυτού αποτελούν τα τραγούδια «Ο Λευτέρης» και «Τα δάκρυά μου είναι καυτά» του Ξαρχάκου, όπως επίσης και το «Κάτω στα λεμονάδικα» ως διασκευή, του Χατζιδάκι. Στα τραγούδια αυτά, ο κύριος μελωδικός κορμός αποδίδεται σε παράλληλη πορεία με το μπουζούκι από όργανα όπως το βιολοντσέλο, το ξυλόφωνο, το μεταλόφωνο και η κιθάρα. Επίσης, σημαντική είναι και η παρουσία του πιάνου⁷⁹. Η δεύτερη κατηγορία αφορά περιπτώσεις όπου μέρος των συμφωνικών μουσικών οργάνων χρησιμοποιείται με τη μορφή οργανικών απαντήσεων μετά από κάποιο στοιχειώδες κομμάτι. Τα όργανα που συναντάμε στην κατηγορία αυτή είναι τα τοξωτά έγχορδα και το μεταλόφωνο⁸⁰. Βλέπουμε, στο σημείο αυτό, την πρωτοτυπία και τον ρηξικέλευθο τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούνται τα συγκεκριμένα όργανα προς εξυπηρέτηση της συνθετικής ανάπτυξης. Αναλαμβάνουν ρόλους νέους και πρωτότυπους, ενώ τοποθετούνται σε σημεία όπου, σε πλαίσια λαϊκής μουσικής θα περιμέναμε την παρουσία του μπουζουκιού. Οι μη αναμενόμενες, λοιπόν, επεμβάσεις αυτές μεταβάλλουν το αισθητικό τοπίο των συνθέσεων, διαμορφώνοντας ένα νέο περιβάλλον και μια πρωτότυπη ερμηνεία του λαϊκού μουσικού υλικού.

Η τρίτη κατηγορία αφορά περιπτώσεις μελωδικού εμπλουτισμού όπου εκτελούνται επιμέρους αποσπάσματα της εισαγωγικής μελωδικής γραμμής. Σχετικό παράδειγμα εντοπίζουμε στο τραγούδι «Ο Λευτέρης» του Ξαρχάκου, με την παρουσία του ξυλοφώνου. Επίσης, έντονη συμμετοχή στο κομμάτι της μελωδικής γραμμής συναντούμε και στο τραγούδι «Έχω έναν καφενέ» του Λοΐζου από το ακορντεόν και το σαντούρι, όπως επίσης και από το πιάνο στα τραγούδια

⁷⁹ Γιάννης Μαρκόπουλος «Το παράπονο του εργάτη».

⁸⁰ Γιάννης Μαρκόπουλος «Η φάμπρικα», Σταύρος Ξαρχάκος «Μάτια βουρκωμένα».

«Γαρύφαλλο στ' αυτί» και «Μάγκας βγήκε για σεργιάνι», ως διασκευή, του Χατζιδάκι. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι όργανα μη συγγενή με το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο τίθενται σε καίρια σημεία των συνθέσεων αποκτώντας ρόλους και λειτουργίες που δεν κατείχαν μέχρι πρότινος. Αποτέλεσμα της επεξεργασίας αυτής είναι ο αισθητικός εμπλουτισμός και ο υφολογικός επαναπροσδιορισμός των συνθέσεων αυτών. Πολύ σημαντική είναι η συμβολή των οργάνων αυτών και στα μεταβατικά σημεία των συνθέσεων, όπως για παράδειγμα στις μεταβάσεις από μια μελωδική φράση σε μια άλλη ή από ένα οργανικό σκέλος σε ένα στιχουργικό, όπου εκτός από εμπλουτιστικά λειτουργούν και συνεκτικά ως συνδετικοί κρίκοι ανάμεσα στα διάφορα σκέλη της σύνθεσης. Τέτοιες περιπτώσεις συναντούμε στα τραγούδια «Ο Λευτέρης» του Ξαρχάκου και «Αυτά τα χέρια» του Μούτση, όπου το πιάνο και το μεταλόφωνο αντίστοιχα επιτελούν τις παραπάνω διαδικασίες.

Οι τρεις υπολειπόμενες κατηγορίες αφορούν τη συνοδευτική συμπεριφορά των οργάνων με κέντρο κάθε φορά είτε το μελωδικό, είτε το στοιχουργικό σκέλος. Μια πρώτη κατηγορία είναι αυτή στην οποία τα μουσικά όργανα λειτουργούν ως αρμονική υποστήριξη στο μελωδικό κορμό της σύνθεσης, μέσω αργά αναπτυσσόμενων μελωδικών φράσεων, επιμέρους σύντομων μελωδικών φράσεων αλλά και με την τεχνική του ισοκρατήματος, στην περίπτωση των τοξωτών εγχόρδων. Τα όργανα που συμμετέχουν στην κατηγορία αυτή είναι το βιολοντσέλο, το βιολί και το πιάνο⁸¹.

Μια δεύτερη κατηγορία είναι αυτή της ρυθμικής συνοδείας στην οποία συμμετέχουν όργανα όπως το πιάνο, τα τοξωτά έγχορδα⁸², τα τύμπανα και τα κρουστά. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι εκτός από τα προφανή συνοδευτικά μουσικά όργανα, στο συγκεκριμένο κομμάτι συναντούμε και τη χρήση εντελώς διαφορετικού χαρακτήρα οργάνων. Το στοιχείο αυτό αποδεικνύει τη διάθεση πειραματισμού των λαϊκότροπων συνθετών και τη ροπή τους στην ανάθεση πρωτότυπων ρόλων στα όργανα της συμφωνικής ορχήστρας. Δημιουργείται έτσι, με τον τρόπο αυτό, μια νέα διάσταση στο πεδίο χρήσης τους.

Η τρίτη κατηγορία που θα μας απασχολήσει έχει ως κέντρο αναφοράς το στοιχουργικό σκέλος των συνθέσεων. Στο σκέλος αυτό, με κυρίαρχα τα μελωδικά

⁸¹ Μάνος Χατζιδάκις «Μάγκας βγήκε για σεργιάνι (διασκευή)», Μάνος Λοΐζος «Έχω έναν καφενέ», Δήμος Μούτση «Δε λες κουβέντα».

⁸² Μάνος Χατζιδάκις «Κάτω στα λεμονάδικα (διασκευή)».

κρουστά αλλά και το φλάουτο⁸³, δημιουργείται μια συμπαγής συνοδεία της μελωδικής γραμμής των στοίχων με αποτέλεσμα η εκφορά τους να αποκτά ένα εμπλουτισμένο, μελωδικά και αρμονικά, περιβάλλον. Η συνοδεία αυτή εκφράζεται μέσα από την επακριβή εκτέλεση της μελωδικής γραμμής της φωνής. Ωστόσο, πρέπει να σημειώσουμε, ότι σε κάθε περίπτωση η παράλληλη μελωδική πορεία ενός οργάνου με τη φωνή, περνάει μέσα από το φίλτρο των τεχνικών και εκτελεστικών του ιδιαιτεροτήτων. Σχετικό παράδειγμα συναντούμε στο τραγούδι «Αγάπη που' γινες δίκικο μαχαίρι» του Μάνου Χατζιδάκι, όπου το κλαρίνο κινείται παράλληλα με τη φωνή αποδίδοντας τη μελωδία της, με ορισμένες ωστόσο διαφοροποιήσεις εξαιτίας της διαφορετικής τεχνολογίας αλλά και των ιδιαίτερων τεχνικών χαρακτηριστικών του. Επίσης, στο τραγούδι «Δε θα ξαναγαπήσω» του Μάνου Λοΐζου, η ηλεκτρική κιθάρα στο δεύτερο σκέλος του couplet κινείται παράλληλα με τη φωνή, εκτελώντας τη μελωδία της με έντονη την τεχνική της τρίλιας. Η ίδια λογική ακολουθείται και στο τραγούδι «Ο Γιάννης ο φονιάς» του Χατζιδάκι, όπου η μελωδία της φωνής εκτελείται από την κλασική κιθάρα με ένα στακάτο και δωρικό ύφος. Μια άλλη έκφανση του φαινομένου της συνοδείας της φωνής είναι η ανάπτυξη σύντομων αφαιρετικών μελωδικών φράσεων, οι οποίες κινούνται ανεξάρτητα από αυτή αλλά έχοντας ως βάση το ευρύτερο αρμονικό της πλαίσιο. Το φαινόμενο αυτό εντοπίζεται στο τραγούδι «Ο Λευτέρης» του Ξαρχάκου, όπου οι προαναφερθείσες φράσεις αποδίδονται από το φλάουτο. Επίσης, πανομοιότυπη περίπτωση αποτελεί και το τραγούδι «Η φάμπρικα» του Μαρκόπουλου όπου το βιολί εκτελεί σύντομες οργανικές φράσεις στο σκέλος του δεύτερου refrain. Παρόμοιες περιπτώσεις συναντούμε και στα τραγούδια «Έχω έναν καφενέ» του Λοΐζου, «Μίλησέ μου» του Χατζιδάκι και «Μάτια βουρκωμένα» του Ξαρχάκου, όπου το βιολοντσέλο, το μεταλόφωνο και τα τοξωτά έγχορδα, αντίστοιχα, συνοδεύουν τη φωνή, αυτή τη φορά όμως όχι με τη χρήση μελωδικών φράσεων αλλά με τονισμούς στα ισχυρά σημεία των μέτρων αλλά και στα σημεία παρατεταμένης στάσης της μελωδίας. Επίσης, στην περίπτωση του ξυλόφωνου και του μεταλόφωνου, συναντούμε και ορισμένους ιδιαίτερα λειτουργικούς τονισμούς τόσο στην αρχή όσο και σε ορισμένα καταληκτικά κομμάτια των στοίχων.⁸⁴ Με τον τρόπο αυτό το ακουστικό αποτέλεσμα αποκτά ροή αλλά και σημαντικά σημεία αναφοράς. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι τα όργανα της

⁸³ Σταύρος Ξαρχάκος «Ο Λευτέρης».

⁸⁴ Μίκης Θεοδωράκης «Φεγγάρι μάγια μου 'κανες», Σταύρος Ξαρχάκος «Ο Λευτέρης».

συμφωνικής ορχήστρας βρίσκουν τη θέση τους ακόμα και στο κομμάτι της συνοδείας μέσα από ενδιαφέροντες και ιδιαίτερα λειτουργικούς ρόλους.

Προχωρώντας ένα βήμα παρακάτω, με βάση τα όσα διατυπώθηκαν μέχρι εδώ για τη συμπεριφορά των μουσικών οργάνων στο λαϊκότροπο ρεπερτόριο, αξίζει να ασχοληθούμε με φαινόμενα τα οποία δεν επικεντρώνονται στη συμπεριφορά ενός και μόνο οργάνου, αλλά επεκτείνονται σε ορισμένες περαιτέρω μορφολογικές ιδιότητες οι οποίες καλύπτουν μεγάλο εύρος μέσα σε μια σύνθεση.

Μια εκ των ιδιοτήτων αυτών είναι η σταδιακή ένταξη του ρυθμού μέσα σε μια σύνθεση, στοιχείο το οποίο εντοπίζουμε στα έργα των Χατζιδάκι, Θεοδωράκη, Μαρκόπουλου και Ξαρχάκου. Η διαδικασία αυτή πραγματοποιείται βάσει μιας συγκεκριμένης λογικής η οποία ξεκινάει από την κατάσταση της ρυθμικής ρευστότητας, καταλήγοντας στη ρυθμική κανονικότητα και τη μετρική ολοκλήρωση. Η ρευστότητα αυτή έχοντας πάντα ως πυρήνα της κάποιο μελωδικό κομμάτι της σύνθεσης (όπως για παράδειγμα την εισαγωγή), μπορεί να εκφραστεί σε δύο επίπεδα ανάλογα με το ποσοστό μεταβολής σε σχέση με την κανονική ρυθμική της εικόνα. Στο πρώτο λοιπόν επίπεδο, η ρευστότητα εκφράζεται ως μια πιο αφαιρετική εκδοχή της ρυθμικής συγκρότησης της σύνθεσης χωρίς ωστόσο να διαφοροποιείται μετρικά. Σχετικά παραδείγματα εντοπίζουμε στα τραγούδια «Είμ' αητός χωρίς φτερά» του Χατζιδάκι και «Μέρα Μαγιού μου μίσεψες» και «Θα πάρω μια βαρκούλα» του Θεοδωράκη. Στο δεύτερο επίπεδο εκφράζεται ως μια πιο διασκευασμένη εικόνα της κανονικής ρυθμικής συγκρότησης κατά την οποία όμως, λόγω των οργάνων που χρησιμοποιούνται αλλά και γενικότερης διαχείρισης της ρυθμικής τους συνοδείας, μεταβάλλεται ολοκληρωτικά η αίσθηση του ρυθμού προσανατολίζοντάς μας προς ένα εντελώς διαφορετικό ρυθμικό πλαίσιο. Η εκδοχή αυτή είναι φανερή στα τραγούδια «Η Ρόζα η ναζιάρα» και «Βόλτα τη νύχτα» του Μαρκόπουλου, καθώς επίσης και στο «Μάγκας βγήκε για σεργιάνι» ως διασκευή του Χατζιδάκι. Στην πρώτη περίπτωση η απουσία ρυθμικής συνοδείας στη μελωδία που αποδίδει το τρομπόνι σε συνδυασμό με τον λυρικό του χαρακτήρα μας απομακρύνουν από την αίσθηση του τσιφτετελιού που ακολουθεί. Στις δύο επόμενες περιπτώσεις, το άρπισμα της κιθάρας ως η μόνη μορφή ρυθμικής συνοδείας δημιουργεί μια ζυγή ρυθμική αίσθηση με αποτέλεσμα να αλλοιώνεται η αντίστοιχη μονή αίσθηση του ζεϊμπέκικου από το κλαρίνο και τα πλήκτρα αντίστοιχα. Καταλήγουμε επομένως σε μια διασκευασμένη ρυθμική εικόνα η διαμόρφωση της οποίας βασίζεται ως επί το πλείστον στο κομμάτι της συνοδείας. Ολοκληρώνοντας την αναφορά μας στην ιδιότητα της σταδιακής ένταξης του ρυθμού

μέσα στο συνθετικό πλαίσιο είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι εξαιτίας της διαδικασίας αυτής δημιουργείται αναπόφευκτα μια καθοριστική διχοτόμηση ανάμεσα στο αφετηριακό στάδιο της ρυθμικής ρευστότητας και σε αυτό της ρυθμικής ολοκλήρωσης. Αποτέλεσμα της διχοτόμησης αυτής είναι η δημιουργία δύο περιβαλλόντων καταρχάς αισθητικά και εν συνεχεία ρυθμικά αντίθετων.

Στη δημιουργία των περιβαλλόντων αυτών στηρίζεται και η επόμενη ιδιότητα στην οποία θα αναφερθούμε και η οποία εντοπίζεται στο τραγούδι «Μ' ένα παράπονο» του Μούτση. Σύμφωνα με αυτή, μέσα σε ένα ενιαίο συνθετικό πλαίσιο έχουμε τον συγκερασμό δύο αισθητικών και συνθετικών συγκροτήσεων εκ διαμέτρου αντίθετων. Στην πρώτη αισθητική συγκρότηση παρατηρούμε την επικράτηση μιας φειδωλής και διακριτικής ρυθμικής συμπεριφοράς όπου το μελωδικό ανάπτυγμα εξελίσσεται αργά. Αισθητικά η εικόνα που διαμορφώνεται μας παραπέμπει σε δυτικότροπο ρεπερτόριο, ενώ παράλληλα διαφοροποιείται η συμπεριφορά του μπουζουκιού, καθώς κυριαρχεί πλέον το διακριτικό στυλ παιχνιδιού και η απουσία της στακάτης μελωδικής ερμηνείας. Με αυτό τον τρόπο η μετάβαση από τη σολιστική συμπεριφορά του μπουζουκιού σε αυτή του πνευστού που το ακολουθεί γίνεται με πιο ομαλό τρόπο. Η δεύτερη αισθητική συγκρότηση έχει εντελώς διαφορετικά χαρακτηριστικά, καθώς αλλάζει όλο το υφολογικό περιβάλλον. Το μπουζούκι αποκτά στακάτο και πληθωρικό στυλ παιχνιδιού, ο ρυθμός γίνεται γραμμικός με τα κρουστά να διατηρούν τη ρυθμική κανονικότητα, ενώ παράλληλα υπάρχει και ένας ευρύτερος οργανολογικός εμπλουτισμός με την προσθήκη του μπάσου, του μεταλόφωνου και των πλήκτρων ως ρυθμικής και αρμονικής συνοδείας. Βλέπουμε λοιπόν με πόσο καθοριστικό και διακριτό τρόπο γίνεται η μετάβαση από το ένα περιβάλλον στο άλλο.

Συνοψίζοντας, είναι φανερό ότι η ευρύτητα του παραπάνω οργανολογίου στη διάθεση των λαϊκότροπων συνθετών δίνει τη δυνατότητα νέων αισθητικών αποτυπώσεων του λαϊκού ιδιώματος. Οι τεχνικές προδιαγραφές των οργάνων της συμφωνικής ορχήστρας σε συνδυασμό με την εναλλακτική τους διαχείριση διαμορφώνουν ένα πρωτότυπο υφολογικό περιβάλλον. Παράλληλα, η επίσης εναλλακτική χρήση του λαϊκού οργανολογίου μεταβάλλει την μέχρι πρότινος παγιωμένη εικόνα του, συμβάλλοντας από κοινού στη διαμόρφωση του περιβάλλοντος αυτού. Έτσι, με αφετηρία τη συμπεριφορά των οργανολογικών αυτών οικογενειών συναντούμε, σε ένα ευρύτερο επίπεδο, φαινόμενα τα οποία πλαισιώνουν και ολοκληρώνουν την αισθητική συγκρότηση των λαϊκότροπων συνθέσεων.

Ωστόσο, μέσα σε όλη αυτή τη διεργασία δεν πρέπει να παραμερίζουμε την εμφατική παρουσία του μπουζουκιού. Παρά τις όποιες αλλοιώσεις δέχεται και παρά την αντικατάστασή του σε αρκετές περιπτώσεις από τα συμφωνικά μουσικά όργανα, παραμένει κεντρική φυσιογνωμία, χαρακτηρίζοντας και ταυτοποιώντας το λαϊκότροπο ρεπερτόριο.

1.2.5: Λαϊκές Φωνές

Το στοιχείο της φωνής στο ρεπερτόριο των λαϊκότροπων συνθετών, αποτελεί, τρόπον τινά, ένα είδος επισφράγισης της, λαϊκής ή μη, αισθητικής της εκάστοτε επιτέλεσης. Μέσα από τη διαχείριση της ερμηνείας των διάφορων τραγουδιστών και τραγουδιστριών, μπορούμε να αντιληφθούμε σε μεγάλο βαθμό τις υφολογικές προθέσεις των συνθετών. Ωστόσο, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, το πρότερο μουσικό έργο ενός τραγουδιστή δεν αποτελεί κανόνα για τη διαμόρφωση της αισθητικής της ερμηνείας του μέσα στο λαϊκότροπο ρεπερτόριο. Με άλλα λόγια, είναι αρκετές οι περιπτώσεις όπου ανατρέπονται παγιωμένες υφολογικές αντιλήψεις, με απώτερο σκοπό την εξυπηρέτηση της λαϊκότροπης συνθετικής διαδικασίας.

Παρατηρώντας με μια πρώτη ματιά το υλικό μας, ένα συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι οι τραγουδιστές / στριες που χρησιμοποιούνται από τους λαϊκότροπους συνθέτες, χωρίζονται σε δύο βασικές ομάδες. Η πρώτη ομάδα, αφορά τους καλλιτέχνες οι οποίοι έχουν διαμορφωθεί στυλιστικά μέσα από το ρεπερτόριο του μεταπολεμικού αστικού λαϊκού τραγουδιού και είναι ευρέως αναγνωρισμένοι ως εκφραστές του. Επομένως οι ερμηνείες τους είναι ταυτισμένες και παγιωμένες στη συνείδηση του κόσμου με τα χαρακτηριστικά του λαϊκού τραγουδιού. Αποκτά λοιπόν έντονο ενδιαφέρον να δούμε τον τρόπο με τον οποίο οι λαϊκότροποι συνθέτες επεξεργάζονται και εντάσσουν εν τέλει τις φωνές αυτές μέσα στο νέο πλαίσιο ερμηνείας. Η δεύτερη ομάδα, αφορά καλλιτέχνες οι οποίοι δεν έχουν τόσο έντονα λαϊκά χαρακτηριστικά, αλλά ακολουθούν ερμηνευτικά πρότυπα τα οποία προσιδιάζουν σε λυρικές τεχνικές και ύφος. Μάλιστα μερικοί από αυτούς δεν κατατάσσονται καν στην κατηγορία των τραγουδιστών.

Ξεκινώντας από την πρώτη ομάδα, βλέπουμε ότι ο τραγουδιστής με τη μεγαλύτερη συμμετοχή στο λαϊκότροπο ρεπερτόριο που μελετάμε, είναι ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης. Από επιτελεστικής άποψης, οι αισθητικές εκδοχές που εντοπίζουμε συμπυκνώνονται σε δύο βασικές κατηγορίες. Η πρώτη κατηγορία έχει να κάνει με το

λαϊκό ύφος της φωνής του, το οποίο αναδεικνύεται χαρακτηριστικά στο τραγούδι «Μ' ένα παράπονο», ενισχύοντας με τον τρόπο αυτό και τη γενικότερη λαϊκή αισθητική της σύνθεσης. Στο αποτέλεσμα αυτό συμβάλλει σημαντικά τόσο η εμφατική παρουσία του μπουζουκιού, όσο και το στιβαρό ρυθμικό πλαίσιο του ζεϊμπέκικου. Παρόμοιες περιπτώσεις αποτελούν και τα τραγούδια «Μάτια βουρκωμένα» του Ξαρχάκου και «Φεγγάρι μάγια μου' κανες» του Θεοδωράκη, όπου η επιτέλεση της φωνής ακολουθεί τα αμιγώς λαϊκά πρότυπα. Ωστόσο, μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η δεύτερη επιτελεστική κατηγορία, όπου βλέπουμε τη φωνή του Μπιθικότση να αποκτά έντονα λυρικά χαρακτηριστικά. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του τραγουδιού «Αύριο πάλι» του Δήμου Μούτση, όπου η φωνή διατηρεί παρατεταμένα ορισμένες μελωδικές καταλήξεις, ενώ παράλληλα εκλείπουν και τα χαρακτηριστικά λαϊκά φωνητικά στολίδια (τσαλκάντζες). Επίσης, στα τραγούδια «Η Μαργαρίτα η Μαργαρώ» και «Βρέχει στη φτωχογειτονιά» του Μίκη Θεοδωράκη, η παρουσία της δεύτερης φωνής μεταβάλλει, περισσότερο στο σκέλος του ρεφρέν, τον λαϊκό προσανατολισμό της φωνής. Σημαντικό ρόλο σε κάθε περίπτωση διαδραματίζει η έκταση της εκάστοτε σύνθεσης, καθώς μέσα από την κίνηση της φωνής διαμορφώνεται σταδιακά η επιτελεστική της ταυτότητα. Όλα αυτά, σε συνδυασμό με μια διαφορετική άρθρωση, τα συναντούμε επίσης και σε περιπτώσεις πιο ξεκάθαρα λαϊκού πλαισίου, όπου η αντιθετική αισθητική σχέση φωνής – μελωδίας, διαμορφώνει ένα νέο υφολογικό αποτύπωμα⁸⁵. Σε σύγκριση με το παράλληλο λαϊκό ρεπερτόριό του τραγουδιστή, βλέπουμε ότι η υφολογική διαφορά είναι εμφανής. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί το τραγούδι «Σπίρτο αναμμένο» σε μουσική του ίδιου του Μπιθικότση, όπου η επιτέλεσή του έχει ξεκάθαρο λαϊκό χαρακτήρα με τη φωνή του να παρουσιάζει ισχυρή κινητικότητα μέσω της χρήσης φωνητικών καλλωπισμών, χαρακτηριστικό της λαϊκής ερμηνευτικής τεχνικής.

Στη συνέχεια, μια άλλη χαρακτηριστική λαϊκή φωνή που συναντούμε, είναι αυτή της Βίκυς Μοσχολιού. Στις δύο από τις τρεις περιπτώσεις που τη συναντούμε⁸⁶, η επιτέλεση της είναι αισθητά λαϊκή, στιγματίζοντας την αισθητική των συνθέσεων, παρά την ύπαρξη επιμέρους λυρικών οργανολογικών στοιχείων. Στην τρίτη περίπτωση και συγκεκριμένα στο τραγούδι «Άσπρα κόκκινα κίτρινα μπλε» του Δήμου Μούτση, παρατηρούμε ότι η αισθητική της φωνής της μεταβάλλεται ως ένα

⁸⁵ Μίκης Θεοδωράκης «Μέρα Μαγιού μου μίσεψες».

⁸⁶ Γιάννης Μαρκόπουλος «Η Ρόζα η ναζιάρρα», Σταύρος Ξαρχάκος «Ο Λευτέρης».

βαθμό μέσα στο λαϊκότερο πλαίσιο, γεγονός στο οποίο συμβάλλει σημαντικά η παρουσία της χορωδίας. Ωστόσο το σημαντικό στοιχείο της λαϊκής χροιάς παραμένει ως έχει, διατηρώντας εν μέρει το λαϊκό χαρακτήρα της σύνθεσης.

Εμβληματική είναι και η παρουσία της Σωτηρίας Μπέλλου, η οποία με την χαρακτηριστική της λαϊκή χροιά σφραγίζει την αισθητική ταυτότητα των συνθέσεων στις οποίες συμμετέχει⁸⁷. Σημαντικός σε αυτό το αποτέλεσμα, είναι ο ρόλος της γενικότερης οργανολογικής διαχείρισης από μέρους των συνθετών, που θέτει σε κυρίαρχο ρόλο το μπουζούκι, ενισχύοντας παράλληλα και το ρυθμικό πλαίσιο του ζεϊμπέκικου.

Επίσης, μια ακόμα εμβληματική φωνή που συναντούμε είναι αυτή του Στέλιου Καζαντζίδη ο οποίος στο τραγούδι «Δε θα ξαναγαπήσω», σφραγίζει αισθητικά το κομμάτι, κάνοντάς το μέρος της ευρύτερης λαϊκής του μουσικής πορείας. Άλλες σημαντικές λαϊκές τραγουδίστριες που συμμετέχουν στο ρεπερτόριο που μελετάμε, είναι η Μαρίκα Νίνου και η Μαίρη Λίντα. Όσον αφορά τη Νίνου, βλέπουμε ότι στο τραγούδι «Αγάπη που γινες δίκικο μαχαίρι» του Χατζιδάκι, πραγματοποιεί μια εμφανώς λυρική προσέγγιση του λαϊκού επιτελεστικού ύφους, με πιο αφαιρετικές και ρευστές μελωδικές φράσεις αλλά και πιο λιτή ερμηνεία. Αυτό μπορεί να γίνει ευκολότερα αντιληπτό αν παρατηρήσουμε το παράλληλο λαϊκό της έργο και συγκεκριμένα το τραγούδι «Πάρε συ το δρόμο σου», των Σμυρναίου-Τραϊφόρου, όπου το αμιγώς λαϊκό μελωδικό πλαίσιο προκαλεί και μια ανάλογη φωνητική ερμηνεία, η οποία χαρακτηρίζεται από φωνητικά ποικίματα αλλά και μια πιο στακάτη πορεία της φωνής. Όσον αφορά τη Μαίρη Λίντα, στο τραγούδι «Θα πάρω μια βαρούλα», φανερώνει ορισμένα στοιχεία του εκτελεστικού της εύρους τα οποία διαφοροποιούνται από τη λαϊκή αισθητική, όπως για παράδειγμα την άρθρωσή της φωνής της. Έτσι, σε συνδυασμό με το ρυθμικό πλαίσιο αλλά και το γενικότερο χαρακτήρα της σύνθεσης, συγκροτείται ένα διαφοροποιημένο λαϊκό ύφος. Συγκρίνοντας τη συγκεκριμένη επιτέλεση με το παράλληλο μουσικό της έργο, είναι γεγονός ότι ανακαλύπτουμε αρκετά κοινά στοιχεία καθώς τα ιδιαίτερα φωνητικά της χαρακτηριστικά δημιούργησαν σταδιακά μια παγιωμένη λαϊκή αισθητική.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά μας στις λαϊκές φωνές, είναι σημαντικό να σημειώσουμε δύο ακόμα τραγουδιστές οι οποίοι αναδείχθηκαν μέσα από το συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Ο πρώτος είναι ο Γιώργος Νταλάρας, τις πολύπλευρες

⁸⁷ Γιάννης Μαρκόπουλος «Η φάμπρικα», Δήμος Μούτσης «Δε λες κουβέντα», «Νταλικά».

τεχνικές δυνατότητες ερμηνείας του οποίου εντοπίζουμε σε αμιγώς λαϊκό πλαίσιο, τόσο με ξεκάθαρη λαϊκή διάθεση⁸⁸, όσο και με ως επί το πλείστον λυρικά χαρακτηριστικά (απουσία καλλωπισμών, παρατεταμένη διατήρηση καταλήξεων κ.λ.π)⁸⁹. Σε μια γενικότερη, πάντως, σύγκριση με το παράλληλο λαϊκό μουσικό του έργο, παρατηρούμε ότι παραμένει εντός των ορίων της λαϊκής επιτέλεσης. Ο δεύτερος είναι ο Μανώλης Μητσιάς, ο οποίος αν και κατέχει ισχυρά λαϊκά φωνητικά χαρακτηριστικά, εντούτοις στα συγκεκριμένα τραγούδια χρησιμοποιείται με μια διαφορετική, ελαφρώς λυρικότερη, νοοτροπία⁹⁰. Παρ' όλα αυτά η μεταβολή αυτή δεν αλλοιώνει καθοριστικά τον χαρακτήρα της φωνής του. Έτσι, ως μια εν γένει λαϊκή φωνή, συνδιαμορφώνει ανάλογα τις συνθέσεις.

Προχωρώντας στη δεύτερη ομάδα τραγουδιστών που θα μας απασχολήσει, παρατηρούμε ότι αποτελείται από φωνές οι οποίες αποστασιοποιούνται από το λαϊκό ύφος, εμφανίζοντας ανά περιπτώσεις και μια έντονη λυρική ροπή. Μια τέτοια περίπτωση είναι η φωνή της Βασιλικής Λαβίνα στο τραγούδι «Ρωτάω και ρωτάω» του Μαρκόπουλου. Επίσης, μια άλλη παρόμοια χαρακτηριστική φωνή, η οποία μάλιστα δεν προέρχεται, εν γένει, από το χώρο της μουσικής, είναι αυτή της Μελίνας Μερκούρη, η άρθρωση της οποίας, καθώς επίσης και ο τρόπος ερμηνείας της, προσδίδουν στο τραγούδι «Τι έχει και κλαίει το παιδί» του Ξαρχάκου, χαρακτηριστική λυρικότητα αλλά και έντονη δραματοποίηση του ποιητικού κειμένου. Το στοιχείο αυτό δεν αποτελεί πρωτοτυπία για την συγκεκριμένη καλλιτέχνη, καθώς τραγουδά ως ηθοποιός, επενδύοντας στις μεγάλες δυνατότητές της να δραματοποιεί την τραγουδιστική ερμηνεία.

Κλείνοντας, υπάρχουν και δύο τελευταίες περιπτώσεις, οι οποίες ωστόσο δεν έχουν να κάνουν με αυτό καθαυτό το στοιχείο της λυρικότητας, αλλά με μια διαφορετική λαϊκή προσέγγιση. Η πρώτη περίπτωση είναι αυτή του ηθοποιού Νίκου Δημητράτου, η φωνή του οποίου, αν και εν μέρει εκτός λαϊκού πλαισίου, εντούτοις, στο τραγούδι «Μάνα μου Ελλάς» του Ξαρχάκου, εντάσσεται με λειτουργικό και δημιουργικό τρόπο μέσα σε αυτό. Ακόμα και στο σκέλος του αμανέ, παρατηρούμε ότι είναι τέτοια η διαχείριση από τον συνθέτη ώστε η συγκεκριμένη επιτέλεση να φαίνεται συγγενής με το πρωτότυπο πλαίσιο του αμανέ. Η δεύτερη περίπτωση είναι

⁸⁸ Μάνος Λοΐζος «Έχω έναν καφενέ».

⁸⁹ Γιάννης Μαρκόπουλος «Παραπονεμένα λόγια».

⁹⁰ Δήμος Μούτσης «Αυτά τα χέρια», Μάνος Χατζιδάκις «Χρόνε νυχτοπούλι παγερό», Μίκης Θεοδωράκης «Το τρένο φεύγει στις οκτώ».

αυτή της Σωτηρίας Λεονάρδου, η οποία, αν και ξένη προς το λαϊκό ρεπερτόριο, εντούτοις εντάσσεται μέσα στο λαϊκό πλαίσιο του τραγουδιού «Μπουρνοβαλιά», διατηρώντας τα ιδιαίτερα φωνητικά της χαρακτηριστικά.

Συνοψίζοντας και ολοκληρώνοντας την αναφορά μας στην παράμετρο των φωνών που δρουν μέσα στο συγκεκριμένο λαϊκότροπο ρεπερτόριο, παρατηρούμε ότι πρώτα απ' όλα είναι ξεκάθαρη η πειραματική διάθεση με την οποία χρησιμοποιούνται. Το γεγονός ότι είναι ευρέως διαδεδομένες βάσει ορισμένων τυποποιημένων χαρακτηριστικών και ενός συγκεκριμένου ρεπερτορίου, δεν εμποδίζει τους λαϊκότροπους συνθέτες να τις χρησιμοποιήσουν σε διαφορετικά υφολογικά πλαίσια, στα οποία, συν τοις άλλοις, αποκαλύπτονται και επιπλέον πτυχές των δυνατοτήτων τους. Επίσης παρατηρούμε ότι είναι τέτοια η δυναμική τους, ώστε επηρεάζουν ολοκληρωτικά τον αισθητικό προσδιορισμό των συνθέσεων, ακόμα και στις περιπτώσεις όπου το ευρύτερο αισθητικό περιβάλλον προσδιορίζεται υφολογικά στον αντίποδα.

Κλείνοντας, είναι μείζονος σημασίας να σημειώσουμε ότι, εν τέλει, στη νοοτροπία των λαϊκότροπων συνθετών, κεντρική θέση κατέχει περισσότερο η λογική του συγκερασμού των δύο αισθητικών κόσμων (λαϊκού – λυρικού), σε ένα νέο πλαίσιο όπου τα αντιθετικά χαρακτηριστικά συνομιλούν και αλληλοδιαπλέκονται διαρκώς. Οι συνθέτες διαμεσολαβούν προτάσσοντας τον συγκερασμό, χωρίς να απομακρύνονται από το λαϊκό πλαίσιο με απώτερο σκοπό την εκ του ασφαλούς αποτύπωση ενός νέου υφολογικού στίγματος. Με τον τρόπο αυτό δημιουργούν συνθέσεις οι οποίες κινούνται ένθεν κακείθεν του λαϊκού⁹¹.

⁹¹Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Ανδρέα Ανδρεόπουλου, ο οποίος προτάσσει το «φαινόμενο των αναμνήσεων». Το συγκεκριμένο φαινόμενο, εφαρμοσμένο στο ρεπερτόριο του Χατζιδάκι, αφορά το σύνολο των στοιχείων που συλλέγει από άλλα μουσικά είδη για τη διαμόρφωση των προσωπικών του συνθέσεων. Ουσιαστικά όμως, σε ένα ευρύτερο επίπεδο, αφορά τη συνομιλία με το παρελθόν μέσα από το πρίσμα της μουσικής αλλά και του γενικότερου προσωπικού αναστοχασμού. Βλ. σχετικά Dimitris Papanikolaou, *Singing poets*, Legenda, Οξφόρδη 2007, Σελ. 75. Επίσης, η παραπάνω λογική του συγκερασμού φαίνεται ξεκάθαρα και στο έργο του Γιάννη Κωνσταντινίδη «Έξι σπουδές πάνω σε Ελληνικούς λαϊκούς ρυθμούς», όπου ο συνθέτης, ουσιαστικά, προτάσσει μια νέα, λόγια, ερμηνεία του λαϊκού στοιχείου και όχι την πλήρη απομάκρυνση από αυτό. Βλ. σχετικά Σακαλλιέρος Γ.(2010). *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903–1984). Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος*. University Studio Press. Σελ. 212.

Με βάση τα όσα ειπώθηκαν μέχρι εδώ σχετικά με το έργο των λαϊκότροπων συνθετών, είναι γεγονός ότι η λαϊκή μουσική αποκτά στα χέρια τους έναν διφυή και φαινομενικά αντικρουόμενο ρόλο. Αφενός λειτουργεί ως στέρεα αισθητική βάση, από την οποία απορροφούν στοιχεία όπως η μουσική φόρμα και τα ρυθμικά μοτίβα, με τα οποία συγκροτούν ένα πρωταρχικό μουσικό πλαίσιο, στηριζόμενο σε έναν, ως επί το πλείστον, σαφή λαϊκό προσανατολισμό. Αφετέρου, όμως, αναδεικνύεται και σε ένα εξαιρετικά χρήσιμο πειραματικό εργαλείο, καθώς τα στοιχεία που προσφέρει στη διάθεση των λαϊκότροπων συνθετών, μετατρέπονται σε αφετηρίες πρωτότυπων και καινοτόμων διεργασιών που πάντα έχουν ως πυρήνα τους τη διαμόρφωση ενός νέου μουσικού ύφους, βασισμένου στις προσλαμβάνουσες κάθε συνθέτη από το λαϊκό τραγούδι. Μέσα, λοιπόν, από τις παραμέτρους στις οποίες αναφερθήκαμε παραπάνω, οι λαϊκότροποι συνθέτες συνδιαλέγονται ποικιλοτρόπως με το λαϊκό στοιχείο, οικειοποιούμενοι τις τεχνικές αλλά και αισθητικές του ιδιότητες. Η συνδιαλλαγή αυτή, σε συνδυασμό με την προσθήκη μιας σειράς χαρακτηριστικών εκτός λαϊκής μουσικής, διαμορφώνει, εν τέλει το προσωπικό τους ύφος. Σε κάθε περίπτωση ο συγκερασμός λαϊκών και μη λαϊκών στοιχείων δεν λειτουργεί συγκριτικά και αξιολογικά, αλλά εξελίσσεται ως μια δημιουργική διαδικασία.

Κεφάλαιο 2

Ανάλυση του δίσκου «Κέντρο Διερχομένων» Ρυθμολογική συγκρότηση

Έχοντας σχηματίσει μια πολύπλευρη και σχετικά ολοκληρωμένη άποψη γύρω από το αισθητικό περιβάλλον μέσα στο οποίο ο Μαμαγκάκης συνθέτει λαϊκή μουσική, φτάνουμε στο σημείο όπου το ενδιαφέρον μας επικεντρώνεται στο δίσκο του «Κέντρο Διερχομένων». Από την ανάλυσή του, ως απώτερος σκοπός μας, προκύπτει η ψηλάφηση, στο μέτρο του δυνατού, της ιδιαίτερης, προσωπικής λαϊκής του αισθητικής. Το πρίσμα μέσα από το οποίο θα πραγματοποιήσουμε την προσέγγιση αυτή, είναι η ρυθμική συγκρότηση των συνθέσεών του, η οποία αποτελεί συγχρόνως και το πιο έντονο στοιχείο παρέκκλισης του από τα καθιερωμένα λαϊκά πρότυπα. Είναι, ουσιαστικά, η διαδικασία μέσω της οποίας, το συγκεκριμένο ρεπερτόριο διαμορφώνεται σταδιακά, ως ένα πρωτογενές υλικό, μέσα από μηχανισμούς που του προσδίδουν σχήμα, σημεία αναφοράς και, εν τέλει, χαρακτήρα. Επίσης, αποτελεί το, εν δυνάμει, στοιχείο γεφύρωσης του λαϊκού αισθητικού περιβάλλοντος με το εκμοντερνισμένο ύφος του Μαμαγκάκη. Οι παραπάνω μηχανισμοί, που αποτελούν και τους πυλώνες της αναλυτικής διαδικασίας που ακολουθεί, είναι οι ρυθμικές παραλλαγές, οι τονισμοί, όπως επίσης και οι ρυθμικές αλυσίδες⁹².

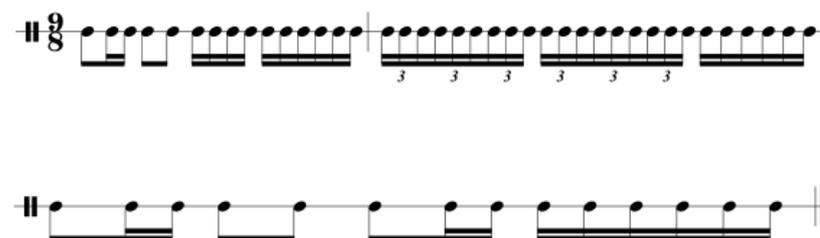
⁹² Ως ρυθμικές αλυσίδες ορίζουμε τα ρυθμικά αναπτύγματα με έκταση μεγαλύτερη του ενός ρυθμικού μέτρου που έχοντας ως κινήσεις ένα συγκεκριμένο ρόλο, λειτουργούν ως επιμέρους ολοκληρωμένα υποσύνολα μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της σύνθεσης.

Ενότητα 2.1: Ρυθμικές Παραλλαγές

Ο πρώτος μηχανισμός μορφοποίησης που θα μας απασχολήσει είναι οι ρυθμικές παραλλαγές. Κατά τη διαμόρφωσή τους, είναι τέτοια η μεταχείριση των μετρικών υπομονάδων⁹³ από τον Μαμαγκάκη, ώστε προκύπτουν περιπτώσεις ρυθμικών αποτυπώσεων οι οποίες δεν παρουσιάζουν καμία δομική συγγένεια με κάποιο αρχέτυπο. Αντιθέτως, αποτελούν αυτόνομες περιπτώσεις, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται δύο βασικές κατηγορίες ρυθμικών προτύπων.

Προτού όμως προχωρήσουμε στην ανάλυσή τους, είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι κατά τη συγκρότησή τους ο συνθέτης χρησιμοποιεί μια αρκετά ευρεία γκάμα ρυθμικών αξιών και συμπλεγμάτων (παύσεις, μικρές χρονικές αξίες, παρεστηγμένες χρονικές αξίες). Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της εκτεταμένης χρήσης , τα οποία μάλιστα έχουν διττό χαρακτήρα⁹⁴. Άλλοτε λειτουργούν ως γέφυρα ανάμεσα στα κομμάτια της φωνής και των οργάνων και άλλοτε ως μια μορφή πυκνής γραφής με σκοπό η ροή του ρυθμού να αποκτήσει ρευστότητα.

Ομόνοια

Κιθάρα 

⁹³ Ως μετρικές υπομονάδες ορίζουμε όλα τα επιμέρους στοιχεία που συγκροτούν ένα ρυθμικό μέτρο.

Τα στοιχεία αυτά μπορεί να είναι είτε μεμονωμένες ρυθμικές αξίες (π. χ. ) είτε συμπλέγματα ρυθμικών αξιών (π. χ. ).

⁹⁴ «Ομόνοια», γραμμή κιθάρας / μέτρα 4, 8 & 12. Μια ανάλογη τεχνική με τη συνεχόμενη χρήση  συναντούμε και στο έργο «Έξι σπουδές πάνω σε Ελληνικούς λαϊκούς ρυθμούς» του Γιάννη Κωνσταντινίδη και πιο συγκεκριμένα στην πρώτη σπουδή «Preludio». Γενικότερα σε όλο το εύρος του συγκεκριμένου έργου, ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη λογική των συνεχόμενων όμοιων ρυθμικών αξιών. Σακαλλιέρος Γ.(2010). *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903–1984). Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος*. University Studio Press. Σελ. 214-215, 221.

διαμορφώνοντας ένα καινούργιο ρυθμικό αποτύπωμα, αλλά και διατηρώντας παράλληλα έναν ενορχηστρωτικό ρόλο.

Ομόνοια

The musical score for 'Ομόνοια' is written for three instruments: Πλήκτρα (Piano), Τύμπανα (Drums), and Μπάσο (Bass). The time signature is 9/8. The score is divided into two measures. In the first measure, the piano part plays a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, C5) followed by a quarter note (D5). The drums play eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter rest. The bass plays eighth notes (G3, A3, B3) followed by a quarter rest. In the second measure, the piano part plays eighth notes (D5, C5, B4, A4) followed by a quarter note (G4). The drums play eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). The bass plays eighth notes (G3, A3, B3) followed by a quarter note (C4).

Στη δεύτερη κατηγορία ρυθμικών προτύπων που συναντούμε, εντάσσονται τα ρυθμικά εκείνα μέτρα τα οποία ο συνθέτης διαμορφώνει με μια εντελώς διαφορετική λογική απ' ό τι στην πρώτη κατηγορία. Η ειδοποιός διαφορά είναι ότι απομακρύνεται σε μεγάλο βαθμό από το ρυθμικό αρχέτυπο, χρησιμοποιώντας μια καθ' όλα νέα δομή. Ουσιαστικά, διατηρώντας μόνο τα τυπικά χαρακτηριστικά του αρχέτυπου (ποσότητα, είδος), αποδομεί όλα τα περαιτέρω στοιχεία που μας παραπέμπουν σ' αυτό και συγκροτεί ένα νέο ρυθμικό περιβάλλον. Η τεχνική αυτή φαίνεται ξεκάθαρα στο τραγούδι «Τατουάζ» και συγκεκριμένα στα μέτρα 3 και 4 των γραμμών των πλήκτρων, των τυμπάνων και του μπάσου. Στα μέτρα αυτά, γίνεται εκτεταμένη χρήση της ♪, η οποία σε συνδυασμό με το σύμπλεγμα ♪♪ δημιουργεί έντονες ρυθμικές κινήσεις και κατ' επέκταση μοτίβα τα οποία απομακρύνονται από τον ρυθμικό κορμό που διέπει τη σύνθεση⁹⁶. Ειδικότερα στο μέτρο 4 της γραμμής του μπάσου, βλέπουμε ότι η δομή του εννιάσημου που χαρακτηρίζει γενικότερα το τραγούδι, κατ' ουσία αποδομείται ολοκληρωτικά. Τη θέση του παίρνει μια παραλλαγή με νέα χαρακτηριστικά, προσανατολισμένα στη δημιουργία ενός υποστηρικτικού ρυθμικού πλαισίου με κέντρο τη φωνή. Μια παραπλήσια περίπτωση συναντούμε και στο τραγούδι «Ο Σαλονικιός».

⁹⁶ Βλέπε επίσης και : «Ο Σαλονικιός», γραμμή πλήκτρων / μέτρο 23.

Τατουάζ

Πλήκτρα

Τύμπανα

Μπάσο

Ο Σαλονικιός

Πλήκτρα

Έχει ενδιαφέρον, στο σημείο αυτό, να αναφερθούμε επιπλέον και σε δύο άλλα φαινόμενα που εντοπίζουμε στις συνθέσεις του παρόντος δίσκου και τα οποία αφορούν τρόπους απεικόνισης ενός ρυθμικού μέτρου. Το πρώτο φαινόμενο αποτελεί ένα πολύ χρήσιμο παράδειγμα για να κατανοήσουμε τη λεπτομέρεια με την οποία ο Μαμαγκάκης προσεγγίζει τη διαδικασία συγκρότησης των ρυθμικών μέτρων. Σε ορισμένα από αυτά, εντοπίζεται ένα ρυθμικό αποτύπωμα το οποίο εκτελεστικά, αποτελεί συνάρτηση περισσότερων του ενός οργάνων. Με άλλα λόγια, ακούμε ένα ρυθμικό σχήμα του οποίου οι αξίες εκτελούνται συμπληρωματικά από τουλάχιστον δύο μουσικά όργανα. Η τεχνική αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς μας μυεί σε μια εναλλακτική αισθητική ρυθμικής επένδυσης όπου δίνεται έμφαση και σε στοιχεία πέραν των τυπικών (π. χ ρυθμικές αξίες), όπως στα ηχοχρώματα των οργάνων αλλά και στον τρόπο διάρθρωσής τους, ώστε να προκύπτουν ρυθμικά σχήματα με τη μορφή ηχητικών εικόνων⁹⁷.

⁹⁷ «Όχι μαζί», γραμμές τυμπάνων & μπάσου / μέτρα 3, 7 & 8.

«Κέντρο Διερχομένων», γραμμές τυμπάνων & πλήκτρων / μέτρο 5.

Όχι μαζί

Τύμπανα

Μπάσο

The musical score for 'Όχι μαζί' consists of two systems. The first system has two staves: the top staff is labeled 'Τύμπανα' (Tympana) and the bottom staff is labeled 'Μπάσο' (Basso). Both staves are in 9/4 time and contain rhythmic notation with various note values and rests. The second system continues the notation for both instruments, ending with a double bar line.

Κέντρο Διερχομένων

Πλήκτρα

Τύμπανα

The musical score for 'Κέντρο Διερχομένων' consists of two staves. The top staff is labeled 'Πλήκτρα' (Piano) and the bottom staff is labeled 'Τύμπανα' (Tympana). Both staves are in 9/8 time and contain rhythmic notation with various note values and rests. The score ends with a double bar line.

Το δεύτερο φαινόμενο που εντοπίζουμε αφορά μια απλοϊκή, στη σύλληψη, συνθετική κίνηση, η οποία όμως μεταβάλλει σε μεγάλο βαθμό την εικόνα και τη συμπεριφορά του ρυθμικού μέτρου. Σύμφωνα με την κίνηση αυτή, το ρυθμικό αρχέτυπο αντιστρέφεται, με το δεύτερο μισό του να έρχεται στην αρχή και τη θέση του να παίρνει το πρώτο μισό⁹⁸. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας νέας παραλλαγής, η οποία αν και ομοιάζει με το αρχέτυπο, διαφοροποιείται καθοριστικά από αυτό, καθώς μεταβάλλονται βασικά στοιχεία της, όπως τα σημεία τονισμού. Έτσι, παρ' ότι χρησιμοποιούνται οι ίδιες χρονικές αξίες, προκύπτει μια νέα ρυθμική συμπεριφορά.

⁹⁸ «Ο Σαλονικιός», γραμμές πλήκτρων, τυμπάνων & μπάσου / μέτρα 33 & 34. Βλ. επίσης: Σακαλλιέρος Γ. ό. π. Σελ. 215. Σπουδή II (Basso Ostinato). Στο σημείο αυτό ο Κωνσταντινίδης πραγματοποιεί αντιστροφή του εννιάσημου με αποτέλεσμα να προκύπτουν δύο εκδοχές οι οποίες εκτελούνται αντίστοιχα από τα δύο χέρια του πιανίστα.

Ο Σαλονικιός

The musical score is written for three instruments: Πλήκτρα (Piano), Τύμπανα (Drums), and Μπάσο (Bass). The time signature is 4/4. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains a piano melody with a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The drum part has a quarter note followed by three quarter rests. The bass part has a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second measure contains a piano melody with a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The drum part has a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter note. The bass part has a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter rest.

Βλέπουμε, επομένως, ότι ο Μαμαγκάκης, με ορισμένες καίριες επεμβάσεις, δημιουργεί ρυθμικές αποτυπώσεις και περιβάλλοντα πρωτότυπα, χωρίς τα εκάστοτε ρυθμικά αρχέτυπα να λειτουργούν ως τροχοπέδη στη διαδικασία αυτή, αλλά να χρησιμεύουν ως σημείο εκκίνησης μιας καινοτόμας διεργασίας.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά μας στο σκέλος των ρυθμικών παραλλαγών, είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι ο συνθέτης αναπτύσσει μια λογική αρκετά πειραματική, διαμορφώνοντας ένα πρωτοποριακό ρυθμικό συντακτικό, αποτελούμενο από καινοτόμα χαρακτηριστικά και εμπλουτισμένο με το ιδιαίτερο προσωπικό του στίγμα. Αυτή είναι άλλωστε και η γενικότερη πρόθεσή του, εφόσον βασιζόμενος σε ένα πρωτογενές υλικό, το μεταχειρίζεται με τέτοιο τρόπο, ώστε σταδιακά να σχηματοποιήσει και να αποκρυσταλλώσει το προσωπικό του συνθετικό αποτύπωμα.

Ενότητα 2.2: Τονισμοί

Εν συνεχεία, το φαινόμενο των τονισμών αποτελεί, με τη σειρά του, έναν από τους βασικότερους πυλώνες απεικόνισης της ρυθμολογικής συγκρότησης των συνθέσεων που μελετάμε. Αποτελεί, ουσιαστικά, μια κατηγορία μέσα στην οποία επαναδιαπραγματεύονται πολύ βασικές έννοιες, όπως αυτή του μουσικού μέτρου και αναλύονται περιπτώσεις οι οποίες περιέχουν το στοιχείο του τονισμού, είτε ως ρυθμικό ποίκιλμα, είτε ως εργαλείο επαναπροσδιορισμού ενός δεδομένου ρυθμικού πλαισίου. Δημιουργούνται, επομένως, καθ' όλα πρωτότυπα ρυθμικά συντακτικά, τα οποία συμβάλλουν καθοριστικά στη διαμόρφωση της αισθητικής του Μαμαγκάκη.

Πρώτο σταθμό στην ανάλυσή μας αποτελεί η έννοια του μουσικού μέτρου και το πώς επεξεργάζεται στα πλαίσια του συγκεκριμένου δίσκου. Σύμφωνα με τη διαδικασία αυτή, ενώ μια μελωδική φράση αναπτύσσεται και ολοκληρώνεται εντός των ορίων ενός μουσικού μέτρου, ο συνθέτης, τοποθετώντας στην αρχή του επόμενου μέτρου έναν χαρακτηριστικό τονισμό, δημιουργεί την εντύπωση ότι το μέτρο και η μελωδική φράση επιμηκύνονται, υπερβαίνοντας τα αρχικά τυπικά όρια⁹⁹. Κατ' επέκταση, η επέμβαση αυτή συνεπάγεται ότι και στο επόμενο μέτρο δημιουργείται μια εικόνα ασάφειας των μετρικών ορίων, καθώς χάνεται η αίσθηση του ισχυρού χτύπου στην αρχή του. Πραγματοποιείται, έτσι, μια ενδιαφέρουσα αλυσιδωτή μετακίνηση των σταθερών σημείων των μουσικών μέτρων, η οποία προκαλεί ρευστότητα στη μελωδική ροή αλλά και ισχυρή ρυθμική ασάφεια, καθώς δίνεται η αίσθηση της μεταβολής του ρυθμικού μέτρου.

Ομόνοια

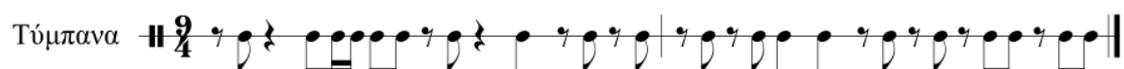


Ωστόσο, το ζήτημα των τονισμών απασχολεί τον Μαμαγκάκη όχι μόνο σε επίπεδο οριοθέτησης των ρυθμικών μέτρων αλλά και σε μεμονωμένα σημεία μέσα σε αυτά. Μια τέτοια περίπτωση συναντούμε στο κομμάτι «Τατουάζ», όπου παρατηρούμε το πώς, με τη χρήση ενός τονισμού, μπορεί ένα ρυθμικό σύμπλεγμα να διευρυνθεί και να αποκτήσει ένα επιπλέον σημείο αναφοράς.

⁹⁹ «Ομόνοια», γραμμή κιθάρας / μέτρο 1-2.

για τη ρυθμική ρευστότητα που διέπει το συγκεκριμένο έργο του Μαμαγκάκη και στην οποία έχουμε αναφερθεί και παραπάνω¹⁰².

Τατουάζ



Ένας άλλος τρόπος, είναι η χρήση μικρών ποσοτικά ρυθμικών υπομονάδων οι οποίες περιέχουν παύση. Επειδή ως επί το πλείστον ξεχωρίζουν εύκολα μέσα στη σύνθεση, η χρήση τους κάνει έντονη την παρουσία της άρσης μέσα στη μελωδική γραμμή. Ειδικότερα όταν χρησιμοποιούνται σε σημείο θέσης μέσα στο ίδιο μέτρο ή τουλάχιστον σε διαδοχικό, τότε η παρουσία αυτή γίνεται πιο κατανοητή¹⁰³.

Όχι μαζί



Είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι το δίπολο θέση – άρση κατά τη χρήση της ίδιας ρυθμικής υπομονάδας εξυπηρετεί κατά περιπτώσεις και την υποστήριξη των τονισμών της φωνής¹⁰⁴.

Όχι μαζί



¹⁰² «Τατουάζ», γραμμή τυμπάνων / μέτρα 2& 3. Δημιουργείται η αίσθηση ενός συνεχόμενου τονισμού στην άρση καθώς τόσο οι δύο τελευταίοι χρόνοι του 2^{ου} μέτρου όσο και οι δύο πρώτοι του 3^{ου}

αποτελούνται από γ και \bullet . Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αποπροσανατολιζόμαστε από την αίσθηση της ολοκλήρωσης του ρυθμικού μέτρου.

¹⁰³ «Όχι μαζί», γραμμή πλήκτρων / μέτρα 3& 4.

¹⁰⁴ «Όχι μαζί», γραμμή κιθάρας / μέτρα 3& 4.

Βλέπουμε, λοιπόν, τη σημασία και την κρισιμότητα που κατέχει το στοιχείο των τονισμών στο έργο του Μαμαγκάκη. Η βαρύτητά τους στη διαμόρφωση τόσο του ρυθμικού πλαισίου αλλά και στη διαμόρφωση της ίδιας της μελωδικής γραμμής, είναι εμφανής, καθώς μέσω των τονισμών, ουσιαστικά δημιουργούνται τα αναγκαία σημεία αναφοράς της μελωδίας και σχηματοποιείται σταδιακά το μουσικό λεξιλόγιο.

Ενότητα 2.3: Ρυθμικές Αλυσίδες

Τρίτος και τελευταίος μηχανισμός μορφοποίησης είναι οι, κομβικής σημασίας, ρυθμικές αλυσίδες. Μέσα από αυτές, προσπαθούμε ουσιαστικά να περιγράψουμε διάφορες ρυθμικές κινήσεις και συμπεριφορές, οι οποίες αναπτύσσονται ως επιμέρους ρυθμικά σύνολα σε έκταση μεγαλύτερη του ενός ρυθμικού μέτρου. Ωστόσο, για να προβούμε σε μια πιο λειτουργική ανάλυση του όρου αυτού θα πρέπει να κατατιμήσουμε το υλικό μας σε ορισμένες υποκατηγορίες.

Σε μια πρώτη υποκατηγορία εντάσσονται οι περιπτώσεις εκείνες όπου οι ρυθμικές γραμμές – πορείες δύο οργάνων, ταυτιζόμενες, αναπτύσσονται μαζί. Οι περιπτώσεις αυτές διακρίνονται αμέσως καθώς γίνεται αντιληπτό ότι δύο διαφορετικές ρυθμικές πορείες αποκτούν ίδια μορφή και συμπεριφορά. Διαγράφεται επομένως μια νέα πορεία, η οποία, εκτός από το αισθητικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει, αποτελεί, ως ένα επιμέρους ρυθμικό σύνολο, ένα σημαντικό λειτουργικό εργαλείο για τη συνοχή της σύνθεσης. Για παράδειγμα, η μορφή *tutti* των ρυθμικών γραμμών δύο οργάνων λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στο στοίχο και στο οργανικό σκέλος της σύνθεσης, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα είδος πλοκής ανάμεσα στα διάφορα τμήματά της¹⁰⁵.

Το γράμμα

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Τύμπανα' (Drums) and the bottom staff is labeled 'Μπάσο' (Bass). Both staves are in 8/8 time, indicated by the time signature. The notation shows a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The top staff starts with a quarter note, followed by a quarter note, a dotted quarter note, and a quarter note. The bottom staff starts with a quarter note, followed by a quarter note, a dotted quarter note, and a quarter note. The two staves are connected by a large bracket on the left side.

¹⁰⁵ «Το γράμμα», γραμμή τυμπάνων & μπάσου / μέτρα 9 & 10.

Επίσης, όταν ένα όργανο διαγράφει μια ρυθμική πορεία η οποία φαίνεται να ακολουθεί την αντίστοιχη πορεία της φωνής, παρατηρούμε ότι αφενός την υποστηρίζει ρυθμικά¹⁰⁶ και αφετέρου εμπλουτίζει μελωδικά τη σύνθεση¹⁰⁷.

Όχι μαζί

Κιθάρα 

Μια άλλη υποκατηγορία ρυθμικών αλυσίδων είναι οι περιπτώσεις εκείνες, κατά τις οποίες μελετάμε μεμονωμένα τη ρυθμική γραμμή ενός οργάνου σε ένα συγκεκριμένο κομμάτι της σύνθεσης (π. χ. στο κομμάτι της εισαγωγής). Η μελέτη μας αυτή εξελίσσεται σε δύο σκέλη. Το πρώτο σκέλος αφορά τη συνάφεια, σε επίπεδο παραλλαγών, της ρυθμικής αυτής γραμμής με το ευρύτερο ρυθμικό πλαίσιο της σύνθεσης. Το δεύτερο σκέλος αφορά το ρόλο που διαδραματίζει η ρυθμική γραμμή μέσα στη σύνθεση. Όσον αφορά το πρώτο σκέλος, παρατηρούμε ότι υπάρχουν δυο βασικές πρακτικές. Η πρώτη πρακτική ακολουθεί σε γενικές γραμμές τον ρυθμικό κορμό του αρχέτυπου με τις ρυθμικές παραλλαγές να παρουσιάζουν ισχυρή συνάφεια με αυτό. Επίσης, ο ρυθμός με τον οποίο αναπτύσσονται οι παραλλαγές είναι αργός, ενώ ο βαθμός μεταβολής σε σχέση με το αρχικό ρυθμικό αποτύπωμα είναι μικρός¹⁰⁸.

Λαϊκά Ξενοδοχεία

Πλήκτρα 

¹⁰⁶ Η ρυθμική αυτή υποστήριξη αποτελεί ουσιαστικά την ανάπτυξη μιας παράλληλης πορείας η οποία όμως έχει πολλά κοινά στοιχεία με τη γραμμή της φωνής, με αποτέλεσμα το τελικό άκουσμα να είναι πιο ολοκληρωμένο.

¹⁰⁷ «Όχι μαζί», γραμμή κιθάρας / μέτρα 6 (3^{ος}-6^{ος} χρόνος), 7(7^{ος}-9^{ος} χρόνος) & 8(1^{ος} & 2^{ος} χρόνος).

¹⁰⁸ «Λαϊκά Ξενοδοχεία», γραμμή πλήκτρων / μέτρα 1-4.

Η δεύτερη πρακτική μπορούμε να πούμε ότι είναι εκ διαμέτρου αντίθετη από την πρώτη, καθώς τα ρυθμικά μέτρα διαμορφώνονται σε ένα πιο ανεξάρτητο πλαίσιο, χωρίς να προσιδιάζουν σε κάποιο ήδη γνωστό ρυθμικό αρχέτυπο. Με άλλα λόγια, αποτελούν μορφολογικές αποτυπώσεις ενός γενικού εννιάσημου ρυθμικού πλαισίου, διότι εξυπηρετούν αυτή καθ' αυτή τη μελωδία¹⁰⁹.

Λαϊκά Ξενοδοχεία

Βιολί $\text{||} \frac{9}{4}$

Η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στις δύο παραπάνω πρακτικές, είναι ο ρόλος της κάθε ρυθμικής γραμμής μέσα στη σύνθεση. Με τον τρόπο αυτό, περνάμε στο δεύτερο σκέλος της μελέτης μας, συμπεραίνοντας ότι υπάρχουν δύο βασικοί ρόλοι που εξυπηρετούνται από τις παρούσες ρυθμικές γραμμές μέσα στη σύνθεση. Οι ρόλοι αυτοί είναι της συνοδείας και της μελωδίας. Στο κομμάτι της συνοδείας, βλέπουμε ότι εξελίσσεται μια πιο μεθοδευμένη και τεχνικά προσδιορισμένη ρυθμική πορεία, καθώς απώτερος σκοπός είναι η διαμόρφωση του πλαισίου επί του οποίου θα αναπτυχθεί ο κύριος όγκος της μελωδίας. Αντιθέτως, στο κομμάτι της μελωδίας, επειδή ο στόχος είναι είτε η ανάπτυξη μιας επιμέρους μελωδικής φράσης είτε ο εμπλουτισμός της ήδη υπάρχουσας μελωδικής γραμμής με κάποια οργανική απάντηση, το ρυθμικό πλαίσιο είναι πιο αυτόνομο, χωρίς τις δικλίδες του αρχέτυπου. Έτσι, στην περίπτωση αυτή, διαμορφώνονται ουσιαστικά ρυθμικές αποτυπώσεις του εννιάσημου σε ένα εντελώς γενικό πλαίσιο.

Συμπεραίνουμε, επομένως, με βάση όλα όσα ειπώθηκαν μέχρι εδώ, ότι το φαινόμενο των ρυθμικών αλυσίδων διαδραματίζει έναν ως επί το πλείστον δομικό – λειτουργικό ρόλο. Η ιδιότητα αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι, οι ρυθμικές αλυσίδες ως επιμέρους μικρά ολοκληρωμένα ρυθμικά υποσύνολα, εμπλουτίζουν και υποστηρίζουν τη σύνθεση με έναν συμπαγή τρόπο ανάμεσα στα διαδοχικά τμήματά

¹⁰⁹ «Λαϊκά Ξενοδοχεία», γραμμή βιολιού / μέτρα 6-9.

της (στοίχος – οργανικά μέρη). Ωστόσο, δεν πρέπει να αγνοούμε και το δημιουργικό κομμάτι του φαινομένου αυτού, καθώς μέσα από τις διάφορες περιπτώσεις ρυθμικών αλυσίδων, προκύπτουν ενδιαφέρουσες ρυθμικές παραλλαγές αλλά και πρωτότυπες οργανικές φράσεις.

Ολοκληρώνοντας, λοιπόν, την ανάλυσή μας, παρατηρούμε ότι η ρυθμολογική συγκρότηση του ύφους του Μαμαγκάκη, αποτελεί μια πολυδιάστατη διαδικασία, η οποία εξελίσσεται με βάση το στοιχείο της έντονης κινητικότητας. Μέσα από το δίπολο «προσκόλληση στο αρχέτυπο – ανεξαρτησία», ο συνθέτης επαναδιαπραγματεύεται βασικές έννοιες, όπως αυτή του μουσικού μέτρου, χρησιμοποιώντας καινοτόμους μηχανισμούς οι οποίοι παράγουν φαινόμενα πρωτότυπα και ενδιαφέροντα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση όπου το ρυθμικό αποτύπωμα προκύπτει ως άθροισμα περισσότερων του ενός οργάνων. Σε κάθε περίπτωση, κομβικό αναδεικνύεται το ρυθμικό λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί ο Μαμαγκάκης, το οποίο συγκροτείται από μια ευρεία γκάμα ρυθμικών αξιών και συμπλεγμάτων. Με βάση αυτό, αλλά και όλες τις παραπάνω διαδικασίες, διαμορφώνεται, εν τέλει, ένα ρεπερτόριο που χαρακτηρίζεται από μια ισχυρή διάθεση διαφυγής από τα καθιερωμένα πρότυπα. Επίσης, είναι φανερό η πρόθεση του συνθέτη, κάθε φορά, να δημιουργεί ένα περίτεχνο ρυθμικό περιβάλλον με κεντρικό άξονα τη φωνή.

Επίλογος - Συμπεράσματα

Παρατηρώντας την εργασία μας συνολικά, βλέπουμε τη δυναμική με την οποία η λαϊκή μουσική αναδεικνύεται σε εφαλτήριο για μια νέα προσπάθεια συνθετικής δραστηριότητας. Σε κάθε εποχή η προσπάθεια αυτή αποκτά διαφορετικά τεχνικά, αισθητικά αλλά και κοινωνικοπολιτικά χαρακτηριστικά, διατηρώντας ως διαχρονικό της στοιχείο την παρέκκλιση από το δεσπόζον μουσικό κατεστημένο. Ωστόσο η παρέκκλιση αυτή, χάρη στα κοινωνικά της ερείσματα, αποκτά μια άξια λόγου απήχηση φτάνοντας στο σημείο να αποτελέσει ένα ολόκληρο μουσικό ρεύμα υπό τον γενικό τίτλο «έντεχνο λαϊκό τραγούδι», σηματοδοτώντας έτσι μια νέα καλλιτεχνική έκφραση της κοινωνικής βάσης, βασισμένη στον συγκερασμό του λόγιου με το λαϊκό στοιχείο.

Τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την ανάλυσή μας είναι αρκετά και ποικίλα. Για τον λόγο αυτό η παράθεσή τους απαιτεί εξαρχής ορισμένους διαχωρισμούς. Σε ένα πρώτο επίπεδο, λοιπόν, παραθέτουμε συμπεράσματα τα οποία αφορούν γενικότερα το ρεύμα των λαϊκότερων συνθετών και διαχωρίζονται σε μουσικολογικά και ιδεολογικά. Σε ένα δεύτερο επίπεδο τα συμπεράσματά μας αφορούν το «Κέντρο Διερχομένων» του Νίκου Μαμαγκάκη και την αισθητική που ο συγκεκριμένος συνθέτης καλλιεργεί μέσω του σκέλους του ρυθμού.

Όσον αφορά το πρώτο επίπεδο και ειδικότερα τα μουσικολογικά μας πορίσματα, βλέπουμε ότι, καταρχάς, οι λαϊκότεροι συνθέτες δεν αντιμετωπίζουν τη λαϊκή μουσική απλά ως ένα μέσο επαναπροσέγγισης του μουσικού είδους το οποίο μέχρι πρότινος υπηρετούσαν, αλλά ως μια πηγή άντλησης θεμελιωδών στοιχείων για τη δημιουργία ενός νέου μουσικού ιδιώματος. Δεν διστάζουν να προσδώσουν λαϊκή ιδιότητα σε προφανή λυρικά στοιχεία, όπως για παράδειγμα στις χαρακτηριστικές λυρικές φωνές. Η ίδια διαδικασία παρατηρείται και στο οργανολογικό κομμάτι, όπου τα συμφωνικά όργανα αποκτούν νέους ρόλους και αναλόγως τα αντίστοιχα λαϊκά επαναχρησιμοποιούνται με έναν καθ' όλα διαφορετικό τρόπο. Επίσης, ο ρυθμός δεν αντιμετωπίζεται ως ένας δείκτης σταθερότητας στο εσωτερικό των συνθέσεων αλλά ως ένα ισχυρό μέσο πειραματισμού, ενώ η τυποποιημένη λαϊκή φόρμα υπόκειται σε αρκετές αναδιατάξεις αλλά και προσθήκες νέων μερών τα οποία εξυπηρετούν τη νέα δημιουργία. Ωστόσο, παρά τις σαρωτικές αυτές επεμβάσεις, βλέπουμε ότι στο σκέλος

της αρμονίας, παρά τις όποιες απομακρύνσεις από τα λαϊκά πρότυπα, το στοιχείο που δεσπόζει είναι η χρήση του τυποποιημένου λαϊκού πλαισίου.

Προχωρώντας στο ιδεολογικό κομμάτι των πορισμάτων μας, παρατηρούμε ότι, διαχρονικά, τον πυρήνα της λαϊκότητας μουσικής δραστηριότητας αποτέλεσε το ζήτημα της Ελληνικότητας. Το στοιχείο που με το πέρασμα των χρόνων δημιούργησε μια διαφοροποίηση ήταν ο τρόπος έκφρασης, η αισθητική που αντιπροσώπευε σε κάθε περίπτωση τη ζητούμενη Ελληνικότητα. Πολύ σημαντική ήταν επίσης, κατά την μεταπολεμική περίοδο, η επιρροή των όμορων τεχνών (ζωγραφική, γλυπτική, λογοτεχνία) στη διαμόρφωση μέρους της μουσικής αισθητικής. Επιπλέον, η έννοια της παράδοσης ξέφυγε από την αποκλειστικότητα του παρελθόντος, αποκτώντας σύγχρονα και ρεαλιστικά χαρακτηριστικά, από κοινού με μια νέα δυναμική.

Εν συνεχεία, στο δεύτερο επίπεδο των συμπερασμάτων μας, βλέπουμε ότι ο Μαμαγκάκης, ενστερνιζόμενος τις πρακτικές του λαϊκότητας μουσικού ρεύματος, προχωρά σε έναν εκ βάθρων επαναπροσδιορισμό της χρήσης του ρυθμού μέσα στο συνθετικό πλαίσιο. Αναλυτικότερα, χρησιμοποιεί πρωτότυπους τρόπους απεικόνισης των ρυθμικών σχημάτων κάνοντας χρήση μιας ευρείας γκάμας ρυθμικών αξιών και συμπλεγμάτων. Παράλληλα δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στο κομμάτι των παύσεων αλλά και των ανορθόδοξων, μη τυποποιημένων τονισμών. Σε ένα γενικότερο επίπεδο, ο ρυθμός δείχνει να υπερβαίνει τη μελωδία. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα και από τον τρόπο διαχείρισης, σε πολλές περιπτώσεις, της φωνής. Ο ισχυρός δεσμός της με τη μελωδική εκφορά αφενός δημιουργεί ένα πιο στιβαρό ρυθμικό πλαίσιο και αφετέρου της προσδίδει μια εναλλακτική αισθητική ταυτότητα.

Συμπερασματικά, ως κεντρικό θέμα της παρούσας εργασίας αναδεικνύεται η διαχείριση, σε μουσικό επίπεδο, της έννοιας της λαϊκότητας. Το πρίσμα μέσα από το οποίο ερευνάται η έννοια αυτή είναι η αισθητική ματιά του συνθέτη Νίκου Μαμαγκάκη, μέσα από το δίσκο του «Κέντρο Διερχομένων». Ωστόσο, το γενικότερο διακύβευμα που προκύπτει είναι ότι η αστική λαϊκή μουσική αποτέλεσε γόνιμο έδαφος για τη δημιουργία ενός νέου μουσικού ρεύματος το οποίο, πρώτα απ' όλα προέβαλε μια διαφορετική, καινοτόμα ερμηνεία της. Πολύ περισσότερο όμως, έθεσε προς επαναδιαπραγμάτευση ζητήματα ταυτότητας, αλλά και αναστοχασμού πάνω σε θεμελιώδη κοινωνικά, πολιτισμικά αλλά και πολιτικά φαινόμενα όπως η ταξική πτυχή της μουσικής αλλά και ο ρόλος της Ελληνικότητας στη μουσική της Ελληνικής κοινωνίας.

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

Holst G.(1980). *Theodorakis: myth & politics in modern Greek music*. Adolf M. Hakkert.

Kokkonis G.(2012). *La création musicale savante et les collections des chants populaires en Grèce: découverte ou invention?*, στο Makis Solomos, Joëlle Caullier, Jean-Marc Chouvel, Jean-Paul Olive (éditeurs), *Musique et globalisation: Une approche critique*, Delatour (collection «Filigrane»), Παρίσι.

Papanikolaou D.(2007). *Singing poets – Literature and popular music in France and Greece*. UK: Legenda.

Stanley S.(2001). *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press.

Ελληνική

Αγγελικόπουλος Β. (1996). *Φάρος στη σιωπή, κείμενα για τη ζωή και το έργο του Μάνου Χατζιδάκι*. Αθήνα: Καστανιώτη.

Βλησίδης Κ.(2004). *Όψεις του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Γεωργιάδης Ν.(1996). *Από το Βυζάντιο στον Μάρκο Βαμβακάρη*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Gauntlett Σ.(2001). *Ρεμπέτικο Τραγούδι, Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Γεωργιάδης Ν. (1993). *Ρεμπέτικο και πολιτική*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Δαλιανούδη Ρ.(2009). *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση*. Αθήνα: Ελληνικά Πρόσωπα, Εμπειρία Εκδοτική.

- Θεοδωράκης Μ. (1972). *Μουσική για τις μάζες*. Αθήνα: Ολκός.
- Θεοδωράκης Μ.(1986). *Για την Ελληνική Μουσική*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Καλομοίρης Μ.(1950). *Παγκόσμιος ή εθνική μουσική*. Ρόδος: Κρατικών Τυπογραφείον.
- Κουνάδης Π.(2003). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών: κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*. Αθήνα: Κατάρτι.
- Κούτουλας Α.(1998). *Ο μουσικός Θεοδωράκης: Κείμενα-Εργογραφία- Κριτικές (1937-1996)*. Αθήνα: Λιβάνη.
- Κωνσταντινίδης Μ.(1933). *Η Ελληνική δημόδης μουσική. 60 τραγούδια και χοροί*. (παρτιτούρα με εκτενή πρόλογο του Γεωργίου Λαμπελέτ γύρω από τις κλίμακες και την εναρμόνιση των δημοτικών τραγουδιών)
- Λιάβας Λ.(2009). *Το Ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Μαλιάρης Ν.(2001). *Το Δημοτικό τραγούδι στη Μουσική του Μανώλη Καλομοίρη. Μια ιστορική και αναλυτική προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαρηγορίου – Νάκα.
- Μάνου Ρ. (1961). *Ελληνικό Χορόδραμα*.
- Νταλγάους Κ.(2000). *Αισθητική της μουσικής*. Αθήνα: Στάχυ.
- Οικονόμου Λ.(2015). *Στέλιος Καζαντζίδης: Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*. Αθήνα: Πατάκης.
- Παπαϊωάννου Γ. (1997). *Νίκος Σκαλκώτας, βίος-ικανότητες-έργο / τόμος Α*. Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας.
- Παύλου Λ.(2006). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Αθήνα: Fagotto Books.
- Σακαλλιέρος Γ.(2010). *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903–1984). Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος*. University Studio Press.

Τσερπέ Γ.(2006). *Μουσικοποιητική μορφή στα τραγούδια για φωνή και πιάνο του Μανώλη Καλομοίρη* (διδακτορική διατριβή), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, τμήμα μουσικών σπουδών.

Τσέτσος Μ.(2011). *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική*. Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα.

Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ο.(1990). *Η εθνική σχολή μουσικής – προβλήματα ιδεολογίας*. Αθήνα: Ίδρυμα Μεσογειακών Σπουδών.

Faroghi S.(2005). *Κουλτούρα και καθημερινή ζωή στην Οθωμανική Αυτοκρατορία*. Αθήνα: Εξάντας.

Χατζηπανταζής Θ.(1986). *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί*. Αθήνα: Στιγμή.

Χατζιδάκης Μ. (1980). *Τα σχόλια του τρίτου*. Αθήνα: Εξάντας.

Άλλες πηγές

- *Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, 26-4-1998.

- «*Περί της εναρμονίσεως των δημοτικών ασμάτων*», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, 1948, τόμος 23ος* (Συνεδρία της 18ης Νοεμβρίου).

- <http://www.hadjidakis.gr>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Επιλεκτική δισκογραφία λαϊκότροπων συνθετών στα πλαίσια της εργασίας

Μίκης Θεοδωράκης (1925-)

1. Βρέχει στη φτωχογειτονιά (1960)
Στίχοι: Τάσος Λειβαδίτης
2. Μέρα Μαγιού μου μίσεψες (1960)
Στίχοι: Γιάννης Ρίτσος
3. Μια φυλακή (1984)
Στίχοι: Μίκης Θεοδωράκης
4. Φεγγάρι μάγια μου' κανες (1962)
Στίχοι: Ερρίκος Θαλασσινός
5. Η Μαργαρίτα η Μαργαρώ (1959)
Στίχοι: Μίκης Θεοδωράκης
6. Στρώσε το στρώμα σου για δυο (1963)
Στίχοι: Ιάκωβος Καμπανέλλης
7. Το τρένο φεύγει στις οκτώ (1974)
Στίχοι: Μάνος Ελευθερίου
8. Βάρκα στο γυαλό (1963)
Στίχοι: Μίκης Θεοδωράκης
9. Θα πάρω μια βαρκούλα (1959)
Στίχοι: Μίκης Θεοδωράκης
10. Στην Ανατολή (1974)
Στίχοι: Μίκης Θεοδωράκης

Μάνος Χατζιδάκις (1925-1994)

1. Αγάπη που γινες δίκικοπο μαχαίρι (1955)
Στίχοι: Μιχάλης Κακογιάννης
2. Μίλησέ μου (1970)
Στίχοι: Νίκος Γκάτσος

3. Ο Γιάννης ο φονιάς (1976)
Στίχοι: Νίκος Γκάτσος
4. Γαρύφαλλο στ' αυτί (1955)
Στίχοι: Αλέκος Σακελάριος
5. Είμ' αητός χωρίς φτερά (1980)
Στίχοι: Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου
6. Ο μήνας έχει δεκατρείς (1955)
Στίχοι: Μιχάλης Κακογιάννης
7. Χρόνε νυχτοπούλι παγερό (1983)
Στίχοι: Νίκος Γκάτσος
8. Μάγκας βγήκε για σεργιάνι (1946 / 1974)
Μουσική: Απόστολος Καλδάρας
Στίχοι: Βασίλης Τσιτσάνης
9. Κάτω στα λεμονάδικα (1974)
Μουσική: Βαγγέλης Παπάζογλου
Στίχοι: Βαγγέλης Παπάζογλου

Γιάννης Μαρκόπουλος (1939-)

1. Η Ρόζα η ναζιάρα (1975)
Στίχοι: Μιχάλης Φακίνος
2. Η φάμπρικα (1974)
Στίχοι: Γιώργος Σκούρτης
3. Παραπονεμένα λόγια (1979)
Στίχοι: Μάνος Ελευθερίου
4. Το παράπονο του εργάτη (1976)
Στίχοι: Γιάννης Μαρκόπουλος
5. Ρωτάω και ρωτάω (1982)
Στίχοι: Γιώργος Σκούρτης
6. Βόλτα τη νύχτα (1982)
7. Η συντροφιά (1976)
8. Ο χορός με τα κομπολόγια (1976)

Σταύρος Ξαρχάκος (1939-)

1. Μάτια βουρκωμένα (1966)
Στίχοι: Νίκος Γκάτσος
2. Ο Λευτέρης (1966)
Στίχοι: Νίκος Γκάτσος
3. Απονη ζωή (1963)
Στίχοι: Λευτέρης Παπαδόπουλος
4. Τι έχει και κλαίει το παιδί (1964)
Στίχοι: Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου
5. Τα δάκρυά μου είναι καυτά (1964)
Στίχοι: Βαγγέλης Γκούφας
6. Μάνα μου Ελλάς (1983)
Στίχοι: Νίκος Γκάτσος
7. Στου Θωμά (1983)
Στίχοι: Κώστας Φέρρης
8. Μπουρνοβαλιά (1983)
Στίχοι: Νίκος Γκάτσος

Δήμος Μούτσης (1938-)

1. Αύριο πάλι (1969)
Στίχοι: Νίκος Γκάτσος
2. Άσπρα κόκκινα κίτρινα μπλε (1972)
Στίχοι: Γιάννης Λογοθέτης
3. Δε λες κουβέντα (1981)
Στίχοι: Κώστας Τριπολίτης
4. Μ' ένα παράπονο (1969)
Στίχοι: Νίκος Γκάτσος
5. Αυτά τα χέρια (1970)
Στίχοι: Λευτέρης Παπαδόπουλος
6. Νταλικά (1981)
Στίχοι: Κώστας Τριπολίτης

Μάνος Λοΐζος (1937-1982)

1. Ευδοκία (1970)
2. Δε θα ξαναγαπήσω (1970)
Στίχοι: Λευτέρης Παπαδόπουλος
3. Η δουλειά κάνει τους άντρες (1968)
Στίχοι: Λευτέρης Παπαδόπουλος
4. Έχω έναν καφενέ (1970)
Στίχοι: Λευτέρης Παπαδόπουλος

Βιογραφία Νίκου Μαμαγκάκη

Ο Νίκος Μαμαγκάκης γεννήθηκε στις 3 Μαρτίου 1929 στο Ρέθυμνο της Κρήτης όπου και μεγάλωσε μέσα σε οικογένεια λαϊκών μουσικών, μεταξύ των οποίων και ο εμβληματικός λυράρης Ανδρέας Ροδινός. Οι πρώτες του μουσικές σπουδές ξεκίνησαν στην ηλικία των δέκα ετών από τη Φιλαρμονική του Ρεθύμνου και συνεχίστηκαν στο Ωδείο Αθηνών. Το 1957 μεταβαίνει στο Μόναχο της Γερμανίας όπου σπουδάζει σύνθεση δίπλα στο Καρλ Ορφ και τον Χ. Γκέντσερ και ηλεκτρονική μουσική στο Στούντιο Ηλεκτρονικής Μουσικής SIEMENS με τον Γιόζεφ Άντον Ρηντλ.

Οι αρχικές του αναζητήσεις αφορούσαν την ανανέωση του ηχοχρώματος και τις δομικές και ρυθμικές σχέσεις που βασίζονται σε αριθμητικές αναλογίες, τόσο με βάση τα δυτικά πρότυπα όσο και με αναφορές στη δημοτική μας μουσική και κυρίως σε αυτή της ιδιαίτερης πατρίδας του. Ως συνέπεια αυτής της αναζήτησης, στα έργα του χρησιμοποίησε διάφορα παραδοσιακά μουσικά όργανα (κρητική λύρα, σαντούρι, κ.α.). Στα πλαίσια αυτά, στα τέλη της δεκαετίας του '50 χειριζόμενος με πιο πρωτότυπο και προσωπικό τρόπο τα πρώιμα ηλεκτρονικά μέσα ακολούθησε ένα προχωρημένο μουσικό ιδίωμα, βασισμένο σε στοιχεία της ελληνικής δημοτικής παράδοσης, με πολλά όμως προσωπικά χαρακτηριστικά τόσο στη δομή και την οργάνωση του ήχου καθώς και στη μορφολογική του διάρθρωση.

Έχει γράψει μουσική δωματίου, μουσική για το Θέατρο, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, όπερες, ηλεκτρονική μουσική, έργα για ορχήστρα, για σόλο όργανα και βέβαια κύκλους τραγουδιών που αναβαθμισμένοι πλέον (όπως και αρκετά άλλα έργα του) κυκλοφορούν από την “βιοτεχνία” μουσικής “ΙΔΑΙΑ”. Από τα κυριότερα έργα του μπορούν να αναφερθούν τα ακόλουθα: «Μουσική για τέσσερις πρωταγωνιστές» (1959-60) για 4 φωνές και 10 όργανα πάνω σ’ ένα κείμενο του Καζαντζάκη, «Κατασκευές» (1960) για φλάουτο και κρουστά, «Συνδυασμοί» (1961) για έναν εκτελεστή κρουστών και ορχήστρα, «Γλωσσικά σύμβολα» (1961-62) για σοπράνο, μπάσο και μεγάλη ορχήστρα και «Κασσάνδρα» (1963) για σοπράνο και 6 όργανα. Επίσης αξιοσημείωτος είναι ο «Κύκλος αριθμών»: Ο αριθμός 1 είναι ο «Μονόλογος» για σόλο βιολοντσέλο (1962, 2ο βραβείο του μουσικού διαγωνισμού του Α.Τ.Ι.), ο αριθμός 2 είναι οι «Ανταγωνισμοί» (1963), ένας διάλογος για βιολοντσέλο και έναν εκτελεστή κρουστών που κινείται, παίζοντας διάφορα κρουστά

πάνω στη σκηνή, σε σχήμα τόξου, ο αριθμός 3 είναι η «*Τριττός*» (1966) για κιθάρα, 2 κοντραμπάσα, σαντούρι και κρουστά και ο αριθμός 4 είναι η «*Τετρακτός*» (1963-1966) για κουαρτέτο εγχόρδων της οποίας η δομή βασίζεται πάνω στον αριθμό τέσσερα. Άλλα σημαντικά έργα του είναι: «*Θέαμα Ακρόαμα*» (1967) για φωνή, ηθοποιούς και όργανα, το «*Σενάριο για δύο αυτοσχέδιους τεχνοκρίτες*» (1968) για φωνή, όργανα και μαγνητοταινίες, «*Αντινομίες*» (1968) για σοπράνο, φλάουτο, 9 όργανα και μικρή χορωδία, «*Βάκχες*» (1969), ηλεκτρονικό μπαλέτο, «*Παράσταση*» (1969) για φωνή, φλάουτα και ταινία, «*Άσκηση*» (1969-1970) για σόλο βιολοντσέλο (1969-70), «*Περίληψη*» (1970) για φλάουτο, «*Ερωφίλη*» (1970), μονόπρακτη λαϊκή όπερα και «*Εγκώμιο στον Νίκο Σκαλκώτα*» (1978) για σόλο κλαρινέτο.

Ο Μαμαγκάκης αντιμετώπισε με ιδιόρρυθμο τρόπο την διττή συμμετοχή του τόσο στην πιο ακραία και άκαμπτη μουσική πρωτοπορία της Εποχής μας όσο και στα πιο δημοφιλή και πιο προσιτά είδη. Δεν έβλεπε καμία αντίφαση στο να καλλιεργεί παράλληλα και τα δύο είδη, αφήνοντας πολλές φορές το ένα να διεισδύσει στο άλλο. Με τη λογική αυτή έγραψε μουσική για δεκάδες ταινίες του Ελληνικού Κινηματογράφου όπως «*Η Αρχόντισσα και ο Αλήτης*» (1968) και «*Η Νεράιδα και το παλικάρι*» (1969) καθώς επίσης και κύκλους τραγουδιών όπως το «*Κέντρο Διερχομένων*» (1982) και «*11 Λαϊκά τραγούδια*» (1972). Η ενασχόληση του, ωστόσο, με τη μουσική για την τηλεόραση και τον κινηματογράφο, επικεντρώθηκε περισσότερο στο περιβάλλον της Δυτικής Γερμανίας. Έγραψε μουσική για την ταινία «*Φέλιξ Κρόυλ*» του Τόμας Μαν αλλά και για την διεθνώς επιτυχημένη σειρά του Έντγκαρ Ράις «*Heimat I, II, III*» η οποία έκανε την πρεμιέρα της στην όπερα του Μονάχου το 1992.

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του τα πέρασε στη συνοικία Μετς της Αθήνας όπου και κατέληξε στις 24 Ιουλίου του 2013, χάνοντας τη μάχη με την επάρατη νόσο.