



Εθνικό και Καποδιστριακό  
Πανεπιστήμιο Αθηνών  
Φιλοσοφική Σχολή  
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο  
Θεσσαλονίκης  
Σχολή Καλών Τεχνών  
Τμήμα Μουσικών Σπουδών



ΕΛΛΗΝΙΚΗ  
ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ



Ιόνιο Πανεπιστήμιο  
Σχολή Μουσικής και  
Οπτικοακουστικών Τεχνών  
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Πανεπιστήμιο Μακεδονίας  
Σχολή Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών  
Επιστημών και Τεχνών  
Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης



## 8ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις»

Μέγαρο Μουσικής Αθηνών  
25-27 Νοεμβρίου 2016

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Κώστας Χάρδας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Σακαλλιέρος,  
Ιωάννης Φούλιας

## Αποδοχές και απορρίψεις στις διασκευές των ρεμπέτικων που συγκροτούν τις «Έξι λαϊκές ζωγραφιές»

Νίκος Ορδουλίδης

Οι «Έξι λαϊκές ζωγραφιές» αποτελούν το πρώτο ολοκληρωμένο έργο «έντεχνης» ελληνικής μουσικής που εμπνέεται από το αστικό λαϊκό. Πρέπει ωστόσο να αναφερθεί πως ο Μάνος Χατζιδάκις επεξεργάζεται μελωδίες του Βασίλη Τσιτσάνη τόσο στην εισαγωγή όσο και στο πρώτο τραγούδι του θεατρικού *Ματωμένος γάμος*, γραμμένο μεταξύ 1947-1948 (βλέπε και Σειραγάκης, 2011). Αυτή η νέα τάση ανάπλασης του ρεμπέτικου βασίζεται κατά κύριο λόγο σε έργα του Τσιτσάνη (στις «Έξι λαϊκές ζωγραφιές» χρησιμοποιεί τρία τραγούδια του). Άξιο αναφοράς είναι το γεγονός πως και στα υπόλοιπα μουσικά έργα, στα οποία διασκευάζει αυτούσια τραγούδια, αυτά είναι δημιουργήματα της νέας εποχής του ρεμπέτικου, της μεταπολεμικής δηλαδή περιόδου, της οποίας μπροστάρης ήταν ο Τσιτσάνης με μία πολύ μεγάλη σε όγκο δισκογραφική παραγωγή (βλέπε και Ορδουλίδης, 2014). Ακόμη και *Η μάγισσα της αραπιάς*<sup>1</sup> και *Η αρχόντισσα*,<sup>2</sup> παρότι προπολεμικές ηχογραφήσεις, αισθητικά ανήκουν στη νέα ατμόσφαιρα που εισήγαγε ο Τσιτσάνης, της οποίας προάγγελοι ήταν οι προπολεμικές του ηχογραφήσεις. Με βάση αυτά, μπορούμε να αναρωτηθούμε ποια υποκατηγορία του ρεμπέτικου προσφέρεται ως προσφορότερο περιβάλλον σε έναν λόγιο συνθέτη για να καταπιαστεί μαζί του, χωρίς να χάσει το πρεστίτζ του, κάνοντας έκπτωση σε μία κοινά αποδεκτή -για τον κύκλο του- «ποιότητα». Με άλλα λόγια, πόσο «επικίνδυνο» είναι να διασκευάσει κάποιος τη *Συννεφιασμένη Κυριακή*<sup>3</sup> σε σύγκριση με το να καταπιαστεί και να επεξεργαστεί τον *Κοκαϊνοπότη*;<sup>4</sup>

Το κείμενο του αρχιτέκτονα και μουσικολόγου Γιάννη Παπαϊωάννου, το οποίο βρίσκεται στο ένθετο της τρίτης στη σειρά ηχογράφησης του δίσκου του 1959, χρήζει ιδιαίτερης προσοχής.<sup>5</sup> Νωρίτερα αυτής της ηχογράφησης, έχει πραγματοποιηθεί το 1954 στην Αθήνα η πρώτη στη σειρά, και το 1958 στο Παρίσι η δεύτερη, η οποία είναι η μόνη με δύο πιάνο. Ο Αργύρης Κουνάδης έχει τον ρόλο του δεύτερου πιανίστα.<sup>6</sup> Και οι τρεις εκτελέσεις απέχουν αρκετά από την παρτιτούρα που εκδόθηκε αργότερα, κάτι το οποίο αποτελεί ενδιαφέρον ζήτημα στην πραγμάτευση της σχέσης λόγιων και λαϊκών ιδιωμάτων, το οποίο εξετάζεται στην συνέχεια. Στο προαναφερθέν ένθετο, ο Παπαϊωάννου σημειώνει:

<sup>1</sup> HMV, OGA 1077 - AO 2657, Ιούλιος 1940.

<sup>2</sup> Columbia, CG 1874 - DG 6440, Δεκέμβριος 1938.

<sup>3</sup> HMV, OGA 1396 - AO 2834, 11 Αυγούστου 1948.

<sup>4</sup> Odeon GO 1793 - GA 1624, 1932.

<sup>5</sup> Το ιστορικό των λαϊκών ζωγραφιών έχει ως εξής: Ο Χατζιδάκις το συνθέτει μεταξύ 1949-1950 και εκτελείται τον Μάρτιο του 1951 ως μουσική μπαλέτου, γραμμένη για δύο πιάνο. Το 1954 πραγματοποιείται η πρώτη του ηχογράφηση στην Αθήνα. Το 1958 ηχογραφείται στο Παρίσι με τον Αργύρη Κουνάδη στο δεύτερο πιάνο. Αυτή είναι και η μοναδική δισκογραφική κατάθεση στην αρχική του μορφή των δύο πιάνων. Το 1959, Ο Χατζιδάκις ηχογραφεί για τρίτη φορά το έργο στην Αθήνα, εκτελεσμένο και πάλι για ένα πιάνο. Με βάση τον Παπαϊωάννου, αυτή η εκδοχή είναι η πιο επιτυχημένη κατά τον Χατζιδάκι.

<sup>6</sup> Θερμές ευχαριστίες στον δημοσιογράφο και συλλέκτη Θανάση Γιώγλου για την εύρεση αυτού του δίσκου της ηχογράφησης στο Παρίσι και για την ευγενική του παραχώρηση.

Οι έξι λαϊκές ζωγραφιές, έργο 4, είναι το χαρακτηριστικότερο από τα έργα του Χατζιδάκι που στηρίζονται στο νεογενές είδος ελληνικής λαϊκής μουσικής, το λεγόμενο ρεμπέτικο.

Το παραπάνω απόσπασμα, αρχικά εγείρει ένα αξιοσημείωτο ζήτημα σχετικά με τον όρο «νεογενές». Στην περίπτωση που δεχτούμε την δισκογραφία ως σημείο αναφοράς, ο όρος «ρεμπέτικο», κατά τον Στάθη Gauntlett (2011), εμφανίζεται περίπου το 1913 τυπωμένος σε ετικέτες δίσκων γραμμοφώνου στην Αγγλία και στην Αμερική. Μάλιστα, ο Gauntlett (2001: 31-32) ευλόγως υποθέτει πως «η εμπορική χρήση του όρου προϋποθέτει τουλάχιστον την ευρέως διαδεδομένη αναγνώρισή του». Αν ο Παπαϊωάννου εννοεί το πειραιώτικο ρεμπέτικο που έχει ως βάση το μπουζούκι, όπως εισηγήθηκαν οι Peter Manuel (1990) και Risto Pekka Pennanen (1999 και 2004), και στην περίπτωση που θεωρηθεί ότι σημείο αναφοράς του είναι η αρχή της δισκογραφίας του Βαμβακάρη, τότε αυτό χρονολογείται περίπου στο 1933. Αν συνυπολογιστούν οι ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν στην Αμερική από το 1926 (βλέπε Κουρούσης, 2013: 84), το κομμάτι *Τα δίστιχα του μάγκα*,<sup>7</sup> ηχογραφημένο στην Αθήνα το 1931 με τον Γιώργο Μανέτα στο μπουζούκι και, κυρίως, η περιβόητη ηχογράφιση του *Μινόρε του τεκέ*<sup>8</sup> από τον Ιωάννη Χαλικιά στην Αμερική, δισκογραφημένη το 1932 (ίσως 1933), η εμφάνιση του μπουζουκιού στην δισκογραφία τοποθετείται πολύ νωρίτερα. Στην περίπτωση που το ρεμπέτικο έχει συνδεθεί μόνο με το ρεπερτόριο του Πειραιά στους κόλπους της νεοελληνικής διανόησης, τότε οι λόγοι αποπομπής του από αυτήν είναι αρκετά ξεκάθαροι: μία υποκατηγορία αυτού του ρεπερτορίου περιέχει τις στιχουργικές παραπομπές στα θέματα που έχουν ταυτιστεί με τον υπόκοσμο και το κοινωνικό περιθώριο. Παρότι το ποσοστό του δισκογραφημένου ρεπερτορίου που ανήκει στην υποκατηγορία αυτή είναι μικρό, είναι αρκετό ώστε να επισκιάσει όλο το υλικό.

Στην περίπτωση που στο ρεμπέτικο εντάσσεται και το ρεπερτόριο του επονομαζόμενου *σμουρνέικου*, ηχογραφημένο είτε στην Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη είτε στην κυρίως χώρα, τότε και πάλι προκύπτει ένα προβληματικό ζήτημα για την ενσωμάτωσή του. Το υλικό αυτό χαρακτηρίζεται από έναν εξίσου ανεπιθύμητο παράγοντα, ο οποίος δεν είναι άλλος από την «ανατολικότητα», η οποία για πολλούς ισοδυναμεί με την τουρκική καταγωγή-εξάρτηση· μέχρι βέβαια να αντικατασταθεί από μία προσφορότερη καταγωγή: την βυζαντινή.<sup>9</sup> Ακόμη και σε αυτή την περίπτωση όμως, η μελέτη της δισκογραφίας φανερώνει πως πρόκειται και πάλι για μία υποκατηγορία και όχι για ολόκληρο το ρεπερτόριο. Με άλλα λόγια, μαζί με τα ανεπιθύμητα αποκλείστηκαν και τα ενδεχομένως επιθυμητά (για παράδειγμα, οι χαμπανέρες και τα βαλς της Σμύρνης). Ο μουσικός συγκρητισμός, όπως έχει αναλυθεί από το πεδίο της popular musicology,<sup>10</sup> και ο πολυστυλισμός, όπως τον εννοεί ο μουσικολόγος Simon Emmerson (2007), χαρακτηρίζουν ένα μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου του σμουρνέικου. Αυτό φανερώνεται πρώτα και κύρια στο οργανολόγιο όπου απαντούν συνδυασμοί οργάνων που προέρχονται από θεωρητικώς ετερόκλητους τόπους. Δεν γίνεται λόγος μόνο για τους γεωγραφικούς τόπους αλλά και για τους πολιτισμικούς και τους μουσικούς (όπως για παράδειγμα οι πρακτικές εκτέλεσης, το ύφος κ.ά.). Ο συγκρητισμός φανερώνεται επίσης και στην τροπική *ετεροτοπία* της Σμύρνης, χαρακτηριστικό μεγάλων και κοσμοπολίτικων αστικών κέντρων, όπου ανθεί

<sup>7</sup> Columbia, WG 233 - DG 147, 1931.

<sup>8</sup> Columbia, W 206584 - CO 56294F, 1932-1933.

<sup>9</sup> Βλέπε Ορδουλίδης (2017). Για δείγματα του λόγου που αρθρώθηκε εναντίον του ρεμπέτικου, βλέπε την συλλογή των άρθρων που περιλαμβάνεται στο Βλησίδης (2006).

<sup>10</sup> Βλέπε ενδεικτικά Middleton (2006), Moore (2007 και 2009), Scott (2009) και Maching (2010).

ένας ιδιότυπος τρόπος στην φόρμα έκφρασης και σύνθεσης, και ανα-νοηματοδοτεί και εκσυγχρονίζει παλαιότερα αρχέτυπα και φόρμουλες. Πολλώ δε μάλλον όταν πρόκειται για από-εδαφικοποιήσεις ευρωπαϊκών και άλλων, ήδη συγκρητικών όταν φτάνουν στην Σμύρνη, μουσικών συγκροτήσεων στην ετεροτοπία του σμυρνέικου, όπως τα βαλς και οι χαμπανέρες (για παράδειγμα, η περίπτωση της Ισπανικής εστουδιαντίνας και η συνάντηση του αραβικού κόσμου με τον δυτικό που λαμβάνει χώρα στην ιβηρική χερσόνησο).<sup>12</sup> όλα αυτά αποτελούν συγκριτικά προϊόντα πολιτισμικών συγκλίσεων.

Σε κάθε περίπτωση, στο κείμενο του Παπαϊωάννου φανερώνεται το τί διαδραματίζεται την περίοδο αυτή σχετικά με την αποδοχή του ρεμπέτικου στους κόλπους της νεοελληνικής μουσικής, κάτι το οποίο έχει απασχολήσει διάφορα πεδία, από την ιστορία και την πολιτική μέχρι την αισθητική και την μουσικολογία. Ο πολλές φορές σκληρός δογματισμός μεταξύ διπλών απέκλεισε ό,τι βρισκόταν ενδιάμεσα και το οποίο δεν μπορούσε να κατηγοριοποιηθεί σε κανέναν από τους δύο πόλους: Ανατολή και Δύση. Προφανώς, η αποδοχή του ρεμπέτικου από τον Χατζιδάκι και μετά, δεν αφορά σε ολόκληρο το ρεπερτόριο και δεν πραγματοποιείται δίχως διαμεσολάβηση. Ο Παπαϊωάννου συνεχίζει στο κείμενό του:

Αποτελούν [σ.σ.: οι έξι λαϊκές ζωγραφίες] μια εξιδανίκευση και μεταφορά στον κόσμο της έντεχνης μουσικής δημιουργίας γνωστών λαϊκών τραγουδιών.

Στο μικρό αυτό κείμενο προκύπτει ένας δεύτερος ειδολογικός όρος: το λαϊκό. Άξιο αναφοράς είναι το γεγονός πως ο κόσμος της έντεχνης μουσικής δημιουργίας είναι αυτός ο οποίος κατανοεί ο Χατζιδάκις – προσπαθώντας ταυτόχρονα να κατανοήσει και τον κόσμο του λαϊκού – αλλά, κυρίως, αυτός που αντιλαμβάνονται οι κριτές της νεοελληνικής μουσικής.

Ένα από τα πιο συχνά φαινόμενα, το οποίο επί της ουσίας αποτελεί απαραίτητη διαδικασία στις πρακτικές των διασκευών, αποτελεί η ενσωμάτωση του υλικού στο οικείο μουσικό περιβάλλον του εκάστοτε δημιουργού. Η «μετάφραση» δηλαδή του κειμένου ενός έργου σε μία γλώσσα που μπορεί να χειριστεί ο ίδιος με άνεση στην έκφραση. Η φράση του Παπαϊωάννου «εξιδανίκευση και μεταφορά στον κόσμο της έντεχνης μουσικής δημιουργίας γνωστών λαϊκών τραγουδιών» δύναται να συνδεθεί με τα εξώφυλλα των δίσκων και της παρτιτούρας των λαϊκών ζωγραφιών, στα οποία αναγράφεται στα αγγλικά: «Six popular pictures».

Στο σημείο αυτό κυριαρχεί η σκιά της συζήτησης που αφορά στην ορολογία και στα ζητήματα μετάφρασής της από μία γλώσσα σε μία άλλη. Διά της εξέτασης του *popular* γίνεται προσπάθεια να εντοπιστούν τα νοήματα που λαμβάνει ο όρος «δημοφιλές» σε αντίστιξη με τον όρο «λαϊκό» και τον όρο «μαζικό». Αρχικά, θα σημειωθεί πως έχει ξεχωριστή σημασία το γεγονός ότι τα λαϊκά δάνεια είναι γνωστά (βλέπε «γνωστών λαϊκών τραγουδιών»), ειδάλως ίσως να μην ήταν εφικτή η «εξιδανίκευσή» τους. Το *popular*, ως μετάφραση του *λαϊκού*, απέχει νοηματικά, κυρίως όσον αφορά στην αισθητική. Ο όρος *λαϊκό* φέρει ιδιαίτερα μηνύματα που σχετίζονται με το αξιακό του σύστημα και με το ύφος και το έθος των συνθέσεων και των εκτελέσεων, καθώς και των μετεχόντων σε αυτό, δημιουργών, μεσολαβούντων και κοινού (προφανώς, και το *popular* το διέπει δικός του κώδικας). Εν προκειμένω, μόνο οι μεσάζοντες, δηλαδή η δισκογραφική εταιρεία παραμένουν ίδιοι (βέβαια, η πολιτική τους διαφέρει από την πολιτική που ακολουθούν για το λαϊκό)· ο δημιουργός και το κοινό των λαϊκών ζωγραφιών ανήκουν σε άλλον «τόπο» από αυτόν του λαϊκού. Διάφορες επεξεργασίες και προσαρμογές του λαϊκού το από-εδαφικοποιούν, αλλάζοντάς του χώρο, χρόνο, κοινωνική τάξη αναφοράς και κοινωνικές ομάδες στις οποίες απευθύνεται. Η ταύτιση

<sup>12</sup> Βλέπε Ορδουλίδης (2017: 100-104).

του *popular* αποκλειστικά με το «μαζικό» και το «δημοφιλές» και, κυρίως, με το *pop* δημιουργεί προβλήματα στην μετάδοση της πληροφορίας του *λαϊκού*. Πολλές φορές, όχι απλώς δεν συνδέεται με την μαζικότητα αλλά είναι αντιδημοφιλές (πολλές φορές, βέβαια, και το *pop* δεν είναι δημοφιλές). Απεναντίας, σημαντικό τμήμα του ρεπερτορίου των λόγιων μουσικών ιδιωμάτων είναι μαζικό, δημοφιλές και εμπορικό (στο σημείο αυτό μπορούν να έρθουν σε πρώτο πλάνο μελωδίες του Μότσαρτ οι οποίες χρησιμοποιούνται ως ringtone σε εκατομμύρια κινητά τηλέφωνα ή πόσα έργα κλασικών συνθετών επένδυσαν διάσημα κινούμενα σχέδια ή κινηματογραφικές ταινίες, όπως το μπολερό του Ραβέλ). Επίσης, έργα λόγιων συνθετών τα οποία ντύθηκαν σε λαϊκά «φορέματα» απευθύνθηκαν σε μεγάλες μάζες και γνώρισαν και συνεχίζουν να γνωρίζουν υψηλές πωλήσεις (για παράδειγμα, έργα του Θεοδωράκη και του Χατζιδάκι).

Στο σημείο αυτό προκύπτει ένα μεγάλο κενό της μουσικής ανάλυσης τέτοιων μουσικών ιδιωμάτων. Αυτό το κενό, που οφείλεται στην ανυπαρξία μουσικολογικών εργασιών επάνω σε τέτοιου είδους μουσικά προϊόντα, δεν επιτρέπει στην ανθρωπολογία, στην αισθητική και σε άλλα πεδία τα οποία ασχολούνται με τα εν λόγω είδη και ιδιώματα να συμπληρώσουν το παζλ ώστε να υπάρξει μία ολοκληρωμένη πληροφορία. Με άλλα λόγια, ακόμη και αν δεχτούμε ότι το *pop*, το *popular*, το λαϊκό κ.λπ. μπορούν να χαρακτηριστούν από την μαζικότητα και την δημοφιλία, μία παράμετρος που θα προκύψει από την αμιγώς μουσική ανάλυση μπορεί να τροποποιήσει τα τελικά συμπεράσματα. Για παράδειγμα, το γεγονός ότι μεγάλος όγκος ρεπερτορίου το οποίο μπορεί να χαρακτηριστεί ως *pop* είναι υπερβολικά σύνθετο στην μουσική πληροφορία και, κυρίως, στην προετοιμασία του (στο προσκήνιο έρχεται ασφαλώς η τεχνολογική διάσταση που απαιτείται για την προετοιμασία ενός σύγχρονου ηλεκτρονικού έργου). Ένα επιπρόσθετο πρόβλημα αφορά στο αρνητικό πρόσημο που φέρει η λέξη «μαζικό», προκαθορίζοντας πολλές φορές το αισθητικό μέγεθος και την καλλιτεχνική αξία ενός έργου. Συνήθως, το μαζικό παραπέμπει στο φτηνό, στο ευτελές, στο επιπόλαιο και στο απλοϊκό. Η επισήμανση των παραπάνω αποσκοπεί στην κατανόηση της πολυπλοκότητας του λαϊκού κάτω από τον εξωτερικό μανδύα απλοϊκότητας που φαίνεται πως ενδύεται. Με βάση αυτά, ανανοηματοδοτούνται οι θεωρίες περί «μεταφοράς γνωστών λαϊκών τραγουδιών στον κόσμο της έντεχνης μουσικής δημιουργίας». Το κείμενο του Παπαϊωάννου συνεχίζει ως εξής:

Ο Χατζιδάκις προσεγγίζει το λαϊκό αυτό υλικό με σεβασμό κι αυστηρότητα, με λιτότητα και ακρίβεια αλλά και με θερμή αγάπη και άφθαστο κέφι. Πιστεύει στην αξία και γνησιότητα του υλικού που μεταπλάθει.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειωθεί πως είναι πιθανό και λογικό ο Χατζιδάκις να πιστεύει στην αξία του υλικού που μεταπλάθει· παρόλα αυτά δεν είναι σε θέση να την γνωρίζει πλήρως, μολονότι τα δημιουργήματά του δείχνουν μία αγωνιώδη και αληθινή προσπάθεια να το κάνει, επιτυγχάνοντάς το αρκετά συχνά ακολουθώντας βασικούς αισθητικούς άξονες του λαϊκού. Η μιμητική ακρίβεια, η οποία ενίοτε λαμβάνει την μορφή αναπαράστασης, είναι αρκετή πολλές φορές ώστε να χαρακτηριστεί ένα έργο λαϊκό και να ενταχθεί, έπειτα από πολυεπίπεδες ζυμώσεις, σε ένα γενικότερο λαϊκό ρεπερτόριο. Για παράδειγμα, το τραγούδι *Ο Γιάννης ο φονιάς*<sup>13</sup> ή το *Είμ' αετός χωρίς φτερά*.<sup>14</sup> Ο Χατζιδάκις χρησιμοποιεί θεμελιώδεις πυλώνες: πρώτα και κύρια τους πρωταγωνιστές Ζαμπέτα και Μπιθικώτση· έπειτα την ρυθμολογία: χασάπικο και ζεϊμπέκικο· και τέλος το οργανολόγιο: μπουζούκι και λαϊκή κιθάρα. Αξίζει να σημειωθεί

<sup>13</sup> LP Αθανασία: Columbia, 2J 062 70248, αρ. 2, 1976.

<sup>14</sup> Columbia, 7XCG 1916 - SCDG 3312, 1976.

πως ο ρόλος που έδωσε στο μπουζούκι στο μεγαλύτερο μέρος της εργογραφίας του (δηλαδή επί της ουσίας ως μαντολίνο μέσα σε μία προκαθορισμένη ενορχήστρωση) απέχει δραματικά από τον τρόπο με τον οποίο παίζει στο *Είμ' αετός χωρίς φτερά*. Παρόλα αυτά, κάποιος μπορεί να παρατηρήσει πως ακόμη και σε αυτή την περίπτωση, όπου το μπουζούκι διατηρεί τον παραδοσιακό του ρόλο μέσα στο λαϊκό περιβάλλον, δηλαδή εκτελεσμένο από τον πρωταγωνιστή του (τον Ζαμπέτα) και με το δικό του ύφος, υπάρχουν χαρακτηριστικά της διαμεσολάβησης του Χατζιδάκι, δηλαδή ενός λόγιου επάνω σε λαϊκούς μουσικούς. Αν και το παρόν κείμενο δεν αποσκοπεί στην ανάλυση τέτοιων σημείων όπου διαφαίνεται αυτή η διαμεσολάβηση, δηλαδή, το λαϊκότροπο της υλοποίησης παρά το λαϊκό, μπορεί να σημειωθεί πως η συγκεκριμένη εκτέλεση του *Είμ' αετός χωρίς φτερά* είναι χαρακτηριστικότερη, ως ένα κλασικό έργο το οποίο βασίζεται σε μία ενορχηστρωμένη παρτιτούρα παρά στην ρευστότητα της μουσικής πράξης. Αναμφίβολα, η ακρόαση άλλων εκτελέσεων του εν λόγω κομματιού προερχόμενες από ποικίλους λαϊκούς τόπους και λαϊκές ορχήστρες, όπου δεν ηγείται μία δυναμική και λόγια φυσιογνωμία, μπορεί να καταδείξει τον βαθμό του λαϊκότροπου της πρώτης εκτέλεσης.<sup>15</sup>

Στο προηγούμενο απόσπασμα του Παπαϊωάννου, στην φράση «πιστεύει στην αξία και γνησιότητα του υλικού που μεταπλάθει» γίνεται πλέον σαφές το πόσο σημασία έχει την εποχή αυτή το να πληροί ένα δημιουργήμα τις προϋποθέσεις που έχουν θέσει προ πολλού οι μουσικοί κριτές. Ένα καίριο σημείο αυτής της συζήτησης σχετίζεται με την αξιολόγηση της γνησιότητας κάθε καλλιτεχνικού δημιουργήματος με σκοπό την εξακρίβωσή της, και στην συνέχεια τις διαδικασίες διόρθωσής της ώστε να εξασφαλίζονται οι προδιαγραφές γνησιότητας. Στο ίδιο απόσπασμα στο ένθετο του δίσκου, ο Παπαϊωάννου συνεχίζει ως εξής:

Το βλέπει [σ.σ.: το λαϊκό] σα μεστό και δυνατό καρπό του τόπου και νιώθει την ανάγκη να το ξαναδώσει αναδημιουργημένο αλλά και αυτούσιο.

Στο σημείο αυτό, το όλο ζήτημα γίνεται πολυσύνθετο· εξυπηρετεί όμως τους σκοπούς του παρόντος άρθρου, καθώς με αφορμή αυτό μπορεί να εκκινήσει η μουσική ανάλυση των λαϊκών ζωγραφιών. Κάποιος παρατηρεί πως χρησιμοποιείται η λέξη «αυτούσιο». Ευλόγως, η λέξη υπονοεί ως αντίθετή της την λέξη «διασκευασμένο». Στο σημείο αυτό εγείρεται ένα κρίσιμο ερώτημα: πόσο αυτούσιο είναι ένα έργο που το έχουμε γνωρίσει με μπουζούκι όταν εκτελείται με πιάνο, ακόμη και εκτελώντας ακριβώς τις ίδιες νότες; Πόσο αυτούσιο μπορεί να είναι, τελικά, ένα έργο, πόσο μάλλον ένα λαϊκό δημιουργήμα, όταν αυτό επανεκτελείται; Στο σημείο αυτό θα υπογραμμιστεί και πάλι αυτό που αναφέρθηκε στην αρχή του παρόντος κειμένου περί απόκλισης μεταξύ της παρτιτούρας που εκδόθηκε και των ηχογραφήσεων του έργου από τον Χατζιδάκι. Πόσο συγκεκριμένη είναι, οπότε, η διασκευαστική ιδέα του και ποιες διαφοροποιήσεις παρουσιάζει κάθε φορά που την εκτελεί; Στην ίδια φράση του αποσπάσματος του Παπαϊωάννου, η φράση «δυνατό καρπό του τόπου» αποτελεί ένα επιπρόσθετο στοιχείο ενδυνάμωσης της επιχειρηματολογίας της πλευράς που υποστηρίζει την ελληνική μουσική καθαρότητα, κυρίως το κομμάτι της επιχειρηματολογίας που αφορά στο «τι είναι του τόπου», δηλαδή, τι είναι ελληνικό. Το γεγονός ότι πρόκειται για «δυνατό καρπό» πηγάζει ίσως από την αποδοχή πλέον του

<sup>15</sup> Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η συγχорδιακή ακολουθία της πρώτης εκτέλεσης, η οποία σπάνια αναπαράγεται ως έχει αλλά εντάσσεται σε πιο «λαϊκές» λογικές και πρακτικές, στο πλαίσιο της οικειοποίησής της από τους λαϊκούς μουσικούς (βλέπε, για παράδειγμα, την εκτέλεση στην οποία τραγουδάει η Σωτηρία Μπέλλου και προβλήθηκε στην εκπομπή του Γιώργου Παπαστεφάνου «Μουσική βραδιά - Αφιέρωμα στην Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου» (ΕΡΤ, 1977) - <https://youtu.be/9ICa6q7i0sc>, 39'29").

ρεμπέτικου, ως σώμα της ελληνικής λαϊκής παράδοσης (ενταγμένο στον τόπο), την οποία, καθώς λέγεται, εξασφάλισε ο Χατζιδάκις με τη διάλεξή του (η λέξη «δυνατό» μπορεί να θεωρηθεί πως απεικονίζει την αισθητική κατοχύρωση).

Σαφώς, η διάλεξη σηματοδοτεί το τελευταίο στάδιο μίας μακράς περιόδου, η οποία διαρκεί πάνω από έναν αιώνα (στο σημείο αυτό, έρχονται σε πρώτο πλάνο εκδόσεις όπως για παράδειγμα η συλλογή δημοτικών τραγουδιών του Fauriel του 1824). Σε όλο αυτό το διάστημα, η συζήτηση αφορά στον καθορισμό του τι είναι ελληνική μουσική, και σε έναν σημαντικό βαθμό, τι είναι απλά ελληνικό.<sup>16</sup> Παρόλα αυτά, η αποδοχή του ρεμπέτικου είναι ένα εξαιρετικά πολυσύνθετο ζήτημα ώστε να πιστωθεί σε ένα μονάχα πρόσωπο. Ασφαλέστερη θα ήταν πάντως μία ταύτιση της αποδοχής του ρεμπέτικου με τον Τσιτσάνη, παρά με τον Χατζιδάκι, καθώς, πολλές φορές, η αποδοχή μίας μετεξέλιξης ενός «κόσμου» σημαίνει και την επίσημη ή ανεπίσημη, συνειδητή ή ασυνείδητη αποδοχή της πηγής από την οποία αυτός προέρχεται.<sup>17</sup> Βέβαια, μένει ένα ακόμη καταλυτικό στάδιο ώστε κάποιος να είναι σε θέση να μιλήσει για ολοκληρωτική και επί της ουσίας αποδοχή, το οποίο δεν είναι άλλο από την ένταξη του ρεμπέτικου και του αστικού λαϊκού εν γένει, αδιαμεσολάβητα, στην επίσημη συστηματική μουσική εκπαίδευση, ένα ζήτημα κρίσιμο για το πεδίο της μουσικολογίας των λαϊκών μουσικών, το οποίο έχει εξεταστεί για το αντίστοιχο παράδειγμα της Ιταλίας από τον μουσικολόγο Philip Tagg (2014).<sup>18</sup>

Ένα ζήτημα με ιδιαίτερο ενδιαφέρον αφορά στην διαδικασία μεταφοράς ενός ρεπερτορίου, ενός συγκεκριμένου κειμένου, στον κόσμο ενός άλλου οργάνου, στην παρούσα περίπτωση του πιάνου. Θα πρέπει βέβαια να σημειωθεί πως το «συγκεκριμένο» στο λαϊκό είναι αυτό το οποίο δεν μπορεί ποτέ να γίνει συγκεκριμένο, διότι ο πυρήνας του χαρακτηρίζεται ακριβώς από το «ανοιχτό» της φόρμας έκφρασης· από το γεγονός ότι δεν έχει μπει «τελεία» στο «κείμενό» του. Στα λαϊκά ιδιώματα μία εκτέλεση αποτελεί μία νέα δημιουργία (βλέπε και Ζουμπούλη και Κοκκώνης, 2014). Ο Χατζιδάκις, εκτελώντας το έργο του με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο, στην ουσία ακολουθώντας έναν δικό του οδηγό, δείχνει ίσως πως κατανοεί έναν βασικό πυλώνα του λαϊκού: το ρευστό και ελεύθερο της εκτέλεσης. Στο έργο μπαίνει «τελεία» από την ώρα που αυτό καταγράφεται σε παρτιτούρα και εκδίδεται, και λαμβάνει πλέον συγκεκριμένη μορφή με ελάχιστα περιθώρια τροποποίησης.

Το γεγονός ότι ο Χατζιδάκις χρησιμοποιεί ένα διαφορετικό εργαλείο, το πιάνο, στη θέση του μπουζουκιού και της κιθάρας σημαίνει πως έχει να επιλέξει μεταξύ δύο δρόμων: είτε να εκτελέσει τα έργα εντός του δικού τους περιβάλλοντος, διατηρώντας την αισθητική (να παίζει δηλαδή πιάνο με λαϊκό ύφος), είτε να τα μεταφέρει σε άλλο περιβάλλον, εν προκειμένω του κλασικού πιάνου και της αισθητικής που το συνοδεύει· και μάλιστα, αφαιρώντας ένα από τα πιο ταυτοτικά του χαρακτηριστικά που δεν είναι άλλο από την φωνή και τον στίχο. Προφανώς, το φλέγον ζήτημα δεν είναι το γιατί ο Χατζιδάκις δεν παίζει με λαϊκό ύφος – η απάντηση για αυτό είναι ξεκάθαρη: ο Χατζιδάκις δεν προέρχεται από τον τόπο του λαϊκού. Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι το γιατί αφήνει εκτός χαρακτηριστικά του λαϊκού υλικού το οποίο πραγματεύεται. Το τελικό αποτέλεσμα συνιστά μία λόγια διαδικασία και ένα «έντεχνο» δημιουργήμα; Τι ακριβώς όμως υποδηλώνει ο όρος «λόγια διαδικασία»; Αν εννοείται ότι προϋποθέτει προετοιμασία (δηλαδή δουλειά/κόπο), τότε αυτό ισχύει ξεκάθαρα και

<sup>16</sup> Βλέπε ενδεικτικά Τζιόβας (2006 και 2011)· Papanikolaou (2007)· Kokkonis (2008)· Τσέτσος (2011)· Xanthoudakis (2011)· Μιχαήλ (2014)· Ταμπακάκη (2014)· Ορδουλίδης (2017).

<sup>17</sup> Για το δισκογραφικό έργο του Τσιτσάνη και την εξέλιξη του ρεμπέτικου, βλέπε Michael (1996) και Ορδουλίδης (2014).

<sup>18</sup> Βλέπε και Ορδουλίδης (2015).

στους λαϊκούς. Δεν μπορεί να ισχυριστεί κάποιος ότι ο Καλδάρας, ο Τσιτσάνης, ο Μητσάκης, αλλά και πρωτύτερα, ο Σκαρβέλης, ο Περιστερής και ο Τούντας, δεν προετοιμάζονταν για το έργο τους, είτε αυτό ήταν σύνθεση είτε εκτέλεση. Ακόμη και σε στερεοτυπικές επιχειρηματολογίες που υποστηρίζουν την απλότητα στη σύνθεση για το λαϊκό, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η εκτέλεση είναι απλή (βλέπε, για παράδειγμα, τις τεχνικές εκτέλεσης του Τσιτσάνη και του Χιώτη). Με άλλα λόγια, στο λαϊκό, η προετοιμασία για την μουσική πράξη είναι εξίσου αναγκαία, μόνο που το ασκησιολόγιο στο λαϊκό ισοδυναμεί σχεδόν πάντα με την ίδια την ζωντανή επιτέλεση. Πού εντοπίζεται, λοιπόν, η λόγια διαδικασία; Αν εννοούμε την γνώση ορισμένων τεχνικών ώστε να δημιουργήσει κάποιος – να συνθέσει – και αυτό ακόμη ισχύει στην περίπτωση των προαναφερθέντων λαϊκών, μάλιστα σε δύο πολύ ενδιαφέρουσες κατηγοριοποιήσεις. Από τη μία έχουμε πρωταγωνιστές, όπως ο Τούντας και ο Περιστερής, οι οποίοι χειρίζονται και την μουσική γραφή και από την άλλη, αυτούς που επιστρατεύουν μόνο την εμπειρία για την όποια υλοποίηση, όπως ο Τσιτσάνης και ο Καλδάρας.

Η συνειδητοποίηση μίας σειράς ζητημάτων στις φάσεις της δημιουργίας και της επιτέλεσης αποτελεί ενδεχομένως την πιο ουσιαστική διαφορά του λόγιου με το λαϊκό. Πόσο συνειδητοποιημένος είναι ο Χατζιδάκις στον τρόπο με τον οποίο υλοποιεί αυτό που κάνει και ποιο ακριβώς είναι το τελικό του κείμενο; Διότι να μην ακολουθεί έναν οδηγό και όχι ένα συγκεκριμένο κείμενο κατά την εκτέλεση, αλλά αφήνει από έξω δύο καίρια χαρακτηριστικά: το πρώτο είναι το ύφος – παίζει, δηλαδή, ως κλασικός· το δεύτερο μπορεί να θεωρηθεί ως το «λίπος» του λαϊκού: όλον τον *τροπισμό* του· τα ποιοτικά χαρακτηριστικά στην εκτέλεση των μουσικών κειμένων· τον τρόπο με τον οποίο το λαϊκό πραγματολογικά λειτουργεί. Αυτόν τον τροπισμό, άλλοτε δείχνει ότι δεν τον αντιλαμβάνεται και άλλοτε ότι τον αντιλαμβάνεται αλλά τον εισάγει στο πιάνο με διαφορετικές ποιότητες, εξαιτίας του κλασικού ύφους εκτέλεσης με το οποίο έχει οικειότητα (βλέπε, για παράδειγμα, τις αποτζιατούρες, τις τρίλιες του και τα τρέμολο). Απο-εδαφικοποιεί το υλικό, οδηγώντας το προς το πιάνο, αλλά δεν προσπαθεί να στείλει το πιάνο προς το υλικό.

Οι μεταφορές ρεπερτορίου από πρωταγωνιστές του κόσμου από τον οποίο αυτό προέρχεται έχουν ένα ξεχωριστό ενδιαφέρον. Σε αυτήν την κατηγορία μουσικών και κατά τις διαδικασίες σύνθεσης ή/και εκτέλεσης, δημιουργείται μία ιδιότυπη *ετεροτοπία* του πιάνου με μία καινούργια αισθητική, η οποία όμως παραπέμπει σε αυτήν του λαϊκού. Καινούργια τόσο όσον αφορά στο πιάνο όσο και στο ίδιο το ρεπερτόριο. Αυτό που είναι ξεχωριστό στην περίπτωση αυτή είναι το γεγονός πως υπάρχει από πάνω συνεχώς το πέπλο του λαϊκού: παραπομπές, δηλαδή, στο αξιακό του σύστημα, στο ύφος και στην αισθητική του. Αυτό το πέπλο αποτελεί ένα κοινό σημείο αναφοράς, μία κοινή ατμόσφαιρα και επ' ουδενί ένα στοιχείο που υπονοεί καταγωγή του δεύτερου από το πρώτο, ώστε να απαιτείται κατηγοριακή διακλάδωση: λαϊκό – περισσότερο λαϊκό, ή λαϊκό – έντεχνο λαϊκό – σύγχρονο λαϊκό κ.λπ. Χρονικά, η ετεροτοπία αυτή είναι παρούσα από πολύ νωρίς, τουλάχιστον από τα πρώτα στάδια της δισκογραφίας σε ένα μεγάλο γεωγραφικό αλλά και πολιτισμικό τόξο (βλέπε, για παράδειγμα, τις ανατολικίζουσες πιανιστικές σχολές στην Αλγερία, στην Αίγυπτο, στην Τουρκία, στην Ελλάδα, στο Ιράν και αλλού, χώρες οι οποίες έχουν να επιδείξουν πολλά ονόματα πρωταγωνιστών πιανιστών όπως ο Moshir Homayoon, ο Mustapha Skandrani, ο Colea Serban, ο Γιώργος Μπατζανός, ο Mohamed El kourd, ο Σπύρος Περιστερής, ο Maurice El Mediouni κ.ά.). Όσον αφορά στο ελληνικό ρεπερτόριο, το πιάνο είναι παρόν στις λαϊκές κομπανίες στα πάλκα και στις ηχογραφήσεις των αστικών ιδιωμάτων. Ορισμένοι πιανίστες αποκτούν φήμη για το ύφος τους, όπως ο Σπύρος Περιστερής, ο Γιάννης



Μέρτικας, ο Γιώργος Ροβερτάκης, ο Μηνάς Πορτοκάλλης, ο Αγάπιος Μασίλης, ο Γιώργος Μπατζανός και ο Μανώλης Μαμουνάς, ο επονομαζόμενος «Μανώλης ο Τούρκος», ενώ άλλοι αποτελούν κομβικό σημείο συνάντησης προφορικότητας και εγγραμματοσύνης, όπως η Ευαγγελία Μαργαρώνη, κλασικά εκπαιδευμένη πιανίστρια η οποία υπήρξε για 33 περίπου χρόνια πιανίστρια του Τσιτσάνη.

Στην αυτοβιογραφία του ο Βαμβακάρης (1978: 114) μιλάει για τον Μανώλη τον Τούρκο ο οποίος παίζει μόνος του στο πιάνο διάφορους σκοπούς, τραγούδια και ταξίμια, στους τεκέδες των Αθηνών. Η παλαιότερη τεκμηριωμένη αναφορά στον Μανώλη τον Τούρκο είναι του 1927 στην κοινότητα Αχαρνών (Κατάρας 2014 και 2015), πριν δηλαδή ξεκινήσει τη δισκογραφική του καριέρα ο Βαμβακάρης – πριν, δηλαδή, το Πειραιώτικο ρεμπέτικο με βάση το μπουζούκι. Ο Περιστέρης στα δύο ταξίδια του ως εργαζόμενος μουσικός στο υπερωκεάνιο «Βύρων» το 1935, ηχογραφεί στη Νέα Υόρκη 16 κομμάτια, τα 12 εξ αυτών με πρωταγωνιστή το πιάνο (βλέπε Ορδουλίδης, 2017β). Ένα από αυτά, ο *Μπέικος*,<sup>19</sup> για πιάνο και μαντολίνο, μία ηχογράφιση όπου φαίνεται κρυστάλλινα το πως μεταμορφώνεται το πιάνο εντός της λαϊκής αισθητικής. Ο Περιστέρης ηχογραφεί, επίσης, μανέδες με συνοδεία πιάνου στην Αθήνα.<sup>20</sup> Ο Μπατζανός στην Κωνσταντινούπολη ηχογραφεί ταξίμια για πιάνο,<sup>21</sup> γκαζέλ με πιάνο<sup>22</sup> και συνδυασμούς πιάνου με πολιτική λύρα.<sup>23</sup> Με άλλα λόγια, πριν την εξιδανίκευση του λαϊκού από τους λόγιους, έχει ήδη «εξιδανικευτεί» αντίστροφα το πιάνο από τους λαϊκούς. Προτού τεθεί το λόγιο περίβλημα στο λαϊκό, το βασικό εργαλείο για αυτήν την σκηνοθεσία έχει ήδη οικειοποιηθεί από τους λαϊκούς.

Οι αφηγήσεις που θέλουν τον Χατζιδάκι να συχνάζει στους χώρους όπου επιτελείται το ρεμπέτικο, κυρίως στον Βαμβακάρη, μαρτυρούν ακριβώς την κατανόηση από μέρους του της σπουδαιότητας του μνημένου – του μέλους της ομάδας. Η τόλμη του να κατεβεί στα άδυτα του απαγορευμένου ρεμπέτικου καταδεικνύει την επιθυμία του να γνωρίσει τον κόσμο του ρεμπέτικου εσωτερικώς και όχι εξ αποστάσεως. Ο Χατζιδάκις καταβάλλει προσπάθεια να κοιτάξει προς το αξιακό σύστημα του λαϊκού στον βαθμό που το αντιλαμβάνεται. Το γεγονός όμως ότι προσπαθεί να φέρει το ρεπερτόριο στο πιάνο (με όλα τα συμπαραελκόμενά του: ύφος/τεχνική, ήθος, αισθητική) περισσότερο από ότι το πιάνο στο ρεπερτόριο καθιστά μοιραία το αναδημιουργημένο έργο «λαϊκότροπο». Δεν φαίνεται να είναι σε θέση να παίξει με λαϊκό ύφος, διότι αυτή η σπουδή προϋποθέτει συμμετοχή στο λαϊκό πλαίσιο επιτέλεσης. Παρότι έχει αναγνωρίσει το είδος (όχι μόνο μέσω της διάλεξης, αλλά και μέσω της ενασχόλησής του με αυτό), δεν σταματάει να επιζητεί να το «ντύσει» με το προσωπικό του αισθητικό ένδυμα ούτως ώστε να το «μετακοινωνήσει» στο κοινό (στο δικό του κοινό).

Επιπροσθέτως, συνεχίζει να διαπραγματεύεται το ρεμπέτικο εκλεκτικιστικά. Για παράδειγμα, διαλέγει έργα τα οποία τα μεταφράζει ευκολότερα σε πιο οικείες για αυτόν ηχητικές ατμόσφαιρες. Ακόμη και τα έργα σε δρόμο Χιτζάζ ή Χιτζασκιάρ δεν μπορεί να μην τα δει με τη συνηθισμένη ματιά εξωτισμού, καθώς δεν είναι «ντόπιος» στο λαϊκό. Ενώ οι νότες, το κείμενο, ερμηνεύονται σωστά, ως έχουν, δεν αρκούν για ένα λαϊκό αποτέλεσμα. Ο εξωτισμός αυτός δεν επιτρέπει την ερμηνεία και του υπόλοιπου μουσικού υλικού πέραν της μελωδίας, αυτό που χαρακτηρίστηκε προηγουμένως «λίπος», δηλαδή, τις μπασογραμμές, τα ποικίλματα, τα εφέ, τις ρυθμικές αναλύσεις κ.ά.,

<sup>19</sup> Orthophonic (USA), CS 89815-1 - ORS 674-A, 7 Μαΐου, 1935.

<sup>20</sup> Ενδεικτικά: *Μανές μπάλος*, Parlophone, 101503 - B 21755, περίπου Οκτώβριος 1936· *Μινόρε μανές «Σκληρό το πεπρωμένο μου»*, Odeon, GO 2067 - GA 1766, 1934.

<sup>21</sup> Piyano İle Taksim, Odeon, CO 320 - RA 202521, 1928.

<sup>22</sup> *Gördüm Yüzünü Gözlerimin Nuru Karardı*, Columbia 12560, περίπου 1927.

<sup>23</sup> *Arap Çiftetellisi*, Odeon RX 131543.

τα οποία εντάσσονται στις λαϊκές μουσικές πρακτικές και είναι αυτά τα οποία προσδίδουν τελικά ταυτότητα. Είναι αυτά τα υποτιθέμενα συνοδευτικά, παρά οι βασικές ξέπνοες μελωδικές γραμμές, η ραχοκοκαλιά/το περίγραμμα, που αποτελούν την ουσία του βασικού κειμένου του λαϊκού έργου. Αυτό σημαίνει ότι βασικές έννοιες για συγκεκριμένους όρους συναντώνται τροποποιημένες στο λαϊκό. Για παράδειγμα, ο όρος «νότα» μπορεί να σημαίνει μία φόρμουλα από νότες. Ο συγκεκριμένος τυπικός ρυθμός μπορεί να είναι ο εξωτερικός ρυθμός, η επικοινωνία/συνεννόηση επάνω στον οποίο μπορεί να οδηγήσει σε αυτό που συχνά ονομάζεται από τους λαϊκούς «να γκρουβάρει». Με άλλα λόγια, η όποια διαφοροποίηση στο λαϊκό συντελείται με βάση το ποσοστό «λιπαρότητας» και όχι με βάση την ορθότητα απόδοσης του περιγράμματος – του σκελετού.

Στο πεδίο της τροπικότητας, ο Χατζιδάκις δείχνει να έχει αντιληφθεί βασικούς άξονες, όπως για παράδειγμα, την εναλλαγή της I-V βαθμίδας (τονικής-δεσπόζουσας) στο μπάσο στα όργανα συνοδείας. Δεν γνωρίζει όμως τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί αυτή η εναλλαγή των I-V, δηλαδή, την αισθητική και την τεχνική της μπασογραμμής οι οποίες χαρακτηρίζουν το ρεπερτόριο. Έχει έρθει, δηλαδή, πρόσωπο με πρόσωπο με το εργαλείο, αλλά δεν ξέρει πώς αυτό λειτουργεί· σαν να γνωρίζει την σημασία των ιδιολεκτικών φράσεων μίας γλώσσας χωρίς να γνωρίζει το πώς και πού μπορεί να τις χρησιμοποιήσει.

Δεν μιμείται αισθητικές και τεχνικές εκτέλεσης άλλων οργάνων, όπως συμβαίνει σε λαϊκούς πιανίστες, κάτι που οδηγεί στην κατασκευή νέων ηχοτοπίων με σκοπό να υπηρετήσουν την λαϊκή αισθητική. Τα αντιδάνεια μεταξύ των οργάνων είναι ένα σημαντικό ζήτημα στην ανάλυση των πρακτικών εκτέλεσης των λαϊκών μουσικών. Πολλές φορές, οι μουσικοί οδηγούνται στην ηχητική «αλλοίωση» των οργάνων τους επιτυγχάνοντας την εξέλιξη του μουσικού λεξιλογίου, εφευρίσκοντας νέες διαλέκτους συνομιλίας μεταξύ τους. Κάτι τέτοιο επικαιροποιεί τα ρεπερτόρια, καθιστώντας τα ενεστώσες τέχνες. Για παράδειγμα, στο λαϊκό ρεπερτόριο συναντούμε τον Περιστέρη να μιμείται τον μπαλαμά στο υψηλό μέρος του κλαβιέ και τον Μπατζανό το κανονάκι με νευρικές και γρήγορες αποτζιατούρες στο δεξί χέρι που συγκροτούνται από δύο και τρεις νότες και συνοδεύονται από μίμηση στην χαμηλότερη οκτάβα στο αριστερό. Αντίθετα, στον Χατζιδάκι οι χειρισμοί είναι καθαρά πιανιστικοί, με βάση τους αισθητικούς κανόνες της ευρωπαϊκής μουσικής, «διακοσμώντας» τις λαϊκές μελωδίες, αφήνοντας από έξω μεγάλο μέρος της πληροφορίας που αυτές μεταφέρουν.

Εν κατακλείδι, θα πρέπει να σημειωθεί πως η μουσικολογική σύγκριση μεταξύ των λαϊκότερων δημιουργημάτων του Χατζιδάκι και αυτών άλλων συνθετών της ίδιας περιόδου και ειδολογικής κατηγοριοποίησης, αναδύει τις ποιότητες του έργου του, καθώς επίσης και την διαφορετικότητά του, ως ξεχωριστή οντότητα. Το νέο καλλιτεχνικό «τοπίο» που πρότεινε, σε πολυποίκιλα μάλιστα επίπεδα, έχει ως ακρογωνιαίο του λίθο τον ύστερο βίο του. Δεν θα πρέπει να παραβλέπεται ο Χατζιδάκις ως διανοούμενος, θίγοντας ζητήματα με έναν διαφορετικό τρόπο και από μία διαφορετική οπτική από τις μέχρι τότε συνηθισμένες. *Τα σχόλια του τρίτου* (2007) και *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι* (1988) αποτελούν προεκτάσεις από τις «Μπαλάντες της οδού Αθηνάς»<sup>24</sup> και από τον «Μεγάλο ερωτικό»<sup>25</sup> έργα θαρραλέα και τολμηρά που έφεραν αντιμέτωπό του τον ίδιο του τον εαυτό των προηγούμενων χρόνων. Ο επίλογος, του ιδίου:

<sup>24</sup> Νότος, YNL 3909, 11 Δεκεμβρίου 1983.

<sup>25</sup> Νότος, SNL 3901, 1972.

Δεν θέλω να παρουσιαστώ ως υπερασπιστής αλλοτινών καιρών ή μιας μουσικής που προσωπικά αντιπροσωπεύω. Κάτι τέτοιο το πράττουν οι πεθαμένοι. Εγώ προσωπικά, με ενδιαφέρει να περιφρουρήσω το κέφι μου γράφοντας τραγούδια χωρίς βέβαια αυτό να προδικάζει ένα αποτέλεσμα και μάλιστα λαϊκό, όπως εννοούν να το αποκαλώ.<sup>26</sup>

## Βιβλιογραφία

- Ορδουλίδης, Ν. (2017). Τεκμηρίωση των ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: Η περίπτωση του ρεμπέτικου. *Εισήγηση: 1ο Ετήσιο Συνέδριο Μουσικών Βιβλιοθηκών και Αρχείων (21-22/4)*. Αθήνα: Ελληνικό Παράρτημα της Διεθνούς Ένωσης Μουσικών Βιβλιοθηκών, Αρχείων και Κέντρων Τεκμηρίωσης.
- Ορδουλίδης, Ν. (2015). Η αστική λαϊκή μουσική στην εκπαίδευση της Ελλάδας: Ορισμένα προβληματικά ζητήματα. Στο Φούλιας, Βούβαρης, Κίτσιος, & Χάρδας (Επιμ.), *Μουσική και Μουσικολογία. Παρόν και μέλλον. Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (21-23 Νοεμβρίου, 2014)* (σσ. 204-209). Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία.
- Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983). Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στο ελληνικό λαϊκό τραγούδι*. Θεσσαλονίκη: Ιανός ο Μελωδός.
- Ορδουλίδης, Ν. (2017). «Συννεφιασμένη Κυριακή» και «Τη Υπερμάχω»: καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός;. Αθήνα: Fagotto.
- Κατάρας, Θ. (2015). Μουσικά λαϊκά κέντρα στο Μενίδι (Μέρος Β΄). *Μετρονόμος*, 55.
- Κατάρας, Θ. (2014). Μουσικά λαϊκά κέντρα στο Μενίδι (Μέρος Α΄). *Μετρονόμος*, 54.
- Κουρούσης, Σ. (2013). *Από τον ταμπουρά στο μπουζούκι - Η ιστορία και η εξέλιξη του μπουζουκιού και οι πρώτες του ηχογραφήσεις (1926-1932)*. Αθήνα: Orpheumphonograph.
- Ταμπακάκη, Π. (2014). Εξετάζοντας τον μύθο και τη μυθολογία της γενιάς του '30: η ανακάλυψη του ρεμπέτικου από τον Μάνο Χατζιδάκι και ο Γιώργος Σεφέρης. Στο Κ. Δημάρης (Επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. 5ο Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (2-5/11), Ε΄*, σσ. 533-551. 2-5 Οκτωβρίου, Θεσσαλονίκη.
- Τσέτσος, Μ. (2011). *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική - Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*. Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα.
- Τζιόβας, Δ. (2011). *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα - Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*. Αθήνα: Πόλις.
- Τζιόβας, Δ. (2006). *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο (Β΄ εκδ.)*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Σειραγάκης, Μ. (2011). Μια πιο πρώιμη χρονολόγηση των επιδράσεων του ρεμπέτικου στο έργο του Μάνου Χατζιδάκι. *Νέα Εστία*, 1845, 1-10.
- Βέλλου-Κάιλ, Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης - Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Βλησίδης, Κ. (Επιμ.). (2006). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Emmerson, S. (2007). Where next? New Music, New Musicology. "Languages" of

<sup>26</sup> Το απόσπασμα προέρχεται από την παρουσίαση του δίσκου του «Για την Ελένη», το 1978, με βάση τον διαδικτυακό σύνδεσμο στον οποίο ακούγεται ο ίδιος ο Χατζιδάκις: <https://youtu.be/8cb5dyBEVQw>.

- Electronic Music: The Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network*. Leicester: De Montfort University.
- Fauriel, C. (1824). *Chants Populaires de la Grèce Moderne* (Vol. 1). Paris: Chez Firmin Didot.
- Fauriel, C. (1825). *Chants Populaires de la Grèce Moderne* (Vol. 2). Paris: Chez Firmin Didot.
- Gauntlett, S. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. (Κ. Βλησίδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Kokkonis, G. (2008). *La Question de la Grécité dans la Musique Néohellénique*. Association Pierre Belon - De Bocard.
- Machin, D. (2010). *Analyzing Popular Music - Image, Sound, Text*. Sage.
- Manuel, P. (1990). *Popular Musics of the Non-Western World*. New York: Oxford University Press.
- Michael, D. (1996). Tsitsánis and the Birth of the New "Laikó Tragoudi". *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, iv, 55-96.
- Middleton, R. (2006). *Voicing the Popular - On the Subjects of Popular Music*. Routledge.
- Moore, A. F. (Ed.). (2003). *Analyzing Popular Music*. New York: Cambridge University Press.
- Moore, A. F. (Ed.). (2007). *Critical Essays in Popular Musicology*. Hampshire: Ashgate.
- Papanikolaou, D. (2007). *Singing Poets - Literature and Popular Music in France and Greece*. London: Legenda.
- Pennanen, R. P. (2004). The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece. *Ethnomusicology*, 48 (1), 1-25.
- Scott, D. (Ed.). (2009). *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Ashgate.
- Tagg, P. (2014). Why are Popular Music Studies Excluded from Italian Universities? *Online article*.
- Xanthoudakis, H. (2011). Composers, Trends and the Question of Nationality in Nineteenth-Century Musical Greece. *Nineteenth-Century Music Review* (8), 41-55.
- Χατζιδάκις, Μ. (1988). *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Χατζιδάκις, Μ. (2007). *Τα σχόλια του Τρίτου. Μια νεοελληνική μυθολογία* (ΣΤ' εκδ.). Αθήνα: Εξάντας.
- Χατζιδάκις, Μ. (1949). Ερμηνεία και θέση του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού. *Διάλεξη (31/1)*. Θέατρο Τέχνης (Αλίκη), Αθήνα.
- Ζουμπούλη, Μ., & Κοκκώνης, Γ. (2014). Το διαθεματικό διακύβευμα στην μουσική εκπαίδευση: Το παράδειγμα του ΤΛΠΜ του ΤΕΙ Ηπείρου. Στο Κ. Κασιμάτη, & Μ. Αργυρίου (Επιμ.), *Διεθνείς και Ευρωπαϊκές Τάσεις στην Εκπαίδευση: Οι επιρροές τους στο Ελληνικό Εκπαιδευτικό Σύστημα, Πρακτικά του ομώνυμου 5ου Διεθνούς Συνεδρίου - 26-28 Σεπτεμβρίου* (σσ. 370-387). Αθήνα: Ένωση Εκπαιδευτικών Μουσικής Αγωγής, Ανώτατη Σχολή Παιδαγωγικής και Τεχνολογικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Αιγαίου - ΑΣΠΑΙΤΕ-ΕΕΜΑΠΕ.
- Μιχαήλ, Χ. (2014). Η χρήση της πολιτισμικής και μουσικής συνέχειας στη διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο. Στο Κ. Δημάρης (Επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. 5ο Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (2-5/11), Ε'*, σσ. 523-532. Θεσσαλονίκη.