

**Από το Δημοτικό Τραγούδι και το Ρεμπέτικο στα «Παιδιά του Πειραιά»  
και το Συρτάκι του «Ζορμπά»**

**P. Δαλιανούδη**

Τμήμα Ιστορίας & Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

**Εισαγωγή**

Η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση είναι το ένα από τα δύο βασικά σκέλη της ελληνικής μουσικής παράδοσης, έτσι όπως αυτή έχει δημιουργηθεί από τον 9<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι σήμερα. Το άλλο σκέλος είναι η βυζαντινή μουσική, που ανήκει στη λόγια μουσική δημιουργία<sup>1</sup> (αντίστοιχη της έντεχνης δυτικής μουσικής στην Ευρώπη).

Η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση, αποτελείται με τη σειρά της από δύο μουσικά είδη, τα οποία έχουν σχέση διαδοχής:

α) τη μουσική του λαού της υπαίθρου, τη δημοτική ή παραδοσιακή μουσική (folk music) (του δήμου δηλ. του λαού- εξού και *δημοτική* ή *δημώδης μουσική* παλαιότερα), η οποία περιλαμβάνει τα τραγούδια του ακριτικού κύκλου (με ήρωα τον Διγενή Ακρίτα), τα κλέφτικα και όσα είδη εμφανίστηκαν από τον 9<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι και την Επανάσταση του '21.<sup>2</sup>

β) την αστική λαϊκή μουσική (popular music), η οποία εκφράζει και ικανοποιεί το καλλιτεχνικό αισθητήριο της πλειονότητας του λαού των πόλεων, από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι και τη σταθεροποίηση των σύγχρονων καπιταλιστικών σχέσεων στα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα (1850-1960), ενώ μπορεί η περίοδος αυτή να επιμηκυνθεί μέχρι

1. Ανωγειανάκης, 1991: 15. Δραγούμης, 2003: 7. Δαλιανούδη, 2010: 28.

<sup>2</sup> Κυριακίδης, 1978. Ανωγειανάκης, 1985: 546-548. Ανωγειανάκης, 1991: 25. Αμαργιανάκης, 1999: 20-24, 38. Δραγούμης, 2003: 7.

και σήμερα, αν πάρουμε ως κριτήριο την απήχηση στον λαό και τη μαζική παραγωγή.<sup>3</sup>

- Στην αστικο-λαϊκή μουσική περιλαμβάνονται όλα τα είδη λαϊκής μουσικής που γεννήθηκαν και αναπτύχθηκαν στο αστικό περιβάλλον:
- το σμυρναϊκό και πολιτικό τραγούδι με τις εστουδιαντίνες από τα παράλια της Μ. Ασίας
- η επτανησιακή μουσική: καντάδα, αρέκια/ αριέτα, κυκλικό τραγούδι της τάβλας, σερενάτα
- η αθηναϊκή καντάδα (π.χ. «Ετίναξε την ανθισμένη αμυγδαλιά», του Τζώρτζη Κωστή, σε ποίηση Γ. Δροσίνη)
- το αθηναϊκό τραγούδι (π.χ. «έλα βρε Χαραλάμπη να σε παντρέψουμε», «Μπαρμπα-Γιάννης Κανατάς» και τα δύο αγνώστου συνθέτη)
- η μουσική για επιθεώρηση (αντιγραφή ή απομίμηση ευρωπαϊκών μελωδιών) και για οπερέτα (Θεόφραστος Σακελλαρίδης, Νίκος Χατζηαποστόλου)
- το ελαφρό τραγούδι (με συνθέτες, όπως οι Αττίκ, Γιάννης Σπάρτακος, Γιώργος Μουζάκης κ.ά.)
- το ρεμπέτικο του Πειραιά
- το μετα-ρεμπέτικο/ μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι,<sup>4</sup> (με συνθέτες, όπως οι Γιώργος Μητσάκης, Απόστολος Καλδάρης, Άκης Πάνου, Γιώργος Ζαμπέτας κ.ά.)
- το αρχοντο-ρεμπέτικο, με συνθέτες, όπως οι Μιχάλης Σουγιούλ, Ιωσήφ Ριτσιάρδης κ.ά.
- το «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι, με πρωτεργάτες τον Μ. Χατζιδάκι και τον Μ. Θεοδωράκη κ.ά.

<sup>3</sup> Βουρνάς, 1961: 285. Δαμιανάκος, 1994: 58. Cowan, 1998: 1019. Τυροβολά-Δραγούμης, 2003Γ: 325. Κουνάδης, 2000: 397.

<sup>4</sup> Εδώ ο όρος *λαϊκό* ως δισκογραφικό label. Δαλιανούδη, 2010: 30.

Αξίζει εδώ να σημειωθεί, ότι ο σύνθετος επιθετικός προσδιορισμός *αστικο-λαϊκή*, ο οποίος συνοδεύει τις λέξεις *μουσική δημιουργία έχει* τριπλή σημασία:

α) είναι δηλωτικός της προέλευσης (origin), ότι η παράδοση αυτή προέρχεται από και ανήκει στο άστυ (popular music),

β) ότι η αστική λαϊκή μουσική αποτελεί τόσο τον αντίποδα της λόγιας/ έντεχνης [αστικής] μουσικής παράδοσης (popular music Vs art music), όσο και της δημοτικής μουσικής της υπαίθρου (popular music Vs folk music), στο πλαίσιο του διπλού πολιτισμικού δυισμού: λαϊκό-αστικό και λαϊκό-έντεχνο (double cultural dualism), ότι

γ) είναι δηλωτικός και της κατεύθυνσης/ απήχησης (target group), ότι η μουσική αυτή παράδοση απευθύνεται στις -και καταναλώνεται από τις- ευρύτερες λαϊκές μάζες των αστικών κέντρων, γίνεται δημοφιλής/ λαοφιλής, κατ' αντιστοιχία με το δημοφιλές τραγούδι της υπαίθρου.<sup>5</sup>

### 1. Εν αρχή ην το δημοτικό τραγούδι

Το δημοτικό τραγούδι υπήρξε επί αιώνες και μέχρι τα μέσα σχεδόν του 19<sup>ου</sup> αιώνα το απόλυτο και μοναδικό πολιτισμικό αγαθό για την ελληνική λαϊκή μουσική κληρονομιά. Χαρακτηριστικό της ελληνικής δημοτικής μουσικής είναι η τρισυπόστατη ταυτότητά της αποτελούμενη από τη μουσική, τον λόγο (ποιητικό κείμενο) και τον χορό (κίνηση), (κίνηση- λόγος- μουσική Κ-Λ-Μ), τα οποία –ήδη από την αρχαιότητα- αποτελούσαν μια ενιαία και άρρηκτη ενότητα μεταξύ τους, το λεγόμενο τριφυές δρώμενο.<sup>6</sup> Η δημοτική ή αλλιώς παραδοσιακή μουσική αναπτύχθηκε στην ελληνική ύπαιθρο -στεριανή και νησιωτική- στις προ-αστικές, προ-βιομηχανικές, προ-νεωτερικές κοινωνίες.

Συνοφασμένο με τον εθιμικό κύκλο της θρησκευτικής, κοινωνικής και αγροτικής ζωής, το δημοτικό τραγούδι αντανακλά και ικανοποιεί τον πνευματικό, ψυχολογικό και υλικό βίο των μελών της συμβιωτικής παραδοσιακής κοινότητας.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Βουρνάς, 1961: 284. Δαμιανάκος, 1994: 58. Cowan, 1998: 1019. Κουνάδης, 2000: 404. Τυροβολά-Δραγούμης, 2003Γ: 325.

<sup>6</sup> Παχτικός, 1905: ξθ'. Lange, 1975: 29-52. Ζωγράφου, 2003: 40 και 2003Α: 227, 230. Ανωγειανάκης, 1991: 16. Τυροβολά, 1998: 20 και 2003Ε: 49. Αμαργιανάκης, 1999: 36. Τσιάνης, 2003: 21. Λέκκας, 2003Α: 219.

<sup>7</sup> Παχτικός, 105: λγ'. Βουρνάς, 1961: 278. Blacking, 1981: 14, 15, 36, 87. Keller, 1998: 204-205. Αμαργιανάκης, 1999: 11, 20-24, 38.

Μέσα από τη βιωματική λαϊκή παιδεία στον ιδιωτικό (σπίτι, εργασία) και τον δημόσιο βίο (πανηγύρια, γάμους, λοιπές κοινωνικές εκδηλώσεις) οι φορείς της παράδοσης -παθητικοί και ενεργητικοί-<sup>8</sup> μούνται στην αναπαραγωγή της άυλης πολιτισμικής τους κληρονομιάς (αίσθηση και νόρμα του «ανήκειν») μέσω προφορικών και συλλογικών διαδικασιών,<sup>9</sup> ενώ οι πιο χαρισματικοί/ ταλαντούχοι απ' αυτούς μέσα από την προσωπική- αλλά όχι επώνυμη (δηλ. όχι με την έννοια της διεκδίκησης της πνευματικής ιδιοκτησίας) πηγαία καλλιτεχνική τους έκφραση, βασισμένη στον αυτοσχεδιασμό και τις παραλλαγές, συμβάλλουν στην ανανέωσή της.<sup>10</sup>

Η ταυτότητα του δημοτικού τραγουδιού ως «εθνικής» μουσικής παράδοσης είναι παλλαϊκή και πανελλαδική, τόσο με την έννοια της αποδοχής απ' όλα τα μέλη της εκάστοτε τοπικής κοινωνίας (λαοφιλία/ popularity) όσο και με την έννοια της γεωγραφικής επικράτειας, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι γεω-πολιτισμικές περιοχές της χώρας παρουσιάζουν μεταξύ τους ομοιογένεια σ' επίπεδο μουσικο-χορευτικού ιδιώματος και ρεπερτορίου. Διαφοροποίηση παρατηρείται στη μουσική και τον χορό της στεριανής από τη νησιωτική Ελλάδα, ενώ μια συνοπτική εθνογραφική παρουσίαση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής κατά τόπους, από το βορά ως το νότο (από την Κρήτη ως τη Μακεδονία) και από τη Δύση ως την Ανατολή (από τα Ιόνια νησιά ως τα νησιά του Βορείου Αιγαίου) αποδεικνύει, ότι πρόκειται για μια πλούσια παράδοση με ποικιλία ρυθμών, μελωδιών, μουσικού χρώματος και χορευτικού ύφους (γλυκό, ανάλαφρο, βαρύ κ.ά.), είδη και γένη χορών (π.χ. χορός στα δύο ή στα τρία, συρτός, καλαματιανός, τσάμικος κ.ά.), χορευτικών σχημάτων (φιγούρες, χορογραφίες), μουσικο-ποιητικής δομής (απλή στροφή, τριημίστιχη στροφή κ.ά.), ρυθμοτονικού μέτρου (π.χ. τροχάιος, ίαμβος κ.ά.), είδος στίχου (π.χ. 8/σύλλαβος, 12/σύλλαβος, 15/σύλλαβος κ.ά.), ποιητικών κειμένων (ομοιοκατάληκτα ή ανομοιοκατάληκτα, δίστιχα ή πολύστιχα), μορφολογικών τύπων, γλωσσικού ιδιώματος (τοπική διάλεκτος, ιδιοματισμοί), μουσικών οργάνων (διαφορετικές ζυγίες ή/και κομπανίες κατά τόπους) κ.ά., ακόμα και σε περιοχές που ανήκουν στην ίδια γεωγραφική επικράτεια.

<sup>8</sup> Βουρνάς, 1961: 278. Θεοδωράκης, 1986: 157. Αμαργιανάκης, 1999: 17.

<sup>9</sup> Κυριακίδου-Νέστωρος, 1979: 59-77. Σηφάκης, 1988: 29-32. Λέκκας, 2003Α: 59-61, 170-173. Λέκκας, 2003Γ: 30, 35. Τυροβολά, 1998: 11 και της ίδιας 2003Ε: 46.

<sup>10</sup> Κυριακίδης, 1978 [1965]: 19. Bourdieu, 1977: 86. Κιουρτσάκης, 1983: 85, 90. Σηφάκης, 1988: 70. Τυροβολά, 2003Ε: 50.

Με άλλα λόγια και οι τρεις συνιστώσες του τριφυούς δρώμενου (Κ-Λ-Μ) στο πλαίσιο των τοπικών ηθών και εθίμων (άυλος λαϊκός πολιτισμός), όπως επίσης και η ενδυμασία (φορεσιά, κεφαλόδεσμος, στολίδια), απ' την οποία εξαρτάται συχνά το είδος και τα βήματα του χορού, όπως και το γενικότερο μουσικο-χορευτικό ύφος (εδώ βλέπουμε τη σύνδεση και συνάρτηση του άυλου με τον υλικό λαϊκό πολιτισμό), παρουσιάζουν ποικιλία κατά τόπους.

Αντίστοιχη ποικιλία και παραλλαγές παρατηρούνται και στα μουσικά όργανα συνοδείας κατά περιοχές, με τις πιο διαδεδομένες ζυγίες: ζουρνάς/ πίπιζα-νταούλι, ή γκάιντα-νταούλι ή γκάιντα-νταϊρές (στεριανή Ελλάδα) και τσαμπούνα-τουμπί, ή σαντούρι-βιολί, ή βιολί-κιθάρα, ή λύρα-λαούτο, ή βιολί-λαούτο (νησιωτική Ελλάδα).<sup>11</sup> Στα μεγαλύτερα ορχηστρικά σύνολα, τις κομπανίες συναντούμε: κλαρίνο-βιολί-λαούτο/ή κιθάρα-τουμπερλέκι/ή ντέφι (στεριανή Ελλάδα) και βιολί-σαντούρι-λαούτο/ή κιθάρα-τουμπερλέκι (νησιωτική Ελλάδα).<sup>12</sup>

Στα μουσικά παραδείγματα που έχουν επιλεγεί είναι χαρακτηριστικά: το πρώτο είναι συρτός καλαματιανός που συναντάται σε όλη την Ελλάδα. Πρόκειται για κυκλικό χορό, οι απαρχές του οποίου φτάνουν ως την αρχαιότητα.<sup>13</sup> Είναι ο πιο διαδεδομένος και προσφιλής χορός των Ελλήνων. Χορεύεται από άνδρες και γυναίκες και ο ρυθμός του είναι στα 7/8.<sup>14</sup> Το τραγούδι είναι ενοργανωμένο με κλαρίνο (κύριο σολιστικό ρόλο), βιολί, λαούτο και τουμπερλέκι.

Το επόμενο παράδειγμα είναι ένα από τα πιο γνωστά τσάμικα, με τίτλο «ένας αητός», ενοργανωμένο με κλαρίνο (το οποίο παίζει την κύρια μελωδική γραμμή και αυτοσχεδιάζει πάνω σ' αυτή), με τη συνοδεία βιολιού (το οποίο ντουμπλάρει τη βασική μελωδία του κλαρίνου), λαούτου και νταχαρέ. Μιλάει για έναν αητό, πουλί-σύμβολο της δύναμης, της εξυπνάδας, της ελευθερίας και της παλληκαριάς, χαρακτηριστικά που ταιριάζουν και αποδίδονται σε άνδρες.

Το τσάμικο είναι ένας από τους πιο χαρακτηριστικούς και διαδεδομένους πανελλαδικά χορούς, ο οποίος επιχωριάζει κυρίως στην Πελοπόννησο, τη Στερεά Ελλάδα και την Ήπειρο χωρίς να λείπει, όμως, από τη Θεσσαλία και τη Μακεδονία. Πρόκειται για τον τσάμικο σε ρυθμό 6/4. Λέγεται και «χορός του πρώτου» ή «χορός

<sup>11</sup> Ανωγειανάκης, 1991: 27, 129, 130, 132, 135, 165, 182, 198, 235-236, 255-256, 270, 276, 295, 296. Baud-Bovy, 1994:36-37.

<sup>12</sup> Ανωγειανάκης, 1991: 27, 236, 276, 295, 296

<sup>13</sup> Ανωγειανάκης, 1991: 25.

<sup>14</sup> Τυροβολά, 2003Ε: 67, 69-70. Αναλυτικά για τους χορευτικούς ρυθμούς, βλ. Τυροβολά, Βασιλική (1998), *Οι ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί*, Αθήνα: Gutenberg.

στον τόπο», περιγράφοντας έτσι τον τρόπο με τον οποίο χορεύεται: είναι ομαδικός κυκλικός χορός, κατά τον οποίο ο πρώτος χορευτής (σύμφωνα με το παλαιότερο τυπικό, πάντα άνδρας) έχει πρωτεύοντα χορευτικό ρόλο, εκτελώντας μοτίβα αυτοσχεδιασμού «στον τόπο», με τα οποία ο χορευτής επιδεικνύει την παλληκαριά, την αρρενωπότητα και τη χορευτική του δεινότητα.<sup>15</sup> Η επιτέλεσή του, όπως και όλων των δημοτικών τραγουδιών, γινόταν στο χοροστάσι, είτε αυτό ήταν στην πλατεία της εκκλησίας, είτε στην αυλή ενός κεντρικού καφενείου ή ενός σπιτιού. Το θεματικό περιεχόμενο τέτοιων χορευτικών τραγουδιών αναφέρεται κυρίως σε ηρωικά κατορθώματα και σε ιστορικά γεγονότα.

Το τρίτο μουσικό παράδειγμα είναι ένας νησιώτικος συρτός χορός (από τα Δωδεκάνησα), για να δούμε τη διαφορά που αποτυπώνεται στο ύφος, στον ρυθμό και στα όργανα μεταξύ στεριανών και νησιωτικών γεω-πολιτισμικών περιοχών. Ο νησιώτικος συρτός χαρακτηρίζεται από ελαφράδα και χάρη στην κίνηση, από γρηγορότερο - συγκριτικά με τον τσάμικο- ρυθμό και φυσικά από αντίστοιχη θεματολογία<sup>16</sup>.

## **2. Η αστικο-λαϊκή μουσική δημιουργία. Έμφαση στο ρεμπέτικο και το μετα-ρεμπέτικο τραγούδι**

Από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και μετά, η εκβιομηχάνιση των μέσων παραγωγής, ο προχωρημένος καταμερισμός εργασίας, οι αλλαγές στις κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες, η δημιουργία αστικών κέντρων, η εσωτερική μετανάστευση (αστυφιλία), η εμφάνιση και ο διαχωρισμός των αστικών τάξεων, η εμφάνιση νέων επαγγελματιών και η δημιουργία επαγγελματικών συναφιών (συντεχνιών), όπως και η εγκατάλειψη του παραδοσιακού τρόπου ζωής και η στροφή προς τον δυτικό κόσμο οδήγησαν στη δημιουργία νέων –και συχνά εντελώς διαφορετικών– μουσικών ειδών, που εντάσσονται στην αστικο-λαϊκή μουσική παράδοση.

Το ρεμπέτικο τραγούδι, ως λαϊκό άσμα του πονεμένου λαού, είναι η μόνη ικανή μουσική ν' ανασύρει τις κοινές πολιτισμικές μνήμες και να ενώσει τον βαθύτερο εαυτό όλων των κοινωνικών ομάδων με διαφορετική προέλευση και πολιτιστική παιδεία: ήτοι από τους οικογενειάρχες και με συχνά (δυτική) μουσική παιδεία πρόσφυγες από τη Μ. Ασία μέχρι τους (υπο)-προλετάρους και τους μάγκες των

<sup>15</sup> Τυροβολά, 2003Ε: 69.

<sup>16</sup> Baud-Bovy, 1994: 33-35, 39.

λιμανιών, οι οποίοι όλοι μαζί πια απαρτίζουν τον ανομοιογενή πληθυσμό των αστικών κέντρων.<sup>17</sup>

Το ρεμπέτικο έχει μεν ρίζες στο «ευπρεπές» σμυρναίικο/ πολιτικό τραγούδι,<sup>18</sup> γεννιέται δε στα λιμάνια (Πειραιάς, Σύρος, Θεσσαλονίκη, Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη), κάτω από συγκεκριμένες κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες, σε συγκεκριμένους (ως επί το πλείστον απαγορευμένους) χώρους (τεκέδες, φυλακές, χαμαιτυπεία), αντικατοπτρίζει τον κώδικα της μαγκιάς, της ελευθεριότητας και της παρανομίας, και -αρχικά τουλάχιστον- αποτελεί τη μουσική έκφραση των περιθωριακών ομάδων: φυλακισμένων, κουτσαβάκηδων, υπο-προλετάρων. Η εμφάνισή του στην α' περίοδο εμφάνισής του (1870-1922) δεν ξεπερνά την τοπική πολιτιστική ταυτότητα των μελών του υποκόσμου.<sup>19</sup>

Αργότερα, με την έλευση των Μικρασιατών στην Ελλάδα μετά την Καταστροφή του 1922 η κοινωνική βάση του ρεμπέτικου διευρύνεται όχι μόνο στους πρόσφυγες, αλλά και στα γηγενή χαμηλά (οικονομικά και μορφωτικά) αστικά κοινωνικά στρώματα, (φτωχολογιά, προλετάριοι).<sup>20</sup> Με την εμφάνιση της «ξακουστής τετράδας του Πειραιώς» (Μάρκος Βαμβακάρης, Γιώργος Μπάτης, Ανέστος Δελιάς, Στράτος Παγιουμτζής) οριστικοποιείται το είδος (πειραιώτικο ρεμπέτικο),<sup>21</sup> διευρύνεται η θεματολογία (από τα ναρκωτικά και τη φυλακή γίνεται λόγος πια για τον έρωτα, την άτιμη γυναίκα, τις κοινωνικές αδικίες) και καθιερώνονται τα συγκερασμένα με δυτική πλέον αρμονία μπουζούκια (έναντι των τροπικών ταμπουράδων με κινητούς μπερντέδες), με συχνούς εμπλουτισμούς στους συνδυασμούς των οργάνων: ακορντεόν και πιάνο στις λαϊκές ορχήστρες.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Cowan, 2000/1998: 1019. Κουνάδης, 2000: 397, 403- 404. Τυροβολά-Δραγούμης, 2003Γ: 327. Θεοδωράκης, 1986<sup>2</sup>: 163.

<sup>18</sup> Χατζηπανταζής, 1986. Γεωργιάδης, 1996.

<sup>19</sup> Δαμιανάκος, 1976: 38. Του ιδίου, 1987:110. Βεργόπουλος, 1974 πρβλ Κουνάδης, 2000: 396.

<sup>20</sup> Cowan, 2000 [1998]: 1019. Κουνάδης, 2000: 404.

<sup>21</sup> Χολστ, 1995. Βέλλου-Κάλ, 1978.

<sup>22</sup> Λέκκας, 2003Ε: 319. Δραγούμης, 2003Ε: 329.



«Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς». Ρεμπέτικο. Ημερομηνία ανάκτησης: 8-4-2016.<sup>23</sup>

Η μεταπήδηση από τους τεκέδες και τη φυλακή στις λαϊκές ταβέρνες και τα κέντρα διασκέδασης των προσφυγικών συνοικισμών κατά την περίοδο 1922-1940 καθιστά την ταυτότητά του ευρύτερα λαϊκή (υπερ-τοπική).

Παρότι τα μουσικολογικά του χαρακτηριστικά παρουσιάζουν πλέον σε πανελλαδικό επίπεδο ομοιογένεια σε ό,τι αφορά τους χορευτικούς ρυθμούς (ζεϊμπέκικος σε 9/4, χασάπικος σε 4/4 και χασαποσέρβικος σε 2/4), τη δομή των μελωδιών, τη μουσικοποιητική δομή, τη θεματολογία και τα όργανα, το ρεμπέτικο τραγούδι παραμένει το αγαπημένο είδος των χαμηλότερων και μεσαίων οικονομικά και κοινωνικά πληθυσμιακών ομάδων. Η παλλαϊκή του ταυτότητα, ήτοι η αποδοχή ακόμα και από την «μπουρζουαζία» και τους διανοούμενους,<sup>24</sup> θα επιτευχθεί αρκετά χρόνια αργότερα, με τη συμβολή επιφανών καλλιτεχνών της εποχής, όπως των Χατζιδάκι και Θεοδωράκη,<sup>25</sup> (για τους οποίους γίνεται λόγος πιο κάτω), όταν ουσιαστικά αρχίζουν να εκλείπουν οι συνθήκες που το γέννησαν.

Από τη στιγμή που και η «εξυγιάνση» του από τα παράνομα και ανατολίτικα στοιχεία του, μέσω της λογοκρισίας του Μεταξά, ουσιαστικά εννουχίζει τους δημιουργούς

<sup>23</sup> «Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς»: 8-4-2016.

<sup>24</sup> Κουνάδης, 2000: 397.

<sup>25</sup> Τυροβολά, Δραγούμης, 2003E: 327.



του, ενώ οι αποδέκτες του δεν παρουσιάζουν ομοιογένεια στις αντιλήψεις, στον τρόπο ζωής και στην κοινωνική τους θέση, το ρεμπέτικο δεν έχει λόγο ύπαρξης. Η ίδια η παρακμή του, αρχές της δεκαετίας του '40, αποτελεί αφετηρία για το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι, αρχής γενομένης με τον Τσιτσάνη, ο οποίος θεωρεί εαυτόν «λαϊκό συνθέτη και όχι ρεμπέτη»<sup>26</sup> και ο οποίος υιοθετεί στοιχεία τόσο από τη δυτική μουσική σε ό,τι αφορά: α) τις κλίμακες ματζόρε-μινόρε αντί για *δρόμους*, β) την αρμονία (εξεζητημένες συγχορδίες), γ) την ενορχήστρωση (χρήση πιάνου στο πάλκο και τη δισκογραφία π.χ. στο τραγούδι «Αχάριστη», όμποε στο τραγούδι «Γκιουλπαχάρ»), δ) τη δομή του τραγουδιού (καθιέρωση εισαγωγής πριν το κουπλέ), όσο και από την επανησιακή καντάδα σε ό,τι αφορά: α) τα όργανα (το 1<sup>ο</sup> του μπουζούκι ήταν μια μετασκευασμένη μαντόλα, όργανο της επανησιακής μαντολινάτας) και β) το ύφος τραγουδιού (κανταδόρικη διάθεση).

Παρότι το λαϊκό τραγούδι (εδώ συμπεριλαμβάνεται και το ρεμπέτικο και το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι γιατί τα όρια μεταξύ των δύο αυτών ειδών είναι δυσδιάκριτα πολλές φορές λόγω του ότι γράφονται και από τους ίδιους συνθέτες) αποτελεί ένα από τα είδη της αστικο-λαϊκής μουσικής δημιουργίας, έχει ταυτιστεί τόσο ως όρος όσο και ως περιεχόμενο με το *αστικό λαϊκό τραγούδι*, ιδωμένο ως η μουσική παράδοση του άστεως και ταυτισμένο συχνά με την «εθνική» μας παράδοση από τα μέσα του 20ού αιώνα και μετά. Αυτό οφείλεται στο γεγονός, ότι αφενός το ελαφρό τραγούδι, η καντάδα, η οπερέτα και η επιθεώρηση θεωρούνται δυτικότερα είδη μουσικής (δηλ. κατάγονται εν μέρει ή προσομοιάζουν με τη δυτική μουσική), στηριζόμενα πάντα στην «επωνυμία» και την ατομικότητα, αφετέρου, στο ότι απ' όλα τα είδη της αστικο-λαϊκής μουσικής, το λαϊκό τραγούδι (ρεμπέτικο και μεταρεμπέτικο) διατηρεί μια «παραδοσιακότητα» και μια διαχρονική ελληνικότητα: συγκεντρώνει στον πυρήνα του το άρρηκτο τριφύες (λόγος-μουσική-χορός) της αρχαίας Ελλάδας και του δημοτικού τραγουδιού, την ελεγειακή ατμόσφαιρα από τη μακρόσυρτη μελωδία του Βυζαντίου, τον αυθορμητισμό στον στίχο και ενίοτε μια ελαφράδα της νησιώτικης μουσικο-χορευτικής παράδοσης (π.χ. τα τραγούδια «Καπετάν Ανδρέας Ζέπος» του Γιάννη Παπαϊωάννου και «η Ψαροπούλα» του Δημήτρη Γκόγκου ή Μπαγιαντέρα).<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Χατζηδουλής, 1980. Γεωργιάδης, 2005.

<sup>27</sup> Χατζιδάκις 1949, πρβλ Δαλιανούδη, 2010: 28, 52.

### 3. Το πέρασμα στο «έντεχνο» λαϊκό τραγούδι. Οι περιπτώσεις Χατζιδάκι - Θεοδωράκη

Ιστορικά γεγονότα, όπως η Μικρασιατική Καταστροφή (1922), η Κατοχή (1940-1945), έπειτα ο Εμφύλιος (1946-49), η απορρέουσα υλική και ψυχική εξαθλίωση, η εσωτερική κι εξωτερική μετανάστευση, το φαινόμενο της αστυφιλίας και τα μετέωρα όνειρα της τότε νεολαίας επιβάλλουν μια εκ βάθρων ανανέωση σε όλους τους τομείς. Από την άλλη μεριά, μια μη «εφησυχασμένη» πνευματική τάξη, η «γενιά του '30» (ανάμεσα τους οι: Νίκος Γκάτσος, Οδυσσέας Ελύτης, Γιώργος Σεφέρης, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Γιάννης Μόραλης, Κάρολος Κουν), έχει μόλις χαράξει νέους δρόμους στη λογοτεχνία, την ποίηση, τη ζωγραφική και το θέατρο προς μια κατεύθυνση πιο ελληνοκεντρική, και αναζητά αντίστοιχα μια νέα μουσική ταυτότητα.<sup>28</sup>

Η νέα μουσική ταυτότητα, όμως, δεν μπορεί να είναι ούτε το τραγούδι της υπαίθρου (δημοτικό), το οποίο αδυνατεί να σταθεί ως μέσο ψυχικής εκτόνωσης και συλλογικής έκφρασης των διαφορετικών -και με ποικίλες πολιτισμικές καταβολές- κοινωνικών ομάδων στο υπερπληθές πλέον κλεινόν άστυ, ούτε το ενοχοποιημένο και συνδεδεμένο με παράνομες «κάστες» ρεμπέτικο τραγούδι, ούτε το μετα-ρεμπέτικο/μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι -παρά την παλλαϊκή ταυτότητα και την αποδοχή από τις ευρύτερες μάζες-, αλλά ούτε και η λόγια ελληνική -πλην όμως δυτικών προτύπων- μουσική, «η οποία -όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Χατζιδάκις, το 1965-»...μισή ντυμένη με κουρέλια παριστάνει την Ευρώπη και η άλλη μισή με φουστανέλες την «αθάνατη Ελλάδα».<sup>29</sup>

Χρειάζεται μια νέα ταυτότητα που να εκφράζει τις παραδοσιακές ρίζες, τις βυζαντινές μουσικές καταβολές, τις δυτικές επιρροές, αλλά και τις ζώσες καλλιτεχνικές προσλαμβάνουσες μιας μεταβαλλόμενης ανομοιογενούς αστικής κοινωνίας. Επηρεασμένος ο Μ. Χατζιδάκις από το καλλιτεχνικό αίτημα της πνευματικής «γενιάς του '30» αναλαμβάνει να δημιουργήσει τη νέα μουσική ταυτότητα της Ελλάδας. Είναι ο πρώτος που μελοποιεί λόγιους ποιητές, π.χ. τα φωνητικά έργα *Μπολιβάρ*, σε ποίηση Νίκου Εγγονόπουλου, (1945-46) και *Δύο ναυτικά τραγούδια*, σε ποίηση

<sup>28</sup> Δαλιανούδη, 2010: 53. Για το ζήτημα της ελληνικότητας και τη γενιά του '30 βλ. αναλυτικά Τζιόβας, Δημήτρης (1989) *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα: Οδυσσέας. Και του ίδιου (2011) *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα – Νεωτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα: Πόλις.

<sup>29</sup> Από το σημείωμα του Μάνου Χατζιδάκι στον δίσκο *Ματωμένος Γάμος-Παραμύθι χωρίς Όνομα* (70242,COLUMBIA, 1965). Δαλιανούδη, 2010: 53.

Μίλτου Σαχτούρη (1946-47), και χρησιμοποιεί ρυθμο-μελωδικά μοτίβα από τη λαϊκή και δημοτική μας μουσική, σε συνδυασμό με την τεχνοτροπία της λόγιας δυτικο-ευρωπαϊκής μουσικής.

Παραδείγματα από την εργογραφία του συνθέτη ουκ ολίγα.<sup>30</sup> Ενδεικτικά επιλέγω το τραγούδι «Αθανασία» από τον ομώνυμο κύκλο τραγουδιών (1975) του Μάνου Χατζιδάκι, γραμμένο στο ρυθμό του τσάμικου, σε 6/4. Στο τραγούδι αυτό γίνεται αντιληπτή η αλλαγή στο ύφος, την αισθητική και τη λειτουργικότητα ενός από τους πιο χαρακτηριστικούς παραδοσιακούς χορούς, όπως και η διάσπαση/ αυτονόμηση πλέον των επιμέρους συνιστωσών του τριφυούς δρώμενου, γεγονότα, τα οποία παρατηρούνται κατά τη μετάβαση των χορών αυτών από το αμιγώς αγροτικό παραδοσιακό στο αστικό περιβάλλον.

Πρόκειται για μια έμμετρη μπαλάντα, η οποία προσφέρει στον ακροατή μια αίσθηση οικειότητας λόγω του ρυθμού του τσάμικου, δεν παύει όμως να είναι ένα τραγούδι, σύγχρονο, γραμμένο από ΜΗ παραδοσιακό δημιουργό. Προς την αντίληψη αυτής της νεωτερικότητας συμβάλλει και η απουσία ενοργάνωσης του εν λόγω τραγουδιού με όργανα, όπως κλαρίνο, βιολί, λαούτο, ντέφι κ.ά. (δηλ. όργανα-σύμβολα της ελληνικής παράδοσης), τα οποία έχουν πλέον αντικατασταθεί από το πιάνο (κατεξοχήν λόγιο όργανο, συνδεδεμένο με τη δυτική μουσική), ενώ το τραγούδι εκτελείται από τη Δήμητρα Γαλάνη, μια εκπαιδευμένη μουσικά και όχι παραδοσιακή/πρακτική τραγουδίστρια. Μ' αυτόν τον τρόπο, ο Χατζιδάκις θέτει τις δομικές, ενορχηστρωτικές, ρυθμολογικές κι αισθητικές προδιαγραφές για ένα πρωτόγνωρο για την εποχή «μικτό» είδος τραγουδιού, το οποίο «ατέχνως» και αδοκίμως, ονομάστηκε *έντεχνο λαϊκό τραγούδι*.<sup>31</sup> Το «έντεχνο» λαϊκό τραγούδι, αν και ως όρος δεν περιέχει ποιοτικά κριτήρια, διαφοροποιεί αυτό το είδος τραγουδιού από το απλό λαϊκό τραγούδι (τόσο της υπαίθρου όσο και του άστεως) σε ό,τι αφορά την προέλευσή του, την επεξεργασία που έχει υποστεί και τη σχέση του με την ποίηση.<sup>32</sup> Γι' αυτό η δική μου αντιπρόταση για τον αδόκιμο όρο «έντεχνο» είναι «λαϊκογενές» λόγιο ή «ημιλόγιο» τραγούδι,<sup>33</sup> (χωρίς να σημαίνει, ότι και αυτοί οι αντιπροτεινόμενοι όροι – αν και πιο σαφείς για το περιεχόμενο και την προέλευση του μικτού αυτού είδους-

<sup>30</sup> Για τα έργα του Μάνου Χατζιδάκι που έχουν σχέση με τη δημοτική και τη λαϊκή/ ρεμπέτικη μουσική, βλ. Δαλιανούδη, Ρενάτα (2010) *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή παράδοση – Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο έντεχνο λαϊκό τραγούδι*, Αθήνα: ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΠΡΟΣΩΠΑ.

<sup>31</sup> Δαλιανούδη, 2010: 185.

<sup>32</sup> Ανωγειανάκης, 1964: 343-344. Θεοδωράκης, 1986: 157, 256. Σηφάκης, 1988: 137. Αμαργιανάκης, 1998: 14-17, 20-24. Δαλιανούδη, 2010: 25, 31.

<sup>33</sup> Δαλιανούδη, 2010: 22.

λειτουργούν ως θέσφατα). Το μικτό αυτό είδος τραγουδιού πρωτοδημιουργείται από τον Μάνο Χατζιδάκι το 1946, θεμελιώνεται, όμως, 12 χρόνια αργότερα από τον Μίκη Θεοδωράκη, με πιο έντονα ιδεολογικά και κυρίως πολιτικά κίνητρα, με την 2<sup>η</sup> εκδοχή του *Επιταφίου* (1958), με τον Γρηγόρη Μπιθικώτση (είχε προηγηθεί η λυρική, «ελαφρά» και «αστική» ενορχήστρωση του Χατζιδάκι με τη Νάνα Μούσχουρη).

Ο Θεοδωράκης μέσα από τη «στρατευμένη πολιτική του, τρέφει τη στρατευμένη μουσική του» (φράση του Φ. Μιττεράν το 1975), στο πλαίσιο του ιδεολογικού κινήματος «της μαχόμενης κουλτούρας», μιας μορφωτικής – πολιτιστικής επανάστασης (όπως γράφει ο Ροζέ Γκαρωντύ, στο *Χρέος* του Θεοδωράκη, το 1972),<sup>34</sup> με αφετηρία τις αριστερές δυνάμεις της χώρας, επιδιώκει από τη δεκαετία του '60 τη μουσική και αισθητική αγωγή του ευρύ κοινού μέσα από λαϊκά τραγούδια υψηλών απαιτήσεων, βασισμένων στην ποίηση των Γιάννη Ρίτσου, Γιώργου Σεφέρη, Οδυσσέα Ελύτη, Κώστα Βάρναλη, Μανόλη Αναγνωστάκη κ.ά.<sup>35</sup> Και αυτό γιατί, όπως ομολογεί ο ίδιος ο συνθέτης: «Ο λαϊκός μας πολιτισμός δε σημαίνει για τον λαό μας μόνο Τέχνη, μονάχα αισθητική απόλαυση. Σημαίνει ακόμα την αγάπη της ελληνικής γλώσσας, σαν την πεμπτουσία της ελληνικής κληρονομιάς».<sup>36</sup>

Μέσα από τη μελοποιημένη ποίηση ο Θεοδωράκης καθιστά τις πλατιές μάζες κοινωνό αφενός της λόγιας σύγχρονης ποίησης, αφετέρου συνθετότερων δομών του ελληνικού τραγουδιού, όπως: τραγούδι-ποταμός (π.χ. *Πνευματικό Εμβατήριο* σε ποίηση Άγγελου Σικελιανού (1969) και *Raven*, σε ποίηση Γιώργου Σεφέρη (1970)), μετα-συμφωνικό έργο/ λαϊκό ορατόριο (π.χ. *Άξιον Εστί*, σε ποίηση Οδ. Ελύτη (1964)), λαϊκό λυρικό θέατρο/ λαϊκή τραγωδία (π.χ. *Το τραγούδι του Νεκρού Αδελφού*, σε στίχους Μ. Θεοδωράκη, βασισμένο στο ομώνυμο δημοτικό τραγούδι (1962)) κ.ά. (Μουσικό παράδειγμα του Μ. Θεοδωράκη από το λαϊκό ορατόριο *Άξιον Εστί*, σε ποίηση Οδ. Ελύτη).

Η διαφορά των δύο συνθετών (πέρα από τη διαφορετική χρονολογική αφετηρία) έγκειται στο γεγονός, ότι η πράξη του Χατζιδάκι θεωρείται εκλεκτικιστική, έχει καλλιτεχνικό ιδεολογικό υπόβαθρο και κατ' ουσίαν απευθύνεται σ' ένα «ανώτερο» δυτικο(σ)τραφές κοινό, αποσκοπώντας στη γνωριμία αυτού με τις ομορφιές της λαϊκής παράδοσης` ενώ η πράξη του Θεοδωράκη έχει σαφώς πολιτικό (με την

<sup>34</sup> Θεοδωράκης, 1972: 248. Πρβλ Δαλιανούδη, 2013: 137.

<sup>35</sup> Δαλιανούδη, 2013: 137.

<sup>36</sup> Θεοδωράκης, 1972: 393.

ευρύτερη και τη στενότερη έννοια) υπόβαθρο, απευθύνεται σ' ολόκληρο τον λαό, γι' αυτό και έχει μαζικό χαρακτήρα.

Η πρωτοτυπία και η επιτυχία του εγχειρήματος των δύο συνθετών έγκειται στο γεγονός, ότι η λογιότητα συνυπάρχει με τη λαϊκότητα, μέσα σε μια διαλεκτική σχέση: η θεωρητική γνώση της δυτικής μουσικής συνδυάζεται με τις μελωδίες, τους ρυθμούς και τα όργανα της δημοτικής και της λαϊκής παράδοσης, ενώ ο «βασανισμένος» στίχος από την πένα λόγιου ποιητή ή στιχουργού έχει την ίδια αμεσότητα με τη λαϊκή σοφία της ανώνυμης δημοτικής ποίησης, δημιουργώντας έτσι ένα «ποιητικό» τραγούδι, «έντεχνο» και λαϊκό μαζί, ως μια νέα «εθνική» μουσική παράδοση, με προέλευση και επεξεργασία λόγια αλλά με ουσία λαϊκή.<sup>37</sup>

Αξίζει να σημειωθεί, ότι απ' τη μια πλευρά, οι δυο αυτοί συνθέτες –με τις μουσικές και ποιητικές προδιαγραφές που θέτουν και την ιδεολογία που προτάσσουν- δημιουργούν ακούσια και άτυπα «σχολή έντεχνου λαϊκού τραγουδιού», για συνθέτες των αμέσως επόμενων δεκαετιών ('60, '70, '80), μεταξύ των οποίων οι: Σταύρος Ξαρχάκος, Μάνος Λοΐζος, Χρήστος Λεοντής, Δήμος Μούτσης, κ.ά.

Από την άλλη πλευρά, από μόνη της η παράδοση-ως ρυθμός, μελωδία, μοτίβα, όργανα, στίχος, θεματολογία, ύφος- λειτουργεί πλέον:

α) ως «όχημα» για επιστροφή στις ξεχασμένες και παραγνωρισμένες ρίζες μας, εδώ με πρωτεργάτη τον συνθέτη Γιάννη Μαρκόπουλο (δίσκοι «Χρονικό», 1969, «Ιθαγένεια» 1971 κ.ά.),

β) ως δεξαμενή έμπνευσης για «επαναστατικά» και «folk-rock» τραγούδια στα χνάρια του Bob Dylan και της Joan Baez, όπως αυτά του Διονύση Σαββόπουλου (π.χ. τα τραγούδια «μπάλλος», «Καραγκιόζης», «ας κρατήσουν οι χοροί» κ.ά.),

γ) ως απαραίτητο «εξωτικό» συστατικό για ethnic τραγούδια, με παραδείγματα τους Mode Plagal (ελληνικό συγκρότημα που αναμιγνύει τη δημοτική μουσική με την jazz, την funk, την rock και τα blues) και πιο πρόσφατα τους Villagers of Ioannina City (V.I.C. ελληνικό ψυχεδελικό «folk- post rock» συγκρότημα που διασκευάζει ηπειρώτικη μουσική, π.χ. το τραγούδι «εγώ κρασί δεν έπινα»)<sup>38</sup> και

<sup>37</sup> Δαλιανούδη, 2010: 185.

<sup>38</sup> «Krasi»: <https://www.youtube.com/watch?v=txi9hTfCH0s&nohtml5=False> [τελευταία πρόσβαση 15/3/2016]

δ) ως «πυρήνας» για παραδοσιακοφανή τραγούδια, όπως αυτά του Παντελή Θαλασσινού που μυρίζουν Αιγαίο και παράλια (π.χ. οι δίσκοι «Αστράναμματα», 1996, «Απ' την Τήλο ως τη Θράκη», 1999) και πιο πρόσφατα το τραγούδι «τα κλειδιά» του Θοδωρή Κοτοσιά με έντονα ηπειρώτικο άρωμα και λαϊκό χρώμα.<sup>39</sup>

#### **4. Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο ... στα «Παιδιά του Πειραιά» και το συρτάκι του «Ζορμπά»**

Απ' τα μέσα της δεκαετίας του '50 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '60, ο ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος διανύει- σύμφωνα με τις εισπράξεις από τα εισιτήρια και τον αριθμό των ετησίων εγχώριων παραγωγών- την πιο παραγωγική και πετυχημένη περίοδο του. Ο κινηματογράφος, ως είδος ψυχαγωγίας, είναι ανέκαθεν πιο μαζικός, πιο λαϊκός και ως επί το πλείστον πιο επίκαιρος- αφού καταπιάνεται με καυτά προβλήματα που αφορούν την (τότε) τρέχουσα ελληνική καθημερινότητα κι επικαιρότητα: φτώχεια, μιζέρια, προσπάθεια συναισθηματικού και κοινωνικού απεγκλωβισμού, ταξικές διαφορές κ.λπ. Κατά συνέπεια, οι ήρωες των ταινιών αυτών είναι καθημερινοί άνθρωποι: μεροκαματιάρηδες, βιοπαλαιστές, μπεκρήδες, φτωχοί νέοι με φιλοδοξίες. Τα θέματα του κινηματογράφου δραματοποιούνται: α) είτε ως μελοδράματα, με θλιβερές καταστάσεις και λαϊκούς ήρωες, με τους οποίους ταυτίζονται οι θεατές και –κλαίγοντας- εκφράζουν τον δικό τους παρόμοιο πόνο, β) είτε ως κωμωδίες και φαρσοκωμωδίες, οι οποίες προσφέρουν γέλιο προς «λήθη» και «φυγή» από τη δυσάρεστη καθημερινότητα. Έτσι, ο κινηματογράφος αποτελεί, για εκείνη την εποχή, το κύριο και συνάμα το φτηνότερο μέσο ψυχαγωγίας και μαζικής συναισθηματικής εκτόνωσης των κατώτερων (κυρίως) και μεσαίων κοινωνικών στρωμάτων.

<sup>39</sup> «Τα κλειδιά»: <https://www.youtube.com/watch?v=k9JHREJGFDk> [τελευταία πρόσβαση 18/2/2016]



Αφίσες από ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο. Ημερομηνία ανάκτησης: 8-4-2016.<sup>40</sup>

Η άνθηση αυτή του κινηματογράφου γίνεται αφορμή να γραφτούν πολλές μουσικές και να προωθηθούν πολλά τραγούδια μέσα από τη μεγάλη οθόνη. Είναι ευνόητο, ότι το ύφος των τραγουδιών, τα οποία καλείται να συνθέσει ένας συνθέτης για τον κινηματογράφο, πρέπει να είναι αντίστοιχο του ύφους και του περιεχομένου της ταινίας. Προκειμένου να επιτευχθεί ο σκοπός τους, εκτός από την «κατάλληλα» εμπνευσμένη μελωδία, χρησιμοποιούν δομικά στοιχεία της λαϊκής μουσικής, ήτοι ρυθμούς (π.χ. ζεϊμπέκικα, χασάπικα, χασαποσέρβικα, τσιφτετέλια κ.λπ.), όργανα (μουζούκια, μπαγλαμάδες), τεχνοτροπίες (διπλο-πενιά) και συνθέτουν λαϊκή ή ρεμπετοφανή μουσική. Χρησιμοποιούν, ακόμα, και λαϊκές φωνές για να πουν τα τραγούδια τους (π.χ. Γρ. Μπιθικώτσης, Πάνος Γαβαλάς, Καίτη Γκρέν, Πόλυ Πάνου, Βίκυ Μοσχολιού κ.ά.), όπου κρίνουν ότι αυτό θα συμβάλλει ακόμα περισσότερο στον επιθυμητό λαϊκό χαρακτήρα και στην επιτυχία της μουσικής τους.

Μέσα σ' αυτό το κλίμα γράφονται πολλά γνωστά τραγούδια, από γνωστούς ή/και ανερχόμενους συνθέτες της εποχής (όπως ο Μ. Χατζιδάκις, ο Μ. Θεοδωράκης, ο Στ.

<sup>40</sup> Ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος: 8-4-2016.

Ξαρχάκος, ο Γ. Ζαμπέτας κ.ά.), τα οποία γίνονται μεγάλα και διαχρονικά σουξέ του λαϊκού ρεπερτορίου. Ενδεικτικά αναφέρω τα εξής:

- το περίφημο ζεϊμπέκικο «Αγάπη που ’γινες δίκικο μαχαίρι» με τη φωνή της Μελίνας Μερκούρη, το επίσης ζεϊμπέκικο «Ο μήνας έχει 13» και το χαρωπό χασαποσέρβικο «Εφτά τραγούδια θα σου πω», στην ταινία *Στέλλα* του Κακογιάννη, το 1955.
- το τσιγγάνικο τσιφτετέλι-σουξέ «γαρύφαλλο στ’ αυτί» και τα πετυχημένα ζεϊμπέκικα: «Είμαι άντρας και το κέφι μου θα κάνω» και «Αχ, βρε παλιομισοφόρια», στη μουσική του Μ.Χ. για την ταινία του Σακελλάριου *Λατέρνα, φτώχεια και φιλότιμο*, το 1955
- το επίσης τσιγγάνικο τσιφτετέλι-σουξέ «Φούστα κλαρωτή» από την ταινία του Σακελλάριου *Λατέρνα, Φτώχεια και Γαρύφαλλο*, το 1957, σε μουσική του Μ.Χ.
- το χλιοτραγουδισμένο και πολυβραβευμένο χασάπικο «Τα παιδιά του Πειραιά» με τη Μελίνα Μερκούρη, καθώς και τα χασάπικα: «Έγινε παρεξήγηση» (ή «Προδοσία») και «νυχτερινός περίπατος» (ή «Ερημιά»), από την ταινία του Ζυλ Ντασέν *Ποτέ την Κυριακή*, το 1960 κ.ά.
- το ζεϊμπέκικο «Είμαι αητός χωρίς φτερά», από την ταινία *Αγάπη και θύελλα*, το 1961.
- Τα χασάπικα «Στα χέρια σου μεγάλωσαν», «άπονη ζωή» και το ζεϊμπέκικο «Κόκκινα φανάρια» από την ομώνυμη ταινία του Βασίλη Γεωργιάδη το 1963, σε μουσική του Σταύρου Ξαρχάκου.
- Τα χασάπικα «Ο χορός του Σάκαινα» και «όνειρο δεμένο στο μουράγιο», από την ταινία *Λόλα* του Ντίνου Δημόπουλου, το 1964, σε μουσική του Στ. Ξαρχάκου.
- Το πασίγνωστο «συρτάκι του Ζορμπά» από την ομώνυμη ταινία του Μιχ. Κακογιάννη, σε μουσική του Μ.Θ. το 1964.
- Το πολυχορευμένο χασαποσέρβικο «Ο πιο καλός ο μαθητής» από την ομώνυμη ταινία, σε μουσική Γ. Ζαμπέτα, το 1968.





Χατζιδάκις, Μ. Δίσκος "Never on Sunday". Ημερομηνία ανάκτησης: 8-4-2016.<sup>41</sup>

Μέσα σ' αυτόν τον παραγωγικό οργανισμό για τον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο, θα σταθούμε σε δύο πασίγνωστες μουσικές από δυο βραβευμένους και πολυγραφότατους συνθέτες: τη μουσική του Μ. Χατζιδάκι για την ταινία του Ζυλ Ντασέν *Ποτέ την Κυριακή*, το 1960, (η οποία παρουσιάζεται στο 13<sup>ο</sup> Φεστιβάλ των Καννών) και συγκεκριμένα το τραγούδι της ταινίας («Τα παιδιά του Πειραιά») κερδίζει από την American Motion Picture Academy το Όσκαρ καλύτερου τραγουδιού. Και τη μουσική του Μ. Θεοδωράκη για την ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη *Ζορμπάς ο Έλληνας*, με τον Άντονι Κουίν, τον Άλαν Μπέιτς και την Ειρήνη Παπά, όπου πρωτακούγεται το «συρτάκι», σε χορογραφία Γιώργου Προβιά.

<sup>41</sup> Χατζιδάκις, 1960: 8-4-2016.



Θεοδωράκης, Μ. Δίσκος “Zorba the Greek”. Ημερομηνία ανάκτησης: 8-4-2016.<sup>42</sup>

Στην μεν πρώτη περίπτωση, ο Χατζιδάκις χρησιμοποιεί τον λαϊκό ρυθμό του χασάπικου, τα μπουζούκια και τη φωνή της δημοφιλούς ηθοποιού Μελίνας Μερκούρη, δηλ. δομικά και αισθητικά στοιχεία της αστικο-λαϊκής μουσικής παράδοσης για να φτιάξει ένα ωραίο λαϊκό τραγούδι, το οποίο ανήκει στη λαϊκή μουσική (πάλι του άστεως). Στη δεύτερη περίπτωση, ο Θεοδωράκης παίρνει τη μελωδία από έναν παραδοσιακό συρτό χορό της Κρήτης (τον «αρμενοχωριανό»), δηλ. μελωδικό και ρυθμικό δομικό στοιχείο από την παραδοσιακή μουσική, συνδυάζει τη χορευτική κίνηση από την κρητική μουσική, με το χασάπικο από την αστικο-λαϊκή μουσική, παίρνει τα μπουζούκια από την αστικο-λαϊκή μουσική και φτιάχνει ένα παραδοσιακοφανές ορχηστρικό, το οποίο ανήκει σαφώς στην αστικο-λαϊκή μουσική.

Κοινός παρονομαστής για τις μουσικές αυτές είναι αφενός, ότι οι εν λόγω μουσικές κάλλιστα θα μπορούσαν να έχουν γραφτεί από χέρι πρακτικών λαϊκών δημιουργών παρότι οι δημιουργοί τους δε συγκαταλέγονται στους αμιγώς λαϊκούς. Αφετέρου ότι οι μουσικές αυτές αποκτούν φήμη και εκτός των ελληνικών συνόρων και όχι μόνο παραμένουν διαχρονικές αλλά συνιστούν σύμβολα «εθνικής» πολιτισμικής, τουριστικής και άλλης ταυτότητας. The Greek souvlaki και syrtaki είναι δηλωτικό της

<sup>42</sup> Θεοδωράκης, 1964: 8-4-2016.

εθνικής εικόνας της Ελλάδας τόσο από τους ίδιους τους Έλληνες όσο και από τους ξένους, ενώ λειτουργεί συχνά ως τουριστικό θέλγητρο. Κι έτσι από την παράδοση του δημοτικού με το τσαρούχι φτάσαμε στην παράδοση του λαϊκού με το μπουζούκι.

### Βιβλιογραφία

- Αμαργιανάκης, Γ. (1999), *Εισαγωγή στην ελληνική δημοτική μουσική*, Διδακτικές Σημειώσεις, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α.
- Αμαργιανάκης, Γ. (1994), *Για μια μορφολογία του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Διδακτικές Σημειώσεις, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1991), *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Αθήνα: ΜΕΛΙΣΣΑ.
- Αυδίκος, Ε. (2009), *Εισαγωγή στις σπουδές του λαϊκού πολιτισμού. Λαογραφίες-Λαϊκοί πολιτισμοί- Ταυτότητες*, Αθήνα: Κριτική.
- Βουρνάς, Τ. - Γαρίδη, Ε. (1961), *Η παράδοση και η επιβίωσή της στο σημερινό πολιτισμό μας*, Αθήνα: Τολίδη.
- Baud-Bovy, S. (1994), *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, 2<sup>η</sup> έκδοση. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Bourdieu, P. (1977), *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology.
- Cowan, J. (2000/ 1998), Music cultures of Europe. Greece. Urban music. Στο Rice Timothy, Porter James & Goertzen Chris (edit.), *The Garland Encyclopedia of World Music*, New York & London: The Garland Publishing.
- Γεωργιάδης, Ν. (1996), *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή.
- Γεωργιάδης, Ν. (2005) *Το φαινόμενο Τσιτσάνης*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Δαλιανούδη, Ρ. (2010), *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση. Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι*, Αθήνα: Ελληνικά Πρόσωπα.

Δαλιανούδη, Ρ. (2013), *Μίκης Θεοδωράκης: Ποιος τη ζωή του... Μικρή πνευματική περιπλάνηση στη ζωή και το έργο ενός ζωντανού μύθου της «μαχόμενης κουλτούρας»*. Κείμενα από το πρόγραμμα της ομώνυμης θεατρικής παράστασης, θέατρο Badminton, Μάιος – Νοέμβριος 2013.

Δαμιανάκος, Στ. (1987), *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*. Αθήνα: Πλέθρον.

Δαμιανάκος, Σ. (1994), *Για μια κοινωνιολογική ανάγνωση του λαϊκού χορού – Το παράδειγμα του ζειμπέκικου και του χασάπικου*. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κόνιτσας.

Δραγούμης, Μ., Λέκκας, Δ. & Τροβολά, Β. (2003Γ), *Θεωρητικές όψεις της ελληνικής αστικο-λαϊκής μουσικής*. Στο Γράψας Ν., Γρηγορίου Ν., Δραγούμης Μ., Εμπειρικός Λ., Λέκκας Δ., Λούντζης Ν., Μανωλιδάκης Γ., Μωραΐτης Θ., Ρωμανού Κ., Σαρρής Χ., Τζάκης Δ., Τσάμπρας Γ., Τυροβολά Β. (2003), *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού*, τ. Γ, Πάτρα: Ε.Α.Π.

Ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος. Ημερομηνία ανάκτησης: 8-4-2016.  
[https://www.google.gr/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.karagiannis-karatzopoulos.com%2Fimages%2Fpoioi\\_eimaste%2Fafises%2F48.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fellinikoskinimatografos.gr%2F%25CE%25B7-%25CE%25B5%25CF%2584%25CE%25B1%25CE%25B9%25CF%2581%25CE%25B5%25CE%25AF%25CE%25B1-%25CE%25BA%25CE%25B1%25CF%2581%25CE%25B1%25CE%25B3%25CE%25B9%25CE%25AC%25CE%25BD%25CE%25BD%25CE%25B7%25CF%2582-%25CE%25BA%25CE%25B1%25CF%2581%25CE%25B1%25CF%2584%25CE%25B6%25CF%258C%25CF%2580%25CE%25BF%25CF%2585%25CE%25BB%25CE%25BF%2F&docid=Sc7PiUjjzxcAvM&tbnid=osCCNB2dCK00xM%3A&w=1212&h=850&client=safari&ved=0ahUKewiT1eLBxonMAhWqBZoKHdaTCUsQMwgdKAIwAg&iact=mr&uact=8](https://www.google.gr/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.karagiannis-karatzopoulos.com%2Fimages%2Fpoioi_eimaste%2Fafises%2F48.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fellinikoskinimatografos.gr%2F%25CE%25B7-%25CE%25B5%25CF%2584%25CE%25B1%25CE%25B9%25CF%2581%25CE%25B5%25CE%25AF%25CE%25B1-%25CE%25BA%25CE%25B1%25CF%2581%25CE%25B1%25CE%25B3%25CE%25B9%25CE%25AC%25CE%25BD%25CE%25BD%25CE%25B7%25CF%2582-%25CE%25BA%25CE%25B1%25CF%2581%25CE%25B1%25CF%2584%25CE%25B6%25CF%258C%25CF%2580%25CE%25BF%25CF%2585%25CE%25BB%25CE%25BF%2F&docid=Sc7PiUjjzxcAvM&tbnid=osCCNB2dCK00xM%3A&w=1212&h=850&client=safari&ved=0ahUKewiT1eLBxonMAhWqBZoKHdaTCUsQMwgdKAIwAg&iact=mr&uact=8)

Ζωγράφου, Μ. (2003), *Ο χορός στην ελληνική παράδοση*, Αθήνα: ArtWork.

Ζωγράφου, Μ. (2003Α), *Συνθετικές αρχές χορού-μουσικής-ποίησης*. Στο Βιρβιδάκης Στ., Γράψας Ν., Γρηγορίου Ν., Ζωγράφου Μ., Λέκκας Δ., Παπαοικονόμου-Κηπουργού Κ. (2003), *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού*, τ. Α', Πάτρα: Ε.Α.Π.

Θεοδωράκης, Μ. (1964), “Zorba the Greek”. Ημερομηνία ανάκτησης: 8-4-2016.  
[https://www.google.gr/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Famelib.seab.gr%2Fmedia%2F461%2Fth\\_1461\\_0\\_big.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Famelib.seab.gr%2Farchive%2Fitem%2F1461&docid=b1tqsAMAndOaOM&tbnid=oWxVJYuQquHUOM%3A&w=600&h=597&itg=1&client=safari&ved=0ahUKewijkJH2zYnMAhUKP5oKHdeRBjAQMwgcKAEwAQ&iact=mr&uact=8](https://www.google.gr/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Famelib.seab.gr%2Fmedia%2F461%2Fth_1461_0_big.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Famelib.seab.gr%2Farchive%2Fitem%2F1461&docid=b1tqsAMAndOaOM&tbnid=oWxVJYuQquHUOM%3A&w=600&h=597&itg=1&client=safari&ved=0ahUKewijkJH2zYnMAhUKP5oKHdeRBjAQMwgcKAEwAQ&iact=mr&uact=8)

- Θεοδωράκης, Μ. (1972), *Το Χρέος*, τ. Α' και Β', Αθήνα: Πλειάδας.
- Θεοδωράκης, Μ. (1975), *Οι μνηστήρες της Πηνελόπης*, Αθήνα: Παπαζήσης.
- Θεοδωράκης, Μ. (1986), *Για την ελληνική μουσική*, Αθήνα: Καστανιώτης. 2<sup>η</sup> έκδοση.
- Κάβουρας, Π. (επιμ.) (2010), *Φολκλόρ και Παράδοση. Ζητήματα Ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*. Αθήνα: Νήσος.
- Καψωμένος, Ε. (1996), *Δημοτικό τραγούδι - Μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα: Πατάκης.
- Κιουρτσάκης, Γ. (1983), *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία- Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα: Κέδρος.
- Κοτονιάς, Θ., «Τα κλειδιά». Ημερομηνία ανάκτησης: 18-2-2016.  
<https://www.youtube.com/watch?v=k9JHRFJGFDk>
- Κουνάδης, Π. (2000), *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, τ. Α', Αθήνα: Κατάρτι.
- Κυριακίδης, Σ. (1965), *Το δημοτικό τραγούδι – Συναγωγή Μελετών*, Αθήνα: Ερμής.
- Κυριακίδου-Νέστωρος, Α. (1993/1979), *Λαογραφικά Μελετήματα*, Αθήνα: Πορεία.
- Λέκκας, Δ. (2003Α), Το πρωτογενές δρώμενο: ιστορική βάση και λειτουργίες. Στο Βιρβιδάκης Στ., Γράψας Ν., Γρηγορίου Ν., Ζωγράφου Μ., Λέκκας Δ., Παπαοικονόμου-Κηπουργού Κ. (2003), *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού*, τ. Α', Πάτρα: Ε.Α.Π.
- Μερακλής, Μ.Γ. (1989), *Λαογραφικά Ζητήματα*, Αθήνα: Χ. Μπούρα.
- Παχτικός, Γ. (1905), *260 Δημόδη ελληνικά άσματα από του στόματος του ελληνικού λαού*, Αθήνα: Τύποις Σακελλαρίου.
- Ρήγα, Α.- Β. (2003), *Βασίλης Τσιτσάνης, Ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σηφάκης, Γ. (1988), *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Ηράκλειο: Π.Ε.Κ.

- «Τετράς ξακουστή του Πειραιά». Ημερομηνία ανάκτησης: 8-4-2016.  
[https://www.google.gr/imgres?imgurl=http%3A%2F%2F3.bp.blogspot.com%2F-mWJ60Rdfaf8%2FUSNajaNH4yI%2FAAAAAAAAAFUO%2Fd00\\_w5oH5po%2Fs1600%2F%25CF%2584%25CE%25B5%25CF%2584%25CF%2581%25CE%25B1%25CF%2583.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fvideomusicview.blogspot.com%2F2013%2F02%2Fblog-post\\_19.html&docid=MjBwkBKbkCLBGM&tbid=JVhc6Lvmm35YKM%3A&w=640&h=459&client=safari&ved=0ahUKEwjn6aC2hoXMAhUCvxOKHRh2BKwQMwgbKAAwA&iact=mrc&uact=8](https://www.google.gr/imgres?imgurl=http%3A%2F%2F3.bp.blogspot.com%2F-mWJ60Rdfaf8%2FUSNajaNH4yI%2FAAAAAAAAAFUO%2Fd00_w5oH5po%2Fs1600%2F%25CF%2584%25CE%25B5%25CF%2584%25CF%2581%25CE%25B1%25CF%2583.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fvideomusicview.blogspot.com%2F2013%2F02%2Fblog-post_19.html&docid=MjBwkBKbkCLBGM&tbid=JVhc6Lvmm35YKM%3A&w=640&h=459&client=safari&ved=0ahUKEwjn6aC2hoXMAhUCvxOKHRh2BKwQMwgbKAAwA&iact=mrc&uact=8)
- Τζιόβας, Δ. (1989). *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Τζιόβας, Δ. (2011), *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα – Νεωτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα: Πόλις.
- Τσιάνης, Σ. (2003), *Δημοτικά τραγούδια της Σκύρου: του νησιού του χρυσοπράσινου αετού*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα και Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Τυροβολά, Β. (1998), *Οι ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί*, Αθήνα: Gutenberg.
- Τυροβολά, Β. (2003E), Εθνογραφική παρουσίαση του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Στο Γύφτουλας Ν., Ζωγράφου Μ., Κουτσούμπα Μ., Μητροπούλου Γ., Τσάτσου-Συμεωνίδη Ντ., Τυροβολά Β. (2003), *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού, τ. Ε*, Πάτρα: Ε.Α.Π.
- Χατζηδουλής, Κ. (1980), *Βασίλης Τσιτσάνης, η ζωή μου...το έργο μου* Αθήνα: Νεφέλη 1980.
- Χατζηπανταζής, Θ. (1986), *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί*, Αθήνα: Στιγμή.
- Χατζιδάκις, Μ. (1960), “Never on Sunday”. Ημερομηνία ανάκτησης: 8-4-2016.  
[https://www.google.gr/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi499uMy4nMAhWD7xOKHYr6B9gOjRwIBw&url=http%3A%2F%2Fseedpoint.gr%2Fen%2Fartist%2Fmanos-chatzidakis%2F&psig=AFQjCNGjKI\\_jHrE2NcJRxx4-V3SgG0xFew&ust=1460567223561642](https://www.google.gr/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi499uMy4nMAhWD7xOKHYr6B9gOjRwIBw&url=http%3A%2F%2Fseedpoint.gr%2Fen%2Fartist%2Fmanos-chatzidakis%2F&psig=AFQjCNGjKI_jHrE2NcJRxx4-V3SgG0xFew&ust=1460567223561642)
- Χατζιδάκις, Μ. (1965), *Ματωμένος Γάμος-Παραμύθι χωρίς Όνομα*, Δίσκος βινυλίου 33½ στροφών [70242,COLUMBIA, 1965]
- Χατζιδάκις, Μ. (1980), Το λαϊκό, το μάγκικο και το παλιό ρεμπέτικο. Στο *Τα σχόλια του Τρίτου*, Αθήνα: Εξάντας.
- Χολστ, Γ. (1995), *Ο δρόμος για το ρεμπέτικο*, Ντενίζ Χάρβευ.