

**ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



**ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ**

Όψεις της λαϊκότητας στην αθηναϊκή μουσική σκηνή

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ειρήνη Δασκαλάκη

Αθήνα, 2017

Όψεις της λαϊκότητας στην αθηναϊκή μουσική σκηνή

Χαρίκλεια Τσοκανή, Επ. Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)
Μαρία Παπαπαύλου, Αν. Καθηγήτρια Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου
Μαρία Παραδείση, Επ. Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Ειρήνη Δασκαλάκη , 2017

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Στη μητέρα μου
Μαρία Δασκαλάκη

«... Και για να εξηγηθούμε, όταν λέω κάτι λαϊκό δεν το εννοώ και για τον Λαό. Κατά σύμπτωση, ο Λαός κάθε άλλο παρά λαϊκός είναι. Τα μπουζούκια, οι μπαγλαμάδες και οι ζουρνάδες, είναι η συνήθεια του. Εμένα μ' ενδιαφέρουν εκείνες οι λίγες, οι μοναδικές του στιγμές που ζει, χωρίς καλά-καλά να καταλαβαίνει την αλήθεια του. Είναι οι στιγμές που είναι σκέτα άνθρωπος, χωρίς την βία του Χρόνου, χωρίς την αγωνία του Χώρου, χωρίς την φθορά της Τάξης του...».

M.Χατζιδάκις (1949)

«There is no essence of the popular. The people, can only be defined dialogically»

S. Hall (1981)

«The discourse of the popular is closely tied to the project of modernity».

R. Middleton (1990)

«Το ότι η πολιτική ασκείται και μέσα στις έννοιες φαίνεται εύλογο αν αναλογιστεί κανείς ότι όποιος κατασκευάζει ή χρησιμοποιεί μια έννοια, τις περισσότερες φορές δεν θέλει μόνο να δηλώσει το περιεχόμενό της, αλλά παράλληλα να δείξει την εγκυρότητα μιας ερμηνείας, να πείσει ή να πάρει με το μέρος του αυτούς στους οποίους απευθύνεται κάθε φορά. Υπό το πρίσμα αυτό ιδωμένες, οι έννοιες δεν είναι αθώες, αλλά φορτισμένες με συμφέροντα, ως προς τα οποία και ενέχονται όσοι τις κατασκευάζουν ή τις χρησιμοποιούν».

Κοσμάς Ψυχοπαίδης (1997)



Εικ.1 .Σκίτσο του Μποστ: ο Μ.Χατζιδάκις και η παρέα του

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	σ. 12
1. Κεφάλαιο πρώτο	
Η μέθοδος και τα θεωρητικά αναλυτικά–ερμηνευτικά εργαλεία	
1α. Τα ερευνητικά ερωτήματα, η θεωρητική αφετηρία και τα μεθοδολογικά εργαλεία άντλησης γνώσης από το ερευνητικό πεδίο.	σ.15
1β. Θεωρητικά αναλυτικά–ερμηνευτικά εργαλεία	σ.18
2. Κεφάλαιο δεύτερο	
Θεωρητικές θέσεις για την κουλτούρα, την εξουσία, τη μουσική και τη λαϊκότητα	σ.23
3. Κεφάλαιο τρίτο	
Παρουσίαση, ανάλυση, ερμηνεία του πραγματολογικού υλικού	
3.α. Τι είναι λαϊκό;	σ.36
3.β. Διπολικά σχήματα στο πεδίο της λαϊκής μουσικής	σ. 59
3.γ. Τα ηγεμονικά παραδείγματα: ιστορική-αναλυτική προσέγγιση του πεδίου	σ. 73
4. Κεφάλαιο τέταρτο	
Συμπεράσματα	σ.111
5. Βιβλιογραφία	σ.119

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στην επιβλέπουσα καθηγήτρια κυρία Χαρίκλεια Τσοκανή, για την ένθερμη υποστήριξη της και κυρίως για την ελευθερία που μου έδωσε να αναπτύξω τις ιδέες μου. Ευχαριστώ επίσης θερμά την καθηγήτρια κυρία Μαρία Παπαπαύλου για τις πολύτιμες παρατηρήσεις της και την καθηγήτρια κυρία Μαρία Παραδείση για την σημαντική συμβολή της στη βελτίωση της μορφής της παρούσας εργασίας. Ευχαριστώ επίσης όλους αυτούς που βοήθησαν με τη συμμετοχή τους στη διεξαγωγή της έρευνας.

Περίληψη

Η μελέτη εστιάζει στο παρόν της «λαϊκής» μουσικής στην αθηναϊκή μουσική σκηνή, το οποίο κατανοεί μέσα από το παρελθόν του, έχει δε εθνομουσικολογική-ανθρωπολογική προοπτική, σύμφωνα με την οποία η μουσική εξετάζεται ως κουλτούρα και στην κουλτούρα, δηλαδή ως πολιτισμικό μόρφωμα και κοινωνική σχέση και διερευνώνται ζητήματα πολιτικής οικονομίας της μουσικής. Σε αυτή την αναλυτική προοπτική μελετήθηκαν οι εννοιολογήσεις της λαϊκότητας που αντιστοιχούν σε κατηγορίες της μουσικής στο πεδίο της αθηναϊκής σκηνής, καθώς και οι ευρύτερες συμβολικές, κοινωνικές και πολιτικές διαδικασίες στη βάση των οποίων αξιολογούνται και ταξινομούνται οι «λαϊκές» μουσικές πρακτικές. Για αυτή την προσέγγιση χρειάστηκε να ανιχνευτεί το δομικό υπόστρωμα των «λαϊκών» μουσικών πρακτικών, διαδικασία που πραγματοποιήθηκε με εμπειρική και ιστορική έρευνα. Η συλλογή εμπειρικών δεδομένων έγινε με συνεντεύξεις και συζητήσεις, οι οποίες ανέδειξαν τρέχουσες απόψεις, αισθητικές ιδεολογίες, απορρίψεις, κ.λπ. (τις «φωνές» του πεδίου), η ανάλυση των οποίων έφερε στην επιφάνεια υποκείμενες δομές που σχετίζονται με τις εννοιολογήσεις και πρακτικές της «λαϊκής» μουσικής στην σκηνή της Αθήνας. Τέτοιες δομές εμφανίζονται με τη μορφή παλαιότερων κανονιστικών παραδειγμάτων, τα οποία προέκυψαν από αγώνες για ηγεμονία και διακινούνται στο πεδίο υποστηριζόμενα από δίκτυα και θεσμούς, επιδρώντας τόσο στη διαμόρφωση των μουσικών πρακτικών, όσο και στη δημιουργία συλλογικών και ατομικών πολιτισμικών ταυτοτήτων. Η δομημένη τοπική διάσταση, που εκφράζεται στα παλαιότερα ηγεμονικά παραδείγματα, λειτουργεί διαλεκτικά με τις πρακτικές ατόμων και ομάδων και με νεότερα συστήματα πολιτισμικής συγκρότησης, και ανασχηματίζεται, διαμορφώνοντας νέες δομές και παραδείγματα.

Η συγχρονική και διαχρονική (ιστορική) μελέτη του πεδίου της σκηνής με τη χρήση της γκραμισιανής έννοιας της ηγεμονίας (ως αναλυτικό εργαλείο εντός του πλαισίου της θεωρίας της πρακτικής), ανέδειξε μια σειρά από τέτοια ηγεμονικά παραδείγματα, τόσο στο παρόν, όσο και σε προηγούμενες ιστορικές περιόδους, στο πεδίο της μουσικής σκηνής, τα οποία διαμορφώνουν αισθητικές ιδεολογίες, και -συνάμα- πολιτισμική κλίμακα, που συνδυάζονται με μορφές συμβολικού κεφαλαίου, στη βάση των οποίων ταξινομούνται όχι μόνο οι μουσικές πρακτικές που θεωρούνται «λαϊκές», αλλά και οι δημιουργοί και οι αποδέκτες τους. Με αυτόν τον τρόπο η μουσική σκηνή γίνεται πεδίο άσκησης εξουσίας.

Προκειμένου αυτή η σχέση να αναδειχτεί και να ερμηνευτεί, η ανάλυση επικεντρώθηκε σε ζητήματα της ιστορίας και της εξουσίας και στη διαδραστική δυναμική ομάδων και ατόμων, θεσμών και δημιουργών, καθώς και τοπικών και υπερτοπικών δυναμικών, στη διαδικασία διαμόρφωσης και νοηματοδότησης των μουσικών πρακτικών που χαρακτηρίζονται ως λαϊκές. Η αναλυτική-ερμηνευτική προσέγγιση ανέδειξε στρατηγικές ατόμων και ομάδων για τη διεκδίκηση ηγεμονίας, διαδικασίες συγκρότησης επιλεκτικής παράδοσης και εν τέλει μια σειρά από δομές και σχέσεις εξουσίας στο πεδίο της αθηναϊκής μουσικής σκηνής, καθώς και στο ευρύτερο πολιτισμικό πεδίο, η δυναμική των οποίων ερμηνεύτηκε με τη χρήση της ιστορίας (ανάλυση σε βάθος χρόνου των κοινωνικοπολιτικών συγκειμένων). Τοιουτοτρόπως δημιουργήθηκε μια θεωρία για τη λαϊκή μουσική στη σκηνή της Αθήνας, της οποίας η ερμηνευτική ισχύς καλύπτει διαχρονικά και συγχρονικά φαινόμενα του πολιτισμικού πεδίου. Σε αυτό το θεωρητικό πλαίσιο, η «λαϊκότητα», σαν προσδιορισμός της μουσικής στην αθηναϊκή σκηνή, αναδύθηκε ως πεδίο νοήματος λόγου και πρακτικής συγκροτημένο σε μια δομημένη ιστορική τάξη και σε υπόρρητη συνάρτηση με τον πολιτικό βίο της χώρας.

Aspects of popular ethos on the field of athenian musical scene

This study focuses on the present status of “laiki” (folk-popular) music on the stage (musical scene) of Athens, which can be understood through its past. The study has an ethnomusicological-anthropological approach, according to which music is considered as a cultural form, ie as a cultural construct and a social relationship, where issues of the political economy of music are explored. In this perspective, conceptual and practical aspects of “laikotita” as a quality of music, were studied in the field of the Athenian scene as well as the wider symbolic, social and political processes on the basis of which “laikes” musical practices are evaluated and classified. For this approach, it was necessary to detect the structural substrate of "laikes" musical practices, a process conducted by empirical and historical research. The collection of empirical data was done through interviews and discussions, which revealed current views, aesthetic ideologies, rejections, etc. (the "voices" of the field), analysis of which brought to light the underlying structures related to the concepts and practices of "laiki" music on the scene of Athens. Such structures appear in the form of older hegemonic normative examples that emerged from struggles for hegemony supported by networks, structures and institutions. The structured local dimension, expressed in the older hegemonic examples, works dialectically with the practices of individuals and groups and also widen, reshape and differentiate, which leads to the formation of new structures and examples.

By using the gramscian concept of hegemony as an analytical tool, within the framework of the theory of practice, I spotted and analysed a series of hegemonic examples that guided and delimited the musical practices that served the Athenian scene in previous historical periods, both influencing and shaping musical practices, also creating collective and individual identities. These hegemonic examples form a musical aesthetic, artistic-cultural scale and aesthetic ideologies associated with the creation and distribution of symbolic capital, on the basis of which not only are classified and evaluated the music practices that are considered "laikes", but also the creators and the their recipients in the music scene (including the wider cultural field), which in this way becomes a field of exercise of power. The purpose of this study was to highlight and interpret this relationship.

The analysis focused on issues of history and power and the interactive dynamics of groups and individuals, institutions and creators, local and global cultural fields, in the process of forming musical practices characterised as “laikes”. The analytical-interpretive process has highlighted the strategies of individuals and groups to claim hegemony, processes of selective tradition, and ultimately a series of structures and relations of power in the field of the Athenian music scene, as well as in the wider cultural field whose dynamics were interpreted with the use of history (sociopolitical historical analysis of the contexts). This way, a new theory of popular music was created on the scene of Athens, whose interpretative power covers the temporal and cross-cultural phenomena of the cultural field. In this new theoretical context, "laiki", as a definition of music on the Athenian scene, emerged as a means of reason and practice, structured in historical order and in a subordinate relationship with the political life of the country.

Εισαγωγή

Στόχοι, ερευνητικό πεδίο, εργαλεία και δομή της μελέτης

Η παρούσα μελέτη έχει ως αντικείμενο την «λαϊκή» μουσική και ως ερευνητικό πεδίο τη μουσική σκηνή της Αθήνας. Η μελέτη έχει εθνομουσικολογική-ανθρωπολογική προοπτική ¹ σύμφωνα με την οποία, η μουσική εξετάζεται ως κουλτούρα και στην κουλτούρα ² δηλαδή ως πολιτισμικό μόρφωμα και κοινωνική σχέση και διερευνώνται ζητήματα πολιτικής οικονομίας της μουσικής (Attali, 1977).

Για την κατανόηση των εννοιολογικών και πρακτικών διαστάσεων της «λαϊκής» μουσικής (οριοθετήσεις, λειτουργικές όψεις, αισθητικές, ιδεολογικές χρήσεις, κ.λπ.), εστιάζω στις τοποθετήσεις (λόγους) των συντελεστών της σκηνής, αναζητώντας τις συμβολικές όψεις και το δομικό τους υπόστρωμα, τουτέστιν τα ηγεμονικά παραδείγματα που κατευθύνουν τις μουσικές πρακτικές. Τέτοια συμβολικά παραδείγματα, που προέκυψαν από αγώνες για ηγεμονία, υποστηρίζονται από ηγεμονικούς σχηματισμούς (δίκτυα, δομές και σχέσεις εξουσίας) και διακινούνται σε βάθος χρόνου, διαμορφώνοντας μουσική αισθητική και -συνάμα- πολιτισμική κλίμακα, σύμφωνα με την οποία αξιολογούνται μουσικά υλικά και δρώμενα. Οι αξιολογήσεις αυτές εκφράζουν αισθητικές ιδεολογίες, που σχετίζονται με την δημιουργία και την κατανομή συμβολικού κεφαλαίου στη μουσική σκηνή (αλλά και στο ευρύτερο πολιτισμικό πεδίο), που με αυτόν τον τρόπο γίνεται πεδίο άσκησης εξουσίας. Τα ηγεμονικά παραδείγματα και η πολιτισμική κλίμακα συντελούν στην οριοθέτηση και την ταξινόμηση των μουσικών αισθητικών αντιλήψεων και πρακτικών που θεωρούνται «λαϊκές» και παράλληλα των κοινωνικών ομάδων στις οποίες αντιστοιχούν. Σκοπός της παρούσας μελέτης είναι να αναδείξει και να ερμηνεύσει αυτή τη σχέση.

Η μεθοδολογία που ακολουθώ είναι σύνθετη: συνεντεύξεις με συντελεστές του πεδίου, συγχρονική και διαχρονική (ιστορική) μελέτη της «λαϊκής» μουσικής στο πεδίο της αθηναϊκής μουσικής σκηνής με τη χρήση διαφόρων πηγών (τύπος, σχετική βιβλιογραφία, διαδίκτυο, κ.λπ.), καθώς και αναλυτική-ερμηνευτική προσέγγιση, με τη χρήση θεωρητικών εργαλείων των πολιτισμικών σπουδών.

Όσον αφορά στη δομή της εργασίας, την παρούσα εισαγωγή ακολουθούν τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο εξηγώ τη μεθοδολογία που ακολούθησα και τα θεωρητικά αναλυτικά-ερμηνευτικά εργαλεία που χρησιμοποίησα. Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζω τις θεωρητικές θέσεις για την κουλτούρα, την λαϊκότητα

¹ Η μελέτη εντάσσεται στους τομείς της αστικής εθνομουσικολογίας και της αστικής ανθρωπολογίας (οίκοι). Η εθνομουσικολογία είναι η επιστήμη της συστηματικής μελέτης της μουσικής κουλτούρας και της μουσικής ως πολιτισμικής πρακτικής. Η αστική ανθρωπολογία είναι ύστερος κλάδος της ανθρωπολογίας που έχει, ως αντικείμενο έρευνας, φαινόμενα που αναπτύσσονται στο αστικό πεδίο. Η ανθρωπολογία οίκοι αναφέρεται "στη μελέτη κοινωνικών και πολιτισμικών ομάδων που ζουν στο ίδιο στενό ή ευρύτερο πλαίσιο με αυτό στο οποίο ζει και κινείται ο ερευνητής". (βλ. Γκέφου-Μαδιανού 1999: 389)

² Η σύγχρονη εθνομουσικολογική έρευνα, έχει τις βάσεις στην ανθρωπολογική μεθοδολογία και στοχεύει στην διασύνδεση της μουσικής με την ευρύτερη κουλτούρα. Η μελέτη της μουσικής ως κουλτούρας δίνει έμφαση στο νόημα, στα συμφραζόμενα και τη διερεύνηση της ευρύτερης πολιτισμικής, κοινωνικής, οικονομικής, πολιτικής και ιδεολογικής συγκρότησης της κοινωνίας αναφοράς. Η διερεύνηση της μουσικής ως πολιτισμικής πρακτικής και ως επιτέλεσης διαμορφώνουν μεθοδολογικά ένα νέο πεδίο έρευνας: την ανθρωπολογία της μουσικής. (βλ. Κάβουρας 1999β: 81-83 και 2000δ: 64-66).

και την εξουσία (βιβλιογραφική επισκόπηση) καθώς και τις εντόπιες και διεθνείς εννοιολογήσεις της λαϊκότητας, το «λαϊκό» και το «popular», ως προσδιορισμούς της μουσικής και τη μεταξύ τους σχέση. Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζω, αναλύω και ερμηνεύω το πραγματολογικό υλικό της μελέτης, που προέρχεται από συνεντεύξεις συντελεστών του πεδίου και ιστορική-αρχαιολογική έρευνα, τουτέστιν στοιχεία από τον τύπο, τη βιβλιογραφία, το διαδίκτυο, κ.ά.. Παρουσιάζω επίσης, μια σύντομη κριτική ιστορία (που συνέθεσα, στη βάση αυτού του υλικού) των μουσικών εκφράσεων, που - κατά καιρούς- χαρακτηρίστηκαν ως «λαϊκές», χρησιμοποιώντας ως αναλυτικό-ερμηνευτικό άξονα τις κυρίαρχες καλλιτεχνικές ιδέες που τις διέπουν (τα ηγεμονικά παραδείγματα σε σχέση με τη λαϊκή μουσική, που -σε κάθε συγκεκριμένη περίοδο- επικράτησαν στη σκηνή της Αθήνας) και την δυναμική της μεταβολής τους, από την ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους και εντεύθεν (από την εποχή της λαογραφίας έως τον σύγχρονο, παγκοσμιοποιημένο πολιτισμικό ορίζοντα). Στο τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζω τα συμπεράσματα της μελέτης. Η μελέτη ολοκληρώνεται με τη βιβλιογραφία.

Η αθηναϊκή μουσική σκηνή: εννοιολόγηση και ερευνητική προσέγγιση

Ένα από τα πρώτα ζητήματα που με απασχόλησαν ήταν ο ορισμός του ερευνητικού πεδίου της μελέτης, τουτέστιν η εννοιολόγηση της «αθηναϊκής μουσικής σκηνής». Αν και η έννοια της μουσικής σκηνής χρησιμοποιείται τόσο από τους ίδιους τους μουσικούς, όσο και από τα ακροατήρια και τη μουσική βιομηχανία, συχνά ορίζεται με διαφορετικούς τρόπους, συνήθως ασαφείς, ή περιοριστικούς (Cohen, 1995). Εξετάζοντας τις διαφορετικές προσεγγίσεις, θεώρησα ότι, για την προοπτική της αυτής της μελέτης, η πλέον κατάλληλη ήταν αυτή του Will Straw (1991:373).³ Ο Straw, ακολουθώντας τον Barry Shank (1988), όρισε τη μουσική σκηνή ως σύγχρονο κέντρο μουσικής δραστηριότητας και πολιτισμικό χώρο, στο πλαίσιο του οποίου ένα σύνολο ατόμων (μουσικών, ακροατών, κ.ά.) συνυπάρχει σε διαδραστική σχέση. Διερευνώντας την έννοια της μουσικής σκηνής, ο Straw μελέτησε τις διαστάσεις της ομολογίας (homology)⁴ και της τοπικότητας (locality)⁵ (Negus, 1996:23). Σύμφωνα με τον Straw, η μουσική σκηνή μιας πόλης διαμορφώνεται στους χώρους που επιτελούνται οι «ζωντανές» (ενσώματες, live) μουσικές πρακτικές (κέντρα διασκέδασης, θέατρα, clubs, κ.λπ), εκεί που συνυπάρχουν μουσικοί και ακροατήρια. Σε αυτούς του χώρους εκδηλώνονται, διαμορφώνονται και εξελίσσονται μουσικές, κοινωνικές και οικονομικές δομές της μουσικής σκηνής (αισθητικές και τελετουργικές εκφράσεις, λειτουργία διαφόρων δικτύων, στρατηγικές του μάρκετινγκ, κ.λπ.). Εκεί διαπιστώνεται ο κοινωνικός και οικονομικός μετασχηματισμός της μουσικής και της ακρόασης.

Στην παρούσα μελέτη, ακολουθώντας τον Straw, θεωρώ την αθηναϊκή μουσική σκηνή, ως το πολιτισμικό πεδίο⁶ της διαδραστικής πρακτικής των μουσικών και

³ Βλ. επίσης Fabbri F. (1982a,b, 1990, 1991,2010), A Bennett, A. και Peterson, R. A. (2004).

⁴ Ο όρος «ομολογία» αναφέρεται στη συνεπή σχέση ανάμεσα στο νόημα και τα εκφραστικά μέσα μιας κοινωνικής ομάδας, δηλαδή ανάμεσα στο στυλ και την ταυτότητα.

⁵ Η έννοια της τοπικότητας στη εθνομουσικολογία προσδιορίζει τα ειδικά στοιχεία (ύψη, δικτυώσεις, αισθητικές, ιδεολογίες κ.λπ.) που χαρακτηρίζουν μια μουσική σκηνή ενός συγκεκριμένου γεωγραφικού-ιστορικού, πολιτισμικού τύπου. (Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World Part 1, 2003, σελ.263)

⁶ Το πεδίο (champ), όπως ορίζεται από τον Bourdieu (1972), είναι ένας «αυτόνομος» κοινωνικός χώρος με δικούς του εσωτερικούς κανόνες, στο πλαίσιο του οποίου άτομα και ομάδες δρουν ανταγωνιστικά και αποκτούν νόημα οι λόγοι και οι πρακτικές τους, πράγμα που τους επιτρέπει να τοποθετηθούν στο ιεραρχημένο αυτό σύμπαν. Σύμφωνα με τον Bourdieu, υπάρχουν πολλά και διαφορετικά πεδία (champs) που εμπεριέχονται σε διαφορετικά κοινωνικά μορφώματα.

των ακροατηρίων, ένα δομημένο και νοηματοδοτημένο πεδίο, με συμβολική διαίρεση (αλλά και πρακτική ενότητα),⁷ του οποίου η διάρθρωση και η δυναμική επηρεάζονται από εσωγενείς και εξωγενείς παράγοντες (η αλληλεπίδραση αυτών των παραγόντων διαμορφώνει τάσεις, κατευθύνσεις, αισθητικά παραδείγματα, αξιολογικά συστήματα και ταξινομήσεις που οριοθετούν και κατευθύνουν τις μουσικές πρακτικές). Σε αυτό το πεδίο (της αθηναϊκής μουσικής σκηνής), μελετώ - συγχρονικά και διαχρονικά- τις εννοιολογικές διαστάσεις της λαϊκότητας σε συνάρτηση με τις μουσικές πρακτικές, τους μουσικούς, τα ακροατήρια, τους χώρους των επιτελέσεων, τα διάφορα δίκτυα, την πολιτισμική παραγωγή⁸ και το ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό και ιστορικό πλαίσιο της πόλης. Αυτή η προσέγγιση στηρίζεται σε αναλυτικά-ερμηνευτικά θεωρητικά και μεθοδολογικά μοντέλα, τα οποία θα εξηγήσω στη συνέχεια.

⁷ Η αθηναϊκή σκηνή χαρακτηρίζεται από συμβολική διαίρεση και πρακτική ενότητα. Κατά τη μακροχρόνια δραστηριοποίησή μου στο πεδίο της, με την ιδιότητα της μουσικού, διαπίστωσα την ύπαρξη οργανωμένων δομών, που εκφράζονται στα διαφορετικά μουσικά περιβάλλοντα, μέσω θεωρητικών και πρακτικών οριοθετήσεων (αξιολογήσεων, αφηγήσεων, στρατηγικών για την επιδίωξη ή απόρριψη διαδραστικών πρακτικών με άλλα περιβάλλοντα κ.ά.), οι οποίες διαιρούν συμβολικά το πεδίο (λειτουργούν ταξινομικά για την εσωτερική του διάταξη). Παρόλα αυτά, τα ίδια άτομα που υποστηρίζουν αυτές τις οριοθετήσεις, εμφανίζουν συχνά κινητικότητα ανάμεσα στις συμβολικά διαχωρισμένες περιοχές (κυρίως υπό την πίεση του βιοπορισμού).

⁸ Βλ. J. Wolff (1981, 1993), H. Becker (1982), D.Crane (1992).

Κεφάλαιο πρώτο

Η μέθοδος και τα θεωρητικά αναλυτικά–ερμηνευτικά εργαλεία

Τα ερευνητικά ερωτήματα, η θεωρητική αφετηρία και τα μεθοδολογικά εργαλεία άντλησης γνώσης από το ερευνητικό πεδίο.

Μεθοδολογία της έρευνας είναι η διαδικασία με την οποία ο επιστήμονας προσεγγίζει και παρατηρεί το αντικείμενό του, το εξετάζει, το κατανοεί, το αναλύει, το ανασυνθέτει και το παρουσιάζει. Η μέθοδος καθορίζεται τόσο από το αντικείμενο, όσο και από το θεωρητικό αναλυτικό-ερμηνευτικό και επιστημολογικό πλαίσιο της μελέτης.

Η παρούσα μελέτη ακολουθεί ποιοτικές μεθόδους έρευνας και έχει ως θεωρητικό υπόβαθρο την εθνομουσικολογία και την αστική ανθρωπολογία, η νέα θεωρητική βάση των οποίων ενσωμάτωσε, κατά τις τελευταίες δεκαετίες, σημαντικές έννοιες από το χώρο της πολιτισμικής θεωρίας και των ευρύτερων κοινωνικών επιστημών. Η ποιοτική έρευνα στοχεύει στην περιγραφή, ανάλυση, ερμηνεία και κατανόηση κοινωνικών φαινομένων, καταστάσεων και ομάδων απαντώντας κυρίως στα ερωτήματα «πώς» και «γιατί» (Ιωσηφίδης, 2001).⁹ Τα βασικότερα μεθοδολογικά εργαλεία για την άντληση γνώσης από το ερευνητικό πεδίο, στο πλαίσιο μιας ποιοτικής έρευνας, είναι η συνέντευξη έρευνας,¹⁰ η αρχειακή έρευνα,¹¹ η ιστορική συγκριτική μέθοδος,¹² η ανάλυση περιεχομένου, η συμμετοχική παρατήρηση,¹³ και οι μελέτες περίπτωσης.

Ο ερευνητικός σχεδιασμός της ποιοτικής μεθοδολογίας (η επιλογή των ερευνητικών και μεθοδολογικών εργαλείων, η διατύπωση των ερευνητικών ερωτημάτων, κ.λπ.), καθορίστηκε από το αντικείμενο, αλλά και από τις διαστάσεις και τα όρια της παρούσας μελέτης, η δε ανάλυση και η ερμηνεία του πραγματολογικού υλικού, από το θεωρητικό και επιστημολογικό πλαίσιο της μελέτης (στο οποίο θα αναφερθώ στη συνέχεια).

⁹ Πηγή: www.cultural-representation.com/files/SIMEIOSEISiosifidis.doc

¹⁰ Στην ποιοτική κοινωνική έρευνα χρησιμοποιούνται οι τύποι της ημιδομημένης και μη δομημένης συνέντευξης. Η ημιδομημένη συνέντευξη χαρακτηρίζεται από ένα σύνολο προκαθορισμένων ερωτήσεων αλλά παρουσιάζει πολύ περισσότερη ευελιξία ως προς την σειρά των ερωτήσεων, ως προς τη τροποποίηση του περιεχομένου των ερωτήσεων ανάλογα με τον ερωτώμενο και ως προς την προσθαφαίρεση ερωτήσεων και θεμάτων για συζήτηση. Η μη δομημένη συνέντευξη χαρακτηρίζεται από την απουσία προκαθορισμένων ερωτήσεων και βασίζεται σε θεματικές περιοχές πάνω στις οποίες αναπτύσσεται η αλληλεπίδραση μεταξύ του ερευνητή και του ερωτώμενου (Robson, 2002). καθώς επιτρέπουν την άντληση πληροφορίας και δεδομένων σε βάθος ή την ανάδειξη θεμάτων που δεν είχαν προκαθοριστεί από τον ερευνητή. Ανοικτές ερωτήσεις είναι ερωτήσεις οι οποίες αφήνουν τον ερωτώμενο ελεύθερο να αναπτύξει την απάντηση του δίχως προκαθορισμούς. Πηγή: www.cultural-representation.com/files/SIMEIOSEISiosifidis.doc

¹¹ Κυριαζή (1998), Ιωσηφίδης (2001).

¹² Η Ιστορική-Συγκριτική μέθοδος (Historical-Comparative Analysis) συνίσταται στον έλεγχο υφιστάμενων θεωρητικών πλαισίων ή στην προσπάθεια για την διαμόρφωση νέων μέσω της (κυρίως ποιοτικής) ανάλυσης ιστορικών δεδομένων και της σύνδεσης τους με τις σύγχρονες κοινωνικές διαδικασίες, τάσεις και φαινόμενα (Ιωσηφίδης (2001), στο www.cultural-representation.com/files/SIMEIOSEISiosifidis.doc). Με την ιστορική – συγκριτική ανάλυση επιχειρώ να αναδείξω και να ερμηνεύσω τη δυναμική του πεδίου και τις διαφοροποιήσεις από περίοδο σε περίοδο.

¹³ Η συμμετοχική παρατήρηση είναι η μέθοδος της συστηματικής παρατήρησης κοινωνικών συμπεριφορών, φαινομένων και διαδικασιών, στο πραγματικό κοινωνικό περιβάλλον . (ό.π.)

Διαδικασία συλλογής και επεξεργασίας των δεδομένων

Το βασικό ερευνητικό ερώτημα της μελέτης, τουτέστιν «πώς εννοιολογείται - συγχρονικά και διαχρονικά- η λαϊκότητα ως προσδιορισμός της μουσικής στο πεδίο της αθηναϊκής μουσικής σκηνής», αφορά στις σχέσεις μουσικής, κουλτούρας και κοινωνίας. Η αρχική προσέγγιση του ζητήματος συμπεριέλαβε εκτεταμένη μελέτη της, σχετικής με το αντικείμενο της έρευνας, διεθνούς ακαδημαϊκής βιβλιογραφίας (στην οποία θα αναφερθώ στο επόμενο κεφάλαιο), καθώς και βιβλιογραφίας σχετικής με τις εντόπιες μουσικές πρακτικές (διαθέσιμες επιστημονικές μελέτες, αλλά και μουσικές βιογραφίες, ρεμπετολογίες, κ.α). Παράλληλα διερεύνησα διεξοδικά το ιστορικό πλαίσιο (ιστορικά συγκείμενα) στο οποίο αναπτύχθηκε η αθηναϊκή μουσική σκηνή. Η μελέτη επίσης δημοσιευμάτων στον περιοδικό¹⁴ και ημερήσιο τύπο¹⁵ (αναφορές σε πολιτισμικές στήλες, άρθρα και συνεντεύξεις, απόψεις, μουσικοκριτική, κ.ά), υπήρξε ιδιαίτερα χρήσιμη για την κατανόηση των εννοιολογήσεων και των χρήσεων της λαϊκής μουσικής στο πεδίο της σκηνής της Αθήνας. Το ίδιο και η συλλογή και ανάλυση πληροφορίας από το ραδιόφωνο, την τηλεόραση, καθώς και από το διαδίκτυο, όπου παρακολούθησα πλήθος συζητήσεων που εκεί διεξάγονται¹⁶ (από αυτές τις πηγές άντλησα πληροφορία για χώρους και μουσικά περιβάλλοντα που δεν μου ήταν οικεία, για τις απόψεις σημαντικών συντελεστών του πεδίου με τους οποίους δεν θα μπορούσε να είναι δυνατή η επαφή, κ.λπ.). Αναζητώντας τοιουτοτρόπως το νόημα της λαϊκότητας, αναδύθηκαν παράλληλα, ζητήματα παράδοσης, εθνικής ταυτότητας, παγκοσμιοποίησης, κ.τ.λ., καθώς και ζητήματα σχετικά με τα πολιτισμικά δίκτυα, τη χρήση των μέσων, τις στρατηγικές επικοινωνίας και νομιμοποίησης, την αγορά, τις εταιρείες και την παρουσία της διεθνούς μουσικής σκηνής στις εντόπιες μουσικές πρακτικές.

Στη συνέχεια, με σκοπό την επαλήθευση της εικόνας που διαμόρφωσα βάσει των στοιχείων που συνέλεξα από την έρευνα στις προαναφερθείσες πηγές (τύπος, διαδίκτυο, βιβλιογραφία, κ.ά.), αλλά και τη συλλογή επί πλέον στοιχείων, πραγματοποίησα έρευνα στο πεδίο της μουσικής σκηνής, που στηρίχτηκε σε άτυπες, κυρίως, συνεντεύξεις, χωρίς ερωτηματολόγια (στην πλειονότητά τους ανοιχτές συνεντεύξεις, που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο μιας διαδικασίας χαλαρής συμμετοχικής παρατήρησης, κυρίως σε χώρους όπου επιτελούνται μουσικά γεγονότα. Είχα απομνημονεύσει ορισμένες βασικές ερωτήσεις, κατέγραφα δε (αδρά) τις απόψεις χρησιμοποιώντας το σημειωματάριο μου). Οι συνομιλητές μου ήταν άτομα, που σχετίζονται με το χώρο της αθηναϊκής μουσικής σκηνής, διαφόρων ηλικιών και πολιτισμικών προφίλ: μουσικοί—επαγγελματίες και μη—, παραγωγοί, ιδιοκτήτες μουσικών σκηνών, μουσικολόγοι, κοινωνικοί επιστήμονες, ακροατές-τριες της λαϊκής μουσικής (και μη), κ.ά. Άκουσα τις διαφορετικές φωνές, τις κρίσεις, τις αξιολογήσεις, τις αναλύσεις και τα συμπεράσματα. Τοιουτοτρόπως συνέλεξα στοιχεία για χώρους, πρακτικές, κ.ά. . Σε ένα τέτοιο πλαίσιο μέσα από

¹⁴ Μουσικά περιοδικά, όπως το Δίφωνο και η Πίστα, το Ντέφι, το Λαϊκό Τραγούδι, Τζαζ και Jazz, Δρώμενα, Αρίων, Επιθεώρηση Τέχνης, Μουσικός Λόγος, Ταχυδρόμος, Διαβάζω, Πολύτονον, Αντί, Σχολιαστής, Κανονάκι, κ.ά

¹⁵ Θεωρώ ότι η πολιτισμική κριτική στον τύπο είναι ένας από τους μηχανισμούς για τη δημιουργία πολιτισμικής ηγεμονίας. Στις παρουσιάσεις των μουσικών γεγονότων στα ΜΜΕ εκφράζονται θέσεις των ελίτ αλλά και της αγοράς (popular culture). Τα περιοδικά και ο τύπος αντιμετωπίζουν μια σειρά από ζητήματα που αναδεικνύουν δομικές αντιφάσεις, όταν θα πρέπει να επιδείξουν συνέπεια και στα δυο επίπεδα: και της τέχνης και της αγοράς. Το βασικότερο πρόβλημα για την ανάλυση είναι ότι ο τύπος, όπως και τα άλλα μέσα, επιτρέπουν θέαση της ιδεολογικής επεξεργασίας τη στιγμή της υλοποίησής της, με αυτούσιους τους επικοινωνιακούς κώδικες που μετέρχονται.

¹⁶ Όπως εξ άλλου θεωρούν οι Gupta και Ferguson (1997:25), σε ένα δικτυωμένο κόσμο δεν είμαστε ποτέ πραγματικά έξω από το πεδίο.

πολλές συζητήσεις σε ετερόκλητα περιβάλλοντα, προσπάθησα να κατανοήσω τα διάφορα δίκτυα, αλλά και τις συνδέσεις των «πολιτισμικών νοημάτων» (Marcus 1998: 77) τουτέστιν των εννοιολογήσεων της λαϊκής μουσικής στη σκηνής της Αθήνας.

Η συγκεκριμένη προσέγγιση, ως μέθοδος διεξαγωγής αυτής της έρευνας, που δεν βασιζόταν ωστόσο σε κάποιο θεωρητικό σύστημα επαφής, αλλά ήταν ένας κοινωνικός τρόπος ζωής στο πεδίο, πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο μιας συνολικής εμπειρικής διαδικασίας, που στηρίχτηκε σε μεγάλο βαθμό στη μακροχρόνια δραστηριοποίησή μου στη σκηνής της Αθήνας, με την ιδιότητα της μουσικού. Η συνάφεια μου με ορισμένα δίκτυα μουσικών και η ανακάλυψη νέων (ξεδιπλώνοντας το νήμα των μουσικών δικτύων που εκφράζουν διαφορετικές όψεις της λαϊκής μουσικής) βοήθησε ιδιαίτερα στη διεξαγωγή της μελέτης. Αφού διαμόρφωσα την πρώτη αδρή εικόνα σε σχέση με το πλαίσιο του λόγου για τη λαϊκή μουσική, επέλεξα ορισμένους από τους συνομιλητές μου, με κριτήριο τη μακροχρόνια και συνεχή δραστηριοποίησή τους στις «λαϊκές» μουσικές πρακτικές της αθηναϊκής σκηνής, που τους εξασφάλιζε εμπειριστατωμένη γνώση του πεδίου, προκειμένου να εμβαθύνω στις απόψεις τους. Στο 3^ο κεφάλαιο, όπου παρουσιάζω, αναλύω και ερμηνεύω το πραγματολογικό υλικό της μελέτης, παραθέτω αποσπάσματα αυτών των συζητήσεων, διαφυλάσσοντας -κατά το δυνατόν- την ουσία, χωρίς (όπως συνηθίζεται στην ανθρωπολογία) να χρησιμοποιήσω τις ταυτότητες (χρησιμοποιώ ψευδώνυμα, ή αρχικά, εκτός κάποιων περιπτώσεων που δεν θέλησαν να κάνουν χρήση της ανωνυμίας). Ο λόγος των συνομιλητών μου συνδυάζεται με τον δικό μου και με αυτόν που κυκλοφορεί στη δημόσια σφαίρα, όπως εμφανίζεται με τη μορφή δημοσιευμάτων στον τύπο, στη βιβλιογραφία, το διαδίκτυο, κ.λπ.. Ο συνδυασμός αυτών των λόγων αναδεικνύει όχι μόνο το πλαίσιο του λόγου για τη λαϊκή μουσική, αλλά και τις συμβολικές διαδικασίες μέσα από τις οποίες δημιουργούνται οι διάφορες έννοιες.¹⁷

Ανάλυση και ερμηνεία του αξιακού, πολιτισμικού πλαισίου της λαϊκής μουσικής

Η ανάλυση (αναλύθηκε ο λόγος και εντοπίστηκαν κώδικες και συμβολισμοί) και η αξιολόγηση του υλικού των συνεντεύξεων, ανέδειξαν δεσπόζουσες θεματικές μέσα από τις οποίες οι συνεντεύξεις αναδιαρθρώθηκαν. Αυτές οι θεματικές αφορούν σε διατυπώσεις της έννοιας της λαϊκότητας ως προσδιορισμού της μουσικής,¹⁸ σε ιδανικές εικόνες της μουσικής (αισθητική, παράδοση, αυθεντικότητα, κλπ) και σε ζητήματα σχετικά με τις ταξινομήσεις, την κανονικοποίηση των μουσικών πρακτικών, την πολιτισμική κλίμακα στο πεδίο της σκηνής, κ.ά., τα οποία διερεύνησα διεξοδικά και επιχείρησα να μελετήσω σε βάθος, συνυπολογίζοντας τις κοινωνικο-πολιτικές διαστάσεις τους (του παρόντος και του παρελθόντος), προκειμένου να κατανοήσω και να ερμηνεύσω το αξιακό, πολιτισμικό πλαίσιο της «λαϊκής» μουσικής πρακτικής. Σε αυτή τη διαδικασία, στηρίχτηκα σε θέσεις σημαντικών στοχαστών (στις οποίες θα αναφερθώ στη συνέχεια), ώστε να γίνει δυνατή η συγκρότηση μιας θεωρίας για τη σκηνή της Αθήνας, που θα υπερβαίνει μια περιγραφική προσέγγιση και θα εντάσσεται σε ένα ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο πολιτισμικής και πολιτικής ανάλυσης.

¹⁷ Βλ. Clifford, J. (1988), Clifford, J., Marcus, G. E., (1986), Barz, G. F. & T.J. Cooley (1997).

¹⁸ Όσον αφορά στις εννοιολογήσεις της λαϊκής μουσικής, συνέλεξα πληθώρα εννοιών που χρησιμοποιούνται από τους συντελεστές του πεδίου, τις οποίες επιχείρησα να αναλύσω και να σχετικοποιήσω.

Θεωρητικά αναλυτικά–ερμηνευτικά εργαλεία

Στη διαδικασία ανάλυσης–σύνθεσης και ερμηνείας του πραγματολογικού υλικού της μελέτης, χρησιμοποιήσα ως ευρύτερο επιστημολογικό πλαίσιο τη Νέα Θεωρία της Πρακτικής, όπως διατυπώθηκε από τη Sherry Ortner στο έργο της «Anthropology and Social Theory» (1984).¹⁹ Όπως αναφέρει η ίδια (1984: 159), η σύγχρονη εκδοχή της θεωρίας της πρακτικής επαναπροσδιορίζει το μοντέλο των Bourdieu, Sahlins και Giddens, προσεγγίζοντας την κοινωνία ως σύστημα,²⁰ το σύστημα ως έναν ισχυρά περιοριστικό παράγοντα και τη δυνατότητα κατασκευής και ανακατασκευής του συστήματος μέσω της ανθρώπινης δράσης και διάδρασης. Η Ortner προκειμένου να εξηγήσει την αλληλεπίδραση συστήματος και ανθρώπινης πρακτικής (πολιτισμική μορφή της δράσης),²¹ αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στη δυναμική, πολιτική, διαλεκτική και –κυρίως- στην ιστορική φύση της πρακτικής. Εμπνεόμενη, σε αυτή την κατεύθυνση, από την προσέγγιση του Sahlins (1981), καταλήγει ότι «μια θεωρία της πρακτικής είναι μια θεωρία της ιστορίας» και ότι, από εδώ και στο εξής, οι κοινωνικές πρακτικές μπορούν να κατανοηθούν μόνο στη συνάρθρωσή τους με τα ιστορικά γεγονότα. Η θεωρία της πρακτικής (practice theory), ως θεωρητικό εργαλείο της εμπειρικής έρευνας, φωτίζει ζητήματα δράσης, υποκειμενικότητας και κουλτούρας, χωρίς να παραμελεί την εκδήλωση της

¹⁹ Στο έργο αυτό, η S. Ortner πρότεινε τη σύνθεση των τριών βασικών προσεγγίσεων της πρακτικής (Bourdieu, Sahlins, Giddens,) ως «νέα προσέγγιση της πρακτικής»

²⁰ Για το ζήτημα αυτό βλ. επίσης I. Wallerstein: 1991.

²¹ Η πρακτική είναι πολιτισμική μορφή της δράσης, δομημένη και δομούσα. Με το ζήτημα της πρακτικής ασχολήθηκε ο Pierre Bourdieu, ο οποίος θεμελίωσε τη Θεωρία της Πρακτικής (1977) μετατοπίζοντας το κέντρο της ανάλυσης από τη δομή και την υποκειμενική εμπειρία στο πεδίο της κοινωνικής πρακτικής (Στην ίδια κατεύθυνση κινήθηκαν και οι θεωρήσεις των Giddens, 1979 και Sahlins, 1981). Σύμφωνα με τον P. Bourdieu, ατομικές προδιαθέσεις διαμορφώνουν και ορίζουν την κοινωνική πρακτική. Τα δρώντα άτομα συνδιαλέγονται με τις δομές και μπορούμε να διακρίνουμε στο πλαίσιο κάποιου συμβολικού συστήματος, τις διαδικασίες που διέπουν την παραγωγή και αναπαραγωγή συγκεκριμένων ιδεών, συμπεριφορών και ενεργειών και τις στρατηγικές μεθόδους των οποίων μετέρχονται για να πραγματώσουν τις προθέσεις τους. Ο Bourdieu (1977) προτείνει ένα αναλυτικό σχήμα, που επιτρέπει στην ανθρωπολογική και κοινωνιολογική έρευνα να δώσει περιγραφές των σύνθετων σχέσεων ανάμεσα στις στρατηγικές των δρώντων υποκειμένων, τις συμβολικές μορφές που χρησιμοποιούν στη δράση τους και την κατανομή της εξουσίας στην κοινωνία, ενώ αναλύει την εξουσία στην πρακτική της εκδήλωση εφαρμόζοντας μια σειρά μεθόδων με το σκοπό να καταδείξει τη δυναμική της στην διαδικασία παραγωγής των κοινωνικών-πολιτισμικών ταυτοτήτων (Navarro, 2006). Ειδικότερα, εξετάζει το ζήτημα της ανθρώπινης δράσης, τοποθετώντας το άτομο στο κέντρο μιας ανάλυσης, που εστιάζει στη διαλεκτική ανάμεσα στις διαθέσεις που καλλιεργούνται μέσω της κοινωνικής διαδραστικότητας -και εγγράφονται στα σώματα των ατόμων (έξη, habitus)- και την κοινωνική δομή. Σε αυτή την αναλυτική-ερμηνευτική προσέγγιση, σημαντική είναι η έννοια του πεδίου (champ), που όπως ορίζεται από τον Bourdieu, είναι ένας κοινωνικός χώρος με δικούς του εσωτερικούς κανόνες, στο πλαίσιο του οποίου άτομα και ομάδες δρουν ανταγωνιστικά και αποκτούν νόημα οι λόγοι και οι πρακτικές τους, πράγμα που τους επιτρέπει να τοποθετηθούν στο ιεραρχημένο αυτό σύμπαν. Στο πεδίο λειτουργεί σύστημα συμβολικής οικονομίας με διάφορες μορφές κεφαλαίου και ενσώματους κανόνες συμπεριφορών και γνώσεων, που ο Bourdieu ονομάζει έξη (habitus). Σύμφωνα με την πραξιακή θεώρηση «η κοινωνία αποτελεί σύνθεση αντικειμενικών κοινωνικών δομών και δοξικών παραστάσεων και ερμηνειών, (δισδιάστατο σύστημα κοινωνικών σχέσεων (σχέσεων εξουσίας) και σχέσεων νοήματος). Αυτές οι δύο όψεις συνιστούν την διττή αντικειμενικότητα των δομών του κοινωνικού σύμπαντος: την αντικειμενικότητα πρώτης τάξης που έγκειται στην κατανομή των υλικών πόρων και των μέσων οικειοποίησης των κοινωνικά περιορισμένων αγαθών και αξιών (των διαφόρων μορφών κεφαλαίου), και την αντικειμενικότητα δεύτερης τάξης, που συνίσταται σε συστήματα ταξινόμησης, νοητικά και σωματικά σχήματα που λειτουργούν ως συμβολικά πρότυπα για την πρακτική δραστηριότητα των κοινωνικών δρώντων» (P. Bourdieu, L.Wacquant, (1992) *An Invitation to Reflexive Sociology*, σελ.7, cit. Γ.Καψωμένος: Η Θεωρία της Πρακτικής του Pierre Bourdieu. Πηγή <http://nonneutral.gr/articles/64.Bourdieu.html>).

εξουσίας στις δομικές και καταστασιακές μορφές της, για τις οποίες μπορούμε να μάθουμε πολλά, μελετώντας την ανθρώπινη πρακτική σε διάφορα επίπεδα (δραστηριότητες ιδιωτικού ή δημόσιου χαρακτήρα, κ.λπ.). Η Ortner άσκησε επίσης κριτική στις προηγούμενες εκδοχές της Θεωρίας της Πρακτικής, για την έλλειψη μιας αναλυτικής εννοιολόγησης της κουλτούρας (2006:11) και για την περιορισμένη ενασχόληση με ζητήματα της ιστορίας και της εξουσίας. Σε αυτή την προοπτική, διαπίστωσε ότι ήταν χρήσιμη ως αναλυτικό εργαλείο, η έννοια της ηγεμονίας, όπως διατυπώθηκε από τον A.Gramsci (1971).

Η γκραμσιανή έννοια της ηγεμονίας, περιλαμβάνει ένα συγκεκριμένο είδος γενικής συναίνεσης: μια κοινωνική ομάδα προσπαθεί να παρουσιάσει τα δικά της συμφέροντα σαν γενικά συμφέροντα ολόκληρης της κοινωνίας. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, η έννοια της ηγεμονίας υποδηλώνει τη συνθήκη μιας κοινωνίας, στην οποία παρά την εκμετάλλευση και την καταπίεση, υπάρχει συναίνεση και κοινωνική σταθερότητα σε υψηλό βαθμό, όπου δευτερεύουσες ομάδες και τάξεις φαίνονται να στηρίζουν ενεργά και να συνδράμουν σε αξίες, ιδανικά, πολιτιστικά και πολιτικά νοήματα, τα οποία τους εμπλέκουν και τους ενσωματώνουν στις δεσπόζουσες δομές της εξουσίας.²² Ηγεμονία όμως, δεν είναι ποτέ απλή δύναμη που επιβάλλεται από πάνω. Είναι πάντα αποτέλεσμα διαπραγματεύσεων μεταξύ κυρίαρχων και κυριαρχούμενων, μια διαδικασία αντίστασης και συνεργασίας. Υπάρχουν βέβαια και όρια σε τέτοιες διαπραγματεύσεις και στις συναινέσεις που προκύπτουν από αυτές, οι οποίες, εξ άλλου, δεν παραμένουν ποτέ σταθερές (G. A Williams: 1960).

Η ηγεμονία ενσωματώνει την εξουσία, πράγμα χρήσιμο για την ανάλυση, αλλά και πολιτικά σημαντικό, γιατί δίνει περιθώριο και μεθόδους για μεταβολή των συσχετισμών.²³ Ο Gramsci κατανόησε, ότι πριν ενσωματωθεί στις πολιτικές δομές και θεσμούς, η ισχύς του έλεγχου του κοινωνικού σώματος εμπεδώθηκε στην κοινωνία των πολιτών (civil society) (1971:12). Οι δομές δεν είναι απλά νοητικά όρια. Είναι ενσωματωμένες σε κοινωνικές πολιτικές και οικονομικές διαστάσεις και θεσμούς, σε εικόνες των μέσων, σε πολιτικά συστήματα. Η γκραμσιανή ανάλυση κατέδειξε τους τρόπους με τους οποίους η διαχείριση των νοημάτων, η εξουσία της απόδοσης νοήματος, μπαίνει στο πολιτικό παιχνίδι.

Κατά συνέπεια, η ανθρωπολογία της πρακτικής εστιάζει στην δραστηριότητα των ανθρώπων, αναλύοντας την πολύπλευρη δυναμική της σε σχέση με τα συγκεκριμένα, συνδέοντας το κοινωνικό με τις πολιτικές όψεις του.²⁴ Παράλληλα,

²² Ο Gramsci χρησιμοποιεί την έννοια της ηγεμονίας για να αναφερθεί σε μια διαδικασία εν εξελίξει κατά την οποία μια κυρίαρχη τάξη (σε συμμαχία με άλλες τάξεις ή ταξικά κλάσματα), δεν διοικεί απλώς μια κοινωνία αλλά την καθοδηγεί μέσω της άσκησης «πνευματικής και ηθικής ηγεμονίας». (1971:57). Όπως εξ άλλου αναφέρει ο Γ.Καψωμένος (Γ.Καψωμένος: Η Θεωρία της Πρακτικής του Pierre Bourdieu. Πηγή <http://nonneutral.gr/articles/64.Bourdieu.html>): «Καθώς η πρόσβαση σε κάθε μορφή κεφαλαίου είναι σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό ελεγχόμενη, η κυρίαρχη τάξη, για να διαφυλάξει τα θεμέλια της κυριαρχίας της, προσπαθεί να επιβάλλει και το δικό της σύστημα αξιών και επιθυμιών. Συνεπώς, η κυριαρχία της είναι στο μέγιστο δυνατό βαθμό πραγματωμένη, όταν όχι μόνο έχει καταφέρει να επιβάλλει υλικές και συμβολικές διακρίσεις – αποστάσεις από τις άλλες κοινωνικές ομάδες, αλλά και το δικό της σύστημα αναπαραστάσεων και αξιών που να επαληθεύει, να νομιμοποιεί (και να αναπαράγει) την ιεραρχία και διανομή κεφαλαίων στις οποίες βασίζεται η κυριαρχία της· όταν δηλαδή είναι εξαντικειμενικευμένη τόσο στις δομές, όσο και στις έξεις.»

²³ Η γκραμσιανή ανάλυση για το κράτος (Gramsci, 1971), προτείνει την “adesione organica” που σημαίνει την επέμβαση στους θεσμούς και τις δομές και την δημιουργία συνθηκών για να γίνει ο αγώνας συνειδητός και ιστορικά επαρκής. Αυτή η επανάσταση πρέπει να είναι συστημική, ικανή να ενεργήσει και στο επίπεδο της εξωτερικής θέσμησης της δομής και σε αυτό της εσωτερικής της.

²⁴ Όπως εξηγεί ο Παπαταξιάρχης (2014: 12, 13): «η επανάδραση της ατομικής πράξης συνίσταται στην κοινωνική αναγνώριση, η οποία τροφοδοτεί τη δραστηριότητα και την επενδύει με ισχύ, προσδίδοντας πολιτική υπόσταση στις πρακτικές. Αυτή η διαδικασία πραγματώνεται σε δομημένα

όμως θα πρέπει να προσδιοριστεί και να αναλυθεί το πλαίσιο (ιστορικό, κοινωνικό, οικονομικό, πολιτισμικό) στο οποίο παράγονται και αναπαράγονται οι ατομικές και συλλογικές αναπαραστάσεις

Στην παρούσα μελέτη, υιοθετώ ως βασικό αναλυτικό-ερμηνευτικό εργαλείο την έννοια της ηγεμονίας (σύμφωνα με τον A.Gramsci), εντός του ερμηνευτικού πλαισίου της Θεωρίας της Πρακτικής (έχοντας βέβαια την επίγνωση ότι, αυτό το πλαίσιο θα μπορούσε να αξιοποιηθεί πλήρως με εκτεταμένη επιτόπια έρευνα, η οποία -εκ των πραγμάτων- δεν ήταν δυνατή). Η μελέτη εστιάζει στην ερμηνεία του παρόντος της λαϊκής μουσικής στη σκηνή της Αθήνας, το οποίο κατανοεί μέσα από το παρελθόν του. Η ανάλυση επικεντρώνεται σε ζητήματα της ιστορίας και της εξουσίας, αναζητώντας τις ρίζες και τη διαδραστική δυναμική ομάδων και ατόμων, θεσμών και δημιουργών, στη διαδικασία διαμόρφωσης των συγχρόνων μουσικών πρακτικών που χαρακτηρίζονται ως λαϊκές. Τοιούτοτρόπως, αναδεικνύεται η ερμηνευτική αξία της έννοιας της ηγεμονίας, με τη χρήση της οποίας αποκωδικοποιείται η ιστορική δομή της πολιτισμικής πρακτικής.

Ένα ακόμη βασικό αναλυτικό-ερμηνευτικό εργαλείο που χρησιμοποιήσα στην παρούσα μελέτη, είναι η έννοια της «επιλεκτικής παράδοσης» ('selective tradition') όπως τη διατύπωσε ο R. Williams (1961: 50).²⁵ Ο Williams προτείνει την αναλυτική κατηγορία της «επιλεκτικής παράδοσης», σαν στρατηγική της κυρίαρχης κουλτούρας και πεδίο της απεικόνισης της. Σύμφωνα με τον Raymond Williams, η επιλεκτική παράδοση είναι συγκρότηση πολιτισμικών υλικών που εμφανίζεται και δρα καταλυτικά στο πλαίσιο μιας διαδικασίας πολιτισμικού και κοινωνικού καθορισμού και ταυτοποίησης, επιλέγοντας ένα απεικονιστικό παρελθόν και ένα προαπεικονισμένο παρόν (1977:123).

Στο πλαίσιο της έρευνας, διαπίστωσα ότι διαφορετικά μουσικά είδη επανεμφανίζονται συχνά στην αθηναϊκή σκηνή, με νέες νοηματοδοτήσεις, που ακολουθούνται από την επανεφεύρεση της ιστορίας τους, ενώ σε πολλές περιπτώσεις απευθύνονται σε διαφορετικές κοινωνικές ομάδες από αυτές που τα χρησιμοποίησαν αρχικά. Αυτό το φαινόμενο συνδέεται και με την πρακτική της κατασκευής του παρόντος, άλλα και της αποκατάστασης του παρελθόντος του «λαού» που επιτελείται από διαφορετικούς θεσμούς και κοινωνικά περιβάλλοντα και απεικονίζεται στη διαδικασία συγκρότησης «εθνικής» και «λαϊκής» επιλεκτικής παράδοσης. Σύμφωνα με τον Williams (1961, 1977, 1980) μια κατηγορία, που ονομάζει «κατάλοιπα», συντίθεται από πολιτισμικά υλικά (εμπειρίες, νοήματα και αξίες) που δεν μπορούν να εκφραστούν με τους όρους της κυρίαρχης κουλτούρας. Αυτά βιώνονται και εξασκούνται σε ανεπίσημο επίπεδο. Τέτοια υλικά βρίσκονται σε περιθωριακή τοποθέτηση, αλλά ένα μέρος τους θα πρέπει να ενταχθεί «καθαυμένον», προκειμένου να νοηματοδοτηθούν αυτές οι περιοχές από την κυρίαρχη κουλτούρα, για την νομιμοποίηση της ηγεμονίας της (1961: 57-70) (η ηγεμονία σύμφωνα με τον A.Gramsci (1971), ορίζεται ως η ικανότητα επέμβασης ενός δεδομένου σχηματισμού, στο πεδίο μιας καθορισμένης κυριαρχίας, δομικά

πεδία και αποτελεί όψη της δυναμικής των διαφοροποιητικών διεργασιών. Η διάκριση ή διαφορά παράγουν εντάσεις, επιφέροντας πίεση στις κοινωνικές σχέσεις. Τα πεδία διαπραγμάτευσης της διαφοράς συνιστούν σημαντικές εκβολές του κοινωνικού στο πολιτικό. Από τη συσσώρευση τέτοιων «εκκρεμών» εντάσεων διαμορφώνονται κοινωνικές ζυμώσεις και ρήξεις» (στο ίδιο, 14). Ο ανταγωνισμός των δυνάμεων στις κοινωνικές σχέσεις μετατρέπεται σε πολιτικό. Σε αυτή τη διαδικασία, οι πολιτισμικοί συσχετισμοί μεταβάλλονται από τη επίδραση διαφόρων παραγόντων, σε συνάρτηση με το βαθμό μεταβολής των πολιτικών-κοινωνικών και οικονομικών δομών. (Πηγή <http://www.avgi.gr/article/10812/5310609/e-anthropologia-mprosta-sten-krise>)

²⁵ Williams, R. (1961) *The Long Revolution*, London: Chatto and Windus.

ενσωματωμένης και είναι η έκφραση που μπορεί να εξισορροπήσει τις ανισότητες και να αποδώσει συνολική λειτουργική ενότητα). Η ενσωμάτωση τους εφαρμόζεται μέσω της επιλεκτικής παράδοσης (διαδικασία για την οποία παρατηρούμε συνεχή ανταγωνισμό στην αθηναϊκή μουσική σκηνή). Κάθε εποχή παράγει δική της ερμηνεία του παρελθόντος και ηγεμονική τυπολογία διάρθρωσης παρελθοντικών και συγχρόνων καταλοίπων, σε διάλογο με τις ανάγκες και διαδραστικότητα με τις δομές της. Η επαναξιολόγηση παλαιότερων υλικών και η ένταξη τους στον ορίζοντα της παράδοσης, οριοθετεί μια νέα, κάθε φορά, πολιτισμική συνθήκη για το «λαϊκό» (μνήμη, κωδικοποίηση ήχου και αισθήματος, κ.ά.) Η δομική διάσταση της εναλλαγής και ταξινόμησης των μορφών που θεωρούνται ικανές να μετέχουν στην αξιολογική διάταξη του «λαϊκού», συνδιαλέγεται άμεσα με τις ιστορικές φάσεις των ηγεμονικών σχηματισμών και βρίσκεται σε διαδραστική σχέση με το πολιτικό - θεσμικό πεδίο της εξουσίας.

Η παρούσα μελέτη καταγράφει τη δυναμική της «λαϊκής» μουσικής στο πεδίο της αθηναϊκής σκηνής, αναλύοντας τις σχέσεις δομής και κοινωνικής πρακτικής, καθώς και τα ιστορικά και κοινωνικά συμφραζόμενα. Για αυτή την προσέγγιση είναι απαραίτητη η ανίχνευση του δομικού υποστρώματος των «λαϊκών» μουσικών πρακτικών, διαδικασία που απαιτεί εμπειρική και ιστορική έρευνα. Η συλλογή εμπειρικών δεδομένων πραγματοποιήθηκε με συνεντεύξεις και συζητήσεις, οι οποίες ανέδειξαν τρέχουσες απόψεις, αισθητικές ιδεολογίες, απορρίψεις, κ.λπ. (τις «φωνές» του πεδίου), η ανάλυση των οποίων έφερε στην επιφάνεια τις υποκείμενες δομές που σχετίζονται με τις εννοιολογήσεις και πρακτικές της «λαϊκής» μουσικής στην αθηναϊκή μουσική σκηνή. Τέτοιες δομές εμφανίζονται με τη μορφή παλαιότερων ηγεμονικών πολιτισμικών παραδειγμάτων. Η δομημένη τοπική διάσταση, που εκφράζεται στα παλαιότερα ηγεμονικά παραδείγματα, λειτουργεί διαλεκτικά με τις πρακτικές ατόμων και ομάδων και διευρύνεται, ανασχηματίζεται και διαφοροποιείται, πράγμα που οδηγεί στη διαμόρφωση νέων δομών και παραδειγμάτων.

Η ανάλυση των διαφορετικών τοποθετήσεων, καθώς και η ταυτοποίηση των υποκείμενων δομών (και ειδικά των ηγεμονικών παραδειγμάτων) στηρίχτηκε στη μελέτη των συγκεκριμένων και σε ιστορική προσέγγιση του πεδίου της λαϊκής μουσικής (ιστορικά και κοινωνικά συμφραζόμενα), το οποίο μελέτησα σε βάθος χρόνου, αντλώντας υλικό από διάφορες πηγές (αρχαιική και βιβλιογραφική έρευνα, διαδίκτυο, τύπος, κ.ά.). Η ανάλυση της διαχρονικής δυναμικής του πεδίου της λαϊκής μουσικής ανέδειξε μια σειρά από διαδοχικά ηγεμονικά παραδείγματα, μερικά από τα οποία εξακολουθούν να επιδρούν καθοριστικά στις σύγχρονες «λαϊκές» μουσικές πρακτικές.²⁶

Η έρευνα στο πεδίο της σκηνής (συνεντεύξεις, συζητήσεις, κ.λπ.) και η μελέτη των διαφόρων πηγών ανέδειξαν επίσης τη δραστηριότητα διαφόρων κοινωνικο-πολιτισμικών δικτύων, καθώς και μεμονωμένων ατόμων ή μικρών ομάδων, στη διαδικασία διαμόρφωσης της «λαϊκής» μουσικής. (Grossberg, 1992:52-60). Ηγεμονικά παραδείγματα συγκροτήθηκαν, σε προηγούμενες ιστορικές περιόδους, από σημαντικούς δημιουργούς της μουσικής (π.χ. ο Μ. Χατζιδάκις, ο Δ.Σαββόπουλος, κ.ά.), τα οποία λειτούργησαν (συχνά υποστηριζόμενα από θεσμούς

²⁶ Τέτοια παραδείγματα μπορούν να αναγνωριστούν, όχι μόνο στη μορφή της και το ύφος της μουσικής αλλά και στο *habitus* των μουσικών και των μελών του ακροατηρίου και να μελετηθούν ως "πολιτισμική επιτέλεση". Ο Bourdieu (1972) αποκωδικοποιεί το δημόσιο νόημα των ενσώματων πράξεων αποκαλύπτοντας τις όψεις εξουσίας που ενσωματώνουν οι πολιτισμικές ταυτότητες, όταν επιτελούνται από τα υποκείμενα ως *habitus*. Η ηγεμονία συγκροτεί αναγνωρίσιμο *habitus* (Comaroffs: *Of Revelation and Revolution*, 2: 23-24)

και επίσημες πολιτισμικές πολιτικές) ως αναφορά για τη δημιουργία συλλογικών και ατομικών ταυτοτήτων, αλλά και αξιολογικών πολιτισμικών κλιμάκων και κοινωνικών ταξινομήσεων.

Οι νεότερες τάσεις που εκφράστηκαν, μου έδωσαν τη δυνατότητα να διακρίνω τις πιο σύγχρονες δομές του πεδίου και να κατανοήσω την δυναμική της μεταβολής του. Όπως διαπίστωσα, αν και στη σύγχρονη περίοδο πολιτισμικά παραδείγματα προηγούμενων εποχών εξακολουθούν να λειτουργούν στην αθηναϊκή σκηνή, από τα τέλη της δεκαετίας του '80, το πολιτισμικό πεδίο υφίσταται μια πολυδιάσπαση που δεν εντοπίζεται στην προηγούμενη εποχή. Νέες οργανωτικές δομές του πολιτισμικού πεδίου (global, popular culture, κ.ά.), ²⁷ κατοχυρώνουν πλέον στην αγορά ηγεμονική τοποθέτηση.

Συνοψίζοντας, η αθηναϊκή μουσική σκηνή είναι ένα –διαχρονικά– δομημένο πεδίο, στο οποίο λειτουργούν συστήματα κανόνων και αξιολογικοί κώδικες, στη βάση των οποίων ταξινομούνται οι μουσικές πρακτικές. ²⁸ Η διαμόρφωση και η εξέλιξη της «λαϊκής» μουσικής, στο πεδίο της σκηνής, προκύπτουν από διαχρονικές διαδικασίες ατόμων και ομάδων, καθώς και τοπικών και υπερτοπικών μουσικών και εξωμουσικών παραγόντων σε συνεχή αλληλόδραση, στο συμβολικό και το πρακτικό επίπεδο. Η μουσική αισθητική και ποιητική διαμορφώνονται σε διαλεκτική σχέση και συνάρθρωση με πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές δομές και συστήματα συμβολικής οικονομίας (κατανομής συμβολικού κεφαλαίου) που συγκροτούνται στη βάση δομών και σχέσεων εξουσίας. Αυτή η συνθήκη εκφράζεται σε μια σειρά διαδοχικών, ιστορικά δομημένων, ηγεμονικών πολιτισμικών παραδειγμάτων που διακινούνται, υποστηριζόμενα από ηγεμονικούς σχηματισμούς (δίκτυα, δομές και σχέσεις εξουσίας), διαμορφώνοντας αισθητικές και κοινωνικές όψεις του πεδίου. Η σχέση αυτών των παραδειγμάτων, που ενσωματώνουν εξουσιαστικές δομές και σχέσεις, με τους συντελεστές του πεδίου της αθηναϊκής μουσικής σκηνής, είναι το εφελτήριο για την ταυτοποίηση και την ανάλυση των δομών και των σχέσεων εξουσίας, που συγκροτούν το πεδίο της «λαϊκής» μουσικής.

²⁷Βλ. Lipietz, A. (1994), Robertson, R. (1992), Taylor, T. (1997), Bauman, Z. (1992).

²⁸ Τα συστήματα ταξινόμησης που οργανώνουν τις αναπαραστάσεις στην κοινωνική ζωή, (στα οποία εντάσσονται τα ηγεμονικά παραδείγματα), όπως αναφέρει ο Γ.Καψωμένος, αποτελούν, σύμφωνα με τον P. Bourdieu, (Η Αίσθηση της Πρακτικής, σελ. 90, 96): «συνεχές διακύβευμα στους αγώνες που φέρνουν αντιμέτωπους άτομα και ομάδες, και στις συλλογικές διεκδικήσεις στο πεδίο της πολιτικής και πολιτισμικής παραγωγής. Συνεπώς και οι ίδιες οι διαιρέσεις του πεδίου γίνονται αντικείμενο διαπραγμάτευσης, καθώς η αλλαγή της κατανομής και του ειδικού βάρους των ειδών κεφαλαίου ισοδυναμεί με μετασχηματισμό της δομής του πεδίου. Η διαφορετικότητα των κοινωνικών συμφερόντων των κοινωνικών ομάδων, που ορίζεται από τη διαφορεική θέση τους στη κοινωνική δομή, καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τη κοινωνική τους συνείδηση και εισάγει έναν διαρκή ιστορικό δυναμισμό στη κοινωνική διαδικασία κατά την οποία κοινωνικές συλλογικότητες βρίσκονται σ' έναν συνεχή ανταγωνισμό για την επιβολή του ορισμού του κοινωνικού κόσμου που ανταποκρίνεται καλύτερα στα ιδιαίτερα, αντικειμενικώς προσδιορισίμα, συμφέροντά τους». Πηγή: Γ.Καψωμένος, Η Θεωρία της Πρακτικής του Pierre Bourdieu. <http://nonneutral.gr/articles/64.Bourdieu.html>

Κεφάλαιο δεύτερο

Θεωρητικές θέσεις για την κουλτούρα (Culture), την εξουσία, τη μουσική και τη λαϊκότητα (βιβλιογραφική επισκόπηση)

Η εννοιολόγηση της κουλτούρας (Culture)

Η έννοια της κουλτούρας (πολιτισμική συγκρότηση) είναι κεντρική, καθώς και αυτή της πολιτισμικής παραγωγής, για την ανάλυση της μουσικής σκηνης και των μουσικών πρακτικών. Το ζήτημα του ορισμού της κουλτούρας απασχόλησε επί μακρόν την ανθρωπολογική θεωρία, χωρίς τελικά να υπάρξει πλήρης συμφωνία. Στα μέσα του 20ού αιώνα, η συζήτηση για την εννοιολόγηση της κουλτούρας πήρε μορφή σφοδρής αντιπαράθεσης ανάμεσα στους εκπροσώπους της βρετανικής και της αμερικανικής ανθρωπολογίας. Η προσπάθεια γεφύρωσης αυτών των δυο παραδόσεων, που εκφράστηκαν ως *culturalism* και *structuralism*, πραγματοποιήθηκε με σχετική επιτυχία από τη σχολή της συμβολικής ανθρωπολογίας, σύμφωνα με την οποία η κουλτούρα υπαγόταν στη σφαίρα των συμβόλων και των νοημάτων (Sneider:1968, Geertz:1973, κ.ά.). Στην πιο σύγχρονη θεωρία τέθηκε το ζήτημα της σχέσης της κουλτούρας με την πρακτική και τη δράση (Bourdieu:1978, Giddens:1979, Sahlins:1881, Ortner:1984)²⁹

Όπως είναι φανερό, το ζήτημα είναι ιδιαίτερα πολύπλοκο, γεγονός που καθιστά - εκ των πραγμάτων - αδύνατη τη διεξοδική πραγμάτευσή του στο πλαίσιο αυτής της μελέτης. Για το λόγο αυτό, θα περιοριστώ στις τοποθετήσεις που εννοιολογούν την κουλτούρα σε σχέση με την δική μου ερευνητική προοπτική. Ο R. Williams (1961, 1977, 1981) και ο S. Hall (1981,1991a), βασικοί εκπρόσωποι του ρεύματος των βρετανικών πολιτισμικών σπουδών (*Cultural Studies*), μελέτησαν την κουλτούρα σαν κοινωνικό τόπο στον οποίο αναπτύσσονται εξουσιαστικές δομές και σχέσεις και επινόησαν ισχυρά θεωρητικά μοντέλα για την ανάλυση του πολιτισμικού πεδίου. Σημαντική είναι επίσης, στην κατεύθυνση της θεώρησης της κουλτούρας σαν πεδίο ανταγωνισμών και συμβολικών μαχών, η συνεισφορά των μεταδομιστικών θεωρήσεων, όπως αυτή του P. Bourdieu, (1972, 1984) ο οποίος χρησιμοποίησε και εξέλιξε στην έρευνά του διαφορετικά μοντέλα των πολιτισμικών σπουδών, θεωρώντας παράλληλα και το ρόλο των υποκειμένων της δράσης.³⁰ Σύμφωνα με τον P. Bourdieu, το σύμπαν των πολιτισμικών αντικειμένων έχει ιεραρχικό και ιεραρχημένο χαρακτήρα και δομείται στη βάση ταξινομικών αρχών που ορίζουν το πλαίσιο των νοηματοδοτήσεων και των αξιολογήσεων των πρακτικών, ενώ η κατανάλωση της κουλτούρας είναι προδιατεθειμένη, συνειδητά ή ασυνείδητα, να ικανοποιεί την κοινωνική ανάγκη της νομιμοποίησης της διαφοράς (P. Bourdieu, 1984).

²⁹ Παρά τις διαφωνίες, οι περισσότεροι μελετητές αποδέχονται ότι η κουλτούρα αφορά σε όλα τα ζητήματα της κοινωνικής ζωής, οργανωμένη σαν μια ροή νοήματος, διαρθρωμένη σε νοηματοδοτημένες μορφές που διακινούνται ανάμεσα στους ανθρώπους. Κάποιοι μελετητές πάντως αμφισβήτησαν πλήρως την έννοια της κουλτούρας, ως γενικευμένης πολιτισμικής μορφής (Abu-Lughod, 1991), ενώ κάποιοι άλλοι πρότειναν την αντικατάσταση του όρου «κουλτούρα» από τον όρο «πολιτισμικές διαδικασίες».

³⁰ Όπως είδαμε εξ άλλου στο κεφάλαιο για τη μέθοδο, P. Bourdieu (1972, 1984) προσκόμισε επίσης στην ανθρωπολογική θεωρία και έρευνα σημαντικές αναλυτικές έννοιες για τη διερεύνηση του πολιτισμικού πεδίου (πεδίο, *habitus*, διάφορες μορφές κεφαλαίου κ.ά.), με τις οποίες μπορεί να χαρτογραφηθεί και να αναλυθεί ο χώρος των πολιτισμικών πρακτικών και των πολιτισμικών αντικειμένων.

Τοιουτοτρόπως, η κουλτούρα, εκτός των άλλων, αποτελεί και ένα όχημα επιλεκτικής μετάδοσης ταξικά κυριαρχούμενων αξιών, που στηρίζουν ταξικές διαφορές, εθνικές και φυλετικές διακρίσεις και μορφές κυριαρχίας. Αυτό που θεωρούμε ως “πολιτισμό μας” ενσωματώνει ηγεμονικές μορφές, διά των οποίων η κοινωνική οργάνωση υποστηρίζει κάποια συμφέροντα έναντι κάποιων άλλων. Ο Antonio Gramsci (1971), κατανόησε αυτή τη λειτουργία και δημιούργησε την έννοια της «πολιτισμικής ηγεμονίας» για την ανάλυση της κουλτούρας, θεωρώντας ότι το κράτος είναι επίσης εκφραστής και υποστηρικτής τέτοιων δικτύων, πολιτισμικών αξιών και θεσμών, των οποίων η πολιτική φύση αποσιωπάται.

Ο Eriksen ορίζει την ανθρωπολογία ως «τη συγκριτική μελέτη της πολιτισμικής συγκρότησης (κουλτούρα) και κοινωνικής ζωής των ανθρώπων, που στηρίζεται κυρίως στη μέθοδο της συμμετοχικής παρατήρησης» (Eriksen, 2007:25). Η εθνομουσικολογία και η ανθρωπολογία της μουσικής μελετούν τη μουσική στο πεδίο της κουλτούρας και της κοινωνίας, θεωρώντας την ως πολιτισμική και κοινωνική πρακτική που έχει ενεργό ρόλο στην κατασκευή του παρόντος, των ταυτοτήτων, του κοινωνικού ιστού, αλλά και στην αποκατάσταση του παρελθόντος ενός «λαού», διεργασίες στις οποίες συμβάλλουν θεσμοί, άτομα και κοινωνικά περιβάλλοντα και υπόκεινται στη δυναμική εξουσιαστικών δομών και σχέσεων το πεδίο. Η ανάλυση αυτών των διεργασιών σε σχέση με την ιστορική δυναμική της ευρύτερης πολιτισμικής συγκρότησης, είναι απαραίτητη για τους σκοπούς της παρούσας μελέτης.

Κουλτούρα και πολιτισμική παράγωγή

Το πεδίο της πολιτισμικής παραγωγής βρίσκεται σε άμεση σχέση με θεσμικούς, κυρίως, παράγοντες που επηρεάζουν τη δημιουργία των πολιτισμικών προϊόντων. Η κυβερνητική πολιτική και οι κρατικοί θεσμοί παίζουν μείζονα ρόλο στην υποστήριξη της πολιτισμικής δραστηριότητας. Εξαιρετικά σημαντικές είναι οι θεσμοθετημένες διαδικασίες, μέσω των οποίων οι παραγωγοί κουλτούρας αποκτούν πρόσβαση στο πεδίο (MME, Ακαδημία κ.ά.). Για τη μελέτη του πεδίου της πολιτισμικής παραγωγής, θα πρέπει να αναλυθούν οι σχέσεις ανάμεσα στην ιστορία της πρακτικής, την αισθητική και τη δυναμική της εξουσίας. Με άλλα λόγια, η μελέτη της υλικής παραγωγής των πολιτισμικών αντικειμένων από τους καλλιτέχνες, θα πρέπει να συνδυαστεί με αυτή της συμβολικής παραγωγής του νοήματος και της αξίας των έργων τέχνης από «κριτικούς, εκδότες, διευθυντές gallery, και όλων αυτών που συνδυάζουν τις προσπάθειές τους, ώστε να παραγάγουν καταναλωτές, που να είναι ικανοί να γνωρίζουν και να αναγνωρίζουν την καλλιτεχνική εργασία ως τέτοια» (Bourdieu, 1993: 37, Becker, 1982). Πυλωροί (π.χ. curatores), χρηματοδότες, διαμεσολαβητές, παίζουν μεγάλο ρόλο στη διαμόρφωση του έργου που παράγεται και εκδίδεται, ενώ εκδηλώνονται θεσμικές συγκρούσεις μεταξύ επαγγελματιών και «ειδικών».

Οι έρευνες στο πεδίο της πολιτισμικής παραγωγής επικεντρώνονται και στο έργο ατόμων και ομάδων που δρουν ως πολιτισμικοί παραγωγοί και στους διάφορους θεσμούς (Abu-Lughod:1999, Mankekar:1993). Οι κυβερνήσεις, ασκώντας πολιτικές πολιτισμικού προστατευτισμού, παίρνουν μέτρα προκειμένου να προστατέψουν τον μοναδικό χαρακτήρα και τη διαφορετική πολιτισμική ταυτότητα του εθνικού κράτους. Στη σύγχρονη περίοδο πάντως, το κρατικό ενδιαφέρον για τη στήριξη των «έγκυρων» πολιτισμικών μορφών έχει μειωθεί αισθητά, ενώ παράλληλα, νέα πολιτικο-οικονομικά πολιτισμικά μορφώματα (global, popular culture), που νομιμοποιούνται από ποσοτικούς δείκτες και υποστηρίζονται από τα MME, εξασφαλίζουν στην αγορά ηγεμονικό ρόλο στο πεδίο της

πολιτισμικής παραγωγής. Οι αγορές, είναι θεσμοί, αλλά και κουλτούρες (πολιτισμικά μορφώματα). Οι πολιτισμικές συμπεριφορές και οι αξιολογήσεις των πολιτισμικών αγαθών παράγονται πλέον σε μεγάλο βαθμό από αυτές.

Οι εννοιολογήσεις της λαϊκότητας: το «λαϊκό» και το «popular»

Η εννοιολόγηση του «λαϊκού»

Η έννοια του «λαϊκού» είναι συνυφασμένη με την έννοια του «λαού». Όπως όμως παρατηρεί ο P. Bourdieu (1993a), δεν υπάρχει αντικειμενική έννοια για το «λαό» και το «λαϊκό», αλλά μόνο κοινωνική συνθήκη, που μπορεί να μορφοποιηθεί ανάλογα με τις διάφορες προσεγγίσεις (συχνά ιδεολογικές). Για παράδειγμα, στις προ-αστικές, προ-βιομηχανικές κοινωνίες ο λαός εμφανίζεται ως αδιαίρετο, αδιαβάθμητο σύνολο με κοινή καταγωγή, που παράγει τον δικό του λαϊκό πολιτισμό, ο οποίος προέρχεται από το αγροτικό περιβάλλον. Σε προσεγγίσεις που σχετίζονται με εθνικές αφηγήσεις (π.χ. η λαογραφία), εμφανίζεται σαν σύνολο ανθρώπων με κοινή καταγωγή, ιστορία, αξίες, πολιτισμικά αγαθά, που κάποια στιγμή συγκροτείται σε έθνος, αποκτά εθνική συνείδηση και παράγει τον δικό του εθνικό-λαϊκό πολιτισμό. Συχνά, σε τέτοιες προσεγγίσεις, το «λαϊκό» υπήρξε μια ιδεολογική, αυθαίρετη κατασκευή. Οι σχετικές αφηγήσεις χρησίμευσαν τόσο για τους τοπικούς εθνικισμούς των περιφερειών, που αναγνώρισαν στο λαϊκό τις ρίζες τους και τις ιδιαιτερότητες τους (ουσιοκρατική βάση αναφοράς), διεκδικώντας παράλληλα μια θέση στην υβριδοποίηση του παρόντος, όσο και στις ανεπτυγμένες χώρες για την νομιμοποίηση του παρεμβατισμού τους.

Σε άλλες προσεγγίσεις οι λέξεις «λαός» και «λαϊκός» αναφέρονται είτε σε ένα κοινωνικό σύνολο που ζει σε ένα συγκεκριμένο τόπο, είτε σε κατώτερα οικονομικά και μορφωτικά στρώματα της κοινωνικής πυραμίδας, που παράγουν και καταναλώνουν τον δικό τους «λαϊκό» πολιτισμό, διακριτό από αυτόν της άρχουσας τάξης, ή ακόμη και στον λαό ως ακαλλέργητη, άβουλη, παθητικοποιημένη και καθοδηγούμενη μάζα ανθρώπων. Οι λέξεις «λαός» και «λαϊκός», περιλαμβάνουν επομένως ένα πλήθος διαφορετικών και αντιφατικών σημασιολογικών αποχρώσεων, οι οποίες δυσχεραίνουν τον εννοιολογικό τους προσδιορισμό, δεδομένου ότι, κάθε χρήση τους απηχεί και μια πολιτική θέση.

Σε κάθε περίπτωση, η «λαϊκότητα» συγκροτεί ένα δυναμικό εννοιολογικό πεδίο στη διαμόρφωση του οποίου συμβάλλουν πολλαπλοί παράγοντες. Σύμφωνα με τον Stuart Hall, η λαϊκή κουλτούρα δεν έχει «καθαρό» νόημα, αφού συντίθεται από παραδόσεις επιβίωσης αλλά και πολιτισμικές εκφράσεις και συμπεριφορές που έχουν επιβληθεί στα λαϊκά στρώματα από τις κυρίαρχες τάξεις (Hall, 1981: 228). Οι έννοιες λαός και λαϊκός (*people/popular*) είναι «μη-καθαρές (*dirty*)» και το διαλογικό πεδίο (*discursive space*) στο οποίο εννοιολογούνται, είναι μεταβλητό και διαπραγματεύσιμο. Ο Stuart Hall επίσης (1981: 239), θεωρεί ότι δεν υπάρχει σαφές περιεχόμενο για την κατηγορία της λαϊκής «popular» κουλτούρας και ούτε βέβαια, για την έννοια «λαός». Οι πολιτικές διαστάσεις της έννοιας εξ άλλου είναι αμφιλεγόμενες. Η λέξη «λαός» αποδίδει μια γενική κατηγορία, ένα φαντασιακό κοινωνικό πεδίο, του οποίου η αναπαράσταση διαφοροποιείται ιστορικά σύμφωνα με ιδεολογικές παραδοχές, ενώ αυτό που χαρακτηρίζει τον λαό σαν κοινωνικό σώμα αλλάζει με τις προσεγγίσεις: (φορέας πολιτικής δράσης, πολιτισμική κατηγορία, target group κ.λπ.). Εξ άλλου, από τον Διαφωτισμό έως το νεωτερικό 20^ο αιώνα, η λέξη «λαός» εμφανίζεται σε διαφορετικές ταξινομήσεις που αντιστοιχούν σε δομημένα μοντέλα κουλτούρας (υψηλή, μέση, χυδαία, μαζική, folk, πρωτογενής, κ.λπ.), πράγμα που επιδρά στις διάφορες αναλύσεις και στον καθορισμό της έννοιας

της λαϊκότητας στη μουσική (popular: κοινωνική-εμπορική επιτυχία, πολιτική αντιπροσώπευση, παράδοση, κ.λπ.). Όπως έδειξε ο Raymond Williams (1983), η εξάπλωση και τελικά η κυριαρχία της χρήσης του όρου «popular», ως όρου που εκφράζει «αυτό που αρέσει στους πολλούς» παρατηρείται κατά την μεταβολή της κοινωνικο-οικονομικής και πολιτικής συνθήκης και αποτελεί επιφανόμενο της ανάδυσης της εμπορευματοποιημένης κουλτούρας (*commodity culture*). Αυτή η νοηματοδότηση του όρου «popular», εκφράζει τη νέα πολιτική συνθήκη της «λαϊκότητας» ως ποσοτικού προσδιορισμού.

Σημαντικοί στοχαστές³¹ προσέγγισαν κριτικά τις χρήσεις των όρων «λαός» και «λαϊκότητα» (ως προσδιορισμούς κοινωνικών συνθηκών και πολιτισμικών εκφράσεων), διερευνώντας περιοχές του πολιτισμικού πεδίου, που αντιστοιχούν σε πολιτικο-οικονομικά υποβαθμισμένα κοινωνικά στρώματα και εστίασαν σε φαινόμενα κυριαρχίας.³² Η κριτική προσέγγιση, με τη χρήση εννοιολογικών εργαλείων της γκραμισιανής παράδοσης, όπως «πολιτισμική ηγεμονία», «ιστορικό bloc» και «εθνικό-λαϊκό», επικεντρώθηκε στην ανάλυση του πολιτισμικού πεδίου, αναδεικνύοντας υποκείμενες δομές και σχέσεις εξουσίας. Η διαφορά³³ και ο κατακερματισμός του πολιτισμικού πεδίου αντιμετωπίστηκαν σαν πολιτικό πρόβλημα, ενώ ως δυνατότητα αντίστασης προτάθηκε η συνειδητοποίηση, μέσα από την αναλυτική διαδικασία, της παραγωγής πολιτισμικής και κοινωνικής ταξινόμησης.

Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, την οποία υιοθετώ στη παρούσα μελέτη, το λαϊκό κατασκευάζεται στο πεδίο του συνόλου των κοινωνικών σχέσεων, στην υλική και συμβολική παραγωγή, στη μακροδομική οργάνωση, στις διαπροσωπικές σχέσεις, στα ιδιωτικά περιβάλλοντα, στη δε οριοθέτησή του συμβάλλουν επίσης οι διάφοροι πολιτικοκοινωνικοί αγώνες και διεκδικήσεις. Η ανάγνωση του λαϊκού παράγει πάντα εξωγενή και ενδογενή νοήματα σε σχέση με την ταυτότητα, ανταγωνιστικές και συμβιβαστικές θεωρήσεις ανάμεσα στα διαφορετικά δρώντα άτομα (τοπικές πολιτικές δυνάμεις, ΜΜΕ, υπερεθνικές παρεμβάσεις κ.ά.). Οι διαδικασίες για τη διαπραγμάτευση της κοινωνικής θέσης του λαού και για τη νομιμοποίηση και την εγκυρότητα της έκφρασης της λαϊκότητας, επιτελούνται τόσο στο πρακτικό (αγώνες, διεκδικήσεις, κ.λπ.) όσο και στο συμβολικό επίπεδο. Το εκάστοτε αποτέλεσμα αυτών των διαδικασιών, εμφανίζεται στις ιστορικά διαμορφωμένες ηγεμονικές συγκροτήσεις του πολιτισμικού πεδίου, όπου οι λαϊκές κουλτούρες απεικονίζονται (συχνά) μέσω μιας διαδικασίας άνισης οικειοποίησης των οικονομικών και πολιτισμικών αγαθών ενός έθνους, είτε μιας άλλης συλλογικότητας. Σε κάθε περίπτωση, για την ανάλυση των –εκάστοτε– ιστορικών προσδιορισμών και οριοθετήσεων της «λαϊκότητας», είναι απαραίτητη η ανάλυση

³¹ Gramsci (1971), Satriani (1976, 1980), Cirese (1978g), Williams (1981). Η μαρξική-γκραμισιανή οπτική, σε αντιδιαστολή με τις ανθρωπολογικές προσεγγίσεις που θεώρησαν τις σχέσεις εξουσίας στο πλαίσιο της κατασκευής του αλλότριου, όρισε το «λαϊκό» σαν το υπάλληλο (*subaltern*) και θεώρησε τη συγκρουσιακή διαδραστικότητα ανάμεσα στους υπαλλήλους και τους ηγεμονικούς τομείς.

³² Gramsci (1971), Williams (1981), Bourdieu (1993b). Τέτοια φαινόμενα εμφανίζονται συχνά ως συμμαχία του κυρίαρχου και του υπαλλήλου και εκφράζονται με όρους πολιτισμικής ηγεμονίας.

³³ Το «λαϊκό» προϋποθέτει την διαφορά και τον κατακερματισμό, αφού η νεωτερικότητα –κόσμος βασίζεται στην εξειδικευμένη κατανάλωση. Οι κοινωνικές και πολιτικές δομές, οργανώνουν την διαφορική διάδοση σηματοδοτημένων συμβολικών αγαθών (Bourdieu, 1984) και παράγουν ιδεολογίες μέσω των μηχανισμών (Althusser, 1970), στο πλαίσιο των οποίων αναπτύσσεται η διαφορική καταναλωτική συνείδηση και το συλλογικό φαντασιακό. Η αναλυτική προσέγγιση αυτής της διάστασης, απαιτεί τη μελέτη των διαφορικών στρατηγικών οικειοποίησης των πολιτισμικών προϊόντων, καθώς και των νέων μορφών κατασκευής «της διάκρισης» και «του μαζικού γούστου».

της συμβολικής οικονομίας και των πολιτισμικών παραδειγμάτων που οργανώνουν την ταξινόμηση του πολιτισμικού πεδίου και παράλληλα των υποκειμένων δομών και των σχέσεων ισχύος (στο επίπεδο των κρατικών θεσμών, των οικονομικών δομών, της αγοράς, κ.λπ.).

Πεδίο και εννοιολόγηση της popular μουσικής

Στη συνέχεια, θα παρουσιάσω τη συζήτηση για τις εννοιολογήσεις και τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις της «popular μουσικής», στο πλαίσιο της διεθνούς ανθρωπολογικής και εθνομουσικολογικής θεωρίας. Αν και ο όρος «popular μουσική» χρησιμοποιείται ευρύτατα, ο ορισμός της έννοιας αποτελεί ένα πολύπλοκο ζήτημα. Στο πλαίσιο της σύγχρονης ακαδημαϊκής έρευνας, οι εννοιολογήσεις της «popular music» διαφέρουν ανάλογα με τους ερευνητές της μουσικής, και συχνά, όπως το αναγνωρίζουν και οι ίδιοι, δεν είναι επαρκείς και περιέχουν ιδεολογικές τοποθετήσεις (Birrer:1985, Middleton:1990). Εξετάζοντας τις διάφορες μελέτες, η Β. Λαλιώτη ομαδοποιεί τις προσεγγίσεις για τον ορισμό της popular μουσικής σε έξι κατηγορίες που περιλαμβάνουν:

- ποσοτικούς ορισμούς (με την έννοια της ευρείας διάδοσης και αποδοχής)·
- ποιοτικούς, αρνητικούς ορισμούς (μουσική που δεν είναι «υψηλή» ή «παραδοσιακή»)·
- ανάλυση με όρους κριτικής θεωρίας, ως μέρος της «πολιτιστικής βιομηχανίας»·
- τη συσχέτιση με την έννοια του «λαού» ·³⁴
- προσεγγίσεις με πολιτισμικούς-ταξικούς όρους (ως πολιτισμικό πεδίο ταξικής πάλης)·
- προσεγγίσεις από μία μεταμοντέρνα σκοπιά, ως μουσική που αμφισβητεί παλαιότερες αξιολογικές κατηγοριοποιήσεις (Λαλιώτη, 2016).³⁵

Αρκετοί μελετητές της popular music έδωσαν μεγαλύτερο βάρος στη διαμεσολάβηση των μέσων (mass-mediation), σαν θεμελιώδες χαρακτηριστικό και κριτήριο για τον ορισμό του αντικειμένου της μελέτης τους. Ο Manuel ισχυρίζεται ότι «η πιο σημαντική όψη της popular music είναι η στενή σχέση της με τα mass media» (Manuel 1988: 4). Οι Frith (1987), Middleton (1990), Shepherd (1982) και Tagg (1982) θεώρησαν popular music τη μουσική που παράγουν και διαδίδουν τα mass media, και έκριναν ότι για τη μελέτη της απαιτείται μια ειδική κατά περίπτωση αναλυτική μέθοδος. Τα νέα τεχνολογικά μέσα σχετίζονται με την έννοια του popular, ενώ η μουσική βιομηχανία και τα μέσα διάδοσης της μουσικής αποτελούν δομικά στοιχεία της popular κουλτούρας.³⁶

Σε αρκετές προσεγγίσεις επίσης, η popular music ορίζεται σαν διακριτή μορφή, σε αντιδιαστολή με τη “folk” και την “art”³⁷ μουσική (Manuel, 1988). Ο

³⁴ Μια ακόμη προσέγγιση για να οριστεί η popular music είναι ο συσχετισμός της με την κοινωνική ομάδα, είτε αυτή είναι ένα μαζικό ακροατήριο είτε μια ειδική κοινωνική τάξη -πιο συχνά, εάν όχι πάντα- την «εργατική» τάξη, μια προσέγγιση που είναι επίσης προβληματική, γιατί οι κοινωνικές δομές δεν μπορούν απλά να αναχθούν στην κατηγοριοποίηση των μουσικών ειδών.

³⁵ ‘Σύγχρονες προσεγγίσεις στη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής’. Παρουσίαση στο Κοινωνικό Πανεπιστήμιο, Κύκλος Μαθημάτων «Τέχνη και Λαϊκή Κουλτούρα». Αθήνα. (διαθ. στο <https://koinwnnikoranepistimio.files.>)

³⁶ Μπορούμε να θεωρήσουμε το πεδίο της popular culture σαν ένα σύστημα ειδικών πολιτισμικών συμβάσεων, που παράγεται από την παγκοσμιοποιημένη διάσταση του πολιτισμικού πεδίου (που χαρακτηρίζεται από την ηγεμονία της αγοράς, την ασυμμετρία κέντρου περιφέρειας, κλπ) και ενεργοποιείται-νοηματοδοτείται στο πλαίσιο των τοπικών πολιτισμικών συστημάτων. (βλ.Hall: 2009a, Williams: 1983, Miege: 1979, 1989 κ.ά)

³⁷ Η Popular μουσική, συνήθως βρίσκεται σε αντίθεση με την art (καλλιτεχνική- έντεχνη) και την folk (παραδοσιακή) μουσική, οι οποίες κατά κανόνα διαδίδονται με ακαδημαϊκό είτε προφορικό τρόπο, σε περιορισμένα ακροατήρια (τοπικές ή μουσικές κοινότητες κ.ά.). Η folk (ή «παραδοσιακή»

μουσικολόγος και ειδικός στη μελέτη της *popular music* Philip Tagg (1982) ορίζει αυτή τη διάκριση σε σχέση με κοινωνικά πολιτισμικά και οικονομικά φαινόμενα. Η *popular music*, σε αντιδιαστολή με την *art music*:

-Προορίζεται για μαζική διανομή σε ευρείες και συχνά πολιτισμικά και κοινωνικά ετερογενείς ομάδες ακροατών.

-Αποθηκεύεται και διανέμεται σε μη γραπτές μορφές.

-Η ύπαρξή της είναι δυνατή μόνο σε μια βιομηχανική χρηματική (monetary) οικονομία, όπου επέχει θέση εμπορεύματος (*commodity*).

-Στις καπιταλιστικές κοινωνίες, υπόκειται στους νόμους της φιλελεύθερης οικονομίας, σύμφωνα με τους οποίους είναι ιδανικό ένα προϊόν να έχει το ελάχιστο δυνατό κόστος και να πουληθεί σε όσους περισσότερους γίνεται.

Αντίθετα με τον Tagg, οι Middleton (1990) και Waterman (1990) προσπάθησαν να χαλαρώσουν τους ορισμούς, ώστε να συμπεριλάβουν τη *folk music* και την *art music* στην εννοιολογική κατηγορία της *popular music*. Όπως επίσης παρατηρεί η Ruth Finnegan, ο δυτικός τριμερής διαχωρισμός της κουλτούρας σε παραδοσιακή ή λαϊκή (*traditional* ή *folk*), ελίτ ή υψηλή (*élite* ή *high*) και δημοφιλή, εμπορική ή μαζική (*popular*, *commercial* ή *mass*) προκαλεί εννοιολογικές συγχύσεις γιατί αυτή η διάκριση δεν είναι οικουμενική (Finnegan 1992:15). Όπως γίνεται φανερό, οι προσεγγίσεις είναι πολλές. Υπάρχει όμως ομοφωνία των ερευνητών στο ότι, οι μελέτες για την *popular music* πρέπει να λαμβάνουν υπ' όψιν όλο το πολιτισμικό πεδίο της δράσης (ομάδες, δίκτυα, μουσικές σκηνές, κέντρα διασκέδασης, μουσικά ιδρύματα, κτλ.), όπως και το ζήτημα των δεσμών ανάμεσα στην παραγωγή και την κατανάλωση. Όπως παρατηρεί και ο Richard Middleton (1990:7), η *popular music* μπορεί να θεωρηθεί μόνο μέσω των συγκείμενων όλου του μουσικού πεδίου, του οποίου αυτή είναι μια ενεργή τάση, και αυτό το πεδίο, μαζί με τις εσωτερικές σχέσεις του δεν σταμάτα ποτέ, είναι πάντα σε κίνηση.³⁸ Η κατανόηση της *popular music*, αλλάζει μαζί με τις εποχές.

Μελέτες για την *popular music* (Βιβλιογραφική επισκόπηση)

Αν και ο χώρος που καταλαμβάνει στη δημόσια και την ιδιωτική ζωή η *popular music* είναι σημαντικός, δεν υπάρχει ανάλογος αριθμός εθνομουσικολογικών-ανθρωπολογικών μελετών. Σε αρκετές περιπτώσεις, ιδεολογικές θεωρήσεις περιόρισαν τη δυνατότητα ουσιαστικής ανθρωπολογικής έρευνας. Εθνοκεντρικές θεωρήσεις κατέλαβαν σημαντικό χώρο στην εθνομουσικολογία, όπως κατέδειξε ο Bruno Nettl (1964:181). Προς τα τέλη του 1970 ξεκίνησε μια προσπάθεια γεφύρωσης του χάσματος ανάμεσα στην ανθρωπολογία της μουσικής και τη μελέτη της *popular music*, κατά κύριο λόγο όμως, για μη-δυτικά περιβάλλοντα (Nettl:1978,

μουσική) δεν είναι τόσο «popular» όσο είναι μια *popular music*. Για να γίνει πρέπει να κάνει χρήση κάποιων μεθόδων, όπως να διαδίδεται από τα MME (media-transmitted) και να εμπορευματοποιείται στο πλαίσιο της μουσικής βιομηχανίας. Στη σύγχρονη περίοδο πάντως, υπάρχει τάση συγχώνευσης των ανωτέρω κατηγοριών, γεγονός που ενισχύεται από την απώλεια της αίσθησης της ιστορίας, (που γενικεύεται και πέρα από το τοπίο της «λαϊκής» μουσικής) ως συνέπεια της εισαγωγής της κάθε μουσικής στο κύκλωμα της τεχνικής αναπαραγωγής. Νεότερες απόψεις προτείνουν τον όρο «vernacular» προκειμένου να αποφύγουν την ιδεολογική φόρτιση του όρου «folk» και την απροσδιοριστία του «popular». Η «Vernacular music» αναφέρεται σε όλες τις μουσικές που δημιουργήθηκαν στο τοπικό περιβάλλον και τα ειδικά πεδία μέσω των οποίων οι συντελεστές μετέχουν σε μη διαμεσολαβημένες από τα μέσα μορφές και διαδικασίες της πολιτισμικής ζωής (Green, T. and Pickering M., 1987). Στην πιο σύγχρονη φάση και σε αντίθεση με τη φολκλορική προβολή, η παγκοσμιοποίηση των τοπικών ρεπερτορίων, που αναπτύχθηκε ως world music, τοποθετεί εκ νέου το τοπικό στυλ στο διεθνές πεδίο και όχι στο εθνικό (Ochoa, 2003: 103).

³⁸ Middleton Richard, 1990, *Studying Popular Music*, Milton Keynes-Philadelphia: Open University Press, σ. 3-7

Malm:1981). Το 1981, δημιουργήθηκε η International Association for the Study of Popular Music (IASPM), με σκοπό να προωθήσει τις προσπάθειες για την ένταξη της *popular music* στην ακαδημαϊκή agenda.

Αυτή την εποχή ξεκινά και το ενδιαφέρον των μελετητών για αστικούς συσχετισμούς (*urban settings*). Η μελέτη του B. Nettl το 1978 ήταν η πρώτη μελέτη των *cultures* της αστικής μουσικής και μια πρώτη συστηματοποίηση της αστικής εθνομουσικολογίας. Διάφορες πόλεις συμπεριελήφθησαν στη μελέτη (πόλεις στο Ιράν, την Ινδία, την Σιέρα Λεόνε, την Γκάνα, το Μεξικό και τις ΗΠΑ.). Σε αυτή τη μελέτη ερμηνεύτηκε η δυναμική των πόλεων και η πολυσυλλεκτική δυνατότητά τους. Στις αστικές σπουδές είναι επίσης σημαντική η διερεύνηση του ρόλου των σύγχρονων μέσων και της τεχνολογίας σε σχέση με τη μουσική κουλτούρα. Στις πόλεις, διαφορετικές μουσικές αποτελούν τμήματα ενός διαδραστικού πεδίου.

Από τη δεκαετία του '80 και μετά, η *popular music* αποτέλεσε πεδίο συστηματικής ακαδημαϊκής έρευνας.³⁹ Ειδικά για τη Δυτική *popular* μουσική σημαντικές είναι οι ανθρωπολογικές-εθνομουσικολογικές μελέτες των Finnegan (1989), Cohen (1991), Bennett (1980), Stokes (1994, a, b). Σημαντικές μελέτες για την *popular music* έγιναν, επίσης, από επιστήμονες άλλων πεδίων (μουσικολόγοι, κοινωνιολόγοι και ερευνητές των media) όπως ο Frith (1978, 1983, 1987 a, 1989 και 1996), ο Middleton (1990), ο Wicke (1990), ο Shepherd (1991) και ο Negus (1992, 1996). Στη δεκαετία του '90, εθνομουσικολόγοι και οι ιστορικοί του πολιτισμού έδειξαν ενδιαφέρον για την πολιτική διάσταση της κουλτούρας (Porter, 1995). Σε αυτή την κατεύθυνση, πραγματοποιήθηκε μια σειρά μελετών που διερευνούν ζητήματα σχετικά με την πολιτισμική παραγωγή, τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνέπειες της παγκοσμιοποίησης (*globalization*), και τις εξουσιαστικές δομές και σχέσεις στο πεδίο της μουσικής πρακτικής.

Εξουσία και ιστορική ανάλυση

Το μεταδομιστικό ρεύμα από το '60 και μετά, καθώς και οι πολιτισμικές σπουδές που ακολούθησαν, η κριτική θεωρία και οι μετααποικιακές σπουδές, έθεσαν το θέμα της εξουσίας σαν κυρίαρχο ζήτημα στο πεδίο της πολιτισμικής ανάλυσης. Ο Michael Foucault είναι από τους πρωτοπόρους της θεωρητικής επεξεργασίας του ζητήματος της εξουσίας. Η ανάλυση που προτείνει βασίζεται στη θεώρηση των σχέσεων εξουσίας που διαφοροποιούνται ιστορικά (1971, 1979).⁴⁰ Οι σχέσεις εξουσίας παράγονται και αναπαράγονται συνεχώς στο κοινωνικό περιβάλλον (*context*) και επιτελούνται βασισμένες στην υλικότητα των δομών.⁴¹ Σε αυτή τη

³⁹ Παρ' όλα αυτά, όπως παρατηρεί η Cohen, κατά τα τελευταία χρόνια, οι μελέτες της *popular music* "has been more influenced by linguistic, semiotic and musicological traditions than by the social sciences, and has relied upon textual sources and analysis" (1993:126). Η συνέπεια είναι να παραμελούνται η επιτόπια προσέγγιση και οι ενσώματες μουσικές δράσεις.

⁴⁰ Ο Foucault (1969) θεωρεί ότι μια ιστορική ανάλυση των ιδεών, στη βάση των οποίων συντίθεται η υποκειμενικότητά μας ως υποκειμένων και αντικειμένων της γνώσης, θα αναδείκνυε τις μορφές στις οποίες η κουλτούρα τείνει να είναι ευάλωτη στη χειραγώγηση, από διαδικασίες οικονομικές και πολιτικές και θα αποκάλυπτε τις υποκείμενες ιδεολογίες που ελέγχουν και συγκροτούν την πρακτική των υποκειμένων.

⁴¹ Ο Foucault αναφέρει. «Με τον όρο εξουσία, νομίζω πως πρέπει καταρχήν να εννοούμε το πλήθος των σχέσεων δύναμης που ενυπάρχουν στον χώρο όπου ασκούνται και είναι συστατικές της οργάνωσής τους· το παιχνίδι που μέσα από αδιάκοπους αγώνες και συγκρούσεις τις μεταμορφώνει, τις ενδυναμώνει, τις αντιστρέφει· τα στηρίγματα που αυτές οι σχέσεις δύναμης βρίσκουν αναμεταξύ τους έτσι που να σχηματίζουν αλυσίδα ή σύστημα, ή, αντίθετα, τις αναντιστοιχίες, τις αντιφάσεις που απομονώνουν τη μια από την άλλη· τις στρατηγικές τέλος, μέσα στις οποίες ενεργοποιούνται και που το γενικό τους σχέδιο ή η θεσμική τους αποκρυστάλλωση υλοποιούνται στους κρατικούς μηχανισμούς, στη διατύπωση του νόμου, στις κοινωνικές ηγεμονίες» (Ιστορία της Σεξουαλικότητας,

θεώρηση, η ιδεολογία αποτελεί μια υποστηρικτική διάσταση της κυριαρχίας. Σύμφωνα με τον M. Foucault, τα είδη της popular μουσικής, όπως και άλλα καλλιτεχνικά προϊόντα και συμβολικές εκφράσεις, συμπεριλαμβάνονται στον σχηματισμό ενός Λόγου (discourse), ο οποίος αφ' ενός αντανάκλα και δίνει πεδίο έκφρασης στις σχέσεις εξουσίας και αφ' ετέρου λειτουργεί σαν πλαίσιο εντός του οποίου ταξινομούνται, ορίζονται και ερμηνεύονται από διαφορετικά σημεία εκκίνησης (1978:63). Με αυτό τον τρόπο η μουσική πρακτική γίνεται πεδίο άσκησης εξουσίας. Οι νοηματοδοτήσεις, αξιολογήσεις και η ταξινόμηση των μουσικών γεγονότων αντικατοπτρίζουν την ηθική, οικονομική και κοινωνική οριοθέτηση ενός συνόλου και τις πολιτισμικές σημασίες που έχουν τα πρόσωπα και οι χώροι σε μια κοινωνία οργανωμένη με ένα συγκεκριμένο τρόπο.

Η ανάγκη διερεύνησης της εξουσίας δεν είναι αυτοσκοπός. Το ζήτημα της εξουσίας και της νομιμοποίησής της οδηγεί κατευθείαν στην οικονομική και πολιτική συγκρότηση με την οποία σχετίζεται και την οποία θέλει να συντηρήσει, ειδικά στη σύγχρονη περίοδο, όπου το πολιτικό αφομοιώνεται από το οικονομικό. Οι βρετανικές πολιτισμικές σπουδές επέμειναν στη μελέτη του πολιτισμικού πεδίου, ως κοινωνικού τύπου στον οποίο αναπτύσσονται εξουσιαστικές δομές και σχέσεις.⁴² Σύμφωνα με τον Hall (1992), οι αναπαραστάσεις (λόγοι) που παράγουν την

Τόμος 1, Η δίψα της γνώσης, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1982, σσ. 115-116) (Πηγή: Χρήστος Σίμος, Το ζήτημα της εξουσίας στον Αλτουσέρ και τον Φουκώ, Θέσεις, 94 http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=923)

⁴² Ο R. Williams (1961, 1977) θεωρεί ότι η κουλτούρα είναι ένα σημαίνον σύστημα με το οποίο μια κοινωνική διάταξη επικοινωνεί, αναπαράγεται, πειραματίζεται και διερευνάται, ένα πεδίο που εγκαθιδρύει κοινωνικές διαδικασίες και όχι απλές αναπαραστάσεις και επίσης ότι όλες οι πολιτισμικές πρακτικές είναι πολιτικές και παρουσιάζουν στοιχεία τόσο υλικά όσο και συμβολικά. Σύμφωνα με τον R. Williams (που δέχθηκε επιδράσεις από τους Althusser και Gramsci, όπως και ο S. Hall), η κουλτούρα θα πρέπει να κατανοηθεί από την οπτική γωνία της ιδεολογίας και της ηγεμονίας. Σε αυτή την προοπτική, προσεγγίζει την κουλτούρα στη διάσταση ενός συνόλου σχέσεων ανάμεσα σε κυρίαρχες και αναδυόμενες μορφές και κατάλοιπα, πράγμα που κάνει δυνατή την ανάλυση αλλά και το στρατηγικό σχεδιασμό ανατρεπτικών κινήσεων για την προώθηση της μεταβολής (1961: 57-70). Στην ίδια κατεύθυνση, ο S. Hall (1981: 59) θεωρεί ότι η κουλτούρα δεν είναι μια πρακτική, αλλά πλέγμα ανάμεσα σε όλες τις κοινωνικές πρακτικές και το σύνολο των μεταξύ τους σχέσεων. Παρατηρεί επίσης ότι η κουλτούρα είναι ένα από τα πρωταρχικά επίπεδα όπου εγκαθιδρύονται οι διαφορές αλλά και αμφισβητούνται, θεωρώντας τη ως πεδίο στο οποίο λαμβάνουν χώρα συνεχείς αγώνες και διαπραγματεύσεις για τα νοήματα, και που οι υπάλληλες ομάδες προσπαθούν να αντισταθούν στην επιβολή του νοήματος (*imposition of meanings*) μέσω της οποίας οι κυρίαρχες ομάδες διασφαλίζουν τα συμφέροντά τους. Αυτή η τελευταία λειτουργία τονίζει την ιδεολογική διάσταση της κουλτούρας. Ο στόχος των διαφόρων προσεγγίσεων των πολιτισμικών σπουδών είναι σε κάθε περίπτωση η πολιτική ανάλυση της κουλτούρας (ο Hall πρότεινε την πολιτική θεώρηση της κουλτούρας) και η αποκάλυψη της πολιτικά κυρίαρχης διάστασης της. Ο στόχος αυτός δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά αποτελεί πολιτική πράξη παρέμβασης. Η πραγματοποίηση αυτού του σκοπού προϋποθέτει τη διερεύνηση των λεπτομερειών που αφορούν στις συνθήκες της παραγωγής, διάδοσης και κατανάλωσης της κουλτούρας. Αυτές οι συνθήκες δεν μπορούν να ερμηνευθούν από έναν μονοδιάστατο θεωρητικό λόγο και ούτε είναι δυνατόν να αναγνωστούν διαχωρισμένες από το συνολικό πλαίσιο και τις ιστορικές και πολιτικές συγκυρίες, δεδομένου ότι αποτελούν κατά κύριο λόγο όψεις αυτών των ιδιών. Η πολυπλοκότητα μιας κουλτούρας βρίσκεται κυρίως στις διαδραστικές δυναμικές, σε κάθε σημείο της δυναμικής της πολιτισμικής διαδικασίας στο πλαίσιο μεταβλητών και ιστορικά μεταβαλλόμενων πεδίων. Εξ αιτίας της πολυπλοκότητας και των διαφορών που αντιπροσωπεύει, γίνεται δύσκολος ο προσδιορισμός της σε μια διάσταση, πράγμα που κάνει απαραίτητη την ανάλυσή της μέσα στο πλαίσιο των συγκεκριμένων. Για την ανάλυση, είναι απαραίτητη η θεώρηση των πολύπλοκων διαδραστικών σχέσεων, τόσο στο ίδιο το πεδίο όσο και στο ευρύτερο φάσμα των σχέσεων εξουσίας καθώς και η εξέταση του συσχετισμού των εξουσιαστικών δομών με την πολιτισμική διαδικασία, όπως και με το κυρίαρχο σύστημα. Η ανάλυση των εξουσιαστικών δομών και σχέσεων πρέπει να πραγματοποιηθεί σε όλο το φάσμα των παραγόντων που συνθέτουν το πολιτισμικό πεδίο.

πολιτισμική ταυτότητα είναι σημεία και σύμβολα εντελώς αυθαίρετα και, όπως τα σημαίνοντα και τα σημαινόμενα του Saussure, δεν αντιστοιχούν σε καμιά αντικειμενική πραγματική διάσταση. Η διαφορά, σε σχέση με τη σωσσυριανή τοποθέτηση, είναι ότι ο Hall –που ακολουθεί τον Derrida και τον Foucault– θεωρεί αυτές τις αναπαραστάσεις πάντα στην πολιτική τους διάσταση, δηλαδή στο συσχετισμό τους με την εξουσία (Hall, 1997). Σε αυτή την κριτική διάσταση, οι πολιτισμικές ταυτότητες μπορούν να γίνουν φορείς εξουσίας, όταν επιτελούνται από τα υποκείμενα ως *habitus* (Bourdieu, 1972).

Μελέτες για τις δομές και σχέσεις εξουσίας στο πολιτισμικό πεδίο (Βιβλιογραφική επισκόπηση)

Αρκετές είναι οι μελέτες (εθνομουσικολογικές, ανθρωπολογικές, κοινωνιολογικές), που έχουν ως αντικείμενο τη διερεύνηση των μουσικών και άλλων πολιτισμικών πρακτικών και της πολιτισμικής παραγωγής και επικεντρώνονται στο ζήτημα των εξουσιαστικών δομών, με σκοπό την κατανόηση της εξουσίας σαν παραγωγική και περιοριστική δύναμη. Κάποιες από αυτές βασίζονται στη θεωρία της πρακτικής και ερευνούν τη δράση των συντελεστών και των θεσμικών, ιστορικών και κοινωνικών κανόνων, στο πλαίσιο των οποίων δρουν (Bourdieu, 1984, 1990, Giddens, 1990; Ortner, 1984; Sahlin, 1985). Οι Thomas Turino (1993, 2003, 2008),⁴³ John E. Kaemmer (1993), Gage Averill (1997), Veit Erlmann (1990) και Martin Stokes (1992) έδωσαν έμφαση, στις μελέτες τους, σε ζητήματα σχετικά με τις σχέσεις και τις δομές εξουσίας στο πεδίο της *popular* μουσικής. Ο Thomas Turino ειδικά, είναι ένας από τους πρώτους που εισήγαγαν την - κατά τον A. Gramsci- έννοια της «ηγεμονίας» στην εθνομουσικολογία, την οποία χρησιμοποίησε στην εθνομουσικολογική μελέτη που διεξήγαγε στο Περού (Turino:1993), για να ερμηνεύσει τη σχέση ανάμεσα στην αισθητική και την πολιτική, εστιάζοντας στο «παιγνίδι» ανάμεσα στον ηγεμονικό παράγοντα και τον παράγοντα «ταυτότητα»

Σε νεότερες μελέτες (στη μετανεωτερική διάσταση, συγκρότηση και ερμηνευτική), διαπιστώνουμε αλλαγές στην εννοιολογική συγκρότηση του υποκειμένου: η μαζική παραγωγή «εμπορικής» μουσικής συναρτάται με ένα σύστημα σηματοδοτημένων προϊόντων και σχετίζεται με την κατηγορία του «λαϊκού», στη βάση της κατανάλωσης, της ποσοτικοποίησης (δημοφιλία) και του βιοτικού ύφους. Αρκετές μελέτες για την *popular music* επίσης, επικεντρώνονται επιλεκτικά σε κάποιες τοπολογίες της μαζικής κατανάλωσης όπως η salsa, η reggae κ.ά., με το σκοπό να αποκαλυφθεί η παρουσία μιας πολιτισμικής αντίστασης, υπέρβασης ή άλλης δραστηριότητας.

Οι ανάλογες αναλύσεις που έχουν πραγματοποιηθεί στο πεδίο της πολιτισμικής παραγωγής, ακολουθούν διαφορετικές προσεγγίσεις. Σε γενικές γραμμές τέτοιες μελέτες διερευνούν κοινωνικές διαδικασίες, πολιτισμικές πολιτικές (*cultural politics*), αναπαραστάσεις διαφόρων κοινωνικών τομέων, κ.ά.. Σε πολλές ανθρωπολογικές μελέτες γίνεται ανάλυση των τρόπων με τους οποίους χρησιμοποιούνται πολιτισμικές μορφές, τεχνολογίες, θεσμοί και επικοινωνιακοί μηχανισμοί, για να κατασκευάζουν, να διαρθρώνουν και να διαδίδουν ιδεολογίες σχετικές με τις ταυτότητες, την κοινωνικότητα, τη διαφορά, το έθνος και την πολιτική, καθώς και τις επιπτώσεις τους στις κοινωνικές σχέσεις, τους κοινωνικούς σχηματισμούς και τα πολιτισμικά νοήματα. Βασικά θέματα των θεωρητικών

⁴³ Ο Thomas Turino, ορίζει το αντικείμενο της εθνομουσικολογίας ως “ongoing dialectical interactions between individuals and their social and physical surroundings realized through observable practices” (Thomas Turino, *Music as Social Life*, σ. 94-95).

αναλύσεων, κυρίως μέσω εθνογραφικά στοιχειοθετημένων μελετών, είναι ζητήματα αντίστασης και ηγεμονίας, δράσης και δομής, κατασκευής ταυτότητας⁴⁴ και εθνικότητας, κ.ά. Αυτές οι προσεγγίσεις χαρακτηρίζονται από την ανάλυση αντιπαραθέσεων (π.χ. τέχνη vs πολιτικής, global vs local, κ.λπ). Οι διαφορετικές, όσο και πολυάριθμες έρευνες, συνέβαλαν σημαντικά στην κατανόηση της κοινωνικής και πολιτισμικής σημασίας των μουσικών πρακτικών και των δομών και σχέσεων εξουσίας που συνεπάγονται, αλλά και της ευρύτερης λειτουργίας των δομών και σχέσεων εξουσίας στο πολιτισμικό πεδίο.

Στην παρούσα μελέτη, οι μουσικές πρακτικές αναλύονται στο πλαίσιο των συγκεκριμένων και σε συνάρτηση με την πολιτισμική παραγωγή. Δίδεται δε ιδιαίτερη προσοχή, σε θεσμοθετημένες δομές και σε ηγεμονικές διεκδικήσεις και στους τρόπους με τους οποίους αυτές εκδηλώνονται στο πεδίο.

Οι έννοιες «λαϊκή» και «popular»⁴⁵ μουσική στην αθηναϊκή μουσική σκηνή
«*Popular music*» ως όρος και αναλυτική κατηγορία και «λαϊκή μουσική», ως ενδο-λογοθετικός (*endodiscursive*) όρος στον τοπικό λόγο (Turino 2003: 203)

Στην αθηναϊκή μουσική σκηνή, βρίσκεται σε ισχύ ένα δυναμικό σύστημα συμβολικής διαίρεσης, που σχετίζεται με κατηγοριοποιήσεις και ταξινομήσεις των μουσικών υλικών και πρακτικών. Μια γενική κατηγορία, που συμπεριλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα διαφορετικών πρακτικών και λόγων είναι αυτή της «λαϊκής» μουσικής. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, ο όρος «λαϊκή» μουσική, δεν αντιστοιχεί στον όρο «popular music» όπως τον συναντήσαμε στη διεθνή εθνομουσικολογική-ανθρωπολογική θεωρία.⁴⁶ Στην αθηναϊκή μουσική σκηνή, ο όρος «λαϊκή» μουσική έχει ρομαντικές, εθνικές και ταξικές συμπαραδηλώσεις. Σε κάποιες περιπτώσεις χρησιμοποιείται και ο όρος *popular music*, συνδέεται όμως με την «ξένη» μουσική και την εμπορευματοποίηση.

Σύμφωνα με όσα ανέφερα προηγουμένως, στην πλειονότητα των μελετών της διεθνούς θεωρητικής παραγωγής των «*popular music studies*», ως «*Popular*» ορίζεται η "*commercially mass produced music for a mass market*" (Roy Shuker, 2001:p.x). Σε μουσικούς όρους πρόκειται για ένα πολυσήμαντο πεδίο που συνθέτει μουσικά υλικά στη βάση ενός ευρέος φάσματος ρυθμών, ηχοχρωμάτων, οργάνων και τεχνολογιών, φωνητικών και ηχογραφικών υφών (*recording styles*). Η πιο σύγχρονη *popular music* προέρχεται από μουσικά στυλ (*styles*) που έγιναν δημοφιλή στη δεκαετία του '50. Η *popular music* είναι μια σύνθετη πολιτισμική και μιντιατική (*media form*) επικοινωνιακή μορφή, ιδιαίτερα εξ αίτιας της εξάρτησης της από τα μέσα και την τεχνολογία της διανομής, για την εξασφάλιση της ύπαρξης

⁴⁴ Όπως διαπιστώνεται στις μελέτες των Bright (1995a), Bright & Bakewell (1995), Kondo (1995), Marcus & Myers (1995b), οι πολιτισμικοί παραγωγοί, με τις αφηγήσεις τους, δημιουργούν νέες υποκειμενικότητες.

⁴⁵ Αν και σε πολλές περιπτώσεις η *popular music* αναφέρεται στην αθηναϊκή σκηνή ως «pop music», οι δυο οροί δεν ταυτίζονται, ούτε μπορούν σε κάθε περίπτωση να υποκαταστήσουν ο ένας τον άλλο (επισημαίνουμε επίσης ότι, συχνά, όροι που έχουν ενταχθεί στον ελληνικό λόγο, δεν αντιπροσωπεύουν καθόλου το αρχικό τους σημαίνόμενο, προσλαμβάνουν δε μετασημασίες που σχετίζονται με τον ήδη υπάρχοντα ερμηνευτικό ορίζοντα). Η *popular music* είναι ένας γενικός όρος για τη μουσική όλων των εποχών που ικανοποιεί τα λαϊκά γούστα, ενώ η *pop music* συνήθως αναφέρεται ως ειδική κατηγορία που χαρακτηρίζει ένα ιδιαίτερο μουσικό είδος.

⁴⁶ Ο όρος *popular music*, πέρα από τις διάφορες χρήσεις του, είναι ένας θεωρητικός όρος που σηματοδοτεί έναν διεθνή, διεπιστημονικό τομέα σπουδών (*Popular Music Studies*). Σαν τέτοιος, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, δεν έχει απασχολήσει ακόμη σοβαρά την ελληνόφωνη επιστημονική βιβλιογραφία.

της, που εξαρτάται από τα συστήματα της διαμεσολάβησης ανάμεσα στο μουσικό και τον ακροατή (τεχνολογίες ακρόασης, μέσα διάδοσης, υποστήριξη διαφόρων φορέων, όπως τα ΜΜΕ, κ.ά.), και από όλο το σύνολο των δόμων, που αυτά τα συστήματα ενσωματώνουν, προκειμένου να λειτουργήσουν στο οικονομικό και κοινωνικό πεδίο.

Η ενασχόληση με το θέμα της «popular» μουσικής ακροβατεί ανάμεσα στο λόγο της σχολής της Φραγκφούρτης, που ενοχοποιεί την βιομηχανία, και στον απολογητικό που εξιδανικεύει την αυθεντικότητα. Σίγουρα όμως, δεν μπορούμε να θεωρήσουμε την *popular* μουσική μόνο σαν μια ιδεολογική κατασκευή, που μας επιβλήθηκε από τη μουσική βιομηχανία. Θα πρέπει να συζητήσουμε τους τρόπους της πολιτισμικής επανασυναρμογής, που απαιτούν και τα δυο επίπεδα: της αγοράς και της μουσικής. Θα πρέπει επίσης να διερευνήσουμε τις στρατηγικές, που αποσυνδέουν τους χρήστες από τα αγαθά και τα μουσικά προϊόντα της βιομηχανικής παραγωγής. Με άλλα λόγια, να ξεκαθαριστεί, όσο είναι δυνατόν, η σχέση ανάμεσα στη μουσική και τις πολιτικές, ιδεολογικές και οικονομικές συντεταγμένες της.

Αν και ο όρος «λαϊκή» μουσική στην αθηναϊκή μουσική σκηνή δεν εννοιολογείται σύμφωνα με την ανωτέρω περιγραφή, κάποιες συνθήκες και διαστάσεις της μπορούν να θεωρηθούν μέσα από αυτό το πρίσμα. Στο πλαίσιο της μελέτης μου διαπίστωσα την κίνηση του «λαϊκού» προς τη συγχώνευση του με το «popular»: ⁴⁷ διάφορες εκδοχές της «λαϊκής» μουσικής, μπορούν να συμπεριληφθούν στο πεδίο της *popular* (λαϊκής-μαζικής) κουλτούρας, που συγκροτείται στη σύγχρονη φάση από σηματοδοτημένα καταναλωτικά προϊόντα (*commodities*). ⁴⁸ Ένα μεγάλο μέρος της μουσικής παραγωγής που προορίζεται για μαζική κατανάλωση, τοποθετείται στο πεδίο της «λαϊκής» μουσικής. Για αυτές τις παραγωγές της «λαϊκής» μουσικής, στην αθηναϊκή σκηνή, χρησιμοποιείται συνήθως ο όρος «εμπορική» μουσική (*mass/commercial*). Οι «εμπορικές» μουσικές ανήκουν στην κατηγορία του «λαϊκού», δεδομένου ότι βρίσκονται σε αντίθεση με το μη «λαϊκό», συνθήκη που εκφράζει επίσης μια ακόμη δυνατότητα οριοθέτησης του τι είναι «λαϊκό». Με αυτόν τον τρόπο, κάποια μουσικά είδη, που χαρακτηρίζονται από συνειδητή εμπλοκή με τους μηχανισμούς της μαζικής κουλτούρας, δρουν σήμερα στην αθηναϊκή σκηνή σαν «λαϊκή» μουσική. Αυτά τα είδη αποτελούν την μαζική εκδοχή της «λαϊκής» μουσικής. Οι «εμπορικές» μουσικές, σχετίζονται με την κατηγορία του «λαϊκού» στη βάση της δημοφιλίας και του βιοτικού ύφους, ενώ ο συσχετισμός με αυτά τα πεδία αναφοράς και οι υπόρρητες κατηγοριοποιήσεις υπονοούν επίσης ταξινομικές αντιλήψεις για τον καθορισμό της καταναλωτικής ομάδας (*target group*) για την οποία προορίζονται. Παράλληλα η παραγωγή και η διάδοση τους, εξαρτάται από τους μηχανισμούς της μουσικής βιομηχανίας. Στη βάση αυτής της λειτουργίας οι «εμπορικές» μουσικές σχετίζονται με την κατηγορία της «*popular music*», σύμφωνα με την αγγλόφωνη σημασία της έννοιας. Παρά το γεγονός, όμως, ότι κάποιες από τις εκφράσεις του πεδίου της τοπικής «λαϊκής»

⁴⁷ Υπενθυμίζω ότι, σύμφωνα με τους ακαδημαϊκούς ορισμούς, ο όρος «popular music» μπορεί να εκφράσει τη δυναμική της συνθήκης των μουσικών ειδών που έχουν ευρεία απήχηση (δημοφιλή), και που κατά κανόνα διαδίδονται σε μεγάλα ακροατήρια μέσω της μουσικής βιομηχανίας. Συνήθως βρίσκεται σε αντίθεση με την καλλιτεχνική («*art*») και την παραδοσιακή μουσική, οι οποίες κατά κανόνα διαδίδονται με ακαδημαϊκό είτε προφορικό τρόπο, σε περιορισμένα ακροατήρια (τοπικές κοινότητες κ.ά.).

⁴⁸ Εδώ, ο όρος *popular* περιέχει επίσης μια αξιολογική παραδοχή, αφού χρησιμοποιείται για την *mainstream pop* και λαϊκή μουσική που αντιπροσωπεύει τις «λαϊκές» τάξεις αλλά και καταναλώνεται από αυτές, οι οποίες θα πρέπει να οριστούν με ειδικούς κοινωνικο-οικονομικούς και –κατά συνέπεια– πολιτικούς όρους, ως «*target groups*».

μουσικής εξελίχθηκαν σε «*popular music*» με την αγγλόφωνη σημασία της έννοιας, οι εννοιολογήσεις της *popular music* δεν ευθυγραμμίζονται με την τοπική εννοιολόγηση της «*λαϊκής*» μουσικής, στις οποίες κατά κύριο λόγο προσλαμβάνει τις διαστάσεις «*λόγιας*» επιτελούμενης κουλτούρας.

Προκειμένου να μελετήσουμε τις εννοιολογικές (συμβολικές) αποχρώσεις της χρήσης του όρου «*λαϊκή*» μουσική, αλλά και τη δυναμική της σχετικοποίησης των δυο όρων (*popular*, *λαϊκή*), θα πρέπει να στραφούμε στην έρευνα του πεδίου (εμπειρική και ιστορική), ώστε να κατανοήσουμε τον ειδικό τρόπο με τον οποίο η έννοια «*λαϊκή*» μουσική κατασκευάζεται και εφαρμόζεται τοπικά, να διαπιστώσουμε τους λόγους για τους οποίους οι εννοιολογήσεις της «*popular music*» δεν ευθυγραμμίζονται με την τοπική εννοιολόγηση της «*λαϊκής μουσικής*», αλλά και πώς κάποια μουσικά είδη, λειτουργούν ως «*popular music*» στο πλαίσιο της αθηναϊκής μουσικής σκηνής.

Όπως διαπιστώνει ο R. Middleton (1990) η *popular* μουσική θα πρέπει να θεωρηθεί και να μελετηθεί σαν μια ενεργή τάση του μουσικού πεδίου, το οποίο βρίσκεται σε διαρκή κίνηση. Σε αυτή την προοπτική, η κατανόηση της *popular* μουσικής και του δυναμισμού της, θα πρέπει να γίνει μέσω των σχέσεων που αναπτύσσει. Η *popular* μουσική είναι ιδιαίτερα γόνιμη στις σχέσεις της στο κοινωνικό πεδίο και αποτελεί σημαντικό κοινωνικό παράγοντα. Μια ακόμη πιο σημαντική διάσταση προς διερεύνηση, όμως, είναι αυτή των δομών και σχέσεων εξουσίας με τις οποίες οι μορφές της συναρτώνται στο πεδίο. Αυτή η συνάρτηση αποτελεί το κύριο χαρακτηριστικό της *popular* μουσικής. Το ίδιο ισχύει και για τη «*λαϊκή*» μουσική. Πέραν των διαφορετικών βαθμών ταύτισης της «*λαϊκής*» μουσικής, με τις εκφράσεις και τα είδη της *popular* μουσικής, οι πρακτικές και οι εννοιολογήσεις της «*λαϊκής*» μουσικής στο πεδίο της αθηναϊκής μουσικής σκηνής, είναι σημαντικοί τόποι για την πολιτική, πολιτισμική και κοινωνική ανάλυση. Στην παρούσα μελέτη, εστιάζω στις εξουσιαστικές δομές (*power structures*) που δρουν στο πεδίο της *λαϊκής* μουσικής και επιδρούν στις καθημερινές πρακτικές και τα νοήματα της, σε σχέση με το ειδικό τους ιστορικό, πολιτισμικό περιβάλλον. Ο τρόπος που η *λαϊκή* μουσική έχει εννοιολογηθεί, χρησιμοποιηθεί, επιτελεστεί και ταξινομηθεί μέχρι σήμερα και η κατεύθυνση που ακολουθεί από εδώ και πέρα, αντικατοπτρίζουν μια σειρά από πολύπλοκες κοινωνικές, συμβολικές και πολιτικές διεργασίες, τοπικές και υπερτοπικές, εθνικές και διεθνείς, τις οποίες θα επιχειρήσω να αναλύσω στη συνέχεια. Η ανάλυση αυτή, θα πρέπει να γίνει παράλληλα με το μουσικό της Άλλο, σε συγκεκριμένο κάθε φορά ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο, γιατί ο όρος είναι ιστορικά και κοινωνικά τοποθετημένος. Το ίδιο ισχύει και για την *popular* μουσική. **Όπως εξ άλλου έδειξε ο Raymond Williams (1983), η ανάδυση της εμπορευματικής (commodity)-μαζικής κουλτούρας, συμπορεύτηκε με την εξάπλωση και τελικά την κυριαρχία της χρήσης του όρου «popular», ως όρου που εκφράζει "αυτό που αρέσει στους πολλούς."** Αυτή ήταν και μια σημαντική πολιτική στιγμή (*political moment*) στην ιστορία της χρήσης του όρου, που ενσωματώνει, πέρα από το ιδεολογικό ειδικό βάρος, την μεταβολή της κοινωνικο-οικονομικής συνθήκης. Με άλλα λόγια, η *popular music* δεν ήταν πάντα «*popular*», και βέβαια η *λαϊκή* μουσική δεν ήταν πάντα «*λαϊκή*».

Κεφάλαιο τρίτο

Παρουσίαση, ανάλυση και ερμηνεία του πραγματολογικού υλικού

Στη συνέχεια θα παρουσιάσω το πραγματολογικό υλικό της έρευνας, καθώς και την ανάλυση⁴⁹ και την ερμηνεία του. Στο πρώτο υποκεφάλαιο (α) θα παρουσιάσω τις τοποθετήσεις των πληροφορητών (μουσικοί, ακροατές, κ.ά.) σε σχέση με τα ερευνητικά ερωτήματα της μελέτης, έτσι όπως προέκυψαν από τις συνεντεύξεις και τις άτυπες συζητήσεις που διεξήγαγα στο πεδίο, για την κατανόηση των εννοιολογήσεων της λαϊκότητας.⁵⁰ Το υλικό αυτό έχω ταξινομήσει σε ενότητες, που προέκυψαν από την ανάλυση των απόψεων των συνομιλητών μου. Το βασικό ερευνητικό ερώτημα «Τι θεωρείται λαϊκή μουσική;» και τα διευκρινιστικά ερωτήματα που ακολούθησαν: «Τι χαρακτηριστικά έχει;» (Μορφολογικά, υποστασιακά, κλπ), «Τι είναι λαϊκό στη μουσική;» (μπορεί να οριστεί μουσικολογικά, οργανολογικά, στιχουργικά, κοινωνικά, κ.λπ.), «Ποιός την παράγει;», «Για ποιόν προορίζεται;», κ.λπ, έδωσαν μια σειρά από απαντήσεις, που συγκρότησαν το πλαίσιο του λόγου στο οποίο κινούνται οι εννοιολογήσεις της λαϊκότητας που αφορούν στη μουσική, στη σύγχρονη μουσική σκηνή της Αθήνας. Για την ενίσχυση των ευρημάτων, παρέθεσα επίσης, απόψεις εγκύρων συντελεστών του πεδίου, σχετικές με τα ερευνητικά ερωτήματα, που εντόπισα διερευνώντας τη σχετική βιβλιογραφία, τον τύπο και το διαδίκτυο.

Στο δεύτερο υποκεφάλαιο (β) επιχειρώ μια πιο σύνθετη επεξεργασία (ανάλυση δεύτερης τάξης) του υλικού της μελέτης: εντοπίζω, αναλύω και ερμηνεύω τα διπολικά σχήματα, σύμφωνα με τα οποία ταξινομούνται τα λαϊκά μουσικά υλικά. Στη συνέχεια, στο τρίτο υποκεφάλαιο (γ), εφαρμόζοντας τη μεθοδολογία της θεωρίας της πρακτικής, προσεγγίζω ιστορικά το πεδίο, ανασυνθέτω τα ηγεμονικά παραδείγματα (τα πολιτισμικά σχήματα που κατευθύνουν τις μουσικές πρακτικές) και αναλύω τη διαχρονική δυναμική τους και τα ιστορικά συγκείμενα, καθώς και τη διαλεκτική σχέση της πρακτικής με τις δομές, εστιάζοντας σε φαινόμενα σχετικά με τη διαχείριση των μουσικών υλικών που θεωρούνται «λαϊκά». Αυτή η προσέγγιση, στην οποία βασίζεται η ερμηνεία του πραγματολογικού υλικού, έχει ως αναλυτικό άξονα τις δομές και τις σχέσεις εξουσίας του πεδίου. Τέτοιες δομές και σχέσεις απεικονίζονται στη δυναμική του συστήματος ταξινόμησης του «λαϊκού» (πολιτισμική κλίμακα- αξιολογική διάταξη). Στην εξέλιξη της αναλυτικής-ερμηνευτικής διαδικασίας, η «λαϊκότητα», σαν προσδιορισμός της μουσικής στην αθηναϊκή σκηνή, αναδύεται ως πεδίο νοήματος λόγου και πρακτικής συγκροτημένο σε μια δομημένη ιστορική τάξη και σε υπόρρητη συνάρτηση με τον πολιτικό βίο της χώρας. Η επίδραση των πολιτικών καθορισμών, εκδηλώνεται ως πολιτισμική ικανότητα των συντελεστών, και εγγράφεται σε υποκείμενα ηγεμονικά πολιτισμικά παραδείγματα που καθοδηγούν τις μουσικές πρακτικές. Οι λειτουργίες αυτές, οργανώνονται στο πεδίο μέσω ενός συστήματος εξουσιαστικών σχέσεων και δομών με επίσημο και ανεπίσημο χαρακτήρα.

⁴⁹ Το στάδιο αυτό αφορά στην απόδοση νοήματος, στα δεδομένα (εμπειρικά, ποιοτικά), που έχουν συγκεντρωθεί μέσω των συνεντεύξεων, αλλά της αρχειακής και ιστορικής έρευνας. Απόδοση νοήματος μπορεί να σημαίνει την ομαδοποίηση, κατηγοριοποίηση και θεωρητικοποίηση των δεδομένων, με στόχο την απάντηση των ερευνητικών ερωτημάτων, που είτε είχαν διατυπωθεί από πριν είτε προέκυψαν από τα δεδομένα κατά την διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας. (Ιωσηφίδης (2001), στο www.cultural-representation.com/files/SIMEIOSEISiosifidis.doc)

⁵⁰ Αναλύω τις απόψεις διαφόρων συντελεστών της σκηνής, όπως προέκυψαν στο πλαίσιο της έρευνας του πεδίου.

α. ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΛΑΙΚΟ: στοιχεία από την έρευνα πεδίου

Τοποθετήσεις των συντελεστών του πεδίου (υλικά από συνεντεύξεις και έρευνα στον τύπο και το διαδίκτυο)

Στο υποκεφάλαιο αυτό, παρουσιάζεται πραγματολογικό υλικό της μελέτης, που προέρχεται από διάφορες πηγές (συνεντεύξεις, συζητήσεις, τύπος, διαδίκτυο, κ.λπ.). Ο λόγος που παρουσιάζω, αναλύω και ερμηνεύω αυτό το υλικό, που αφορά σε διάφορες τοποθετήσεις των συντελεστών του πεδίου, σε ένα ενιαίο κείμενο, είναι ότι για την κατανόηση του εννοιολογικού πεδίου της λαϊκής μουσικής, θα πρέπει να θεωρηθούν, πέρα από τις τρέχουσες τοποθετήσεις των πληροφορητών της μελέτης και οι τοποθετήσεις των «επισήμων» συντελεστών του πεδίου, στη δημόσια εκδήλωση τους (που περιέχονται σε συνεντεύξεις στον τύπο, το διαδίκτυο, είτε σε αποσπάσματα από βιβλία και άρθρα). Με αυτό τον τρόπο, αναδύονται οι κύριες ιδέες, στη βάση των οποίων οργανώνονται τα κανονιστικά πολιτισμικά σχήματα, η αξιολογική πολιτισμική κλίμακα και οι ταξινομήσεις, καθώς και τα εκάστοτε ηγεμονικά παραδείγματα.

Τι είναι λαϊκή μουσική; Τοποθετήσεις των συντελεστών του πεδίου

Ο μουσικοσυνθέτης και μουσικοκριτικός Γ. Παπαδάκης ορίζει το λαϊκό τραγούδι ως εξής: «Πραγματικό λαϊκό τραγούδι, είναι αυτό που δημιουργεί κάποιος μερακλής, δίχως συνείδηση δημιουργού μουσικοσυνθέτη, και εν συνεχεία διαδίδεται ως κοινό κτήμα από στόμα σε στόμα, με την προϋπόθεση ότι μιλά με κάποιο τρόπο στην ψυχή της κοινότητας. Όπως είναι φυσικό, ο ανώνυμος λαϊκός δημιουργός αξιοποιεί ό,τι περιλαμβάνει η μουσική του εμπειρία, ό,τι θεωρεί βολικό και κατάλληλο από το μελωδικό του περιβάλλον, δηλαδή το δημοτικό, το βυζαντινό, αλλά και το δυτικό μέλος, αφού κι αυτό το συναντά και μάλιστα λαμπρό μπροστά του.....»⁵¹

Η άποψη αυτή του Γ. Παπαδάκη, ο οποίος είχε σημαντική δραστηριότητα στο πεδίο της αθηναϊκής μουσικής σκηνής, μέσα από κριτικά κείμενα σε σημαντικά έντυπα, αλλά και στο ευρύτερο πολιτισμικό πεδίο με θεσμικούς ρόλους (εκπομπές στο κρατικό ραδιόφωνο και τηλεόραση, διοικητικές θέσεις σε πολιτισμικούς θεσμούς, κλπ), συμπυκνώνει μια σειρά από ιδέες, που έχουν επικρατήσει ιστορικά, για την εννοιολόγηση της λαϊκότητας στη μουσική σκηνή της Αθήνας.

Στην τοποθέτηση του Γ. Παπαδάκη, ο οποίος εκφράζει την κυρίαρχη άποψη για τη λαϊκότητα, που ίσχυσε στο πεδίο της αθηναϊκής μουσικής σκηνής, τουλάχιστον μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας '90, διακρίνουμε, καταρχάς, την ιδέα της δημιουργίας μέσα από το «λαό», τον οποίο αυτή η μουσική εκφράζει. Παράλληλα, στη θέση του δημιουργού, η φιγούρα του «ανώνυμου λαϊκού δημιουργού», ο οποίος όμως παράγει στο πλαίσιο της κοινότητας, την οποία και εκφράζει (προϋπόθεση να «μιλά με κάποιο τρόπο στην ψυχή της κοινότητας»), και «όπως είναι φυσικό», είναι η προσωποποίηση και ο φορέας της παράδοσης, «δηλαδή το δημοτικό, το βυζαντινό, αλλά και το δυτικό μέλος». Το ζήτημα της κοινότητας, της παράδοσης και του δημιουργού-φορέα της, αποτελούν για τον Γ. Παπαδάκη τις βάσεις της λαϊκής μουσικής δημιουργίας και του ορισμού της λαϊκής μουσικής ως τέτοιας. Ο Γ. Παπαδάκης όμως, δεν μπαίνει στον κόπο να διαφοροποιήσει την έννοια «λαός», η

⁵¹ Γ. Παπαδάκης, συνθέτης και μουσικοκριτικός. «Σε ήχο ελληνικό» –εφ.Ελευθεροτυπία (26/05/2006)

οποία οριοθετείται σε ένα «λαογραφικό» πλαίσιο,⁵² τα στερεότυπα του οποίου αναπαράγει αυτή η προσέγγιση.

Ένας ακόμη σημαντικός μελετητής της λαϊκής μουσικής κουλτούρας, ο Φ. Τερζάκης, (1990) θεωρεί ότι το τραγούδι στις πρωταρχικές μορφές είναι πάντα σύμβολο της σχέσης του ατόμου με την ομάδα και αυτή είναι η έννοια της εγγενούς λαϊκότητας.⁵³ Βασικό χαρακτηριστικό της λαϊκής μουσικής αποτελεί η σύνδεση της με την κοινωνία, η οποία διασφαλίζει την εγγενή λαϊκότητα. Αυτή την άποψη εκφράζουν επίσης αρκετές σύγχρονες τοποθετήσεις, που προκύπτουν από τις συνεντεύξεις που πραγματοποίησα στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης (αν και ορίζουν τη λαϊκότητα με πιο γενικούς όρους). Για παράδειγμα, ο Κώστας Πατσιώτης, σημαντικός μουσικός (εκτελεστής του κοντραμπάσο), που δραστηριοποιείται στην αθηναϊκή μουσική σκηνή και κατά καιρούς, έχει συνεργαστεί με σχήματα «λαϊκής» μουσικής, αναφέρει, απαντώντας στην ερώτησή μου:

«Λαϊκή μουσική είναι όποια μουσική γεννάται από την κοινωνία και απευθύνεται σε αυτή».

Αυτή η τοποθέτηση διευρύνει το πεδίο του ορισμού. Πηγή και αποδέκτης της λαϊκής μουσικής είναι η κοινωνία, όπως αυτή θα μπορούσε να οριστεί στην εκάστοτε ιστορική συνθήκη.

Ο Σπύρος Δελέγκος, επίσης μουσικός (διάφορα έγχορδα) αλλά και μουσικολόγος, δίνει τον εξής ορισμό: «Λαϊκή είναι η μουσική που προκύπτει κυρίως από βιωματική συστηματοποίηση». Στον ορισμό που δίνει ο Σπύρος Δελέγκος, εμπεριέχεται το μορφολογικό και λειτουργικό μέρος, το οποίο θα πρέπει να εξελίσσεται μέσα από την εμπειρία, το υποκειμενικό βίωμα και την παράδοση, αλλά και τις εκάστοτε συνθήκες.

Όμως παράλληλα εμφανίζονται τοποθετήσεις που αντί για το κοινωνικό-πολιτισμικό κριτήριο, δίνουν προτεραιότητα στο ποσοτικό. Όπως αναφέρει ο Τάκης Φ., (ερασιτέχνης μουσικός) «όταν λέμε λαϊκό, εννοούμε το τραγούδι που έχει μεγάλη αποδοχή, αλλά κι επιρροή στον πολύ κόσμο». Σύμφωνα με την Ευανθία Στ., η οποία ασχολείται ερασιτεχνικά με τη μουσική (τραγούδι): «Λαϊκή μουσική είναι η κυρίαρχη μουσική κάθε χώρας ή πολιτισμού. Το είδος μουσικής δηλαδή το οποίο ο λαός καταναλώνει περισσότερο από τα υπόλοιπα είδη...».

Η τοποθέτηση της Ευανθίας Στ. είναι χαρακτηριστική της προϊούσας αλλαγής του παραδείγματος προσδιορισμού της λαϊκότητας, γιατί εμπεριέχει τη μετάβαση από τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του ορισμού της λαϊκότητας στα ποσοτικά, μεταξύ των οποίων η μεγάλη «κατανάλωση», όπου η μουσική παίρνει τη θέση του

⁵² Ο Σ. Δαμιανόκος, (1987: 27-28, 41-69) ασκώντας κριτική στη λαογραφία (και ιδιαίτερα σε έναν από τους βασικούς εκφραστές της, τον Στ. Κυριακίδη), αναφέρει: «Για την κλασική εθνολογική αντίληψη (και τον Στ. Κυριακίδη) «ο λαός εις την λαογραφίαν δεν δύναται να χωρισθεί ούτε εις τάξεις, ούτε εις στρώματα». - «Τα λαογραφικά στοιχεία», μας λέει, «είναι διάχυτα εις όλους, πλούσιους και πτωχούς, χωρικούς και αστούς, μορφωμένους και αμόρφωτους... Μόνο η αναλογία είναι διάφορος». Αναγνωρίζει όμως τον πολιτισμικό δυϊσμό όταν διακρίνει πιο κάτω «λαϊκό πολιτισμό» (κατά παράδοσιν αυθόρμητον ομαδικόν) από «ανώτερον» («νεωτεροποιόν - ορθολογικόν - ατομικόν»). {...} Όμως θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ, τη λογική ανακολουθία της παραδοχής από μια μεριά της τομής ανάμεσα σε λαϊκό και ανώτερο πολιτισμό και της άρνησης, από την άλλη, κάθε αντίστοιχης διάκρισης από κοινωνικό σώμα: Σε ποιες κοινωνικές ομάδες ανάγονται αυτοί οι δύο πολιτισμοί; Στους κόλπους τίνων κοινωνικών κατηγοριών λαβαίνει χώρα (παράγεται, κυκλοφορεί, λειτουργεί) το λαϊκό πολιτισμικό φαινόμενο;».

Πηγή: Το ρεμπέτικο, ο όρος «λαϊκό» και η παράδοση. Λουκάς Ιωάννου Φεβρουάριος 2008.

<http://www.klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/124-rembetiko-laiko-paradosi.html>

⁵³ Φώτης Τερζάκης: *Σημειώσεις για μια ανθρωπολογία της μουσικής*, Αθήνα εκδ. Πρίσμα, 1990

καταναλωτικού αγαθού. Αυτή η προσέγγιση είναι αρκετά διαδεδομένη στη σύγχρονη περίοδο.

Τη μετάβαση αυτή έχει αντιληφθεί ο Γ.Παπαδάκης, ο οποίος παρατηρεί: «Ο όρος λαϊκό για τα τραγούδια, έχει απο πεντηκονταετίας και πλέον αναθεωρηθεί απο τη βιομηχανία των δίσκων και του θεάματος, και δε σημαίνει πια το έργο του ανωνύμου λαϊκού δημιουργού, αλλά σημαίνει τα σκευάσματα διαφόρων κιβδηλοποιών που αποτελούν φθηνές απομιμήσεις του αυθεντικού υλικού της παράδοσης, οι οποίες μάλιστα προβάλλονται στα σοβαρά ως τέχνη, πλην των έργων μουσουργών και ποιητών που εμπνέονται και αξιοποιούν τη λαϊκή παράδοση».⁵⁴

Αυτή τη συνθήκη εξηγεί σαφέστερα ο Λ.Λιάβας: «Το '50 θα κλείσει ο κύκλος της πρωτογενούς δημιουργίας και θα δρομολογηθεί το πέρασμα στο έντεχνο λαϊκό, αφού θα αλλάξουν ριζικά και το περιεχόμενο και η λειτουργία του τραγουδιού».⁵⁵

Ο Γ. Παπαδάκης, όπως και ο Λ.Λιάβας, διαπιστώνουν την αλλαγή που επιτελείται (αγοραία διαχείριση του μουσικού υλικού) λόγω των συνεπειών της μεταβολής του ιστορικού συγκείμενου. Σύμφωνα με τις τοποθετήσεις τους, το σημείο αλλαγής του παραδείγματος της μουσικής «λαϊκότητας» βρίσκεται στην επέλαση της νεωτερικότητας. Οι δομές παραγωγής και οι τρόποι κατανάλωσης αλλάζουν.⁵⁶ Πλέον η αγορά αποκτά σημαντικό ρόλο στην παραγωγή και τη νοηματοδότηση της κουλτούρας. Διαπιστώνουν όμως και την εξέλιξη προς μια νέα μορφή, αυτή της «έντεχνης» λαϊκής μουσικής,⁵⁷ η οποία θα εκφράσει, μετά τη δεκαετία του 50, τη νέα δυναμική της λαϊκότητας στο αστικό πεδίο, υποστηριγμένη από σημαντικούς δημιουργούς. Έτσι, παρά τις ηγεμονικές διεκδικήσεις της αγοράς, το πολιτισμικό πεδίο για αρκετές δεκαετίες (τουλάχιστον μέχρι και τη δεκαετία του '90), θα ρυθμίζεται από ηγεμονικά πολιτισμικά σχήματα (τα οποία θα αναλύσω στην εξέλιξη της παρούσας μελέτης), στα οποία η αγορά δεν θα έχει τον πρώτο λόγο. Αντίθετα θα συγκροτούνται και θα υποστηρίζονται από εγχώριους δημιουργούς και διανοούμενους του μουσικού πεδίου, καθώς και από διάφορους πολιτισμικούς θεσμούς.

Όπως εξ άλλου διαπιστώνει ο Κ.Πατσιώτης, ο οποίος κατανοεί το ζήτημα της ιστορικότητας του ορισμού της λαϊκότητας, σε συνάρτηση με αυτό της διαχείρισης

⁵⁴Γ. Παπαδάκης, Σε ήχο ελληνικό, Ελευθεροτυπία (Έντυπη Έκδοση), Τρίτη 26 Οκτωβρίου 2010.

⁵⁵ Εφημερίδα τα Νέα 09/02/2010 Πηγή: <http://www.tanea.gr/PrintArticle/?article=4559677&iid=2>

⁵⁶ Όπως αναφέρει επίσης σε συνέντευξη του αναρτημένη στο διαδίκτυο ο Λάμπρος Λιάβας: «Από το '50 κι έπειτα η μικρή βιοτεχνία του τραγουδιού μετατρέπεται σε βιομηχανία, ενώ ταυτόχρονα αλλάζει και ο τρόπος διάδοσης του ήχου με το ραδιόφωνο. Μέχρι τότε το τραγούδι ήταν κοινόχρηστο αγαθό. Πήγαινε μαζί με το ψωμί. Δεν είναι τυχαίο που έλεγαν πήγαινε πάρε ψωμί, τυρί και τον τελευταίο δίσκο του Καζαντζίδη. Μετά μετατρέπεται σε καταναλωτικό προϊόν. Οι εταιρείες παίρνουν το παιχνίδι στα χέρια τους, "ανεβάζουν" και "κατεβάζουν" φωνές, κάνουν το παιχνίδι τους-όπως γίνεται σε όλο τον πολιτισμένο κόσμο» «Η μικρή βιοτεχνία του τραγουδιού μετατρέπεται σε βιομηχανία, αλλάζει και ο τρόπος διάδοσης του ήχου με το ραδιόφωνο, μετατρέπεται σε καταναλωτικό προϊόν. Οι εταιρείες παίρνουν το παιχνίδι στα χέρια τους». Πηγή: <http://www.tanea.gr/PrintArticle/09/02/2010>(τελευταία είσοδος 04/01/2017). Όπως όμως διαπιστώνω στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, από ένα σημείο και μετά, ο ρόλος των εταιριών της αγοράς, και κατ' επέκταση της νεωτερικότητας, δεν θεωρείται πλέον στοιχείο που αφαιρεί το λαϊκό χαρακτήρα απο τη μουσική που παράγεται σε αυτή τη συνθήκη. Μάλιστα συχνά γίνεται αποδεκτός σαν μια δομική συντεταγμένη που δεν μπορεί πλέον να παραληφθεί... Αντίθετα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, κάποια άλλα ζητήματα αποτελούν τόπους βασικού προβληματισμού.

⁵⁷ «Έντεχνο λαϊκό τραγούδι»: Ο Μίκης Θεοδωράκης ορίζει το «έντεχνο» τραγούδι ως: «ένα σύγχρονο σύνθετο μουσικό έργο τέχνης που θα μπορεί να αφομοιωθεί δημιουργικά από τις μάζες». («Μουσική Τέχνη για τις μάζες», περ. Αντί, τ. 1, Μάιος 1972). Πράγματι, το ελληνικό «έντεχνο» λαϊκό τραγούδι, κατά την εποχή που εμφανίστηκε, απέκτησε γρήγορα μεγάλη απήχηση στις πλατιές μάζες (φαινόμενο πραγματικά σπάνιο για τα σύγχρονα πολιτισμικά δεδομένα.). Σε αυτό συνέβαλε και ο ενεργός πολιτικός ρόλος του συγκεκριμένου είδους, κατά τη περίοδο της δικτατορίας.

των μουσικών της υλικών (σωστικές δράσεις, πολιτισμικές πολιτικές, επίδραση του παγκοσμιοποιημένου πολιτισμικού πεδίου, αγορά, κ.λπ):

«Ο ορισμός της λαϊκής μουσικής έχει διάφορα στον χρόνο και στον τόπο. Λεπτομερής ανάλυσή της εκάστοτε λαϊκής μουσικής ποικίλει από τόπο σε τόπο, γιατί υπάρχουν διάφορες παράμετροι που μπορούν να επηρεάσουν την δημιουργία και την διάσωση της μουσικής: παγκοσμιοποίηση, Μ.Μ.Ε., οικονομικές και γεωπολιτικές συνθήκες κ.α...»

Συνοψίζοντας, στις τοποθετήσεις των συντελεστών του πεδίου που παρουσίασα, τα βασικά κριτήρια για να οριστεί μια μουσική ως λαϊκή είναι η σχέση της με την κοινωνία, την προϋπάρχουσα δημιουργία και το βίωμα των ατόμων, ενώ υπάρχει συνείδηση της ιστορικής εξέλιξης των ορισμών της λαϊκότητας. Οι συντελεστές του πεδίου διαπιστώνουν, είτε εκφράζουν τη μετάβαση από τα ποιοτικά στα ποσοτικά κριτήρια στη βάση των οποίων ορίζεται η λαϊκότητα, αλλά και την ιστορική δυναμική και τις οικονομικο-πολιτικές διαστάσεις αυτών των ορισμών σε σχέση με τα μουσικά υλικά και δρώμενα. Στη συνέχεια, θα εμβαθύνω στο ζήτημα του ορισμού της λαϊκότητας, εξετάζοντας κάποια ακόμη χαρακτηριστικά, που οι συντελεστές του πεδίου θεωρούν ότι θα πρέπει να έχει η μουσική, ώστε να είναι «λαϊκή». Οι απαντήσεις και οι τοποθετήσεις που συνέλλεξα, περιέχουν μια σειρά από χαρακτηριστικά που θεωρούνται απαραίτητα, τα οποία ταξινόμησα σε δύο κατηγορίες: μορφολογικά και υποστασιακά.

a. Μορφολογικά: Ο λαϊκός ήχος (δομή και ύφος), τα όργανα.

«Ακόμη και μουσικολογικά αλλάζει το τραγούδι» παρατηρεί ο Λ.Λιάβας.⁵⁸ «Οι παραδοσιακοί δρόμοι εγκαταλείπονται και αντικαθίστανται από δυτικές κλίμακες, με τη συμβολή του Βασίλη Τσιτσάνη και την προσθήκη της τέταρτης χορδής, στο τρίχορδο μπουζούκι από τον Χιώτη».⁵⁹

Το ζήτημα του ύφους και της δομής του ήχου είναι ιδιαίτερα σημαντικό για το χαρακτηρισμό μιας μουσικής δημιουργίας, ως «λαϊκής». Τα ρεμπέτικα και τα λαϊκά τραγούδια γράφτηκαν, στην πλειονότητά τους, σύμφωνα με το μουσικό σύστημα των λαϊκών «Δρόμων». Οι «Δρόμοι» είναι επηρεασμένοι και από τη θεωρία της κλασσικής μουσικής (αρμονία με βαθμίδες και πτώσεις) και από τους Ήχους της Βυζαντινής μουσικής και τα «Μακάμια» της Ανατολής, που επηρεάστηκαν με τη σειρά τους από τους «Τρόπους» της αρχαίας ελληνικής μουσικής (Πυθαγόρας, Πλάτωνας, Αριστοτέλης, Αριστόξενος, κά). Οι δρόμοι περιέχουν μικροδιαστημάτα (μόρια) και ιδιαίτερες μουσικές αλλοιώσεις, που τους χαρακτηρίζουν. Αν και έχουν γίνει προσπάθειες να θεωρητικοποιηθεί το πεδίο των «δρόμων», επικρατεί μεγάλο χάος στην ονοματολογία τους και τις αλλοιώσεις που έχει ο καθένας από αυτούς. Οι δρόμοι (όπως και τα μακάμια) δεν είναι μόνο νότες, όπως οι δυτικές κλίμακες, αλλά και συμπεριφορές. Κάθε δρόμος έχει διαφορετικό χαρακτήρα διάθεσης και

⁵⁸ Εφημερίδα τα Νέα 09/02/2010 Πηγή: <http://www.tanea.gr/PrintArticle/?article=4559677&iid=2>

⁵⁹ Ο Μ. Χιώτης, πρωτοδοκίμασε το ηλεκτρικό μπουζούκι το 1947, στο Πίγκαλς! (χρησιμοποίησε ενισχυτή στο μπουζούκι, αφού άκουσε μια αμερικανική ηλεκτρική κιθάρα από ένα γαλλικό συγκρότημα που έπαιζε στο καμπαρέ «Ρίτζ», λίγο μετά την Απελευθέρωση). Γι' αυτή την περίοδο αναφέρει σε συνέντευξη του στον δημοσιογράφο Δ.Π. Κωστελένο στο Περιοδικό "Πρώτο" (Ιανουάριος 1961): «.. το 1947, όταν ακόμα δεν υπήρχε η ηλεκτρική κιθάρα, εγώ συστηματοποίησα στο κέντρο Πίγκαλς, όπου έπαιζα, το ηλεκτρικό μπουζούκι. Έρχονταν όλοι οι μπουζουξήδες να μ' ακούσουν. Είπαν τότε πολλά για μένα. Πολλοί με κατηγορήσαν. Από τους λίγους που παραδέχτηκαν τη δουλειά μου ήταν ο Τσιτσάνης. Ήταν από τότε και μέχρι σήμερα βετεράνος του μπουζουκιού. Γράψτε αυτό που θα σας πω, όπως σας το πω, γράψτε τον: Τσιτσάναρο!!...» Πηγή: <http://www.ogdoo.gr/prosopa/afieromata/manolis-xiotis-sta-salonia-stis-paragkes>

συναισθήματος, με παρόμοιο τρόπο που έχει μια ματζόρε με μια μινόρε κλίμακα (χαρούμενο – θλιμμένο).⁶⁰

Όπως παρατηρεί όμως ο Λ.Λιάβας στο δοκίμιο του για το ελληνικό τραγούδι: «Τις τελευταίες δεκαετίες η ελληνική μουσική παράδοση διέρχεται άλλη μια μεταβατική περίοδο, με όλα τα θετικά στοιχεία αλλά και τα σοβαρά προβλήματα «πολυγλωσσίας» που φέρνει η έκρηξη των μέσων μαζικής επικοινωνίας και η εκβιομηχάνιση της δισκογραφικής παραγωγής. Για πρώτη φορά, σε μια ιστορική πορεία σχεδόν τεσσάρων χιλιάδων χρόνων, θίγεται άμεσα η καρδιά του μουσικού μας συστήματος, οι «τροπικές» κλίμακες με τα εκφραστικά «μικροδιαστήματα» που απειλούνται με εξαφάνιση από τις συγκερασμένες διατονικές κλίμακες της Δύσης. Η μουσική σκέψη από «οριζόντια» μετατρέπεται σε «κάθετη». Αμείλικτο σύμβολο αυτού του γεγονότος αποτελεί η τέταρτη χορδή που προσέθεσε στο παραδοσιακό τρίχορδο μπουζούκι ο Μανώλης Χιώτης το 1953. Η προσθήκη αυτή απειλεί με αλλοίωση μια μακρά παράδοση τρίχορδων οργάνων που συνόδευαν παραδοσιακά το ελληνικό τραγούδι -από την αρχαία πανδουρίδα και τη βυζαντινή θαμπούρα στον νεοελληνικό ταμπουρά, πρόγονο του μπουζουκιού. Παράλληλα, πολλά από τα παραδοσιακά όργανα υποχωρούν και ο ήχος γίνεται ηλεκτρικός, απειλώντας τη μουσική αίσθηση με ...ηλεκτροπληξία.»⁶¹

Στο απόσπασμα αυτό, ο Λ.Λιάβας θίγει βασικά ζητήματα που αφορούν στη σύγχρονη εξέλιξη της λαϊκής μουσικής: τη μεταβολή στη δομή του συστήματος του ήχου, αλλά και των οργάνων, καθώς και την επέλαση της τεχνολογίας. Όλα αυτά εντός του νέου πλαισίου, που συγκροτεί η έκρηξη της επικοινωνία και η υπαγωγή της μουσικής στους νόμους της παγκοσμιοποιημένης αγοράς. Για πολλούς όμως από τους μουσικούς (πληροφορητές της παρούσας μελέτης), με τους οποίους συνομίλησα, οι μεταβολές στο σύστημα του ήχου και στην πηγή της δημιουργίας δεν είναι τόσο σημαντικές, ώστε να αφαιρούν το χαρακτήρα της λαϊκότητας από ένα ευρύ μουσικό φάσμα που θεωρείται «λαϊκό» σήμερα, στο πεδίο της αθηναϊκής μουσικής σκηνής. Σε αυτά τα ζητήματα βέβαια, οι διάφοροι συντελεστές, δίνουν λιγότερη ή περισσότερη σημασία ανάλογα με την ιδεολογική τοποθέτησή τους, σε σχέση με τη μουσική (από καθαρολογικές θεωρήσεις έως αυτές που αποδέχονται διάφορες μίξεις). Γενικότερα πάντως, επικρατεί σύγχυση για το τι και ποιός είναι ο λαϊκός ήχος σήμερα. Για κάποιους το σημερινό λαϊκό τραγούδι είναι το τραγούδι εκείνο που φέρει μέσα του την παράδοση του ελληνικού αστικού τραγουδιού των δεκαετιών '60-'80, το οποίο είχε ως πρωταγωνιστικό όργανο το μπουζούκι, ενώ, για άλλους, είναι το τραγούδι εκείνο που εμπεριέχει τον πιο λαοφιλή ήχο σήμερα, που, κατ' αυτούς, είναι ο ηλεκτρικός. Στην περίπτωση αυτή, το μπουζούκι, δεν είναι απαραίτητα το βασικό όργανο στην εννοημένη εννοημένη και μπορεί να υποκατασταθεί από τους συνθετητές (synthesizers).

Κατά γενική παραδοχή πάντως, το μπουζούκι, είναι το όργανο- σύμβολο της λαϊκής μουσικής (ακόμη και στις μέρες μας, πολλοί απαντούν «τα μπουζούκια», στην ερώτηση: «ποιά είναι η λαϊκή μουσική»). Η έννοια «λαϊκό» στην αθηναϊκή μουσική σκηνή σε παλαιότερες εποχές αλλά και σήμερα- ταυτίζεται με το τραγούδι το οποίο χρησιμοποιεί το μπουζούκι. Αυτό συμβαίνει γιατί το μπουζούκι είναι κάτι παραπάνω από ένα όργανο καθορίζοντας το ύφος, το στυλ και το ήθος του τραγουδιού. Είναι τα τραγούδια που γράφτηκαν για το μπουζούκι και αγαπήθηκαν με τον ήχο του. Το μπουζούκι εξ άλλου, επελέγη για την επίσημη κατασκευή της

⁶⁰ Σημαντικές πληροφορίες για αυτό το ζήτημα παρέχει το βιβλίο του Μάριου Μαυροειδή, «Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο Βυζαντινός Ήχος, Το Αραβικό Μακάμ, Το Τουρκικό Μακάμ.» , εκδ. FAGGOTO, Αθήνα, 1999

⁶¹ Λαμπρος Λιάβας, Η μουσική της γλώσσας και η γλώσσα της μουσικής Πηγή: <https://eclass.uoa.gr/>.

ελληνικής μουσικής ταυτότητας. Εμφανίζεται στην αρχή σαν τρίχορδο και μετά σαν τετράχορδο. Όπως αναφέρει ένας δεξιοτέχνης του μπουζουκιού της παλαιότερης γενεάς, ο Γιάννης Σταματίου, ή Σπόρος :

«Την καριέρα μου την έκανα με τρίχορδο μπουζούκι, το οποίο το λατρεύω. Δεν υπήρχαν άλλα τότε....Το τετράχορδο το έπιασα το '59 - '60...Παρασύρθηκα από το Χιώτη... Όσο για τον ηλεκτρισμό...,σε αναγκάζουν οι καιροί. Τότε εμείς παίζαμε σκέτοι σε τρακοσάρι μαγαζί με ένα μικρόφωνο μπροστά μας. Όταν έπρεπε να παίζουμε ένα σόλο ή ένα ταξίμι, βάζαμε το μικρόφωνο μπροστά στο μπουζούκι. Η τεχνολογία κάνει καλό, κάνει όμως και κακό. Πιάνοντας τα ηλεκτρικά μπουζούκια (γιατί στην Αμερική πήρα πιο εξελιγμένο μηχάνημα και συνέχεια ψάχναμε τον ήχο τον ηλεκτρικό) χάσαμε κατά κάποιον τρόπο τα χέρια μας! Με τον ηλεκτρισμό χάσαμε το νταηλίκι, το νεύρο που είχαμε, λόγω την άνεσης που προσφέρει η ένταση. Εμένα στη δεκαετία του '50 και του '60 με θαύμαζαν για την πένα που είχα, για τον καθαρό ήχο και τις γεμάτες νότες που έβγαζα. Αυτό το πράγμα με τον ηλεκτρισμό σιγά-σιγά το χάνεις. Για 'μένα είναι περισσότερο θέμα εποχής. Ας πούμε, βγήκα στη δουλειά αυτή ακούγοντας συνθέτες και παίκτες του μπουζουκιού που ήταν θηρία. Η σημερινή εποχή είναι δυστύχημα. Οι σημερινοί δεν έχουν ταυτότητα. Δε δέχομαι σήμερα αυτό που λένε «πάμε στα μπουζούκια». Με εξαίρεση κάποιους που μετριούνται στα δάχτυλα του ενός χεριού, οι σημερινοί δημιουργοί είναι οτιδήποτε άλλο εκτός από μπουζουξήδες»⁶².

Σ' αυτό το απόσπασμα παρατηρούμε μια σειρά απο τοποθετήσεις που είναι διαδεδομένες στην αθηναϊκή σκηνή σχετικά με το μπουζούκι: την εκμάθηση, τα θέματα ύφους, τη δύναμη του φυσικού ήχου και την υπόρρητη απόρριψη της τεχνολογίας, αλλά και την αντίληψη για την λειτουργία της λαϊκής μουσικής σε παλαιότερες εποχές. Η εκμάθηση τότε ήταν πιο δύσκολη, λόγω της έλλειψης ηχογραφημάτων και μουσικών καταγραφών (παρτιτούρες).⁶³ Οι μπουζουξήδες μαθήτευαν ακούγοντας τους μεγάλους, «τα θηρία» του οργάνου, που έπαιζαν με φυσικό ήχο. Ο φυσικός ήχος, δημιουργούσε βιωματική σχέση με το όργανο, που γινόταν προέκταση του σώματος. Η εκτέλεση των τραγουδιών με το μπουζούκι, εξ άλλου, σε παλαιότερες εποχές, είχε τελετουργικό και μυστικό χαρακτήρα. Το ακροατήριο ήταν σιωπηρό και παρακολουθούσε με σεβασμό τα δρώμενα. Οι φωνές

⁶² Πηγή <http://www.klika.gr/index.php/afierwmata/stamatiou-sporos/43-sporos-i-selida-mou-einai-grammeni.html>, τελευταία είσοδος 5 Μαρτίου 2017.

⁶³ Όπως ακόμη αναφέρει ο Γ.Σταματίου (Σπόρος), σχετικά με την εκπαίδευση των παλαιότερων μουσικών: «Τα καλύτερα μπουζούκια ήταν αυτοδίδακτοι. Έτσι ήταν όλοι τότε. Αυτοδίδακτοι του πεζοδρομίου! Η δική μου γενιά, είχαμε αποφασίσει και να το κάνουμε επάγγελμα. Εμείς είχαμε τη σιρμαγιά των ακουσμάτων όλων των προηγούμενων, αλλά ασχοληθήκαμε μόνο με την ποιότητα του οργάνου και πώς θα πάει πιο μπροστά. Παλιά παίζαμε και τρία μπουζούκια πάνω στο πάλκο. Όλοι μαζί.... Και εμείς το «ψάχναμε» το πράγμα, αλλά και ο κόσμος από κάτω είχε πολλές απαιτήσεις από τα μπουζούκια. Υπήρχε μια μανία για καλά ακούσματα. Ψειρίζαμε λοιπόν το κομμάτι μέχρι να το φέρουμε στο όργανο το δικό μου. Μπορεί π.χ. μια χρωματική που παίζει το πιάνο να μην κάθεται καλά στο μπουζούκι. Γιατί έτσι πρέπει να γίνει αν θέλεις πρωταγωνιστή το μπουζούκι. Σε ότι αφορά τη μουσική αυτή καθεαυτή, δεν είναι θέμα ωριμότητας, διότι και τότε μαθαίναμε και παίζαμε, όπως και τώρα. Σήμερα Υπάρχουν πολλά και καλά μπουζούκια. Βρήκαν πολύ υλικό από τους παλιούς και μελέτησαν. Έχουν τα μαγνητόφωνα τους, τα κομπιούτερ τους, έχουν δυο-τρία όργανα και μελετούν. Τα δικά μας χρόνια τότε ήταν δύσκολα, μεγάλη φτώχεια. Όχι γραμμόφωνο δεν υπήρχε, αλλά ούτε ραδιόφωνο. Οι σημερινοί μπουζουξήδες βρήκαν πεδίο να μελετήσουν και μπράβο τους. Έχουν βγει πάρα πολλοί καλοί παίχτες. Ένα πράγμα μόνο με ενοχλεί: Που δεν έχουν αυθορμητισμό, είναι τυποποιημένοι».

Πηγή: <http://www.klika.gr/index.php/afierwmata/stamatiou-sporos/43-sporos-i-selida-mou-einai-grammeni.html> τελευταία είσοδος 5 Μαρτίου 2017.

δεν κάλυπταν των ήχο των οργάνων, όπως συμβαίνει στις περισσότερες από τις σύγχρονες επιτελέσεις, όπου το τελετουργικό στοιχείο έχει χαθεί.

Ο Γ.Σταματίου δεν αποδίδει τον τίτλο του «μπουζουξή» εύκολα, στη σημερινή περίοδο, στους οργανοπαίκτες που παίζουν μπουζούκι. Αν και η λέξη «μπουζουξής», κάθε άλλο παρά θετικές συμπαραδηλώσεις είχε στην παλαιότερη κοινωνική ζωή- (ταυτισμένη συχνά με τα ναρκωτικά, τη μαγκιά, την επιθετικότητα και την αλητεία)-για τους λαϊκούς μουσικούς ήταν τίτλος τιμής και σχετιζόταν με τη μουσική δεξιότητα και το ήθος του εκτελεστή. Αυτό το ήθος καθοριζόταν από τους κανόνες της νύχτας και συνδεόταν επίσης με την ικανότητα του μουσικού να καθοδηγεί το αίσθημα του ακροατηρίου, ως σολίστας- τελετάρχης της μουσικής μυσταγωγίας.

Ένα ακόμη ζήτημα που αναδύεται στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, είναι το κατά πόσο το «έντεχνο» τραγούδι είναι «λαϊκό», ως προς τη δομή και την αισθητική του ήχου. Όπως είδαμε τόσο ο Λ.Λιάβας, όσο και ο Γ.Παπαδάκης, αλλά και αρκετοί ακόμη συντελεστές του πεδίου, θεωρούν ότι το έντεχνο λαϊκό τραγούδι συνεχίζει την παλαιότερη παράδοση του λαϊκού τραγουδιού από τη δεκαετία του '60 και μετά. Το έντεχνο διαφέρει από το λαϊκό κυρίως στο στίχο, αλλά και στη μουσική. Έχει διαφορετική ενορχήστρωση και ύφος και δεν στηρίζεται απαραίτητα στον ήχο του μπουζουκιού ή σε τροπικές κλίμακες. Ο χαρακτήρας του είναι περισσότερο δυτικός όσον αφορά στα συνθετικά μέσα. Μπορεί να χρησιμοποιεί δυτική αρμονία, ακόμα και αντίστιξη, καθώς και όργανα της συμφωνικής ορχήστρας, χορωδίες και συμφωνικά σύνολα. Συνθέτει όμως, με περισσότερη ελευθερία, λαϊκά στοιχεία, όπως αρχετυπικές λαϊκές φωνές, ηχοχρώματα και ρυθμολογίες, ώστε να εκφράσει ύφος και ήθος λαϊκό. Στο πλαίσιο της έρευνας που πραγματοποίησα, ρώτησα αρκετούς μουσικούς που δραστηριοποιούνται στη σκηνή της Αθήνας, να μου πουν εάν θεωρούν το «έντεχνο» τραγούδι «λαϊκό», και εάν το θεωρούν ως τέτοιο, με ποιά κριτήρια, στο επίπεδο του ήχου. Οι απόψεις διχάζονται: Κάποιοι θεωρούν, ότι το «έντεχνο» (με ότι αυτό σημαίνει στο επίπεδο του ήχου, των ενορχηστρώσεων, των οργάνων, της ερμηνείας, των φωνών, του κλίματος ακρόασης, κ.ά.) είναι λαϊκό τραγούδι. Για παράδειγμα, ο Γιώργος Καλλάρης, (περίπου 50 ετών) που παίζει κιθάρα (κυρίως σε μουσικές σκηνές), αναφέρει σχετικά:

«Συνέχεια των τραγουδιών της ρεμπέτικης και λαϊκής περιόδου είναι τα λεγόμενα "έντεχνα λαϊκά" τα οποία κράτησαν τη μουσική μας σε ψηλό επίπεδο...Αυτά τα τραγούδια χρησιμοποίησαν όλο τον πλούτο των λαϊκών μουσικών στοιχείων, τα όργανα, τους ρυθμούς, τις φωνές των τραγουδιστών, με πρωτοτυπία, με έναν ευγενή τρόπο και έδωσαν νέο ήχο και όραμα στη λαϊκή μουσική».

Ο Γιώργος Καλλάρης, στη συνέντευξη που μου παραχώρησε, θεωρεί ότι τα «έντεχνα λαϊκά» είναι : «η φυσική εξέλιξη των παλαιότερων λαϊκών τραγουδιών», ανεξάρτητα εάν παίζονται με μπουζούκι, με ηλεκτρικά ή φυσικά όργανα, κ.λπ., με μία όμως προϋπόθεση: «να έχουν καλή ποιότητα». Αναφερόμενος στην «ποιότητα» διευκρινίζει: «μια άρτια εκτέλεση, μια καλοδουλεμένη σύνθεση και ένα ποιητικό στίχο».

Σε αντίθεση με τον Γιώργο, ο Γρηγόρης Θ. (περίπου 45 ετών, «μπουζουξής»), που παίζει αρκετά χρόνια σε «ρεμπετάδικα» θεωρεί τους έντεχνους ως τους «δήθεν του τραγουδιού». Ο Γρηγόρης Θ. θεωρεί ότι το έντεχνο τραγούδι, όχι μόνο δεν είναι λαϊκό, αλλά υπονομεύει τη λαϊκότητα, προσομοιώνοντάς την. Για το σκοπό αυτό, υποκλέπτει στοιχεία από τον ήχο του λαϊκού. Το αποτέλεσμα όμως είναι πλαστό και «δήθεν», όσο για τους ισχυρισμούς περί καλής ποιότητας, αυτοί αποτελούν μόνιμως το πρόσχημα, για την ληλασία του λαϊκού τραγουδιού: «το δήθεν ποιοτικό είναι χειρότερο και από το σκυλέ τραγούδι.. Χίλιες φορές σκυλάδικα και λαϊκοπόπ.

Τουλάχιστον η αηδία τους δεν κρύβεται, όμως των άλλων καλύπτεται από τους «ψαγμένους» στίχους και τις ψευτο-λαϊκές μελωδίες...». Η οργισμένη αντίδραση του Γρηγόρη Θ., οφείλεται κυρίως στην αίσθησή του, ότι οι λεγόμενοι «έντεχνοι» δημιουργοί παραποιούν το λαϊκό τραγούδι, ένα πολιτισμικό σύμβολο που το αλλοιώνουν με ύποπτες προθέσεις.

Παρόμοιες απόψεις για το έντεχνο εκφράζονται όμως και από ακαδημαϊκές πηγές. Για παράδειγμα, ο Μάρκος Τσέτσος (Αρχιμουσικός, μουσικολόγος Επίκουρος Καθηγητής στο Τ.Μ.Σ. του ΕΚΠΑ) αναφέρει στο περιοδικό «ΠΟΛΥΤΟΝΟΝ»:⁶⁴

«...Οι απολογητές της ελληνικής μουσικής ψευδοκουλτούρας παρουσιάζουν ως «έντεχνα» τραγούδια απλοϊκής παρατακτικής δομής, στοιχειώδους μελωδικής γραμμής που ενίοτε κινείται, σε κτυπητή αντίθεση προς τις πλούσιες μελωδίες των αυθεντικών λαϊκών τραγουδοποιών, μεταξύ ελάχιστων φθόγγων, μια μουσική ενδεοῦς αρμονικής σύλληψης που ενεργοποιεί ελάχιστο αριθμό συγχορδιών και προβλέψιμων μετατροπιών, αν αυτές υπάρχουν. Η παντελής απουσία συνθετικού προβληματισμού και η ατέρμονη επανάληψη ενός περιορισμένου αριθμού δομικών, μελωδικών και αρμονικών προτύπων περιβάλλονται το ένδυμα μιας φλύαρης και γλυκερής ψευδοφιλολογικής αισθητικολογίας ή διασώζονται μέσα από τη φιλόδοξη επιλογή ποιημάτων μεγάλων ποιητών αντί των ευτελών στίχων του λαϊκού στιχουργού· έχουν επιπλέον κρυφτεί πίσω από μια πληθώρα αισθητικών ή ιδεολογικών προθέσεων χωρίς καμία απολύτως σχέση με την ενδεή εικόνα της μουσικής και σε πλήρη αντίθεση φυσικά προς ένα από τα βασικά προτάγματα της ιδέας του μουσικού έργου τέχνης που δεν είναι άλλο από την ταυτότητα πρόθεσης και καλλιτεχνικού αποτελέσματος.

Η ελληνική ψευδο-έντεχνη μουσική παραμένει ετερόνομα προσδεδεμένη στις επιταγές του βιοματικού κόσμου των μαζών στις οποίες απευθύνεται και η κολακεία του οποίου παραμένει ο καλύτερος εγγυητής εσόδων για τις δισκογραφικές μεγαλοεταιρείες που την προωθούν. Η ιδιοποίηση της αίγλης των συμφωνικών ορχηστρών και των μεγάλων αιθουσών συναυλιών έντεχνης μουσικής συγκαλύπτει την εμπορευματική λογική των προϊόντων του νεοελληνικού μουσικού ψευδο-πολιτισμού, προσδίδοντας περίσσιο κύρος σε αυτούς που καταφέρνουν, ενάντια σε κάθε διεθνή πρακτική και δεοντολογία, να αποσπούν κρατικά κονδύλια για προϊόντα των οποίων το εμπορικό κέρδος είναι έτσι κι αλλιώς εγγυημένο. Η κρατική χρηματοδότηση της εμπορικής μουσικής είναι ένα ακόμα από τα σκανδαλώδη παράδοξα της νεοελληνικής πολιτισμικής φαυλότητας».

Σε αυτό το απόσπασμα, ο Μ.Τσέτσος, πέρα από τις παρατηρήσεις μουσικολογικού χαρακτήρα, αναφέρεται και στην πολιτική διάσταση του φαινομένου της διαχείρισης των λαϊκών (και όχι μόνο) μουσικών υλικών, όπου διαπιστώνει την ύπαρξη υποκείμενων δομών και σχέσεων εξουσίας στο πεδίο της μουσικής δημιουργίας, της αξιολόγησης και της προώθησής της. Η «απουσία συνθετικού προβληματισμού», η συνθετική πενία της πλειονότητας των εντέχνων τραγουδιών, σε αντίθεση προς τις «πλούσιες μελωδίες των αυθεντικών λαϊκών τραγουδοποιών», καλύπτεται από την «ιδιοποίηση της αίγλης των συμφωνικών ορχηστρών και των μεγάλων αιθουσών συναυλιών έντεχνης μουσικής», πράγμα που λειτουργεί και ως άλλοθι για τη συγκάλυψη της «εμπορευματικής λογικής των προϊόντων του νεοελληνικού μουσικού ψευδο-πολιτισμού», ενώ παράλληλα συγκροτείται μια ειδική πολιτική οικονομία πολιτισμικού κύρους.

⁶⁴ Markos Tsetsos (2009) Από το “έντεχνο” στο “λόγιο”: Επισημάνσεις αισθητικής και πολιτικής Πολύτονον (Polytonon) 36. 24-27.

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε ότι, αν και οι ανωτέρω απόψεις διαφοροποιούνται ως προς το τι αντιπροσωπεύει τη «λαϊκότητα» στον ήχο, τη μουσική δομή, ή στα όργανα, (τροπικότητα, φυσικά ή ηλεκτρικά όργανα, το μπουζούκι ως κεντρικό όργανο, κ.λπ.), από όλους θεωρείται απαραίτητο να υπάρχει ήθος, σεβασμός στην μουσική δημιουργία και την υποκείμενη παράδοσή της, τέχνη που να συμμορφώνεται με τους κανόνες που προκύπτουν από αυτή, αλλά και σύνδεση με την ιστορία και του τόπου και το βίωμα των ανθρώπων (του λαού, του έθνους, της κοινότητας) που δημιούργησαν αυτή την παράδοση, η οποία θα πρέπει να λειτουργεί ως σύστημα αναφοράς, για την αξιολόγηση κάθε νέας απόπειρας να δημιουργηθεί μουσική, που θα αξιώνει να είναι «λαϊκή».⁶⁵

Παράλληλα όμως, εκφράζεται με λιγότερο ή περισσότερο σαφή τρόπο και η επίγνωση της ύπαρξης πολιτικό-πολιτισμικών κοινωνικών και οικονομικών δυναμικών, δομών και σχέσεων εξουσίας, που καθορίζουν τις διαστάσεις της λαϊκότητας ως προσδιορισμού της μουσικής στη σκηνή της Αθήνας. Πριν όμως ασχοληθώ με την ανάλυση αυτών των δυναμικών, δομών και σχέσεων που αποτελούν και τον βασικό ερμηνευτικό άξονα της παρούσας μελέτης, θα αναφερθώ σε κάποια ακόμη χαρακτηριστικά, τα οποία θεωρούνται απαραίτητα, σχεδόν από όλους, ώστε να χαρακτηριστεί μια μουσική έκφραση ως «λαϊκή». Τόσο σημαντικοί μελετητές της λαϊκής μουσικής, όσο και οι περισσότεροι από τους συνομιλητές μου στο πλαίσιο της επιτόπιας έρευνας, αποδίδουν στη λαϊκή μουσική κάποια θεμελιώδη, υποστασιακά -θα έλεγα- χαρακτηριστικά. Αυτά τα χαρακτηριστικά αφορούν στην ουσία και στο ήθος, αλλά αναγνωρίζονται και στη μορφή της λαϊκής μουσικής.

b. Θεμελιώδη (υποστασιακά) χαρακτηριστικά της λαϊκής μουσικής

Σύμφωνα τον Κώστα Πατσιώτη: «Πρωταρχικό στοιχείο που ορίζει την λαϊκή μουσική του κάθε τόπου, είναι και ο στίχος».

Σύμφωνα επίσης με σημαντικούς μελετητές της λαϊκής μουσικής, όπως ο Θ.Γεωργιάδης⁶⁶ και ο Λ.Λιάβας, η λαϊκή μουσική συνδέεται άμεσα με τη γλώσσα, γι αυτό, όταν μιλάμε για λαϊκή μουσική, αναφερόμαστε κυρίως στο λαϊκό τραγούδι. Ειδικότερα, όπως εξηγεί ο Λ.Λιάβας: «Η γλώσσα μας δίνει -γι' άλλη μια φορά- το μέσο για να επανασυνδεθούμε με την πρωτογενή λαϊκότητα του τραγουδιού (...). Η γλώσσα της μουσικής και η μουσική της γλώσσας παραμένουν σταθερά σύμβολα ταυτότητας για κάθε ομάδα ή κοινότητα. Ενώ, όταν επιπλέον υπεισέρχεται και ο χορός τότε ο λόγος και το μέλος προεκτείνονται στην κίνηση, αποκτούν σάρκα και οστά, αποκτούν κορμί και τότε διεκδικούν την ελευθερία στην έκφραση και την επικοινωνία!»⁶⁷

Ο Κ.Μπαλαχούτης, μελετητής της ελληνικής λαϊκής μουσικής, αναφέρει επίσης: «Για μένα λαϊκό τραγούδι είναι αυτό που στηρίζεται στον άμεσο, αληθινό στίχο.. που περιγράφει καθημερινές στιγμές μικρές χαρές και λύπες, έρωτες, ήττες,

⁶⁵ Όπως εξ άλλου παρατηρεί και ο μελετητής της ελληνικής λαϊκής μουσικής Κ.Μπαλαχούτης, που επιχειρεί να βρει μια μέση οδό προσέγγισης: «Σαφώς και δεν πρέπει να ταυτίζουμε απαραίτητα το λαϊκό με το μπουζουκοτραγούδο, ή τέλος πάντων αυτό που έχει τα μπουζούκια σαν κεντρικό πυρήνα. Όμως ακόμα και στο έντεχνο –με την ουσία της λέξης– τραγούδι, αυτά που δικαιώθηκαν στην εποχή τους αλλά και στα χρόνια, σε ένα μεγάλο βαθμό, τέτοιας κοπής τραγούδια ήταν. Ακόμα και με τους τραγουδοποιούς συμβαίνει κάτι αντίστοιχο. Στα καλύτερα τους δανείζονται στοιχεία ή κοπιάρουν αυτούσια τα μπαρούλα από την απύθμενη λαϊκή προίκα.» Πηγή: http://www.ogdoo.gr/index.php?option=com_k2&view=item&id=73:ti-simainei-laiko-tragoydi-&Itemid=166

⁶⁶ Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Μουσική και Γλώσσα*, Νεφέλη: Αθήνα, 1994.

⁶⁷ Λαμπρος Λιάβας, *Η μουσική της γλώσσας και η γλώσσα της μουσικής* Πηγή: <https://eclass.uoa.gr/>.

αγωνίες κι οράματα, διάθεση για μιαν άλλη, καλύτερη ζωή, προβληματισμούς πάνω στ' ανθρώπινα, στη γέννηση και στο θάνατο. Όλα αυτά πρέπει να επενδύονται από μουσική, αντίστοιχης αισθητικής κι απλότητας, ομορφιάς κι αξίας, που θα συνταιριάζεται ιδανικά με το λόγο, δίνοντας έμφαση στα μηνύματά του, προεκτείνοντας το νόημα και την ενέργεια του». ⁶⁸

Αυτά στα οποία αναφέρονται ο Κ.Πατσιώτης, ο Λ.Λιάβας και ο Κ.Μπαλαχούτης αποτελούν -(δεδομένης της καταγωγής της από τον κύριο διαχρονικό φορέα του εντόπιου πολιτισμού, την ελληνική γλώσσα)- τα θεμελιώδη, υποστασιακά χαρακτηριστικά της λαϊκής μουσικής, σύμφωνα με την άποψη των συντελεστών του πεδίου, με τους οποίους συνομίλησα. Αναλυτικότερα, αυτά τα υποστασιακά χαρακτηριστικά, όπως εμφανίζονται στις συνεντεύξεις είναι: οικειότητα, απλότητα, μέτρο, ουσία, καλλιτεχνική αξία, αυθεντικότητα, συλλογικότητα (ενέργεια, συναίσθημα, μνήμη, εμπειρίες, χορός, διασκέδαση), εθνική, κοινωνική, πολιτισμική, ηθική και πολιτική (ταξική, κ.λπ), αντιπροσώπευση και όραμα.

Οικειότητα

Το στοιχείο της βιωματικής οικειότητας θεωρείται θεμελιώδες από τους συνομιλητές μου (πληροφορητές της μελέτης), για το χαρακτηρισμό μιας μουσικής ως λαϊκής. Σύμφωνα με τον Σπύρο Δελέγκο: «η λαϊκή μουσική προορίζεται συνήθως σε κοινό, ικανό να αναγνωρίσει αυτήν με αμεσότητα και βιωματικά» και περιλαμβάνει «Μουσικές φόρμες που είναι οικείες στο ευρύ κοινό, ικανές να επικοινωνήσουν με αυτό και να συνομιλήσουν με έναν κώδικα άμεσα αναγνωρίσιμο». Ο Σ.Δελέγκος τοποθετεί τους αποδέκτες της μουσικής σε ενεργητικό ρόλο. Θεωρεί δε επίσης ότι: «Μπορεί ο οποιοσδήποτε να γράψει λαϊκή μουσική αρκεί να πληρούνται τα παραπάνω...»

Το στοιχείο της οικειότητας αφορά τόσο στη γλώσσα, το λόγο όσο και στο στίχο και στη μουσική η οποία όμως, προκειμένου να είναι οικεία, θα πρέπει να στηρίζεται σε δοκιμασμένα διαχρονικά μοντέλα. Ερευνητές όπως ο S.Baud-Bovy, ο Θ.Γεωργιάδης, ο Γ.Αμαργιανάκης, ο Φ.Ανωγειανάκης, Δ. Μαζαράκη, ο Σ. Καράς, ο Μ.Δραγούμης, κ.ά., εντοπίζουν μετρικά σχήματα, ρυθμούς και κλίμακες καθώς και κοινωνικές λειτουργικές όψεις με διαχρονική παρουσία και ιστορικό βάθος στο πεδίο της μουσικής που θεωρείται λαϊκή. Αυτά τα διαχρονικά χαρακτηριστικά προέρχονται από δυο ευρύτερες παραδόσεις: την Ανατολική και τη Δυτική. Το διπολικό σχήμα Ανατολή-Δύση κι οι αντίστοιχες μουσικές παραδόσεις αποτελούν κεντρικό τόπο για τη διεξαγωγή συζητήσεων στην μουσική σκηνή της Αθήνας. Το θέμα αυτό εξετάζεται αναλυτικά στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης.

Απλότητα (λιτότητα), ουσία, μέτρο

Θεμελιώδες, υποστασιακό χαρακτηριστικό της λαϊκής μουσικής είναι, σύμφωνα με τις τοποθετήσεις των συντελεστών του πεδίου, η απλότητα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Γιώργος Β., (μουσικός που παίζει διάφορα νυκτά έγχορδα και ασχολείται με τις λαϊκές μουσικές της Μεσογείου), η λαϊκή μουσική χρειάζεται: «μουσική καθαρότητα, εκτελεστική και ερμηνευτική απλότητα και ουσία- ευθύτητα στη διατύπωση των βαθέων συναισθημάτων. Ποιότητες που χτυπούν κατευθείαν στην καρδιά». Ο Γιώργος Β. τοποθετεί την απλότητα στη διάσταση της ουσίας. Η τραγουδίστρια Ελένη Μ., αντίθετα, που θεωρεί ότι η λαϊκή μουσική πρέπει να χαρακτηρίζεται από: «μία μη πολύπλοκη φόρμα, έναν

⁶⁸ Πηγή: <http://www.ogdoo.gr/apopseis/kostas-mpalaxoytis/ti-simainei-laiko-tragoydi>

ευμνημόνευτο ρυθμό, λέξεις και φράσεις που κάποιος μπορεί να χρησιμοποιήσει στον καθημερινό του λόγο», την τοποθετεί στη διάσταση της μορφής. Μια τέτοια συνθήκη όμως, χαρακτηρίζει την παραγωγή του λαϊκοποπ τραγουδιού, που στοχευμένο στον εθισμό των ακροατηρίων του σε διαφορά τυποποιημένα ακούσματα, χρησιμοποιεί κλισέ φράσεις και ευμνημόνευτους ρυθμούς και μελωδίες, αν και συχνά εννορηστρωμένες με πομπώδη τρόπο. Σχολιάζοντας αυτή την τάση, ο τραγουδοποιός Ν. Παπάζογλου, είχε αναφέρει, σε δημοσιευμένη στον τύπο συνέντευξη του: «Δε μου λένε τίποτα οι φοβερές εννορηστρώσεις, τα δήθεν ευρηματικά ρεφρέν που επαναλαμβάνονται 40 φορές για να καταλήξουν σε μία σαχλαμάρα. Το λαϊκό τραγούδι είχε πάντα πολύ συγκροτημένο στίχο, ρυθμούς που είχαν να κάνουν με τη λαϊκή μας κουλτούρα. Και δυστυχώς δεν έχουν πια καμία σχέση με τις σημερινές πίστεις».⁶⁹

Η τοποθέτηση Ν. Παπάζογλου, όπως και αυτή του Γιώργου Β., βρίσκουν σύμφωνους πολλούς από τους ομότεχνους τους, παλαιότερους και νεότερους, για τους οποίους η απλότητα έχει να κάνει με το μέτρο και την ουσία. Πράγματι, η απλότητα δεν αφορά απαραίτητα στα μορφολογικά χαρακτηριστικά της λαϊκής μουσικής, η οποία εξ άλλου συχνά εκφράζεται με σύνθετους ρυθμούς και έχει πλούτο και ποικιλία ηχοχρωμάτων, αλλά στην οικονομία της, που χαρακτηρίζεται από μέτρο και πηγάζει από την οντολογική-βιωματική διάσταση της λαϊκότητας (ουσία). Κατά τη διαδικασία της διαμόρφωσής της, η λαϊκή μουσική δέχεται και αφομοιώνει πολλαπλές επιδράσεις, εξωγενείς και εσωγενείς που συνθέτουν ένα πολυδιάστατο πεδίο μορφών και ήχων. Σε κάθε περίπτωση όμως, η λαϊκή μουσική δημιουργία αποτελεί δυναμική πρακτική, που πηγάζει από την κοινωνική ζωή και στοιχειοθετεί τους όρους της εξέλιξής της μέσα από αυτή, συγκροτώντας και ακολουθώντας παραδόσεις. Ο κανονιστικός ρόλος της παράδοσης είναι καθοριστικός. Όπως αναφέρει ο κοντραμπασίστας Κ. Πατσιώτης, η δομή της λαϊκής μουσικής μπορεί να είναι απλή, αλλά και σύνθετη, ανάλογα με την παράδοση στην οποία εντάσσεται: «Άλλες λαϊκές μουσικές έχουν απλούστερες δομές και αρμονίες ενώ άλλες πιο περιγραφικές και με έντονο το στοιχείο της κλασσικής μουσικής». Ο Κ. Πατσιώτης παρατηρεί επίσης ότι: «Στην ελληνική λαϊκή μουσική, οι φόρμες είναι σίγουρα απλούστερες, αλλά με έντονες επιρροές από διάφορα ρεύματα».

Πράγματι, διερευνώντας την ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση, διαπιστώνουμε την πρόσμιξη διαφόρων στοιχείων, τα οποία όμως αφομοιώνονται δημιουργικά. Η παρουσία μιας σειράς απλών δομών εξασφαλίζει τη δημιουργική ένταξη των εξωγενών επιδράσεων στο σώμα της παράδοσης. Για παράδειγμα, οι λαϊκοί δρόμοι αποτελούν μια μουσική γλώσσα εξαιρετικά ποιητική, και ευέλικτη, με εντυπωσιακή απλότητα, που δίνει περιθώρια δημιουργίας και προσωπικής έκφρασης στους μουσικούς εκτελεστές. Για αυτό το σκοπό όμως, απαιτείται γνώση και ικανότητα από τους εκάστοτε δημιουργούς. Συχνά αυτές οι απλές δομές, λειτουργούν και σαν οδηγοί για σύνθετες δημιουργικές εκφράσεις. Μια τέτοια περίπτωση είναι ο αυτοσχεδιασμός που αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της λαϊκής μουσικής (που παρ' όλη τη σταθερή δομή της μπορεί να εμπεριέχει ροή αυτοσχεδιασμών).

Η απλότητα είναι επίσης αρετή στην εκτέλεση της μουσικής, όχι γιατί την κάνει πιο εύκολη, αλλά γιατί τονίζει την ουσία. Όπως παρατηρεί ο Κώστας Σταματίου (Σπόρος), αναφερόμενος στους σύγχρονους εκτελεστές του μπουζουκιού: «Τρέχουν μεν τα χέρια τους «σφαίρα», αλλά λείπει λίγο η ψυχή, το δικό τους ύφος. Από τους παλιούς άκουγες ένα ...«ντραν» κι έλεγες, εδώ παίζει ο Χιώτης, εδώ ο Τσιτσάνης, εδώ ο Ζαμπέτας, εδώ ο Τσιμπίδης... Ο παράγων «ψυχή», παίζει πάρα πολύ μεγάλο

⁶⁹ Από τη συνέντευξή του στην εφημερίδα Ελευθεροτυπία (Αρ. Φύλλου 31)

ρόλο. Αυτόν τον ρόλο τον διαπίστωσα μετά από πολλά χρόνια, από κάποιους μουτζουξήδες που παίζουνε φλύαρα και χωρίς ουσία. Εγώ, ενώ μπορούσα να παίξω όσο γρήγορα ήθελα, εν τούτοις προτιμούσα να έχω ουσία στο παίξιμό μου». ⁷⁰

Συνοψίζοντας, η απλότητα μπορεί να αφορά στο στίχο, στη μελωδία, στο ρυθμό, στον τρόπο του άδην και του παίζεин. Μπορεί ακόμη να αφορά στην εμφάνιση μουσικών, στην επιτέλεση (παρουσίαση στη σκηνή, κ.λπ), αλλά κυρίως έχει να κάνει με τα βασικά και θεμελιώδη της ζωής, όχι το φαντασμαγορικό εντυπωσιακό, αλλά το συγκροτημένο, το εννοημένο ως σημαντικό από τους πολλούς. Το ζήτημα της απλότητας εμφανίζεται συνδυασμένο με αυτά του μέτρου και της ουσίας και δεν έχει να κάνει μόνο με τη μορφή της λαϊκής μουσικής, που σε τελική ανάλυση δεν είναι και τόσο απλή. Η απλότητα για τους συνομιλητές μου, είναι υποστασιακό χαρακτηριστικό της λαϊκής μουσικής, γιατί αποτελεί επίσης υποστασιακό χαρακτηριστικό του λαού: Όπως παρατηρεί ο Κώστας Χ., ερασιτέχνης μουσικός, στιχουργός και «φαν» της «καλής» λαϊκής μουσικής: «Το λαϊκό τραγούδι, το χαρακτηρίζει η έκφραση μέσα από τη μουσική και τους απλούς λιτούς στίχους των δημιουργών του, που ήταν κατά κανόνα άνθρωποι απλοί αυτό που λέμε «λαϊκοί».

Συλλογικότητα (εμπειρίες, μνήμη, ενέργεια, συναίσθημα, χορός, διασκέδαση, λόγος- μέλος- κίνηση)

Τόσο οι συνομιλητές μου, όσο και οι μελετητές με των οποίων τα κείμενα ασχολήθηκα, θεωρούν ότι η συλλογικότητα αποτελεί θεμελιώδες, υποστασιακό χαρακτηριστικό της λαϊκής μουσικής. Οι συλλογικές μουσικές εκδηλώσεις λειτουργούν ως πεδίο σύνδεσης και επικοινωνίας για ομάδες και άτομα, καθώς δημιουργούν κοινές εμπειρίες, δίνουν την ευκαιρία για επικοινωνία, λεκτική και σωματική, ρυθμικό συντονισμό, μέθεξη, ανάταση, επιβεβαίωση των αξιών της κοινότητας και της συλλογικής μνήμης, ενδυνάμωση των αισθήσεων και των συναισθημάτων. Τέτοιες εκδηλώσεις έχουν υποκείμενες δομές, σφυρηλατημένες στο χρόνο και το χώρο, που εμπεριέχουν και αναπαράγουν το τελετουργικό τους νόημα. Η πιο σημαντική εκδήλωση της συλλογικότητας είναι η «λαϊκή» διασκέδαση», το «λαϊκό γλέντι», μια έννοια με κοινά χαρακτηριστικά σε πολλές τοποθετήσεις των συντελεστών του πεδίου, τουτέστιν επικοινωνία, μέθεξη, ισοτιμία, σωματική συμμετοχή (χορός, φαγητό, ποτό), τελετουργία, κ.α. Το μοτίβο της λαϊκής διασκέδασης ως αναληγτικό κατά της φτώχειας, είναι επίσης κεντρικό.

Η έννοια λαϊκό συνδέεται στο μυαλό των ακροατών με την έννοια της διασκέδασης. Όπως αναφέρει η Ευανθία Στ. λαϊκό : «είναι ό,τι ξυπνάει τα ένστικτα και υποτάσσει το πνεύμα: η υπερίσχυση του θυμικού πάνω στο λογικό». Όπως επίσης υποστηρίζει ο λαϊκός τραγουδιστής Γιώργος Μαργαρίτης: «Όταν λέμε αυτό είναι λαϊκό τραγούδι, δεν σημαίνει ότι απλώς είναι ένα τραγούδι που ακούει ο λαός. Ο λαός ακούει πολλά κι διαφορετικά πράγματα. Το λαϊκό τραγούδι έχει τη δύναμη να κάνει τον κόσμο να περνάει καλά». ⁷¹

Όπως όμως παρατηρούν οι συνομιλητές μου, αλλά και αρκετοί σημαντικοί μελετητές της λαϊκής μουσικής, η δομή και η λειτουργία της λαϊκής διασκέδασης διαφοροποιείται στο πέρασμα του χρόνου και σε συνάρτηση με νέες, τοπικές και υπερτοπικές δυναμικές που επιδρούν στο πεδίο της λαϊκότητας. Ο Λ.Λιάβας αναφέρει χαρακτηριστικά για αυτό το ζήτημα: «Το τραγούδι, ήδη από το αρχαίο δράμα, αποτελεί το κατεξοχήν μουσικό είδος όπου λειτουργεί άμεσα το τρίπτυχο

⁷⁰ Πηγή: <http://www.eviaportal.gr/content>

⁷¹ Πηγή: <http://www.athinorama.gr/nightlife/>

λόγος-μέλος-κίνηση, αποδεικνύοντας τη μουσικότητα της ελληνικής γλώσσας καθώς και την προέλευση της μουσικής και χορευτικής δομής από τα μετρικά σχήματα του λόγου. Ωστόσο, διαπιστώνουμε ότι μετά το 1960 υποχωρεί σταδιακά η τρίτη βασική διάσταση, ο χορός, που συνδέεται πλέον όλο και λιγότερο με το τραγούδι. Το γεγονός αυτό επιβάλλεται να μας προβληματίσει ως προς την επιτέλεση του παραδοσιακού τριπτύχου μέσα σε μια νέα κοινωνική πραγματικότητα, όπου το τραγούδι μεταλλάσσεται σε καταναλωτικό προϊόν και καθορίζεται από τους νόμους του μάρκετινγκ». ⁷²

Η μεταβολή στα ήθη της λαϊκής διασκέδασης, που διαπιστώνει ο Λ.Λιάβας, συντελείται στο πλαίσιο της γενικότερης μεταβολής του πολιτισμικού πεδίου και σε συνάρτηση με νέα κοινωνικο-οικονομικά συγκείμενα. Στη σύγχρονη περίοδο η λαϊκή διασκέδαση στον αστικό χώρο δεν έχει πάψει να υπάρχει. Έχει όμως αλλάξει ριζικά, οδεύοντας προς μαζικές και όχι συλλογικές εκδοχές, επιτελούμενη σε χώρους μεγάλων διαστάσεων κυρίως τα Σάββατα και τις παραμονές των αργιών. Οι αλλαγές αυτές προωθούνται και υποστηρίζονται από το μάρκετινγκ, με τη δημιουργία συρμών. Οι εμπειρίες που έχουν δημιουργηθεί κατά τις τελευταίες δεκαετίες, έχουν πλέον εγγράψει στην πολιτισμική ταυτότητα των ανθρώπων αισθητικές προτιμήσεις και βιοτικά ύψη, που δύσκολα υπερβαίνονται. Χαρακτηριστική είναι η τοποθέτηση της Μαρίας Π., τακτικής θαμώνος σε μεγάλα μαγαζιά (τις λαϊκές «πίστες»): «Τα λαϊκά τραγούδια της δεκαετίας 80-90, της Αντζελας, του Πανταζή, του Αδαμαντίδη, που πολλοί τα απαξιώνουν, ήταν τραγούδια που είχαν βγει μέσα από την ζωή, γραμμένα απο ανθρώπους που είχαν ζήσει πολλά... Σίγουρα αμφιλεγόμενο είδος, αλλά κατά την γνώμη μου εθιστικό.. Από εκείνη την περίοδο έχουν μείνει παρά πολλά τραγούδια (πχ Στο Άδειο μου πακέτο, Ποιά θυσία, Απορώ) που πολλοί τα χαρακτηρίζουν απλά σκυλάδικα.. Εγώ τα θεωρώ πλέον κλασσικά.»...

Η άποψη της Μαρίας Π. προέρχεται από την εποχή που δημιουργείται μια νέα, μικροαστική λαϊκότητα, η οποία διεκδικεί ορατότητα στα νέα, υπό διαμόρφωση πολιτισμικά πεδία, που επηρεάζουν οι δομές της παγκοσμιοποίησης και της «popular» κουλτούρας. Αυτές οι προτιμήσεις περιχαράκωνουν διάφορες κοινωνικές ομάδες και τις ταξινομούν ως καταναλωτικά μορφώματα (target groups). Οι σύγχρονες μαζικές αισθητικές που τονίζουν την εξωστρέφεια και την επίδειξη, οριοθετούν και εγκλωβίζουν τις κοινωνικές ομάδες που τις υιοθετούν. ⁷³ Οι νέες

⁷² Λάμπρος Λιάβας, Η μουσική της γλώσσας και η γλώσσα της μουσικής Πηγή: www.instruments-museum.gr <https://eclass.uoa.gr/>

⁷³ Το ζήτημα αυτό έχει μελετήσει ο P. Bourdieu (2002, "Διάκριση": Ελληνική έκδοση: Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ) ο οποίος τοποθετεί στο επίκεντρο της ανάλυσής του τον πολιτισμό και προσπαθεί να αναδείξει το γεγονός ότι η κουλτούρα, αποτιμώμενη ως πολιτισμικό κεφάλαιο, λειτουργεί διακριτικά ως προς τις κοινωνικές τάξεις, θεμελιώνοντας εξουσιαστικούς διαχωρισμούς, και προβάλλοντας ως βάση νομιμοποίησης της συμβολικής κυριαρχίας των κυριάρχων έναντι των κυριαρχουμένων. Σύμφωνα με τον Bourdieu ο κοινωνικός χώρος δομείται από μηχανισμούς κυριαρχίας. Οι μηχανισμοί αυτοί αποτελούν τμήμα της κοινωνικοποίησης των ατόμων, που τους αναπαράγουν ασυνείδητα, καθώς έχουν καταστεί γι' αυτά έξεις (habitus). Θεμέλιο της σύγχρονης κοινωνικής χωροταξίας είναι μια κοινωνική θέση όπου αντιστοιχεί ένα habitus (συνήθεια), μια έξη, που φανερώνει τη σχέση κάθε τάξης, άρα και κάθε ατόμου που ανήκει στη συγκεκριμένη τάξη, με την κουλτούρα, αλλά και με τον κόσμο. Τα πολιτισμικά αγαθά αποτελούν πεδίο ανταγωνισμού ανάμεσα στις τάξεις και διακρίβευμα για τη θέση καθεμιάς. Το εξειδικευμένο γούστο και το πολιτισμικό κεφάλαιο παράγονται με τα δεδομένα χαρακτηριστικά του στο πεδίο κάθε κοινωνικής τάξης, κυρίαρχης ή κυριαρχούμενης, σε ευθεία αναλογία με τις κοινωνικές συνθήκες ύπαρξης. Όπως επίσης εξηγεί ο Γ.Καψωμένος: «Κάθε άτομο και κάθε ομάδα, ανάλογα με τη θέση και τη σύνθεση κεφαλαίου που κατέχει, αποτελεί φορέα ενός διαφορετικού πολιτισμού ως συστήματος σημείων συμβολικής διάκρισης. Ωστόσο, Τα συμβολικά συστήματα που έχουν εγγραφεί μέσω μιας διαδικασίας κοινωνικοποίησης στο υποκείμενο δεν

πολιτισμικές δυναμικές δημιουργούν τις συνθήκες για την επιφανειακή εξωστρέφεια της λαϊκότητας αλλά και την απώλεια της συνείδησης του ταξικού της χαρακτήρα, εγκλωβίζοντάς την στο ομογενοποιημένο πολιτισμικό σύμπαν της οριζόντιας μετανεωτερικής ιστορικότητας (στην εξέλιξη της παρούσας εργασίας θα ασχοληθώ ειδικότερα με την ανάλυση αυτού του ζητήματος).

Παρόλα αυτά, πολλοί είναι αυτοί που αμφισβητούν στη μαζική παραγωγή μουσικής για το «λαό», που στηρίζεται σε στερεοτυποποιημένα μουσικά μοτίβα και στιχουργικά κλισέ, την επάρκεια της για την πολιτισμική αντιπροσώπευση των λαϊκών στρωμάτων. Για παράδειγμα, η Δέσποινα, (τραγουδίστρια, περίπου 45 ετών) παρατηρεί: «δεν νομίζω ότι τραγούδια όπως : «μείνε μαζί μου έγκυος» «το πε ο παπαγάλος», «εγώ δεν πάω μέγαρο, θα μείνω με τον παίδαρο» κ.λπ, μπορούν να αντιπροσωπεύσουν το λαό! Αλίμονο!» Η Δέσποινα δεν αναγνωρίζει σε ένα στίχο αυτής της ελαφρότητας τη δυνατότητα να εκπροσωπεί το λαό και τη λαϊκή διασκέδαση.

Όπως, εξ άλλου, διαπίστωσα, στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, στο σύγχρονο πολιτισμικό πεδίο, στη συνείδηση του κόσμου είναι ακόμη ριζωμένη μια αρκετά συγκεκριμένη (ίσως και κάπως εξιδανικευμένη) άποψη σε σχέση με το λαϊκό γλέντι, η οποία προέρχεται από το παρελθόν. Πέρα από το γεγονός ότι πολλοί είναι αυτοί που διασκεδάζουν στα ρεπετάδικα, ακούγοντας τα παλαιά «αυθεντικά» ρεπερτόρια, ακόμη και στα προγράμματα των μεγάλων πολυσυλλεκτικών κέντρων διασκέδασης, η χορευτική εκτόνωση γίνεται με τα παλαιά λαϊκά τραγούδια, που σχεδόν πάντα ακολουθούν τα σύγχρονα λαϊκοπόπ ρεπερτόρια. Ένα ακόμη φαινόμενο είναι η απόπειρα αναβίωσης του ύφους και της ατμόσφαιρας των παλαιότερων λαϊκών κέντρων σε αρκετά σύγχρονα προγράμματα. Επειδή τα παλαιότερα λαϊκά γλέντια, έως και τη δεκαετία του 70 σχεδόν, υπήρξαν τόσο απαραίτητα και λειτουργικά για τους λαϊκούς ανθρώπους, σε βαθμό που να έχουν μυθοποιηθεί, στη σύγχρονη περίοδο συχνά γίνονται απόπειρες αναβίωση τους, που στηρίζονται στη χρήση των παλαιών μουσικών ρεπερτορίων και την αναπαράσταση της ατμόσφαιρας των εποχών εκείνων. Για παράδειγμα, ο Δήμος Λ., ιδιοκτήτης κέντρου διασκέδασης αναφέρει σχετικά με το πρόγραμμα που πρόκειται να παρουσιάσει στο χώρο του: «Το κέντρο έχει το χαρακτήρα μουσικής σκηνης. Αναβιώνουμε την εποχή του 60 -70 με τα αθάνατα λαϊκά. Κεντρικός άξονας του προγράμματος, είναι η διασκέδαση μέσα από το λαϊκό, δυνατό ρεπερτόριο». Ενώ ο συνθέτης Χ.Νικολόπουλος αναγγέλλει, σε τηλεοπτική συνέντευξη, με αφορμή την επικείμενη εμφάνισή του σε νυχτερινό κέντρο: «Προσφέρουμε στον κόσμο την κλασική μουσική διασκέδαση, στη οποία ο κόσμος μπορεί να συμμετέχει» .

συνιστούν μόνο εργαλεία γνωστικής ενσωμάτωσης και επικοινωνίας στον κοινωνικό κόσμο, αλλά και τελεστές πολιτικών λειτουργιών, εγκαθιδρύοντας μια συναίνεση σχετικά με τις σημασίες των πρακτικών και του κόσμου, προϊόν αντικειμενικής συναρμογής των προδιαθέσεων ως ενσωματωμένης ιστορίας, καθώς και των πρακτικών που παράγουν, και των αντικειμενικών δομών που είναι ασυμμετρικά ρυθμισμένες. Η αντιστοιχία, συνεπώς μεταξύ γνωστικών και κοινωνικών δομών, αποτελεί ένα από τα πιο ισχυρά θεμέλια της κοινωνικής ιεραρχίας.» Πηγή <http://nonneutral.gr/articles/64.Bourdieu.html> τελευταία είσοδος: 10 Μαΐου 2017)). «Ο κοινωνικός χώρος που κατασκευάζει ο P.Bourdieu (2002) διαρθρώνεται με βάση την κατανομή του οικονομικού και του πολιτισμικού κεφαλαίου, που αποτελούν κεντρικούς άξονες διαφοροποίησης (παράμετροι διαμόρφωσης μιας συγκεκριμένης αυτοαντίληψης, άρα ταυτότητας, άρα διάκρισης από αυτόν που δε διαθέτει την ίδια ταυτότητα). Όμως, η κατοχή πολιτισμικού κεφαλαίου δημιουργείται αποκλειστικά από την κοινωνική θέση του καθενός, όπως αυτή του παραχωρείται από τις κοινωνικές δομές. Ο “νέος πολιτισμός” που κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργείται, είναι πρωτίστως πολιτικός: θωρακίζει την εξουσία των κυριάρχων» (πηγή: <http://encheiridion.blogspot.gr/2007/10/bourdieu.html> και blogs.sch.gr/1lykzaky/files/2014/06/PROJECT-1-2.pdf)

Ποιά όμως είναι τα στοιχεία που συνθέτουν την κλασική μουσική διασκέδαση; Σύμφωνα με τις απόψεις των συνομιλητών μου, τα δοκιμασμένα διαχρονικά ρεπερτόρια, που ενισχύουν τη συλλογική εμπειρία και μνήμη, η συμμετοχή, με χορό, φαγητό, ποτό και τραγούδι, η δυνατότητα να είναι προσιτή για όλα τα βαλάντια,⁷⁴ και το βασικότερο όλων, η μέθεξη. Για τη μέθεξη δεν υπάρχουν συνταγές. Κάποιες ειδικές συμπεριφορές όμως χρειάζονται προκειμένου να οδηγήσουν σε αυτή. Ο μουσικός Κώστας Ζ., θεωρεί σημαντική την ουσιαστική ακρόαση. Αξιολογώντας ένα μουσικό πρόγραμμα που παρακολούθησε, αναφέρει ότι υπήρξε μέθεξη, γιατί: «...συνδυάστηκε η πραγματική λαϊκή διασκέδαση με την ουσιαστική ακρόαση».

Η «ουσιαστική ακρόαση» αποτελεί μια ιδιαίτερα επιθυμητή συνθήκη, από το σύνολο των μουσικών, για την επιτέλεση των λαϊκών μουσικών πρακτικών. Η έννοια αυτή, που παραπέμπει σε βαθύτερη συμμετοχή στα δρώμενα και συνδιαμόρφωση του νοήματος τους, αφορά σε παλαιότερες μορφές λαϊκής διασκέδασης, όπου η αθέατη υποκείμενη τελετουργική δομή, έδινε ιδιαίτερο νόημα στο μέλος και την κίνηση, αλλά και στο λόγο. Το όλο εγχείρημα θα έπρεπε να οδηγήσει σε μέθεξη και όχι σε απλή εκτόνωση.

Συνοψίζοντας, το τι τελικά είναι λαϊκό και τι όχι στη μουσική διασκέδαση δεν μπορεί να καθοριστεί μόνο από το τι είναι «δημοφιλές», τι έχει επικρατήσει, τι εκτονώνει, τι είναι του συρμού, κλπ. Αν και κάποιιοι, ίσως όλο και περισσότεροι αρκούνται σε αυτά, η πλειονότητα των ερωτηθέντων απαιτεί για αυτό που αξιώνει να είναι λαϊκό, να είναι ικανό να αντιπροσωπεύσει το λαό σε μια ιδανική προβολή, στο συμβολικό σύμπαν. Αυτό το ζήτημα θα εξετάσω στη συνέχεια.

Εθνική, κοινωνική, ηθική και πολιτική (ταξική, κ.λπ.) αντιπροσώπευση, όραμα

Όπως διαπίστωσα στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, αποτελεί κοινή αντίληψη, ότι το τραγούδι για να είναι «λαϊκό» πρέπει να συνδιαλέγεται με τις ανάγκες του «ελληνικού λαού» και να επιτύχει την αντιπροσώπευση του. Το λαϊκό τραγούδι θα πρέπει να εκπληρώνει βασικές πολιτισμικές ανάγκες, τόσο στο πρακτικό (όπως η διασκέδαση που εξέτασα πριν) όσο και στο συμβολικό, επίπεδο. Οι ανάγκες που αφορούν στο συμβολικό πεδίο, μπορούν να έχουν εθνικό, ηθικό, κοινωνικό, πολιτικό, ταξικό, χαρακτήρα, κλπ. Όπως αναφέρει ο μουσικοκριτικός Γ. Παπαδάκης στη στήλη που διατηρούσε στην εφημερίδα Ελευθεροτυπία με τίτλο «Σε ήχο ελληνικό» (20/03/2006) : «Αυτό που χαρακτηρίζει τα τραγούδια της πατρίδας, είναι η ιστορικότητά τους, και η ιδιότητά ν' αποτελούν αντικείμενα που καθρεφτίζουν τη φυσιογνωμία –την πολιτιστική ταυτότητα των τόπων».

Την ίδια άποψη διατυπώνει, με πιο απλό τρόπο, ο λαϊκός τραγουδιστής Γ. Μαργαρίτης : «Το λαϊκό τραγούδι είναι το χρυσάφι και η δύναμη της πατρίδας μας».⁷⁵ Ενώ ο συνθέτης Χρήστος Λεοντής αναφέρει : «Υπήρχε ένα στοιχείο της ίδιας νοοτροπίας, αν θέλετε, των καλλιτεχνών, εμάς που προσπαθούσαμε ν' αφουγκραστούμε τις ανάγκες του «ελληνικού λαού» και του ίδιου του λαού. Δηλαδή, υπήρξε μια ευτυχής συγκυρία στη νοοτροπία και στους στόχους που θέσαμε και που έθεσε κι ελληνικός λαός! Είχε ανάγκη αυτά τα πράγματα!»⁷⁶

⁷⁴ Όπως αναφέρει για παράδειγμα ο Κώστας Χ., (ερασιτέχνης μουσικός): «...το λαϊκό πάλκο, με την έννοια του «λαού». Να έχει, δηλαδή, τιμές λαϊκές το μαγαζί και να ακούει ο κόσμος καλό τραγούδι... όπως κάνανε παλιά».

⁷⁵ Πηγή: <http://www.athinorama.gr/nightlife/>

⁷⁶ Πηγή: <http://www.e-orfeas.gr/artists/interviews/2272-article.html>

Η τοποθέτηση του Χ.Λεοντή, εκφράζει μια συνθήκη που όντως λειτούργησε κατά την εποχή της μεταπολίτευσης, και χαρακτηρίστηκε από την ουσιαστική επικοινωνία ανάμεσα στους δημιουργούς και τη λαϊκή βάση. Αν και οι λαϊκοί δημιουργοί είναι συνήθως εμπειρικοί, την εποχή εκείνη κυριάρχησε το έντεχνο λαϊκό τραγούδι, από δημιουργούς με θεωρητική γνώση της μουσικής και ευρύτερη πολιτική κουλτούρα. Οι δημιουργοί αυτοί, παρήγαγαν μουσική κουλτούρα προγραμματικά, με σκοπό να εμπλουτίσουν την λαϊκή πολιτισμική ταυτότητα της εποχής, με τρόπο που θα ταιριάζει σε μια ιδανική συμβολική εκδοχή του «ελληνικού λαού». Η ενεργή, συνειδητή αποδοχή αυτής της καλλιτεχνικής δημιουργίας, από την ώριμη και συνειδητοποιημένη λαϊκή βάση της εποχής, την έκανε έργο λαϊκό. Ο Χ.Λεοντής, όπως και ο Χατζιδάκις, ο Λοΐζος, ο Ξαρχάκος, ο Θεοδωράκης, ο Μαμαγκάκης και άλλοι, έκαναν λαϊκή μουσική και τραγούδι μελετώντας το ύφος και τις δομές (δρόμους, ρυθμούς, κ.λπ) του λαϊκού τραγουδιού. Σε αυτό το πλαίσιο μελοποίησαν ποίηση αλλά και λαϊκό στίχο. Η εθνική και ηθική εκπροσώπηση του λαού μέσα από αυτές τις μορφές δημιουργίας, υπήρξε επιτυχής και δημιούργησε νέες συλλογικές εικόνες, νέα σύμβολα και κυρίως όραμα, που λειτούργησε δημιουργικά.

Τα τελευταία χρόνια ωστόσο, με την οικονομική κρίση, φάνηκε να επιστρέφει μια από τις κεντρικές ιστορικές σημασίες του λαού: η «δύσκολη ζωή», η «φτώχεια», για εκείνους που βρέθηκαν έξω από μια κατάσταση ευημερίας. Η αναφορά στη λαϊκότητα επανασυνδέθηκε με το κοινωνικό ζήτημα και τα προβλήματα των υποδεεστέρων στρωμάτων. Το λαϊκό τραγούδι, από τη γέννηση του, εξέφρασε ιστορικά την «λαϊκή» κουλτούρα της φτώχειας, που χαρακτήριζε τη λαϊκότητα της υπαίθρου και του προνεωτερικού άστεως, με τις δικές της αρχές, αξίες και ήθη. Στον σύγχρονο αστικό χώρο όμως, που αποτελεί πεδίο κοινωνικο-πολιτικών ζυμώσεων, οι αρχές, οι αξίες και τα ήθη υβριδοποιούνται αναγκαστικά. Η προηγούμενη περίοδος της μετάβασης από αυτή τη στερημένη λαϊκότητα, στον σύγχρονο λαό των οικονομικών προσδοκιών, είχε δημιουργήσει το «λαϊκοπόπ» ύφος ζωής που συμβάδισε με την επέκταση των μεσαίων στρωμάτων. Η λαϊκότητα εξ άλλου δεν υπήρξε ποτέ κάτι ενιαίο, είτε μια σταθερή κοινωνική κατάσταση, όσο και αν επιχειρήθηκε να συνδεθεί με διάφορες εξιδανικευμένες ιδεολογικές κατασκευές, που την προέβαλαν σαν μια ιδανική ταυτότητα πέρα από το χρόνο και τους διάφορους ανταγωνισμούς. Άλλαζε συνέχεια, διατηρώντας όμως ένα απόθεμα συντηρητισμού και προσκόλλησης στην παράδοση, που αποκτούσε νέες λειτουργικές όψεις. Δεν είναι τυχαίο εξ άλλου, που σε πολλά σύγχρονα λαϊκά γλέντια συνυπάρχουν οι λαϊκοπόπ μουσικές με παραδοσιακούς χορούς και τα λαϊκά του '60. Αν και παρά την οικονομική κρίση, το νεολαϊκό αυτό ύφος και ήθος δεν φαίνεται να υποχωρεί εύκολα, σε κάποιες περιπτώσεις φορτίστηκε με ένα «αντιστασιακό» ύφος εξ αιτίας της αγανάκτησης. Ακόμη και οι εκπρόσωποι της λαϊκοπόπ μουσικής, που μέχρι πρόσφατα είχαν ως κύρια θεματολογία τα ερωτικά πάθη, που αναφέρονταν κυρίως σε απορρίψεις, προδοσίες και «γελοίους» έρωτες, βρέθηκαν να κάνουν δηλώσεις πολιτικού χαρακτήρα στα τηλεοπτικά δίκτυα, κυρίως όμως εκφράζοντας συντηρητικά πολιτικά στερεότυπα.

Στη σύγχρονη περίοδο, παράλληλα με αυτές τις κοινωνικο- πολιτισμικές όψεις της λαϊκότητας που έχει απολέσει την ταξική της συνείδηση, η ταξική αντιπροσώπευση, με πολιτικούς όρους, θεωρείται από κάποιους υποστασιακό στοιχείο του λαϊκού τραγουδιού. Το ίδιο και η κριτική στάση, αλλά και η συμπερίληψη κοινωνικού οράματος για ένα καλύτερο κόσμο. Σύμφωνα με τον συντάκτη του blog του ΚΚΕ e-oikodomos.blogspot.com/, το αληθινό λαϊκό τραγούδι: «εξέφρασε τις ανάγκες του εργαζόμενου λαού, τα βάσανά του, τους

έρωτες, τον πόνο της μάνας, τον καημό του μετανάστη, την απογοήτευση του φτωχού εργάτη, την απελπισία του αδικημένου από το κοινωνικό σύστημα. Εξέφρασε όμως και την κριτική προς αυτήν ακριβώς την αδικία του κοινωνικού συστήματος εις βάρος των εργαζομένων, πέρασε «μηνύματα» κοινωνικής αισιοδοξίας. Σε κάποιες περιπτώσεις «αναζήτησε» και πρότεινε μια «άλλη κοινωνία».⁷⁷

Φαίνεται ότι κάποιοι από τους νεότερους τραγουδοποιούς, ακολουθούν αυτή την πολιτικά προγραμματική διάσταση της αντιπροσώπευσης. Ο τραγουδοποιός Αλ.Εμμανουηλίδης, ασκώντας κριτική σε ένα παλαιότερο τραγούδι του, αναφέρει:

«Αυτό το τραγούδι γράφτηκε όταν ακόμα ο βασικός μισθός ήταν πάνω από 700 ευρώ. Τώρα; Οι άνθρωποι εγκαταλείπουν την αρχή του "φαίνεσθαι" που επικρατούσε μέχρι πρόσφατα, ασχολούνται με τα κοινά, διαμορφώνουν ουσιαστική πολιτική άποψη. Πρέπει να οργανωθούμε και να διεκδικήσουμε, αλλά όχι την παλιά μας ζωή. Είναι κρίμα να παλεύουμε για να γυρίσουμε στον "υγιή καπιταλισμό", που δεν υπήρξε ποτέ υγιής».

Βέβαια, όπως αναφέρει μουσική συντάκτρια Ναταλί Χατζηαντωνίου, σε άρθρο της στην εφημερίδα Ελευθεροτυπία: «Δουλειές όπως του Θηβαίου, του Πασχαλίδη, του Μάλαμα και άλλων, δείχνουν ότι περιθώρια για μια γνήσια και πηγαία διαχείριση των διαφορών και ετερόκλητων πολιτισμικών αποθεμάτων, προς αναζήτηση ενός νέου καλλιτεχνικού λόγου διαμαρτυρίας, μέσα από τον οποίο να προσλαμβάνεται και ο έρωτας, δεν έχουν εκλείψει»⁷⁸

Σε τέτοιες δουλειές όμως ασκείται συχνά κριτική, επειδή δίνουν μεγαλύτερο βάρος στις αισθητικές, μορφολογικές αναζητήσεις, από ότι στην πολιτική. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο κοινωνιολόγος Μιχάλης Λεγάκης: Παρά το γεγονός ότι τέτοιες μουσικές δημιουργίες αξιώνουν να αντιπροσωπεύσουν τη σύγχρονη διάσταση της λαϊκότητας: «Δείχνουν απέναντι στην ανάγκη έκφρασης ενός σύγχρονου εργατικού λόγου διαμαρτυρίας αδιαφορία (έως απέχθεια) και περιορίζονται απλά στο να αναπαράγουν τις δεδομένες διακρίσεις μεταξύ των δύο μορφών αισθητικού ήθους (λόγιου – λαϊκού)... Γενικόλογη αναζήτηση της «ποιότητας», η οποία από μόνη της τείνει να αναπαράγει κριτήρια ταξικά...»⁷⁹

Σύμφωνα με το Μ.Λεγάκη, το ζήτημα της ποιότητας και εν γένει της καλλιτεχνικής αξίας, που από πολλούς συμπεριλαμβάνεται επίσης στα υποστασιακά χαρακτηριστικά της λαϊκής μουσικής, δεν μπορεί να αποτελέσει από μόνο του ικανό στοιχείο για την εκπροσώπηση του λαού και της λαϊκότητας. Θα πρέπει να αξιολογηθεί σε σχέση με την αλήθεια του, τη βιωματική του λειτουργικότητα, τη χρήση του και το πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται.

Καλλιτεχνική αξία, αυθεντικότητα

Σύμφωνα με τον Antonio Gramsci, «αυτό που διαχωρίζει το λαϊκό τραγούδι, μέσα στη γενική εικόνα ενός έθνους και της κουλτούρας του, δεν είναι το καλλιτεχνικό γεγονός, αλλά ο τρόπος που ενσωματώνει τον κόσμο και τη ζωή, σε αντιδιαστολή με τις ισχύουσες αντιλήψεις της κοινωνίας». ⁸⁰ Παρόλα αυτά, το ζήτημα της καλλιτεχνικής αξίας, της ποιότητας των λαϊκών τραγουδιών, θεωρείται επίσης ως υποστασιακό χαρακτηριστικό της λαϊκής μουσικής δημιουργίας από την πλειονότητα των συνομιλητών μου. Η έννοια της καλλιτεχνικής αξίας αφορά στη

⁷⁷ oikodomos.blogspot.com/https:// τελευταία επίσκεψη 2 Ιουλίου 2016

⁷⁸ Ελευθεροτυπία, Τραγουδώντας τις διεκδικήσεις της νέας γενιάς, Τετάρτη 21 Δεκεμβρίου 2011 <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=333535> τελευταία επίσκεψη 5 Ιανουαρίου 2017

⁷⁹ kokkinshmaia.wordpress.com/1998/12/07/ τελευταία επίσκεψη 5 Ιανουαρίου 2017

⁸⁰ Αλεξιάτος Γ. (2006:152)

μουσική και το στίχο, ⁸¹ σχετίζεται δε άμεσα με το κατά πόσο η μουσική δημιουργία ακολουθεί την παράδοση, εκφράζοντας αρετές όπως την απλότητα, το μέτρο, την ουσία, κ.λπ. και εκπληρώνοντας τις συμβολικές και πρακτικές πολιτισμικές ανάγκες του λαού.

Το ζήτημα της καλλιτεχνικής αξίας και της ποιότητας αναδείχτηκε μέσα από μακροχρόνια δραστηριότητα των διανοουμένων, οι οποίοι ερευνώντας τη λαϊκή μουσική δημιουργία, ανέδειξαν τις εγγενείς αρετές της και παράλληλα δημιούργησαν και τα κριτήρια της αξιολόγησης της. Βασικά τέτοια ρεύματα είναι η γενιά του 1880 και αυτή του 1930 που έδωσε ιδεολογικούς καρπούς στη μεταπολεμική περίοδο, (μετά το τέλος του εμφυλίου). Τότε εμπεδώθηκε το λαϊκό τραγούδι (που είχε καταγωγή από το ρεμπέτικο), και παράλληλα η υψηλή τέχνη της γενιάς του '30 διαδόθηκε σε ευρέα λαϊκά στρώματα. Η εποχή αυτή είχε ως επιφανόμενο την αισθητικοποίηση της λαϊκότητας και της λαϊκής μουσικής, μιας τάσης που κυριάρχησε συστηματικά στη δεκαετία του 60 στο πεδίο της αθηναϊκής σκηνής και είναι ενεργή μέχρι σήμερα. Αυτή η τάση έχει ως κύρια έκφρασή της, το «έντεχνο» τραγούδι.

Η έννοια της καλλιτεχνικής αξίας συνδέεται επίσης με την έννοια της «αυθεντικότητας» στη λαϊκή μουσική. Η έννοια της «αυθεντικότητας», σχετικά πρόσφατη στο πεδίο της λαϊκής μουσικής, διαδόθηκε μαζί με τα ρεύματα της αναβίωσης διαφόρων λαϊκών μορφών (το ρεμπέτικο, τα λαϊκά του 60, κ.λπ) και σχετίζεται στενά με την επιτέλεση των μουσικών πρακτικών, την αισθητική, τα ειδικά ρεπερτόρια, τα στυλ και τον κοινωνικό ρόλο της μουσικής και των μουσικών. Ο λόγος περί της αυθεντικότητας συμπεριλαμβάνει την πιστότητα σε ένα παρελθόν που δεν έχει δεχτεί την επίδραση της σύγχρονης τεχνολογίας, αν και τα ακούσματα στην βάση των οποίων κρίνεται η αυθεντικότητα προέρχονται κυρίως από παλαιές ηχογραφήσεις (μουσικό ύφος των ηχογραφήσεων).

Στη σύγχρονη περίοδο, στο πεδίο ξεσπούν συχνά διαφωνίες σε σχέση με το πόσο μπορεί να αποκλίνει κανείς από τις παραδοσιακές μορφές προκειμένου να δημιουργήσει λαϊκή μουσική. Οι δύο τάσεις που έχουν κατακριθεί έντονα από τους καθαρολόγους που επιμένουν στην αυθεντικότητα, είναι αυτή της αισθητικοποίησης της λαϊκότητας, που επιχειρήθηκε από το έντεχνο ρεύμα και η υβριδοποίηση της λαϊκής μουσικής, που χαρακτηρίζει κυρίως το λαϊκοπόπ τραγούδι.

Οι λαϊκοί τραγουδιστές –τραγουδίστριες

Ένα ακόμη σημαντικό ζήτημα που ανέδειξε η έρευνα, είναι ποιές ποιότητες πρέπει να έχει ένας τραγουδιστής ή μια τραγουδίστρια, για να θεωρηθούν πραγματικά λαϊκοί. Και σε αυτή την περίπτωση, μπορούμε να διακρίνουμε ποιότητες με μορφολογικό, είτε οντολογικό χαρακτήρα. Σύμφωνα με το λαϊκό τραγουδιστή Δημήτρη Μητροπάνο: «Δεν υπάρχει λαϊκός τραγουδιστής που να προέρχεται από τα μεσαία στρώματα και πάνω». Αυτή η παρατήρηση μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι λαϊκοί τραγουδιστές θα πρέπει να μετέρχονται ενός ειδικού *habitus*, προκειμένου να είναι συμβατοί με την τέχνη τους και με το κοινό τους.

Συχνά βέβαια, κάποιοι λαϊκοί τραγουδιστές, που εκπροσωπούν μάλιστα μεγάλο τμήμα των λαϊκών στρωμάτων, πλουτίζουν σύντομα λόγω της απήχησης τους αυτής και γίνονται στόχος κριτικής. Για παράδειγμα, ο Γ. Νταλάρας, τον οποίο ο συνομιλητής μου τραγουδοποιός Γ. Καλλάρης χαρακτήρισε ως τον « πιο κοντινό τραγουδιστή, σαν φωνή και σαν ήθος (ήθος λαϊκό), για τον νεοέλληνα», δέχτηκε

⁸¹ Σύμφωνα με τον τραγουδοποιό Νίκο Παπάζογλου: «Λαϊκό τραγούδι είναι αυτό που βασίζεται σε έναν καλό στίχο. Εξακολουθώ να πιστεύω πως είναι αδύνατον να αναζητήσεις την παρηγοριά σε ένα φθηνοτραγούδο». (Ελευθεροτυπία, Αρ. Φύλλου 31)

κριτική από τη μουσικό και δημοσιογράφο Γιολάντα Πέτσιου, η οποία, με αφορμή τις δύο συναυλίες του, που έγιναν στο Καλλιμάρμαρο και συγκέντρωσαν περίπου 160.000 κόσμου, αναφέρει, σε άρθρο της στην Εφημερίδα «Βραδυνή»: «Ο Γ. Νταλάρας ενώ θεωρείται ως ο καλύτερα ίσως αμειβόμενος της καλλιτεχνικής αγοράς, έγινε φίλος με τον εργάτη που ακούει το Γιώργο να λέει «Λιώνουν τα νιάτα μας στη βιοπάλη...» και του φωνάζει: «Μεγάλε Γιώργο, πες τα...». Μαζί υποφέρουν: «Όσο κι όσο τ' αγοράζουν το φτωχό κορμί μας, και περίσσια κέρδη βγάζουν...».⁸²

Θα αναρωτηθούμε λοιπόν εδώ, πως ένας τόσο καλά αμειβόμενος τραγουδιστής, θεωρείται ότι ανήκει στην εργατική τάξη. Το πιθανότερο, επειδή ακριβώς εξέφρασε τη μεταβατική περίοδο της λαϊκότητας, που από συνθήκη της κουλτούρα της φτώχειας, διευρύνθηκε για να συμπεριλάβει τα μικροαστικά στρώματα του άστεως, σε μια περίοδο κοινωνικής κινητικότητας. Σε αυτή την περίοδο, άλλαζε και το ίδιο της το νόημα, αποκτώντας νέες πολιτικές και πολιτισμικές συμπαραδηλώσεις. Ο Γ.Νταλάρας, εξέφρασε, με την ίδια την πορεία της ζωής του, αυτή την κινητικότητα. Βέβαια σε πρόσφατη εμφάνισή του, κατά την περίοδο της κρίσης, απαξιώθηκε από κάποια ακροατήρια σε τέτοιο βαθμό, ώστε να γίνει στόχος για εκτόξευση γιουρτιών, καφέδων και καθισμάτων.⁸³

Σε σχέση με αυτά τα ζητήματα τοποθετείται επίσης ο μελετητής της λαϊκής μουσικής Κώστας Μπαλαχούτης.: «Πριν από αρκετά χρόνια «λαϊκό» και «λαϊκός» ήταν τίτλοι τιμής που αποδίδονταν απ' το κοινό στους εκλεκτούς καλλιτέχνες που μιλούσαν στον ενικό της καρδιάς του ως ειλικρινείς εκπρόσωποι του ψυχισμού και των πόθων του. Σήμερα όμως που οι λέξεις και οι ορισμοί, έτσι κι αλλιώς, έχουν χάσει μεγάλος μέρος της σημασίας τους, το «λαϊκός», φανερά ή συγκαλυμμένα τείνει να γίνει συνώνυμο του ξεπερασμένου, αντιεμπορικού και περιχαρακωμένου. Παρ' όλα αυτά, όποιον τραγουδιστή κι αν ρωτήσεις, είτε εμφανίζεται στο Μέγαρο και σε μουσικές σκηνές, είτε στις μεγάλες πίστες της Ιεράς Οδού και Πειραιώς, είτε ακόμα στα κλαμπ της παραλίας και στα μπουζουκάδικα των προαστίων, τι είδος τραγουδιού πρεσβεύει, θα σου απαντήσει με καμάρι: «Είμαι λαϊκός τραγουδιστής». Ορισμένοι δε ξεπερνούν τα εσκαμμένα και αυτοανακηρύσσονται υπερασπιστές της κατηγορίας τους. Δύσκολα βγάζεις άκρη αφού οι περισσότεροι κάθε άλλο παρά λαϊκοί είναι, τόσο στην τέχνη και την τεχνική, όσο και στην ψυχοσύνθεση και τις επιδιώξεις τους».⁸⁴

Στην τοποθέτηση αυτή, είναι προφανής η σύνδεση της λαϊκότητας με κάποιες βασικές κοινωνικές και ψυχικές αξίες και την ιστορική δυναμική της εξέλιξης τους. Η εννοιολογική φόρτιση της ταυτότητας του λαϊκού, φαίνεται ότι εξελίσσεται ιστορικά και περνάει από ένα φάσμα που περιλαμβάνει τίτλους τιμής και αρνητικές συμπαραδηλώσεις. Φαίνεται επίσης ότι ο συγγραφέας έχει μια συγκεκριμένη άποψη για τη «σωστή» διάσταση της λαϊκότητας, και την εντοπίζει «τόσο στην τέχνη και την τεχνική,⁸⁵ όσο και στην ψυχοσύνθεση και τις επιδιώξεις τους». Θέτει επίσης

⁸² Εφημερίδα Βραδυνή, 4 οκτ 83

⁸³ <http://news247.gr/eidiseis/petaksan-kafedes-ston-ntalara.1678877.html> τελευταία είσοδος 6 Δεκεμβρίου 2016

⁸⁴ <http://www.ogdoo.gr/apopseis/kostas-mpalaxoytis/ti-simainei-laiko-tragoydi> τελευταία είσοδος 10 Ιουλίου 2016

⁸⁵ Η τεχνική του λαϊκού τραγουδιστή αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο της λαϊκότητας. Υπακούει σε κανόνες διαφορετικούς από αυτούς της κλασικής τέχνης του άδην. Το ηχείο της φωνής είναι το στήθος και λιγότερο το κεφάλι. Το ηχώχρωμα είναι σπλαχνικό και οι καλλωπισμοί ακολουθούν τους λαϊκούς δρόμους και τις ερμηνευτικές παραδόσεις της λαϊκής μουσικής. Η τεχνική αποτελεί και τέχνη, από τη στιγμή που εκφράζει τα υποστασιακά και μορφολογικά στοιχεία του λαϊκού

και το ζήτημα της διαφορικής νοηματοδότησης και αξιολόγησης του τόπου επιτέλεσης των μουσικών γεγονότων (είτε εμφανίζεται στο Μέγαρο και σε μουσικές σκηνές, είτε στις μεγάλες πίστες της Ιεράς Οδού και Πειραιώς, είτε ακόμα στα κλαμπ της παραλίας και στα μπουζουκάδικα των προαστίων), όπως επίσης και την κοινή συνείδηση της ενότητας του πεδίου (ορισμένοι δε ξεπερνούν τα εσκαμμένα και αυτοανακηρύσσονται υπερασπιστές της κατηγορίας τους). Παρατηρεί επίσης, ότι για κάποιους η έννοια της λαϊκότητας, ή τουλάχιστον κάποιες εκφράσεις της, γίνονται ιστορικά κατάλοιπα (Σήμερα το «λαϊκός», φανερά ή συγκαλυμμένα τείνει να γίνει συνώνυμο του ξεπερασμένος, αντιεμπορικός και περιχαρακωμένος).

Για το ίδιο ζήτημα, ο τραγουδοποιός Φοίβος Δεληβοριάς, όντας νέος και ερμηνεύοντας τα πράγματα από τη σημερινή εμπειρία και οπτική, δίνει τη δική του εξήγηση: «Οι καλλιτέχνες αντικατοπτρίζουν ότι συμβαίνει στην κοινωνία. Όλη η ελληνική κοινωνία είχε εγκλωβιστεί σ' έναν καθρέφτη. Πολλοί ήταν αιχμάλωτοι στην πόζα τους... Αυτό τελικά οδήγησε και τους καλλιτέχνες στον εγωισμό...»

Δεν παραλείπει όμως να σχολιάσει τον τρόπο που οι καλλιτέχνες αλλά και τα ακροατήρια αντιλαμβάνονται το ρόλο τους στο πεδίο του πολιτισμού. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «Πάντα ο τρόπος με τον οποίο "ετικετάρουμε" τον εαυτό μας στην Ελλάδα ήταν λίγο ενοχικός».⁸⁶ Ενωώντας προφανώς, ότι και καλλιτέχνες και ακροατές, στη διαδικασία δημιουργίας της πολιτισμικής τους ταυτότητας, συχνά αντιστέκονταν στις σειρήνες της αγοράς, ίσως γιατί η παράδοσή τους σε αυτές, τους δημιουργούσε ενοχές.

Στην τελευταία φράση του Φ.Δεληβοριά, διακρίνουμε την ιστορική αλλαγή της ερμηνευτικής, και την εισαγωγή νέων αξιολογικών κωδίκων, που προκύπτουν από τη μετανεωτερική θεώρηση του πολιτισμικού περιβάλλοντος, σύμφωνα με την οποία καθένας μπορεί να ακούει ότι θέλει, (άλλωστε για αυτή τη θεώρηση όλα τα είδη έχουν την ίδια αξία, οι διακρίσεις είναι ιδεολογικές) ανάλογα με τις ώρες και τη διάθεση του, χωρίς ενοχές, από τη στιγμή που κάθε είδους πολιτισμικά αγαθά (και τα τραγούδια) μπορούν να συνυπάρχουν στο πολιτισμικό πεδίο, ως εμπορεύματα πλέον, ξεκομμένα από την κοινωνική μήτρα που τα παρήγαγε και τη πρωτογενή λειτουργία τους, την μνήμη που ενσωματώνουν. Η απεμπόληση της μνήμης ονομάζεται εδώ «απενοχοποίηση». Στη βάση αυτής της θεώρησης βρίσκεται η πολιτική θεμελίωση του κοινωνικού σε μια νέα οριζόντια αντίληψη της ιστορικότητας, τυπική της μετανεωτερικής συγκρότησης και ερμηνευτικής.

Σε αντίθεση με τους παραπάνω προβληματισμούς, ο τραγουδοποιός Στάθης Δρογκώσης εντοπίζει αλλού το πρόβλημα: «Το μόνο πρόβλημα που έχουν οι καλλιτέχνες του δικού μου βεληνεκούς, δηλαδή του μικρομεσαίου ύφους, είναι από τη μια τα παιδιά που ακούνε λάιφ στάιλ μουσική και από την άλλη το κοινό των αγγλόφωνων-εναλλακτικών που είναι σκληρό, με σταλινικά χαρακτηριστικά. Πρέπει να περάσουμε από συμπληγάδες για να πείσουμε»⁸⁷

...και οι λαϊκοί μουσικοί

Όσο για τους λαϊκούς μουσικούς, στα σύγχρονα πάλκα της αθηναϊκής μουσικής σκηνής συνυπάρχουν, από παλαιοί μπουζουξήδες που έζησαν την εξέλιξη των χώρων από τη δεκαετία του 60 και μετά και είχαν ως αποκλειστική τους απασχόληση το όργανό τους, έως καθηγητές πανεπιστημίων. Στην πλειονότητά τους

καλλιτεχνικού συστήματος. Η διαφοροποίηση της δεν γίνεται εύκολα αποδεκτή και συχνά σηματοδοτεί την απόσχιση από την παράδοση.

⁸⁶ Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Ξυπόλητοι στο πάλκο χωρίς ετικέτα και πόζα, της Ν. Χατζηαντωνίου, Σάββατο 10 Δεκεμβρίου 2011

⁸⁷ Εφημερίδα *Καθημερινή*, « Η γενιά του '60 υποθήκευσε τη χώρα», της Γ. Συκκά, 13/03/2011

πρόκειται για νέους μορφωμένους και ακαδημαϊκά και μουσικά, (και λόγω των μουσικών λυκείων), που μπορείς να τους συναντήσεις ακόμη και στα λεγόμενα σκυλάδικα, μαζί με τους βετεράνους του είδους.

Στρατηγικές για την ένταξη στο πεδίο της μουσικής λαϊκότητας

Σύμφωνα λοιπόν με όσα είδαμε, προκειμένου να θεωρηθούν «λαϊκά» κάποια μουσικά υλικά και ρεύματα, πρέπει να εκφράζουν και να αντιπροσωπεύουν το λαό (διαθέτοντας οικειότητα, ουσία, απλότητα, μέτρο, ήθος, καλλιτεχνική αξία, αυθεντικότητα, και ικανότητα για πολιτισμική, πολιτική και εθνική αντιπροσώπηση) και να εξυπηρετούν τις ανάγκες του (δημιουργία, όραμα, συλλογικότητα, επικοινωνία, ενέργεια, αίσθημα, εμπειρίες, χορός, διασκέδαση, παρηγοριά).

Στο σύγχρονο μουσικό πεδίο, δεδομένου ενός τέτοιου πλαισίου, εφαρμόζονται διάφορες στρατηγικές για τη διεκδίκηση της λαϊκής αντιπροσώπησης. Μια από αυτές είναι ο προσεταιρισμός πρωτογενών λαϊκών μουσικών υλικών εκ μέρους των λογίων προσεγγίσεων. Παλαιότερες μουσικές μορφές που έχουν καθιερωθεί ως «λαϊκές», χρησιμοποιούνται με σκοπό τη δημιουργία μιας νέας, «λόγιας» μουσικής φόρμας, που φιλοδοξεί να εκπροσωπήσει το «λαό». Η πιο χαρακτηριστική από αυτές τις προσεγγίσεις είναι το «έντεχνο» ρεύμα.

Οι διαμάχες που ξεσπούν στο μουσικό πεδίο με αφορμή αυτές τις διεργασίες είναι συχνές. Για παράδειγμα, αρκετοί (όπως ανέφερα προηγουμένως) αμφισβητούν τη λαϊκότητα του «έντεχνου» τραγουδιού. Υπάρχουν όμως και σημαντικοί συντελεστές του πεδίου που την υποστηρίζουν, μεταξύ των οποίων ο συνθέτης και τεως υπουργός πολιτισμού Θ.Μικρούτσικος, ο οποίος, σε συνέντευξή του στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία* (08/02/09), αναφέρει ότι : «το «έντεχνο» ανήκει στο λαϊκό πεδίο» και το λαϊκό πεδίο χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι «ακουμπάει στον σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό», στον αντίποδα βρίσκεται το άλλο τραγούδι το "ελαφρό", αλλά και το τυποποιημένο ελαφρολαϊκό ή λαϊκοπόπ» .

Το άλλο τραγούδι που τοποθετεί ο Θ. Μικρούτσικος στον αντίποδα του λαϊκού τραγουδιού, το «τυποποιημένο ελαφρολαϊκό» ή «λαϊκοπόπ», διεκδικεί επίσης την «λαϊκή» μουσική εκπροσώπηση. Η νομιμοποίηση του στηρίζεται σε ποσοτικούς δείκτες και εκφράζεται ως δημοφιλία. Παρά τη στήριξη των ΜΜΕ και της αγοράς όμως, δέχεται σφοδρή κριτική από διάφορα περιβάλλοντα. Όπως αναφέρει ο μουσικός συντάκτης Τ.Καραντής: «Στο λαϊκοπόπ τραγούδι έλειπε, αυτό που έπρεπε, εξαρχής, να υπάρχει σ' ένα καλλιτεχνικό προϊόν: η τέχνη! Αντ' αυτής πρωταγωνιστούσαν τα μουσικά κλισέ, οι μέτριες φωνές και τα στιχουργικά σλόγκαν. Και, κυρίως, ήταν ένα υβρίδιο, ούτε λαϊκό, ούτε ποπ». ⁸⁸

Συμπεράσματα

Όπως προέκυψε από την ανάλυση των συνεντεύξεων του πεδίου και του υλικού που προέκυψε από την έρευνα διαφόρων πηγών, η μουσική για να είναι «λαϊκή» θα πρέπει να έχει κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, στα οποία συμφωνούν τόσο σημαντικοί μελετητές της λαϊκής μουσικής, όσο και οι περισσότεροι από τους συντελεστές της σκηνής (μουσικοί και ακροατές). Τα χαρακτηριστικά αυτά ταξινομήσα σε δύο κατηγορίες: μορφολογικά και υποστασιακά.

Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά αφορούν σε ζητήματα σχετικά με το τι αντιπροσωπεύει τη «λαϊκότητα» στον ήχο, τη μουσική δομή, ή στα όργανα, (τροπικότητα, φυσικά ή ηλεκτρικά όργανα, το μπουζούκι ως κεντρικό όργανο,

⁸⁸ Πηγή: <http://www.e-orfeas.gr/component/tag>, τελευταία είσοδος 10 Απριλίου 2017

κ.λπ.). Αν και σε σχέση με αυτά τα ζητήματα, συχνά εκφράζονται διαφορετικές απόψεις, από όλους θεωρείται απαραίτητο να υπάρχουν: ήθος, σεβασμός στην μουσική δημιουργία και την υποκείμενη παράδοσή της, τέχνη που να συμμορφώνεται με τους κανόνες που προκύπτουν από αυτή, αλλά και σύνδεση με την ιστορία και του τόπου και το βίωμα των ανθρώπων (του λαού, του έθνους, της κοινότητας) που δημιούργησαν αυτή την παράδοση,⁸⁹ η οποία θα πρέπει να λειτουργεί ως σύστημα αναφοράς, για την αξιολόγηση κάθε νέας απόπειρας να δημιουργηθεί μουσική, που θα αξιώνει να είναι «λαϊκή».

Σύμφωνα με τις απόψεις των συντελεστών του πεδίου, τα θεμελιώδη, υποστασιακά χαρακτηριστικά της λαϊκής μουσικής (δεδομένης της καταγωγής της από τον κύριο διαχρονικό φορέα του εντόπιου πολιτισμού, την ελληνική γλώσσα), είναι: οικειότητα, απλότητα, μέτρο, ουσία, καλλιτεχνική αξία, αυθεντικότητα, συλλογικότητα (ενέργεια, συναίσθημα, μνήμη, εμπειρίες, χορός, διασκέδαση), εθνική, κοινωνική, πολιτισμική, ηθική και πολιτική (ταξική, κ.λπ.), αντιπροσώπευση και όραμα. Το λαϊκό τραγούδι θα πρέπει να εκπληρώνει βασικές πολιτισμικές ανάγκες, τόσο στο πρακτικό (δημιουργία, όραμα, συλλογικότητα, επικοινωνία, ενέργεια, αίσθημα, εμπειρίες, χορός, διασκέδαση, παρηγοριά) όσο και στο συμβολικό επίπεδο. Οι ανάγκες που αφορούν στο συμβολικό πεδίο, μπορούν να έχουν εθνικό, ηθικό, κοινωνικό, πολιτικό, ταξικό, χαρακτήρα, κ.λπ. Όπως φαίνεται, τα μορφολογικά αφορούν στη μορφή και τον ήχο, αλλά πηγάζουν από τα υποστασιακά, τα οποία αφορούν στην ουσία και στο ήθος, αλλά αναγνωρίζονται και στη μορφή της λαϊκής μουσικής. Τοιουτοτρόπως, τα βασικά κριτήρια για να οριστεί μια μουσική ως «λαϊκή» είναι η σχέση της με την κοινωνία, την προϋπάρχουσα δημιουργία και το βίωμα των ατόμων.

Σημαντική διαπίστωση αποτελεί επίσης το γεγονός ότι, υπάρχει συνειδητοποίηση της ιστορικής εξέλιξης και μεταβολής του πεδίου και των ορισμών της λαϊκότητας. Οι συντελεστές του πεδίου διαπιστώνουν, είτε εκφράζουν τη μετάβαση από τα ποιοτικά στα ποσοτικά κριτήρια στη βάση των οποίων ορίζεται η λαϊκότητα, αλλά και την ιστορική δυναμική και τις οικονομικο-πολιτικές διαστάσεις αυτών των ορισμών σε σχέση με τα μουσικά υλικά και δρώμενα. Στο πεδίο εκφράζεται -με λιγότερη ή περισσότερη σαφήνεια- η επίγνωση της ύπαρξης πολιτικό-πολιτισμικών κοινωνικών και οικονομικών δυναμικών, δομών και σχέσεων εξουσίας, που καθορίζουν το εκάστοτε περιεχόμενο της έννοιας «λαϊκή» ως προσδιορισμού της μουσικής στη σκηνή της Αθήνας.

Για την καθιέρωση ενός κανόνα για τη λαϊκή μουσική («γνήσιο» λαϊκό ρεπερτόριο, καταξίωση δημιουργών και ερμηνευτών, κ.λπ.) σίγουρα απαιτείται διαχρονικότητα και λειτουργικότητα. Βασική επίσης είναι η εμπειρία των ακροατών και το βίωμα τους σε ειδικά πολιτισμικά περιβάλλοντα. Αλλά δεν αρκούν μόνο αυτά. Η διαμόρφωση έθνους, εθνικής συνείδησης και εθνικού κράτους συνοδεύεται από τη συγκρότηση ιδεολογικού πολιτιστικού μηχανισμού, στο πλαίσιο του οποίου διαμορφώνεται εθνικό σύστημα μουσικής. Το σύστημα αυτό λειτουργεί στην κατεύθυνση της επιλογής, αξιολόγησης, ταξινόμησης και ιεράρχησης μουσικών

⁸⁹ Παρ'όλα αυτά, στη σύγχρονη επιστημονική βιβλιογραφία, η έννοια της παράδοσης αντιμετωπίζεται κριτικά και αποδομείται. Η επικρατούσα άποψη είναι ότι δεν υπάρχει «ουσιαστική, οριοθετημένη, παράδοση» (Richard Handler & Jocelyn Linnekin, 1984: 270). Η παράδοση είναι μια φόρμουλα, η μια δομή του παρελθόντος, ορίζεται πάντα στο παρόν και δεν μπορεί να διαχωριστεί από την ερμηνεία που της δίνεται στο παρόν, ούτε να υπάρξει πέραν αυτής. Η παράδοση δεν είναι μια περιορισμένη μονάδα κατασκευασμένη από καθορισμένα μέρη που τη συνθέτουν, αλλά μια διαδικασία ερμηνείας που αποδίδει νοήματα στο παρόν, αναφερόμενη στο παρελθόν, και ενσωματώνει και τη συνέχεια και την ασυνέχεια. Θα πρέπει να την αντιληφθούμε σαν μια συμβολική διαδικασία.

υλικών (ρεπερτορίων, μορφών, τεχνικών, ρυθμών, ύφους, κ.λπ) άρα και απόρριψης κάποιων, ανάδειξης και αναγνώρισης, ως εθνικών, λαϊκών, κ.λπ, κάποιων άλλων.

Η διαδικασία αυτή, της δημιουργίας «επιλεκτικής παράδοσης», θεωρητικοποιήθηκε από τον R. Williams, ο οποίος για να την αποκωδικοποιήσει, χρησιμοποίησε την έννοια της ηγεμονίας, η οποία εκφράζεται μέσα από διαδοχικά ηγεμονικά παραδείγματα, που κατευθύνουν τις μουσικές πρακτικές. Η παρούσα μελέτη, μας οδηγεί να κατανοήσουμε ότι η «λαϊκή» μουσική (και το «λαϊκό» τραγούδι) στην αθηναϊκή σκηνή, έτσι όπως οριοθετείται (συχνά αναδρομικά, αφού οι ηγεμονικές πολιτικές δρουν και στον χώρο των πολιτισμικών καταλοίπων) στο πλαίσιο της επιλεκτικής παράδοσης - απευθύνεται σε «ελληνικό» κοινό, ταξινομημένο στο πεδίο της «λαϊκότητας» και αντανακλά τις ιστορικές συμβολικές συγκροτήσεις για τις «εποχές» και τη «ψυχή» του «Ελληνικού λαού». ⁹⁰ Πέραν όμως των διαφόρων πολιτισμικών πολιτικών, τα ρεπερτόρια διαμορφώνονται επίσης μέσα από τις ηγεμονικές διεκδικήσεις της αγοράς (τουλάχιστον μετά την δεκαετία του '50). Στη σύγχρονη περίοδο, διαπιστώνεται έντονη διαδικασία μετασχηματισμού στο επίπεδο των ηγεμονικών πολιτισμικών παραδειγμάτων, εισβολή υπερπολιτισμικών μετανεωτερικών δόμων, των οποίων φορείς είναι σηματοδοτημένα πολιτισμικά προϊόντα (*commodities*) και η τάση συγχώνευσης του λαϊκού με το popular.

Το βασικό συμπέρασμα είναι ότι η «λαϊκή» μουσική, συγκροτεί ένα πεδίο μουσικών πρακτικών και των περί αυτών αφηγήσεων, το οποίο διαμορφώνεται σε διαδραστική σχέση με τοπικές και υπερτοπικές μουσικές, κοινωνικοπολιτικές, και οικονομικές δυναμικές καθώς και την πολιτισμική βιομηχανία και σε συνάρτηση με το αστικό πλαίσιο και χαρακτηρίζεται από τη λειτουργία κωδίκων, στη βάση των οποίων οι μουσικές πρακτικές οριοθετούνται, αξιολογούνται και ταξινομούνται σύμφωνα με κριτήρια μουσικολογικά, υφολογικά, μορφολογικά και λειτουργικότητας, αλλά και πολιτικά, ηθικά, κοινωνικά, κ.α., καθώς και κυκλοφορίας συμβολικού και πολιτισμικού κεφαλαίου. Στο πεδίο της σκηνής, αναδύεται η λειτουργία ενός πολύπλοκου συστήματος δομών και σχέσεων εξουσίας. Η ανάλυση αυτών των δυναμικών, δομών και σχέσεων, αποτελεί τον βασικό ερμηνευτικό άξονα της παρούσας μελέτης.

⁹⁰ Ο Williams (1961, 1977) προτείνει την αναλυτική κατηγορία της «επιλεκτικής παράδοσης», όχι σαν στρατηγική των λαϊκών τομέων για την επιβίωση, αλλά σαν στρατηγική της κυρίαρχης κουλτούρας και πεδίο της απεικόνισης της (1977: 115). Η αναλυτική προσέγγιση στο ζήτημα της κατασκευής αλλά και λειτουργίας της επιλεκτικής παράδοσης και των στρατηγικών της σε σχέση με την ταξινόμηση του πεδίου, αλλά και στα ζητήματα της πολιτικής και κοινωνικής ταξινομικής δυναμικής, στην παραγωγή των κοινωνικών ταυτοτήτων, είναι κεντρικός τόπος στη παρούσα μελέτη.

β. Διπολικά σχήματα στο πεδίο της λαϊκής μουσικής

Όπως γίνεται φανερό από τα μέχρι τώρα αναφερθέντα στοιχεία, στο πεδίο της σκηνής λαμβάνουν χώρα συμβολικές μάχες, προκειμένου να ταξινομηθούν τα μουσικά υλικά και να συγκροτηθεί η πολιτισμική κλίμακα. Στο πλαίσιο αυτών των συγκρούσεων για ηγεμονία, οι ταξινομήσεις του «λαϊκού» μουσικού πεδίου της αθηναϊκής σκηνής, εκφράζονται, όπως διαπίστωσα, αναλύοντας το υλικό που προέκυψε από αρχειακές και βιβλιογραφικές πηγές και από τις συνεντεύξεις του πεδίου, με μια σειρά απο διπολικά, αντιθετικά ζεύγη. Τα κυριότερα από αυτά είναι:

Ανατολικό - δυτικό, Ελληνικό-ξενόφερτο,

Λαϊκό, βαρύ, σοβαρό- Ελαφρύ, ελαφρολαϊκό, έντεχνο,

Εμπορικό-ποιοτικό

Καλό-κακό, Αυθεντικό -Δήθεν, Καλλιτεχνικό-κακότεχνο,

Επίσημο (αναγνωρισμένο στο πλαίσιο της επιλεκτικής παράδοσης, «Τραγούδια που ακουμπούν στην νεοελληνική κουλτούρα»)–ανεπίσημο (κατάλοιπο-κακότεχνο-παρακμιακό, life style, ευτελής, τυποποιημένο, λαϊκοπόπ-σκυλάδικο,κ.λπ.)

Στη συνέχεια θα αναλύσω τα πιο σημαντικά από αυτά τα δίπολα και τις μεταξύ τους σχέσεις, καθώς και τα βασικά, ιστορικά διαμορφωμένα, ηγεμονικά παραδείγματα, στα οποία αναφέρθηκα.

Δύση και ανατολή

Ο πρώτος διαχωρισμός που διαπερνά το πεδίο των μουσικών πρακτικών από τότε που δημιουργήθηκε ελληνικό κράτος είναι μεταξύ των δυο πολιτισμικών συστημάτων: του δυτικού και του ανατολικού. Το ζήτημα διαπερνά διαχρονικά τη νεοελληνική κουλτούρα.⁹¹ Το παράδοξο είναι ότι η προσέγγιση της ανατολής στην νεοελληνική πραγματικότητα, κατάγεται εν μέρει από τον βαθύτατα αντιδιαφοριστικό οριενταλισμό του 19ου αιώνα, στον οποίο οφείλουμε και την ευρωπαϊκή συμπάθεια στην ελληνική επανάσταση του 1821. Οι δύο αυτοί πολιτισμικοί τόποι, εκφράζονται με ιδιαίτερο βάρος στη μουσική και ενώ χαρακτηρίζονται από διαφορές των μουσικών συστημάτων, η ουσία της ρήξης είναι πολιτική και τοποθετείται στο ήθος, και τη νοοτροπία. Η ανατολική κουλτούρα θεωρείται ως ένα ουσιοκρατικό χαρακτηριστικό, που συνδέεται με ένα ολόκληρο ηθικό σύστημα που λειτούργησε σε κάποιες εποχές και σαν βάση για την κατασκευή της εθνικής αφήγησης, ενώ η Δύση συχνά εμφανίζεται σαν το αντίπαλο δέος και σαν ο κίνδυνος εκμαυλισμού.⁹²

Η μετατόπιση του άξονα: δυτικές τεχνοτροπίες, ανατολικό αίσθημα

Οι ιστορικές διαστάσεις του φαινομένου, δια φωτίζουν τις διάφορες ιδεολογικές συγκροτήσεις και χρήσεις του διπόλου Ανατολή-Δύση. Ο λόγος περί των δυο πολιτισμικών συστημάτων ξεκινά με την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους και

⁹¹ Σύμφωνα με τον M.Herzfeld: «*The rhetoric of traditionalism marks the site of greek debates about orient and occident*» (Herzfeld 1987: 227)

⁹² Αυτές τις απόψεις συνοψίζει και το ακόλουθο απόσπασμα άρθρου του Γ.Αριστηνού: «Η ελληνική σκέψη, ναυπηγημένη στα καρνάγια της παράδοσης, δεν είχε ποτέ την ανάγκη να περάσει απο το πουργκατόριο της Δύσης, τον ορθολογισμό της αναγέννησης και του διαφωτισμού, αφού ο εμπλουτισμός και η αναστήλωση της, η λάμψη και η γονιμότητα της, είναι ζήτημα αποκλειστικά εσωτερικό. Αν το κέντρο έσπασε στα μεγάλα αστικά κέντρα που θάλλεται ο ατομοκεντρικός αυτοερωτισμός, ούτε καν ράγισε στην ενδοχώρα ενός λαϊκού πολιτισμού, που κρατάει αναμμένο το καντήλι της ορθόδοξης πίστης του. Στην ρότα αυτή, όπου η λαϊκή έκφραση και η δημιουργική παράδοση, αποτελούν ένα σταθερό προσανατολισμό, φαίνεται να ταξιδεύει το σύνολο της γενιάς του 30.» (Γ.Αριστηνός, στην εφημερίδα το Βήμα της 12ης Δεκεμβρίου του 2009)

διατρέχει όλη την σύγχρονη ιστορία του. Ειδικά στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, παρατηρείται μεγάλη ένταση γύρω από αυτό το ζήτημα. Περί το 1911, και ενώ διάφοροι έγκυροι αρθρογράφοι αθηναϊκών εφημερίδων θριαμβολογούν, αναγγέλλοντας την ήττα της ανατολιζουσας μουσικής,⁹³ όλως παραδόξως, οι ευρωπαϊστές γράφουν ανατολικότροπα μουσικά κείμενα, τόσο στην επιθεώρηση όσο και στην οπερέτα, με την πρόφαση ότι σατιρίζουν το (πρώιμο) ρεμπέτικο. Με αυτόν τον τρόπο, ανοίγουν το δρόμο για την αποδοχή, από ένα ευρύτερο κοινωνικό φάσμα, των ανατολικών μουσικών υλικών, που άλλωστε σύντομα θα επανακάμψουν στο μουσικό πεδίο, μετά τη μικρασιατική καταστροφή. Σύμμαχος σε αυτή την εξέλιξη είναι το θέατρο σκιών, που διατηρεί το ανατολικό ύφος στη μουσική του πλαισίωση. Όσο προχωρούμε προς το τέλος της δεκαετίας του 30, τόσο περισσότερο εμφανείς γίνονται οι επιδράσεις του λαϊκού τραγουδιού και του ρεμπέτικου στα ελαφρά τραγούδια. Η μεγάλη απήχηση που είχαν οι δίσκοι με ρεμπέτικα και λαϊκά τραγούδια, οι «διορθωτικές παρεμβάσεις» στη μουσική του λαϊκού τραγουδιού που αποφάσισε να πραγματοποιήσει η Πολιτεία με την επιβολή της λογοκρισίας το 1937⁹⁴ και η επίδραση της μουσικής των μικρασιατών προσφύγων σε συνδυασμό με την ολοένα αυξανόμενη - με την ανάπτυξη των μέσων ενημέρωσης, της δισκογραφίας, κ.τ.λ. - εξοικείωση των μουσικών και με άλλα είδη και στυλ τραγουδιού από την Ευρώπη και την Αμερική, είχε σαν αποτέλεσμα να δημιουργηθεί, αμέσως μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ένας νέος τρόπος αφομοίωσης όλων αυτών των στοιχείων και των επιδράσεων (ούτε «ελαφρά, δυτικόστροφα», ούτε γνήσια δημοτικορεμπέτικα του περιθωρίου).

⁹³ Τα στοιχεία για το ζήτημα αυτό προέρχονται από σχετική έρευνα του μουσικολόγου Π.Κουνάδη Π. Κουνάδης, (2005), Μουσικά ρεύματα και αλληλεπιδράσεις ,στο ένθετο «7 Ημέρες» της εφημερίδας *Καθημερινή*, 14/08, σ.9

⁹⁴ Όπως αναφέρεται σε άρθρο (ανυπόγραφο) με τίτλο «Μεταξάς και Ρεμπέτικο τραγούδι». (Πηγή: <http://prolprose.wixsite.com/porose/>): «Συντηρητικοί κύκλοι στην Ελλάδα ενοχλούνταν από τους αμανέδες, γιατί ήταν «ξενόφερτοι» δηλαδή τουρκοί. Οι διαμάχες στις εφημερίδες για το ρεμπέτικο και οι φωνές που ζητούσαν την απαγόρευση αυτής της «χυδαίας» ανατολίτικης μουσικής έδωσαν το έναυσμα για τα επόμενα: την απόλυτη λογοκρισία, σχεδόν απαγόρευση, του ρεμπέτικου όπως το ξέραμε, που έγινε το 1936, με τη δικτατορία του Μεταξά. Αρχισαν οι διώξεις για το χασίς, έκλεισαν τους τεκέδες, και διώκονταν, βέβαια, και οι ρεμπέτες που είχαν άμεση σχέση με όλα αυτά (δεν τους επέτρεπαν πια να παίζουν). Εκτός απ' αυτό άρχισε και η λογοκρισία των τραγουδιών, που επρόκειτο να εγγραφούν σε δίσκους, επειδή τα θέματα τους αναφέρονταν στη φυλακή, στο χασίσι και στη ζωή αυτών που κάπνιζαν. Κάθε μελωδία που θύμιζε το ανατολίτικο παρελθόν του λαού και κάθε αντικοινωνικό ή περιθωριακό κατά τη γνώμη τους θέμα (όπως η φτώχεια, η μετανάστευση, οι φυλακές, οι ουσίες, ακόμη και η χιουμοριστική Βαρβάρα) λογοκρίνονταν, απορρίπτονταν και καταστρέφονταν δημόσια. Οι ρεμπέτες συμμορφώθηκαν. Εκτός από το Βαγγέλη Παπάζογλου που δεν καταδέχτηκε ποτέ να υποβάλλει ούτε ένα τραγούδι «προς έγκρισιν» και τον Γιοβάν Τσαούς. Χαρακτηριστική για όλους τους άλλους είναι η αντίδραση του Μάρκου Βαμβακάρη, όπως καταγράφεται στην «Αυτοβιογραφία» του, που γράφτηκε δεκαετίες αργότερα και λίγο πριν το θάνατό του: «Εσταμάτησα. Έγραφα εκείνα που έπρεπε να γράψω. (...). Ό,τι έλεγε ο Μεταξάς έπρεπε να γίνει». Επιπλέον, τα τραγούδια αυτά ήταν ακόμη πιο «επικίνδυνα» σε κοινωνικό επίπεδο, αφού είχαν τη δυνατότητα να διαπερνούν την κοινωνική πυραμίδα και να λειτουργούν ενωτικά για ευρύτατα κοινωνικά στρώματα, πέραν αυτών που ζούσαν εξαθλιωμένα στις προσφυγικές συνοικίες. Έτσι, από το 1936 και μετά τα θέματα των τραγουδιών άλλαξαν αναγκαστικά. Μιλούν πια μόνο για την αγάπη, τη ζήλια, την ξενιτιά, τη φτώχεια, το κρασί, την ταβέρνα, τη ζωή στους συνοικισμούς του αστικού κέντρου. Πέρα από τη λογοκρισία των στίχων οι συνέπειες των παρεμβάσεων και στις μελωδίες ήταν ανεπανόρθωτες και δεν αποκαταστάθηκαν. Η νέα «τάξη πραγμάτων» εν τέλει μελάγχυε τη διείσδυση της δυτικής προσέγγισης στη μουσική και δημιούργησε το ανάλογο κλίμα. Φυσικά, η λογοκρισία συνεχίστηκε και μετά το διάλειμμα της Κατοχής, επικεντρωμένη τώρα αποκλειστικά στο στίχο, με στόχο το δίδυμο «ουσίες - επιπτώσεις Εμφύλιου». Με την εξαίρεση λίγων μηνών μέσα στο 1946, όπου πρόλαβαν να «χτυπηθούν» κάποια τραγούδια, η λογοκρισία επανήλθε και παρέμεινε, έτσι, χωρίς ουσιαστική διακοπή, από το 1937 μέχρι τις δεκαετίες του '70 και του '80.»

Συνθέτες όπως ο Γ.Μουζάκης, ο Μ.Σουγιούλ, ο Τ.Μωράκης, ο Γ.Βέλλας και άλλοι, δανείζονται στοιχεία της λαϊκής και της δημοτικής μουσικής και δημιουργούν τα πρώτα «ελαφρολαϊκά» και τα λεγόμενα «αρχοντορεμπέτικα» τραγούδια που βρίσκουν μεγάλη απήχηση σε ένα ευρύ και ετερόκλητο κοινό. Από την άλλη, οι λαϊκοί συνθέτες, συνεχίζουν το προπολεμικό εγχείρημα της «ανέλκυσης» του ρεμπέτικου από τα χαμηλά περιθωριακά, στα μεσαία κοινωνικά στρώματα, με τη διεύρυνση της θεματολογίας αλλά και με τις συμβιβαστικές ρυθμίσεις της μουσικής, που χάνει, διά παντός, τον τροπικό της χαρακτήρα. Οι καινούργιες κατευθύνσεις του λαϊκού τραγουδιού δημιουργούνται από πολλούς συνθέτες (Παπαϊωάννου, Μητσάκης, Καλδάρης, Τζουανάκος, και άλλοι) με προεξάρχοντα τον Βασίλη Τσιτσάνη. Όπως αναφέρει ο μουσικοκριτικός Γ.Παπαδάκης: «Η «Αρχόντισσα»,⁹⁵ η «Αχάριστη», η «Ομορφη Θεσσαλονίκη» το «Αραμπάς περνά» κ.α. είναι ωραίες καντάδες που έχουν, από τη μια, ένα άρωμα του παλαιού ρεμπέτικου αλλά, από την άλλη, έχουν και γερές βάσεις εξαρτημένες από την ευρωπαϊκή αρμονία. Και μόνο αυτό το τελευταίο, που γίνεται πλέον απαράβατος κανόνας στο έργο, όλων ανεξαιρέτως, των λαϊκών συνθετών της μεταπολεμικής περιόδου, αρκεί για να πούμε πως με μια στενή έννοια, η μουσική παράδοση του τόπου έχασε (δικαίως ή αδικώς) έναν από τους πιο σημαντικούς «προμαχόνες» της: οι αρχαίοι τρόποι, οι βυζαντινοί ήχοι, οι περίφημοι «δρόμοι» του ρεμπέτικου, αποδίδονται πλέον στο πιάνο και την κιθάρα και αποκτούν ακκόρντα».⁹⁶ Με αυτή την έννοια, το δίπολο Ανατολικό-Δυτικό, σχετίζεται και με το δίπολο Ελληνικό-Ξενοφερτο, το οποίο χαρακτηρίζεται από τι διαμάχη σε σχέση με τι είναι τελικά ελληνικό και τι αντιπροσωπεύει την «ουσία» του ελληνικού πολιτισμού. Στο ζήτημα αυτό αναφέρεται και ο Λ.Λιάβας, ο οποίος όμως θεωρεί ότι το πρόβλημα εντοπίζεται στην διαταραγμένη ισορροπία Ανατολικής και Δυτικής κουλτούρας, δυο στοιχείων εξ ίσου οικείων στο ελλαδικό πολιτισμικό πεδίο. Όπως ο ίδιος αναφέρει: «Η ισορροπία της ελληνικής μουσικής ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση (ανάμεσα στο διονυσιακό και στο απολλώνιο στοιχείο), κύριο γνώρισμα του ελληνικού πολιτισμού, διαταράχθηκε από την εποχή ίδρυσης του νεότερου ελληνικού κράτους και κυρίως μεταπολεμικά, με την αυξανόμενη αστικοποίηση κι εκδυτικοποίηση που επήλθε». Θεωρεί δε, ότι: «η παράδοση του ρεμπέτικου δίνει άλλο ένα εξαιρετικό δείγμα της ισορροπίας και του ταιριάσματος της ελληνικής μελωδικής σκέψης («τροπικές» κλίμακες, με οριζόντια ανάπτυξη) με την αρμονία της Δύσης (κάθετη-συγχορδιακή ανάπτυξη). Ενώ, από τη δεκαετία του 1960, με το «έντεχνο λαϊκό τραγούδι», ο Μ. Χατζιδάκις, ο Μ. Θεοδωράκης και οι συνεχιστές τους έθεσαν ένα νέο αίτημα «ελληνικότητας», επανατοποθετώντας τη νεοελληνική ευαισθησία απέναντι στα νέα κοινωνικά, πολιτικά και πολιτισμικά δεδομένα των τελευταίων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα. Και, γι' άλλη μια φορά, επιδίωξαν να

⁹⁵ Χαρακτηριστική είναι η ανάλυση που κάνει ο Μ.Χατζιδάκις στην αρχόντισσα του Τσιτσάνη, στην περίφημη διάλεξη του για το ρεμπέτικο (1949), όπου αποκαλύπτει το προγραμματικό του σχέδιο σε σχέση με τη λαϊκή μουσική: «Λίγο πριν απ' τον πόλεμο του '40 ο Τσιτσάνης τραγούδησε για πρώτη φορά το «Αρχόντισσα μου μάγισσα τρανή- κουράστηκα για να σε αποκτήσω». Ήταν ένας μεγαλοφυής σχεδιασμός -μπορώ να πω- πάνω στο ερωτικό θέμα, που η δύναμή του και η αλήθεια του μας φέρνει κοντά στον «Ερωτόκριτο» του Κορνάρου και μετά από εκατοντάδες χρόνια κοντά στο «Ματωμένο Γάμο» του Λόρκα. Η μελωδική του γραμμή αφάνταστη σε περιεκτικότητα και σε λιτότητα πλησιάζει τον Μπαχ. Αυτό το τραγούδι ορθώθηκε για να αντιμετωπίσει μια τυραννισμένη και δύσκολη εποχή και στάθηκε η πρώτη δυνατή φωνή μιας γενιάς».

⁹⁶ Πηγή : <http://www.music-art.gr/content/view/38/34/lang/el/>

συνδέσουν τον λόγο με τη μουσική, φέρνοντας με τους «κύκλους» των τραγουδιών τους τη μεγάλη ποίηση στο στόμα του λαού»⁹⁷

Οι ανωτέρω τοποθετήσεις συνθέτουν ένα πλαίσιο, εντός του οποίου οριοθετείται δυναμικά, η έννοια «ελληνική λαϊκότητα». Αν και δεν έχω συναντήσει ακριβείς ορισμούς σε σχέση με το τι μπορεί να σημαίνει η έννοια «ελληνική λαϊκότητα» στη μουσική, μπορώ να συμπεράνω ότι αντιδιαστέλλεται από ένα ευρωπαϊκό μουσικό ήθος και έχει μια αύρα που αφαιρείται όταν «εκπίπτει» σε αστικές ελαφρές αναγνώσεις, ή μιμητικές μορφές.⁹⁸ Παρόλα αυτά, συχνά της αποδίδεται η ικανότητα δημιουργικής αφομοίωσης των υλικών, άσχετα από την προέλευση τους. Σε αυτό το πλαίσιο, παίρνει νόημα και η διαμάχη για το τι είναι αυθεντικό και τι «δθήθεν»,⁹⁹ δυο έννοιες που όπως είδαμε πριν, συγκροτούν ένα ακόμη δίπολο στην αθηναϊκή μουσική σκηνή.

Ελαφρύ-σοβαρό

Η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο ανατολικό και το δυτικό, σχετίζεται και με τη συγκρότηση ενός διπολικού σχήματος, που οδηγεί σε μια ακόμη διαίρεση στο πεδίο της λαϊκής μουσικής, ανάμεσα στο «ελαφρύ» και το «βαρύ», το σοβαρό. Το δίπολο αυτό αποτελεί μια αντανάκλαση του διπόλου «ανατολικό-δυτικό». Το ανατολικό στοιχείο αναγνωρίζεται ως ουσιοκρατικό υπόβαθρο της ελληνικότητας και προϋποθέτει βάθος, μυστικότητα και σοβαρότητα, ενώ στο δυτικό αποδίδεται μια επιφανειακή, ανάλαφρη και ίσως πλαστή διάσταση. Ο Μ.Χατζιδάκις δηλώνει : «Γύρω μου υπήρχε το λεγόμενο ελληνικό ελαφρό τραγούδι, ανόητο, αισθηματολογικό, ψεύτικο και τυποποιημένο»¹⁰⁰

Βέβαια κάποιοι διαφωνούν με την άποψη ότι το ελαφρύ τραγούδι είναι ανόητο, ψεύτικο, ή πραγματικά «ελαφρύ» κ.λπ., όπως η τραγουδίστρια Νικόλ Κονσάντε: «Το ελαφρύ τραγούδι είναι βαρύ αν το συγκρίνεις με το σύγχρονο. Δημιουργοί και ακροατές της εποχής ήταν «λαός», δεν εκτονώνονταν σε τόσα διαφορετικά επίπεδα όπως εμείς. Τον έρωτα τον ήθελαν βαθύ και ισοπεδωτικό, για να αποκτάει νόημα η ζωή τους»¹⁰¹

Μια άλλη άποψη είναι ότι υπάρχει πόλεμος των «ελαφρών» και των «λαϊκών»: όπως, για παράδειγμα, αναφέρει ο ποιητής και στιχουργός Μάνος Ελευθερίου: «Κάτι που μένει στον αέρα στην ιστορία του ελληνικού τραγουδιού, είναι η παλαιά υστερική και λυσσαλέα επίθεση εναντίον του λαϊκού και ρεμπέτικου τραγουδιού

⁹⁷ Λάμπρος Λιάβας, Η μουσική της γλώσσας και η γλώσσα της μουσικής Πηγή: www.instruments-museum.gr και <https://eclass.uoa.gr/>

⁹⁸ Σε σχέση με αυτό το ζήτημα, θα παραθέσω κάποια στοιχεία από τη διερεύνηση δημοσιευμάτων του τύπου. Σε κριτικές παλαιών εφημερίδων για το έργο του Αττίκ, παρατήρησα την εμφάνιση θαυμαστικών σχολίων για εκ μέρους των διανοουμένων της μεσοπολεμικής εποχής, οι οποίοι του αναγνωρίζουν τη δημιουργική συνέπεια στο πεδίο της ελληνικότητας, ως προς την ουσία της τέχνης του. Ο Γ.Παπαδάκης, επίσης, αναφερόμενος στους συνθέτες του μεσοπολέμου, κάνει λόγο για «λιγότερη ελαφρότητα και περισσότερη ελληνικότητα»...«Οι συνθέτες αυτοί παρ' ότι είναι προσηλωμένοι στα ευρωπαϊκά πρότυπα, κατόρθωσαν να πείσουν το κοινό τους να εκτιμήσει τις πρωτότυπες συνθέσεις τους ως «εφάμιλλες των καλύτερων ευρωπαϊκών» και πέτυχαν επίσης να καθιερώσουν το είδος του «ελαφρού» ελληνικού τραγουδιού που για πρώτη φορά εμφανίζεται να έχει λιγότερη ελαφρότητα και περισσότερη ελληνικότητα από τις μέχρι τότε θεατρικές μεταποιήσεις της ιταλικής και γαλλικής μουσικής. Αλλά όσον αφορά την ουσία του θέματός μας, κατά πόσον δηλαδή αξιοποιήθηκε το πνεύμα ή το γράμμα της παράδοσης στο έργο των μουσικών αυτών, ούτε λόγος δεν μπορεί να γίνει». Πηγή:<http://www.music-art.gr/content/view/38/34/lang/el/>

⁹⁹ Βλ. Handler, R. 1986.

¹⁰⁰ Περιοδικό «Ταχυδρόμος», 2 Ιουλίου 1960

¹⁰¹ Έντυπη Έκδοση Ελευθεροτυπία, Πέμπτη 19 /02/ 2009, συνέντευξη στο Γιώργο Βιδάλη.

από τους συνθέτες και τραγουδιστές του λεγόμενου ελαφρού τραγουδιού. Δεν υπήρξε βρωμερό επίθετο που να μην γράφτηκε. Υπάρχουν τα κείμενα!». ¹⁰²

Ο συνθέτης Θάνος Μικρούτσικος, τοποθετεί το ζήτημα σε άλλη βάση: «Το έχω πει εδώ και 15 χρόνια: Από το '50 μέχρι τις μέρες μας τρέχουν παράλληλα δύο διαφορετικά είδη τραγουδιού»... «Το ένα από τον Τσιτσάνη μέχρι τους σύγχρονους τραγουδοποιούς και τη Μόνικα ακουμπάει στον σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό, εκεί μέσα είναι και ο Χατζιδάκις, ο Θεοδωράκης, ο Κραουνάκης. Το άλλο τραγούδι είναι το "ελαφρό". Ο Μίκης σοφά είχε πει: το λαϊκό μας τραγούδι σε κάνει να θυμάσαι και το ελαφρό μας κάνει να ξεχνάμε. Το ελαφρό είναι αυτό το τραγούδι που επί χούντας και μετά ακουμπούσε στην κουλτούρα του μίνι ευδαιμονισμού («Ο Γιώργος είναι πονηρός κι αυτά που λέει μην τα τρως...») για να καταλήξει στο λαϊκοπόπ τραγούδι, που προβάλλεται σήμερα ασφυκτικά από τα ηλεκτρονικά μέσα. Σε αυτό το είδος του τυποποιημένου ελαφρολαϊκού μπορεί να υπάρχουν καλές φωνές και στον άλλο χώρο κακές, αλλά οι δύο χώροι είναι ασύμβατοι». ¹⁰³ (εφ. Ελευθεροτυπία, 20/06/ 2006)

Αρκετοί συμφωνούν με την άποψη ότι το ποπ λαϊκό (που στη μετανεωτερική συνθήκη συνδέεται με το πεδίο της popular κουλτούρας), είναι η εξέλιξη του «ελαφρολαϊκού» τραγουδιού, που με τη σειρά του προέρχεται από τη σύνδεση του ελαφρού με το λαϊκό τραγούδι.

Μια ακόμη κατηγορία, που από κάποιους θεωρείται επίγονος του ελαφρού-δυτικού, ενώ από άλλους γνήσια έκφραση του λαϊκού πολιτισμού και της λαϊκότητας, είναι το λεγόμενο «έντεχνο τραγούδι». Ο όρος «έντεχνο» (κλασικός όρος της δυτικής μουσικής), χρησιμοποιήθηκε με διαφορετικούς τρόπους από την εποχή που έκανε την εμφάνιση του στο πεδίο της λαϊκής μουσικής, αλλά το πρόβλημα του ορισμού της έννοιας υπάρχει ακόμη και σήμερα. ¹⁰⁴ Ο όρος απέκτησε ειδική έννοια στην Ελλάδα, από τα χρόνια του '60 και μετά: πέρα από το ύφος και τη μορφή του, που αντανάκλυσαν τη μουσική παιδεία και τη γνώση των δημιουργών, αφορούσε και μια ιδεολογική στάση απέναντι στο τραγούδι. ¹⁰⁵

¹⁰² Μάνος Ελευθερίου, από τη συνέντευξή του στο ηλεκτρονικό μουσικό περιοδικό Ορφέας <http://www.e-orfeas.gr/singing/83-editorial/4361>

¹⁰³ Σε κάθε περίπτωση, οι «λαϊκές» φωνές, σε όλη τη διάρκεια των «εντέχνων» «επιδρομών» στα «λαϊκά» υλικά, έχουν αποτελέσει κατεξοχήν πεδίο διερεύνησης των λαϊκών ιδιωμάτων και έχουν λειτουργήσει προγραμματικά, ως όχημα για να περάσει η «έντεχνη» αισθητική σε ευρύτερα ακροατήρια (κυρίως από τους Χατζιδάκι-Θεοδωράκη). Πάντως ο Θ.Μικρούτσικος, εφιστά την προσοχή: «Η κοινή γνώμη να είναι προσεκτική με το λαϊκό τραγούδι-αυτό που θεωρείται λαϊκής αποδοχής-διότι είναι ένα χυδαίο είδος με ένα μπουζούκι και ένα συνθεσάιζερ, και με ένα τραγουδιστή γκόμενο ή μια τραγουδίστρια γκόμενα. Οι δε δισκογραφικές δεν έχουν ευθύνη με την έννοια ότι δεν παράγουν ιδεολογία και τρέχουν πίσω από όποιον παράγει». (Ελευθεροτυπία, 20/06/ 2006). Εδώ βάζει το ζήτημα της «ιδεολογίας» και του κριτηρίου του πλήθους (αυτό που θεωρείται λαϊκής αποδοχής) αλλά και το ζήτημα της χρήσης της εικόνας, όπως και της προχειρότητας που είναι εις βάρος της τέχνης.

¹⁰⁴ Όπως παρατηρεί ο μουσικός (κιθαρίστας) Γιώργος Καλλάρης.: « Η διάκριση ανάμεσα στην έντεχνη λαϊκή και την "καθαρά" λαϊκή μουσική, δεν νομίζω ότι αρχικά αφορούσε την αξία ή την ποιότητα της μουσικής ("η μη έντεχνη μουσική είναι άτεχνη"). Μάλλον δήλωνε απλώς τη διαφοροποίηση ανάμεσα στους συνθέτες που είχαν σπουδάσει (την κλασική) μουσική και στους αυτοδίδακτους λαϊκούς συνθέτες». Όπως επίσης χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μ.Ελευθερίου: «...Τι ακριβώς σημαίνει η λέξη «έντεχνος»; ο καθένας έχει τη δική του πρόταση, δικαιολογία, απολογία και ερμηνεία».

¹⁰⁵ Συνομιλώντας τις απόψεις διαφόρων μουσικών (πληροφορητών της έρευνας, αλλά και ήδη δημοσιευμένες στον τύπο, ή αναρτημένες στο διαδίκτυο), συμπεραίνω ότι, ο όρος έντεχνο, προϋποθέτει κίνηση έξω από τα προκαθορισμένα, αλλαγή, νεωτερισμό και «σοφιστικές» στάση. Το έντεχνο θεωρείται ως το πιο ξεκάθαρο αστικό είδος, που δέχτηκε και απορρόφησε μορφικές επιρροές από πολλά μουσικά πεδία, διαμορφώνοντας μια σκηνή με πολυεπίπεδο και συχνά προγραμματικό

Το «έντεχνο» τραγούδι, γεννήθηκε στην Ελλάδα της δεκαετίας του '60, ως αποτέλεσμα εθνικών και διεθνών κοινωνικοπολιτικών μεταβολών, που δημιούργησαν πολιτισμικά ρεύματα και κινητοποιήσεις, καθώς και νέες ανάγκες συμβολικού καθορισμού του «λαϊκού» και του «λαού». Η μορφοποίηση και η εξέλιξη του οφείλεται κυρίως σε δύο βασικούς μουσικούς διανοούμενους, τον Μ.Χατζιδάκι τον Μ.Θεοδωράκη. Η καθιέρωση του όμως, στηρίχτηκε σε μεγάλο βαθμό, στους μηχανισμούς διάδοσης της δισκογραφικής εταιρίας Columbia. Ο Θεοδωράκης και ο Χατζιδάκις, ξεκινούν από διαφορετικές αρχές και επεμβαίνουν, με διαφορετική μέθοδο, στα μουσικά υλικά-σύμβολα των λαϊκών τάξεων. Ο Θεοδωράκης ορίζει, ως πολιτικό πρόταγμα, μια νέα ανάγνωση της «λαϊκότητας», ενώ ο Χατζιδάκις προσεγγίζει τα λαϊκά μουσικά υλικά επιχειρώντας ανατρεπτικές αισθητικές αναγνώσεις (αισθητικοποίηση της λαϊκότητας). Και οι δύο όμως επιχειρούν λόγια προσέγγιση. Το παράδειγμά τους θα ακολουθήσουν και άλλοι. Η λόγια προσέγγιση συνίστανται στη χρήση στοιχείων της λόγιας μουσικής δημιουργίας,¹⁰⁶ όπως σύνθεση και ενορχηστρώσεις σύμφωνα με οργανολογία και κανόνες της δυτικής κλασικής (λόγιας) μουσικής, χρήση αναλόγων μορφών (όπως π.χ. ο κύκλος τραγουδιών), ρομαντικό ερμηνευτικό ύφος, ποιητικά κείμενα ως στίχο, κ.λπ.. Η έντεχνη μουσική δημιουργία έγινε λίγο έως πολύ με τέτοιους όρους, χρησιμοποιώντας παράλληλα «λαϊκά» μουσικά υλικά και λαϊκούς ερμηνευτές και όργανα. Όσον αφορά στις επιτελέσεις της έντεχνης μουσικής, αυτές ακολουθούν κυρίως συμβάσεις της λόγιας μουσικής, τουτέστιν πραγματοποιούνται σε χώρους συναυλιών, θέατρα, μουσικές σκηνές, ενώ απαιτείται συγκεντρωμένη ακρόαση, ανάλογη ενδυματολογική εμφάνιση, κ.λπ..

Παρά το γεγονός όμως, ότι η έντεχνη μουσική, δημιουργήθηκε ως αστική-λόγια τέχνη, που θεωρείται ότι απευθύνεται σε περιορισμένες κοινωνικές αστικές ομάδες ανθρώπων (κοινωνική «ελίτ»), υπήρξε εποχή (δεκαετίες του '60 και '70) που έγινε αποδεκτή από μεγάλες «λαϊκές» μάζες. Καθ' όλη τη διάρκεια των δεκαετιών του '60 και του '70, οι λόγιες προσεγγίσεις που έγιναν -προγραμματικά πλέον- στο πεδίο της λαϊκής μουσικής, οδήγησαν στην κατασκευή υβριδικών μορφών, που εξέφρασαν την προϊούσα αστικοποίηση και το άνοιγμα σε διεθνείς πολιτισμικές δυναμικές, κυρίως δυτικής προελεύσεως, δημιουργώντας παράλληλα νέες χρήσεις και εννοιολογήσεις της «λαϊκής» μουσικής, που αντιστοιχούσαν σε νέες συμβολικές συγκροτήσεις του «λαού». Τοιουτοτρόπως το έντεχνο ρεύμα, από

χαρακτήρα, κατά κύριο λόγο ελληνόφωνη. Ο σκοπός του δεν είναι μόνο η παραγωγή μουσικής και στίχου, αλλά και άποψης και κυρίως το σπάσιμο κάθε παραδοσιακά δεδομένης φόρμας τραγουδιού (λαϊκό, δημοτικό, ελαφρύ). Στη συνέχεια όμως, τα περισσότερα τραγούδια μπήκαν σε νέες κατηγορίες (λαϊκότροπα, ροκίστικα, ποπίστικα, κ.α). Στο πλαίσιο του έντεχνου, μπορούν να συμπεριληφθούν και διάφοροι λαϊκοί συνθέτες που δημιούργησαν σημαντικό έργο, ακολουθώντας συγκεκριμένες φόρμες (Κουγιουμτζής, Σπανός, Νικολόπουλος). Επίσης πολλοί αναφέρουν ως «εντέχνους», καλλιτέχνες «λαϊκοροκίστικης» καταγωγής, τους: Πορτοκάλου, Μαχαιρίτσα, Παπακωνσταντίνου, Πυξ-Λαξ, και άλλους. Παρά τη σχετική ασυμφωνία, όλοι παραδέχονται ως θεμελιωτές του ρεύματος τον Μ.Χατζιδάκι και τον Μ.Θεοδωράκη.

¹⁰⁶ Ως λόγια μουσική, εννοούμε την δυτική κλασική μουσική, στο πλαίσιο της οποίας εντάσσεται και η νεοελληνική λόγια ή έντεχνη μουσική, που αποτελεί μουσική δημιουργία *κοσμικής* μουσικής από Έλληνες *επώνυμους* δημιουργούς από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους και εξής. Ο όρος υπνοειδή συνήθως μουσική σε δυτικοευρωπαϊκό ύφος γραμμένη από επώνυμους Έλληνες, στο πλαίσιο της ελληνικής εθνικής μουσικής σχολής με ιδρυτή τον Μανώλη Καλομοίρη, (αλλά και της «Επτανησιακής Μουσικής Σχολής» που προηγήθηκε), ή από Έλληνες συνθέτες εκτός εθνικής μουσικής σχολής, αλλά με σημαντικό έργο, αναγνωρισμένο στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (Νίκος Σκαλκώτας, Γιάννης Χρήστου, Γιάννης Ξενάκης, και άλλοι). Βλ. Κώστιος Α., (1997) Μαλλιάρης, Ν., (2001), Ρωμανού, Κ. (2006), Σκανδάλη, Α. (2001).

το 60 και μετά, επικρατεί σαν πεδίο αναφοράς του «λαϊκού» στους ηγεμονικούς σχηματισμούς, και κύριος τόπος δικτυώσεων των μουσικών διανοουμένων, από τη δραστηριότητα των οποίων απορρέουν κανονιστικά συστήματα, που ταξινομούν όλο το φάσμα της μουσικής στην αθηναϊκή σκηνή.

Η έντονη αμφισβήτηση του έντεχνου, εμφανίζεται από το '90 και μετά, όπου μπαίνουν στο στόχαστρο οι επίγονοι. Το έντεχνο υποπεδίο της «λαϊκής» μουσικής, είναι αυτό που σχετίζεται, περισσότερο από όλα τ' άλλα, με θεσμούς και κρατικές δομές σε διάφορες διαστάσεις και συσχετισμούς. Αυτός είναι και ο λόγος που γίνεται αντικείμενο σφοδρής κριτικής για τη διαπλοκή του με την εξουσία (εξουσιαστικές σχέσεις, δίκτυα, αγορά, και συναίνεση των καλλιτεχνών). Στην σύγχρονη περίοδο, διαμάχη υπάρχει επίσης για τον κοινωνικό ρόλο του «έντεχνου», που ενώ και μέχρι και τη δεκαετία του 90, δημιουργώντας επιγόνους, κατόρθωσε να ενταχθεί άνετα στο σχήμα της επιλεκτικής παράδοσης και να νομιμοποιηθεί σαν ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά «λαϊκά» είδη, δέχεται πυρά από διάφορες θέσεις.¹⁰⁷ Αλλά και υποστήριξη.¹⁰⁸

Η πολιτισμική δυναμική της εποχής του '60 βέβαια, διαφέρει από αυτή του '90, όπου κάνουν την εμφάνιση τους νέες μορφές συγκρότησης του πολιτισμικού πεδίου (global, popular culture), σε συνάρτηση με τις ηγεμονικές διεκδικήσεις της αγοράς. Σε αυτό το πλαίσιο, παλαιότερα «λαϊκά» πολιτισμικά υλικά επαναπροσδιορίζονται με όρους της αγοράς (ως εμπορεύματα), σταθεροποιούνται σε οριζόντια διάταξη, σε μια μουσειακή αρχαιοθέτηση, και οι τρόποι χρήσης τους τυποποιούνται με όρους βιοτικού ύφους. Η νέα αυτή συνθήκη, εκφράζει παράλληλα μια ακόμη όψη της σύγχρονης απροσδιοριστίας του «λαϊκού».

Σε κάθε περίπτωση, το ίδιο το γεγονός της διαχείρισης της λαϊκής μουσικής σε λόγιο πλαίσιο, σύμφωνα με τις προαναφερθείσες συμβάσεις της elite culture, και -κατά συνέπεια- η οικειοποίηση των μουσικών συμβόλων των -κοινωνικά και οικονομικά- κατωτέρων τάξεων, δηλώνει την πρόθεση ηγεμονικής τοποθέτησης της κυρίαρχης αστικής κουλτούρας, επί των υποδεέστερων στρωμάτων, στο εθνικό φαντασιακό.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Όπως αναφέρει ο Φ.Δεληβοριάς σε συνέντευξή του στην εφημερίδα «Ελευθεροτυπία», (Σάββατο 10/12/2011): «Τη δεκαετία του '90 η επιβολή του όρου "έντεχνο" ήταν εκ του πονηρού, για να "στρατοπεδοποιηθεί" κάποιους ώστε να δηλώσουν πως ό,τι συμβαίνει στο λαϊκό είναι ψευδές, ενώ "εμείς συνεχίζουμε στο μετερίζι μιας αλήθειας". Η αλήθεια όμως έχει να κάνει και με την τρέλα και με την πτώση. Η τρέλα και η ασυνέπεια που υπάρχει σε μεγάλες προσωπικότητες του τραγουδιού, π.χ. Τσιτσάνης, Θεοδωράκης, Χατζιδάκις, δεν έχει σχέση με την "καλλιγραφία" του '90. Το '90 μοιάζει με σπασικλάκι που δηλώνει "εγώ εξακολουθώ να είμαι αριστερός και να διαβάζω μεγάλους ποιητές". Άλλο όμως αυτό κι άλλο να βάζεις το 1964 τον Μπιθικότση να τραγουδήσει τους μεγάλους ποιητές».

¹⁰⁸ Για παράδειγμα, ένας από τους συνομιλητές μου, ο τραγουδιστής Μιχάλης Κ., αναφέρει: «Καλλιτέχνες, όπως ο Περίδης, ο Θανάσης, ο Μάλαμας, ο Ιωαννίδης, ο Αγγελάκας, ο Παυλίδης, κράτησαν τόσα χρόνια καθαρά τ'αυτιά μας από τη βρώμα των fim και της τηλεόρασης».

¹⁰⁹ Το ζήτημα της πολιτισμικής ηγεμονίας, το οποίο επιχειρώ να διερευνήσω στην παρούσα μελέτη, αφορά στις σχέσεις ανάμεσα στον λαϊκό και λόγιο πολιτισμό, για την ανάλυση των οποίων ο Μαρσέλ Μωσ χρησιμοποιεί την έννοια του «πολιτισμικού δυϊσμού» που παραπέμπει, στην ύπαρξη δύο διακριτών «παραδόσεων»: της επίσημης «λόγιας» παράδοσης και της μη επίσημης «λαϊκής», στους κόλπους ενός και του αυτού κοινωνικού σχηματισμού (στο πλαίσιο μιας οργανωμένης κοινωνίας). Οι σχέσεις αυτών των παραδόσεων εξαρτώνται από τον εκάστοτε κοινωνικό-πολιτικό κυρίαρχο σχηματισμό, ο οποίος, ανάλογα με τις επιδιώξεις του, ενισχύει τη μία ή την άλλη, προωθώντας αυτήν που επιλέγει ως «επίσημη» πολιτιστική επιλογή και συντηρώντας τοιουτοτρόπως τη διαφοροποίησή τους (δημιουργώντας μια μορφή κοινωνικού διαχωρισμού). Πηγή: Στάθης Δαμιανάκος, «Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός Πολιτισμός», 2003: σελ. 27.

Εμπορικό-ποιοτικό

Τα είδη που θεωρούνται στη σύγχρονη περίοδο ως «λαϊκή» μουσική, έχουν αναπτύξει στενή σχέση με την πολιτισμική βιομηχανία, αν όχι στο παρόν, σε κάποιες παλαιότερες εποχές που κυκλοφόρησαν στην αθηναϊκή σκηνή. Παρά το γεγονός όμως, ότι συχνά τους αποδίδεται (ή τους αποδόθηκε) εμπρόθετη εμπλοκή με τους μηχανισμούς της μαζικής κουλτούρας, ένα μεγάλο μέρος των συντελεστών του πεδίου εννοιολογεί τη λαϊκή μουσική με όρους της “καλλιτεχνικής (art)” μουσικής. Για ένα μέρος της παραγωγής του πεδίου της λαϊκής μουσικής, η συμβολική οικονομία στη βάση της οποίας αξιολογούνται οι αισθητικές διαδικασίες και η συμπεριφορά των ακροατηρίων, μπορεί σε γενικές γραμμές να συσχετισθεί με αυτή των elite πολιτισμικών μορφών. Σε πολλές περιπτώσεις τα λαϊκά μουσικά υλικά, εξ αιτίας των τρόπων με τους οποίους γίνεται η διαχείρισή τους στο λόγο και τις επιτελέσεις, αναδεικνύονται και εντάσσονται στο πλαίσιο μιας επιλεκτικής κατασκευής, μιας ιστορικής αφήγησης, που δίνει έμφαση σε ειδικές μουσικές αισθητικές και στην αντιεμπορική τοποθέτηση της λαϊκής μουσικής (π.χ. λαϊκές μουσικές και λαϊκοί καλλιτέχνες παρουσιάζονται σε θέατρα και συναυλιακές αίθουσες, με εξιδανικευμένες μορφές ακρόασης και συμπεριφορές που φαίνονταν πιο ταιριαστές με τις συμβάσεις του κόσμου της καλλιτεχνικής (art) μουσικής). Αυτά τα φαινόμενα είναι συνηθισμένα, σε βαθμό να καθιστούν δύσκολη την διάκριση που γίνεται παραδοσιακά, ανάμεσα στην «λαϊκή» και την «καλλιτεχνική» («art») μουσική.

Τέτοια διαχείριση της λαϊκής μουσικής, συνοδεύεται από τοποθετήσεις που υποστηρίζουν την απόσταση από την αγορά (εμπρόθετη αντιεμπορικότητα). Αυτές οι τοποθετήσεις αντισταθμίζονται με το πολιτισμικό κύρος που προκύπτει από αυτή τη διαχείριση. Αν και η λαϊκή μουσική στην αθηναϊκή σκηνή δεν φαίνεται να είναι σε θέση να συσσωρεύσει το είδος του πολιτισμικού κύρους που απολαμβάνει η κλασική μουσική, δεν τα καταφέρνει και άσχημα στο πλαίσιο των κρατικών και άλλων θεσμών, κυρίως εξ αιτίας της ειδικής χρησιμότητας που έχει στο πεδίο της κατασκευής των κοινωνικών ταυτοτήτων.

Μία ακόμη διάσταση της λαϊκότητας στη μουσική, είναι αυτή της *mainstream* λαϊκότητας, ή *δημοφιλίας*¹¹⁰ που αντιστοιχεί στις τυποποιημένες μορφές μαζικής διασκέδασης, πολύ διαδεδομένες στην σύγχρονη αθηναϊκή σκηνή. Τέτοιες μορφές αντιδιαστέλλονται με την κατηγορία *εναλλακτικές (αλτέρνατιβ)*. Πολλοί μελετητές όμως τις εντάσσουν στο ίδιο καταναλωτικό παράδειγμα.¹¹¹ Αυτές οι μορφές συνδέονται με χώρους μεγάλων διαστάσεων και «λαϊκούς» καλλιτέχνες που ευνοούνται από τα ΜΜΕ και άλλους μηχανισμούς, που βρίσκονται σε συμβιωτική σχέση με την αγορά. Σύμφωνα με τις πολιτισμικές σπουδές, τα σηματοδοτημένα προϊόντα (*commodities*) που διοχετεύει η πολιτισμική βιομηχανία συγκροτούν το πεδίο της μαζικής «λαϊκοδημοφιλούς» κουλτούρας (*popular culture*), στο οποίο η «λαϊκή» μουσική καταλαμβάνει σημαντική θέση. Οι εμπορικές (“*mass-commercial*”) μουσικές σχετίζονται με την κατηγορία του «λαϊκού» (και αξιολογούνται) στη βάση της δημοφιλίας και του βιοτικού ύφους. Η πολιτική και πολιτισμική διάσταση της εννοιολόγησης και της συγκρότησης αυτού του

¹¹⁰ Η *mainstream* (δημοφιλής) μουσική, αντιστοιχεί συνήθως στις τυποποιημένες μορφές μαζικής διασκέδασης, πολύ διαδεδομένες στην σύγχρονη αθηναϊκή μουσική σκηνή. Αυτές οι μορφές συνδέονται με χώρους μεγάλων διαστάσεων και «λαϊκούς» καλλιτέχνες που ευνοούνται από τα ΜΜΕ και άλλους μηχανισμούς που βρίσκονται σε συμβιωτική σχέση με την αγορά.

¹¹¹ Οι fans της εναλλακτικής μουσικής, βιώνουν εναλλακτικό lifestyle (ή έτσι πιστεύουν) θεωρώντας ότι διαφέρουν από τους *mainstream fans*. Τα *pop lyrics* όμως και το μουσικό ύφος της εναλλακτικής μουσικής, προαγάγουν *mainstream* ιδεολογίες, χαρακτηριστικές του πεδίου της *popular* κουλτούρας.

φαινομένου, μπορεί να προσεγγιστεί σε συνάρτηση με την ιστορική δυναμική του ηγεμονικού πολιτικού-πολιτισμικού παραδείγματος, που λειτούργησε ειδικά απο τη δεκαετία του 80 και μετά στην αθηναϊκή σκηνή. Ένα απο τα βασικά χαρακτηριστικά αυτού του παραδείγματος είναι ότι η αγορά εμφανίζει ηγεμονικές προσδοκίες και χρησιμοποιεί τις στρατηγικές της για να αναδείξει τα προϊόντα της, δημιουργώντας το πλαίσιο μιας αισθητικής και κοινωνικής σηματοδότησης, που η νομιμοποίηση της αποσυνδέεται απο τους επίσημους ηγεμονικούς λόγους και αναφέρεται κατευθείαν σε ποσοτικούς δείκτες και στην παραγωγή ενός λαϊκού, καταναλωτικού υποκειμένου (*target group*) που δομείται στην βάση της *popular* κουλτούρας και του βιοτικού ύφους.

Επίσημο-ανεπίσημο (ή και περιθωριακό)

Τα επίσημα και ηγεμονικά παραδείγματα, συγκροτούνται σε αντιδιαστολή με μια περιφερειακή σφαίρα, όπου τοποθετούνται τα «κακά» προϊόντα και τα πολιτισμικά κατάλοιπα. Μερικές λέξεις-όροι, χαρακτηρίζουν αυτή τη σφαίρα. Αυτές οι λέξεις-όροι, είναι το κλειδί για την κατανόηση της σφαίρας των «καταλοίπων» της λαϊκής μουσικής, στην αθηναϊκή σκηνή. Πιο συνήθης όρος είναι το «σκυλάδικο», μια λέξη που νοηματοδοτείται με διαφορετικούς τρόπους, ανάλογα με το ποιός τη χρησιμοποιεί, ποιό είναι το σημείο αναφοράς και σε ποιά εποχή.¹¹² Γενικά πάντως, η έννοια «σκυλάδικο» ορίζει ένα ανεπίσημο χώρο με κακή μουσική ποιότητα, αλλά αρκετά ελευθεριακό, από την άποψη της συμπεριφοράς. Μια πρώτη γενική αίσθηση, είναι ότι το «σκυλάδικο» δεν είναι ένας καταξιωμένος κοινωνικά, «επίσημος» χώρος λαϊκής διασκέδασης: από την άποψη της αισθητικής, του είδους του κοινού, του περιεχομένου των στίχων των τραγουδιών, της καλλιτεχνικής ποιότητας.

Το σκυλάδικο, παρότι θεωρείται «λαϊκό», δεν έχει λάβει καμιά επίσημη σφραγίδα του λαϊκού. Η μελέτη της περιθωριοποίησης ή της αμφισβήτησης κάποιων «λαϊκών» μουσικών μορφών, οδηγεί σε εύγλωττα συμπεράσματα. Οι όροι και οι χαρακτηρισμοί, πέραν της αξιολογικής οριοθέτησης των μουσικών πρακτικών, οριοθετούν και τις κοινωνικές ομάδες, πιθανούς αποδέκτες αυτών των πρακτικών (πράγμα που αντικατοπτρίζει τις αντιστοιχήσεις του μουσικού πεδίου με το κοινωνικό *habitus*). Στο επίπεδο των ρηματικών πρακτικών για τη διεκδίκηση ηγεμονίας, γίνονται προφανείς οι αγώνες που έχουν εφελτήρια συγκεκριμένες κοινωνικές τοποθετήσεις και συμφέροντα. Οι διεκδικήσεις είναι κυρίως στο πεδίο

¹¹² Ενώ στις παλαιότερες φάσεις του, το «σκυλάδικο» για πολλούς αποτελεί ένα κλειστό σύμπαν κάποιων κοινωνικών τμημάτων, στην εξέλιξη θεωρείται σαν ένα ευρύ πεδίο σηματοδότησης του «κακότεχνου, φτηνού, λούμπεν, κ.α» και τοποθετείται στην περιφέρεια των «επισήμων» πρακτικών του πεδίου της λαϊκής μουσικής, με εξαίρεση κάποιες συνειδητές απόπειρες δημιουργίας συμβολικού κεφαλαίου «μαγκιάς» που δικαιολογούν την επιλογή αυτού του τύπου διασκέδασης. Σ' αυτή τη περίπτωση, το σκυλάδικο σημαίνεται σαν μυθικός τόπος αντικοουλτούρας. Βέβαια για πολλούς υπάρχει η αίσθηση της ιστορικής μεταβολής των περιεχομένων. Ένα τέτοιο παράδειγμα μυθοποίησης και απομυθοποίησης του σκυλάδικου δίνει το κείμενο που ακολουθεί: «Κάθε μοναχικός κατά βάση άνθρωπος έχει διαφορετική αφετηρία για να βρεθεί σε ένα σκυλάδικο. Απαραίτητη διευκρίνιση: Σήμερα, βιώνουμε την εποχή των mega clubs. Κάθε παλιά δομή νύχτας έχει σχεδόν χαθεί. Οι τραγουδιστές λένε Nirvana στις 02:30 και τα πρώτα τραπέζια πια είναι κάτι καναπέδες με απίθανους τύπους που φοράνε φόρμες και σκούφους. Το κοινό έχει αλλάξει. Λιγιστά μαγαζιά κρατάνε την μυσταγωγία του μεσαίου κοινωνικού σκυλάδικου και αυτά πολλές φορές γίνονται βορά των χιπστεροναζιστών που τα επισκέπτονται για να τα χλευάσουν υπό το πρίσμα της κουλτούρας του cult. Μαζί τους ή παράλληλα και διάφορες μουρλοκακομοίρες που ξυπνούν με Σαουμπίνε και κοιμούνται με τις δράσεις της Λυρικής Σκηνής στην Κρεαταγορά.» Πηγή <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=682192>

του συμβολικού κεφαλαίου. Το ζήτημα είναι τρομερά ενδιαφέρον γιατί κινείται σε ασαφή όρια που διαρκώς αλλάζουν, ιστορικά και κοινωνικά. Ανέκαθεν υπάρχουν ομάδες που θέλουν να θεωρούνται ηθικά ανώτερες από τις άλλες και ομάδες μιας *vulgarità* που δέχονται τα βέλη των «ποιοτικών». (π.χ.η διαμάχη ανάμεσα στους «έντεχνους» και τους «λαϊκοπόπ» τραγουδιστές).

Ειδικά στη σημερινή εποχή, όπου οι αντιστάσεις δεν αναγνωρίζονται ως «πολιτικές», (γι αυτό γίνεται συχνά λόγος για απενοχοποίηση), αυτές οι οριοθετήσεις συχνά προέρχονται και από οικονομικές στρατηγικές που περιχαρακώνουν, στα πλαίσια της έννοιας του *target group*, κοινωνικούς τομείς και διαχειρίζονται και μορφοποιούν τις αναπαραστάσεις τους, επεμβαίνοντας στο φαντασιακό τους. Για ένα μέρος των ακροατηρίων, η «απενοχοποίηση» αποτελεί ιδανική αντίσταση στους λόγιους καταναγκασμούς, πράγμα που έχει γίνει αντιληπτό στην αγορά, που διαχειρίζεται την νέα κατασκευή του «λαού» ως πελάτη και καταναλωτή και την πολιτική και πολιτισμική του ελευθερία ως ελευθερία της κατανάλωσης. Η νέα πολιτισμική συνθήκη ευνοεί τα κατακερματισμένα σύμπαντα με κοινό παρανομαστή. Το νεώτερο παράδειγμα εμφανίζεται σαν διαλεκτική σύνθεση της εθνικής, λαϊκής, και μαζικής κουλτούρας, που προσδιορίζονται στη βάση της τοπικής δυναμικής και αφομοιώνονται σταδιακά από το υπερπολιτισμικό σύστημα της σύγχρονης συνθήκης.

Καλό-κακό, Καλλιτεχνικό-κακότεχνο

Κάποιοι από τους συντελεστές του πεδίου, αρνούνται τις διάφορες ταξινομήσεις που εξετάσαμε πιο πάνω και θεωρούν ως μοναδικό κριτήριο ταξινόμησης την «ποιότητα» και την καλλιτεχνική αξία. Χαρακτηριστική είναι η τοποθέτηση του μουσικού Γιώργου Καλλάρη σε σχέση με αυτό το ζήτημα: «Για μένα υπάρχουν μόνο καλά και κακά τραγούδια».

Οι «καλές» και οι «κακές» μουσικές συγκροτούν ένα ακόμη από τα αντιθετικά δίπολα, σύμφωνα με τα οποία ταξινομούνται οι μουσικές πρακτικές στην αθηναϊκή σκηνή. Όπως προκύπτει από την έρευνα πεδίου, τα επιχειρήματα που χρησιμοποιούνται για να αξιολογηθεί μια μουσική δημιουργία, ως προς καλλιτεχνική της αξία, βασίζονται σε θεωρήσεις και παραδοχές που απορρέουν από τους κανόνες της τέχνης της λαϊκής (και όχι μόνο) μουσικής (τεχνικούς, αισθητικούς κλπ). Κάποιοι από τους κανόνες αυτούς είναι εμπειρικοί, διαμορφωμένοι μέσα από τη μακροχρόνια ενασχόληση με τη μουσική. Άλλοι διαμορφώνονται από μαθητεία, από κοινωνικούς παράγοντες, διάφορες επιδράσεις, κλπ.. Το σίγουρο είναι ότι η συλλογή και η επεξεργασία τους είναι ιδιαίτερα δύσκολο εγχείρημα, αδύνατο, άλλωστε, στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης. Η τέχνη είναι ιστορικά προσδιορισμένη πρακτική του δημιουργού, μια λειτουργία έμπνευσης, ένας ιδιαίτερος τρόπος χρήσης υλικών και συμβόλων, παράλληλα είναι μια πρακτική που αναπτύσσεται σε διαλεκτική σχέση με την ιστορία της, τους κανόνες και τις αφηγήσεις της, αλλά συνδέεται επίσης με μια σειρά θεσμών, πολιτικών αναγκαιοτήτων, κοινωνικών κανόνων, επιστημονικών μεθόδων, οικονομικών μηχανισμών και εξουσιαστικών δομών.

Ποιός τελικά μπορεί να κρίνει, υπεράνω όλων αυτών των προσδιορισμών, αν η τέχνη είναι καλή ή κακή, αφού η ιστορία έχει αποδείξει ότι πολλά απωθημένα και παραγκωνισμένα πολιτισμικά υλικά, επανήλθαν μέσα από διάφορες διαδικασίες στο προσκήνιο με νέα αξιολόγηση; Σύμφωνα με τις διάφορες απόψεις, αυτοί που «δικαιούνται» να κρίνουν, είναι οι συντελεστές του πεδίου που έχουν «καταξιωθεί» με το έργο τους (για αρκετούς αναγνωρίζεται αυτό δικαίωμα και σε άτομα που έχουν ως επάγγελμα τη κριτική, ή το σχολιασμό των πολιτισμικών υλικών και

γεγονότων). Όχι όμως σε όλες τις περιπτώσεις. Συχνά διαπιστώνεται διάσταση ανάμεσα στη γνώμη τους και σε αυτή που θεωρείται ότι έχει ο «λαός» για το ίδιο ζήτημα.

Σε κάτι πάντως που συμφωνούν οι περισσότεροι, είναι ότι ο Χρόνος κι η Ιστορία θα συντελέσουν, με ένα αυτόματο τρόπο, στην επιλογή και την κάθαρση των υλικών, αλλά αυτός που θα έχει τον τελευταίο λόγο της κρίσης, είναι ο «λαός». Ποιός όμως είναι ο «λαός» και ποιός τον ορίζει σαν τέτοιο; Στις τοποθετήσεις των πληροφορητών της μελέτης μου, εντοπίζονται διαφορετικές εννοιολογήσεις για το τι αντιστοιχεί στον όρο «λαός»: αλλού θεωρείται βασικό χαρακτηριστικό του λαού η μνήμη, αλλού η πολιτική ικανότητα του να είναι ο κριτής, αλλά και να δικάζει και να τιμωρεί, αλλού η ιδιότητα να συγκρατεί αυτόματα οτιδήποτε πραγματικά τον αντιπροσωπεύει και αλλού εμφανίζονται τα όρια του περιορισμένα, αφού γίνεται αντικείμενο μεταχείρισης από διαφόρους επιτήδειους.....Αλλά και αν ο λαός έχει πλανηθεί και οι άπονες εξουσίες έχουν ρίξει στο περιθώριο παλαιότερα πολιτισμικά υλικά, που ούτε στην εποχή τους δεν αξιολογήθηκαν όπως θα έπρεπε, έρχεται κάποια στιγμή, που αυτά τα ταπεινά υλικά αποκτούν το δικαίωμα μιας δεύτερης ευκαιρίας, αφού το πνεύμα της εποχής, αυτό το δίχτυ που αφήνει να περάσουν κάποιες πολιτισμικές μορφές, ενώ άλλες τις απορρίπτει, έχει αλλάξει και προσφέρει νέα κριτήρια, αφαιρώντας το «ενοχικό» υπόστρωμα των επιλογών, που συγκροτούσε το παλαιότερο ηγεμονικό πλαίσιο. Σε αυτό το σημείο, όπως γίνεται φανερό, το ζήτημα γίνεται περίπλοκο και θα χρειαστεί ανάλυση υψηλότερης τάξεως, με το συνυπολογισμό επιπλέον στοιχείων που αφορούν στις δομές και την ιστορική δυναμική του πεδίου της λαϊκής μουσικής. Σαν πρώτο βήμα, θα χρειαστεί να εμβαθύνουμε περισσότερο στη σχέση των εννοιών «λαός» και «λαϊκή μουσική». Ο όρος «λαϊκή μουσική», εξ άλλου, προϋποθέτει την έννοια του «λαού».¹¹³

Οι εννοιολογήσεις του όρου «λαϊκή μουσική» και ο λαός

Συνοψίζοντας τα στοιχεία που προέκυψαν από την -μέχρι αυτού του σημείου- ανάλυση της δυναμικής του πεδίου της λαϊκής μουσικής, μπορούμε να κατατάξουμε τη λαϊκή μουσική στις παρακάτω κατηγορίες:

1. Μουσική και τραγούδια που δημιουργεί ο λαός και προορίζονται για τον λαό (έτσι εμφανίζονται στο πλαίσιο της λαογραφίας)
2. Μουσική και τραγούδια που προορίζονται για το λαό, αλλά δεν τα δημιουργεί ο λαός (τέτοια είναι: λαϊκό τραγούδι των δεκαετιών του '50 και του '60, λούμπεν λαϊκά, λαϊκοδημοτικό, κλπ.. Εδώ το υποκείμενο της δημιουργίας δεν είναι συλλογικό, αλλά ο επώνυμος λαϊκός δημιουργός)
3. Μουσική και τραγούδια τα οποία ούτε δημιουργεί ο λαός, ούτε προορίζονται για αυτόν, αλλά τα υιοθετηθεί γιατί έχουν την ικανότητα να τον διασκεδάζουν, να τον διαπαιδαγωγούν, να προσομοιώνουν ή να έχουν την τύχη να αντιπροσωπεύουν τον τρόπο που σκέφτεται και αισθάνεται, στην εκάστοτε ιστορική συγκυρία... (λόγιες εκδοχές λαϊκών μουσικών υλικών, «έντεχνη» λαϊκή μουσική και τραγούδι, κ.λπ)
4. Μουσική και τραγούδια που προορίζονται για το λαό, θεωρημένο ως καταναλωτικό μόρφωμα. Σε αυτή την περίπτωση θα πρέπει να διαμορφωθεί το αντίστοιχο ακροατήριο, με το ανάλογο γούστο και την απαραίτητη καταναλωτική συνείδηση. Αυτό επιτυγχάνεται με επεμβάσεις στην πολιτισμική συνθήκη του λαού, από τα ΜΜΕ, την πολιτιστική βιομηχανία, την αγορά κ.λπ. (λαϊκοκόπ, κ.ά)

¹¹³ Η έννοια «λαός» μπορεί να αποδώσει ένα σύνολο ατόμων που κατοικούν σε ένα εθνικό κράτος, αλλά ποτέ δεν σημαίνει μόνο αυτό.

Σύμφωνα με τον Antonio Gramsci, «κριτήριο λαϊκότητας των τραγουδιών δεν είναι το αν φτιάχτηκαν απ' τον λαό και για το λαό ή για τον λαό, αλλά όχι απ' τον ίδιο. Λαϊκά είναι τα τραγούδια που ο λαός υιοθετεί, επειδή είναι ανάλογα με τον τρόπο που σκέφτεται και που αισθάνεται...»(Αλεξιάτος Γ. 2006:152). Το ζήτημα είναι ότι στον σύγχρονο κόσμο οι εννοιολογήσεις της λαϊκότητας και του λαού υπόκεινται σε διαδικασίες που καθορίζονται από δομές και σχέσεις εξουσίας, που διαμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο πρόσληψης πολιτισμικών αγαθών, οι οποίες επιδρούν καθοριστικά στον τρόπο που ο λαός σκέφτεται και αισθάνεται. Οι ανωτέρω κατηγορίες αντιστοιχούν στα ιστορικά στάδια από τα οποία έχει περάσει η «λαϊκή» μουσική στο πεδίο της αθηναϊκής μουσικής σκηνής. Ακολουθούν όμως και τις συμβολικές συγκροτήσεις του λαϊκού υποκειμένου, που προέκυψαν μέσα από πολιτισμικές και πολιτικές διεργασίες.

Πίσω από τις διάφορες εννοιολογήσεις της λαϊκότητας, βρίσκονται αντίστοιχες συμβολικές συγκροτήσεις του λαού που μπορούν να αναγνωριστούν ιστορικά. Τουτέστιν ο ρομαντικός λαός των μέσων του 19^{ου} αιώνα,¹¹⁴ ο ακίνητος λαός της λαογραφίας του τέλους του 19^{ου} αιώνα και του μεσοπολέμου, ο λαός της δεκαετίας του '60, ως υποδεέστερο ταλαιπωρημένο κοινωνικό στρώμα, αλλά και ως αισθητική προβολή στο πλαίσιο του εντέχνου οράματος, ο «αναμορφωμένος» «ελαφρολαϊκός» λαός της επταετίας 1967-74, ο ταξικά και πολιτικά προσδιορισμένος λαός της μεταπολίτευσης, ο ποσοτικοποιημένος λαός-καταναλωτής-παμφάγος της μετανεωτερικότητας. Σε κάθε περίπτωση, μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του '90, ο όρος «λαϊκό» στην αθηναϊκή μουσική σκηνή, αποκτά το νόημά του στο πλαίσιο μια κοινής- παρά τις όποιες διαφορές- βιωματικής λαϊκής κουλτούρας, πράγμα που νομιμοποιείται και στο πλαίσιο των ηγεμονικών θεωρήσεων περί λαϊκότητας, που ίσχυσαν στην αθηναϊκή μουσική σκηνή ως αυτή την περίοδο.

Στη σύγχρονη περίοδο, εισάγεται η έννοια της δημοφιλίας, που υποκαθιστά σε πολλές περιπτώσεις την έννοια της λαϊκότητας στο μουσικό πεδίο, χωρίς να στηρίζεται όμως στην βιωματική της διάσταση, που έχει πια εξοριστεί από το σύγχρονο κατακερματισμένο πολιτισμικό σύμπαν. Η *δημοφιλής* μουσική ορίζεται ως τέτοια με μουσικούς και κοινωνικοοικονομικούς όρους και συμπεριλαμβάνει πολλά και διαφορετικά μουσικά υλικά και ρεύματα.

Εν κατακλείδι, η μελέτη της εξέλιξης τόσο των εννοιολογήσεων της λαϊκότητας, όσο και του λαού, επιβεβαιώνουν τη θέση του γάλλου πολιτικού και φιλόσοφου Jacques Rancière ο οποίος αναφέρει: «Ο λαός δεν είναι ένα δεδομένο που προϋπάρχει της πολιτικής διαδικασίας: αντιθέτως, αποτελεί το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας. Το τάδε ή το δείνα πολιτικό σύστημα δημιουργεί τον τάδε ή τον δείνα λαό, και όχι το αντίστροφο. Εκτός αυτού, το πολιτικό σύστημα βασίζεται στην ιδέα ότι υπάρχει μια τάξη στην κοινωνία η οποία αντιπροσωπεύει τα γενικά της συμφέροντα... Σήμερα ο «αληθινός λαός» είναι ένα σχήμα κατασκευασμένο από το ίδιο το σύστημα.».¹¹⁵ Σύμφωνα με όσα διαπίστωσα στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, παρόμοια διαδικασία ακολουθείται και για τη «λαϊκή μουσική».

Το «λαϊκό», ως πολιτισμικό στοιχείο των κοινωνικών ταυτοτήτων, ενώνει αλλά και διαφοροποιεί το «λαό», μέσω μιας πολιτικής και πολιτισμικής διαδικασίας, που αναδεικνύει τμήματα του συνόλου στη επίσημη-επιθυμητή θέση

¹¹⁴ Η λαϊκή παράδοση αναδεικνύεται την περίοδο διαμόρφωσης του κινήματος του Ρομαντισμού (συγκρότηση των εθνικών κρατών και χρήση της παράδοσης). Ο Herder (1807) βασικός εκφραστής του γερμανικού ρομαντισμού, υποστηρίζει ότι η λαϊκή κουλτούρα -και κυρίως η μουσική- εμπεριέχει αδιαμφισβήτητα νοήματα και αποτελεί μία γνήσια πνευματική έκφραση.

¹¹⁵ Πηγή: <http://www.babylonia.gr/2017/04/18/antiprosopesi-enantion-dimokratias-o-zak-ransier-gia-tis-gallikes-proedrikes-ekloges/>

του «λαού» και τα εφοδιάζει με συμβολικά αγαθά της επιλεκτικής παράδοσης. Η επιλεκτική παράδοση συντίθεται στο πλαίσιο μιας ηγεμονικής ενοποιητικής διαδικασίας του πολιτισμικού ορίζοντα, όπου παλαιότερα υλικά ανελκύονται από τη σφαίρα των πολιτισμικών καταλοίπων, ταξινομούνται μαζί με νεώτερα υλικά και διατάσσονται σε πολιτισμικές κλίμακες, που ρυθμίζονται στη βάση συμβολικού κεφαλαίου, στο πλαίσιο του ευρύτερου κοινωνικού πεδίου. Τα κατάλοιπα αυτών των διεργασιών, ταξινομούνται σε μια περιθωριακή σφαίρα που χαρακτηρίζει τα υπάλληλα τμήματα και ρυθμίζεται ιστορικά. Αυτή η δυναμική διαδικασία εκφράζεται στα, εκάστοτε ισχύοντα, ηγεμονικά πολιτισμικά παραδείγματα.

Τέτοια παραδείγματα προέκυψαν από αγώνες για ηγεμονία, έχουν δομηθεί στη βάση τοπικών και υπερτοπικών μουσικών και εξωμουσικών παραγόντων και διακινούνται ιστορικά, υποστηριζόμενα από ηγεμονικούς σχηματισμούς (δίκτυα, δομές και σχέσεις εξουσίας), οριοθετώντας αισθητικές και κοινωνικές όψεις του πολιτισμικού πεδίου, με το οποίο οι σύγχρονες μουσικές πρακτικές βρίσκονται σε διαδραστική σχέση. Δομικά πολιτισμικά κανονιστικά σχήματα (όπως τα ηγεμονικά παραδείγματα) σε συνάρτηση με ατομικές προδιαθέσεις διαμορφώνουν τη μουσική πρακτική. Τα ηγεμονικά παραδείγματα συγκροτήθηκαν¹¹⁶ κατά καιρούς, από σημαντικούς διανοούμενους του μουσικού πεδίου (συχνά, με την υποστήριξη κρατικών και άλλων θεσμών και πολιτισμικών πολιτικών), οι οποίοι δημιούργησαν νέες λαϊκές μουσικές εκφράσεις και αξιολόγησαν παλαιότερες.

Σε κάθε περίπτωση, για τη συγκρότηση και τη συντήρηση των ηγεμονικών παραδειγμάτων, απαιτείται πρόσβαση στους ηγεμονικούς σχηματισμούς.¹¹⁷ Οι συμβολικές μάχες που διεξάγονται για το σκοπό αυτό, εκφράζονται με συγκρούσεις, οι οποίες στηρίζονται σε κριτήρια ηθικού, αισθητικού (κανόνες της τέχνης, κ.λπ.), πολιτικού, οικονομικού, κ.ά. τύπου. Τέτοιες συγκρούσεις, συχνά έχουν ως αντικείμενο την αξία των πολιτισμικών προϊόντων και την εγκυρότητα των δημιουργών, αλλά παράλληλα εξυπηρετούν τον καθορισμό ή την αμφισβήτηση των διαφόρων συνόρων και ιεραρχιών. Σε τελική ανάλυση όμως, η αξία και η εγκυρότητα των πολιτισμικών αγαθών αλλά και των δημιουργών, φαίνεται να προκύπτει από την κρίση του «λαού», ο οποίος με τη σειρά του, ορίζεται και

¹¹⁶ Αν και υπάρχει αρκετό βιβλιογραφικό υλικό που αναφέρεται στους διαμορφωτές τους, δεν εντόπισα, στην βιβλιογραφία που επεξεργάστηκα, θεώρηση της αθηναϊκής μουσικής σκηνής, που να αναφέρεται σε ηγεμονικούς σχηματισμούς και παραδείγματα.

¹¹⁷ Ηγεμονικοί σχηματισμοί: Ο T. Turino (1993:11), βασίζεται στη διαπίστωση ότι η φύση των ηγεμονικών σχέσεων και των εσωτερικευμένων κυριαρχιών είναι περιστασιακή, αντιφατική και μη εγγυημένη, για να υποστηρίξει ότι πρέπει να στρέψουμε την προσοχή μας σε μουσικές και εν γένει πολιτισμικές μορφές και πρακτικές, θεωρημένες σαν στρατηγικά αποθέματα, τα οποία, στο πλαίσιο ειδικών ιστορικών διασυνδέσεων, μπορούν να επιδρούν και να δέχονται επιδράσεις από το εσωτερικό παιχνίδι των κοινωνικών δυνάμεων. Όπως παρατηρεί ο Turino, η πολιτισμική διάσταση χαρακτηρίζεται από δυναμική ρευστότητα και δομική αστάθεια. Μια ομάδα ανθρώπων εισάγει την πόλη σε μια νέα σταθερή βάση, αλλά και πάλι αυτή η συνθήκη είναι υπό διαρκή αμφισβήτηση. Οι ανταγωνισμοί που προκύπτουν από αυτή τη συνθήκη είναι πάντα οργανωμένοι στο πεδίο του λόγου. Τοιουτοτρόπως, η μορφή τους εξαρτάται από τους υπάρχοντες λόγους και την ισχύ τους, στη δεδομένη περίοδο (St. Hall, 1986a, 1991a, b). Σύμφωνα με τη δική μου υπόθεση, οι ισορροπίες αυτών των λόγων εκφράζονται στα εκάστοτε ηγεμονικά πολιτισμικά παραδείγματα, που κατευθύνουν τις μουσικές πρακτικές, στη διαμόρφωση των οποίων μετέχουν κοινωνικοί, πολιτικοί (πολιτισμικές πολιτικές, θεσμοί κ.α.) και οικονομικοί παράγοντες (αγορά, μουσική βιομηχανία κ.α.). Για την κατανόηση αυτής της συνθήκης, θα πρέπει να ταυτοποιηθούν και να αναλυθούν αυτά τα παραδείγματα, που είτε βρίσκονται σε ισχύ, είτε ίσχυαν σε παλαιότερες φάσεις και να αξιολογηθούν οι επιδράσεις τους στο πεδίο της σκηνής (παραγωγή αξιολογικών κωδίκων, συμβολικού κεφαλαίου, κ.ά.). Σε παλαιότερες εποχές τέτοια παραδείγματα προέκυπταν από τοπικές διεργασίες ομάδων, δικτύων και ατόμων. Στη σύγχρονη φάση προκύπτουν, κυρίως, από τη διάδραση της τοπικής δυναμικής με τη σύγχρονη παγκοσμιοποιημένη πολιτισμική διάσταση της αγοράς.

εννοιολογείται ιστορικά, ενώ ο φαντασιακός-συμβολικός καθορισμός του συνήθως περιλαμβάνει κάτι λιγότερο από το σύνολο των ατόμων που μπορούν να συμπεριληφθούν σε αυτή την κατηγορία. Οι εννοιολογήσεις και οι αξιολογήσεις του «λαϊκού» μουσικού πεδίου, που εκφράζονται στα ηγεμονικά παραδείγματα, βρίσκονται σε συνάρτηση με τις πολιτικές πρακτικές της συμβολικής (ιστορικής, εθνικής, ταξικής) ταυτοποίησης του λαού. Το εννοιολογικό πεδίο της λαϊκότητας, ως προσδιορισμού της μουσικής διαμορφώνεται ιστορικά, σε άμεση σχέση με την πολιτική-συμβολική παραγωγή του «λαού». Τοιουτοτρόπως, η ανάλυση της συμβολικής δυναμικής του (εκάστοτε) λαϊκού υποκειμένου, που αντιπροσωπεύεται στα ηγεμονικά παραδείγματα, μπορεί να αναδείξει τις διαστάσεις της συμβολικής-πολιτικής οριοθέτησης του λαού, σε αντιστοιχία με τη νοηματοδότηση της μουσικής.

Στη συνέχεια, προκειμένου να διερευνήσω αυτούς τους συσχετισμούς, θα επιχειρήσω την πολιτική ανάλυση του πολιτισμικού πεδίου, σε ιστορικό βάθος, εστιάζοντας σε θεσμούς και εξουσιαστικές δομές και σχέσεις (*power structures*), καθώς και στους ιστορικά δομημένους πολιτισμικούς ηγεμονικούς σχηματισμούς, τους οποίους θα αναλύσω με τη χρήση της γκραμσιανής έννοιας της *ηγεμονίας*.¹¹⁸ Σύμφωνα με τον Gramsci, η ηγεμονία «οργανώνεται» από τους «οργανικούς διανοούμενους». ¹¹⁹ Ο Gramsci αναφέρεται σ'αυτούς σαν ατομικότητες, αλλά η έννοια αφομοιώθηκε από τις πολιτιστικές σπουδές (που ακολούθησαν το έργο του Althusser πάνω στον Gramsci), σε όρους συλλογικών οργανικών διανοούμενων – τους λεγόμενους *ιδεολογικούς μηχανισμούς* (*ideological state apparatuses*) (της οικογένειας, της τηλεόρασης, του τύπου, της εκπαίδευσης, της οργανωμένης θρησκείας, τις πολιτιστικές βιομηχανίες κ.ά.). Η γκραμσιανή ανάλυση κατέδειξε, τους τρόπους με τους οποίους η διαχείριση των νοημάτων, η εξουσία της απόδοσης νοήματος, μπαίνει στο πολιτικό παιχνίδι. Σκοπός μου είναι εφαρμόζοντας τη γκραμσιανή ανάλυση, να αναδείξω, τα - ιστορικά διαμορφωμένα- τοπικά ηγεμονικά παραδείγματα, που οριοθέτησαν τις «λαϊκές» μουσικές πρακτικές στο πεδίο της αθηναϊκής μουσικής σκηνής και να αναλύσω τη διαδικασία της συγκρότησης τους, διερευνώντας παράλληλα τη σχέση τους με άτομα και ομάδες, θεσμούς και δομές, καθώς και με τα νεότερα συστήματα πολιτισμικής συγκρότησης και αναφοράς (*global, popular culture, μετανεωτερικότητα*,¹²⁰ κ.ά).

¹¹⁸ Ο A.Gramsci (1971:18), θεωρεί ότι η πολιτισμική σφαίρα θα πρέπει να αναλυθεί σαν διάσταση καθ' ολοκληρίαν πολιτική, και όχι απλά ως πεδίο κριτικής της αισθητικής αντίληψης και προτείνει ως εργαλείο ανάλυσης την έννοια της «ηγεμονίας». Η ηγεμονία στην τυπική γκραμσιανή της διατύπωση, σημαίνει την πολιτική, διανοητική και ηθική *leadership* επί υποδεεστέρων ομάδων (1971:57). Η ηγεμονία ενσωματώνεται στο δομικό πεδίο και είναι η έκφραση που μπορεί να εξισορροπήσει τις ανισότητες και να αποδώσει συνολική λειτουργική ενότητα. Ο Gramsci, αποκωδικοποιεί την "ηγεμονία" αναλύοντας τον τρόπο που συγκροτούνται οι δομές και σε ποιούς στρέφονται εναντίον. Οι δομές ενσωματώνονται σε κοινωνικές πολιτικές και οικονομικές διαστάσεις και θεσμούς, σε εικόνες των μέσων, σε πολιτικά συστήματα. Πριν όμως ενσωματωθεί στις πολιτικές δομές και θεσμούς, η ισχύς του έλεγχου του κοινωνικού σώματος εμπεδώνεται στη κοινωνία των πολιτών (*civil society*). Σύμφωνα με τον S Hall (2006b) επίσης, ο οποίος εξελίσσει τη γκραμσιανή παράδοση σκέψης, το σημαντικό πρόβλημα δεν είναι ότι οι λαϊκές πολιτισμικές μορφές τοποθετούνται σε χαμηλές ή υψηλές θέσεις της πολιτισμικής κλίμακας αλλά οι δυνάμεις, οι θεσμοί και οι θεσμικές διαδικασίες που στηρίζουν τις διακρίσεις, καθώς και οι σχέσεις που απαιτούνται για την αναπαραγωγή και τη διατήρηση της διαφοράς.

¹¹⁹ Οι οργανικοί διανοούμενοι επιτελούν κοινωνική λειτουργία ως ταξικοί διοργανωτές (με την ευρύτερη έννοια). Είναι καθήκον τους να σχηματοποιούν και να οργανώνουν την ηθική και πνευματική ζωή ως εκφραστές «μιας ελίτ ανθρώπων που έχουν την λειτουργία να παράσχουν ηγεσία μιας πολιτιστικής και εν γένει ιδεολογικής φύσεως» (Storey 1985: 217).

¹²⁰ Βλ. Hutcheon, L.(1989), Huyssen, A.(1986), Collins, J.(1989), Featherstone, M.(1990), Fiske, J. (1989), Jameson,F.(1991), King, A.D. (1997), Kellner D.,(1992), Lash, Sc.(1990) Lyotard, F.(1985).

γ. Τα ηγεμονικά παραδείγματα: ιστορική-αναλυτική προσέγγιση του πεδίου

Σε αυτό το σημείο, για την κατανόηση της δυναμικής της λειτουργίας, της αξιολόγησης, της ταξινόμησης και των εννοιολογήσεων της λαϊκής μουσικής, θα προχωρήσω στην ανάλυση των πολιτισμικών ηγεμονικών σχηματισμών στο ειδικό ιστορικό τους περιβάλλον, εστιάζοντας στις συγκροτήσεις της μουσικής σκηνής και του ευρύτερου πολιτισμικού πεδίου της Αθήνας, σε διαχρονική (ιστορική) και συγχρονική προοπτική. Η ιστορική προσέγγιση που ακολουθεί, έχει ως βασικό άξονα την ανάλυση των ηγεμονικών παραδειγμάτων¹²¹ που επέδρασαν στο πεδίο της λαϊκής μουσικής, αλλά και των δομών και σχέσεων εξουσίας στο ευρύτερο πολιτισμικό πεδίο. Σύμφωνα με τη θεωρία της πρακτικής, η μελέτη των σχέσης δομής-δραστηριότητας θα πρέπει να μελετηθεί μέσα στο ιστορικό πλαίσιο που αναπτύσσεται. Τα υλικά των δομών είναι η ιστορία και η εξουσία.¹²² Επομένως μια τέτοια προσέγγιση είναι απαραίτητη προκειμένου να εξηγηθεί η δυναμική του πολιτισμικού πεδίου. Στο κείμενο που ακολουθεί, αναδύεται η ιστορική δυναμική της συγκρότησης «εθνικής» και «λαϊκής» «παράδοσης». Η ανάλυση βασίζεται σε στοιχεία που προέκυψαν από την ιστορική, αρχαιολογική και βιβλιογραφική έρευνα, που διεξήγαγα στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας.

1. Το λαϊκό τραγούδι των πόλεων, οι απαρχές, η λαογραφία και τα ιστορικά συγκείμενα.

Ελληνόφωνο λαϊκό τραγούδι των πόλεων, με στοιχεία διαφοροποίησης από το δημοτικό τραγούδι της υπαίθρου,¹²³ υπήρχε πριν τη συγκρότηση του νέου

¹²¹ Όπως έχω ήδη αναφέρει, στόχος της παρούσας μελέτης, είναι η αποκωδικοποίηση (ως προς τις μουσικές και κοινωνικοπολιτικές τους διαστάσεις) των ηγεμονικών παραδειγμάτων που αφορούν στην οριοθέτηση της λαϊκότητας, τα οποία επιδρούν και επέδρασαν διαχρονικά ως ρυθμιστικά-κανονιστικά μοντέλα δράσης στο πεδίο των μουσικών πρακτικών, στη σκηνή της Αθήνας. Γι αυτό το σκοπό είναι απαραίτητη η ιστορική προσέγγιση του ευρύτερου πολιτισμικού πεδίου μέσα από την έρευνα διαφόρων πηγών. Η εννοιολόγηση, ταυτοποίηση και αποκωδικοποίηση αυτών των παραδειγμάτων, η ύπαρξη των οποίων εντοπίστηκε στο πλαίσιο της ιστορικής μελέτης της εξέλιξης των δόμων του πεδίου της αθηναϊκής σκηνής στηρίχτηκε στην θεωρητική σύλληψη της ηγεμονίας του A. Gramsci (1971), στη θεωρία της πρακτικής και στο θεωρητικό έργο του R. Williams για την επιλεκτική παράδοση (1977: 123) (Σημαντικές πηγές: *Η ιστορία του 20ου αιώνα* (2003): Ελληνικά Γράμματα, *Ελληνική Πολιτική Ιστορία 1950–2004* (2011): Θεμέλιο, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1700-2000*, (2003) Παναγιωτόπουλος, Β. (διεύθ.-επιμ.), τ. 3- 10: Ελληνικά Γράμματα, Παπαγεωργίου, Στ., (2003). *Από το γένος στο έθνος. Η θεμελίωση του ελληνικού κράτους (1821-1862)*: Εκδ. Παπαζήση, Σκοπετέα Ε., (1988) *Το «Πρότυπο Βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880)*: Πολύτυπο, Πιζάνιας, Π. (επιμ.-εισαγ.) (2009). *Η Ελληνική Επανάσταση του 1821. Ένα ευρωπαϊκό γεγονός* Αθήνα: Κέδρος).

¹²² Ο A. Giddens (1979) θεωρεί τις δομές σαν τα αποθέματα μη αρθρωμένης γνώσης, που οι άνθρωποι χρησιμοποιούν μη εμφανώς για να προσανατολιστούν σε ορισμένες περιστάσεις και για να ερμηνεύσουν τις πράξεις των άλλων. Σύμφωνα με τους Π. Μπουρντιέ (1977: 83) και Giddens (1979), οι δομές είναι προϊόν των ιστορικών πρακτικών, των οποίων η αρχή παραγωγής είναι το προϊόν των δομών που στη συνέχεια τείνει στην αναπαραγωγή τους. Η δομή υπάρχει μόνο στην πρακτική της εκδήλωσης και εξαρτάται από την πράξη της οποίας αποτελεί το μέσο και το αποτέλεσμα. Η αποτύπωση της δομής, των διατεταγμένων όψεων της δράσης, γίνεται αντιστικτικά με την τυχαία φύση του συμβάντος. Ο Sahlins ορίζει τη «δομή της άρθρωσης της περιστασης» σαν την «πρακτική πραγματοποίηση των πολιτισμικών κατηγοριών, στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου ιστορικού πεδίου, το πώς εκφράζονται στην νοηματοδοτημένη πράξη των ιστορικών δρώντων, συμπεριλαμβανομένης της μικροκοινωνιολογίας της διαδραστικότητας τους» (1985: XIV).

¹²³ Παρά το γεγονός ότι αυτά τα τραγούδια υπήρχαν, δεν είχαν θεωρηθεί άξια μελέτης. Ο λόγος είναι ότι δεν τους είχε αναγνωριστεί το καθεστώς του καλλιτεχνικού δημιουργήματος, καθώς η

ελληνικού Κράτους κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας, όπως επισήμανε πρώτος ο Claude Fauriel (1824),¹²⁴ και υπενθυμίζει ο Νέαρχος Γεωργιάδης.¹²⁵ Από τα μέσα του 19ου αιώνα το τραγούδι αυτό αποκτά καινούργια χαρακτηριστικά, ως συνέπεια

προσέγγιση της αστικής τάξης για τη μελέτη της ιστορίας και της τέχνης, επικεντρωνόταν στην έννοια του «ατομικού» και όχι του συλλογικού υποκειμένου. (Ευαγγελή Αρ. Ντάτση, *Η ποιητική του λαϊκού πολιτισμού*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2004, σελ. 45). Το ενδιαφέρον για τη μελέτη των παραδοσιακών δομών οφείλεται στην επίδραση του ευρωπαϊκού εθνικισμού του 19ου αιώνα, του οποίου τάσεις έφτασαν και στην Ελλάδα, ιδίως μετά τη δημιουργία του έθνους-κράτους. Το δυτικό μοντέλο της εθνικής ταυτότητας θεωρεί τα έθνη ως πολιτισμικές κοινότητες που έχουν κοινές ιστορικές μνήμες, μύθους, σύμβολα και παραδόσεις. (Anthony Smith, *Εθνική ταυτότητα*, μτφρ. Εύα Πέππα, Οδυσσέας, Αθήνα, 2000, σελ. 26., βλ. επίσης Anderson, Β.:1983) Αυτή η θεώρηση στηριζόταν στην ιδέα ότι: «Το κράτος για να υπάρξει έχει ανάγκη από συνοχή και κοινωνική ισορροπία. Αυτή η ανάγκη απαιτεί την καλλιέργεια μιας κοινής και ενιαίας συνείδησης. Πρόκειται για στόχο που επιτυγχάνεται με την προβολή των στοιχείων τα οποία τονίζουν τα κοινά χαρακτηριστικά της ταυτότητας των πολιτών» (κοινής γλώσσας, θρησκείας, παράδοσης, ιστορίας, κλπ.). (Ευαγγελή Αρ. Ντάτση, *ό.π.*, σελ. 220). Τοιουτοτρόπως, ο λαός της λαογραφίας προσδιορίστηκε μέσα από το πρίσμα της εθνικής ιδεολογίας και συνδέθηκε κυρίως με την φυλετική και ιστορική έννοια του έθνους, ενώ αποσυνδέθηκε παντελώς από την έννοια της κοινωνικής τάξης, η οποία απορροφήθηκε από την φυσικοποιημένη αντίληψη του λειτουργικού καταμερισμού της εργασίας. (Ευαγγελή Αρ. Ντάτση, *ό.π.*, σελ. 219). Οι όποιες αντιθέσεις (γλωσσικές, κοινωνικοοικονομικές, κλπ.) δεν αναγορίζονταν.

Η επιστήμη της λαογραφίας που αναπτύχθηκε στην Ελλάδα υπό την επίδραση (κυρίως) του γερμανικού ρομαντισμού (που επικεντρώθηκε στην έννοια της υπερβατικής ψυχής του λαού ως κάτι γραμμικό, κατά κάποιον τρόπο, άχρονο και υπερταξικό. (βλ. Αλέξης Πολίτης (1984), *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, Αθήνα: Εκδ. Θεμέλιο, σελ.33), χαρακτηρίστηκε από εθνοκεντρικές, ανιστορικές προσεγγίσεις, που εξιδανίκευαν και μυθοποιούσαν τον λαϊκό πολιτισμό, ο οποίος, σε ένα τέτοιο πλαίσιο, κυρίως από το 1880 και μετά, βγαίνει από την αφάνεια και αντιμετωπίζεται ως παρακαταθήκη πολιτισμικής διαχρονικής κληρονομιάς. Στην ουσία, χρησιμοποιήθηκε ως απόδειξη ύπαρξης ενός ενιαίου πολιτισμικού συνόλου, εξυπηρετώντας τους εθνικιστικούς στόχους για την προβολή εθνικής ομοιογένειας. (Ευαγγελή Ντάτση, *Η ποιητική του λαϊκού πολιτισμού*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2004, σελ. 219-222).

(cit.επίσης στο <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=4126>)

¹²⁴ Το θέμα της καταγωγής του νεοελληνικού δημοτικού τραγουδιού τέθηκε ήδη πριν την Επανάσταση του 1821, σε συνάρτηση με την ανάγκη απόδειξης της πολιτισμικής συνέχειας του ελληνισμού. Οι πρώτες καταγραφές πραγματοποιήθηκαν από ευρωπαίους περιηγητές (κυρίως κατά τους δύο τελευταίους αιώνες της τουρκοκρατίας). Ο πρώτος όμως που μελέτησε τα δημοτικά τραγούδια συστηματικά, υπήρξε ο Claude Fauriel (Α΄ Τόμος - 1824, Β΄ Τόμος - 1825), που με τα σχόλιά του άνοιξε το δρόμο της ιδεολογικής αποδοχής τους. (βλ. Fauriel Cl. (2002) *Δημοτικά τραγούδια της σύγχρονης Ελλάδας*, Αθήνα: Νίκας). Από την έρευνα αυτή συνέχισαν αργότερα οι Έλληνες λαογράφοι (Ν.Πολίτης, Σ.Κυριακίδης, κά.) οι οποίοι επισήμαναν την σύνδεση με την Αρχαιότητα ως προς ένα σύνολο κοινωνικών και οικογενειακών εκδηλώσεων που σχετίζονταν με την καθημερινή ζωή (γάμο, θάνατο, δουλειά, παιχνίδι), γιορταστικά και λατρευτικά έθιμα, κλπ.. Από αυτή την εποχή ξεκίνησε η αναζήτηση αρχαϊκών «επιβιώσεων» στις οποίες βασίστηκε η ερμηνεία του λαϊκού πολιτισμού (με αναχρονιστικές αναγωγές, αποκομμένες από το ζωντανό λαϊκό σώμα). (βλ.Ε.Γ.Κατωμένος, *Δημοτικό Τραγούδι.Μια διαφορετική προσέγγιση*, Πατάκη, Αθήνα, 1999, σελ 33). Στη συνέχεια, αρκετοί ακόμη ακολούθησαν παράδειγμα του Claude Fauriel, επιχειρώντας την αποκάθαρση των «πρωτότυπων» κειμένων, (δημοσιεύοντας ακόμα κείμενα δικά τους ως γνήσια δημοτικά). Τέτοιες επεξεργασίες του υλικού εξ άλλου, επικεντρώνονταν στο κείμενο, αφαιρώντας τη ζωντάνια του προφορικού λόγου (Αλέξης Πολίτης, 1984:289-291). Οι άμεσες επεμβάσεις των συλλογών στα κείμενα στόχευαν στην εξομάλυνση των τοπικών γλωσσικών ιδιομορφιών, στο λυρισμό υφολογικά (Στάθης Δαμιανάκος : 47) και στην απόπειρα ενίσχυσης της εθνικής συνείδησης μέσω της δημιουργίας της «καινούργιας μορφής του Έλληνα». Με αυτόν τον τρόπο, το τραγούδι «αποκαθάρθηκε» από «ξενικά» στοιχεία. (Γ.Αποστολάκης, *Το κλέφτικο τραγούδι. Το πνεύμα και η τέχνη του*, Βιβλιοπωλείον Εστίας, Αθήνα, 1950, σελ. 43-44.) (επίσης cit. <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=4126>)

¹²⁵ Ν. Γεωργιάδης, (1996), *Από το Βυζάντιο στον Μάρκο Βαμβακάρη* – Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή. Ν. Γεωργιάδης, (1999), *Ο Ακρίτας που έγινε ρεμπέτης* – Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή και Ν. Γεωργιάδης, (2001), *Το φαινόμενο Τσιτσάνης* – Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή.

της διαμόρφωσης νέων κοινωνικών σχέσεων. Το νέο λαϊκό τραγούδι εμφανίζεται σε περιοχές όπου παρατηρούνται συγκεντρώσεις ελληνικών πληθυσμών, με παράλληλη δημιουργία αστικών κέντρων, αστικού τρόπου ζωής και ανάλογης κοινωνικής συμπεριφοράς (στις πόλεις της Ελλάδας και της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας όπου κυριαρχούν πλέον οι πρωτοκαπιταλιστικές οικονομικές δομές). Σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κουνάδη,¹²⁶ το νέο λαϊκό τραγούδι των πόλεων στην εξέλιξη του, κατά τον 19^ο και τις αρχές του 20^ο αιώνα, αναπτύσσεται σε τρεις χώρους, που βρίσκονται σε συνεχή επικοινωνία μεταξύ τους και αλληλεπίδραση. Πρόκειται για τα αστικά κέντρα του νέου ελληνικού κράτους (κυρίως τη Σύρο και τον Πειραιά), τα αστικά κέντρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (κυρίως τη Σμύρνη, αλλά και την Πόλη),¹²⁷ καθώς και τις ΗΠΑ,¹²⁸ όπου, από την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1920, μεταναστεύουν εκατοντάδες χιλιάδες Έλληνες από την Ελλάδα και την Τουρκία.

Ας ασχοληθούμε όμως τώρα με τα μουσικά δρώμενα και την πολιτισμική δυναμική της Αθήνας, που το 1834 γίνεται η πρωτεύουσα του νέου Ελληνικού Κράτους.¹²⁹ Η επιλογή αυτή στηρίχτηκε στο αρχαίο κλέος της πόλης, ως γενέτειρας της δημοκρατίας, των φιλοσοφικών ιδεών και του ελληνικού πολιτισμού. Όμως η Αθήνα του 1834 δεν ήταν παρά μια πόλη ερειπίων, με περίπου 7.000 κατοίκους. Η εγκατάσταση του Όθωνα και της αυλής του εισάγει νέα, δυτικά, μουσικά ήθη για ένα τμήμα των κατοίκων, αλλά η πλειονότητά τους αρέσκεται σε δημώδη άσματα και ανατολίτικα ακούσματα, σαρκιά και αμανέδες.

Σύμφωνα με μαρτυρίες της εποχής, διαπιστώνεται ότι η μουσική ζωή κατά τις πρώτες δεκαετίες μετά την ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους κινείται σε δυο επίπεδα. Αφ' ενός υπάρχει η παραδοσιακή μουσική που συνεχίζει να καλλιεργείται στην ύπαιθρο και αφ' ετέρου οι μετακλήσεις ευρωπαϊκών μουσικών θιάσων στα νέα αστικά κέντρα. Με τον τρόπο αυτό, οι νεόκοποι αστοί έρχονται για πρώτη φορά σε επαφή με τον ευρωπαϊκό μουσικό πολιτισμό. Αυτή η αισθητική υποστηρίζεται από τις κυρίαρχες τάξεις (τους αστούς και το παλάτι) και αποτελεί το ηγεμονικό

¹²⁶ Κουνάδης, Π. (2000), *Γεια σου περήφανη κι αθάνατη εργατιά. Μια διαδρομή στο κοινωνικό λαϊκό τραγούδι* – ΑΡ.ΙΣΤΟ.Σ. ΓΣΕΕ, σ. 9.

¹²⁷ Στα αστικά κέντρα της Μικρασίας, ο ελληνικός πληθυσμός δημιουργεί, αντλώντας από κάθε παράδοση. Το σμυρναϊκό, που είναι σύνθεση διαφορετικών στοιχείων, όπως ανατολίτικοι ρυθμοί και μακάμια, ελληνικοί στίχοι και ευρωπαϊκά όργανα, κυριαρχεί.

¹²⁸ Στις ΗΠΑ το νέο λαϊκό τραγούδι λειτούργησε ως «συνδετικός ιστός ανάμεσα στις διάφορες ομάδες των Ελλήνων από διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές, με τις τοπικές πολιτιστικές τους ιδιομορφίες» (Παναγιώτης Κουνάδης, *ό.π.*, σ. 10). Δέχτηκε, έτσι, επιρροές απ' το δημοτικό τραγούδι, τόσο του χώρου της ηπειρωτικής Ελλάδας όσο και των νησιών και της Μικράς Ασίας. Εκεί είναι που έγιναν και οι πρώτες ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών, ήδη από την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα. Τα χρόνια που ακολούθησαν τη Μικρασιατική καταστροφή, αλλά και πριν από αυτήν, μεγάλος αριθμός Ελλήνων μετανάστευσε στις Η.Π.Α., μεταφέροντας εκεί την ελληνική μουσική παράδοση, αλλά και το ρεμπέτικο. Ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα ηχογραφούνται από αμερικάνικες εταιρείες σμυρναϊκά και δημοτικά τραγούδια. Το 1919 ιδρύονται οι πρώτες ελληνικές δισκογραφικές εταιρείες και από τα μέσα της δεκαετίας του '20 υπάρχουν ηχογραφήσεις τραγουδιών τα οποία μπορούν να θεωρηθούν ρεμπέτικα, πριν ακόμα αρχίσουν οι ηχογραφήσεις στην Ελλάδα. Μέχρι και το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο γράφονται και ηχογραφούνται αρκετά πολύ αξιόλογα κομμάτια, ενώ η συνεργασία Ελλήνων με ξένους μουσικούς δίνει πολύ ενδιαφέροντα αποτελέσματα. Ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού Πηγή:<http://rempetikogeo69.blogspot.gr/2010/09/blog-post.html> Τελευταία επίσκεψη 19 Φεβρουαρίου 2017

¹²⁹ Η ιστορία της πόλης, αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της συνέχειας και του διαφωτιστικού ρόλου που καλείται να αναλάβει το νέο βασίλειο. Η άμεση σχέση της πόλης με το απώτερο παρελθόν, γίνεται για τους διανοούμενους της εποχής το βασικό ιδεολογικό στοιχείο στήριξης του κρατικού και εθνικού οικοδομήματος.

παράδειγμα της εποχής. Από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους και μέχρι περίπου το 1880, το ιταλικό μελόδραμα, κυριαρχεί στην Αθήνα ως εξευρωπαϊσμένη και σύγχρονη μορφή διασκέδασης, αλλά και πηγή έμπνευσης για την αστική μουσική δημιουργία: όλα σχεδόν τα «ελληνικά» τραγούδια της εποχής βασίζονταν πάνω σε μελωδίες από τις ιταλικές όπερες. Οι πρώτες προσπάθειες για δημιουργία εντόπιας μουσικής και θεατρικής παραγωγής, καθώς και ο πόθος για εξευρωπαϊσμό θα οδηγήσουν στην δημιουργία του Αθηναϊκού τραγουδιού (για το οποίο χρησιμοποιείται ως βάση η επτανησιακή καντάδα, η δε επίδραση του ιταλικού μελοδράματος είναι ευδιάκριτη, αλλά αφομοιωμένη), του κωμειδυλλίου, της Αθηναϊκής επιθεώρησης και της οπερέτας, που είναι είδη μουσικο-θεατρικά. Η έλλειψη τεχνολογίας αποθήκευσης και αναμετάδοσης του ήχου μετατρέπει το θέατρο σε όχημα διάδοσης της μουσικής, αφού μεγάλη μερίδα του κοινού πηγαίνει στο θέατρο για να ακούσει μουσική.

2. Από το 1871 έως τη Μικρασιατική Καταστροφή.

Προς ενίσχυση της δυτικής μουσικής κουλτούρας, το 1871 ιδρύεται το Ωδείο Αθηνών. Την ίδια χρονιά ανοίγει το πρώτο καφέ-σαντάν, όπου καλλιτέχνιδες από τη Δύση, κυρίως Αυστριακές, Ιταλίδες, Γαλλίδες και Γερμανίδες, αναλαμβάνουν να μηήσουν τους αθηναίους σε νέο, δυτικό ήθος διασκέδασης.

Το 1873 ανοίγει το πρώτο καφέ-σαντούρ. Αυτή είναι και η εποχή που θα ξεκινήσουν έντονες αντιπαράθεσεις μεταξύ των διανοουμένων της εποχής, για το ζήτημα της ελληνικής εθνικής πολιτισμικής ταυτότητας, που διερευνάται στα πλαίσια του διπόλου Ανατολή-Δύση. Στα 1880 η Αθήνα είχε χωριστεί στα δύο. Από τη μια μεριά βρίσκονταν οι «ερασταί της ασιάτιδος μούσης»¹³⁰ και από την άλλη όσοι πίστευαν πως οι αμανέδες δεν είχαν τίποτε το ελληνικό. Έως το 1886 η Αθήνα θα έχει κατακλυστεί από καφέ αμάν. Η απόλυτη κυριαρχία του αμανέ θα κρατήσει δέκα χρόνια. Προς το τέλος του αιώνα παρατηρείται η παρακμή των καφέ-αμάν, η εμφάνιση του θεάτρου σκιών και της αθηναϊκής επιθεώρησης. Με αυτό το θεατρικό είδος αναζωπυρώθηκε η αγάπη του κοινού για την ξένη μουσική. Η μουσική της επιθεώρησης, που κυριαρχεί με μεγάλη επιτυχία στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, (τουλάχιστον μέχρι το 1922), ήταν –εκτός ελαχίστων περιπτώσεων– πιστή αντιγραφή ξένων μελωδιών.

Ενώ όμως τα μεσοστρώματα, ακόμη και οι ανεξάρτητοι μικροπαραγωγοί, τεχνίτες κ.ά., βρίσκουν την έκφρασή τους, σε αντιστοιχία με τους ιδεολογικούς προσανατολισμούς της κυρίαρχης τάξης, στο τραγούδι που κυριαρχείται από δυτικά στοιχεία (επτανησιακή καντάδα, ευρωπαϊκά και τραγούδια της οπερέτας και της θεατρικής επιθεώρησης), το κοινωνικό φάσμα της λαϊκής μουσικής λειτουργίας δεν μπορεί να καλυφθεί μόνο από αυτό. Υπάρχει βέβαια στον αστικό χώρο το δημοτικό τραγούδι, που για αιώνες, με βασικό γνώρισμα την προφορικότητα, αποτελούσε κύριο μέσο έκφρασης και πολιτισμική κληρονομιά του λαού, αλλά περισσότερο ως κατάλοιπο ενός πολιτισμού, με κέντρο την αγροτική ζωή της υπαίθρου, που χάνεται σταδιακά. Οι νέες συνθήκες θα δημιουργήσουν ένα νέο είδος τραγουδιού των πόλεων, που θα ζυμωθεί με τις παλαιότερες φόρμες, ανατολικές και δυτικές και θα εκφράσει τις ανάγκες μιας νέας κοινωνικο-οικονομικής τάξης ανθρώπων.

¹³⁰ Τα καφέ-σαντούρ ήταν μουσικά καφενεία όπου ακούγονταν ανατολίτικη μουσική. Από το 1886 θα ονομάζονται καφέ-αμάν. Οι πληροφορίες για τα καφέ αμάν, καθώς και για την εποχή τους, προέρχονται από τη μελέτη του Θεόδωρου Χατζηπανταζή, *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί...: Η ακμή του Αθηναϊκού Καφέ Αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α'.* Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου - Αθήνα, Στιγμή, 1986 καθώς και του Λάμπρου Λιάβα. *Το ελληνικό τραγούδι*, Αθήνα, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, 2009.

Το ηγεμονικό παράδειγμα στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αι. Η γενιά του '80 και το δίπολο ανατολή-δύση

Περί το τέλος του 19^{ου} αιώνα, ο ελληνικός χώρος αποκτά αστικό χαρακτήρα. Η Αθήνα εξελίσσεται σε πολιτισμικό κέντρο λογοτεχνικών ρευμάτων. Ο τύπος, που αποκτά κοινωνικό ρόλο, γίνεται βιοποριστικό μέσον και βήμα έκφρασης των λογοτεχνών. Πληθώρα συγγραφέων και έργων εμφανίζονται. Αυτή την περίοδο, κυριαρχεί η ιδέα του έθνους-κράτους και η προσπάθεια υλοποίησής της. Παράλληλα, η Μεγάλη Ιδέα,¹³¹ με τις αλτρωτικές συμπαραδηλώσεις της είναι το βασικό ιδεολογικό πρόταγμα, ως κατάλοιπο του ρομαντισμού. Το όραμα αυτό, ενισχύεται και από τις εδαφικές επεκτάσεις.

Σημαντική στη διαδικασία της ιδεολογικής συγκρότησης του έθνους-κράτους, είναι η συλλογή και αποκάθαρση στοιχείων του «ελληνικού πολιτισμού». Σε αυτό το πλαίσιο, η μουσική προσεγγίζεται σαν βασικό ταυτοποιητικό στοιχείο. Ήδη από το 1852 ο Σ. Ζαμπέλιος δημοσίευσε την συλλογή ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, με τίτλο: *Άσματα Δημοτικά της Ελλάδος. Εκδοθέντα μετά μελέτης ιστορικής περί Μεσαιωνικού Ελληνισμού*. Στην εισαγωγή του έργου αυτού, διατύπωσε την άποψη για την ενότητα του ελληνισμού από την αρχαιότητα μέχρι την σύγχρονη εποχή και εισηγήθηκε την τριμερή διαίρεση της ελληνικής ιστορίας σε αρχαία, μεσαιωνική και νέα.¹³² Το δόγμα της συνεχούς εξέλιξης του ελληνισμού, θα αποτελέσει κοινό πεδίο αναφοράς και επεξεργασίας, για τις επόμενες σχολές των διανοούμενων.

Σημαντικό είναι το ρεύμα, που εκδηλώνεται στο πέρασμα από τον ρομαντισμό στο νατουραλισμό, η «Γενιά του 1880», που επιχειρεί να συνθέσει την ελληνική

¹³¹ «Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, το γεγονός ότι το μεγαλύτερο μέρος του Γένους παρέμενε ακόμη υπόδουλο και ο αρκετά βίαιος εκδυτικισμός που επέβαλε στο νεοσύστατο βασίλειο η βαυαροκρατία έστρεψαν τα βλέμματα πολλών Ελλήνων στην Ανατολή και αναζωπύρωσαν τα παλαιά αντιδυτικά αισθήματα. Οι διαφωτιστές είχαν πλέον υπολογίσιμους αντιπάλους και έξω από τους συντηρητικούς εκκλησιαστικούς κύκλους. Οι διαφορετικές απόψεις αποτυπώνονται σε κείμενα της εποχής. Υπέρ της Δύσης είναι το άρθρο με τίτλο «Τι είναι η Ελλάς; Ανατολή ή Δύσις;» που δημοσίευσε ανωνύμως ο Μάρκος Ρενιέρης, το 1842 και όπου αναφέρει, η Ελλάς κατά την φύσιν, κατά τον πολιτισμόν, κατά την ιστορικήν αυτήν αποστολήν, είναι Δύσις και όχι Ανατολή· ότι εις τους χρόνους της παρακμής και διαφθοράς, επί των Βυζαντινών, εφάνη λησμονούσα εαυτήν και εις το αντίθετον εαυτής μετασηματιζομένη· ότι όμως αναγεννηθείσα ήδη, επανέρχεται ως φωταγωγόν άστρον εις την αρχαίαν αυτήν τροχίαν, και υπόσχεται να γίνη εκ νέου ο αρχηγός της Δύσεως εις την ηθικήν της Ανατολής κατάκτηση και ανάπλασιν. Δύο χρόνια όμως μετά τη δημοσίευση αυτού του άρθρου, ο Κωλέττης, αγοράζοντας στην Εθνοσυνέλευση, χρησιμοποίησε την έκφραση «Μεγάλη Ιδέα», η οποία έμελλε να ορίσει τον άξονα της εθνικής πολιτικής, ερμηνευόμενη είτε ως πρόταγμα για την απελευθέρωση των αλύτρωτων Ελλήνων και την ανασύσταση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας είτε, σε ηπιότερη εκδοχή, ως ιστορικός προορισμός της Ελλάδας να μεταλαμπαδεύσει τα φώτα από τη Δύση στην Ανατολή. Το 1853 επίσης, ο Κ. Παπαρρηγόπουλος δημοσίευσε την επίτομη Ιστορία του ελληνικού έθνους, προ-είκασμα της κατοπινής πολύτομης, με την οποία θα αναδείκνυε τη συκοφαντημένη από τον Γίββωνα και τους Έλληνες διαφωτιστές Βυζαντινή Αυτοκρατορία σε ένδοξη περίοδο της εθνικής μας ιστορίας που διασφάλισε τη συνέχεια μεταξύ αρχαίου και νεότερου ελληνισμού. Η ιστορική αυτή αποκατάσταση του Βυζαντίου, στην οποία είχε συμβάλει ενωρίτερα και ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος, αναπτέρωσε, όπως ήταν φυσικό, τη Μεγάλη Ιδέα, αλλά στάθηκε κι ένα ανέλπιστο, θα έλεγα, δώρο στους εμφορούμενους από αντιδυτικό και αντιδιαφωτιστικό μένος.» (Πηγή: Σάββας Κονταράτος, *Η μυθοποίηση της «καθ' ημάς ανατολής», στο συλλογικό τόμο, Μύθοι και ιδεολογήματα στη σύγχρονη Ελλάδα*, (πρακτικά επιστημονικού συμποσίου, 23-24 Νοεμβρίου 2005), Εταιρεία Σπουδών, Αθήνα 2007, σελ. 138-141).

¹³² Ταμπάκη Άννα, «Η μετάβαση από το Διαφωτισμό στο Ρομαντισμό στον ελληνικό 19ο αιώνα. Η περίπτωση του Ιωάννη και του Σπυρίδωνα Ζαμπέλιου», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, τομ. 30: 31-46, και στον τόμο με μελέτες της: *Ζητήματα συγκριτικής γραμματολογίας και ιστορίας των ιδεών. Εννέα μελέτες*, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2008, σελ. 99-116.

παράδοση και τον ευρωπαϊκό πολιτισμό με ισορροπημένο τρόπο. Αυτή την εποχή ο λαϊκός πολιτισμός βγήκε από την αφάνεια για να αναγνωριστεί και να εκτιμηθεί ως πολιτισμική παρακαταθήκη. Στην ουσία, όμως χρησιμοποιήθηκε ως απόδειξη της ύπαρξης ενός ενιαίου πολιτισμικού συνόλου, εξυπηρετώντας τους εθνικιστικούς στόχους για την προβολή εθνικής ομοιογένειας.¹³³

Στην κατεύθυνση αυτή πρωτοστατεί η Ελληνική Λαογραφική Εταιρία που ιδρύεται από τον Νικόλαο Πολίτη το 1908, το έργο του οποίου συνεχίζει αργότερα ο καθηγητής της Λαογραφίας Στίλπων Κυριακίδης κ.ά. . Από τους πρωτεργάτες της λαογραφίας, ο Ν. Πολίτης συστηματοποίησε το πεδίο της, ώστε να καλύπτει όλο το φάσμα των εκδηλώσεων του παραδοσιακού βίου της νεότερης Ελλάδας. Ειδικά για τη μουσική, επιχειρήθηκε σωστική καταγραφή πλήθους μουσικών και ποιητικών κειμένων. Οι επεμβάσεις όμως των συλλογών στα κείμενα, αφαίρεσαν τα ζωντανά στοιχεία. Εξομάλυναν τις τοπικές γλωσσικές ιδιαιτερότητες και παράλληλα τόνισαν τα στοιχεία που συνέθεταν την κατασκευασμένη νέα εθνική ταυτότητα, (θρησκεία, συσκοτισμένη ιστορία, προαιώνια φυλή). Ότι δε συμβιβαζόταν με το κανονιστικό σχήμα απορρίπτονταν. Τα λαϊκά μουσικά υλικά «αποκαθάρθθηκαν», με αυτόν τον τρόπο, από ανεπιθύμητα στοιχεία: οι στίχοι είναι πλέον μόνο ελληνικοί.¹³⁴ Παράλληλα, προκειμένου να αποδειχτεί η συνέχεια του έθνους, προτείνεται η αυθαίρετη σύνθεση των παλαιότερων λαϊκών μουσικοποιητικών παραδόσεων σε ένα εξελικτικό σχήμα, όπου το ακριτικό έπος, τοποθετείται ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στο ομηρικό έπος και τα δημοτικά τραγούδια.

Σε κάθε περίπτωση, η ενθάρρυνση της μελέτης της παραδοσιακής ζωής αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τη θεματική και την τεχνοτροπία των ποιητών της Γενιάς του 1880 και των εκπροσώπων της ηθογραφικής πεζογραφίας. Η ηθογραφία κινείται στο δίπολο αστικό-αγροτικό (*urban-rural*). Σκοπός είναι να μελετηθούν τα στοιχεία που έχουν σχέση με τους Έλληνες και να συγκριθούν με τα δυτικά στοιχεία. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το θέμα του προσδιορισμού της ελληνικότητας, σε σχέση με την Ανατολή και τη Δύση, είναι ένα από τα κεντρικά ζητήματα που απασχολούν τους διανοούμενους και τον πολιτισμικό σχεδιασμό του κράτους.

Στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, αν και υπάρχει έντονη αναζήτηση στις πηγές της ελληνικής «καθ' ημάς» ανατολικής κουλτούρας και του λαϊκού πολιτισμού, οι ηγεμονικές τάσεις είναι δυτικοκεντρικές, αφού η Δύση θεωρείται ότι μέσα από την αναγέννηση και το διαφωτισμό συντήρησε και τακτοποίησε τα αρχαία υλικά της ελληνικής κουλτούρας. Η κατασκευή της ελληνικότητας είναι ευρωπαϊκής προέλευσης. Αυτές οι προσεγγίσεις πραγματοποιούνται στο πλαίσιο του γενικότερου κλίματος που επικρατεί στην Ευρώπη κυρίως. Τα εθνικά μουσικά υλικά¹³⁵ εξετάζονται υπό το πρίσμα μιας λόγιας προοπτικής, που χρησιμοποιεί δυτικά δομικά μουσικά πρότυπα, προκειμένου να ανασυντάξει τα εγχώρια πολιτισμικά υλικά.¹³⁶ Χαρακτηριστικό είναι, ότι στη

¹³³ Το όλο εγχείρημα αποτυπώθηκε στην ποίηση και στην πεζογραφία, όπου κυριάρχησε το λαογραφικό περιεχόμενο (1880 με τέλη 19ου αιώνα).

Πηγή : <http://eapilektoi.blogspot.gr/2011/04/30-1880.html>

¹³⁴ Βλ. Πολίτης, 1984:289-291, Δαμιανάκος, 1987:47, Αποστολάκης, 1950: 43-44

(επίσης cit. <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=4126>)

¹³⁵ Χρησιμοποιώ τη φράση «λαϊκά ή εθνικά «μουσικά υλικά» για να αναφερθώ σε αρχετυπικά μουσικά κείμενα της λαϊκής ή δημοτικής μουσικής που λειτουργούν ως μοντέλα-μήτρες για την παραγωγή πολλών συνθέσεων, στη λαϊκή στιχουργία και τη θεματολογία της, σε μουσικές δομές της λαϊκής ή δημοτικής δημιουργίας (ρυθμούς, δρόμους, τρόπους, ηχοχρώματα, ερμηνευτικές τεχνικές και ύφη, ταξίμια, αυτοσχεδιασμούς) σε όργανα και συλλογικές καταστάσεις όπως το γλέντι, κλπ

¹³⁶ Όπως αναφέρει ο Στέφανος Πεσμαζόγλου : «Στο εκπαιδευτικό και πολιτισμικό επίπεδο η Ευρώπη και η Ελλάδα γίνονται ισχυρά σύμβολα ανωτερότητας στον αγώνα για την αποτίναξη της

φάση της αλλαγής του ηγεμονικού παραδείγματος, οι εγχώριοι υποστηρικτές του ανατολικού χαρακτήρα της ελληνικής μουσικής, προκειμένου να νομιμοποιήσουν τις απόψεις τους, αναφέρονται στην πρωτοπορία της ευρωπαϊκής μουσικής.¹³⁷

Το πρώιμο λαϊκό τραγούδι στις πόλεις του νέου Ελληνικού Κράτους

Πέραν των αναζητήσεων και της διαμάχης των διανοουμένων, οι πολιτισμικές ζυμώσεις που πραγματοποιούνται στην κοινωνία, παρουσιάζουν τη δική τους δυναμική. Κατά τον 19ο αιώνα αγροτικοί πληθυσμοί μετακινούνται προς τα μεγάλα αστικά κέντρα και λιμάνια του ελλαδικού χώρου: Αθήνα, Πειραιά, Πάτρα, Θεσσαλονίκη, Ερμούπολη, Βόλο, κ.ά. Αυτά τα πληθυσμιακά στρώματα, που συγκεντρώνονται στην περιφέρεια των πόλεων, συγκροτώντας μια νέα κοινωνική τάξη, ένα μικρό προλεταριάτο, μαζί με ξεπεσμένους κατοίκους της πόλης, επιβιώνουν στα μητροπολιτικά κέντρα, διατηρώντας και εξελίσσοντας τη δική τους προφορική κουλτούρα. Στις φτωχογειτονίες των πόλεων συναντούν τους «μάγκες», ή «κουτσαβάκηδες», οι ρίζες των οποίων βρίσκονται στα τμήματα των διαλυμένων σωμάτων των άτακτων της Επανάστασης του '21 που δεν απορροφήθηκαν από τον κρατικό μηχανισμό. Προλετάριοι και αυτοί επίσης, περιφερόμενοι από δουλειά σε δουλειά, συχνά παράνομη, προσφέροντας μερικές φορές, τις υπηρεσίες τους στα αντιμαχόμενα πολιτικά κόμματα, ζουν σύμφωνα με τους δικούς τους άγραφους νόμους και αξίες. Συχνάζουν στους τεκέδες, όπου καπνίζουν χασις ακούγοντας τραγούδια που παίζουν πλανόδιοι μουσικοί ή και θαμώνες.

Στα αστικά κέντρα συρρέουν άνθρωποι από διαφορετικά μέρη, αναμειγνύονται διαφορετικές πολιτιστικές παραδόσεις, ρυθμοί και τραγούδια, και προκύπτει η ανάγκη κοινής έκφρασης. Σ' αυτή την ανάγκη θεμελιώνεται η γέννηση του νέου περιθωριακού-λαϊκού τραγουδιού των πόλεων, που εμφανίζεται στις φτωχές συνοικίες των κυριοτέρων πόλεων (Πειραιά, Σύρο, κ.λπ.), εκεί όπου οι μάγκες συνυπάρχουν με την καθημαγμένη εργατική τάξη. Στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, το λαϊκό τραγούδι αυτό θα εξελιχθεί στο λεγόμενο «ρεμπέτικο».¹³⁸ Στις απαρχές του λειτουργεί σαν δημοτικό τραγούδι. Οι δημιουργοί του είναι ανώνυμοι και εμπειρικοί. Το λαϊκό τραγούδι των πόλεων του ελλαδικού χώρου, προκύπτει από τη συγχώνευση διαφορετικών στοιχείων. Η Ανατολή αλλά και η Δύση, συντελούν δυναμικά στη διαμόρφωση των διαφόρων εκδοχών του νέου λαϊκού τραγουδιού των πόλεων, που ενσωματώνει στοιχεία από δημοτικά τραγούδια της

οθωμανικής κυριαρχίας και για την εθνική ανεξαρτησία. Τα σύμβολα αυτά πολιτικοποιούνται ενώ οι έννοιες Ευρώπη, Ελλάδα και Έθνος και η ιστορική προσέγγιση τους, ανακαλύπτονται παράλληλα». (*Ευρώπη-Τουρκία ιδεολογία και ρητορεία*, 1993, Αθήνα: εκδ. Θεμέλιο, σ.10)

¹³⁷ Δυτικές αναγνώσεις της ανατολής: σε έκδοση του 1917 του μουσικού περιοδικού *Αρίων* αναφέρεται: «Οι σοφοί της δύσης επέδειξαν επιπολαιότητα και κατηγορούσι της ελλήνων μουσικής ως βαρβάρων, επειδή δεν υποτάσσεται εις τους αυθαιρέτους αυτών κανόνας, τους οποίους άλλωστε η σημερινή σχολή δεν ακολουθεί πιστώως, τείνουσα να ελευθερωθεί από της τυραννίας αυτών». Ενώ παρουσιάζονται παρτιτούρες αρχαίων και παραδοσιακών κειμένων που συνοδεύονται από το εξής σχόλιο: «Τα άσματα εγράφησαν δι' υπόκρουσιν κλειδοκύμβαλου και ο ακροατής πείθεται ότι η ελληνική μουσική αντίληψις είναι λαού προηγμένου. Είναι αφιλόπατρις η προσπάθεια καταπνίξεως του ελληνικού αισθήματος και επιβολής του ξενικού, ιδίως καθ' εποχών που οι μουσικοί της δύσεως ζητούσι νέας οδούς προς αναμόρφωσιν της μουσικής αυτών και ασυνειδήτως νοσταλγούσι προς τα εδραία αρχαία ελληνικά αρμονικά θεμέλια. Τα δημόδη και εκκλησιαστικά άσματα, κατάγονται από τους αυτούς ελληνικούς αρμονικούς κανόνας» (sic). Πηγή: Ρεμαντάς, Α, Ζαχαρίας, Π, 1917. Η μουσική των Ελλήνων, Αρίων, ετήσια μουσική έκδοση, Αθήναι. σελ.5

¹³⁸ Η καταγωγή του όρου ρεμπέτης ανάγεται στην περίοδο της τουρκοκρατίας, και υποδηλώνει τον απροσάρμοστο, ανυπότακτο, ασυμβίβαστο και «εκτός νόμου». Οι έννοιες μάγκες-ρεμπέτες συχνά ταυτίζονταν. Σύμφωνα εξ άλλου με τον τύπο της εποχής, το ρεμπέτικο γεννιέται στις φυλακές του νεοσύστατου ελληνικού κράτους, όπου συχνά οι μάγκες ήταν τρόφιμοι.

ηπειρωτικής Ελλάδας (και τα κλέφτικα), βυζαντινά, νησιώτικα και επτανησιακά ηχοχρώματα και ανατολικά στοιχεία που επιβιώνουν στις πόλεις του νέου ελληνικού κράτους. Για παράδειγμα, τα λεγόμενα «μουρμούρικα»,¹³⁹ που ακούγονταν στον Πειραιά και στον Ψυρρή, πριν το πέρασμα στο 20^ο αιώνα, την ίδια εποχή που η αστική τάξη και οι Βαυαροί διασκεδάζαν με καντρίλιες και πόλκα, εξελίχθηκαν από ανατολίτικες μελωδίες που ζυμώθηκαν με εντόπια στοιχεία.

3.Περίοδος της κυριαρχίας των σμυρναϊκών στοιχείων Μικρασιατική Καταστροφή

Το 1922, μετά την Μικρασιατική καταστροφή και τη υποχρεωτική ανταλλαγή πληθυσμών που ακολούθησε, σύμφωνα με τη Συνθήκη της Λωζάνης, φθάνουν στην Ελλάδα ενάμιση εκατομμύριο πρόσφυγες, αυξάνοντας κατά ¼ τον πληθυσμό της χώρας και προκαλώντας βαθιά κοινωνική και οικονομική κρίση, αφού η ομαλή απορρόφησή τους συναντά τεράστιες δυσκολίες. Οι πρόσφυγες, μαζί τους φέρνουν ένα ανεπτυγμένο, εκλεπτυσμένο μουσικό ιδίωμα και τις δικές τους συνήθειες διασκέδασης. Επανακάμπτουν τα «καφέ αμάν» ή «αμανετζήδικα», όπου ακούγονταν περίτεχνοι αμανέδες και ανατολικά άσματα σε τελετουργική ατμόσφαιρα. Αυτά τα κέντρα, είχαν τραγουδίστριες και μουσικούς ανατολικής προέλευσης και αναπτύχθηκαν, κυρίως, στις συνοικίες της Αγίας Τριάδας στην Ιερά Οδό, στο Γεράνι και στην Πλατεία Ελευθερίας. Την δε ορχήστρα, αποτελούσαν Σαντούρια, βιολιά και λαούτα (Όπως είδαμε πριν, τέτοια κέντρα πρωτοεμφανίστηκαν ως «καφέ σαντούρ» πριν το 1886). Τα κέντρα αυτού του τύπου, απαγορεύτηκαν το 1936, θεωρούμενα ως τουρκοειδή. Το σμυρνέικο και το πολιτικό ύφος θα κυριαρχήσουν από το 1922 και έως το 1932. Σημαντικοί εκπρόσωποι, ο βιολίστας Δ. Σέμσης ή Σαλονικιός και ο μουσικός Σ. Περιστερής αναλαμβάνουν, ως διευθυντικά στελέχη, στις Columbia και Odeon, αντίστοιχα. Κορυφαίοι τραγουδιστές ήταν οι Α.Διαμαντίδης ή Νταλγκάς, Ρ.Εσκενάζυ, Ρ.Αμπατζή, Νούρος, Στελλάκης Περπινιάδης, Γ.Κάβουρας, Κ.Ρούκουνας ή Σαμιωτάκης, Ε.Σωφρονίου κ.ά. Οι μικρασιάτες μουσικοσυνθέτες: Κ.Σκαρβέλλης, Κ.Καρίπης, Γ.Ασίκης, Γ.Δραγάτσης ή Ογδοντάκης, Γιοβάν Τσαούς, Β.Παπάζογλου, Π.Τούντας κ.ά. Οι ζυμώσεις μεταξύ του ρεμπέτικου και του μικρασιατικού ιδιώματος αλληλεπιδρούν καθοριστικά, και στα δύο είδη. Οι ορχήστρες από σαντουροβιόλια επλουτίζονται από μπουζουκομπαγλαμάδες.¹⁴⁰ Στα χρόνια της κατοχής, πολλοί από τους δημιουργούς της σμυρναϊκής σχολής θα χαθούν.

¹³⁹ Η πρώτη καταγεγραμμένη αναφορά για τα μουρμούρικά τα συνδέει με τις φυλακές του Μεντρεσέ, στην Αθήνα στην Πλάκα. Στα 1850 ο Γάλλος ευγενής Απέρ επισκέφτηκε την Ελλάδα για να μελετήσει το πρόβλημα των οθωνικών φυλακών και αναφέρθηκε και στα τραγούδια που ακούγονταν σ' αυτές (τα λεγόμενα «μουρμούρικα» φυλακές του Μεντρεσέ το 1834). Οι φυλακισμένοι τα χόρευαν και τα τραγουδούσαν συνοδεία μπαγλαμά. (πηγή: Καραματσούκης, Π., 2009, *Ρεμπέτικο η φυσιογνωμία του και τα χαρακτηριστικά του σ.12*). Τα «μουρμούρικα» αποτελούν συρραφή διστίχων που επενδύονται με παλαιές, διαδεδομένες λαϊκές μελωδίες. Κάποια τέτοια δίστιχα είναι παμπάλαια δημοτικά, άλλα νεότερα αστικά, και άλλα σύγχρονα με την εποχή της ηχογράφησης τους. Τα «μουρμούρικα» δεν είναι χρονολογήσιμα όχι μόνο γιατί το κάθε δίστιχό τους έχει διαφορετική ηλικία, αλλά επιπλέον και γιατί ποτέ ένας συγκεκριμένος συνδυασμός διστίχων και μελωδίας δεν έλαβε τη μορφή σύνθεσης. Στα τραγούδια των φυλακών αναφέρθηκαν και άλλοι όπως ο Παπαδιαμάντης, ο Δάφνης και ο Καρκαβίτσας, ο οποίος επισκέπτεται το Μοριά το 1890 και καταγράφει ρεμπέτικα τραγούδια των φυλακισμένων, που τραγουδούσαν στο Παλαμίδι το 1891 (στο περιοδικό *Εστία* που εξέδιδε ο Γ. Δροσίνης).

¹⁴⁰ Η συνύπαρξη αιώνων στην ανατολική Μεσόγειο, των ατάστων λαϊκών οργάνων με αυτά της οικογενείας του μπουζουκιού δημιούργησαν κουρδίσματα για τους μπουζουκομπαγλαμάδες που παράγουν τροπικές δομές, που προσιδιάζουν στην βυζαντινή, αραβική αρμονία και στους αρχαϊκούς

Στην Αθήνα επίσης επανακάμπτουν τα Καφέ Σαντάν, που προϋπήρχαν, αλλά λιγότερα και με άλλο ρεπερτόριο. Παράλληλα, από το 1916 μέχρι το 1928 θριαμβεύει η ελληνική οπερέτα, ενώ την δεκαετία του 1930 φθάνουν στο ζενίθ τους τα τραγούδια του κρασιού τα οποία είχαν αρχίσει να γράφονται τα πρώτα χρόνια της οπερέτας. Με την εμφάνιση της δισκογραφίας (από τις αρχές του '30 που αρχίζει να λειτουργεί στον Περισσό μονάδα παραγωγής δίσκων, η αγγλική Gramophone), αλλά και του κινηματογράφου, ο θεατρικός χώρος, που ήταν το μαζικότερο μέσο επικοινωνίας, χάνει έδαφος, και πιθανόν αυτή να είναι η αιτία της παρακμής της οπερέτας.

4. Δεκαετία του '30, αρχές της δεκαετίας του '40 : η ανοδική πορεία του πειραιώτικου ρεμπέτικου, η μεταξική λογοκρισία και η κατοχή.

Όπως αναφέρει ο σημαντικός δημιουργός του λαϊκού τραγουδιού Δ.Γκόγκος ή Μπαγιαντέρας: «Επαγγελματίες του μπουζουκιού δεν υπήρχαν τότε... κανένας. Ο πρώτος που βγήκε ήταν ο Μάρκος. Αυτά όλα έγιναν το '34-'35. Αυτός βγήκε ένα-δυο χρόνια πριν από μένα... Δίσκοι με ρεμπέτικα τραγούδια βγαίνανε, αλλά όχι με μπουζούκια. Σαντούρια, κιθάρες, βιολιά και τέτοια, δημοτικά τραγούδια με κλαρίνα και τέτοια. Ο Μάρκος είναι ο πρώτος που έβαλε μπουζούκι στα ρεμπέτικα».¹⁴¹

Από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '30 κυριαρχεί το πειραιώτικο στυλ με κυριότερο εκφραστή τον Μάρκο Βαμβακάρη. Ο συριανός Μάρκος Βαμβακάρης έρχεται το 1917 στον Πειραιά όπου εργάζεται σαν φορτοεκφορτωτής στο λιμάνι και στην συνέχεια σαν εκδορέας στα σφαγεία. Μπουζούκι άρχισε να παίζει το 1925 κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας. Συχνάζει στα ουζερί και τους τεκέδες του Πειραιά, που εκείνη την εποχή θεωρείται κέντρο της φτώχειας, της παρανομίας, των ναρκωτικών και της πορνείας. Εκεί γνωρίζεται με τους Γ.Μπάτη, Σ.Παγιουμτζή, Δ.Γκόγκο ή Μπαγιαντέρα, Σ.Κερομύτη, Α.Δελιά ή Αρτέμη, Μ.Γενίτσαρη κ.ά. Το 1932 κυκλοφορούν οι πρώτες ηχογραφήσεις τραγουδιών από τον Μάρκο Βαμβακάρη στην Columbia. Θα ακολουθήσουν κι άλλες ηχογραφήσεις που όμως δεν προωθούνται από τους υπεύθυνους της εταιρίας, πιθανότατα για το «βαρύ» περιεχόμενό τους, καθώς και για τις ενορχηστρώσεις στις οποίες δεσπόζουν τα μπουζούκια και οι μπαγλαμάδες που θεωρούνταν όργανα του υποκόσμου, των φυλακών και των τεκέδων.¹⁴² Το 1934, ο Μάρκος μαζί με τους Μπάτη, Παγιουμτζή και Δελιά, σχηματίζουν την πρώτη ρεμπέτικη κομπανία, την ξακουστή «Τετράς του Πειραιώς» και εμφανίζονται στη Μάντρα του Σαραντόπουλου, στην Δραπετσώνα, δίνοντας το έναυσμα για την δημιουργία κι άλλων κομπανιών, με κύρια όργανα τους μπουζουκομπαγλαμάδες. Παράλληλα, οι Σμυρνιοί συνθέτες αρχίζουν να συνθέτουν ρεμπέτικα. Στα τέλη της δεκαετίας του '30, ο Μάρκος είναι ο σημαντικότερος και ο πιο εμπορικός δημιουργός και τραγουδιστής της ελληνικής δισκογραφίας. Σε πολλά τραγούδια του χρησιμοποίησε μουσικά μοτίβα και θέματα που σχετίζονταν με το δημοτικό τραγούδι. Ο τρόπος όμως που οργάνωσε και επέκτεινε τα στοιχεία της παράδοσης, έδωσε στο έργο του μοναδικό χαρακτήρα.

Το 1936 με το καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου (δικτατορία του Μεταξά) θα αρχίσει η επιβολή λογοκρισίας, και όχι μόνο στους στίχους των τραγουδιών, αλλά και στο μουσικό κείμενο. Το περιεχόμενο αλλάζει αναγκαστικά. Οι αναφορές στο χασίσι, στους τεκέδες και στους ναργιλέδες εκλείπουν. Η δισκογραφία προσαρμόζεται.

δρόμους. Πηγή: <http://mousikes-diadromes.gr/component/k2/item/96-i-istoria-tou-laikou-tragoudiou/96-i-istoria-tou-laikou-tragoudiou>

¹⁴¹ Από Συνέντευξη του Μπαγιαντέρα στον Λευτέρη Παπαδόπουλο, το 1972. Η συνέντευξη δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Δίφωνο, πολλά χρόνια μετά, τον Οκτώβριο του 1997.

¹⁴² Πηγή: <http://www.ogdoo.gr/epikairota/koinonia/markos-bambakaris-10-5-1905-8-2-1972-0-p>

Ένα απόσπασμα από ένα σημείωμα με την υπογραφή Σαβαίμ (δημοσιογραφικό ψευδώνυμο του δημοσιογράφου και στιχουργού Αιμίλιου Σαββίδη που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό “Τραγούδι”), μας δίνει μια γεύση του πνεύματος της εποχής, σχετικά με το θέμα αυτό:

"...το υφυπουργείο τύπου έθεσε φραγμόν στις διάφορες αηδίες που άκουγε κανείς από τα μεγάφωνα των καφενείων και των εξοχικών κέντρων. Τα "χασίσια" τα "μουζούκια" οι "λουλάδες" και οι "αργιλέδες", οι ακατάληπτες ρεμπέτικες εκφράσεις που είχαν πλημμυρίσει όλη την Ελλάδα, από τις στιγμές που γράφονται οι γραμμές αυτές ανάγονται πλέον ανεπιστρεπτί στην Ιστορία του θλιβερού παρελθόντος.[...] Στο εξής θα ακούμε ό,τι ωραιότερο λεπτότερο και ευγενικότερο που θα γράφουν οι στιχουργοί και οι συνθέτες μας. Στο εξής δεν θα μπορεί ο κάθε "τυχαίος" να πιάνει ένα μουσικό πεντάγραμμα και αρπάζοντας από τα μαλλιά ένα οποιοδήποτε μουσικό μοτίβο κάποιου... συχωρεμένου σαντουριέρη να το σερβίρει για δημιουργία μοντέρνα. Ούτε και ένας οποιοσδήποτε κουρέας, μεσίτης οικοδομών, ψαράς, ταβερνιάρης, θα παίρνει στα χέρια του ένα κομμάτι χαρτί και θα γράφει αντιαισθητικούς στίχους. [...] Εμείς εδώ στην Ελλάδα, είναι αναντίρρητο ότι έχουμε αρκετά ανεπτυγμένο το μουσικό αίσθημα (πράγμα που το παραδέχονται και οι ξένοι ακόμα) (!) με το φραγμό που θέτει το υπουργείο τύπου και τουρισμού, στις διάφορες αηδίες που εγίνοντο μέχρι χθες πρέπει να είμεθα βέβαιοι ότι θα βελτιωθεί κατά πολύ, ιδίως η ελαφρά μουσική παραγωγή μας (λαϊκά - ρεμπέτικα) και ιδιαιτέρως η καθαρά Ελληνική μουσική την οποία είχαν αναμίξει με ξένα τούρκικα λαϊκά μοτίβα...."¹⁴³

Στο τελείωμα της δεκαετίας του '30 –εμφανίζεται ο Βασίλης Τσιτσάνης (1937) και περίπου την ίδια περίοδο και ο Μ.Χιώτης, ο Γ.Παπαϊωάννου επίσης και ο Α.Χατζηγηρήστος. Όλοι τους σπουδαίοι μουζουζήδες, δημιουργούν σε ελεγχόμενες συνθήκες (μεταξική λογοκρισία), μελωδικές συνθέσεις και περίπλοκες μουσικές φόρμες. Με τη κήρυξη του πολέμου το 1940, γράφτηκαν αρκετά ρεμπέτικα τραγούδια για τον πόλεμο.¹⁴⁴ Μέχρι το '41 εμφανίζονται οι περισσότεροι από τους κλασικούς συνθέτες και τραγουδιστές στη δισκογραφία (Παπαϊωάννου, Τσιτσάνης, ο Χιώτης, κ.ά.) όπου διαπρέπει πλέον το μουζούκι.¹⁴⁵

Όλη αυτή η μουσική δημιουργία, ήταν προϊόν των κοινωνικών συνθηκών της εποχής, στο πλαίσιο των οποίων αναπτύχθηκε και ρίζωσε. Η ζωή στην Ελλάδα, κατά την περίοδο εκείνη, καθοριζόταν από παράγοντες όπως η εσωτερική και η εξωτερική μετανάστευση, ο διπλασιασμός του ελλαδικού εδάφους το 1912 και η Μικρασιατική καταστροφή του 1922. Τα τραγούδια των προσφύγων της Μικρασιατικής Καταστροφής, σε συνδυασμό με τα δημοτικά και τα νησιώτικα αποτέλεσαν το υπόστρωμα που οδήγησε στην εξέλιξη του λαϊκού-ρεμπέτικου τραγουδιού των πόλεων.

¹⁴³ πηγή http://mousikaproastia.blogspot.gr/2012/09/blog-post_8080.html

¹⁴⁴ Χαρακτηριστικά τέτοια ήταν «Ο Μάρκος φαντάρος» (Μ. Βαμβακάρη), «Θα πάρω το τουφέκι μου» (του Κηρομύτη), «Τους Κενταύρους δεν φοβάμαι», «Στης Πίνδου τα βουνά», «Γλυκό νά 'ναι το βόλι», (και τα τρία του Μπαγιαντέρα), «Τον πόλεμο μας κήρυξες» (του Καρίπη), κ.ά. Με την γερμανική κατοχή το 1941, τα εργοστάσια των δισκογραφικών εταιρειών κλείνουν και οι ηχογραφήσεις σταματούν έως το 1946. Πηγή: Αγγελικόπουλος, Β. (1996, 27/10), «Και οι Ρεμπέτες τραγουδίσαν το '40», εφ. Καθημερινή και <https://www.greekaffair.gr/>

¹⁴⁵ Πηγές άντλησης σημαντικών πληροφοριών για τα ρεμπέτικα και λαϊκά τραγούδια στο πεδίο της αθηναϊκής σκηνής υπήρξαν οι μελέτες των: Δραγούμη, Μ. (1996), Gauntlett, Στ. (2001), Βλησιδίη, Κ. (2004), Βουρνά, Τ. – Γαρίδη, Ε. (1979), Κωνσταντινίδου, Μ. (1994), Κοταρίδη, Ν., (1999), Μυλωνά Κ., (1984, 1985, 1992), Πετρόπουλου, Η. (1990), Σχορέλη, Τ. (1978), Παπαζαχαρίου-Ζ. Ε., (2005), , Μανιάτη Δ., (1994), Zaimakis, Y. (2009).

Το ηγεμονικό παράδειγμα της εποχής όμως δεν έχει συμπεριλάβει ακόμη αυτές τις μουσικές μορφές. Οι αστοί αρέσκονται σε δυτικές ευρωπαϊκές και αμερικάνικες μελωδίες και ρυθμούς. Το τάνγκο, στις ελληνικές εκδοχές του, έχει καταλάβει το μουσικό πεδίο της αστικής διασκέδασης. Επίσης τα φοξ-τροτ και τα τσάρλεστον. Τα ελαφρά τραγούδια κυριαρχούν.¹⁴⁶ Δυτικότροπο ή ευρωπαϊκό τραγούδι, επίγονος της καντάδας και της λαοφιλούς επιθεώρησης, ή και της οπερέτας, είναι το τραγούδι μιας ελληνότροπης μπελ-επόκ. Όπως επισημαίνει η Ε. Αγραφιώτη: «το ελαφρύ τραγούδι, αυτή η μοντέρνα μαζική μουσική κουλτούρα συνέπλευσε πολύ γρήγορα με τη λογική της προσφοράς και της ζήτησης, που είχε σαν αποτέλεσμα την εμπορευματοποίηση, το κέρδος και την μετατόπιση του «μουσικού στόχου» στον ανταγωνισμό της οικονομικής επιτυχίας». Ίσως όμως, το επονομαζόμενο ελαφρύ τραγούδι, να μην ήταν πάντα τόσο ελαφρύ... Μαζί του ασχολήθηκαν δημιουργοί με μουσική παιδεία, μεγάλη ευαισθησία, επηρεασμένοι από ευρωπαϊκές αισθητικές σχολές, κυρίως από τη γαλλική και την ιταλική, όπως οι Μ.Κατριβάνος, ο Σ.Ιωαννίδης, ο Γ.Βέλλας, ο Γ.Σπάρτακος, ο Ζ.Κορίνθιος, ο Ν.Χατζηπαποστόλου, ο Γ.Μουζάκης, ο Τ.Μωράκης, ο Κ.Γιαννίδης, ο Χ.Χαιρόπουλος, ο Ι.Ριτσιάρδης, ο Λ.Μαρκέας, ο Μ.Σουγιούλ,¹⁴⁷ ο Ζ.Ιακωβίδης, ο Κ.Καπνίσης και βέβαια ο σπουδαίος Αττίκ.¹⁴⁸ Στίχους για τα ελαφρά τραγούδια έγραφαν οι Γ.Οικονομίδης, Α.Σαββίδης, Μ.Τραϊφόρος, Α.Σακελλάριος, Π.Μενεστρέλ, κ.ά. Οι δίσκοι και το ραδιόφωνο γνώρισαν στους Έλληνες κάποιες υπέροχες φωνές (Σ.Βέμπο, Δανάη, Π.Επιτροπάκη, Ν.Γούναρη, Ν.Ζαχά, Τ.Μαρούδα, Μάγια Μελάγια, Σ.Παναγόπουλο, Φ.Πολυμέρη, Ο.Μακρή, Ρ.Βλαχοπούλου, τα ντουέτα Κορώνη-Φίλανδρου, Μουζά-Λιγνού καθώς και τα τρίο (Τρίο-Κιτάρα, Τρίο-Μπριλάντε). Όλοι αυτοί φτιάχνουν μια «νέα, πρωτοφανή για τον περισσότερο κόσμο της επαρχίας, ίσως επίπλαστη (μαζική) κουλτούρα.»¹⁴⁹ Ακόμα και στα χρόνια του πολέμου, τέτοια τα τραγούδια εξέφρασαν συναισθήματα και ελπίδες, την αγάπη, την πίστη αλλά και τη θυσία για την ελευθερία και την ανεξαρτησία της Ελλάδας.

5. Η «Γενιά του '30» και οι επιδράσεις της στη μουσική

Σε αυτή την ιστορική περίοδο, ένα σύνολο λογοτεχνών, διανοουμένων και καλλιτεχνών, η «Γενιά του '30», (όπως αποκλήθηκε το 1929 από τον Γιώργο Θεοτοκά), διαμορφώνουν τις θέσεις τους σε θεμελιώδη ζητήματα, όπως ο χρόνος, ο τόπος, η παράδοση, η μνήμη και η Ιστορία. Το κεντρικό ζήτημα που ανέδειξε αυτή η γενιά ήταν το ζήτημα της «ελληνικότητας» στην τέχνη, ενταγμένο στην αναζήτηση και τον προσδιορισμό της εθνικής ταυτότητας. Η «ελληνικότητα» υιοθετήθηκε ως πολιτιστική αξία, που απηχούσε την ανάγκη διαφοροποίησης τόσο από τους Δυτικοευρωπαίους όσο και από τους Ανατολικούς, εκφράζοντας

¹⁴⁶ Βλ. Λιάβας, Λ. (2009), *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, Αθήνα: εκδ. Εμπορικής Τραπέζης, σ.σ 145-175

¹⁴⁷ Ο Μιχάλης Σουγιούλ έπαιξε για τους στρατευμένους σε φυλάκια. Πολλά τραγούδια εμπνευσμένα από αυτή την περίοδο είναι δικά του. Το παιδιά της Ελλάδος παιδιά σε στίχους Μ. Τραϊφόρου είναι βασισμένο στη μελωδία του τραγουδιού «Ζεχρά» σε μουσική του Μιχάλη Σουγιούλ. Έγραψε και δύο πρωτότυπα τραγούδια με αφορμή τον Ελληνοϊταλικό πόλεμο: «Δύο αγάπες» και «Μας χωρίζει ο πόλεμος». Έφη Αγραφιώτη «Ελαφρό τραγούδι, η ιδιότυπη ελληνότροπη μπελ επόκ» <http://www.tar.gr>

¹⁴⁸ Από το 1931 λειτούργησε η «Μάντρα» του Αττίκ (Κλέων Τριανταφύλλου), ένα περιφραγμένο οικόπεδο, όπου έδρασε η καλλιτεχνική ομάδα τραγουδιστών, παρουσιαστών, μίμων, στην Αθήνα και το χειμώνα περιόδευε στις επαρχίες, μέχρι που εγκαταστάθηκε μόνιμα στην αθηναϊκή ταβέρνα Μονμάρτη, στη διασταύρωση Αχαρνών και Ηλείου. Εκεί εμφανιζόταν ο Αττίκ και αποθεωνόταν σαν στιχουργός, πιανίστας και συνθέτης, μέχρι την κήρυξη του ελληνοϊταλικού πολέμου. Η «Μάντρα του Αττίκ» διαλύθηκε μετά τον θάνατο του, το 1944. Πολλοί προσπάθησαν να ιδρύσουν παρόμοιες ομάδες ακολούθως, αλλά χωρίς επιτυχία. Έφη Αγραφιώτη, ό.π.

¹⁴⁹ Έφη Αγραφιώτη: «Ελαφρό τραγούδι, η ιδιότυπη ελληνότροπη μπελ επόκ» πηγή: <http://www.tar.gr>

παράλληλα τη σύνθεση Ανατολικού και Δυτικού, στην ιδανική τους μορφή.¹⁵⁰ Σ' αυτή την προοπτική, η Γενιά του '30, επιχείρησε (σε μια κοινωνία φοβική προς την Ευρώπη και τα μοντερνιστικά της κινήματα) να γεφυρώσει (κάπως τεχνητά), το χάσμα της εθνικής ταυτότητας, μέσα από την τέχνη. Εστιάζοντας τη ματιά της στο νέο αστικό τοπίο, επέλεξε στοιχεία της ελληνικής παράδοσης της υπαίθρου, προκειμένου να τα συνδυάσει με την εκλεπτυσμένη ζωτικότητα της ευρωπαϊκής καλλιέργειας στο πλαίσιο του μοντερνισμού, συμφιλιώνοντας έτσι τον κοσμοπολιτισμό με την εντοπιότητα, τον μοντερνισμό¹⁵¹ με την παράδοση.

Όπως διαπιστώνει ο καθηγητής Νεοελληνικών Σπουδών Δ. Τζιόβας: «Με το τέλος του αλυτρωτισμού, το πρόβλημα μιας νέας και εξωστρεφούς ταυτότητας έγινε επιτακτικό. Έτσι ορισμένοι της γενιάς του '30 προσπάθησαν να αντιπαραβάλουν στον «ευρωπαϊκό ελληνισμό» τον (νεο) «ελληνικό ελληνισμό», να φτιάξουν δηλαδή νεοελληνική ταυτότητα για εσωτερική αλλά και εξωτερική χρήση. Η πρόκληση για τη γενιά του '30 ήταν πώς θα συμβιβάσει συνείδηση και ταυτότητα. Η ελληνικότητα φυσικοποιεί την κατασκευή της ταυτότητας, τη μετασηματίζει σε συνείδηση και αίσθημα, με άλλα λόγια την καθιστά αποδεκτή από το ελληνικό κοινό. Επομένως, η ελληνικότητα προέκυψε ως μια προσπάθεια συγκερασμού ταυτότητας και συνείδησης, αισθητικής και ιστορίας, επινόησης και βιώματος.

Εκείνο που έχει ιδιαίτερη σημασία σε συλλογικό επίπεδο είναι ότι η γενιά αυτή αισθητικοποίησε τις βασικές ιδέες του λαϊκού, του χώρου και της Ιστορίας, εισήγαγε μια ελληνικότητα δημιουργική, που βοήθησε στη συνομιλία του παρόντος με το παρελθόν και επεξεργάστηκε μια αμφίδρομη σχέση με την Ευρώπη».¹⁵²

Παρά τη δυναμικό της ξεκίνημα, η Γενιά του '30, δεν θα βρει απρόσκοπτα, συνθήκες ευνοϊκές για την εμπέδωση της ηγεμονίας της στο πολιτισμικό πεδίο, έως και τα τέλη της δεκαετίας του '50. Σημαντικές τομές στην εξέλιξή της θα συντελεστούν με τη Δικτατορία του 1936 (όπου οι εκπρόσωποι της απομακρύνονται όλο και περισσότερο από τον βενιζελικό φιλελευθερισμό της νεότητάς τους), τον β' Παγκόσμιο Πόλεμο (1940-44) και τον Εμφύλιο Πόλεμο (1946-49). Η αναδιάρθρωση της ελληνικής κοινωνίας εξ άλλου από τη δεκαετία του 1950, λόγω της μαζικής μετανάστευσης αγροτικών στρωμάτων στις μεγάλες πόλεις, και η άνοδος των «νέων τζακιών», κοινωνικών στρωμάτων χωρίς αστική παιδεία, θα συντελέσουν στην «ταξική» εξαφάνιση του ευκατάστατου, καλλιεργημένου και «εξευρωπαϊσμένου» αστικού κοινωνικού στρώματος, του οποίου εκφραστές ήταν οι λογοτέχνες, καλλιτέχνες και διανοούμενοι της «γενιάς του '30». Το πνεύμα της όμως αναβιώνει στις δεκαετίες του 1960 και του 1970, όπου θα αποτελέσει πλέον στοιχείο της ελληνικής ταυτότητας (η Γενιά του '30 προσέφερε επίσης κατά τις τελευταίες δεκαετίες το «εθνικό αντίβαρο» στην παγκοσμιοποίηση, τον ατομικισμό, τον ευδαιμονισμό.¹⁵³)

Με τους ποιητές και τους λογοτέχνες αυτής της γενιάς (Σεφέρης, Ελύτης, Γκάτσος, Μυριβήλης κ.ά.) συμπορεύθηκε η ζωγραφική των Εγγονόπουλου, Κόντογλου, Τσαρούχη, Μόραλη, και η μουσική των Χατζιδάκι, Θεοδωράκη, κ.ά. Η

¹⁵⁰ <http://fotodendro.blogspot.gr/2012/01/30.html>

¹⁵¹ Ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της «γενιάς του '30» είναι ότι όλοι τους (εκτός του Ρίτσου) συνδέθηκαν βαθύτατα με τη Δύση και ενστερνίσθηκαν τον μοντερνισμό. Υπάρχει μία αγωνία να παρακολουθηθεί η δυτική πνευματική ζωή. Έχοντας πρόσφατες τις μοντερνικές εξελίξεις (κυρίως στη Γαλλία), προσπάθησαν με «ελληνικούς» τρόπους να συμπορευθούν. Οδηγώντας την παράδοση σε νέους δρόμους, θέλουν να της δώσουν νέα δύναμη, να την κάνουν διαθέσιμη σε νέες χρήσεις. Πηγή <http://cantfus.blogspot.gr> και <http://spoudasterion.pblogs.gr/tags/genia-toy-1930-gr.html>

¹⁵² Τζιόβας, Δ. (2011), *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα: Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*. Αθήνα: Πόλις, σ.88. και <http://cantfus.blogspot.gr>

¹⁵³ Σταυρούλα Παπασπίρου <http://spoudasterion.pblogs.gr/tags/genia-toy-1930-gr.html>

«Γενιά του '30» συνομιλώντας με το παρελθόν, αναζήτησε την ισορροπία μεταξύ νεωτερικότητας και παράδοσης, και αισθητικοποίησε το λαϊκό. Πέρα από τη συμβολή της στη διαμόρφωση πολιτισμικού ορίζοντα της νέας «ελληνικότητας», «η «Γενιά του '30» προσεγγίζεται και σαν το βαρόμετρο των πνευματικών μεταλλάξεων που σημάδεψαν τον 20ό αιώνα κι εξακολουθούν να μας απασχολούν.»¹⁵⁴

Ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι στη μεταπολεμική εποχή

6. Από τα μέσα της Δεκαετίας του '40 και ως τις αρχές του '60

Το λαϊκό τραγούδι στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, εξέφραζε τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα (εργατική τάξη, λούμπεν, ακόμα και μικροαστούς) και ήταν αγαπητό κυρίως σε αυτά. Τα μεσαία και τα ανώτερα στρώματα, μέχρι και τη δεκαετία του '50, εκφράζονταν από τα επιθεωρησιακά τραγούδια, τις οπερέτες, τις ελαφρές καθαρευουσιάνικες καντάδες και τα ελαφρά τραγούδια που μιμούσαν τους ευρωπαϊκούς ρυθμούς βαλς, τάνγκο, φοξ-τροτ κ.λπ. Αυτή η αισθητική συγκροτούσε και το ηγεμονικό παράδειγμα, που κυριαρχούσε στο μουσικό πεδίο της εποχής.

Κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 40 και του 50, θα γίνουν κάποιες προσπάθειες από τους διανοούμενους της εποχής, στο πλαίσιο της προσπάθειας αποκατάστασης και ανασυγκρότησης του λαϊκού πολιτισμού, να προσεγγιστεί το ζήτημα της πολιτιστικής αξίας του λαϊκού-ρεμπέτικου τραγουδιού. Σε περιοδικά και τις εφημερίδες εμφανίζονται διάφορες θέσεις για τη λαϊκή-ρεμπέτικη μουσική και ανοίγει δημόσιος διάλογος. Κάποιοι τολμούν να υποστηρίζουν την πολιτιστική αξία αυτών των τραγουδιών, ενώ άλλοι τα θεωρούν απαράδεκτα. Χαρακτηριστική σ' αυτή την κατεύθυνση είναι η διαμάχη του Φ.Ανωγειανάκη, ο οποίος παίρνει θέση υπέρ του ρεμπέτικου, και του Α.Ξένου, που κατακρίνει το ρεμπέτικο τραγούδι ως παρακμιακό, ενώ υποστηρίζει με ζέση τα δημοτικά τραγούδια καθώς και μια νέα μουσική μορφή, που μόλις ξεκινάει να συγκροτείται, ως γέννημα των κοινωνικών αγώνων της εποχής, και υπακούει σε δυτικούς κανόνες σύνθεσης (όπως αναφέρει στην επιστολή του στον «Ριζοσπάστη» στις 4/2/1947- «Τα τραγούδια τής νεώτερης αντίστασης τού λαού μας και κείνα πού στο μέλλον θα γραφούν γι' αυτήν»).¹⁵⁵

¹⁵⁴ <http://spoudasterion.pblogs.gr/tags/genia-toy-1930-gr.html>

¹⁵⁵ Συγγραφέας: ΑΛΕΚΟΣ ΞΕΝΟΣ 4/2/1947- «Ριζοσπάστης»

«Αγαπητέ «Ρίζο»

Σου στέλνω αυτό το σημείωμα με τη θερμή παράκληση να το δημοσιεύσεις.

Ο Φ. Ανωγειανάκης, στη σύντομη μελέτη που δημοσιεύτηκε στο φύλλο τής 28ης Ιανουαρίου για το ρεμπέτικο τραγούδι, παίρνει, κατά τη γνώμη μου, μία θέση που δεν ανταποκρίνεται στη νεοελληνική πραγματικότητα. Και πρώτα-πρώτα, όταν τα μουσικά σωματεία έκαναν τη διαμαρτυρία σχετικά με το ρεμπέτικο τραγούδι, είχαν υπ' όψη τους Και τις καλές και τις κακές πλευρές του. Όστόσο όμως νόμισαν πώς για σήμερα, περισσότερο μας πονούσε το κακό που προκαλεί ή αρρωστιάριχη ατμόσφαιρα τού ρεμπέτικου χασικλίδικου πορνογραφικού τραγουδιού, παρά η συζήτηση για την αξιολόγηση μερικών ωραίων μελωδιών τού είδους αυτού, άλλωστε αυτές δεν είναι δυνατόν να τις ξεχωρίσουμε από το περιεχόμενό τους. Και τώρα ας έρθουμε στη θέση που παίρνει ο αρθρογράφος. Σε ένα σημείο μάς λέει ότι: «ή παράδοση τού δημοτικού τραγουδιού και κάπως λιγότερο τής βυζαντινής μουσικής, όσο κι' αν εκπλήσσει μερικούς, συνεχίζεται σ' αυτά τα τραγούδια» (τα ρεμπέτικα). Την ίδια θέση έχει πάρει και ο κ. Καλομοίρης σε σχετικό άρθρο του που δημοσιεύτηκε στο «Εθνος». Νομίζω πώς ή θέση αυτή είναι βασικά λαθεμένη. και να γιατί: Το δημοτικό τραγούδι έχει μια μακρόχρονη παράδοση, δημιουργείται στην πάλη τού Νεοέλληνα για να κρατήσει τις παραδόσεις του, να διαμορφώσει Την εθνότητα του, ν' αποτινάξει το ζυγό.... Τραγουδιέται από τα πιο λούμπεν στρώματα που δημιούργησε ή εξαθλιωτική οικονομική τακτική τής κεφαλαιοκρατίας. Μέσα στους οίκους ανοχής, σε κάθε είδους κακόφημες ταβέρνες, στους τεκέδες γίνεται το τραγούδι τού νταή, τού μακαντάση αγαπητικού, τού χασισοπότη, πρεζάκια κ.λπ. Είναι φορέας των πιο αντιλαϊκών παραδόσεων, στο ξεπεσμό μιας μερίδας της αστικής τάξης. Όσο για το επιχείρημα τού 'Ανωγειανάκη ότι το ρεμπέτικο τραγούδι συγγενεύει με το δημοτικό, λόγω των αναλογιών που

Όμως οι διάφοροι διανοούμενοι που εκφράζονται στο δημόσιο διάλογο, δεν θέτουν ερωτήματα σε σχέση με την κατάσταση που έχει διαμορφωθεί στο μουσικό τοπίο εξ αιτίας της επέλασης της δυτικής αστικής μουσικής. Ο Μ. Χατζιδάκις, είναι ο πρώτος που διαθέτει την οξυδέρκεια να εντοπίσει το ισχύον ηγεμονικό παράδειγμα και να το αποκωδικοποιήσει, προτείνοντας παράλληλα, μια νέα συγκρότηση της λαϊκότητας στη μουσική, η οποία αργότερα θα γίνει ηγεμονική. Αυτή η θέση, όπως θα δούμε στη συνέχεια, προκύπτει και από το κείμενο της διάλεξης του στο Θέατρο Τέχνης, το 1949.

Στα μουσικά δρώμενα της Αθήνας πάντως, από τα τέλη της δεκαετίας του '40 και μετά, τα λαϊκά τραγούδια γίνονται όλο και πιο δημοφιλή. Μια πρώτη αντίδραση της αστικής κουλτούρας είναι η προσομοίωση τους, το λεγόμενο «αρχοντορεμπέτικο», που εμφανίζεται το '48. Αυτό το είδος τραγουδιού αποτελεί μια υβριδική μορφή, που προορίζεται για την πολιτισμική κατανάλωση μεσαίων και ανωτέρων κοινωνικών στρωμάτων: συνθέτες του λεγόμενου «ελαφρού τραγουδιού» οικειοποιήθηκαν στοιχεία του λαϊκού τραγουδιού, όπως το μπουζούκι, τους ρυθμούς ζεϊμπέκικο, χασάπικο, τσιφτετέλι και πολλές μάγικες εκφράσεις, τα οποία επεξεργάστηκαν εντός ενός δυτικότερου μουσικού πλαισίου (συνήα κατά έναν τρόπο υπερβολικό και χοντροκομμένο). Βασικοί εκφραστές του είδους οι Ζ.Ιακωβίδης Κ.Καπνίσης, Τ.Μωράκης, Γ.Μουζάκης, ο Σουγιούλ, και άλλοι. Το αρχοντορεμπέτικο επικράτησε σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '50, και εξακολουθεί να τραγουδιέται ακόμη και σήμερα, σε χώρους της αστικής διασκέδασης.

Αυτό το είδος τραγουδιού, που προσομοιώνει το μουσικό ύφος των τραγουδιών των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων και του περιθωρίου, αποτελεί μια στρατηγική αντίδραση της αστικής τάξης στην προϊούσα δημοφιλία του ρεμπέτικου-λαϊκού τραγουδιού, προκειμένου να συγκροτηθεί ένα νέο ηγεμονικό παράδειγμα που θα συμπεριλαμβάνει αλλότρια πολιτισμικά υλικά υπό τον έλεγχο της αστικής αισθητικής. Εξ άλλου αυτό είναι και το νόημα της -κατά τον Gramsci- έννοιας της ηγεμονίας: η κυρίαρχη κουλτούρα οφείλει να εντάσσει στο πεδίο της πολιτισμικά υλικά των υποδεεστέρων κοινωνικών στρωμάτων, προκειμένου να νομιμοποιεί τη δυνατότητα της να εκπροσωπεί το σύνολο του πολιτισμικού φάσματος του έθνους. Σε αυτή την περίοδο, οι πολιτισμικές πιέσεις από τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα, ήταν τόσο ισχυρές, που ήταν αδύνατον να αγνοηθούν. Κάτι παρόμοιο είχε γίνει και κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, όταν η επιθεώρηση αλλά και η οπερέτα ενσωμάτωσαν μουσικές του περιθωρίου με την πρόφαση της διακωμώδησής τους. Δεν είναι τυχαίο ότι σ' εκείνη την εποχή, γράφτηκαν καταπληκτικά λαϊκά τραγούδια «à la manière de» που κανείς δεν μπορεί να τα ξεχωρίσει εύκολα από τα τραγούδια του περιθωρίου, όπως το «δική μου είναι η Ελλάς» κ.ά. Αυτές οι προσομοιώσεις και στις δύο περιπτώσεις, άνοιξαν το δρόμο της ευρύτερης αποδοχής του μεταγενέστερου λαϊκού τραγουδιού.

Πέρα από τα στρατηγικά ανοίγματα της αστικής τάξης, στο καθεαυτό πεδίο της ταπεινής λαϊκότητας, κυριαρχεί αυτή την εποχή (από τα μέσα του '40 και έως τις αρχές της δεκαετίας του '60) ο Βασίλης Τσιτσάνης, ως φυσικός εκπρόσωπος και

μπορεί κανείς να βρει σε κλίμακες, ύφος, καταλήξεις κ.λ.π. δε στέκεται, γιατί τέτοιες αναλογίες συναντά κανείς συχνά και στα δημοτικά τραγούδια των γειτονικών μας χωρών. Στο ίδιο άρθρο διαβάζουμε: «Έχουμε τόσο απομακρυνθεί από τις πηγές του (τού ρεμπέτικου) ακολουθώντας το δικό μας δρόμο, που κάποτε με δυσκολία ξαναβρίσκουμε τούς εαυτούς μας.» Νομίζω πως τους εαυτούς μας δε θα τούς βρούμε ξαναγυρνώντας στο ρεμπέτικο τραγούδι, αλλά στα λίγα τραγούδια της νεώτερης αντίστασης τού λαού μας και σε κείνα που στο μέλλον θα γραφούν γι' αυτήν.»

πρωτεργάτης του ελληνικού λαϊκού τραγουδιού, το έργο του οποίου αποτελεί γέφυρα ανάμεσα στο ρεμπέτικο και στο λαϊκό. Επίσης, ο Χιώτης και ο Μητσάκης, που προτείνουν πιο σύγχρονες φόρμες. Αυτή την περίοδο, το ρεμπέτικο και η λαϊκή μουσική, βγαίνουν από το περιθώριο. Αρκετοί μελετητές θεωρούν βέβαια, ότι το ρεμπέτικο, στη γνήσιά του μορφή, πεθαίνει στα μέσα της δεκαετίας του '50.

Ο Β.Τσιτσάνης και άλλοι αυτής της «σχολής», (όπως π.χ. ο Γ.Παπαϊωάννου, Α.Χατζηγηρήστος, κ.λπ.), διαφοροποιούνται, όπως είδαμε, από και την αρχική μουσική απλοϊκότητα και περιθωριακή θεματολογία του ρεμπέτικου. Η μετάβαση όμως στο λεγόμενο «λαϊκό», γίνεται φανερή στην μουσική με την επιβολή ευρωπαϊκού κουρδίσματος στο μπουζούκι και την προσθήκη της 4ης χορδής από τον Χιώτη (1953), γεγονός που σημαίνει ότι ο δημιουργός μπορεί να γράφει τραγούδια με «αρμονίες» («ματζοράκια-μινόρακια» κατά τον Τσιτσάνη). Όπως αναφέρουν πολλοί, αν ο Τσιτσάνης υπήρξε πρωτεργάτης, χρειάστηκε, ο σπουδαίος σολίστ του μπουζουκιού (και πρώην κιθαρίστας), ο Μανώλης Χιώτης, για να φέρει το μπουζούκι στα σαλόνια της Ελληνικής «μπουρζουαζίας». Ο Χιώτης με το τετράχορδο πλέον μπουζούκι του δημιούργησε αξέχαστα τραγούδια, συνδυάζοντας τους λαϊκούς ήχους, με τους ήχους της Λάτιν μουσικής και της τζαζ. Από αυτή τη στιγμή ανοίχτηκαν πολλά και νέα μονοπάτια για την ελληνική λαϊκή μουσική. Άλλες αναφορές γίνονται επίσης στο έργο του Γιώργου Μητσάκη, που θεωρείται ότι με το τραγούδι «Βαλεντίνα», περνάει από το ρεμπέτικο στο καθαρά λαϊκό. Όλοι αυτοί οι συνθέτες, είναι οι βασικοί συντελεστές της δημιουργίας και της εξέλιξης του «κλασικού λαϊκού τραγουδιού». Τα τραγούδια τους έχουν βαθιές ρεμπέτικες ρίζες που συνδυάζονται με κανταδόρικη διάθεση, πολυδύναμη ενορχήστρωση και νέα κοινωνική θεματολογία, η οποία διευρύνεται εξ αιτίας της απήχησης του ρεμπέτικου-λαϊκού τραγουδιού σε όλο και μεγαλύτερα στρώματα του πληθυσμού. Παράλληλα δημιουργούνται νέοι χώροι διασκέδασης που θα αλλάξουν τη μουσική γεωγραφία της πόλης.

Νέοι τραγουδιστές γίνονται δημοφιλείς, όπως η Σωτηρία Μπέλλου και ο Πρόδρομος Τσαουσάκης. Στην δεκαετία του 1950 εμφανίζονται επίσης δύο πολύ σημαντικοί τραγουδιστές, ο Στέλιος Καζαντζίδης και ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, που θα παίξουν τεράστιο ρόλο στην εξέλιξη του λαϊκού μουσικού πεδίου. Οι περισσότεροι παλιοί ρεμπέτες μένουν όμως στο περιθώριο -ο Μάρκος Βαμβακάρης αναφέρει στην αυτοβιογραφία του ¹⁵⁶ πως «έτρεχε στα νησιά και στα πανηγύρια»-, αλλά και το δημοτικό τραγούδι, το οποίο εμφανίζεται ως «παρακατιανό». Όπως φαίνεται από τη μαρτυρία ενός σημαντικού ερμηνευτή της δημοτικής παράδοσης, του Χρόνη Αηδονίδη:

«...Όταν μπήκα εγώ στην δισκογραφία, το λαϊκό τραγούδι ανθούσε. Για την ακρίβεια, εκείνη την εποχή όποιος ασχολιόταν με το παραδοσιακό, θεωρούνταν παρακατιανός. Πρέπει να ομολογήσω, όπως το έχω κάνει κι άλλες φορές, ότι, επηρεασμένος κι εγώ, ως νέος τότε, από το γενικό κλίμα, στην αρχή, δεν τολμούσα όχι απλώς να τραγουδήσω, αλλά να πω ότι ξέρω να τραγουδάω τα τραγούδια του τόπου μου».¹⁵⁷

¹⁵⁶ Αγγελικής Βέλλου – Κάιλ, «Μάρκος Βαμβακάρης - Αυτοβιογραφία», σ.55

¹⁵⁷ Ο Χρόνης Αηδονίδης συμπληρώνει επίσης ότι: «Η εποχή που το δημοτικό τραγούδι ήταν θαμμένο στα καταγώγια και στιγματισμένο ως δεύτερης κατηγορίας μουσική έχει περάσει προ πολλού. Απόδειξη είναι η εισαγωγή του από την πολιτεία, τα τελευταία χρόνια στα μουσικά σχολεία και η εντυπωσιακή συμμετοχή των μαθητών σε μαθήματα και διαγωνισμούς παραδοσιακής μουσικής». περιοδικό Δίφωνο (τεύχος 92, Μάιος 2003). Σε αυτό το σημείο, διακρίνεται η αλλαγή ηγεμονικού παραδείγματος, όταν τα υλικά της παράδοσης ανασύρθηκαν τη δεκαετία του 80, όπου και συγκροτήθηκε το παράδειγμα του «παραδοσιακού»

Όσον αφορά τώρα στο λαϊκό τραγούδι, μπορούμε να διαπιστώσουμε από τις μαρτυρίες συντελεστών του μουσικού πεδίου της εποχής εκείνης, ότι παρά τη διάδοσή του σε ευρύτερα στρώματα, το αρνητικό κοινωνικό φορτίο που το βαραίνει από καταβολής του, εξακολουθεί να υπάρχει, τουλάχιστον στις πιο περιθωριακές εκδοχές που καθορίζονται ως τέτοιες, όχι εξ αιτίας του ίδιου του ύφους των τραγουδιών, αλλά εξ αιτίας των τόπων και των περιοχών που παρουσιάζεται το τραγούδι και του κοινού στο οποίο απευθύνεται. Παρόλα αυτά, δεν παύει να υπάρχει κινητικότητα ανάμεσα στα διάφορα συμβολικά πεδία, (όπως αυτό της περιθωριακής λαϊκότητας και αυτό της νέας λαϊκής αστικής διασκέδασης, η οποία τείνει να καθιερωθεί σε ειδικούς χώρους, με ειδικά συγκροτήματα, δημιουργώντας την «εξευγενισμένη» όψη της λαϊκής μουσικής). Σημαντική, σε σχέση με αυτά τα φαινόμενα, είναι μαρτυρία της βορειοελλαδίτισσας τραγουδίστριας Σεβάς Χανούμ.¹⁵⁸ Όπως αναφέρει η Σεβάς (Σεβαστή) οποία έρχεται στην Αθήνα το '49, προκειμένου να εργαστεί, τραγουδώντας κυρίως τουρκόφωνα άσματα:

«Ήρθα από τη Θεσσαλονίκη και δούλεψα στην πλατεία Βάθης, την πιο αμαρτωλή, όπως λέμε Βαρδάρης...το κέντρο λεγόταν «Ζούγκλα»... Μαζί μου ήταν ο Καλδάρης, ο Μπιθικώσης, και άλλοι. Η εποχή που μιλώ τώρα ήταν η εποχή των νταήδων... Πρώτο δίσκο έκανα στην Οντεόν, με βοήθησε ο Τάκης Μπίνης, με τραγούδια του Ζεκί Μουρέν και άλλα τούρκικά. Το '51 πήγα στου «Τζίμη του χοντρού», Αχαρνών... βαφτίζομαι Σεβάς. Τότε γνώρισα το Βαμβακάρη, τον Περπινιάδη, τον Μπέμπη. Κόσμος κυριλέ... γούνες... χαρτούρα σε χρυσές λίρες. Την εποχή που βγήκα εγώ, ήτανε η Νίνου, η Μπέλλου, η Γεωργακοπούλου, η Χρυσάφη, που έλεγε τα τακουνάκια του Μητσάκη. Μετά βγήκε η Γκρέυ, η Ντάλια, η Πάνου και η Λίντα. Μετά στην «Τριάνα» γνώρισα τη Μελίνα το 52...είχε κάνει τότε τη Στέλλα. Το 1954 δούλεψα πάλι στην «Τριάνα» με τη Γκρέυ. Μετά δούλεψα στη «Λουζιτάνια» το '57, στη Συγγρού με Τατασόπουλο και Τζουανάκο. Εκεί έρχονταν ο Κάρολος Φιξ, ο Καλμόλ, και πολλοί εφοπλιστές... Με αγάπησαν Γουλανδρή, Πατεράδες, αλλά και όλος ο απλός κόσμος. Εκείνη την εποχή στα κέντρα η διασκέδαση ήταν του κοινού...σύσσωμοι αγκαλιαζόντουσαν, δεν υπήρχαν κατατάξεις. Γινόντουσαν μια οικογένεια γιατί το γλέντι ήταν πολύτιμο... πάμε να γλεντήσουμε στο Λουζιτάνια, στου Χειλά, στο Φαληρικό, στη Γωνιά της Αθήνας...σαν να λέγανε πάμε να προσκυνήσουμε στην εκκλησία ...τόσο σεβαστά ήταν τα κέντρα. Μετά συνεργάστηκα με τον Τσιτσάνη αλλά δεν με ήθελε η Νίνου... όρθια μου ζήτησαν να λέω πέντε-δέκα τραγούδια **σαν ατραξιόν, νούμερο**, γιατί δεν ήθελε η Νίνου να λέω περισσότερα. Δεν δέχτηκα...για αυτή την καρέκλα ήρθα από Μακεδονία....τότε με παίρνει ο Μουζάκης στου Καρυστηνού και έλεγα και ελαφρό.»

Όπως παρατηρούμε από την περιγραφή της Σεβάς, η αστική και η μεγαλοαστική κοινωνία της εποχής, φαίνεται ότι δεν έχουν να φοβηθούν πλέον τίποτα από τη συνάφεια με τα πολιτισμικά υλικά των ταπεινών λαϊκών στρωμάτων. Αντίθετα, έχουν βρει ένα τρόπο να διασκεδάζουν μέσα στο λαϊκό παλμό, που είναι πολύ πιο ζωντανός και ελευθεριακός από τους αστικούς καθωσπρεπισμούς, αισθητικοποιώντας αυτή τη πολιτισμική δυναμική και τα υλικά της (η Σεβάς καταλαβαίνει πολύ καλά τι σημαίνει να μετατραπείς από οργανικός καλλιτέχνης σε «νούμερο»). Η νομιμοποίηση του ρεμπέτικου όμως, η ένταξη του στους ηγεμονικούς πολιτισμικούς σχηματισμούς σαν επίσημο στοιχείο της παράδοσης, θα

¹⁵⁸ Χρονάς, Γιώργος, 1948-. *Το μονόπρακτο Σεβάς Χανούμ* / Γιώργος Χρονάς. - 1η έκδ. - Αθήνα: Οδός Πανός, 2007. - σ.58

γίνει στη δεκαετία του 60 και δεν θα είναι αποτέλεσμα μόνο της ευρύτερης διάδοσής του στο κοινωνικό σώμα.

Η διάλεξη του Μ. Χατζιδάκι στο Θέατρο Τέχνης το 1949

Όπως είδαμε προηγουμένως, στην μετά τον πόλεμο εποχή και ενώ η κυρίαρχη κουλτούρα εξελίσσεται χρησιμοποιώντας υλικά της αγροτικής και λαϊκής κουλτούρας, τα οποία εντάσσει κατόπιν επεξεργασίας στο πλαίσιο του αστικού (δυτικού) πολιτισμικού μορφώματος, έντονες συζητήσεις διεξάγονται μεταξύ των διανοουμένων, για την πολιτιστική αξία της λαϊκής-ρεμπέτικης μουσικής. Στα χρόνια του εμφυλίου (1946-49) επικρατούν τα αρχοντορεμπέτικα του Σογιούλ και άλλων, και παράλληλα, ξένα τραγούδια τα περισσότερα μεταφρασμένα στα ελληνικά αλλά και αρκετά με ιταλικό, ισπανικό, γαλλικό και αγγλικό στίχο. Αντιδρώντας σε αυτή την εισαγωγή ξένων πολιτισμικών υλικών, ένας νεαρός μουσικός, διανοούμενος, ο Μάνος Χατζιδάκις, με την περίφημη διάλεξη του στο Θέατρο Τέχνης θα κάνει το 1949, την πρώτη έγκυρη απόπειρα νομιμοποίησης της λαϊκής-ρεμπέτικης μουσικής, επιχειρώντας την ένταξή της στα ηγεμονικά πολιτισμικά σχήματα της εποχής και προτείνοντας τη θεώρησή της ως τέχνη.

Στην διάλεξη του '49, ο Μάνος Χατζιδάκις καταγγέλλει την ξενομανία της αστικής τάξης, της τότε αθηναϊκής κοινωνίας, ως προς τη μουσική και τη φθορά που έχει προκαλέσει στον εντόπιο πολιτισμό, στο αίσθημα και τη συνθήκη της διασκέδασης και προτείνει τη στροφή στα γνήσια ελληνικά μουσικά ακούσματα. Ο Χατζιδάκις χρησιμοποίησε επιχειρήματα για να αποδείξει την ελληνικότητα του ρεμπέτικου, καταλήγοντας στην πρόταση της υποκατάστασης του δημοτικού από το ρεμπέτικο, στο εξελικτικό τριμερές σχήμα της ελληνικής παράδοσης ¹⁵⁹ (αρχαιότητα, Βυζάντιο, σύγχρονη εποχή). Οι άξονες ανάλυσης που έθεσε ο Χατζιδάκις αφορούσαν στη μορφή, το ύφος και το ήθος της μουσικής. Και το συμπέρασμα: «Το ρεμπέτικο τραγούδι είναι γνήσια ελληνικό, μοναδικά ελληνικό».

Η περίφημη διάλεξη, έληξε με την παρουσίαση ενώπιον του φιλότεχνου κοινού της εποχής, του Μ. Βαμβακάρη και της Σ. Μπέλλου με το συγκρότημα της, που αρχίζουν την παράσταση, μ' ένα τραγούδι που έχει συνθέσει ο Μάρκος Βαμβακάρης στο ρυθμό του χασάπικου. Στο τέλος της παράστασης, λιποθύμησαν δύο σοκαρισμένοι θεατές, διότι το κοινό της διάλεξης εκτιμούσε μεν τον Χατζιδάκι και τη μουσική του, αλλά δεν ήταν προετοιμασμένο για τέτοια ακούσματα, ειδικά σε ένα θέατρο-σύμβολο της αστικής κουλτούρας. Ο ίδιος ο Χατζιδάκις όμως, παρότι αστός, είχε τολμήσει αυτό το άνοιγμα στα ακούσματα των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων, ήδη από την Κατοχή. Ο ίδιος έχει πει σε συνεντεύξεις, ότι ένιωθε να πνίγεται από την εξευρωπαϊσμένη *mainstream* μουσική της εποχής του. Έτσι οδηγήθηκε στα ρεμπέτικα, για να αναπνεύσει μουσικά. Δεν ανακάλυψε όμως μόνο μια άλλη μουσική κουλτούρα, αλλά και τους φορείς της, το ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντασσόταν αυτή η μουσική, καθώς και τους χώρους της κοινωνικής της έκφρασης. Ανακάλυψε επίσης τη δύναμη του λαϊκού τραγουδιού ως εργαλείου ενδυνάμωσης, ως αποστάγματος βιωματικής σοφίας.

Όπως ο ίδιος αναφέρει: «Λίγο πριν από τον πόλεμο του '40 ο Τσιτσάνης τραγούδησε για πρώτη φορά το «Αρχόντισσα μου μάγισσα τρανή- κουράστηκα για να σε αποκτήσω». Ήταν ένας μεγαλοφυής σχεδιασμός -μπορώ να πω- πάνω στο ερωτικό θέμα, που η δύναμή του και η αλήθεια του μας φέρνει κοντά στον «Ερωτόκριτο» του Κορνάρου και μετά από εκατοντάδες χρόνια κοντά στο

¹⁵⁹ Σύμφωνα με το δόγμα της συνεχούς εξέλιξης, που όπως είδαμε, αποτελούσε βασικό στοιχείο όλων των προηγούμενων ηγεμονικών παραδειγμάτων, από τον Ζαμπέλιο και εντεύθεν.

«Ματωμένο Γάμο» του Λόρκα. Η μελωδική του γραμμή, αφάνταστη σε περιεκτικότητα και σε λιτότητα πλησιάζει τον Μπαχ. Αυτό το τραγούδι ορθώθηκε για να αντιμετωπίσει μια τυραννισμένη και δύσκολη εποχή και στάθηκε η πρώτη δυνατή φωνή μιας γενιάς» (Μ.Χ. διάλεξη του 1949).

Μπορεί ο Χατζιδάκις να ενέταξε, με την ομιλία του το '49, το ρεμπέτικο στην παράδοση, όμως η αναβίωση αυτού του μουσικού είδους, θα προσλάβει ένα νέο νόημα στα χρόνια της μεταπολίτευσης: μια νέα γενιά αστών διανοούμενων θα επιτύχει την αναβίωση του ρεμπέτικου και θα μελετήσει ενδελεχώς την μουσική και την πολιτισμική ιστορία του, συνδυάζοντάς το με ένα ολόκληρο αξιακό σύστημα.

Συνοψίζοντας, τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον κοινωνικό και πολιτισμικό προσδιορισμό της λαϊκότητας στο μουσικό πεδίο από τα τέλη του '40 και ως τις αρχές του '60 είναι:

1. Ο καθοριστικός ρόλος των δισκογραφικών, του ραδιοφώνου και του κινηματογράφου στη μουσική σκηνή της Αθήνας

Από τη δεκαετία του '50 και μετά, όλο και περισσότεροι Έλληνες έχουν την οικονομική δυνατότητα να αγοράσουν ραδιόφωνα, πικάπ και δίσκους βινυλίου.¹⁶⁰ Οι ελληνικές δισκογραφικές εταιρείες, βλέποντας την οικονομική επένδυση της λαϊκής μουσικής, υπογράφουν συμβόλαια με τραγουδιστές, μουσικούς και συνθέτες και η μαζική παραγωγή της λαϊκής ελληνικής μουσικής αρχίζει να αναπτύσσεται. Η δισκογραφία, το ραδιόφωνο και οι ελληνικές κινηματογραφικές ταινίες επηρεάζουν αποφασιστικά την δημιουργία και την διάδοση του λαϊκού τραγουδιού.

2. Το λαϊκό-ελαφρύ και οι εσωτερικές διαιρέσεις του πεδίου της λαϊκής μουσικής, ανάλογες προς τις κοινωνικές μεταβολές

Στις αρχές της δεκαετίας του '50 η μουσική που παιζόταν στα κέντρα και ακουγόταν στο ραδιόφωνο και στις ταινίες, ήταν τα λαϊκά και η ελληνική και ξένη ελαφρά μουσική, με ευρωπαϊκούς κυρίως ήχους και επιρροή, που αντιπροσώπευε και το ηγεμονικό παράδειγμα της εποχής. Κατά τις δεκαετίες των '50 και '60 νέο ρεύμα εμφανίζεται στο πεδίο της ελαφράς μουσικής με συνθέτες όπως ο Μ.Χατζιδάκις, Μ.Πλέσσας κ.ά και ερμηνευτές όπως η Ν.Μούσχουρη, ο Τ.Μαρούδας, η Τ.Βάνου, ο Γ.Βογιατζής κ.ά. Επίσης, κατά τη διάρκεια αυτής της εποχής ήταν δημοφιλής και η μουσική από τρίο και ντουέτα, όπως οι αδελφοί Κατσάμπα (των οποίων τα τραγούδια, απομίμηση Ισπανικής και Μεξικάνικης μουσικής, με ισπανικό ή ελληνικό στίχο, είχαν γίνει μόδα ανάμεσα στα τέλη του '50 και τις αρχές του '60), οι Μουζάς-Λιγνός, το Τριο Ατένε και άλλοι.

Ενώ οι παλαιοί ρεμπέτες και οι σμυρνιοί (όσοι απέμειναν) περνούν στο περιθώριο, το ρεμπέτικο εξελίσσεται σε λαϊκό με τον Τσιτσάνη, αλλά και τους Χιώτη, Μητσάκη και άλλους, οι οποίοι γίνονται αποδεκτοί από την αστική τάξη, ως εναλλακτική αισθητικοποιημένη διασκέδαση, χωρίς ωστόσο να διεκδικούν ηγεμονία. Σε αυτό το πλαίσιο που χαρακτηρίζει η παροιμιώδης έκφραση της εποχής

¹⁶⁰ Η πορεία του λαϊκού -με την ευρύτερη έννοια- τραγουδιού συμπορεύεται με την τεχνολογική ανάπτυξη και την ανακάλυψη της δισκογραφικής αποτύπωσης και ηχογράφησης, αφού χάρις σ' αυτήν έχουμε μαρτυρίες που καθοδηγούν την αντίστοιχη μουσικολογική έρευνα και τα συμπεράσματα που προκύπτουν. Ήδη από το 1904 στην Θεσσαλονίκη πραγματοποιούνται οι πρώτες εγγραφές δίσκων των οποίων η επεξεργασία γίνεται στο εξωτερικό. Ανάλογες περιπτώσεις έχουμε στην Σμύρνη, στην Κωνσταντινούπολη -όπου ζουν μεγάλα τμήματα ελληνόφωνου πληθυσμού- καθώς και στις Η.Π.Α όπου το μέγεθος του μεταναστευτικού ρεύματος συντελεί στην δημιουργία δισκογραφικών εταιρειών ελληνικής βάσης (Panhellenion Record, Grecophon κ.ά.), των οποίων στη συνέχεια οι δίσκοι εισάγονται στην ελληνική αγορά. Πηγή: <http://www.mousikes-diadromes.gr/video/item/96-i-istoria-tou-laikou-tragoudiou>

«Λαός και Κολωνάκι», διαμορφώνονται, ανάλογα με τις προτιμήσεις του κοινού, επιμέρους ύφη, όπως «αρχοντορεμπέτικο», (που το τραγουδούσαν οι «μοντέρνοι», Πολυμέρης, Μαρούδας, Βέμπο, Γούναρης, κ.λ.π), «βαρύ λαϊκό», «ελαφρολαϊκό κτλ». Στη θεματολογία αυτού του είδους, επικρατεί το ερωτικό στοιχείο, αλλά και θέματα που αφορούν στα προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας, όπως η μετανάστευση, η ξενιτιά, η φτώχεια, οι κοινωνικές αδικίες. Στο πλαίσιο επίσης ενός γενικότερου εξωτισμού, εισάγονται αραβοπερσικές μελωδίες, εξωτική θεματολογία, αλλά και ρυθμοί (Μπαγιό, χαμπανέρα, καμηλιέρικο, κ.α.) απόρροια της τάσης φυγής από κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα της μετεμφυλιακής περιόδου. Παράλληλα, μια τάση που διαδίδεται τάχιστα, είναι η λεγόμενη «ανδοκρατία».¹⁶¹ Οι συνθέτες που εντάσσονται σ' αυτό το περιθωριακό μουσικό ρεύμα, χρησιμοποιούν ινδικά και άλλα ανατολίτικα μουσικά κείμενα (είτε αυτούσια, είτε προσομοιωμένα) με ελληνικούς στίχους. Το ρεύμα αυτό, που χρησιμοποιεί ως όχημα για τη διάδοσή του και τον λαϊκό κινηματογράφο, έχει μεγάλη απήχηση στα φτωχότερα στρώματα του πληθυσμού. Σύμφωνα με τον εκτελεστή μουζουκίου Κ.Παπαδόπουλο: «ο παραγκωνισμός από τις εταιρίες των λαϊκών συνθετών Β.Τσιτσάνη, Μ.Χιώτη, Γ.Μητσάκη, κ.ά., εξ αιτίας όλης αυτής της φάμπρικας με τα «ινδικά» τραγούδια, ήταν ένα ολέθριο λάθος. Γιατί θα μπορούσαν οι λαϊκοί συνθέτες να γράφουν καλά τραγούδια στη συνέχεια... δεν είχαν ολοκληρώσει ακόμη τον κύκλο τους».¹⁶²

Παράλληλα αλλάζει και η μουσική γεωγραφία της Αθηναϊκής σκηνής. Σε περιφερειακές περιοχές, Μεταξουργείο, Τζιτζιφιές, Πατησίων, Αχαρνών κ.λπ. «κέντρα - απόκεντρα» όπως αποκαλούνται, δημιουργούνται τα λαϊκά κέντρα, που θα μπορεί να επισκέπτεται και η «ανώτερη κοινωνία», ενώ συγχρόνως λειτουργούν λούμπεν λαϊκά μαγαζιά σε «αμαρτωλές» πιάτσες (πλατεία Βάθη κ.α.) της Αθήνας, από τα οποία αναδύονται σπουδαίοι τραγουδιστές. Στα κέντρα κυριαρχούν τα συγκροτήματα. Οι γυναίκες, που στην αρχή εμφανίζονται καθιστές, αρχίζουν να τραγουδούν πλέον όρθιες. Υπάρχουν και κέντρα για ευρωπαϊκή μουσική, όπου γίνονται σημαντικές μετακλίσεις όπως π.χ η C.Valente, ο R.Carosone, κ.ά. Σε κάποια κέντρα ακούγονται επίσης και τούρκικα ρεπερτόρια, αλλά ως «νούμερα» (βλ. βιογραφία Σεβάζ).

3. Τα «αστέρια»: Από τους συνθέτες στους τραγουδιστές

Εκτός από τους καθιερωμένους πλέον, Β.Τσιτσάνη, Μ.Χιώτη, Γ.Μητσάκη, Γ.Ζαμπέτα, υπάρχουν σημαντικοί συνθέτες, όπως οι Γ.Κλουβάτος, Θ.Δερβενιώτης, Μ.Μπακάλης, Α.Καλδάρης, Α.Πάνου αλλά και σπουδαίοι στιχουργοί, όπως οι Ε.Παπαγιαννοπούλου, Χ.Βασιλειάδης, Κ.Βίρβος, Χ.Κολοκοτρώνης, Κ.Μάνεσης, κ.ά. Αυτή την εποχή όμως δημιουργούνται τα πρώτα αστέρια της Ελληνικής λαϊκής μουσικής, οι τραγουδιστές Σ.Καζαντζίδης, Γ.Μπιθικώτσης, Π.Γαβαλάς, Π.Πάνου, Μαρινέλα, Β.Μοσχολιού, Β.Περπινιάδης Δούκισσα, Μ.Αγγελόπουλος, Κ.Γκρέυ, Γ.Λύδια, Σ.Κόκοτας και άλλοι πολλοί, που μέχρι και σήμερα η Ελλάδα τραγουδάει

¹⁶¹ Όπως αναφέρει ο εκτελεστής μουζουκίου Κώστας Παπαδόπουλος που είχε ηγετικό ρόλο στην εταιρία Columbia: «η πραγματική αιτία που σβήσανε οι λαϊκοί συνθέτες ήτανε το μένος του εμπορίου: εκείνη την εποχή ξεκινήσαμε και παίζαμε -με ευθύνη κυρίως κάποιων συνθετών β' διαλογής και όχι αυτών που σου ανέφερα προηγουμένως- κομμάτια που υπήρχανε σε ταινίες της Ναργκίς, διάφορα ινδικά, αραβικά... είχανε μπλεχτεί άσχημα τα πράγματα. Προτιμούσανε, δηλαδή, αυτά τα «ανάλαφρα», τα οποία είχαν τεράστια κόντρα με τα πολύ «σοβαρά» του Θεοδωράκη και του Ξαρχάκου που ακολούθησε. Εμείς, βέβαια, ήμασταν εκτελεστές έπρεπε να τα παίζουμε όλα». (Προδημοσίευση από το βιβλίο του Νέαρχου Γεωργιάδη και της Τάνιας Ραχματούλινα: *Κώστας Παπαδόπουλος - ο Παγκανίνι του μουζουκίου*, εκδόσεις «Σύγχρονη Εποχή»).

¹⁶² Προδημοσίευση από το βιβλίο του Νέαρχου Γεωργιάδη και της Τάνιας Ραχματούλινα: *Κώστας Παπαδόπουλος - ο Παγκανίνι του μουζουκίου*, εκδόσεις «Σύγχρονη Εποχή».

τα τραγούδια τους. Γίνεται σημαντική η μαρκίζα και διεξάγεται και ο ανάλογος πόλεμος. Η ζωή των τραγουδιστών προσλαμβάνει μυθικές διαστάσεις. Ο λαϊκός κόσμος θα συνδεθεί με τις ζωές τους μέσα από τα αναγνώσματα του περιοδικού τύπου και θα τους κάνει είδωλα, που θα λάμπουν ως πολιτισμικοί εκφραστές του, σε μια κατά τα άλλα δύσκολη και μίζερη καθημερινότητα.

Γενικά η εποχή χαρακτηρίζεται από δύσκολες κοινωνικές συνθήκες, πόνο αλλά και «ντόρο» στα γλέντια της ταξικής συμφιλίωσης. Παράλληλα όμως, εμφανίζεται μια νέα πολιτισμική δυναμική, που θα κορυφωθεί στη δεκαετία του '60 με τη Μελίνα, τον Χατζιδάκι, τον Θεοδωράκη και άλλους, και θα οδηγήσει στη συγκρότηση νέου ηγεμονικού παραδείγματος (το οποίο θα αναλύσω στη συνέχεια), στη μουσική σκηνή της Αθήνας.

7. Δεκαετία '60, δεκαετία '70 (1960-1967, 1967-1974, Μεταπολίτευση).

Η δεκαετία του '60 και οι νέες δυναμικές όψεις της λαϊκότητας

Πολιτισμικές διεργασίες σε διεθνές και εθνικό επίπεδο

Η δεκαετία του '60 είχε μία ιδιαίτερη δυναμική και στο διεθνές και στο εθνικό επίπεδο: θεωρείται μια περίοδος απελευθερωτικής ζωντανίας, αμφισβήτησης και αντικοφορμισμού, με πρωταγωνιστή τη νεολαία και τη δράση των ποικίλων ομάδων της (από στρατευμένους αριστερούς, μέχρι τους teddy boys, με κορυφαίο το νεανικό κίνημα της αμφισβήτησης). Η πρώτη νέα γενιά που θέλησε να καθοριστεί σαν ελεύθερη και ανεξάρτητη έγινε ο πυρήνας της νεανικής κουλτούρας. Οι νέοι απέκτησαν μια σχετική οικονομική αυτονομία και ένα δικό τους πολιτισμικό πλαίσιο. Η νεολαία, αγοραστική δύναμη για πολλούς, ήταν ταυτόχρονα και μια τεράστια πολιτιστική και πολιτική δύναμη, που με τους αγώνες της έδειξε το δρόμο στις επόμενες γενιές για τη διεκδίκηση δημοκρατίας, δικαιοσύνης και πολιτικών δικαιωμάτων.

Στην Αθήνα των αρχών της δεκαετίας του '60, σε μια εποχή ταραγμένη,¹⁶³ αναλαμβάνει δράση μια νεανική πρωτοπορία, αντιρατσιστική, αντιπολεμική, ειρηνόφιλη, που επηρεάζεται από υπερτοπικά παγκόσμια ρεύματα, πολιτικά και μουσικά και συνδυάζει τη μουσική με τους αγώνες. Βασικοί παράγοντες για την συγκρότηση αυτής της νεόκοπης κοινωνικής ομάδας ήταν η διεύρυνση και η άνοδος των μεσαίων στρωμάτων και η ανάπτυξη του εκπαιδευτικού συστήματος, που έδωσε ευκαιρία μόρφωσης, σε όλο και περισσότερους νέους, με το θεσμό της δωρεάν παιδείας. Στη μουσική σκηνή της Αθήνας, οι νέες τάσεις που έκαναν την εμφάνισή τους, αν και λίγο καθυστερημένα σε σχέση με τη συνολική δυναμική, ήταν αντιπροσωπευτικές αυτού που συνέβαινε σε όλο το δυτικό κόσμο. Ο Διονύσης Σαββόπουλος, από τους βασικούς εκφραστές αυτής της πρωτοπορίας στην αθηναϊκή σκηνή, αποτυπώνει αυτή την εικόνα ως «κοσμογονία στη μουσική», στο έργο του *Του '60 οι εκδρομείς*, όπου επίσης αναφέρει ότι στο πολιτισμικό πεδίο της πόλης υπήρξε άνοιξη στα εικαστικά και τον κινηματογράφο, εξοικείωση με την τεχνολογία, κά.. Το αστικό τοπίο μετασχηματίζεται.¹⁶⁴

¹⁶³ Η δεκαετία του '60, ήταν περίοδος πάλης ιδεών και γενεών. Όχι μόνο νεανική εξέγερση και δυναμική χειραφέτηση αλλά και νεωτερική διεκδίκηση, κοινωνική ανησυχία και μεταφυσική αγωνία από τους μεγαλύτερους, που αισθάνονται ότι ο δυτικός ορθολογισμός δεν μπορεί να δώσει πλέον λύσεις. Μια δεκαετία που, όπως και αυτή του '30, ήταν από τις πιο πλουραλιστικές και πολυφωνικές, με το παραδοσιακό να συναγωνίζεται με το μοντέρνο. Πεδία ανάπτυξης σημαντικών ιδεών οι δύο, ανολοκλήρωτες όμως, καθώς έκλεισαν με δικτατορίες.

Πηγή: <http://spoudasterion.pblogs.gr/tags/genia-toy-1930-gr.html>

¹⁶⁴ Διονύσης Σαββόπουλος, *του 60 οι εκδρομείς*, Αθήνα, Sui Generis, 2009 Καράμπελας, Δ., (2003).

Η νεανική κουλτούρα δεν παρήγαγε πολιτισμικά πρότυπα μόνο για τους νέους. Δημιούργησε πολιτισμικούς διαύλους, με τις τοπικές παραδόσεις. Σημαντικός, σε αυτή τη διαδικασία, ήταν ο ρόλος των rock και pop ¹⁶⁵ μουσικών ρευμάτων, που εισήγαγαν νέα αισθητική, νέες ιδέες και δημιούργησαν νέους κοινωνικούς χώρους, αλλά και νέες καταναλωτικές δομές και πρακτικές. Η κυρίαρχη κουλτούρα της εποχής, εμφανίστηκε ανεπαρκής στην αναμέτρηση της με τη νέα πολιτισμική δυναμική, με αποτέλεσμα να αρχίσει να χάνει σταδιακά τα ερείσματά της στις νεώτερες γενεές.¹⁶⁶ Σε αυτό το πλαίσιο πολλά παλαιότερα, δημοφιλή μουσικά είδη υποχωρούν. Παράλληλα η κοινωνική κινητικότητα και η έντονη αστικοποίηση, θα δημιουργήσουν νέες κοινωνικές δομές και μορφές της λαϊκότητας.

Η εποχή της στρατιωτικής δικτατορίας 1967-74

Πολλές κοινωνικές και πολιτισμικές διεργασίες που είχαν αρχίσει στη δεκαετία του '60 και κορυφώθηκαν την περίοδο 1963-67, τη λεγόμενη «Χαμένη Άνοιξη», έχασαν την ορμή τους το '67, με την επιβολή της στρατιωτικής δικτατορίας. Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, η αστυφιλία εντείνεται και διευρύνονται τα μικροαστικά στρώματα. Η εμφάνιση μεσοστρωμάτων και η μικροαστικοποίηση των εργατικών στρωμάτων, που άρχισε τη δεκαετία '60 συνεχίστηκε απρόσκοπτα. Η οικοδομή, η μαζική επέκταση του τουρισμού, τα δάνεια η ενίσχυση των μικρομεσαίων επιχειρήσεων, και η απολιτικότητα που καλλιεργήθηκε στη διάρκεια της δικτατορίας, ευνόησε τη διάχυση πλούτου σε ανερχόμενα μεσοστρώματα και «ημετέρους» (νέες κοινωνικές ομάδες ευνοημένων).¹⁶⁷ Καινοφανείς συμπεριφορές εμφανίζονται, εμπεδώνονται νέα ήθη διασκέδασης και νέες τάσεις καταναλωτισμού.

Όμως παρά τις ματαιώσεις και τις χαμένες προσδοκίες, θα γίνουν δυναμικές πολιτισμικές συσπειρώσεις, ακόμη και κάτω από το βάρος μιας ισοπεδωτικής εφησυχασμένης μικροαστικής κουλτούρας, που θα κυριαρχήσει ως το ηγεμονικό παράδειγμα της πολιτισμικής πρακτικής της επταετίας. Στα χρόνια που μεσολάβησαν ως το '74, παράλληλα με το ελληνοχριστιανικό Kitsch, αναδύθηκε η πολιτισμική αντίσταση.

Οι όψεις της λαϊκότητας στη μουσική

Τα ηγεμονικά παράδειγμα της δεκαετίας του '60 και των αρχών του '70

Η δεκαετία του '60 θα πρέπει να θεωρηθεί σε δύο περιόδους: πριν και μετά την επιβολή της δικτατορίας, η οποία καταλαμβάνει όμως και το πρώτο μισό των '70. Η πρώτη περίοδος χαρακτηρίζεται εντονότατα, από τις λόγιες προσεγγίσεις στο πεδίο της λαϊκής μουσικής, αλλά και τη συμμετοχή της αγοράς στη διαμόρφωση του ηγεμονικού παραδείγματος.

¹⁶⁵ Η Αθήνα έχει τη δική της ιστορία στην ποπ και ροκ μουσική. Από τις αρχές της δεκαετίας του '60 εμφανίζονται πολλά γκρουπ. Ήταν η εποχή που κάθε γειτονιά είχε και το συγκρότημά της, και οι συναυλίες με ροκ μουσική ήταν πολύ συνηθισμένες. Τη δεκαετία του '60 κάνουν την εμφάνισή τους τα περισσότερα ελληνικά ποπ συγκροτήματα. Παράλληλα ξεκίνησαν και οι σχεδιασμοί της εγχώριας μουσικής βιομηχανίας για την εμπορική αξιοποίηση των νέων ρευμάτων: ξένη μουσική με τους Τσάρμς, τους Ολύμπιανς, τους Φόρμινξ τους Αιντολς και παραγωγό το Νίκο Μαστοράκη.

¹⁶⁶ Σε όλα τα σημεία του κόσμου που άρχισε να διαδίδεται η rock culture, αντιμετωπίζει εχθρική υποδοχή, κυρίως στα τέλη '50 και στις αρχές του '60. Στην Ελλάδα, το rock'n'roll χρησίμευε σαν σύμβολο της νεωτερικότητας ενώ εξέφρασε μια ηδονιστική- για τα παραδοσιακά ήθη -διάθεση που ήταν πρόκληση για τις «ελληνοχριστιανικές αξίες». Από τη μια πλευρά η εθνιστική ηγεμονία αντιδρά όλο και σκληρότερα και από την άλλη, η αριστερά θεωρεί τη rock culture όργανο του αμερικανικού πολιτισμικού ιμπεριαλισμού.

¹⁶⁷ Πηγή: Ν. Ξυδάκης <https://vlemma.wordpress.com/tag/>

Έντεχνο: οι λόγιες προσεγγίσεις του λαϊκού

Το «έντεχνο τραγούδι», το οποίο κάνει την εμφάνισή του στις αρχές της δεκαετίας του 1960, αποτελεί το βασικό όχημα των λογίων προσεγγίσεων. Η δημιουργία του τροφοδοτείται από το λογοτεχνικό- ποιητικό κλίμα της εποχής, που στηρίζεται στις βασικές αρχές του κινήματος της γενιάς του '30.¹⁶⁸ Όπως αναφέρει Δ.Τζιόβας, «τα πρώτα χρόνια του '60, σηματοδοτούν την αποτίμηση και καθιέρωση του ελληνικού μοντερνισμού που αρχίζει με τη βράβευση του «*Άξιον Εστί*» του Ελύτη (1960), το τιμητικό αφιέρωμα για τα τριάντα χρόνια της *Στροφής* (1961), την απονομή του βραβείου Νομπέλ στον Σεφέρη (1963), τις *Μαρτυρίες* (1963 και 1966) και τους μονολόγους της *Τέταρτης Διάστασης* του Ρίτσου, τη μελοποίηση ποιημάτων από τον Θεοδωράκη και τη συνεργασία ποιητών και ζωγράφων (Σεφέρης, Ελύτης, Μόραλης). Το πρώτο μισό της δεκαετίας του '60 είναι επίσης πλούσιο σε αφηγηματικά κείμενα με νεωτερική διάθεση (Τσίρκας, Πεντζίκης, Αξιώτη, Χειμωνάς, Γκρίτση-Μιλλιέξ) και σε αυτόν τον νεωτερικό προβληματισμό συμβάλλουν νέα περιοδικά, όπως η *Κριτική* (1959-1961), το *Πάλι* (1963-1966) ή οι *Εποχές* (1963-1967), περιοδικό με το οποίο η γενιά του '30 επανέρχεται στο προσκήνιο».¹⁶⁹

Το έντεχνο τραγούδι, εμφανίζεται με την μορφή της μελοποιημένης ποίησης και των «κύκλων τραγουδιών». Ο Θεοδωράκης με τον «Επιτάφιο» του Γιάννη Ρίτσου θα εισάγει την ποίηση στο λαϊκό τραγούδι, αλλά και την φόρμα του κύκλου τραγουδιών, με λαϊκούς ερμηνευτές και μουσικούς ως σολίστες.¹⁷⁰ Ταυτόχρονα οι λαϊκές συναυλίες γίνονται μέσο επικοινωνίας με το κοινό αλλά και τρόπος διασκέδασης, εκπαίδευσης και έκφρασής του. Ο Χατζιδάκις, με αυστηρή, εκλεκτική διάθεση, φιλτράρει λαϊκά και παραδοσιακά στοιχεία μέσα από φόρμες της ευρωπαϊκής μουσικής, δημιουργώντας πρωτοποριακά ακούσματα, τα οποία συνταιριάζει με την ποίηση (κυρίως του Νίκου Γκάτσου). Η δυναμική των τραγουδιών του Μ. Χατζιδάκι και του Μ. Θεοδωράκη, θα λειτουργήσει καταλυτικά γκρεμίζοντας τα στεγανά στη δεδομένη γραφή των λαϊκών τραγουδιών και θα διευρύνει τους ορίζοντες, τις φόρμες και τις τεχνοτροπίες της λαϊκής μουσικής. Το πιο σημαντικό όμως είναι ότι η δράση τους σε ρόλο οργανικών διανοουμένων με την γκραμισιανή έννοια, θεμελιώνει το έντεχνο ως το νέο ηγεμονικό παράδειγμα, στο οποίο μπορούν να συνυπάρξουν διαλεκτικά και δημιουργικά οι πολιτισμικές

¹⁶⁸ Η γενιά του '30 προσπάθησε να συγκεράσει την παράδοση με το μοντέρνο και να δώσει ένα πολιτισμικό πρόσωπο που θα μπορούσε να συνδιαλλαγεί σχετικά ισότιμα με τη Δύση. Σε αυτή την προσέγγιση εφηύρε την περίφημη «ελληνικότητα». Κατέληξε όμως τη δεκαετία του '60 σε έναν λιγότερο γόνιμο ελληνοκεντρισμό.

¹⁶⁹ Δ. Τζιόβας, Η ανήσυχη δεκαετία του '60, Εφημερίδα ΤΟ ΒΗΜΑ 21/03/2010.

¹⁷⁰ Ο Τ. Λαμπρόπουλος, για να υποστηριχτούν καλύτερα οι δίσκοι μακράς διάρκειας, σκέφτηκε να καθιερώσει κύκλους τραγουδιών, που θα στηρίζονταν στο έργο των λογίων ποιητών, όπως ο Σεφέρης κι ο Ελύτης (τα δυο «Νόμπελ» της ελληνικής ποίησης). Σύμφωνα με τον Κ. Παπαδόπουλο, αυτός ήταν και ο λόγος που ξεκίνησε τη συνεργασία του με τον Θεοδωράκη που «τον έψαχνε στο Παρίσι, αλλά και με άλλους συνθέτες, όπως ο Μαρκόπουλος, ο Ξαρχάκος, ο Κηλαηδόνης, ο Μούτσης κ.ά. Ο Λαμπρόπουλος ήταν αυτός που επέβαλε το νέο είδος, το λεγόμενο «Έντεχνο»». (Προδημοσίευση από το βιβλίο των Ν. Γεωργιάδη και Τ. Ραχματούλινα: *Κώστας Παπαδόπουλος - ο Παγκανί του μουζουκικού*, που κυκλοφορεί από τις εκδόσεις «Σύγχρονη Εποχή»). Ο Μ. Θεοδωράκης δούλεψε πάνω σε αυτό το υλικό, χρησιμοποιώντας στοιχεία και συντελεστές του Λαϊκού Τραγουδιού. Χιώτης, Παπαδόπουλος, Καρνέζης, Καζαντζίδης, Μαρινέλλα, Μαίρη Λίντα, Μπιθκότσης κλήθηκαν να συμπράξουν στη δημιουργία του νέου είδους. Ο Χιώτης, (που διέτελεσε μαέστρος στην Columbia) μαζί με τον Τσιτσάνη, στις αρχές του '60, ήταν οι πρωτεργάτες για να επανεκτελεστεί –και να διασωθεί στις νεότερες γενιές– ένα μεγάλο κομμάτι του παλαιότερου ρεπερτορίου. Από τους μεγάλους λαϊκούς ερμηνευτές της εποχής, είχε επίσης συμβολή στις ενορχηστρώσεις των πρώτων λαϊκών τραγουδιών του Μίκη Θεοδωράκη (Επιτάφιος, Πολιτεία).

αντιφάσεις τις προηγούμενης εποχής στα πλαίσια ενός νέου μουσικού περιβάλλοντος και κλίματος. Με αυτή την έννοια, το έντεχνο αποτελεί μια προγραμματική διακήρυξη ενότητας, καθώς και υπερβάσης των ταξικών και πολιτισμικών διαφορών, μια νέα ηγεμονική αστική μορφή σύντηξης των στοιχείων του πολιτισμικού φάσματος.

Η εποχή αυτή θα κάνει την ελληνική μουσική διεθνώς γνωστή (κυρίως με όχημα τον κινηματογράφο), με το έργο συνθετών όπως ο Μ.Θεοδωράκης, ο Μ.Χατζιδάκης και ο Σ.Ξαρχάκος, αλλά και ο Β.Παπαθανασίου. Οι λαϊκοί μουσικοί, όπως ο Γιώργος Ζαμπέτας, θα παίξουν σημαντικό ρόλο σε αυτή την εξέλιξη. Το Σურτάκι του Ζαμπέτα, ο Ζορμπάς του Θεοδωράκη, κ.ά., διαδόθηκαν στον κόσμο με μεγάλη επιτυχία. Ενδεικτικά αξίζει να αναφερθεί, ότι κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 όταν οι Beatles είχαν επισκεφθεί την Ελλάδα για να αγοράσουν ένα ελληνικό νησί, συναντήθηκαν με το Γιώργο Ζαμπέτα, για να μάθουν μερικές από τις τεχνικές της ελληνικής μουσικής και του μπουζουκιού. Δεν είναι περίεργο επομένως, ότι το τραγούδι των Beatles "girl" είναι ένα τυπικό ελληνικό χασάπικο.

Την ίδια εποχή, και ενώ μια περιθωριακή σφαίρα της λαϊκότητας εκφράζεται, μέσω τραγουδιστών-συμβόλων των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων (Μ.Αγγελόπουλος, Σ.Καζαντζίδης, Π.Γαβαλάς, Σ.Ζαγοραίος, Γ.Λύδια, Κ.Γκρέν κ.λπ.), από ιδιώματα που αποτελούν ένα συνονθύλευμα πολλών στοιχείων (ανατολίζουσες, ινδοπρεπείς, κ.α., μουσικές μορφές, νέο ηλεκτρικό ήχο, κ.λπ.) και διαμορφώνονται από διάφορους παράγοντες (τις εταιρίες, τους μουσικούς συντελεστές, κ.ά.), η λαϊκή μουσική, σε μια νομιμοποιημένη πλέον «κλασική» εκδοχή της, εκφράζεται στην δισκογραφία των Τσιτσάνη, Καлдάρα, Μητσάκη, κ.ά., που συνδέεται, από μουσικής πλευράς, με τις έντεχνες αστικές αναγνώσεις, όπως εμφανίζονται στη δισκογραφία των Θεοδωράκη, Ξαρχάκου, Μούτση, κ.ά. Αυτή η συνάφεια, οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην πολιτική των εταιριών. Όπως αναφέρει ο εκτελεστής μπουζουκιού Κ. Παπαδόπουλος, η καθιέρωση του εντέχνου οφείλεται στον Τ. Λαμπρόπουλο, τότε διευθυντή των εταιριών Κολούμπια - Χις Μάστερς Βόις, που αποφάσισε να υποστηρίξει αυτό το νέο είδος, βασισμένο στη λόγια ποίηση και σε μορφολογικά-υφολογικά στοιχεία του λαϊκού τραγουδιού. Ο Κ.Παπαδόπουλος, θεωρεί επίσης, ότι εξ αιτίας αυτού του νέου ρεύματος, παραμελήθηκε το κλασικό λαϊκό τραγούδι:

«Ο Θεοδωράκης άρχισε να ηχογραφεί από το '60, που έκανε τον Επιτάφιο, την Πολιτεία και το Αρχιπέλαγος με τον Χιώτη. Το καλοκαίρι του '61 ήταν που αρχίσαμε εμείς -με τον Καρνέζη- τη συνεργασία μαζί του. Ο Λαμπρόπουλος λοιπόν, με την έξαψη που τον είχε πιάσει να κάνει την αλλαγή στο μουσικό τοπίο, είχε παραμελήσει τους καθιερωμένους λαϊκούς συνθέτες. Μιλώ για τον Τσιτσάνη, τον Παπαϊωάννου και τον Μητσάκη... αυτοί ήταν κυρίως που αδικηθήκανε. Εγώ το έβλεπα αυτό διότι έπαιζα στον Θεοδωράκη, έπαιζα όμως και σε όλες τις άλλες ηχογραφήσεις, αφού ήμουν εκτελεστής της COLUMBIA. Μια εποχή, μάλιστα, έγινε πολύ σφιχτό το παιχνίδι εις βάρος των λαϊκών συνθετών. Οι οποίοι δυσσαρεστήθηκαν, διότι η εταιρεία είχε πέσει μονοκόμματη πάνω στον Θεοδωράκη. Ο Μίκης ήτανε πολύ εμπορικός τότε, έγραφε συνέχεια και πουλούσε συνέχεια. Ήτανε μια μηχανή που έπρεπε να περάσει, δεν ήταν δυνατόν να γίνουν φρεναρίσματα για να περάσουν άλλοι». ¹⁷¹

Αξιοσημείωτο είναι, ότι παρόλα αυτά, τόσο το ρεμπέτικο-λαϊκό, όσο και τα υφολογικά στοιχεία τους, δέχονται τα «πυρά» της διάνοησης και του επίσημου

¹⁷¹ Προδημοσίευση από το βιβλίο των Ν. Γεωργιάδη και Τ. Ραχματούλινα: *Κώστας Παπαδόπουλος - ο Παγκανίνι του μπουζουκιού*, που κυκλοφορεί από τις εκδόσεις «Σύγχρονη Εποχή».

τύπου, παρά την στήριξη ελαχίστων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παρουσίαση στο Ηρώδειο του «*Άξιον Εστί*», το 1964. Η εμφάνιση, στο χώρο του μνημείου, μουζουκίων, με έναν από τους πιο αντιπροσωπευτικούς εκφραστές του λαϊκού τραγουδιού και των «ξενυχτάδικων», του Γ.Μπιθικώτση καθώς και η διεύθυνση του έργου από τον Μ.Θεοδωράκη, που ήταν και βουλευτής της Ε.Δ.Α., δημιούργησαν αναταραχή. Το ίδιο καλοκαίρι παραχωρήθηκε το Ηρώδειο στον Φρανκ Σινάτρα. Πολλές ήταν και οι κριτικές που έγιναν και στον Μ.Χατζιδάκι...¹⁷².

Παράλληλα με όλη αυτή την κινητικότητα στο πεδίο της αθηναϊκής μουσικής σκηνής, η ελαφρά μουσική που εξακολουθούσε να κατέχει ηγεμονική θέση μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1960, είχε πολλούς φανατικούς φίλους. Έδειχνε μάλιστα να μετεξελίσσεται δυναμικά, χάρη στη νέα γενεά συνθετών της, που δημιουργούσαν κομψά ευχάριστα τραγούδια, με ποιητικό περιεχόμενο. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του συνθέτη Σπήλιου Μεντή, που μελοποίησε ποίηση του Γ.Ρίτσου με τον οποίο ήταν στενοί φίλοι. Τα περισσότερα τραγούδια τους κυκλοφόρησαν με την φωνή της Γιοβάννας (δύο από αυτά, παρουσιάστηκαν με επιτυχία, το 1964 και 1965, στον διαγωνισμό τραγουδιού της Θεσσαλονίκης).

Το νέο κύμα: η ελληνική New Wave

Στην Ελλάδα των αρχών του '60, με σπουδαίους δημιουργούς, όπως ο Μίκης Θεοδωράκης και Μάνος Χατζιδάκις, μεγάλο μέρος του κοινού φαίνεται να μη έχει ανάγκη το ροκ!¹⁷³ Το νέο κύμα όμως, που εμφανίστηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1960, έπιασε τον παλμό της ελληνικής νεολαίας. Το νέο είδος μουσικής επηρεασμένο από τη γαλλική σκηνή, που εμπνέεται από την Δυτική μπαλάντα και το μουσικό στυλ των «Μπουάτ» του Παρισιού, έγινε το αγαπημένο μουσικό ρεύμα για τους νέους διανοούμενους και φοιτητές της Αθήνας. Ο βασικός μορφολογικός πυρήνας του Νέου Κύματος ήταν η μπαλάντα, ενώ στην εξέλιξή του δημιούργησε νέα αισθητική του λαϊκού ήχου, χρησιμοποιώντας προσμίξεις παραδοσιακών ηχοχρωμάτων, αλλά και της ροκ μουσικής. Όλα, με μίαν αύρα δημιουργικού ερασιτεχνισμού. Τα κυριότερα στέκια του νέου κύματος, ήταν οι Μπουάτ της Πλάκας (Οι Εσπερίδες του Γ.Αργύρη,¹⁷⁴ η Απανεμιά του Γ.Ζωγράφου, η Σοφίτα,

¹⁷² Όπως αναφέρει ο μουσικοκριτικός Γιώργος Λεωτσάκος: «ο Χατζιδάκις, από τις μουσικές σκηνές, πέρασε στον κινηματογράφο, με το άλλοθι πάντα του βιοπορισμού (συνολικά έγραψε μουσική για '74 φιλμ): Οποσδήποτε εκείνος οπισθογράφησε με τα τραγούδια του το κορύφωμα του λαϊκισμού, το κατά Μελίνα και Ντασέν «Ποτέ την Κυριακή» (ξανά το μοιραίο 1962...)... Οι αδυναμίες του στη σοβαρή μουσική, τον έσπρωξαν στην πολιτιστικός ολέθρια κατάργηση των εξ αντικειμένου υπαρκτών διαχωριστικών μεταξύ σοβαράς και ελαφράς μουσικής. Όμως, αν εκείνος μέχρι τέλους εξευγένηζε τη διπλοπενιά σε διακριτικό πιανιστικό «τρέμολο», σαρωτικότατος στάθηκε ο Θεοδωράκης (ως τότε φέρελπις της σοβαράς), με το κατά Ελύτη «Άξιον εστί» (πάντα το μοιραίο 1962...), κακόγουστο συνδυασμό «συμφωνικής» γραφής και μουζουκοτραγουδών. Με ατυχέστατο συνεπικουρο την ιδεολογία, πολλούς παρέσυρε στο να φέρουν τάχα τη λόγια ποίηση κοντά στις λαϊκές μάζες, ξαπλώνοντάς την σε μελωδικές προκρούστειες κλίνες, ασχέτως αν μελοποιούν Λόρκα, Ελύτη ή τον εκλεπτυσμένο φιλόμουσο Σεφέρη. Ο οποίος, όπως αποκάλυψε η Ντόρα Τσάτσου-Συμεωνίδου στον υποφαινόμενο, καίτοι λίγο έλειψε να πάθει έμφραγμα όταν ο «Ψηλός» άρχισε να παίζει στο πιάνο το «Στο περιγιάλι το κρυφό», τελικώς... τον ευλόγησε». Γιώργος Λεωτσάκος-Εφημερίδα ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ 3/7/2001

¹⁷³ Παρ'όλα αυτά το ροκ στην Ελλάδα γνώρισε ένδοξες στιγμές. Υπάρχουν εξ άλλου διάφορες σημαντικές μελέτες για τα ροκ και πανκ ρεύματα στην αθηναϊκή σκηνή μεταξύ των οποίων: Μποζίνης, Ν. (2008), Χρηστάκης, Ν. (1999), Δηματάτης, Ντ. (1992), Κατσάπης, Κ. (2007), Κολοβός, Γ. Ν. (2015), κ.ά

¹⁷⁴ Οι «Εσπερίδες» υπήρξε ο χώρος του Γιάννη Αργύρη. Τραγουδιστής και στιχουργός ο ίδιος, μίμος και σατυρικός ηθοποιός, δημιούργησε τραγούδια-σταθμούς του Νέου Κύματος. Όπως αναφέρει σε συνέντευξή του: «Έδωσα πραγματικές μάχες με το εμπορικό κατεστημένο της μουσικής και με τον

κ.ά.), όπου αναδεικνύονται σημαντικοί ερμηνευτές, όπως ο Γ.Πουλόπουλος, ο Κ.Χατζής, η Αρλέτα, συνθέτες όπως οι, Γ.Σπανός, Γ.Γλέζος, Λ.Κόκοτος, Ν.Μαμαγκάκης, Ν.Μαυρουδής και στιχοπλόκοι ποιητές όπως οι, Α.Δασκαλόπουλος, Κ.Γεωργουσόπουλος, ο Δ.Ιατρόπουλος, Κ.Κωτούλας, κ.ά. Πρώτη ηχογράφηση του Νέου Κύματος ήταν το «Μια αγάπη για το καλοκαίρι» του Γιάννη Σπανού σε στίχους Γιώργου Παπαστεφάνου, με τη φωνή της Καίτης Χωματά. Αυτό το ρεύμα μουσικής διαμόρφωσε το ιδιαίτερο ύφος του με την φροντίδα της εταιρείας «Λύρα» του Α.Πατσιφά, ο οποίος καταφέρνει και συγκεντρώνει τους διανοούμενους της εποχής και φερέλπιδες μουσικούς. Τα τραγούδια του νέου κύματος σημείωναν επιτυχία μέχρι τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70. Από το τότε και έπειτα, το νέο κύμα παρήκμασε.

Η σημαντικότερη μορφή της εποχής εκείνης, ήταν ο Διονύσης Σαββόπουλος, ο οποίος λειτούργησε σαν οργανικός μουσικός διανοούμενος,¹⁷⁵ που δημιούργησε μια καινούργια σχολή Ελληνικής μουσικής με μπαλάντες, Blues και Rock, αλλά και ένα νέο παράδειγμα και για τη λαϊκότητα στη μουσική, από τα τέλη του '60 και μετά. Αν και ο ίδιος αποποιήθηκε αργότερα τη νεοκυματική ταυτότητα, όπως αναφέρει στο ένθετο του CD «Καταγραφές»: «Κι εγώ Νέο Κύμα είμαι. Δεν μας έλειψε το ταλέντο, ούτε ο πόθος του αγνώστου. Κι όμως, από όλη αυτή την ιστορία δεν έμεινε παρά μόνο το αεράκι μιας ελαφρότητας. Γιατί; Μήπως επειδή ότι πετύχαμε ήταν τίποτε μπροστά σε ό,τι ονειρευτήκαμε και θα θέλαμε; Ή μήπως ζήσαμε αυτή την τεράστια διαφορά σαν κάτι ελαφρύ και διασκεδαστικό».

Πράγματι... η τραγικότητα της εποχής της στρατιωτικής δικτατορίας που θα ακολουθήσει (1967-74), θα επιδράσει καταλυτικά σε ότι προηγήθηκε. Μετά το 1967, οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της δικτατορίας ανέτρεψαν τη δυναμική του πολιτισμικού πεδίου. Κυρίαρχη μουσική τάση στην εποχή της δικτατορίας έγιναν τα «ελαφρολαϊκά», μια εκδοχή της λαϊκότητας που χαρακτήρισε το κοινωνικοπολιτικό πεδίο της εποχής, παράλληλα με την έξαρση της εντόπιας ποπ και της ντίσκο. Το 1968, ο Θεοδωράκης συνελήφθη, αλλά στη συνέχεια φυγαδεύτηκε στο Παρίσι. Ακολούθησε η φυγή του Χατζιδάκι στη Νέα Υόρκη (επέστρεψε το 1972). Ο Δ. Σαββόπουλος και οι «μπουάτ» όμως παρέμειναν. Ήταν στην μπουάτ «Κύτταρο», στα μέσα της δικτατορίας, που ο Σαββόπουλος, εμπνεόμενος από την ενέργεια της Rock, παρουσίασε μια νέα ανάγνωση των λαϊκών και των παραδοσιακών μουσικών, ανεβάζοντας στη σκηνή τη Δ.Σαμίου και τη Σ.Μπέλλου, οι οποίες ερμήνευσαν τραγούδια του, που αποτέλεσαν σταθμούς για μια νέα αισθητική της λαϊκότητας στη μουσική. Συγκροτώντας το νέο ηγεμονικό παράδειγμα, ο Σαββόπουλος, διαχειρίζεται υλικά της δημοτικής και λαϊκής μουσικής με ροκ και έντεχνη επεξεργασία, αποδίδοντάς τους νέα λειτουργία, και νέο, προγραμματικά «λαϊκό», νόημα.

Συνοψίζοντας, η περίοδος από τις αρχές του '60 και μέχρι το 1974, χαρακτηρίστηκε από λόγιες επεμβάσεις και διάφορες πολιτισμικές επεξεργασίες στη δημώδη και λαϊκή μουσική, στις οποίες σημαντικό πολιτισμικό ρόλο έχουν τόσο η επίδραση της Γενιάς του '30, όσο και η ηττημένη μεταπολεμική Αριστερά. Η εποχή της δικτατορίας μετέτρεψε, μετά το '67, τη λαϊκή αισθητική σε ελαφρολαϊκή, τουτέστιν εισήχθησαν στοιχεία ανοίκεια (ντραμς, συνθετητές, αρμόνια, ποπ

λαϊκισμό για να περάσει η αντίληψη των μπουάτ στις αρχές του '60». (Πάνος Γεραμάνης, *Η ζωή μου ένα τραγούδι*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτης).

¹⁷⁵ Ως οργανικός διανοούμενος, εννοείται, σύμφωνα με την γκραμισιανή έννοια, ο εκπρόσωπος και πολιτισμικός καθοδηγητής μιας κοινωνικής ταξικής συγκρότησης. Στην προκειμένη περίπτωση, ο Σαββόπουλος εκπροσωπεί και καθοδηγεί μια γενεά, με ιδιαίτερα ιστορικο-πολιτικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά.

ερμηνείες, αβαθείς επιφανειακοί ερωτικοί καϋμοί, ξεφαντώματα της εκτόνωσης, κλπ). Όμως η χώρα, παρά το γεγονός ότι υπέφερε από έλλειψη πολιτικών ελευθεριών, δεν ήταν στεγανή στα μηνύματα της διεθνοποιημένης ποπ-ροκ κουλτούρας, ούτε καν στο πνεύμα αμφισβήτησης του Μάη '68 και των χίπις.¹⁷⁶ Παράλληλα με τα ελαφρολαϊκά, στα χρόνια της χούντας η ντίσκο και η ποπ, κυριαρχούν, ενώ προβάλλει η ροκ κουλτούρα, που στην εξέλιξη της θα συντηχθεί με εντόπια υλικά και θα γίνει, βαθμιαία, ηγεμονική στους νεότερους.

Το περιθωριακό αλλά και το κλασικό λαϊκό τραγούδι παρέμειναν έμβλημα των φτωχότερων εργατικών στρωμάτων (ειδικά στην εποχή της δικτατορίας, μεγάλοι του κλασικού λαϊκού τραγουδιού, όπως ο Τσιτσάνης, η Μπέλλου κ.ά. καταλήγουν να δουλεύουν στα λεγόμενα «σκυλάδικα» της εθνικής οδού). Το έντεχνο, ως έμβλημα των ανερχόμενων οικονομικά και μορφωτικά νέων κοινωνικών στρωμάτων, διεκδίκησε και πέτυχε την συμβολική συγκρότηση και εκπροσώπηση μιας άλλης «λαϊκότητας», που θα γενικευθεί και θα γίνει ηγεμονική με τη Μεταπολίτευση στη δεκαετία του '70 και έως τα τέλη του '80. Σε αυτή την περίοδο, το έντεχνο θα επικρατήσει πλέον σαν το πεδίο αναφοράς του λαϊκού στους ηγεμονικούς σχηματισμούς. Από τη δραστηριότητα και τις δικτυώσεις των «εντέχνων» μουσικών διανοουμένων, απορρέουν τα κανονιστικά συστήματα, που ταξινομούν όλο το φάσμα της μουσικής στην αθηναϊκή σκηνή...

8. Από τη Μεταπολίτευση έως τα τέλη της δεκαετίας του '80

Την 24η Ιουλίου 1974 έπεσε η δικτατορία. Η πολιτειακή αλλαγή, οι ελεύθερες εκλογές, η νομιμοποίηση του ΚΚΕ, ο άνεμος ελευθερίας, συγκροτούν το νέο πολιτικό πεδίο. Κυβερνήσεις των δύο πολυσυλλεκτικών κομμάτων, της Ν.Δ και του ΠΑΣΟΚ, εναλλάσσονται. Με την άνοδο του ΠΑΣΟΚ και του Α.Παπανδρέου στην εξουσία (η Αλλαγή του 1981), νέες κοινωνικές και οργανωτικές δομές εμφανίζονται στο προσκήνιο: ο κορπορατισμός, (συντεχνίες, ΔΕΚΟ), και ο κομματικός μηχανισμός του '80. Σ' αυτό το πεδίο, το μικρομεσαίο πλήθος διεκδίκησε πρωταγωνιστική θέση στην κοινωνία. Η δωρεάν παιδεία, η επέκταση της εκπαίδευσης, προσφέρουν στα παιδιά των ασθενέστερων στρωμάτων μόρφωση και επαγγελματική κατάρτιση, ως μέσα για κοινωνική-οικονομική άνοδο. Εμφανίζονται νέες ελίτ και νέο ήθος στα μέτρα του μικρομεσαίου ευδαιμονισμού. Οι ιδεολογίες που εξέφρασε το ΠΑΣΟΚ κυρίως στη δεκαετία του '80 ήταν αυτή της ισχυρής Ελλάδα, αλλά και ο λαϊκισμός.

Όπως αναφέρει ο κοινωνιολόγος Βασίλης Βαμβακάς: «πολιτικά, κοινωνικά, οικονομικά, πολιτισμικά, η δεκαετία του '80 μπορεί να επαίρεται ότι φέρνει στην επιφάνεια φαινόμενα και τάσεις που ήταν σε μεγάλο βαθμό καινοφανείς: ένα σοσιαλιστικό (έστω και μόνο κατ' όνομα) πολιτικό κόμμα για πρώτη φορά στην εξουσία, τη διαμόρφωση καινούργιων μεσαίων στρωμάτων ως καθαρά δημιουργήματα του άστεως, μια σταθερή διόγκωση του ΑΕΠ ακόμη και στο πλαίσιο του γνωστού κρατικιστικού μοντέλου, την πρώτη θεσμική αλλά και ουσιαστική επαφή κοινωνίας και πολιτικής με το ενωσιακό εγχείρημα στην υπόλοιπη Ευρώπη, τον συντονισμό των εσωτερικών πολιτισμικών προτύπων με τα παγκοσμιοποιημένα εξωτερικά. Ό,τι υπήρξε, τηρουμένων των αναλογιών, η

¹⁷⁶ Ουσιαστικά όμως, η αφομοίωση του '68, θα ξεκινήσει αργότερα, με το φοιτητικό κίνημα του '72-'73 και θα διαδοθεί μαζικά μετά το '74. Οι ελευθεριακές, ροκ και υπαρξιακές αναζητήσεις αναπτύσσονται λίγα χρόνια μετά τη Μεταπολίτευση, αφού πρώτα πρέπει να ανατραπεί η κηδεμονία των κομματικών νεολαίων (χονδρικά στο διάστημα 1977-80). Πηγή: <https://vlemma.wordpress.com/tag/%CF%80%CF%84%CF%8E%CF%87%CE%B5%CF%85%CF%83%CE%B7/>

δεκαετία του '40 για την πρώτη μεταπολεμική περίοδο, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η δεκαετία του '80 για τη Μεταπολίτευση. Επρόκειτο για μία μήτρα η οποία εξέθρεψε και από την οποία ξεπήδησαν πολλά από αυτά που βιώνουμε μέχρι σήμερα ως παγιωμένες καταστάσεις και εμπεδωμένες κουλτούρες και νοοτροπίες... Όμως, «Στη δεκαετία του '80, δεν έχει ακόμη αρχίσει η απόλυτη παγκοσμιοποίηση...»¹⁷⁷

Η Ελλάδα του '80, είναι η Ελλάδα των αυθαιρέτων, των πελατειακών σχέσεων, των σκανδάλων (Κοσκωτά, κ.λπ), των Goody's, των ντισκοτέκ, του νέου έντεχνου, του ΕΣΥ, των ΚΑΠΗ, του άγριου οπαδισμού, της «Αυριανής», του κιτς, του Στάθη Ψάλτη, του Πανταζή και της Αντζελας, αλλά και περιοδικού «Το Τέταρτο». Εμφανίζεται μεν νεωτερική και ευρωπαϊκή, αλλά με όλες τις εσωτερικές της αντιφάσεις, όπως αυτές αποτυπώνονται σε θεσμούς, πρότυπα και πολιτισμικές πρακτικές.

Το μουσικό πεδίο της Μεταπολίτευσης, από το 1974 έως τα τέλη του '80

Στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης το πολιτικό τραγούδι κυριαρχεί στο μουσικό στερέωμα. Πέραν των ήδη καθιερωμένων συνθετών, όπως ο Λοΐζος, ο Θεοδωράκης, που γέμιζε τα γήπεδα με τις συναυλίες του, κ.ά., εμφανίστηκε μια νέα γενιά σημαντικών δημιουργών του είδους (Μικρούτσικος, Μούτσης, Λεοντής, κ.ά.). Τα πολιτικά κόμματα του κέντρου και της αριστεράς, χρησιμοποίησαν αυτές τις μουσικές για να κινητοποιήσουν τα μέλη τους. Το μεν ΠΑΣΟΚ στην αρχή στηρίχτηκε σε στρατευμένους συνθέτες (π.χ. Μαρκόπουλος), γρήγορα όμως οι μουσικές προτιμήσεις των μελών του αμβλύθηκαν, σε βαθμό που κάποιοι να δηλώνουν ανοιχτά οπαδοί των «μπουζουξιδίκων», όπως για παράδειγμα ο Ε. Γιαννόπουλος.¹⁷⁸ Το δε ΚΚΕ, αφού εξάντλησε το έντεχνο πεδίο, ανακάλυψε, έστω και με σημαντική καθυστέρηση, το ρεμπέτικο.

Παράλληλα με την έξαρση του πολιτικού τραγουδιού που αποτελούσε το κύριο μαζικό όχημα έκφρασης στη μουσική, αναδύεται μια νέα κοσμοπολιτική νεανική κουλτούρα, με νέες μορφές πολιτικής δράσης, που θα προσεγγίσει ζητήματα της εθνικής και λαϊκής κουλτούρας υπό το πρίσμα μιας διεθνούς προοπτικής. Σε αυτή την εποχή, όπου συντελούνται οι πολιτισμικές διεργασίες του επαναπροσδιορισμού

¹⁷⁷<http://www.kathimerini.gr/797823/article/politismos/vivlio/dekaetia-80-h-mhtra--ths-metapoliteyshs>

¹⁷⁸ ««Πολιτιστικά κέντρα», που προσφέρουν εργασία σε τριακόσιες πενήντα χιλιάδες και πλέον άτομα, χαρακτήρισε τα μπουζουκτσίδικα ο υπουργός Δικαιοσύνης Ευάγγελος Γιαννόπουλος και έκανε γνωστό στους επικριτές του ότι θα συνεχίσει να τα επισκέπτεται και να διασκεδάζει μαζί με τη νεολαία. Ο υπουργός Δικαιοσύνης στη διάρκεια επίσκεψής του στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης, όπου κήρυξε την έναρξη των εργασιών των φετινών μαθημάτων του Ινστιτούτου Διεθνούς Δικαίου, κλήθηκε να σχολιάσει τις αντιδράσεις που προκάλεσαν οι επισκέψεις του ιδίου, αλλά και άλλων υπουργών της κυβέρνησης σε νυχτερινά κέντρα της Θεσσαλονίκης, με την ευκαιρία των εγκαινίων της ΔΕΘ. «Ένας ανόητος δημοσιογράφος χαρακτήρισε τα κέντρα διασκέδασης – που αποτελούν πολιτιστικά κέντρα για τη Θεσσαλονίκη - "σκυλάδικα". Είναι δυνατόν να τα αποκαλεί έτσι και να προσβάλλει 7.000 νέους και νέες που τους είδα να τραγουδάνε, να χορεύουν και να συμμετέχουν;», είπε ο κ. Γιαννόπουλος και συμπλήρωσε: «Επισκέφθηκα τρία μαγαζιά, τον Βοσκόπουλο, τον Χριστοδουλόπουλο και τον Πουλόπουλο, δεν μπόρεσα να επισκεφθώ και άλλα». Ο υπουργός Δικαιοσύνης δήλωσε, για άλλη μια φορά, λάτρης του χορού, του τραγουδιού, του ξεφαντώματος, αλλά και της δουλειάς και αναρωτήθηκε αν είναι δυνατόν η νεολαία να παραμένει σκυθρωπή και να μη διασκεδάζει, ενώ τόνισε ότι πήγε στα παραπάνω νυχτερινά κέντρα για να θαυμάσει τη «συμπεριφορά των αγοριών και των κοριτσιών» και να δώσει απάντηση στην υποκρισία και στο φαρισαϊσμό ορισμένων, όπως είπε. «Δηλαδή τα "σκυλάδικα", που δουλεύουν 352.000 άνθρωποι, πώς βγήκαν από την ανεργία, όταν ο συμπατριώτης σας ο Παπαθεμελής τα έκλεισε την εποχή εκείνη και εγώ διαφώνησα;», είπε μεταξύ άλλων ο κ. Γιαννόπουλος.» Πηγή: <http://www.tanea.gr/news/greece/article/4032603/?iid=2> τελευταία είσοδος 4 Μαρτίου 2017.

του μουσικού πεδίου, και δημιουργούνται νέες μουσικές ταυτότητες, κυρίαρχο ρόλο θα έχει ο Δ.Σαββόπουλος, που, όπως είδαμε νωρίτερα, ασχολήθηκε ήδη από τη δεκαετία του '60 με τη διαμόρφωση ενός νέου μουσικού παραδείγματος. Αυτό το παράδειγμα προσδιορίστηκε από ένα μείγμα ξένων μουσικών υλικών και ρευμάτων, (πολιτική μπαλάντα (cantautori), βαλκανικός ήχος, ροκ, φολκ) και τοπικών στοιχείων, μουσικών (υλικών του δημοτικού, λαϊκού και ρεμπέτικου, οργανολογίας, ήχου, κ.λπ.) και άλλων (π.χ. χώρων-σκηνών με ειδικό χαρακτήρα). Ο Δ. Σαββόπουλος επινόησε μοντέλα όσμωσης με τη ροκ και το έργο των ευρωπαϊών τραγουδοποιών, καθώς και τρόπους επεξεργασίας και νέας ανάγνωσης του εντόπιου στοιχείου, του λαϊκού, του δημοτικού και του ρεμπέτικου. Το παράδειγμα αυτό λειτουργεί μέχρι σήμερα με επίγονους σημαντικούς στην εγχώρια ροκ σκηνή αλλά και την αστικοποιημένη παραδοσιακή.

Το λαϊκό πεδίο

Με την αλλαγή των κοινωνικοπολιτικών δομών, νέες μορφές συλλογικότητας και προσδιορισμού του «λαού» και της «λαϊκότητας» εμφανίζονται. Εξ αιτίας αυτών των διεργασιών, παρατηρούνται σημαντικές αλλαγές στο πεδίο της λαϊκής μουσικής, όπου παλαιότερες εννοιολογήσεις και ταυτοποιήσεις της λαϊκότητας μεταβάλλονται. Οι κυρίαρχες τάσεις, οι οποίες θα γίνουν πιο σαφείς στη διάρκεια της δεκαετίας του '80, μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

Μικροαστικοποίηση

Κυρίαρχη τάση στο λαϊκό μουσικό πεδίο της Μεταπολίτευσης, είναι η μικροαστικοποίηση της λαϊκότητας. Όπως αναφέρει η Μαρίζα Κωχ: «Στην Πλάκα μετά τη μεταπολίτευση, το '74, έσκασε μύτη μια ομάδα ανθρώπων με πολλά χρήματα, οι οποίοι ήταν από τη Λαχαναγορά. Χρηματοδότησαν το «Θεμέλιο», την «Αρχόντισσα», τρεις-τέσσερις μπουάτ που μεγάλωσαν και έγιναν «σαν βαπόρια». Αυτοί έρχονταν με τις τσέπες γεμάτες χιλιάρικα, δέσμες. Άλλαξαν οι καρέκλες, έγιναν καθίσματα καφενείου, ήρθαν τα μεγάλα μεροκάματα, μπήκαν οι νέοι καλλιτέχνες, οι φίρμες της εποχής».¹⁷⁹

Κύριος εκφραστής της μικροαστικοποιημένης λαϊκότητας της μεταπολίτευσης, είναι ο Γ.Νταλάρας. Τη φωνή Γ.Νταλάρα εμπιστεύτηκαν σημαντικοί συνθέτες για τα έργα όπως ο Α.Καλδάρης με τη «Μικρά Ασία» και το «Βυζαντινό Εσπερινό» και ο Μ.Θεοδωράκης με τα «18 λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας», ο Γ.Μαρκόπουλος με το «Σεργιάνι στον κόσμο» που παρουσιάστηκε στις μπουάτ της Πλάκας, κ.ά. Όπως αναφέρει ο μουσικός Γ.Καλλάρης: «ο Νταλάρας, δεν “το έπαιξε” λαϊκός τραγουδιστής, ήταν λαϊκός τραγουδιστής, και όποιος διαφωνεί δεν έζησε σε λαϊκή συνοικία, τη δεκαετία του '70 ...».

Το ερώτημα όμως σε αυτό το σημείο, είναι ποιός ήταν ο «λαός». Πράγματι, το αίσθημα που εξέφραζε η φωνή του Νταλάρα ήταν αυτό που αντιπροσώπευε την συνθήκη της εποχής, όπου η λαϊκότητα σταδιακά ταυτίζεται με τη δημοφιλία και ποσοτικοποιείται σαν έννοια. Ο Νταλάρας, όπως και άλλοι τραγουδιστές της εποχής, εξέφραζαν νέες πολιτισμικές ανάγκες κάπως επιδερμικές, χωρίς ιδιαίτερο υπαρξιακό βάθος. Αυτή η αισθητική του λαϊκού υποστηρίχτηκε από μηχανισμούς της αγοράς και διαδόθηκε σε μεγάλη κλίμακα, προσδιορίζοντας ένα νέο μικροαστικό ήθος, στο πλαίσιο του οποίου, η λαϊκή απήχηση θα γινόταν συνώνυμη της κατανάλωσης.

Παράλληλα, οι λόγιες προσεγγίσεις, στο πεδίο της λαϊκής μουσικής, θα συνεχιστούν, σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '70, προγραμματικά πλέον, για να οδηγήσουν στην κατασκευή υβριδικών μορφών, που θα εκφράσουν την

¹⁷⁹ Πηγή: http://mousikaproastia.blogspot.gr/2011/04/blog-post_28.html

προϊούσα αστικοποίηση και το άνοιγμα σε διεθνείς πολιτισμικές δυναμικές, κυρίως δυτικής προελεύσεως, που δημιουργούν νέες εννοιολογήσεις και χρήσεις του «λαϊκού» και του «λαού».

Όπως θα δούμε στη συνέχεια, την εποχή της Μεταπολίτευσης, η λαϊκή μουσική της παλαιότερης εποχής, «περιθωριακή» και «κλασική», θα γίνει αντικείμενο διαφόρων πολιτισμικών και οικονομικών διεργασιών, από τη συγκρότηση επιλεκτικής παράδοσης, έως τις στρατηγικές της αγοράς και των δισκογραφικών εταιριών. Ένα τμήμα της υβριδοποιείται (φαινόμενα μορφικής σύντηξης) και διακλαδώνεται σε διάφορα πεδία. (Εμφανίστηκε μεταξύ άλλων, ένα νέο «mainstream»: τα πολιτικοποιημένα λαϊκά). Ένα άλλο τμήμα, το ρεμπέτικο, και το «κλασικό» λαϊκό εντάσσεται στην παράδοση μέσα από διαδικασίες σημειολογικής επανεκτίμησης και παίρνει τη θέση του στο συμβολικό σύμπαν της επίσημης αστικής μουσικής.

Αναβιώσεις¹⁸⁰

Η «πρώτη αναβίωση» του ρεμπέτικου γίνεται στη δεκαετία του '60, όπου και επανηχογραφούνται παλαιότερες επιτυχίες και εκδίδονται μελέτες, ανθολογίες τραγουδιών, από συγγραφείς όπως ο Ηλίας Πετρόπουλος και ο Ντίνος Χριστιανόπουλος, ακόμη, βιογραφίες ρεμπετών, ενώ γίνονται και αρκετές νέες ηχογραφήσεις. Το ρεμπέτικο διαδόθηκε ευρέως από τα μισά του '70, ενώ από το '80 και μετά σηματοδοτήθηκε από τους ηγεμονικούς λόγους της εποχής σαν η κατ' εξοχήν αστική μουσική, και αντιπροσωπευτική της πόλης της Αθήνας στη διεθνή βιβλιογραφία, όπως το *φάδο* για τη Λισαβόνα ή το *τάνγκο* για το Μπουένος Άιρες (Πετρόπουλος, Δαμιανάκος, Κουνάδης και πολλοί άλλοι). Η καλλιτεχνική αναζωογόνηση του ρεμπέτικου και του λαϊκού ενδυναμώνεται και από τη διαχρονική παρουσία του σμυρναϊκού τραγουδιού στην πόλη, που επιβίωσε λόγω των προσφύγων με ένα ζωντανό και όχι μουσειακό τρόπο. Πέρα από τη συμβολική επαναξιολόγηση, το ρεμπέτικο επέδειξε ισχυρή ικανότητα ως λειτουργικό πολιτισμικό στοιχείο. Ολοένα και περισσότερος κόσμος μαζεύονταν στα δεκάδες ρεμπετάδικα της Αθήνας του '70 και του '80 όπου γλεντούσαν, χορεύοντας και τραγουδώντας μέχρι πρωίας. Το φαινόμενο αυτό ήταν απόδειξη της επιτυχούς σύντηξης του αστικού και της περιθωριακής λαϊκότητας στο πεδίο των ηγεμονικών Λόγων. Η ειρωνεία είναι ότι ο ίδιος ο Χατζιδάκις εγκατέλειψε το ρεμπέτικο όταν ένιωσε ότι γίνεται μόδα.

Ένας ακόμη λόγος της επιτυχίας αυτής της σύντηξης, είναι ότι υποστηρίχτηκε από μια γενιά νέων μουσικών, στην πλειονότητά τους φοιτητές, που αφοσιώθηκαν στο ρεμπέτικο δημιουργώντας κομπανίες, ενώ νεανικά ακροατήρια ανακάλυπταν μαζί τους το πηγαίο λαϊκό τραγούδι. Στην δεκαετία του '80, οι λεγόμενες κομπανίες (Ρεμπέτικη, Αθηναϊκή, Τα Παιδιά απ' την Πάτρα, Οπισθοδρομικοί –από όπου και θα αναδειχθεί η Ελευθερία Αρβανιτάκη- κ.ά.) θα επαναπροσεγγίσουν με φρεσκάδα και μεράκι μια σειρά παλαιότερων λαϊκών μουσικών υλικών. Στην εξέλιξη του όμως, το φαινόμενο θα γίνει μόδα, με συνέπεια τον εκφυλισμό και την εμπορευματοποίηση.

Όπως αναφέρει ο παλαιός μουζουξής Σπόρος: «Τα τελευταία χρόνια έγιναν πολλά σε σχέση με το λαϊκό τραγούδι, με τη δουλειά μας, με τα μαγαζιά. Υπάρχουν π.χ. τα λεγόμενα ρεμπετάδικα. Εκεί έγιναν διάφορα πασαλείμματα. Άνθρωποι που ήταν σε διάφορα επαγγέλματα πήραν έναν μπαγλαμά ή ένα μουζουκί και ανέβηκαν στο πάλκο να το παίζουν ρεμπέτες. Με ένα πολύ άσχημο παρουσιαστικό για το οποίο ντρέπομαι. Τα παλιά τα χρόνια, παρά τη φτώχεια μας, φροντίσαμε ν'

¹⁸⁰ Για το ζήτημα των αναβιώσεων στο μουσικό πεδίο, σημαντική είναι η μελέτη της T. Livingston, (1999). Βλ. επίσης Τραγάκη, Δ. (2007).

ανεβαίνουμε στο πάλκο με το σακάκι, με τη γραβάτα μας. Κοίτα όλες τις παλιές φωτογραφίες που υπάρχουν. Πουθενά δε θα δεις μπάχαλο. Οι παλιοί σέβονταν πρώτ' απ' όλα τον εαυτό τους. Ίσως είμαι ντεμοντέ, ίσως είμαι λάθος, αλλά το παρουσιαστικό που βλέπω σήμερα μου κακοφαίνεται. Όταν βλέπω ανθρώπους με μπλουτζίν, μπότες, σκουλαρίκια, κοτσίδες, κορδέλες, να κρατούν μπουζούκι, νιώθω άσχημα».¹⁸¹

Το καθεαυτό Ρεμπέτικο τραγούδι δεν ήταν γνωστό στις μεγάλες μάζες μέχρι τη δεκαετία του 1970. Από το 1975 που ο Γ. Νταλάρας, ηχογραφεί ένα διπλό δίσκο με ρεμπέτικα τραγούδια, το «50 χρόνια ρεμπέτικο», πολλοί είναι αυτοί, (ειδικά το μικροαστικό κοινό), που έρχονται για πρώτη φορά σε επαφή με το ρεμπέτικο τραγούδι. Στη δεκαετία του '80 θα διαδοθεί ευρύτατα, όταν και πολλοί άλλοι άρχισαν να ηχογραφούν ρεμπέτικα (Μπάμπης Γκολές, Αγάθωνας Ιακωβίδης, Γ.Τζώρτζης, Μαριώ, κ.ά.). Σε αυτό συνετέλεσε και η προβολή του έργου «Ρεμπέτικο», του Κ.Φέρρη, καθώς και διάφορες τηλεοπτικές παραγωγές.

Στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης, ένα ακόμα εξαφανισμένο είδος, τα αντάρτικα τραγούδια, θα αναβιώσουν στις μπουάτ και τα μουσικά στέκια της εποχής, δεν θα έχουν όμως την τύχη του ρεμπέτικου, που μέχρι και σήμερα αποτελεί σημαντικό στοιχείο των περισσότερων μουσικών προγραμμάτων.

Ηγεμονικά παραδείγματα της δεκαετίας '80.

Τα παραδοσιακά

Η δημώδης μουσική, τα δημοτικά τραγούδια, έχουν τη δική τους ιστορία στο πεδίο της μουσικής σκηνής της Αθήνας, από την ίδρυση του Νέου Ελληνικού Κράτους και μετά. Όπως είδαμε, στην αρχή του παρόντος υποκεφαλαίου, κατά τον 19^ο αιώνα και τις αρχές του 20ού, πέρασαν στη δικαιοδοσία των λαογράφων, χωρίς να σταματήσουν όμως να τροφοδοτούν ως πρωτογενή υλικά, τη μουσική δημιουργία της πόλης. Στη συνέχεια, σε αυτά τα υλικά, ασκήθηκαν πολιτικές κρατικού προστατευτισμού. Τέτοιες πολιτικές, ανέλαβε να διεκπεραιώσει η ελληνική ραδιοφωνία και μετά τον β' παγκόσμιο πόλεμο, διά του Σίμωνος Καρρά,¹⁸² ο οποίος ασχολήθηκε με τη κάθαρση αυτών των υλικών, και τη συγκρότηση και διάδοση ενός επισήμου corpus δημοτικής μουσικής. Με τελείως διαφορετικό τρόπο, τουτέστιν με αισθητικοποιημένες αναγνώσεις, αντιμετώπισε τέτοια υλικά στη συνέχεια, (1975-81), το χατζιδακικό Τρίτο Πρόγραμμα.

Στη δεκαετία του '80, μια νέα γενιά μουσικών θα επιχειρήσει νέα ανάγνωση του υλικού της παράδοσης. Ένα τμήμα αυτού του υλικού θα υποστεί επεξεργασία, το αποτέλεσμα της οποίας θα δημιουργήσει νέα αισθητική του ανατολικού παραδείγματος στην αθηναϊκή μουσική σκηνή. Αυτή η γενιά θα συγκροτήσει το παράδειγμα της «παραδοσιακής» μουσικής. Ο όρος «παραδοσιακή μουσική» και η ένταξη σε αυτόν μιας σειράς μουσικών κειμένων και πρακτικών, προέρχεται από τη δεκαετία του '70. Αυτή την περίοδο, αναζητήθηκε μια νέα ταυτότητα για την αντιπροσωπευτική του «έθνους» μουσική που μέχρι τότε χαρακτηριζε ο όρος «δημοτική», ο οποίος είχε αρνητική φόρτιση και εξ αιτίας της ιδεολογικής χρήσης του στη διάρκεια της δικτατορίας. Στη δεκαετία του '80, οι νέοι μουσικοί που ασχολήθηκαν με το είδος (Δυνάμεις του Αιγαίου κ.ά.), ανοίχτηκαν στην Ανατολή και κυρίως στην Τουρκία, απ' όπου εμπνεύστηκαν την επανεισαγωγή ξεχασμένων οργάνων, όπως ούτι, κανονάκι, κ.λπ. Τα όργανα αυτά, αντιπροσωπευτικά της

¹⁸¹ <http://www.rembetiko.gr/forums> Διαδικτυακό περιοδικό " Η Κλίμα"

¹⁸² Στο EIP (1958-75) ο Σίμων Καρράς μαζί με το Φοίβο Ανωγειανάκη υπήρξαν επικεφαλής ειδικής επιτροπής, που εμπόδιζαν διακριτικά την πόρθηση των κρατικών πομπών από τα «αραβοϊνδολαϊκά κίτς». Έ. Αγραφιώτη, *Το ελαφρό τραγούδι* Πηγή: <http://www.tar.gr/content/content/print.php?id=3013>

τροπικότητας στη μουσική, γνώρισαν δόξα στην αθηναϊκή σκηνή του μεσοπολέμου με τους μικρασιάτες πρόσφυγες, αλλά μετά καταδιώχθηκαν, όπως και η τροπικότητα, από τη δικτατορία του Ι. Μεταξά, το 1936-40. Οι νέες αναζητήσεις, οδήγησαν στην αναβίωση της μικρασιατικής μουσικής, η οποία, παράλληλα με το ρεμπέτικο, και τις διάφορες καθαρολογικές αναβιώσεις τοπικών ρεπερτορίων (ηπειρώτικα, θρακιώτικα, κ.λπ.) αποτέλεσαν το βασικό κορμό του ηγεμονικού παραδείγματος για την αστική εκδοχή της παράδοσης στην αθηναϊκή μουσική σκηνή. Το παράδειγμα υποστηρίχτηκε από μουσικούς διανοουμένους και εν γένει από την ακαδημαϊκή βιβλιογραφία, τον πολιτιστικό τύπο, τα μουσικά περιοδικά, όπως επίσης και από θεσμούς (κρατικό ραδιόφωνο, τηλεόραση, διοργανώσεις δόχμων, κ.λπ).¹⁸³

Παράλληλα, μια άλλη λειτουργία κοινωνικών γεγονότων, π.χ. οι χοροί συλλόγων, εισάγουν μέσα την πολυεπίπεδη δυναμική των μεγάλων κέντρων, την παραδοσιακή μουσική με τις απαραίτητες επεμβάσεις στον ήχο. Τα νησιωτικά του Πάριου ή τα παραδοσιακά του Νταλάρα είναι χαρακτηριστικά δείγματα. Εδώ το κριτήριο είναι, δεδομένης της ελληνικότητας, η λαϊκότητα. Η καθαρολογική απάντηση είτε σε φολκλορικό επίπεδο είτε σε ακαδημαϊκό συνυπάρχει.

Μέσα από αυτές τις πολιτισμικές διεργασίες, στη δεκαετία του '80 και προς το '90 δημιουργούνται τουλάχιστον τέσσερις εκδοχές της μουσικής της παράδοσης: μια καθαρολογική στο χώρο της δημοτικής παράδοσης, σε άμεση εξέλιξη του παραδείγματος του Καρά, αλλά με κέντρο αναφοράς την Τουρκία, που έφτασε να υπερβεί και τις στενές εθνικιστικές τοποθετήσεις, μια μικροαστικοποιημένη εκδοχή (Πάριος, Νταλάρας, κ.ά.) που δεν είχε ηγεμονικές αξιώσεις στο επίσημο πολιτισμικό πεδίο, αλλά όλοι περνούσαν καλά μαζί της (τα νησιώτικα του Πάριου για παράδειγμα, ήταν η βασική χορευτική μουσική που ακουγόταν σε γάμους, χορούς συλλόγων, αστικά γλέντια κ.λπ.). Μια ακόμη εκδοχή, που για πρώτη φορά δέχεται την αστική της καταγωγή, αποσπασμένη από τα ιδεολογήματα του τύπου «αστικό-αγροτικό» (urban-rural), που είχε ως αφετηρία τη διάλεξη του Χατζιδάκι το '49 στο θέατρο Τέχνης και υποστήριζε τη μετατόπιση του άξονα του εθνικού από το δημοτικό στο λαϊκό. Σε αυτή την εκδοχή στηρίχτηκε η καθαρολογική αναβίωση του ρεμπέτικου. Μια μη καθαρολογική-«βρώμικη», εκδοχή επίσης, το «λαϊκο-δημοτικό», που για δεκαετίες είχε κινηθεί στο περιθώριο. Στη δεκαετία του '80, αυτή η εκδοχή, θα γίνει γνωστή ως «ο ήχος της Ομόνοιας». Πρόκειται για αστικές υβριδικές μορφές, που εξελιχθήκαν κυρίως μέσα από τα «παιξίματα» μουσικών, στο πλαίσιο του ευρύτερου κλίματος της ινδοκρατίας, που χαρακτήρισε την κυρίαρχη αισθητική της παραγωγής ηχογραφημάτων της περιθωριακής λαϊκής μουσικής στη δεκαετία του '60. Ο ήχος αυτών των ηχογραφημάτων ονομάστηκε γύφτικος, ή πανηγυριώτικος και έγινε το αντίπαλο δέος για τους καθαρολόγους. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, αυτός ο ήχος, θα αποτελέσει τη βάση για το νέο ηγεμονικό παράδειγμα της λαϊκότητας στη μουσική, γνωστό ως η «εκδίκηση της γυφτιάς» που θα αναδειχτεί στη δεκαετία '80 και θα επικρατήσει στα '90.

Οι επεμβάσεις για τη διεύρυνση της έννοιας της παράδοσης.

Εστιάζοντας στη λαϊκότητα: Το εθνικό στο εθνικό λαϊκό

Στο τέλος της δεκαετίας του '70, το πολιτικό τραγούδι είχε χάσει τη φυσική μεταπολιτευτική του ορμή. Το έντεχνο τραγούδι διακλαδωνόταν σε διάφορες μορφές, ενώ δεν είχαν προλάβει ακόμη να κάνουν την εμφάνισή τους τα πολιτισμικά επακόλουθα του νεοπλουτισμού, εξ άλλου δεν υπήρχε ακόμη ιδιωτική

¹⁸³ Σημαντική για το παράδειγμα των παραδοσιακών είναι η μελέτη της Ε. Kallimoroulou (2009).

τηλεόραση. Όπως είδαμε, στις αρχές της δεκαετίας του '80, οι «Δυνάμεις του Αιγαίου» αναζητούν τα ανατολικά μουσικά υλικά, τούρκικα, αιγυπτιακά, κ.ά. Κάποιοι άλλοι μουσικοί, θα αναζητήσουν την αυθεντικότητα σε περιθωριοποιημένες καταστάσεις, ακόμα πέραν του ρεμπέτικου, το οποίο έχει νομιμοποιηθεί και κατέχει πλέον εξέχουσα θέση στην βιβλιογραφία σαν μουσικό σύμβολο της Αθήνας και με τις επακόλουθες διεθνείς ακαδημαϊκές προσεγγίσεις. Οι βασικοί εκφραστές αυτού του ρεύματος, οι Ξυδάκης-Ρασούλης, που διεξάγουν την έρευνα τους αναζητώντας την περιθωριοποιημένη λαϊκότητα, το αίσθημα, τα ηχοχρώματα και τους ρυθμούς της, θα επιχειρήσουν ένα άνοιγμα έως και την ελληνική «αραμπεσκ».¹⁸⁴ Η αναζήτηση αυτή οδηγεί στη συγκρότηση ενός νέου πολιτισμικού παραδείγματος, και μια νέας ηγεμονικής συνθήκης στη δεκαετία του '80, που έχει μορφή μανιφέστου και τίτλο «η εκδίκηση της γυφτιάς».

Η «εκδίκηση της γυφτιάς» και «τα Δήθεν», δύο δισκογραφικές παραγωγές των Ν. Ξυδάκη, Μ.Ρασούλη, Τ.Σιμώτα με τους Ν.Παπάζογλου και Δ.Κοντογιάννη, υπό την σκέπη του Δ.Σαββόπουλου θα ανανεώσουν το κορεσμένο λαϊκό άκουσμα. Η «Εκδίκηση της Γυφτιάς» εξέφρασε την καινούργια προσδοκία. «Ο κόσμος μπορούσε επιτέλους να αλλάξει χωρίς ιδεολογικές και αισθητικές αγκυλώσεις». Σε αυτή την προοπτική, εμφανίζεται μια νέα θεώρηση του εθνικού ως «λαϊκού». Αστοί μουσικοί διανοούμενοι αλλά με λαϊκό αισθητικό προσανατολισμό, επιθύμησαν να μπουν κατ' ευθείαν και προγραμματικά στην παράδοση με τη δημιουργία του *manifesto* του «μεικτού και νομίμου μουσικού είδους».

«...όποια απόφαση και να πάρουμε, προδίδουμε ένα κομμάτι του εαυτού μας, γιατί τα ετερόκλητα μας συνιστούν. Η αγάπη είναι πράγμα ισχυρότερο από τη διαφορά. Το ζήτημα είναι να συγκεράσουμε τις μουσικές μας αντιθέσεις, που είναι και οι δικές μας αντιθέσεις, σ' ένα μεικτό και νόμιμο μουσικό είδος».¹⁸⁵

Με αυτή την παραδοχή, αναζητούν τον «βρώμικο ήχο»,¹⁸⁶ την άμεση στιχουργία που σχετίζεται με καθημερινά ζητήματα, για τη δημιουργία ενός μεικτού και νόμιμου μουσικού είδους, που για να είναι λαϊκό μετέχει σε μια μορφή της *popular* κουλτούρας που εντοπίζεται στο πολιτισμικό πεδίο αυτής της εποχής. Σε αυτή της προσπάθειας συντελεί ο τύπος, μουσικός και μη (μεγάλο μέρος του μουσικού τύπου, ο οποίος σήμερα εμφανίζεται σε παρακμή, ξεκινά να εκδίδεται σε αυτή την περίοδο (Ντέφι, Δίφωνο, κ.ά.)). Αυτή η νέα συνθήκη διεκδικεί προγραμματικά και με «τσαμπουκά» μια θέση στην παράδοση. Στις ιδρυτικές συμβολικές πράξεις της γίνονται κινήσεις για τη διεκδίκηση πολιτισμικής ηγεμονίας, μια από τις οποίες είναι η διοργάνωση συναυλίας σε έναν σηματοδοτημένο χώρο της πόλης, αξιολογικά λίγο παρακάτω από το Ηρώδειο, το θέατρο του Λυκαβηττού, με τον

¹⁸⁴ Στο πρόσωπο του τσιγγάνου τραγουδιστή Μ. Αγγελόπουλου που έχει υπάρξει ο βασικός εκφραστής της ινδοκρατίας του '60 (Για την αραμπεσκ, περιθωριακό μουσικό ύφος και είδος του αραβικού κόσμου, βλ. Stokes, Martin (1992), *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*). Η συναυλία που του διοργάνωσε το περιοδικό Ντέφι στο Λυκαβηττό ξεσήκωσε θύελλα διαμαρτυρίας και άνοιξε μεγάλες συζητήσεις. Η ινδοκρατία του '60, μια πολιτισμική φάση που κυριάρχησε στα λαϊκά στρώματα και κατευθύνθηκε από συνθέτες όπως ο Καλδάρας κ.ά. και τις εταιρίες, δεν διεκδίκησε ηγεμονία. Παρ' όλα αυτά χαρακτήρισε μια ολόκληρη εποχή και παρήγαγε νέο ήχο, που σε κάποιες περιπτώσεις φτάνει και ως τη σύγχρονη περίοδο. Αντίθετα η προηγούμενη περίοδος, με τους ανανεωτές του λαϊκού, Χιώτη (που ενσωμάτωσε βόρειους και νότιους αμερικανικούς ρυθμούς και αρμονίες στη λαϊκή μουσική), Μητσάκη, κ.ά., στη δεκαετία του πενήντα, διεκδίκησε ηγεμονία και είχε θετικό αποτέλεσμα (το μπουζούκι στα σαλόνια, κ.λ.π.). Βέβαια σε αυτό έπαιξαν ρόλο πάλι οι μουσικοί διανοούμενοι και κυρίως ο Χατζιδάκις και ο Θεοδωράκης.

¹⁸⁵ Από το σημείωμα που είχε γράψει ο Νίκος Παπάζογλου την άνοιξη του 1984, για το δίσκο «Χαράτσι».

¹⁸⁶ Μικτός ήχος, οργανολογικά και υφολογικά, με ετερόκλητα στοιχεία

Μ.Αγγελόπουλο. Περιττό να πούμε ότι οι αντιδράσεις ήταν έντονες.¹⁸⁷ Την επομένη της συναυλίας του Μ. Αγγελόπουλου, ο δημοσιογράφος Γ.Λιάνης έγραφε σε άρθρο του:

«Πώς και από πού ξεφύτρωσαν οι νέοι πάτρωνες του λαϊκού μας τραγουδιού; Αυτοί ντε, που βαράνε τα ντέφια στους Λυκαβηττούς και χορεύει τσιφτετέλι σύμπασα η Ελλάδα, αυτοί που μας στέψανε τον αρχίγυφτο Μανώλη Αγγελόπουλο σαν βασιλιά της τωρινής πρωτοπορίας στο τραγούδι...». Ο Καπράνος επίσης στην Καθημερινή έγραφε ότι τα πράγματα στη συγκεκριμένη συναυλία «ξεπέρασαν κάθε όριο μουσικής χυδαιότητας».¹⁸⁸

Από την άλλη πλευρά, εκφράστηκε δυσπιστία για τους διανοούμενους. Εκφράστηκε επίσης έκπληξη: «Πρώτη φορά βλέπω παιδιά με ανησυχίες και ιδεολογίες και απ' όλα να διαλέγουν όχι το κουλτουριάρικο, αλλά το ντιπ λαϊκό», έγραφε ο Διονύσης Σαββόπουλος στο οπισθόφυλλο του Αλέξη Κυριτσόπουλου.¹⁸⁹

Η εκδίκηση της γυφτιάς υπήρξε το αισιόδοξο σάουντρακ μιας νέας κοινότητας, μιας νεανικής «ελληνικότητας», που θα άλωναν, ωστόσο, σύντομα, ο λαϊκισμός και το λάιφσταϊλ.

9. Το λαϊκό πεδίο από το '80 και μετά: από το Λαϊκό στο λαϊκοπόπ

Με αφετηρία τη δεκαετία του '80, σημαντικές αλλαγές, που οφείλονται στην επέλαση διεθνών οικονομικο-πολιτισμικών δυναμικών, θα συμβούν στο μουσικό και εν γένει στο πολιτισμικό πεδίο της Αθήνας. Ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '80, γίνεται φανερή μια πολυδιάσπαση που δεν εντοπίζεται στην προηγούμενη εποχή, κυρίως εξ αιτίας της εκρηκτικής εισβολής καταναλωτικών συμβόλων και συμπεριφορών της μαζικής κουλτούρας. Η πλασματική ευμάρεια που δημιουργούσε ο οικονομικός τυχודωκτισμός και η χρηματοπιστωτική πολιτική των τραπεζών, οδήγησε στην ανάπτυξη νέων τάσεων στο κοινωνικοπολιτικό πεδίο, που εκφράστηκαν με νέες πολιτισμικές ανάγκες και βιοτικά ύψη,¹⁹⁰ που

¹⁸⁷ Το *dibatitum* εξελίχθηκε με τη μορφή συμβολικής μάχης (*symbolic buttle*, κατά τον Bourdier)

¹⁸⁸ Πηγή: <http://www.rembetiko.gr/forums/>

¹⁸⁹ Σχόλιο του Σαββόπουλο στο οπισθόφυλλο του δίσκου «Εκδίκηση της Γυφτιάς» (Λύρα) 1978. Ξυδάκης, Ρασούλης, Παπάζογλου

¹⁹⁰ «Το *lifestyle* είναι «μιντιακό» φαινόμενο. Η επίδραση των «μίντια» υπήρξε καθοριστική. Στη δεκαετία του '80, ο «Ταχυδρόμος» εισήγαγε την Ελλάδα στη λογική του «in και out»: η λειτουργία αυτής της στήλης (και άλλων ανάλογων) υπήρξε βασική για την επιβολή του *lifestyle*. Ο συντάκτης της ενεργεί ως *arbiter elegantiae* και καθοδηγεί τους αναγνώστες του σχετικά με το τι πρέπει να τους αρέσει προκειμένου να είναι «μοδάτοι». Ακολούθησε το περιοδικό Πρόσωπα (1983) και η «βίβλος του *lifestyle*», το Κλικ (1987). Παράλληλα η αγορά, στην οποία ως τότε κυριαρχούσαν ιθαγενή περιοδικά, γέμισε με «ελληνικές εκδόσεις» διάσημων ξένων εντύπων (*Cosmopolitan*, *Elle*, *Marie Claire*, *Playboy*) οι οποίες ανταγωνίζονταν, με το *lifestyle* ως ένα από τα ισχυρότερα όπλα τους: ρούχα, αξεσουάρ, κοσμήματα, ρολόγια, έπιπλα, σπίνια, αυτοκίνητα, σκάφη, ακριβές διακοπές σε εξωτικά μέρη ή πολυτελή θέρετρα- όλες σχεδόν οι σελίδες τους προωθούσαν (και συνεχίζουν να προωθούν) τον τρόπο ζωής ως αξία ζωής. Εξάλλου η ραγδαία εξάπλωση του AIDS, ο νέος συντηρητισμός που αυτή συνεπαγόταν και η επικέντρωση στον ερωτισμό και στην τάση φυγής ως αντίδοτα, προώθησε σε μεγάλο ποσοστό, διεθνώς, το εικονικώς ζην/ την έμμεση απόλαυση ως νομιμοποιημένη εναλλακτική διέξοδο. Σειρά ταινιών που προέβαλλαν τον τρόπο ζωής των επιτυχημένων, όμορφων δυναμικών στελεχών («γιάπης») λειτουργήσε καθοδηγητικά και θεσμοθετικά. Η Ελλάδα στα μέσα της δεκαετίας πέρασε σε νέα μιντιακή περίοδο: στο τέλος της δεκαετίας έσπασε το κρατικό μονοπώλιο στις ραδιοσυχνότητες και εισέβαλε η ιδιωτική τηλεόραση, με την οποία το *lifestyle* εξακοντίστηκε σε ιλιγγιώδη ύψη τη δεκαετία του 1990 πλέον. Σημαντικός παράγοντας, είναι η συνέργεια του πολιτικού προσωπικού στην αποπολιτικοποίηση της κοινωνίας και στην επιβολή και θέσπιση του *lifestyle* ως κυρίαρχου υποδείγματος» Πηγή: Η δεκαετία του '80 Το in και το out, Βρετός Α. Σπύρος, <http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=343853> 18/07/2010

διαμεσολαβούσε το θέαμα. Ένα από τα επιφανόμενα αυτής της συνθήκης ήταν η «μεγάλη νύχτα του '80». Μια νύχτα γεμάτη μαγαζιά. Φώτα, πίστες, ονόματα, βουνά από πιάτα, μέσα σε πολύχρωμους καπνούς και μυρωδιά από ούισκι, με εκφραστές τους εκπρόσωπους μιας mainstream νεόπλουτης, χυδαίας, εκφυλισμένης μουσικής λαϊκότητας, (Πανταζής, Αντζελα, κ.λπ.). Όπως παρατηρεί ο μουσικός Δημήτρης Γ.: «Αυτού του είδους η διασκέδαση ταίριαζε μια χαρά σε όποιον ήθελε να «φανεί». Το «πρώτο τραπέζι πίστα» ο λουλουδοπόλεμος, υπάρχει μόνο για να ξεχωρίζει ο κάθε νεόπλουτος. Τα πάντα φτιαγμένα για να ευνοούν την επίδειξη, το ξόδεμα, την ξιπασιά».¹⁹¹

Αν και οι εξελίξεις του μουσικού πεδίου αυτής της εποχής οφείλονται κυρίως σε παγκόσμιους και τοπικούς κοινωνικοπολιτικούς παράγοντες, θα πρέπει να κατανοηθούν και σε συνάρτηση με τη δυναμική των ενδομουσικών μεταβολών στο πεδίο της λαϊκής μουσικής. Από το '70 και μετά, η ελληνική λαϊκή μουσική απομακρυνόταν όλο και περισσότερο από τους ήχους της δεκαετίας του '50 και '60 υπό το πρίσμα του εκσυγχρονισμού του ήχου αλλά και των μεταβολών της μουσικής πρακτικής. Νέα όργανα εισήχθησαν και ήχοι «ηλεκτρικοί». Τελικά το συνθεσάιζερ εξαφάνισε, σταδιακά, σχεδόν όλα τα όργανα (τουλάχιστον στα στούντιο ηχογράφησης). Μια παλαιότερη αισθητική στον ήχο και το ύφος, διατηρήθηκε στα περιθωριακά λαϊκά μουσικά ακούσματα, όπου το μπουζούκι έχει μεν πρώτο ρόλο, αλλά κυριαρχεί η αισθηματική θεματολογία, συμβατή με τα ήθη των νέων καιρών. Λαϊκοί δημιουργοί αυτού του πεδίου θεωρούνται οι Γ.Σούκας, Θ.Πολυκανδριώτης, Α.Χρυσοβέργης, Σ.Γιατράς και ερμηνευτές: οι Λ.Βελής, Π.Τερζής, Μ.Χριστοδουλόπουλος, Π.Παπαδοπούλου, Κ.Στανίση, Β.Καρράς, Κ.Κόλιας, Α.Βαρδής, κ.ά. και ο Γ.Μαργαρίτης, ίσως ο τελευταίος λαϊκός, που με τον Σούκα στις αρχές του '80 θα εκπροσωπήσει το λαϊκό, σε ουσία και χαρακτήρα, σε μια περίοδο που όλα γίνονται όλο και πιο επιφανειακά.

Στη δεκαετία του '90, η επέλαση του διαδικτύου, δημιούργησε νέα συνθήκη διάδοσης και δημιουργίας της μουσικής, ενώ ο γενικός κορεσμός παράλληλα με την πειρατεία και τα διεθνή οικονομικά προβλήματα δημιούργησαν κρίση στις παλαιότερες δομές. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την προσπάθεια εκ μέρους των εταιριών και λοιπών συμφερόντων, να χειραγωγηθεί η αγορά, όπως και το πεδίο δημιουργίας και διάδοσης της λαϊκής μουσικής διά του ελέγχου των ΜΜΕ και άλλων στρατηγικών. Η λαϊκή μουσική εμπορευματοποιήθηκε πλήρως, τα δε «προϊόντα» της, εξ αιτίας των δραματικών μειώσεων των budgets των εταιριών επιχειρήθηκε να είναι ασφαλή, χαμηλού κόστους και ευπώλητα. Σε αυτό το πλαίσιο, εμφανίστηκαν νέοι συνθέτες, καλλιτέχνες, κ.λπ., συχνά αμφιβόλου ποιότητας, οι οποίοι καθιερώθηκαν λόγω της υπερπροβολής από τα μέσα (ραδιόφωνο, τηλεόραση, τύπος, κ.ά), ενώ δημιουργήθηκε μια εφησυχασμένη αισθητική που απευθυνόταν σε target groups, τα οποία θα έπρεπε να ελεγχθούν και να αναπαραχθούν πολιτισμικά, ως καταναλωτικές ομάδες.

¹⁹¹ Σε αυτό το σημείο, θα αναφερθώ στον όρο «σκυλάδικο» που εξέτασα σε προηγούμενο κεφάλαιο. Ο όρος αυτός, εκφράζει για πολλούς την αισθητική και το ήθος της λαϊκοποπ διασκέδασης. Σύμφωνα με τα αποτελέσματα της έρευνας που διεξήγαγα στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, η έννοια λαμβάνει διαφορετικό περιεχόμενο, ανάλογα με αυτούς που τη χρησιμοποιούν και ανάλογα με τις εποχές. Μπορεί δε να περιγράψει μια ευρύτατη γκάμα κέντρων διασκέδασης, συγχρονικά και διαχρονικά. Κατά κανόνα η χρήση της υπονοεί την μουσική προχειρότητα, χυδαιότητα ή ευτέλεια. Το ζήτημα βέβαια είναι μεγάλο και δεν μπορεί να αναλυθεί ενδελεχώς στην παρούσα μελέτη. Σημαντικό θεωρώ το σημείο, που μια τέτοια μουσική παραγωγή γίνεται με συνειδητή πρόθεση, σαν προϊόν για κατανάλωση, που προορίζεται για συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες.

Η διαλεκτική των μορφών πολιτισμικής οργάνωσης, που εκδηλώθηκαν στο πεδίο της αθηναϊκής σκηνής άνοιξε το δρόμο για την δραστική παρέμβαση της αγοράς στο πεδίο των πολιτισμικών σηματοδοτήσεων, δια της οποίας καθιερώθηκαν και νομιμοποιήθηκαν οι σχέσεις της Pop-Art, με τη μετανεωτερικότητα. Σε ένα πλαίσιο που χαρακτηριζόταν από τη διάχυση κλίματος αποπολιτικοποίησης και μεταμοντέρνου σχετικισμού στην κοινωνία, η αγορά, διεκδίκησε αποκάλυπτα ηγεμονία και πολιτική κυριαρχία, πράγμα που συνετέλεσε και στην συμβολική αποδιοργάνωση του λαϊκού πεδίου, ενισχύοντας την απροσδιοριστία του «λαϊκού».

Αυτή την εποχή η ποπ εξελίσσεται σε mainstream κυρίαρχη μουσική κουλτούρα και εμφανίζεται το φαινόμενο της λαϊκοπόπ. Σύμφωνα με τον Appadurai (1996:23) νέα νοήματα προκύπτουν από την προϊούσα πολιτισμική ομογενοποίηση, που έχει ως συνέπεια τη διεθνή κατασκευή των εθνικών πολιτισμικών ταυτοτήτων. Αν και η αθηναϊκή σκηνή έχει αντιφατικές σχέσεις με τη διεθνή σκηνή και με την αγορά και τις δισκογραφικές, το «εθνικό» και το «υπερεθνικό-παγκοσμιοποιημένο» (global) είναι δυο διαστάσεις που θα πρέπει να αναγνωριστούν, να συσχετίσουν και να εξεταστούν παράλληλα. Η λαϊκοπόπ προέκυψε ως επιφανόμενο σε όλους μουσικούς πολιτισμούς που βρέθηκαν στη δίνη της παγκοσμιοποίησης (λαϊκοπόπ σκηνές αναπτύχθηκαν την ίδια περίοδο σε Τουρκία, Αίγυπτο, Ρωσία, Μέση Ανατολή αλλά και Πακιστάν και Ινδία). Αρκετοί θεωρούν ότι η λαϊκοπόπ ξεκίνησε το 1989 με τους Ν.Καρβέλα και Α.Βίση, που έγινε η αδιαφιλονίκητη «σταρ».¹⁹² Ο Καρβέλας, ήδη από τη δεκαετία του '70 κάνει δίσκους σουζέ για λαϊκούς αστέρες. (Στανίση, Πανταζή, Σ.Αγγελόπουλο, Αντύπα). Σημαντική υπήρξε επίσης η δράση του Φοίβου Τασσόπουλου ο οποίος συνεργάστηκε με την Κ.Γαρμπή (1993) κάνοντας μεγάλα σουζέ, και με τους, Μαντώ, Δ.Κόκκοτα, Α.Ρέμο, Π.Τερζή, Β.Καρρά, Γ.Πάριο, και την Άντζελα Δημητρίου (που έκανε δεύτερη καριέρα). Η σημαντικότερη συνεργασία του, που καθόρισε το λαϊκοπόπ πεδίο της δεκαετίας του '90, ήταν με τη Δ.Βανδή. Ο πρώτος της δίσκος με το Φοίβο το 1997 πούλησε 63.000 αντίτυπα. Άλλοι καλλιτέχνες που συνδέθηκαν με τη λαϊκοπόπ ήταν οι, Γ.Μαζωνάκης, Ν.Θεοδωρίδου, Σ.Αρβανίτη, Ν.Κουρκούλης, Σαμπρίνα, Λ.Παπαδοπούλου, Α.Σαμίου, Σ.Γονίδης, Ν.Σφακιανάκης και Πλούταρχος.

Στο πεδίο της αθηναϊκής μουσικής σκηνής, το λαϊκοπόπ κρίνεται αρνητικά επειδή, όπως θεωρούν οι συνομιλητές μου, πληροφορητές της μελέτης : ευνουχίζει το γνήσια λαϊκό, το «μπασταρδεύει με Ψευτο-ράπ», «μαϊμού ηλεκτρόνικα, κ.λπ.». Θεωρείται δε ως απομίμηση ήχου, που θα μπορούσε να προέρχεται από οποιοδήποτε παγκοσμιοποιημένο στούντιο, που παράγει προϊόν για εύκολη κατανάλωση, για να το αντέχει το *Mainstream* ακροατήριο. Όπως αρκετοί από αυτούς, υποστηρίζουν εξ άλλου, δεν προάγει τον πολιτισμό, αλλά την κατανάλωση, ειδικά των νεόπλουτων κοινωνικών στρωμάτων:

«Να μιλήσουμε για πολιτισμό; Πως γίνεται όλοι αυτοί οι ευημερούντες νεοέλληνες να έχουν τα ίδια γούστα; Γιατί δεν βλέπω Jeep έξω από το Half Note; Έξω από κάποια συναυλία κάποιου περιοδεύοντος αξιόλογου μουσικού... », αναφέρει ο μουσικός Γιώργος Β. και συμπληρώνει: «Ο χορός στα τραπέζια, το ψευτο-ζεϊμπέκικο και το απαραίτητο τσιφτετέλι είναι η μόνιμη κατάληξη. Το νόημα τελικά είναι η φτηνή επίδειξη ».

Στο πλαίσιο της ισοπέδωσης ανάμεσα στα είδη μουσικής τα ακροατήρια εμφανίζουν κινητικότητα ανάμεσα στις πίστες και στα λαϊκά κέντρα, όπου

¹⁹² Ενώ άλλοι θεωρούν το τραγούδι «Ασ' τη να λέει» (1993), συνεργασία Πυξ Λαξ με τον Βασίλη Καρρά) ή την σύμπραξη των «Εκείνος + Εκείνος» με την Καίτη Γκρέυ για το τραγούδι «Μια γυναίκα μόνο ξέρει» (1993).

εκφραστές της μικροαστικοποιημένης λαϊκότητας δημιουργούν ατμόσφαιρα λαϊκού γλεντιού (Χ.Νικολόπουλος, Γ.Πάριος, κ.ά.), ενώ επανακάμπτουν διάφοροι λαϊκοί τραγουδιστές (Σ.Διονυσίου, κ.ά.). Παράλληλα, όμως θα συνεχιστούν και οι αναβιώσεις λαϊκών και παραδοσιακών υλικών διαφόρων τύπων και αισθητικών. Η Γλυκερία με κλασικά παραδοσιακά και σμυρναϊκά τραγούδια, η Ε.Βιτάλη με παραδοσιακά αρχικά και στη συνέχεια με λαϊκά. Τραγουδίστριες όπως η Ε.Τσαλιγοπούλου και η Ε.Αρβανιτάκη κάνουν καριέρες με προγράμματα μεγάλης απήχησης, όπου κυριαρχούν τα παλιά λαϊκά, τα παραδοσιακά, αλλά και το νέο έντεχνο που αποτελεί και το ηγεμονικό παράδειγμα της εποχής.

Στη σκηνή της Αθήνας της δεκαετία του '90 το νέο έντεχνο τραγούδι εκφράζεται από τραγουδοποιούς και συνθέτες, όπως ο Θ. Μικρούτσικος, Σ. Κραουνάκης, κ.ά., που θα συνθέσουν τραγούδια που θα αγαπηθούν και θα τραγουδηθούν απ' τον κόσμο. Στη δεκαετία του '90 η ομάδα των, Σ.Κραουνάκη, Α.Πρωτοψάλτη, Λ.Νικολακοπούλου (που ανανέωσε το στιχουργικό λόγο), με λιγότερη επιτυχία από τις προηγούμενες ηγεμονικές φάσεις, εισάγει στην αθηναϊκή σκηνή τον ήχο των Βαλκάνιων. Παράλληλα διαπρέπει και το μικροαστικοποιημένο έντεχνο-λαϊκό τραγούδι, με βασικούς εκφραστές τους Γ.Νταλάρα, Χ.Αλεξίου, Δ.Γαλάνη, κ.ά.

Το «νέο» έντεχνο κυριάρχησε σε όλη τη δεκαετία του 1990: πολλοί χρυσοί δίσκοι, κυριαρχία ραδιοφωνικών σταθμών σαν τον «Μελωδία», σημαντικά μουσικά περιοδικά (Δίφωνο, κ.ά) με πωλήσεις που σήμερα φαντάζουν εξωπραγματικές. Στα τέλη δεκαετίας του '90 τα πράγματα για το έντεχνο χειροτερεύουν. Οι μεγάλες πίστες και η λαϊκοπόπ αισθητική της διασκέδασης ανταγωνίζονται τους, μικρής κλίμακας, χώρους, τις «μουσικές σκηνές», που με τη σειρά τους αρχίζουν να «χάνουν» τον αυθεντικό τους χαρακτήρα και να παρακμάζουν. Στις αρχές του 2000 παρατηρήθηκε ο κορεσμός του νέου έντεχνου και ο ευτελισμός του δισκογραφικού προϊόντος, που κρεμάστηκε στα περίπτερα.

Η εξέλιξη της νεανικής κουλτούρας έχει επίσης τη δική της δυναμική. Τα επίπεδα αναφοράς διευρύνθηκαν. Από τη δεκαετία του '80, ξένα μουσικά υλικά και ρεύματα, ενσωματωμένα σε δομημένα, πολιτισμικά πεδία της παγκοσμιοποίησης (global, popular culture), που σταδιακά εγκαθίστανται στην αστική καθημερινότητα, κατακλύζουν την σκηνή της Αθήνας. Εξ αιτίας της επίδρασής τους, δημιουργούνται νέα εντόπια μουσικά είδη, τα οποία δεν περιορίζονται στη μίμηση των ξένων μορφών, αλλά συμπεριλαμβάνουν όψεις της ελληνικής κουλτούρας, που εκτείνονται από τη χρήση ελληνικού στίχου, έως την εισαγωγή παραδοσιακών μουσικών στοιχείων.

Οι μουσικοί προσπαθούν να ανακαλύψουν νέους δρόμους. Αυτός ο δημιουργικός χώρος της αναζήτησης, είναι δύσκολο να ελεγχθεί από τις μεγάλες εταιρίες, που δυσκολεύονται να προσαρμοστούν στις νέες συνθήκες και στην πολυπλοκότητα της μουσικής δημιουργίας και των ακροατηρίων. Ορισμένα συγκροτήματα δημιουργούν ανεξάρτητες εταιρίες για να γνωστοποιήσουν την εργασία τους. Τα τελευταία χρόνια η ανάπτυξη της επικοινωνίας διευκόλυνε την πολύπλευρη μουσική δημιουργία αυτού του τύπου. Παράλληλα λειτούργησε μια σειρά χώρων, κατάλληλων για την διαδραστική παρουσία των ακροατηρίων και των πρωταγωνιστών των νέων ρευμάτων. Επίσης διοργανώθηκαν συναυλίες και φεστιβάλ, δημιουργήθηκαν προγράμματα στο ραδιόφωνο, εκπομπές με νέους εξειδικευμένους δημοσιογράφους, στήλες στον τύπο, καθώς και τηλεοπτικά προγράμματα, που μετέδιδαν συναυλίες, έδιναν πληροφορία σχετικά με τα νέα γκρουπς, την κίνηση στο εξωτερικό, κ.α., Εκδόθηκαν επίσης κάποια ειδικά περιοδικά με συνεντεύξεις, διαφημίσεις, κ.λπ.. Αυτές οι δραστηριότητες

βασίστηκαν και στην αναβαθμισμένη οικονομική δυνατότητα και τη συσσώρευση πολιτισμικής ικανότητας της νεολαίας.

10. Από το 2000...

Όπως αναφέρει ο Ν Ξυδάκης: «Οι αλλαγές στο γεωπολιτικό περιβάλλον έγιναν σταδιακά αισθητές εκ του μεταναστευτικού ρεύματος και της αλλαγής συνόρων στα Βαλκάνια. Η Ελλάδα αντέδρασε με εσωστρέφεια και ταυτόχρονα με αυξανόμενη εξάρτηση από την Ε.Ε.. Η αναζητηθείσα προστασία εντός της ευρωζώνης και το ιδεολόγημα της Ισχυρής Ελλάδας, κορυφωμένο φαντασιακά το καλοκαίρι του 2004, κατέρρευσε με τη διεθνή κρίση του 2008. Το επόμενο ορόσημο είναι το ρήγμα του 2010, η οικονομική κατάρρευση του Δημοσίου, η διεθνής επιτήρηση, η συρρίκνωση της οικονομίας, η αποδυνάμωση του εθνικού κράτους και ο βίαιος μετασχηματισμός της κοινωνίας, που οφείλονται εν πολλοίς και στη ραγδαία, από τη δεκαετία το '90 και έκτοτε, άνοδο του ατομικισμού και παρασιτισμού, παρά τις διαρκείς επικλήσεις του λαού και του δημοσίου συμφέροντος.»¹⁹³

Με την έλευση του 21^{ου} αιώνα, τα νέα πολιτισμικά πεδία της παγκοσμιοποίησης, που εισήχθησαν στην αστική καθημερινότητα (global, popular culture), εγκαθίδρυσαν νέες ταξινομήσεις οι οποίες προήλθαν από τις διεκδικήσεις της αγοράς για συμμετοχή στη διαμόρφωση των ηγεμονικών πολιτισμικών παραδειγμάτων, που μέχρι τότε ανήκαν στη δικαιοδοσία των θεσμών, των διανοουμένων, της ακαδημίας, κ.λπ. Πολιτισμικά παραδείγματα προηγούμενων εποχών εξακολουθούν να λειτουργούν, αλλά οι νέες οργανωτικές δομές που εισάγονται και ενσωματώνονται σε νέα πεδία πολιτισμικής αναφοράς (global, popular culture κ.ά.) και σε πολιτισμικά προϊόντα, κατοχυρώνουν στην αγορά ηγεμονική τοποθέτηση, ενώ η επίσημη πολιτεία συνεχώς απομακρυνόταν από την στήριξη της τέχνης

Το «έντεχνο» τραγούδι συνεχίζεται δημιουργικά, παρά το γεγονός ότι αμφισβητείται η αξία του στη σύγχρονη εποχή, με τους τραγουδοποιούς Θ.Παπακωνσταντίνου, Σ.Μάλαμα, Α.Ιωαννίδη, Ο.Περίδη, κ.ά., των οποίων πρωτεργάτης θεωρείται ο Δ.Σαββόπουλος.. Όπως αναφέρει ο μουσικός Γιώργος Καλλάρης: «Υπάρχουν βέβαια τραγουδοποιοί, όπως ο Μάλαμας και ο Παπακωνσταντίνου, που κρατάνε εκλεκτική σχέση με ένα πιστό ακροατήριο. Όμως οι μουσικές τάσεις της εποχής, συμβαδίζουν με τη νέα κατάσταση... Οι ιδέες και η πολιτική ξέφτισαν, οι προσδοκίες διαψεύστηκαν.. Ακόμα και τα νέα κινήματα δεν τα ωθεί πια η ελπίδα, μα η απελπισία.»

Σημαντική είναι επίσης η παρουσία του παραδοσιακού στη σύγχρονη αθηναϊκή μουσική σκηνή, (αλλά και στη διεθνή μουσική σκηνή με συμμετοχή σε φεστιβάλ, συναυλίες, κ.ά), το οποίο υποστηρίζεται από μια νέα γενιά μουσικών, με ακαδημαϊκή προετοιμασία και προχωρημένη τεχνική (μουσικά λύκεια, ωδεία, πανεπιστήμια). Στο σύγχρονο πλαίσιο όμως, και παρά την αναζήτηση της «αυθεντικότητας», το παράδειγμα του παραδοσιακού τείνει να εξελιχθεί προς το «εθνικό», όπου λαμβάνει νέα πολιτική σηματοδότηση.

Το τι ακριβώς αντιπροσωπεύει το ελληνικό λαϊκό τραγούδι σήμερα, είναι δύσκολο να προσδιοριστεί, λόγω της γενικότερης απροσδιοριστίας της λαϊκότητας. Σε έναν κόσμο που μεταβάλλεται ταχύτατα, ο λαϊκός μουσικός χώρος βρέθηκε σε τέλμα, αδυνατώντας να εκφράσει τη νέα κοινωνική δυναμική. Οι παλαιότεροι τραγουδιστές και δημιουργοί (όσοι έχουν απομείνει ενεργοί) κάνουν κάποιες επιτυχίες, μικρότερης όμως καλλιτεχνικής και εμπορικής εμβέλειας. Όπως πολλοί

¹⁹³ Ν.Ξυδάκης <https://vlemma.wordpress.com/tag/>

διαπιστώνουν, από το 2000 και μετά, η υποχώρηση του εντόπιου λαϊκού ήχου είναι δραματική, ενώ η λαϊκοπόπ, ως εγχώριο mainstream, παρέμεινε μόνη κυρίαρχη.¹⁹⁴ Οι λαϊκοπόπ πίστες συγκοινωνούν με διαφόρων τύπων πολιτισμικές ταυτότητες (εθνικιστικές, κ.ά.). Η αποτίμηση του λαϊκοπόπ φαινομένου δεν έχει ακόμη συντελεστεί. Λείπει, εξ άλλου, η διάθεση να αντιμετωπιστεί ως η σύγχρονη εξέλιξη του λαϊκού τραγουδιού. Ωστόσο η συμβολική δύναμη αυτών των «υποπροϊόντων», δεν πρέπει να αναζητηθεί στη μουσική τους σύνταξη, αλλά στη διαδραστική τους δυναμική, που κάνει δυνατή την ενέργεια που απελευθερώνουν (σε σκυλάδικα, γήπεδα, κ.ά.).

Σε αυτό το σημείο, ολοκληρώνοντας την παρουσίαση, ανάλυση και ερμηνεία του πραγματολογικού υλικού, θα κάνω μια σύντομη ανακεφαλαίωση. Στην παρούσα μελέτη, διερευνήθηκαν το πλαίσιο του λόγου, καθώς και οι ευρύτερες συμβολικές, κοινωνικές και πολιτικές διαδικασίες στη βάση των οποίων εννοιολογούνται, αξιολογούνται και ταξινομούνται οι «λαϊκές» μουσικές πρακτικές, στην αθηναϊκή σκηνή, αλλά και οι δημιουργοί και οι αποδέκτες τους. Το υλικό που συλλέχθηκε αναλύθηκε ως προς τα δομικά του χαρακτηριστικά. Στη συνέχεια, χρησιμοποιώντας ως αναλυτικό εργαλείο τη γκραμισιανή έννοια της ηγεμονίας, εντός του πλαισίου της θεωρίας της πρακτικής, εντόπισα και ανέλυσα τα ηγεμονικά παραδείγματα που κατευθύνουν και οριοθετούν τις μουσικές πρακτικές, τα οποία λειτούργησαν αθηναϊκή σκηνή σε προηγούμενες ιστορικές φάσεις (η ανάλυση στόχευσε στην αποκωδικοποίηση των εξουσιαστικών δομών και σχέσεων που ενσωματώνει η ηγεμονία), επιδρώντας τόσο στη διαμόρφωση των μουσικών πρακτικών, όσο και στη δημιουργία συλλογικών και ατομικών ταυτοτήτων. Τα πολιτισμικά παραδείγματα αναλύθηκαν σε ιστορικό βάθος, καθώς και οι στρατηγικές ατόμων και ομάδων, η διαδικασία κατασκευής επιλεκτικής παράδοσης, και εν τέλει μια σειρά από δομές και σχέσεις εξουσίας στο πολιτισμικό πεδίο, η δυναμική του οποίου ερμηνεύτηκε με τη χρήση της ιστορίας (τα κοινωνικοπολιτικά συγκεκριμένα).¹⁹⁵ Τοιουτοτρόπως δημιουργήθηκε μια νέα θεωρία για τη λαϊκή μουσική στη σκηνή της Αθήνας, της οποίας η ερμηνευτική ισχύς καλύπτει διαχρονικά και συγχρονικά φαινόμενα του πολιτισμικού πεδίου.

¹⁹⁴ <https://www.musiccorner.gr/forum/>

¹⁹⁵ Κλείνοντας το κεφάλαιο θα αναφέρω ακόμη ότι ιδιαίτερα σημαντικές για την κατανόηση και ανάλυση των υπό μελέτη φαινομένων, υπήρξαν επίσης οι μελέτες που αναφέρονται σε ζητήματα του ελληνικού πολιτισμικού πεδίου, τις οποίες εκπόνησαν οι: Δραγούμης, Δ., Λέκκας, Δ., Τυροβολά, Β. (2003), Παπαπαύλου Μ. (2015), Πλάντζος, Δ. (2009). Σουλιώτης, Ν. (2001), Papageorgiou, D. (2000), Pennanen, R. P. (2009), Papanikolaou, D. (2007), Ιντζεσίλογλου, Ν. (2000).

Κεφάλαιο τέταρτο

Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία, μελέτησα τις εννοιολογικές και πρακτικές διαστάσεις της «λαϊκότητας» σαν προσδιορισμό της μουσικής, εστιάζοντας στη ταυτοποίηση των δομών που συγκροτούν τη συμβολική της κατασκευή, στο πεδίο της αθηναϊκής μουσικής σκηνής. Η μελέτη στηρίχτηκε σε συνεντεύξεις του πεδίου και αρχειακή-ιστορική έρευνα. Προσέγγισα το πεδίο ξεκινώντας, κατ'αρχάς, από τις τοπικές εννοιολογήσεις του όρου «λαϊκή» μουσική. Κατά τη διεξαγωγή της έρευνας πεδίου (εξέταση διαφόρων πηγών -βιβλιογραφία, διαδίκτυο, τύπος, κ.λπ.- και άτυπες συνεντεύξεις) συνέλεξα πολλές απόψεις για τον ορισμό και τα χαρακτηριστικά που πρέπει να έχει η «λαϊκή» μουσική, καθώς και πληθώρα όρων που αντιστοιχούν σε διάφορες εκφράσεις της μουσικής, που θεωρείται «λαϊκή» (λαϊκό, λαϊκοπόπ, σκυλάδικο, έντεχνο, ελαφρολαϊκό, ελαφρύ, κ.α) και που η οριοθέτηση, αλλά και η σχετικοποίηση τους αποτέλεσε ένα δύσκολο εγχείρημα. Όπως διαπίστωσα οι μουσικοί που αυτοπροσδιορίζονται ως «λαϊκοί» αντιπροσωπεύουν μεγάλο εύρος αισθητικών και υφολογικών αντιλήψεων, το ίδιο και οι ακροατές της «λαϊκής» μουσικής. Οι ορισμοί του τι είναι «λαϊκό» επίσης, είναι πολλοί και διαφορετικοί. Πίσω από τις εννοιολογήσεις των συντελεστών του πεδίου, διέκρινα- αναλύοντας τα ιστορικά συγκείμενα-, τα νοηματικά σύνολα που λειτουργούν για τον καθορισμό του και εντόπισα τα διπολικά σχήματα που το συγκροτούν σε ιστορικό βάθος (π.χ. Ανατολικό-Δυτικό/Ελληνικό-ξενόφερτο, Ελαφρύ -βαρύ, σοβαρό, κ.ά.). Όπως όμως διαπίστωσα, η «λαϊκότητα» στη μουσική παρ'όλες τις αντιφάσεις της, ορίζεται στη βάση σαφών «υποστασιακών» χαρακτηριστικών.

Στη συνέχεια, βασιζόμενη στα στοιχεία που προέκυψαν από την επεξεργασία των συνεντεύξεων, εντόπισα και ανέλυσα, με ιστορική προσέγγιση και στη βάση ενός συνδυασμού τοπικών και υπερτοπικών μουσικών και εξωμουσικών παραγόντων, τις διαφορές συγκροτήσεις της «μουσικής λαϊκότητας» στο πεδίο της αθηναϊκής μουσικής σκηνής, οι οποίες όπως διαπίστωσα, διαμορφώνονται σε διαλεκτική σχέση και συνάρθρωση με πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές δομές και συστήματα συμβολικής οικονομίας. Αυτή η συνθήκη εκφράζεται στα - ιστορικά δομημένα με τη συνέργεια τοπικών και υπερτοπικών μουσικών και εξωμουσικών παραγόντων - διαδοχικά ηγεμονικά πολιτισμικά παραδείγματα, τα οποία διαμορφώνουν και οριοθετούν κατευθύνσεις, αισθητικές τάσεις, αλλά και αξιολογικά συστήματα (πολιτισμική κλίμακα) και κοινωνικές ταξινομήσεις. Τέτοια κανονιστικά παραδείγματα, προέκυψαν από αγώνες για ηγεμονία και διακινούνται ιστορικά, υποστηριζόμενα από ηγεμονικούς σχηματισμούς (δίκτυα, δομές και σχέσεις εξουσίας) οργανώνοντας αισθητικές και κοινωνικές όψεις του πεδίου. Στη σύγχρονη αθηναϊκή μουσική σκηνή, λειτουργούν ως δομικό υπόστρωμα των επιτελέσεων και αναγνωρίζονται επίσης στις απόψεις των πληροφορητών της μελέτης, αλλά και σε απόψεις συντελεστών του πεδίου που κυκλοφορούν στο δημόσιο λόγο, σε έντυπα, ΜΜΕ, κ.λπ. Η αποκωδικοποίηση των παραδειγμάτων και των δομών και σχέσεων εξουσίας, τις οποίες αυτά ενσωματώνουν, πραγματοποιήθηκε με την ανάλυση των συγκεκριμένων και του ιστορικού βάθους και με τη χρήση των αναλυτικών εννοιών «ηγεμονία» (Α. Gramsci), και «επιλεκτική παράδοση» (R. Williams) στο πλαίσιο της Θεωρίας της Πρακτικής (P. Bourdieu, M. Sahllins, A. Giddens, S. Ortner). Στην μελέτη αναδύθηκε η δράση ατόμων και δικτύων που κατέχουν, είτε διεκδικούν, θέσεις σε θεσμούς, καθώς και μια σειρά στρατηγικών για την διεκδίκηση ηγεμονίας. Αναδύθηκε επίσης η κομβική δράση

μουσικών-διανοουμένων στο πεδίο της πολιτισμικής παραγωγής, καθοριστική για την εξέλιξη των πολιτισμικών θεσμών και τη διαμόρφωση των ηγεμονικών παραδειγμάτων, που οριοθέτησαν τις λαϊκές μουσικές πρακτικές. Παράλληλα ανέλυσαν τις σχέσεις της αθηναϊκής μουσικής σκηνής με το ευρύτερο αστικό περιβάλλον¹⁹⁶ και με πεδία σύγχρονης πολιτισμικής συγκρότησης και αναφοράς (μετανεωτερικότητα, *global*, και *popular culture*, που αποτελεί ένα νέο ιδεολογικό τόπο συγκρότησης, παραγωγής και αναπαράστασης του «λαϊκού»)¹⁹⁷. Εφαρμόζοντας τη μέθοδο των μη δομημένων συνεντεύξεων (Robson, 2002) (συνομιλίες, στην ουσία που έγιναν στο πλαίσιο μιας διαδικασίας χαλαρής συμμετοχικής παρατήρησης) εντόπισα, στη σύγχρονη αθηναϊκή μουσική σκηνή, διακριτές συγκροτήσεις της λαϊκότητας, που προέρχονται από διαφορετικές ιστορικές φάσεις, σχετίζονται με τα ηγεμονικά παραδείγματα αυτών των φάσεων και εμφανίζονται στη σύγχρονη εποχή σε οριζόντια διάταξη, σύμφωνα με το ισχύον μετανεωτερικό παράδειγμα.

Στην παρούσα μελέτη, εξ αιτίας της έλλειψης ικανής τοπικής επιστημονικής θεωρητικής παραγωγής, χρησιμοποίησα θεωρητικές έννοιες που προέρχονται από το διεθνές επιστημονικό περιβάλλον των *popular music studies*. Για αυτό το σκοπό, διερεύνησα κατ'αρχάς τη σχέση των εννοιών «λαϊκή μουσική» και «*popular music*» (ως αναλυτική κατηγορία και επιστημονικό όρο). Όπως διαπίστωσα, η χρήση του όρου «λαϊκή μουσική» στην αθηναϊκή μουσική σκηνή, και γενικότερα στο τοπικό λόγο (*endodiscursive*), δεν αντιστοιχεί στη χρήση του όρου «*popular music*», που ευρέως συναντάμε στην διεθνή εθνομουσικολογική θεωρία, παρά το γεγονός, ότι κάποιες από τις εκφράσεις του πεδίου της τοπικής «λαϊκής» μουσικής εξελίχθηκαν σε «*popular music*» με την αγγλόφωνη σημασία της έννοιας. Για παράδειγμα, στην αθηναϊκή σκηνή, δεν ονομάζεται «λαϊκή» μουσική ένα μεγάλο και προφανές σώμα της *popular music*: η *rock* και η *pop*. Αυτό συμβαίνει γιατί παρά την αναπόφευκτη διαδικασία υβριδοποίησης η «λαϊκή» μουσική, έχει ως αφετηρία την «ελληνική» αστική ζωή με τις ιδιαιτερότητές της και εξελίσσεται μέσα από ένα αναγνωρίσιμο «δίδωμα», που εμφανίζεται να έχει τη δύναμη να «αφομοιώνει» και να «εξελληνίζει» τις διάφορες επιδράσεις, και να εκφράζει τις εθνικές και τοπικές ταυτότητες.¹⁹⁸ Όπως διαπίστωσα η «λαϊκή» μουσική, σε γενικές γραμμές, θεωρείται σαν μια μορφή τέχνης που αντιπροσωπεύει το «λαό», εννοιολογείται σε διαλεκτική σχέση με αυτόν, καταναλώνεται από αυτόν, αποτελεί αγαθό του συνόλου, και χαρακτηρίζεται από αυτοσχεδιασμό, γνώση του τοπικού συστήματος, προφορικότητα κ.ά. (στην «λαϊκή» μουσική αποδίδονται: σχετική απόσταση από το γραπτό κείμενο, οικείες μελωδικές γραμμές και απλή, βασική εναρμόνιση)

Η διαχείριση των «λαϊκών» μουσικών υλικών στην αθηναϊκή μουσική σκηνή, αποτέλεσε ένα σημαντικό ερευνητικό ζήτημα της μελέτης. Παρά το γεγονός ότι, τα είδη που θεωρούνται στη σύγχρονη φάση ως «λαϊκή» μουσική έχουν, στην

¹⁹⁶ Σε αυτή την αναλυτική προοπτική, διερευνήθηκε η πολιτισμική παραγωγή, οι θεσμοί (πολιτισμικός προστατευτισμός, κ.λπ.), η δημόσια σφαίρα, η αγορά, οι εξουσιαστικές δομές και σχέσεις, τα δίκτυα (άτομα και ομάδες), η πολιτική διάσταση και η ταξινομική δυναμική της αξιολόγησης των μουσικών πρακτικών και γεγονότων.

¹⁹⁷ Για την βαθύτερη κατανόηση του θέματος, απαραίτητη ήταν η εννοιολόγηση της κουλτούρας, την οποία θεώρησα με την πρόθεση της ανάλυσης των εξουσιαστικών δομών (κριτική θεώρηση των ενσωματωμένων μορφών κυριαρχίας) και σχέσεων, όπως αντανακλώνται στη διαδοχή των ηγεμονικών πολιτισμικών παραδειγμάτων και των μουσικών πρακτικών (πεδίο διεξαγωγής αγώνων για την ηγεμονία), καθώς επίσης και τη διερεύνηση του πεδίου της «Popular» κουλτούρας που αποτελεί ένα νέο ιδεολογικό τόπο συγκρότησης, παραγωγής και αναπαράστασης του «λαϊκού».

¹⁹⁸ Με αυτό τον τρόπο, η «λαϊκή» μουσική είναι ενδείκτης των ιστορικών διακυμάνσεων και των προτιμήσεων του «συλλογικού Έλληνα».

πλειονότητά τους, αναπτύξει στενή σχέση με την πολιτισμική βιομηχανία,¹⁹⁹ (στο παρόν ή στο παρελθόν) και ότι αρκετές προσεγγίσεις τους αποδίδουν εμπρόθετη εμπλοκή με τους μηχανισμούς της μαζικής κουλτούρας, σε πολλές περιπτώσεις οι τρόποι με τους οποίους γίνεται η διαχείριση τους στο λόγο και τις επιτελέσεις, τα εντάσσει σε μια αφήγηση, που δίνει έμφαση σε ειδικές μουσικές αισθητικές και στην «αντιεμπορική» τοποθέτηση της λαϊκής μουσικής, (π.χ. επιτελέσεις σε ειδικούς χώρους με συμβάσεις ακρόασης και συμπεριφορές που φαίνονταν πιο ταιριαστές με αυτές του κόσμου της *art music*). Μέσα από τη διαδικασία συγκρότησης επιλεκτικής παράδοσης, εξ άλλου, έχει αναδυθεί ένας κανόνας σημαντικών μουσικών μορφών και υλικών, τραγουδιών, χώρων, αισθητικής των επιτελέσεων, προσώπων, τυπολογιών ακρόασης, κ.ά. Αυτός ο κανόνας, χρήζει μιας ειδικής διαχείρισης που χαρακτηρίζεται από αντιεμπορικό ήθος, αλλά δεν τοποθετείται και ολότελα εκτός της αγοράς της καπιταλιστικής πολιτισμικής βιομηχανίας (μάλιστα σε κάποιες φάσεις, συντελεί και αυτή στην διαμόρφωση του, με εκδόσεις συλλογών, κ.λπ.).²⁰⁰ Αυτά τα φαινόμενα είναι συνηθισμένα, σε βαθμό να καθιστούν δύσκολη την διάκριση που γίνεται παραδοσιακά, ανάμεσα στην “*popular*” και την καλλιτεχνική (“*art*”)μουσική.

Στη σύγχρονη περίοδο, αρκετοί από τους συντελεστές του πεδίου της «*λαϊκής*» μουσικής (μουσικοί, διοργανωτές, πολιτισμικοί παραγωγοί), δίνουν έμφαση σε «*αντιεμπορικές*» τοποθετήσεις, στη βάση των οποίων διατηρούν ή διεκδικούν ηγεμονία και πολιτισμικό κύρος. Η σχέση ή η επιδίωξη σχέσης με κρατικούς θεσμούς, επιχορηγήσεις, κ.ά., η πρόσβαση και η δικτύωση σε περιβάλλοντα με ηγεμονική τοποθέτηση είναι διαδεδομένες πρακτικές. Ο αγώνας για την πρόσβαση στους ηγεμονικούς σχηματισμούς εκφράζεται με συγκρούσεις, οι οποίες στηρίζονται σε μια σειρά από κριτήρια ηθικού, αισθητικού, πολιτικού, οικονομικού κ.λπ., τύπου. Σε αυτές τις διαμάχες χρησιμοποιούνται επιχειρήματα και κριτήρια που αφορούν στη νομιμοποίηση των πολιτισμικών προϊόντων και αναφέρονται κυρίως στο υποσύστημα της τέχνης. Οι διαμάχες στο πεδίο έχουν συχνά ως αντικείμενο την αξία των πολιτισμικών προϊόντων και την εγκυρότητα των δημιουργών, αλλά όπως φαίνεται από την μελέτη εξυπηρετούν τον καθορισμό η την αμφισβήτηση των διαφόρων συνόρων και ιεραρχιών στο πλαίσιο της ευρύτερης συμβολικής και πολιτικής οικονομίας του κύρους (*prestige*). Όπως γίνεται φανερό από τα προαναφερθέντα, οι σχέσεις εξουσίας στο πεδίο δομούνται και στην εσωτερική λειτουργία του και στις σχέσεις του με άλλα πεδία.²⁰¹

Ας δούμε τώρα το ζήτημα της σχέσης της «*λαϊκής*» μουσικής στην αθηναϊκή σκηνή με την «*popular music*», όπως αυτή ορίζεται στη διεθνή εθνομουσικολογική-πολιτισμική θεωρία, ως πολιτισμική και κοινωνική διάσταση. Μουσικά είδη που παράγονται ως καταναλωτικά προϊόντα, και διαδίδονται από τους μηχανισμούς της μαζικής κουλτούρας, δρουν σήμερα στην αθηναϊκή σκηνή σαν «*λαϊκή*» μουσική. Αυτά τα είδη αποτελούν την μαζική εκδοχή της «*λαϊκής*» μουσικής. Η παραγωγή

¹⁹⁹ Όπως υποστηρίζει και ο Th. Adorno (1991), δεν υπάρχει χώρος για μια vernacular κουλτούρα, εντελώς ανεξάρτητος από την πολιτισμική βιομηχανία. Αυτή η εκδοχή της «*λαϊκής*» μουσικής σήμερα εντοπίζεται σε ένα είδος περιφερειακού χώρου, στην διαμόρφωση του οποίου η μουσική βιομηχανία επεμβαίνει μόνο μερικώς.

²⁰⁰ Οι «*ποιοτικοί*», που έχουν μεγαλύτερη δυνατότητα πρόσβασης στους επίσημους πολιτισμικούς θεσμούς δεν αποδέχονται τη σχέση τους με το «*εμπορικό*» τμήμα της λαϊκής μουσικής παραγωγής που ελέγχει και τον τομέα της επικοινωνίας (MME, κ.λπ.).

²⁰¹ Σύμφωνα με την θεωρητική προσέγγιση του Bourdieu, (1972) είδη τέχνης (είτε μορφές *elite* αστικής τέχνης, είτε μαζικής κουλτούρας) καθώς και συμβολικό κεφάλαιο, παράγονται σε ετερόνομα πεδία για τις μάζες που δεν παράγουν. Θεσμικοί οικονομικοί και πολιτισμικοί παράγοντες επηρεάζουν τη δημιουργία αυτών των πολιτισμικών προϊόντων.

και η διάδοση τους εξαρτάται από τη μουσική βιομηχανία. Όμως χρειάζεται και ανάλογη οργάνωση του πολιτισμικού πεδίου, που να υποβοηθά την κυκλοφορία τέτοιων «αγαθών». Αυτή η μορφή οργάνωσης, έχει εντοπιστεί και αναλυθεί από διάφορους μελετητές και είναι γνωστή ως *popular culture*. Σύμφωνα με αυτούς, μπορούμε να θεωρήσουμε τη *popular culture* σαν ένα σύστημα ειδικών πολιτισμικών συμβάσεων, που παράγεται από παγκοσμιοποιημένες δομές και εγκαθίσταται στα τοπικά-εθνικά πολιτισμικά μορφώματα, προκαλώντας δομική υβριδοποίηση. Από τα τέλη της δεκαετίας του '80, η εισβολή και ενσωμάτωση διεθνών παγκοσμιοποιημένων πολιτισμικών συστημάτων (*global, popular culture*) στο τοπικό-εθνικό επίπεδο σε συνδυασμό με την παρακμή του εθνικού πολιτικού κέντρου, και την μείωση στήριξης σε πολιτισμικές πολιτικές, έδωσε χώρο στην αγορά να διεκδικήσει ηγεμονία στο πολιτισμικό πεδίο. Η αγορά χρησιμοποιώντας στρατηγικές για να αναδείξει τα προϊόντα της, διεκδίκησε ηγεμονία δημιουργώντας το κοινωνικό και συμβολικό πλαίσιο μιας αισθητικής, που η νομιμοποίηση της συνδέθηκε κατευθείαν με ποσοτικούς δείκτες, παρακάμπτοντας τους επίσημους ηγεμονικούς λόγους. Παράλληλα στόχευσε στην παραγωγή ενός «*λαϊκού*» καταναλωτικού υποκειμένου, που τείνει στο λαϊκισμό και δομείται με τις αξίες της *popular culture* και του βιοτικού ύφους. Με αυτό τον τρόπο, η πολιτιστική βιομηχανία και η αγορά σχετικοποίησαν τις κοινωνικές διαφορές στη μουσική, γενικεύοντας τις συνθήκες κατανάλωσης, όπως και τις πολιτισμικές. Οι μουσικές ως καταναλωτικά προϊόντα, σχετίζονται με την κατηγορία του «*λαϊκού*» στη βάση ποσοτικών δεικτών (*δημοφιλία*) αλλά και του βιοτικού ύφους (*life style*), ενώ οι υπόρρητες κατηγοριοποιήσεις του «καταναλωτικού κοινού» εμπεριέχουν επίσης ταξινομικές αντιλήψεις για τον καθορισμό του *target group* για το οποίο προορίζονται. Σε αυτό το πλαίσιο, οι «εμπορευματοποιημένες» μουσικές σχετίζονται με την κατηγορία της «*popular music*», όπως την οριοθετούν αρκετοί συγγραφείς.

Δομές και σχέσεις εξουσίας στο πεδίο της αθηναϊκής σκηνής

Όπως προέκυψε στο πλαίσιο της μελέτης, οι διάφορες εκδοχές της «*λαϊκής*» μουσικής που δημιουργήθηκαν ιστορικά, έγιναν αντικείμενο διαχείρισης από δίκτυα και θεσμικούς μηχανισμούς. Το φαινόμενο του προσεταιρισμού των μουσικών υλικών και συμβόλων ενός υπαλλήλου «*Άλλου*» εκ μέρους μιας αστικής αντίληψης διαχείρισης, παραπέμπει σε εξουσιαστικές σχέσεις που διέπουν τον χώρο των «*λαϊκών*» μουσικών πρακτικών στη σκηνή της Αθήνας. Επιχειρώντας την ανάλυση σχέσεων αλλά και δομών εξουσίας, προσέγγισα το πεδίο της σκηνής σε ιστορικό βάθος. Όπως προκύπτει από τη μελέτη εξουσιαστικές δομές και σχέσεις επιδρούν στις πρακτικές και στα αισθητικά και ιδεολογικά περιεχόμενα της «*λαϊκής*» μουσικής. Ειδικές πολιτισμικές θεωρήσεις που σχετίζονται με την τοποθετήσεις των υποκειμένων στην ιεραρχημένη δομή του πεδίου, επιδρούν στην αξιολόγηση των μουσικών πρακτικών και γεγονότων, των ιδίων των μουσικών, των χώρων ²⁰² και

²⁰² Ένα κεντρικό ζήτημα στη διερεύνηση των δόμων και των σχέσεων εξουσίας στο πεδίο της αθηναϊκής μουσικής σκηνής είναι το απόθεμα πολιτισμικού νοήματος που ενσωματώνει η πόλη σε σχέση με τους τόπους (κατοικίας, διεξαγωγής μουσικών και άλλων γεγονότων, κ.λπ.). Η ίδια η γεωγραφία της πόλης παράγει νόημα στη βάση του οποίου ταξινομούνται οι κάτοικοι των αστικών περιοχών. Η μουσική γεωγραφία επίσης μεταβάλλεται ιστορικά και εγγράφεται σε σηματοδοτημένους τόπους που ταξινομούν τις διαφορετικές αποχρώσεις της λαϊκότητας. Ολόκληρες περιοχές αντιστοιχούν, από την ίδρυση της πόλης σαν πρωτεύουσα του νεοελληνικού κράτους, σε συγκεκριμένου τύπου και σηματοδότησης λαϊκές μουσικές πρακτικές, με τον αντίστοιχο χαρακτηρισμό των συμμετεχόντων. Κάποιοι σηματοδοτημένοι αστικοί χώροι σχετίζονται με τους επίσημους θεσμούς. Στο πολιτισμικό πεδίο της Αθήνας, όμως μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι παρά

των ρεπερτορίων. Τέτοιες θεωρήσεις εκδηλώνονται στις μουσικές επιτελέσεις, στις συμπεριφορές μουσικών και ακροατηρίων (ως πολιτισμική ικανότητα) και σε διαχρονικούς ηγεμονικούς λόγους, που εκφράζονται στο συμβολικό επίπεδο ως ηγεμονικά πολιτισμικά παραδείγματα.²⁰³ Στο πεδίο εντόπισα τις εξουσιαστικές δομές, και τις διερεύνησα σε σχέση με τις στρατηγικές για τη νομιμοποίηση τον προσεταιρισμό πολιτισμικού κύρους και με το ζήτημα της επιλεκτικής παράδοσης, όπως και αυτό της συμβολικής ταυτοποίησης του περιθωρίου.

Οι κατηγοριοποιήσεις και οι ταξινομήσεις του πεδίου της «λαϊκότητας» στη μουσική, εμφανίζονται σε επίσημες²⁰⁴ και ανεπίσημες εκδοχές (*official* και *unofficial aspects*). Οι επίσημες εκδοχές σχετίζονται με θεσμούς και πολιτισμικές πολιτικές. Στο επίσημο επίπεδο, η «λαϊκή» μουσική, αποτελεί πολιτικό και πολιτισμικό σχήμα μετάδοσης και αναπαραγωγής και κυρίως αναπαράστασης, αυτού που ιστορικά αναδύεται στην κατηγορία του «λαού» σε κάθε ιστορική περίοδο. Η πολιτισμική οριοθέτηση της λαϊκότητας στο πλαίσιο των συγκεκριμένων, σε ιστορική διάταξη αντικατοπτρίζεται στα επίσημα ηγεμονικά παραδείγματα που ανέλυσα και μαζί της οι διάφορες συμβολικές κατασκευές του «λαού». Οι εννοιολογήσεις της «λαϊκότητας» προέρχονται από διαδικασίες που σχετίζονται με το θεσμικό πεδίο, όπως επίσης και τη δράση και αντίδραση των διαφόρων κοινωνικών τομέων. Οι διεργασίες αυτές, εγγράφονται στους ηγεμονικούς σχηματισμούς και εκφράζονται στους ηγεμονικούς λόγους και τον αντίλογο τους.²⁰⁵

Οι ανεπίσημες εκδοχές, συμπεριλαμβάνουν μη νομιμοποιημένες ηγεμονικά εκφράσεις της λαϊκής μουσικής, που αντιστοιχούν στη μη νομιμοποιημένη κοινωνική «λαϊκότητα». Αυτές οι εκδοχές, που συνήθως θεωρούνται πολιτισμικά κατάλοιπα, δηλώνουν κατωτερότητα, κάτι που απευθύνεται μόνο στις αισθήσεις²⁰⁶

το γεγονός ότι ορισμένα από τα «λαϊκά» μουσικά υλικά σε κάποιες ιστορικές φάσεις ταξινομούνται και νοηματοδοτούνται σε σχέση με τα υποδεέστερα τμήματα του αστικού πληθυσμού και τις περιθωριακές περιοχές της αστικής γεωγραφίας, φαίνεται να υπάρχει συμφωνία ότι «λαϊκή» μουσική, δεν είναι μόνο μια πολιτισμική πρακτική της εργατικής τάξης και των «φτωχών» στρωμάτων των «λαϊκών» περιοχών της πόλης. Η ανάμιξη όμως των πολιτισμικών πρακτικών, παρουσιάζει στις διαδοχικές φάσεις της μια ιστορικά διαφοροποιούμενη «δοσολογία» που συναρτάται με ένα σύνθετο σύστημα κωδικοποιήσεων, εξουσιαστικών δομών και ηγεμονικών πολιτισμικών ισορροπιών. (Για το ζήτημα «πόλεις και εξουσία» βλ. M.Castells :1996, A. Leeds: 1988, Hannerz, U :1989, Λ. Λεοντίδου: 1989, Scott, A. J. (2001), Sassen. S. :1996).

²⁰³ Στην αθηναϊκή σκηνή λειτουργεί σύστημα συμβολικής οικονομίας σε σχέση με τη «λαϊκή» μουσική, σύμφωνα με το οποίο αξιολογούνται τα μουσικά γεγονότα, οι αισθητικές διαδικασίες, οι ίδιοι οι μουσικοί, η συμπεριφορά των ακροατηρίων, κ.ά., που μπορεί να συσχετισθεί με αυτή των elite πολιτισμικών μορφών. Αυτό το σύστημα πέραν του συμβολικού κεφαλαίου που κατανέμει, αντανakλάται και σε ζητήματα σχετικά με την κατανομή του πολιτικού, οικονομικού και κοινωνικού κεφαλαίου. (βλ. Bourdieu, 1984).

²⁰⁴ Όλες οι περιοχές των επισήμων και ηγεμονικών κατηγοριοποιήσεων, χαρακτηρίζονται από μια περιφερειακή σφαίρα, όπου τοποθετούνται τα «κακά» προϊόντα και τα κατάλοιπα. Μια σειρά από όρους, χαρακτηρίζουν αυτή τη σφαίρα. Ο πιο συνήθης είναι ο όρος «σκυλάδικο». Μια πρώτη γενική αίσθηση, είναι ότι δεν υπάρχει συμφωνία παρά μόνο στο θέμα της μη επισιμότητας του σκυλάδικου. Ο λόγος για το σκυλάδικο, (όπως προκύπτει από τις απόψεις μουσικών και γενικότερα συντελεστών του πεδίου) οδηγεί την ερευνητική διαδικασία, στο σίγουρο συμπέρασμα ότι παρ'ότι θεωρείται κάτι «λαϊκό», δεν είναι επιθυμητή η ταυτοποίησή του με καμιά επίσημη διάσταση του «λαού».

²⁰⁵ Οι επίσημες διαστάσεις (Πολιτεία, θεσμοί) σχετίζονται πρακτικά και με την επιβολή κρατικών ρυθμίσεων στο πλαίσιο της λαϊκής μουσικής (λογοκρισία, κ.λπ.), τη συμμετοχή σε θεσμούς (εκπαίδευση, πολιτισμικές δομές, υπουργεία, φεστιβάλ, κ.ά.) την πρόσβαση σε σηματοδοτημένους τόπους (Ηρώδειο, Μέγαρο, κ.λπ.) και στα κρατικά ΜΜΕ, σε χρηματοδοτήσεις, επιχορηγήσεις, βραβεύσεις, κ.ά.

²⁰⁶ Στη δυτική αστική κουλτούρα, το παιχνίδι του αισθήματος πρέπει να οδηγείται από τη γνωστική διάσταση. Οι ακροατές της λαϊκής μουσικής, συχνά θεωρούνται είτε παρασυρμένοι από την αγορά, είτε ενστικτώδεις (Portelli Hugues:1972).

και την επιφάνεια. Συνδέονται δε με κάποιους κοινωνικούς τομείς για τους οποίους αποτελούν πολιτισμικά σύμβολα ανισότητας που συνεπάγονται δυσκολίες στη δημιουργία και την νομή συμβολικού κεφαλαίου αλλά και στη διεκδίκηση ηγεμονίας εκ μέρους τους.²⁰⁷ Παρόλα αυτά, στο πλαίσιο της ανεπίσημης «*λαϊκότητας*» λειτουργούν επίσης συστήματα κατανομής ενός διαφορετικού τύπου συμβολικού κεφαλαίου.

Εν κατακλείδι

Οι εννοιολογήσεις και οι πρακτικές της λαϊκής μουσικής, διαμορφώνονται σε διαλεκτική σχέση και συνάρθρωση με πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές δομές και σχέσεις εξουσίας. Στο πεδίο λειτουργούν ηγεμονικά παραδείγματα ιστορικά διαρθρωμένα, που διαμορφώθηκαν μέσα από αγώνες για ηγεμονία και συνδιαλέγονται με τις σύγχρονες μουσικές πρακτικές. Οι κατηγοριοποιήσεις του λαϊκού πεδίου εμφανίζονται σε επίσημες και ανεπίσημες εκδοχές. Οι επίσημες εκδοχές της λαϊκής μουσικής ανταποκρίνονται σε επιλεκτικές κατασκευές του «*λαού*» και όχι στο σύνολο του. Ο πολιτισμικός ορίζοντας, ενοποιείται μέσω μιας ηγεμονικής διαδικασίας, όπου παλαιότερα και νεώτερα υλικά ταξινομούνται και διατάσσονται σε πολιτισμικές κλίμακες (*επιλεκτική παράδοση*), που ρυθμίζονται στη βάση συμβολικού κεφαλαίου. Τα κατάλοιπα αυτών των διεργασιών, ταξινομούνται σε μια περιθωριακή σφαίρα που χαρακτηρίζει τα υπάλληλα τμήματα και ρυθμίζεται ιστορικά. Συχνά τέτοια υλικά αναδύονται από την περιθώριο και ανασηματοδοτούνται (π.χ. το ρεμπέτικο). Η νομιμοποίηση τους στο πεδίου γίνεται αναδρομικά διά της στρατηγικής της επιλεκτικής παράδοσης (R. Williams, 1961,1977)²⁰⁸ Διερευνώντας τη «*λαϊκή*» μουσική στο ιστορικό της πλαίσιο, (κυρίως στην μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο εποχή), γίνεται προφανής η προσπάθεια συγκρότησης ενός κανόνα, με τη διαλογή, αξιολόγηση και κάθαρση στοιχείων από όλο το φάσμα της μουσικής δημιουργίας. Η επαναξιολόγηση παλαιότερων υλικών και η κανονικοποίηση και η ένταξη τους στον ορίζοντα της παράδοσης, οριοθετεί μια νέα κάθε φορά, πολιτισμική συνθήκη για το «*λαϊκό*» (μνήμη, κωδικοποίηση ήχου και αισθήματος, κ.ά.). Η λαϊκότητα σαν προσδιορισμός της μουσικής στην αθηναϊκή σκηνή, αναδύεται στο πλαίσιο της μελέτης, σαν πεδίο νοήματος, λόγου και πρακτικής συγκροτημένο σε δομημένη ιστορική τάξη και σε υπόρρητη συνάρτηση με τον πολιτικό βίο της χώρας.

Η σύγχρονη δυναμική και η κατεύθυνση της εξέλιξης του πεδίου

Στη μελέτη αναδύεται επίσης η νέα διάσταση της παγκοσμιοποιημένης κοινωνικοοικονομικής συνθήκης που εγκαθίσταται σταδιακά στο τοπικό. Οι μαζικές-εμπορικές μουσικές σχετίζονται με την κατηγορία του «*λαϊκού*» στη βάση της δημοφιλίας και του βιοτικού ύφους, ενώ παράλληλα εμφανίζονται νέες εκλεκτικές εξατομικευμένες ταυτότητες σε συνδυασμό με την αγορά. Στο νέο πλαίσιο, ενισχύεται η δυνατότητα συνύπαρξης σε οριζόντια διάταξη των παλαιότερων «*λαϊκών*» υλικών, αλλά με νέα νοηματοδότηση στο συνολικό φάσμα. Η πολιτισμική καθοδήγηση, που γινόταν από τους σχετικά ανεξάρτητους διανοούμενους της προηγούμενης φάσης, περνά στα χεριά ειδικών τεχνικών. Οι νέοι πολιτισμικοί χώροι, χρησιμοποιούν προσεκτικά τις δικτύσεις τους, προκειμένου να

²⁰⁷ Σε κάποιες εκφράσεις του «*λαϊκού*» (π.χ. «*λαϊκοπόπ*») αμφισβητείται το δικαίωμα της επίσημης εκπροσώπησης του «*λαού*», παρότι συμμετέχουν με ειδικούς όρους στους ηγεμονικούς σχηματισμούς.

²⁰⁸ Η εναλλαγή και ταξινόμηση των μορφών που θεωρούνται ικανές να μετέχουν στην αξιολογική διάταξη του «*λαϊκού*».

προσελκύσουν καταναλωτές, αλλά και να ενισχύσουν το κυρός τους και επενδύουν με ερεθιστικά *life-style* νοήματα, τα μουσικά γεγονότα που παρουσιάζουν. Σε κάποιες περιπτώσεις επίσης, η κίνηση για ένα νέο πολιτισμικό χώρο στο πεδίο της «λαϊκής» μουσικής, οργανώνει μια νέα συμβολική οικονομία, που δομείται εναντίον των κεντρικών θεσμών (αντιγέμονική) και σαν ανατρεπτική *avant-garde* αισθητική, αλλά και προς την εντελώς αντίθετη κατεύθυνση βλ.υποστηρικτές των μορφών που η επιλεκτική παράδοση έχει απορρίψει (π.χ. των «σκυλάδικων» ή των λαϊκοπόπ). Εμφανίζονται νέες ταυτότητες και τοποθετήσεις, που παρά το γεγονός ότι δεν είναι ανεξάρτητες από τις ηγεμονικές πολιτισμικές δομές και τις επίσημες νοηματοδοτήσεις συχνά εκφράζουν αντιγέμονικές θέσεις, αλλά το τελικό αποτέλεσμα είναι η δημιουργία ενός νέου πολιτισμικού *mainstream* το οποίο με τον ένα ή τον άλλο τρόπο θα εξαρτηθεί από την αγορά και τις νέες πολιτισμικές δομές.

Ολοκληρώνοντας την παρούσα εργασία, μπορώ πλέον να υποστηρίξω, βασιζόμενη στα συμπεράσματα της μελέτης μου, ότι η «λαϊκότητα» ως εννοιολογικός και πρακτικός προσδιορισμός της μουσικής στην αθηναϊκή μουσική σκηνή, λειτουργεί σαν ένα διαφοροποιημένο πολιτισμικό σχήμα πολιτικού προσδιορισμού του λαού και σαν ταξινομημένο συμβολικό πεδίο, για την παραγωγή ταυτοτήτων και κοινωνικής διαφοροποίησης. Η σύνδεση της λαϊκής μουσικής με την αστική ζωή, εμφανίζει την τοπική κουλτούρα και παράλληλα κατηγοριοποιεί και εκθέτει τις ανισότητες. Η «λαϊκή» μουσική αντανακλά, παράλληλα με την πολιτική δυναμική της διαμόρφωσης και της εξέλιξης της αθηναϊκής κοινωνίας, τις επιλεκτικές οριοθετήσεις του «λαού», στο συμβολικό, πολιτικό και πολιτισμικό πεδίο -δυναμική που αποτυπώνεται στους ηγεμονικούς σχηματισμούς που διαμορφώνονται στο πλαίσιο της ιστορικής και κοινωνικής συνθήκης.

Η -κατά το δυνατόν- καίρια και επαρκής χρήση των ερμηνευτικών παραδειγμάτων, αναδεικνύει τις διαστάσεις του πεδίου της λαϊκής μουσικής στο πλαίσιο των διαφορετικών ιστορικών τυπολογιών πολιτισμικής συγκρότησης, όπου εμφανίζονται τα διαφορετικά συστήματα λαϊκότητας, ως πεδία στο πεδίο ενώ εντοπίζεται και η περιοχή των καταλοίπων τους. Παράλληλα διαγράφονται και οι νέες τάσεις. Η εννοιολόγηση της λαϊκής μουσικής αφομοιώνεται όλο και περισσότερο από τον ερμηνευτικό ορίζοντα ενός νέου πολιτισμικού παραδείγματος, που καθορίζεται από τη διαδραστική δυναμική ανάμεσα σε εθνική λαϊκή και μαζική- παγκοσμιοποιημένη κουλτούρα και διέπεται από μια νέα σχέση με τη χρονικότητα και την ιστορικότητα και μια νέα διάσταση του πολιτικού, της οποίας η διεσπαρμένη ιδρυτική και θεμελιώδης υπόσταση, εγγράφεται στη σύγχρονη φάση, στη συνδεσμολογία του κοινωνικού.

Επίλογος

Η ανάλυση και η ερμηνεία του πραγματολογικού υλικού οδήγησαν στη δημιουργία θεωρίας, σύμφωνα με την οποία, η νοηματοδότηση και η ταξινόμηση των λαϊκών μουσικών πρακτικών στην αθηναϊκή μουσική σκηνή, μπορεί να ερμηνευθεί ως πολιτικό φαινόμενο. Με την αναγωγή του όλου ζητήματος στην πολιτική του διάσταση, έγινε δυνατή μια βαθύτερη ερμηνεία της δυναμικής των δομών και σχέσεων εξουσίας στο πεδίο, στη βάση της οποίας θεμελιώθηκε η ολοκλήρωση της παρούσας μελέτης, για την οποία σημαντικά υπήρξαν τα επιλεγμένα θεωρητικά- αναλυτικά εργαλεία και η επιστημολογική προοπτική της έρευνας, σύμφωνα με την οποία, αυτές οι σχέσεις πρέπει να εντοπίζονται και να αναλύονται εντός ενός ευρέως (και αν είναι δυνατόν παγκόσμιου) πλαισίου κοινωνικών, πολιτικών και ιστορικών συνθηκών (Said:1983). Αυτή η προοπτική ελπίζω ότι εξασφάλισε μια καλή οχύρωση, παρά το γεγονός ότι η φύση της έρευνας (οίκοι) συναρτάται με δυσκολίες, οι οποίες, όπου δεν ξεπεράστηκαν, δόμησαν τη δική τους παράλληλη κειμενικότητα, χρήσιμη για μελλοντικές αναγνώσεις, ως ίχνος των διαφόρων ορίων της προσωπικής μας συγκρότησης και του καιρού μας, στην υπέρβαση των οποίων στοχεύουμε μέσα από την γνωστική διαδικασία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abu-Lughod, J. (1991). "Going Beyond Global Babble", στο A. King, *Globalization and the World-System*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp.131-138.
- Adorno, T., Benjamin, W., Bloch, E., Lukacs, G. (1977) *Aesthetics and Politics*. London: Verso
- Adorno, T., (1991) *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge.
- _____, (1997). 'Για τη δημοφιλή μουσική'. Στο *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, (μτφρ. Φ. Τερζάκης), 165–91. Αθήνα: Νεφέλη.
- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires: Nueva Vision, 96 p. (Trabajo original publicado en 1970)
- Anderson, B. (1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. xi + 229
- _____, (1990) 'Disjunction and Difference in the Global Cultural Economy', *Theory, Culture and Society*, 7, pp. 295-310
- _____, (1986). "Theory in Anthropology: Center and Periphery", *Comparative Studies in Society and History*, 28: 356-361. Cambridge University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/178976>
- _____, (1986). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. London -New York: Cambridge University Press, σ.329
- _____, (2001). "Deep democracy: urban governmentality and the horizon of politics", *Environment and Urbanization*, 13, pp.23-42
- Aristotle, (1970) *La politique*, Paris : Vrin
- Attali, J. (1977), *Bruits Essai sur l'economie politique de la musique*, Paris: P.U.F.
- Averill G. *A Day for the Hunter, a Day for the Prey: Popular Music and Power in Haiti* (Chicago Studies in Ethnomusicology) Chicago: the University of Chicago Press, 1997. xxix-276 σ.
- Barz, G. F. & T. J. Cooley (επιμ.). (1997). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York : Oxford University Press.
- Bauman, Z. (1992). *Intimations of Postmodernity* London: Routledge, 232 p.
- Beck, U. / Giddens, A. / Lash, C. (1994). *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetic in the Modern Social Order*. Cambridge: Polity Press, 225p.
- Becker, H. (1982), *Art Worlds*, Berkeley and London: University of California Press.
- Bennett, A., και Peterson, R. A. (επιμ). (2004). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bennett, T. / Frith S. / Grossberg L. / Shepherd, J. / Graeme, T. (εκδ) (1993). *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*, London: Routledge, 292 p.
- Birrer, Frans A. J. (1985). "Definitions and research orientation: do we need a definition of popular music?" in D. Horn, ed., *Popular Music Perspectives*, 2 (Gothenburge, Exeter, Ottawa and Reggio Emilia), p.99-106.
- Bourdieu, P. (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, p. 269.

- _____. (2006) *Η αίσθηση της πρακτικής* επιμ. μτφρ.: Θ. Παραδέλλης (πρωτότυπο 1980, *Le Sens pratique*) Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 460 σελ.
- _____. (1984), *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (μτφρ. Richard Nice, (πρωτότυπο 1979 *La distinction Critique sociale du jugement*), London: Routledge.
- _____. (2002): *Η διάκριση Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*: μτφρ. Κ.Καυαμπέλη - 1η έκδ. - Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, - 597σ.
- _____. (1993b) A propos de Sartre. *French Cultural Studies* 4 (October): 209–11.
- _____. (1996) *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. μτφρ. Susan Emanuel. London: Polity Press.
- Bourdieu, P. and Wacquant, L. (1992a) *An Invitation to Reflexive Sociology*, Cambridge: Polity Press
- Bourdieu, P., & Johnson, R. (1993a). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu P, et al. ([1993]1999) *The Weight of the World: Social Suffering in Contemporary Society*. Cambridge: Polity Press.
- Bright BJ, Bakewell L, eds. (1995). *Looking High and Low: Art and Cultural Identity*. Tucson: Univ. Arizona Press
- Bright BJ. (1995a). Introduction: art hierarchies, cultural boundaries, and reflexive analysis. See Bright & Bakewell ,pp. 1–18
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (1998), (επιμ.) *Ανθρωπολογική Θεωρία και Εθνογραφία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- _____. (1999), *Πολιτισμός και Εθνογραφία*, Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα (και νέα έκδοση (2011), *Πολιτισμός και εθνογραφία. Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική* Αθήνα: Πατάκης)
- _____. (επιμ.). (2009), *Όψεις Ανθρωπολογικής Έρευνας*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα,
- Castells , M. (1996), *The Rise of the Network Society*, Oxford: Blackwell.
- Cirese, M.A. (1978g) *Cultura egemonica e cultura subalterna. Modi e forme dell'espressione popolare*. - In: *Teatro popolare e cultura moderna. Atti del convegno 'Forme di spettacolo della tradizione popolare toscana e cultura moderna'*, Montepulciano 1974. Firenze, Vallecchi, 1978 : 85-100
- Clayton, Martin, Herbert Trevor & Middleton Richard (επιμ.). (2003). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Νέα Υόρκη, Λονδίνο: Routledge.
- Clifford, J. (1988), *The Predicament Of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge Massachusetts, and London: Harvard University Press.
- _____. (1988). «On ethnographic authority». *The Predicament of Culture*. James Clifford (επιμ.). Σελ: 21—55. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.
- Clifford, J., Marcus, G. E. (εκδ.) (1986), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Cohen Sara (1991). *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- _____.(1993). 'Ethnography and Popular Music Studies', *Popular Music*, 12(2):123-38.

- _____ (1994). 'Identity, Place and the Liverpool Sound"', in *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, edited by Martin Stokes. Oxford: Berg.
- _____. (1995) «'Sounding out the City': Music and the Sensuous Production of Place». *Transactions of the Institute of British Geographers*, 20: 433-446.
- Collins, J. (1989), *Uncommon Cultures: Popular Culture and Postmodernism*, London: Routledge.
- Comaroff, J. and J., (1991), *Ethnography and the Historical Imagination* Boulder, CO: Westview Press.
- _____ (1991) *Of Revelation and Revolution: Volume 2: The Dialectics of Modernity on a South African Frontier, Christianity, Colonialism and Consciousness in South Africa*. Chicago and London: University of Chicago Press, p. 612
- Crane, D. (1992) *The Production of Culture. Media and the Urban Arts*. London Newbury Park, CA: Sage
- _____.ed. (1994). *The Sociology of Culture*. Cambridge MA: Blackwell
- Δραγούμης, Δ., Λέκκας, Δ., Τυροβολά, Β. (2003). «Θεωρητικές Όψεις της Ελληνικής- Αστικολαϊκής Μουσικής», στο Γράψας, Ν. κ.ά., *Τέχνες II: επισκόπηση Ελληνικής μουσικής και χορού*, τόμ. Γ', Πάτρα: ΕΑΠ.
- Erlmann, V. (1993). "The Politics and Aesthetics of Transnational Musics", *The World of Music* 35(2): 3-15.
- Eriksen T. H. (2007) *Μικροί τόποι, μεγάλα ζητήματα: Μια εισαγωγή στην κοινωνική και πολιτισμική ανθρωπολογία* Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική, σ.512
- Fabbri, Fr., και Goffredo Pl., επιμ. (2014). *Made in Italy: Studies in Popular Music*. London, New York: Routledge.
- Fabbri, F. (1982a), "A Theory of musical genres: two applications", στο Horn, D. και Tagg, P. (εκδ.), *Popular music perspectives*, Goteborg and Exeter: IASPM σ. 52-81.
- _____. (2010), "What is Popular Music? And what isn't? An assessment, after 30 years of popular music studies", *Musiikki 2*: 72-92.
- _____ Fabbri, F. (1982b) "What kind of music?", in *Popular Music 2*, σ.131-143.
- Featherstone, M. (εκδ.) (1990), *Global culture. Nationalism, globalization and modernity*, London: Sage.
- _____. (εκδ.) (1990). *Global culture. Nationalism, globalization and modernity*, London: Sage.
- _____ (1991), *Consumer Culture and Postmodernism*, London/Newbury Park/New Delhi: Sage
- Finnegan, R., (1992). *Oral Traditions and the Verbal Arts: A Guide to Research Practices*. London: Routledge.
- _____. (1989) *The Hidden Musicians. Music Making in an English Town*. London: Cambridge University Press.
- Frith, Simon (1989) *World Music, Politics and Social Change*, Manchester: Manchester University Press , p. 216.
- _____ (1987a) «The Industrialization of Popular Music» in James Lull (ed.) *Popular Music and Communication*.(pp. 53-77) Newbury Park, CA: Sage.
- _____ (1998) *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

- _____ (1996) 'Entertainment' in J.Curran and M.Gurevitch ed. *Mass Media and Society* (2nd edition), London: Edward Arnold, p. 160-176.
- Fiske, J. (1989). *Understanding Popular Culture*, London: Routledge, 206 p
- Foucault, M. (1969). *The Archeology of Knowledge*, London: Routledge
- _____. (1979) *The History of Sexuality Volume 1: An Introduction*. London: Allen Lane. [πρωτότυπο 1976]. (και (1982) *Ιστορία της Σεξουαλικότητας*, Τόμος 1, Η δίψα της γνώσης, Αθήνα: εκδ. Ράππα)
- _____. (1978) *il potere e la parola* (A cura di Paolo Veronesi) Bologna: Zanichelli, σ 153.
- Geertz, C. (1973), *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books
- Giddens, A. (1971), *Capitalism and Modern Social Theory: An Analysis of the Writings of Marx*, Cambridge: Cambridge University Press
- _____. (1979), *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*, Berkeley: University of California Press. p.294
- _____. (1990), *The consequences of modernity*, Stanford: Stanford University Press, p. 186
- _____. (1991), *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, London, Cambridge: Polity Press. p.264
- Gramsci, Antonio (1971) *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, edited and translated by Q. Hoare and G.N. Smith. New York: International Publishers. (επίσης Quaderni del Carcere, 6 vols. Rome: Editori Riuniti.)
- _____. (1977) *Selections from Political Writings (1910-1920)* , selected and edited by Qu. Hoare, translated by J.Mathews. London: Lawrence and Wishart.
- _____. (1978) *Selections from Political Writings (1921-1926)* , selected, edited and translated by Qu. Hoare. New York: International Publishers.
- Green, T. and Pickering M.. (1987). *Everyday Culture: Popular Song and the Vernacular Milieu*. Milton Keynes: Open University Press
- Grossberg, Lawrence (1989). *It's a sin: essays on postmodernism, politics, and culture*. Sydney: Power Publications.
- _____. (1992). *We gotta get out of this place: popular Conservatism and postmodern culture*. New York: Routledge. .
- _____. (1997). *Bringing it all back home: essays on cultural studies*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Grossberg, L.; Nelson, C. (1988). *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana: University of Illinois Press.
- Grossberg, L.; Nelson, C.; Treichler, P. (1992). *Cultural studies*. New York: Routledge.
- Grossberg, L.; Bennett, T.; Morris Meaghan (2005). *New keywords: a revised vocabulary of culture and society*. Malden: Blackwell. .
- Gupta, A., Ferguson, J. (εκδ.) (1997), *Culture, Power and Place: Explorations in Critical Anthropology*, Durham and London: Duke University Press.
- _____.(1997) (εκδ.), *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*, Berkeley: University of California Press. p.1-46
- Hall, St. & du Gay P. (επιμ.). (1996). *Questions of Cultural Identity*. Λονδίνο: Sage.
- Hall, St and Jacques, M. (1989) *New Times: The Changing Face of Politics in the 1990s*. London: Lawrence and Wishart.

- Hall, St. and Jefferson, T. (1976) (eds.) *Resistance Through Rituals: Youth Sub-Cultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson in association with the Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham.
- Hall, St. (1978). "Popular culture, politics, and history", in *Popular Culture Bulletin*, 3, Open University duplicated paper.
- _____. (1981), "Notes on deconstructing "the popular", στο R. Samuel (επιμ.), *People's History and Socialist Theory*, London: Routledge.
- _____. (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage.
- _____. (1991a) «The local and the global: Globalization and ethnicity». στο A.D. King. (επιμ.). *Culture, Globalization and the World System*. Σελ: 19—40. London: Macmillan.
- _____. (1992) Stuart Hall, "The West and the Rest: Discourse and Power" In: Hall S & Gieben B (eds) *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity Press in association with The Open University:
- Hannerz, U. (1989). «Culture between center and periphery: towards a macroanthropology». *Ethnos*, 54 (3—4): 200-216.
- Handler, R. (1986). "Authenticity", *Anthropology Today* 2(1): 2-4.
- Handler R. and Linnekin J. (1984) *Tradition, Genuine or Spurious* The Journal of American Folklore, Vol. 97 (Jul. – Sep), σ. 273-290.
- Herzfeld, M. (1987). *Anthropology Through the Looking Glass: critical ethnography in the margins of Europe*. Cambridge University Press
- Hobsbawm, E. J., and Ranger, T. (Eds.) (1983) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press..
- Hobsbawm, E. J. (1990). *Έθνη και εθνικισμός από το 1780 μέχρι σήμερα. Πρόγραμμα, μύθος, πραγματικότητα..* Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Hutcheon, L. (1989). *The politics of postmodernism*, London and New York: Routledge
- Huyssen, A. (1986) *After The Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. London: Macmillan.
- Ιωσηφίδης, Θ.,(2008). *Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*. Αθήνα: Κριτική.
- Jameson, F. (1991) *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London and New York: Verso
- Κάβουρας, Π. (2006), *Η μουσική ως τέχνη, κουλτούρα και ιδεολογία: Μια εθνογραφική έρευνα στους Μουσουλμάνους της Θράκης*, Αθήνα.
- _____. (2010), «Φολκλόρ και παράδοση. Όψεις και μετασχηματισμού ενός νεωτερικού ιδεολογικού μορφώματος», στο Κάβουρας, Π. (επιμ.), *Φολκλόρ και Παράδοση: Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, 29–88. Αθήνα: Νήσος.
- _____. (1996), «Η έννοια του μουσικού δικτύου: σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας», στο *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο*, Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου», 39-69.
- _____. 2000. "The Ghlendi on Lesbos (19th-20th Century)". In: Sotiris Chtouris (ed.), *Musical Crossroads in the Aegean*. Athens: Exandas. 173-241.

_____ (1999b) “Contemporary Indian Music”, “Music in Pre-Columbian America”, “Indonesian Music (Java, Bali)”. In: *Greek Educational Encyclopedia*, volume 28 (Theatre – Cinema – Music – Dance). Athens: Ekdotike Athenon.

Κονταράτος, Σ. (2007), Η μυθοποίηση της «καθ’ ημάς ανατολής», στο συλλογικό τόμο, *Μύθοι και ιδεολογήματα στη σύγχρονη Ελλάδα*, (πρακτικά επιστημονικού συμποσίου, 23-24 Νοεμβρίου 2005), Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών, (σελ. 138-141).

Κυριαζή, Ν. (1999) *Η Κοινωνιολογική Έρευνα. Κριτική Επισκόπηση των Μεθόδων και των Τεχνικών*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Kaemmer J. E. (1993) *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music* (Texas Press Sourcebooks in Anthropology). Univ of Texas Pr; Har/Cas edition p.245

Kellner D., (1992), «Popular Culture and the construction of postmodern identities» in Lash Sc. & Friedman Jon. (eds), *Modernity and Identity*, Oxford UK-Cambridge USA, Blackwell.

King, A.D. (1997). *Culture, Globalisation and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Minneapolis: University of Minnesota Press

Kondo DK. (1995). Bad girls: theater, women of color, and the politics of representation. In *Women Writing Culture*, ed. R Behar, DA Gordon, pp. 49–64. Berkeley: Univ. Calif. Workplace. Chicago: Univ. Chicago Press

Krims, A. (2003). “Marxist music analysis without Adorno: popular music and urban geography”, in Moore, A. (ed.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge: Cambridge University Press, p.131–157.

Λαλιώτη, Β. (2016) *Τα σάουντρακ της ζωής μας Σύγχρονα θέματα στη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση .

_____ ‘Σύγχρονες προσεγγίσεις στη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής’. Παρουσίαση στο Κοινωνικό Πανεπιστήμιο, Κύκλος Μαθημάτων «Τέχνη και Λαϊκή Κουλτούρα». Αθήνα

[διαθ. στο <https://koinwnikopanepistimio.files.wordpress.com/2016/02/> τελευταία πρόσβ. 22-04-2017]

Laclau-C. Mouffe (1985). *Hegemony and social strategy: Towards a Radical Democratic Politics* London: Verso.

Lash, Sc. (1990) *Sociology of Postmodernism*. London: Routledge.

Leeds, A. (1988), “Towns and Villages in Society: Hierarchies of Order and Cause”, στο Collins, T. W. (εκδ.), *Cities in a Larger Context*, Athens, GA: University of Georgia Press.

Lipietz, A. (1994). *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*. London: Verso.

Livingston, T. E. (1999). «Music revivals: Towards a general theory». *Ethnomusicology*, 43 (1): 66-85.

Lyotard, J. F. (1985), *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (πρωτότυπο 1979) tr. it. Milano: Feltrinelli,

Macleod, B. (1979). *Music for All Occasions: The Club Date Business of Metropolitan New York City*. Ann Arbor, MI: UMI Dissertation Services.

Malm K. (1981) *Four music cultures : tradition and change in Tanzania, Tunisia, Sweden and Trinidad*. Stockholm: AWE/Geber.

- Mankekar, P. (1993) "National texts and Gendered Lives: An Ethnography of Television Viewers in a North Indian City," *American Ethnologist* 20(3) (1993): p.543-563.
- Marcus, G.E. (1995). "Ethnography in/of the World-System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography", *Annual Review of Anthropology* 24: 95-117.
- _____. (1998). *Ethnography through Thick and Thin*. Princeton: Princeton University Press.
- Marcus, G. E. & Fischer M. M. J. (1986). *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Σικάγο: University of Chicago Press
- Marcus, GE, Myers FR. (1995a). The traffic in art and culture: an introduction. See Marcus & Myers 1995b, pp. 1–51
- Manuel, P. (1995) «New Perspectives in American Ethnomusicology». *Trans-Transcultural Music Review* 1. <http://www.sibetrans.com/trans/a299/new-perspectives-in-american-ethnomusicology> (τελευταία πρόσβαση: 10/05/2016).
- _____. (1993) *Cassette Culture: Music and a People's Medium in North India*. Chicago: University of Chicago.
- _____. (1988). *Popular Music of the Non-Western World: An Introductory Survey*. Oxford: Oxford University Press.
- Middleton, R.(1990).*Studying Popular Music*.Milton Keynes:Open University Press.
- _____. (1981), "Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities". *Popular Music* 1: 3–7.
- _____. (1995), The "problem" of popular music. Pp. 27-38 in *The twentieth century, The Blackwell history of music in Britain*. Vol. six. Ed. Stephen Banfield. Oxford: Blackwell. 2001.
- Miege, B. (1979), "The cultural commodity", *Media, Culture and Society*, 1, p. 297-311.
- _____. (1989) *The Capitalisation of Cultural Production*. New York:International General.
- Mouffe, Ch. (1979b) 'Hegemony and Ideology in Gramsci', in Chantal Mouffe (ed.) *Gramsci and Marxist Theory* , pp. 168-204. London: Routledge and Kegan Paul.
- Ντάτση Αρ. Ευ. (2004), *Η ποιητική του λαϊκού πολιτισμού*, Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Navarro, Z. (2006) In Search of a Cultural Interpretation of Power: The Contribution of Pierre Bourdieu. *IDS Bulletin* 37(6): 11-22
- Negus, K. (1996) *Popular Music in Theory: An Introduction* Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- _____. (2000). «The local and the importance of place». *Globalization: The Reader*. J. Beynon & D. Dunkerley (επιμ.). p.136-138. London: The Athlone Press.
- _____.(1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge
- Negus, K. and Pickering, M. (2004). *Creativity, Communication and Cultural Value*. London: Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- Nettl, Br. & Bohlman Ph. V. (επιμ.). (1991). *Comparative Musicology and Anthropology of Music; Essays in the History of Ethnomusicology*. Chicago Σικάγο: University of Chicago Press. 396 p.
- Nettl, Br. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, London: University of Illinois Press.
- _____. (2002). *Encounters in Ethnomusicology*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press (Detroit Monographs in Musicology).

_____ (1978). *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*, Urbana: University of Illinois Press, p. 320

Ochoa A. M. (2003) *Músicas Locales en Tiempos de Globalización*. Buenos Aires: Editorial Norma

Ortner, S.B. (1984), "Theory and Anthropology Since the Sixties", *Comparative Studies in Society and History* 26(1): 126-66.

_____. (2006) *Anthropology and Social Theory: Culture, Power, and the Acting Subject* London: Duke University Press

Παπαπαύλου Μ. (2015), *Η εμπειρία της Πλατείας Συντάγματος: μουσική, συναισθήματα και νέα κοινωνικά κινήματα*, Αθήνα: Οι εκδόσεις των συναδέλφων.

_____. (2010). «Φολκλόρ και Φολκλωρισμός: Συγκλίσεις και αποκλίσεις» στο *Φολκλόρ και παράδοση*. Π. Κάβουρας (επιμ.). Σελ: 89-102. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.

Παπαταξιάρχης Ε. (επιμ.) (2014), *Πολιτικές της καθημερινότητας. Σύνορο, σώμα και ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, σ. 512

Πλάντζος, Δ. (επιμ.) (2009). *Παγκοσμιοποίηση και εθνική κουλτούρα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Portelli, Hugues (1972) *Gramsci et le bloc historique*, Paris: PUF

Porter, J. (1995) «New Perspectives in Ethnomusicology: A Critical Survey»

TRANS-Transcultural Music Review#1- <http://www.sibetrans.com/trans/a30Q/new-perspectives-in-ethnomusicology-a-critical-survey> (τελευταία πρόσβ.: 15/05/2017).

Ranciere, J. (2004) *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum

Robertson, R. (1992). *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London: Sage.

Robson, C. (2002) *Real World Research*, Second Edition. Oxford: Blackwell.

Σίμος Χρ., Το ζήτημα της εξουσίας στον Αλτουσέρ και τον Φουκώ, Θέσεις, 94 http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=923

Σουλιώτης, Ν. (2001). «Ο αστικός χώρος ως συμβολικό αγαθό. Τα μπαρ των Εξαρχείων και του Κολωνακίου». *Δοκιμές*, 9-10: 211-238.

Sahlins, M. (1981), *Historical Metaphors and Mythical Realities: Structure in the Early History of the Sandwich Islands Kingdom*, Ann Arbor: University of Michigan Press

_____. (1985) *Islands of History*. Chicago: University of Chicago Press,

Said, E., W. (1978) (1996) *Οριενταλισμός*. Φώτης Τερζάκης (μτφρ). Αθήνα: Νεφέλη.

_____. (1983) *The World, the Text, and the Critic* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Sassen. S. (1996). «Globalization and Its Impact on Cities». *Public Culture*, 8 (2): 205-224.

Satriani Lombardi L.M. (1976): *Folklore e profitto [Texte imprimé] : tecniche di distruzione di una cultura / 2. ed. / Rimini: Guaraldi*

_____. (1980) *Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna*. Milano : Rizzoli.

- Scott, D.B. (2008), *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York: Oxford University Press.
- Scott, A. J. (2001), "Capitalism, Cities and the Production of Symbolic Forms", *Transactions of the Institute of British Geographers* 26: σ.11-23
- Shank, B. (1988). «*Transgressing the Boundaries of a Rock 'n' Roll Community*», Paper presented at the first joint conference of IASPM-Canada and IASPMUSA, Yale University, New Haven
- Shepherd, J., (επιμ.) (2003). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. T. 2. London: Continuum.
- _____. (1994), "Music, culture and interdisciplinarity: reflections on relationships", *Popular Music* 13/2: σ.127
- _____. (1982a): "A Theoretical Model for the Sociomusicological Analysis of Popular Musics," *Popular Music*, 2, σ.145-177.
- Shuker, R. (1994). *Understanding Popular Music*, London: Routledge
- _____. (2002). *Popular Music: The Key Concepts*. 2η έκδ. London & New York:
- Smith, A. D. (2000), *Εθνική ταυτότητα*, μτφρ. Εύα Πέππα, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Slobin, M. (1992). "Micromusics of the West: A Comparative Approach", *Ethnomusicology* 36: σ.1-87.
- _____. (1993). *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover, Λονδίνο: Wesleyan University Press.
- Slobin, M. & Titon, J.T., 1992. «The music culture as a world of music». *Worlds of music: an introduction to the music of the world's peoples* (β' έκδοση), Jeff Todd Titon (επιμ.). Νέα Υόρκη: Schirmer.
- Stokes, M.. 2003. «Globalization and the politics of world music». *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (επιμ.). Σελ: 297—308. Λονδίνο: Routledge.
- _____. (1994d.) (επιμ.) *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford.: Berg.
- _____.(1992b). *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford: Oxford
- Storey, J. (1993). (ed) *Cultural Theory and Popular Culture: a Reader*, Edinburgh: Pearson Education Ltd.
- Straw, W. (1991). « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, 1991, pp. 368-388.
- Sugarman, J.C. (1989). The Nightingale and the Partridge: Singing and Gender among Prespa Albanians, *Ethnomusicology* 33: 191-215.
- Τερζάκης, Φ. (1990): *Σημειώσεις για μια ανθρωπολογία της μουσικής*, Αθήνα: Πρίσμα.
- Tagg, P. (1982), "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice", *Popular Music* 2: 37-67.
- _____. (1987), "Musicology and the semiotics of popular music", *Semiótica* 66: 1-3, 279-298.
- Taylor, T. (1997), *Global Pop: World Music, World Markets*, New York: Routledge.
- Turino, T. (1990), "Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography", *Ethnomusicology* 34: 399-412.
- _____. (1993), *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experiment of Urban Migration*, Chicago : University of Chicago Press

_____.(2000). *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Σικάγο: Chicago University Press.

_____. (2003), *Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations*. " *Latin American Music Review* 24.2 (2003): 169-209.

_____. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago: University of Chicago Press

Wallerstein, I. (1991). *Geopolitics and geoculture* Cambridge:Cambridge University Press, p.242

Waterman, Ch. A. (1990a) 'Our tradition is a very modern tradition': popular music and the construction of pan-Yoruba identity. *Ethnomusicology* 34(3):367-79.

_____. (1990b) *Juju: A Social History and Ethnography of an African Popular Music* (Chicago Studies in Ethnomusicology)

Williams, G. A. (1960) 'The Concept of "egemonia" in the Thought of Antonio Gramsci: Some Notes on Interpretation', *Journal of the History of Ideas* 21 (4): σ.586-99.

Williams, R. (1958) *Culture and Society*, London: Chatto and Windus.

_____. (1961) *The Long Revolution*, London: Chatto and Windus.

_____. (November–December 1973). "Base and superstructure in Marxist cultural theory". *New Left Review*. *New Left Review*. **I** (82).

_____. (1977) *Marxism and Literature* Oxford : Oxford University Press.

_____. (1981) *Culture*, London: Fontana.

_____. (1981). *The Sociology of Culture*, Fontana New Sociology Series, Glasgow: Collins

_____. (1983). *Keywords: A vocabulary of culture and society*. Rev. ed. London: Fontana

_____. (1989), *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, London: Verso.

_____. (1989b) *Hegemony and the selective tradition*, in S. de Castell, A. Luke and C. Luke (eds) *Language, Authority and Criticism*. London: Falmer.

Whiteley, Sh., Bennett A., Hawkins St.. 2004. *Music, space and place. Popular music and cultural identity*. Ashgate: Routledge

Wicke, P. (1990) Rock music: Dimensions of a mass medium- meaning production through popular music. *Canadian University Music Review* 10(2): 137-156.

Wolff, J. (1981), *The Social production of Art*, Basingstoke: Macmillan (Second Edition 1993 by Janet Wolff Paperback .256 pages; Publisher: NYU Press)

_____. (1983), *Aesthetics and the Sociology of Art*, Basingstoke: Macmillan.

_____. (1999). Cultural studies and the sociology of culture. *Invis. Cult.: An Electron. J. Vis. Stud.* Issue 1 <http://www.rochester.edu/invisibleculture/tissue1/wolff/wolff.html>

Ψυχοπαίδης, Κ. (1997). *Πολιτική μέσα στις έννοιες*, Αθήνα: εκδ. Νήσος

Για την ιστορική δυναμική της Αθήνας και της αθηναϊκής μουσικής σκηνής

Η ιστορία του 20ου αιώνα (2003), Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

Ελληνική Πολιτική Ιστορία 1950–2004 (2011) (συλλ. έργο: Γ.Βούλγαρης, Ηλ.Νικολακόπουλος, Σ.Ριζάς, Τ.Σακελλαρόπουλος, Ι.Στεφανίδης), Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο.

Αυδίκος, Ε. (2009), *Εισαγωγή στις σπουδές του λαϊκού πολιτισμού: Λαογραφίες, λαϊκοί πολιτισμοί, ταυτότητες*, Αθήνα: Κριτική, 421 σ.

Ιντζεσίλογλου, Ν. (2000). «Περί κατασκευής συλλογικών ταυτοτήτων: το παράδειγμα της εθνικής ταυτότητας», στο Κωνσταντόπουλος Χ., ... κ.α., *Εμείς και οι «Άλλοι»: Αναφορές στις τάσεις και τα σύμβολα*, Αθήνα :Τυπωθήτω

Λεοντίδου, Λ. (1989). *Πόλεις της σιωπής εργατικός εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά, 1909-1940*, Αθήνα: Εκδότης Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα Ε.Τ.Β.Α.

Παναγιωτόπουλος, Β. (διευθ.-επιμ.), (2003) *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1700-2000*, τ. 3- 10, Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα

Παπαγεωργίου, Στ., (2003). *Από το γένος στο έθνος. Η θεμελίωση του ελληνικού κράτους (1821-1862)*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση

Πιζάνιας, Π. (επιμ.–εισαγ.) (2009). *Η Ελληνική Επανάσταση του 1821. Ένα ευρωπαϊκό γεγονός* Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.

Παναγιωτόπουλος Π. και Βαμβακάς Β., (επιμμ.) (2014) *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό, πολιτισμικό λεξικό* συλλογικός τόμος Αθήνα: εκδ. Επίκεντρο.

Πεσμαζόγλου, Σ. (1993). *Ευρώπη-Τουρκία ιδεολογία και ρητορεία*, Αθήνα:Θεμέλιο,

Σκοπετέα Ε., (1988).*Το «Πρότυπο Βασιλείο» και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880)*, Αθήνα: Πολύτυπο.

Ταμπάκη Α., (2008) «Η μετάβαση από το Διαφωτισμό στο Ρομαντισμό στον ελληνικό 19ο αιώνα. Η περίπτωση του Ιωάννη και του Σπυρίδωνα Ζαμπέλιου», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, τομ. 30: 31-46, και στον τόμο με μελέτες της: *Ζητήματα συγκριτικής γραμματολογίας και ιστορίας των ιδεών. Εννέα μελέτες*, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2008, σελ. 99-116.

Τζιόβας, Δ. (2011), *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα: Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*. Αθήνα: Πόλις

Για τα μουσικά υλικά και ρεύματα στην αθηναϊκή σκηνή

Αγγελικόπουλος, Β. (1996, 27/10), «Και οι Ρεμπέτες τραγουδήσαν το '40», εφ. Καθημερινή

Αλεξιάτος Γ. (2006), «*Το τραγούδι των ηττημένων. Κοινωνικές αντιθέσεις και λαϊκό τραγούδι στη μεταπολεμική Ελλάδα*» Αθήνα : α΄ έκδοση Γειτονιές του κόσμου

Ανογανakis, Fivos, (1991), *Greek Popular Musical Instruments*, Athens: Melissa.

Ανωγειανάκης, Φ, (1958) *Η μουσική στη νεότερη Ελλάδα*, επίμετρο στο: Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, εκδ. Ν. Βότση, Αθήνα, 2η έκδοση Αθήνα 1985, σελ. 546-611.

_____. (1961). 'Για το ρεμπέτικο τραγούδι'. *Επιθεώρηση Τέχνης* 79: 184–200.

Αποστολάκης, Γ. 1950 *Το κλέφτικο τραγούδι. Το πνεύμα και η τέχνη του*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον Εστίας.

Baud-Bovy, S., (1994 β΄ έκδ.) *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Ναύπλιο:εκδ. Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα

Βέλλου-Καϊλ, Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης-Αυτοβιογραφία*, Αθήνα: Εκδ. Παπαζήσης

Βουρνάς Τ. - Γαρίδη Ε. (1979). *Η παράδοση και η επιβίωσή της στο σημερινό πολιτισμό μας*, Αθήνα.: εκδ. Τολίδη

_____. (1961). «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι. Πρώτη προσπάθεια αναγωγής στις ρίζες του», *Επιθεώρηση Τέχνης*, αρ. 76, σ. 277 – 285.

Βλαβιανού, Άννα (1996), «Ελληνοτουρκική μουσική γέφυρα», εφ. Το Βήμα, 15/9
Βλησιδής, Κ. (2004). *Όψεις το ρεμπέτικου*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου

Γεραμάνης, Π. (2007) *Η ζωή μου ένα τραγούδι*, Αθήνα: εκδ. Καστανιώτης 496 σελ.
Γεωργιάδης, Θρ., (1994). *Μουσική και Γλώσσα*, Αθήνα: Νεφέλη
Γεωργιάδης, Ν. (1993). *Ρεμπέτικο και πολιτική*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή. Σελ.: 295.
_____. (1996). *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
_____. (1999). *Ο Ακρίτας που έγινε ρεμπέτης – Αθήνα*, Σύγχρονη Εποχή
_____. (2001). *Το φαινόμενο Τσιτσάνης – Αθήνα*: Σύγχρονη Εποχή.
Γεωργιάδης, Ν / Ραχματούλινα (2007) *Τ. Κώστας Παπαδόπουλος, ο Παγκανίνι του μουτζουκιού*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή. σ.277

Δαβαράκης, Α. (1983) «Ο Σαββόπουλος με λείζερ στο Ολυμπιακό», Ταχυδρόμος, 21/9-28/9.
Δαμιανάκος Στ., (2003) *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα: εκδ. Πλέθρον
_____. (2001) *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, (νέα έκδοση), Αθήνα : Πλέθρον.
Δηματάτης, Ντ. (1992). *25 χρόνια ελληνικού ροκ*, Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Α.Α. Λιβάνη, 169 σ.
Δραγουμάνος, Π. (1994), *Οδηγός ελληνικής δισκογραφίας 1950-1994*, Αθήνα: LPs & Maxi-Singles & CDs. Αθήνα: Λιβάνης
Δραγούμης, Μ., (1996). Το ρεμπέτικο σήμερα: μια επανεκτίμηση, Διαβάζω, τ/χ 362σελ. 116-118
_____. (1984). «Το ισλαμικό στοιχείο στη μουσική μας παράδοση», στο Αμητός στη μνήμη Φώτη Αποστολόπουλου, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα, σσ. 310 – 316.

Zaimakis, Y. (2009), “‘Bawdy Songs and Virtuous Politics’: Ambivalence and Controversy in the Discourse of the Greek Left on rebetiko”, *History and Anthropology* 20: σ. 15-36

Fauriel Cl. (2002) *Δημοτικά τραγούδια της σύγχρονης Ελλάδας*, Αθήνα: Νίκας / Ελληνική Παιδεία Α.Ε. σ. 439

Gauntlett, Στ. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σ. 183

Kallimopoulou, E. (2009), *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*, Farnham: Ashgate Publishing Ltd.,p. 246

Κατσάπης, Κ. (2007), *Ήχοι και Απόηχοι: Κοινωνική Ιστορία του Ροκ Εν Ρολ Φαινομένου στην Ελλάδα, 1956-1967*, Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών.

Καραματσούκης, Π., 2009, *Ρεμπέτικο η φυσιογνωμία του και τα χαρακτηριστικά του* Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας

Καρδάμης, Κ. (2009), «Ο Μάνος Χατζιδάκις και το ρεμπέτικο: Απόπειρα ανασύνθεσης ψηφίδων ιστορίας», *Ιστορία Εικονογραφημένη*, τχ 498: 90-102.

Κολοβός, Γ. Ν. (2015), «Κοινωνικά Απόβλητα»; Η ιστορία της πανκ σκηνής στην Αθήνα, 1979-2015. Αθήνα: Απρόβλεπτες.

Κοντογιώργης, Γ. (1979), *Η ελλαδική λαϊκή ιδεολογία. Πολιτικοκοινωνική μελέτη του Δημοτικού Τραγουδιού*, Αθήνα: Νέα Σύνορα.

Κουνάδης, Π. (2000), *Γεια σου περήφανη κι αθάνατη εργατιά. Μια διαδρομή στο κοινωνικό λαϊκό τραγούδι* – ΑΡ.ΙΣΤΟ.Σ. ΓΣΕΕ

_____ (1984). Η... «Ρεμπετολογία» του Μάνου Χατζιδάκι», περιοδ. Κανονάκι, τχ. 1, Ιανουάριος – Φεβρουάριος, σ. 42 – 45.

_____ (1996), «Επιθεώρηση και Ρεμπέτικο-Μια μοιραία Συνάντηση», Δίφωνο 9, Ιούνιος

_____ (1996), «Επιθεώρηση και Ρεμπέτικο, γ' μέρος», Δίφωνο 11, Αύγουστος.

Κατωμένος, Ε., (1996) *Δημοτικό τραγούδι-μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα: εκδ. Πατάκη

Κοταρίδης, Ν. (επιμ.), (1999) *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα: εκδ. Πλέθρον

Κυριακίδης, Στ., (1978) *Το δημοτικό τραγούδι-Συναγωγή μελετών*, Αθήνα: εκδ. Ερμής.

Κωνσταντινίδου, Μ.,(1994) *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, Αθήνα: εκδ. Σέλας.

Κώστιος Α., (1997) Μανώλης Καλομοίρης-Δημήτρης Μητρόπουλος, κείμενο στο: Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική.. Κείμενα από και για τον Μανώλη Καλομοίρη, Σάμος: εκδ. Φεστιβάλ Σάμου «Μανώλης Καλομοίρης»

Λεωτσάκος Γ., (1988) Χατζιδάκις Μάνος, λήμμα στο Grove's Dictionary of music and musicians, τ. 9β, Αθήνα, σελ. 421-22.

_____ (1988). 100 χρόνια Λυρικό Θέατρο. Αθήνα: έκδ. ΥΠΠΟ

Λιάβας, Λ. (2009), *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, Αθήνα: εκδ. Εμπορικής Τραπεζής.

_____ (2014). Η μουσική της γλώσσας και η γλώσσα της μουσικής <https://eclass.uoa.gr/>.

Μαλλιάρης, Ν., (2001). *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*, εκδ. Παπαρηγορίου –Αθήνα: Νάκας.

Καράμπελας, Δ., (2003) *Διονύσης Σαββόπουλος, Ποιητική, παράδοση, πνεύμα, Μεταίχμιο*, Αθήνα. Σελίδες: 496

Μανιάτης Δ., (1994) *Τσιτσάνης ο ατελείωτος*, Αθήνα: εκδ. Πιτσιλός,

Μαυροειδής Μ., (1999) «Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο Βυζαντινός Ήχος, Το Αραβικό Μακάμ, Το Τουρκικό Μακάμ», Αθήνα εκδ. FAGGOTO

Μυλωνάς Κ., (1984, 1985, 1992). *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού*, τ. 1, (1824-1960), τ. 2, (1960-70), τ. 3, (1970-1980), Αθήνα: εκδ. Κέδρος, 5η έκδοση

Μποζίνης, Ν. (2008), *Ροκ παγκοσμιότητα και ελληνική τοπικότητα: Η κοινωνική ιστορία του ροκ στις χώρες καταγωγής του και στην Ελλάδα*, Αθήνα: Νεφέλη.

Νοταράς Γ., (1990). *Το ελληνικό τραγούδι των τελευταίων 30 χρόνων*, εκδ. Αθήνα: Νέα σύνορα/ Α.Α. Λιβάνη.

Papageorgiou, D. (2000), “Οι Mousikes Praktikes” (The Musical Practices), στο Htouris S. (εκδ.), *Mousika Stavrodromia sto Aigaiο (Musical Crossroads in the Aegean)*, Athens: Eksantas Platon, 103-172.

Pennanen, R. P. (2009). «Η ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής», *Μουσικός Λόγος*, τχ 8, σελ.119-152.

Παπαζαχαρίου-Ζ. Ε., (2005). Ο Μάρκος και η λαϊκότητα. Εθνολογική και ιστορική μελέτη γύρω από την καταγωγή του Ρεμπέτικου Τραγουδιού. Αθήνα: Έκδοση του περιοδικού Λαϊκό Τραγούδι

Παπαδάκης, Γ., (1983). *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίκτες*, Αθήνα: Επικαιρότητα

Πετρόπουλος, Η., (1990). *Ρεμπετολογία*, Αθήνα: Κέδρος

_____, (1996). *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, 6η έκδοση Αθήνα εκδ. Κέδρος

Πολίτης Α., (1984, 1999), *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, Αθήνα: Θεμέλιο.

Papanikolaou, D. (2007), *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*, London: Legenda.

Ρεμαντάς, Α., Ζαχαρίας, Π., (1917). Η μουσική των Ελλήνων, Αρίων, περιοδική μουσική έκδοση, Αθήνα.

Ρωμανού, Κ., (2006) *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους* Αθήνα: Κουλτούρα

Σχορέλης, Τ. (1978). *Ρεμπέτικη Άνθολογία*, Αθήνα: Εκδ. Πλέθρον

Σαββόπουλος, Δ., (2003) *Η Σούμα*, Αθήνα: Ιανός.

_____, (2006) *Στίχοι-παρτιτούρες-συνεντεύξεις 1983-2000*, Αθήνα: Πολύτροπον.

_____, (2009) *...του 60 οι εκδρομείς*, Αθήνα: Sui Generis,

_____, (1983) Συνέντευξη στον Κώστα Βουρνά, Σχολιαστής, τεύχος 2, Σεπτέμβριος αναδημοσιεύεται στην έκδοση «Ο Σαββόπουλος στη Λύρα», Λύρα, Αθήνα 1997.

Σειραγάκης Εμ. «Η τζαζ στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου», περιοδικό Τζαζ και Jazz, τεύχος 144, Μάρτιος 2005, σ. 18-19.

_____, «Η Ελληνική Οπερέττα, ένα αχαρτογράφητο είδος», Δρώμενα θεατρικό περιοδικό, περίοδος Β΄, τεύχος 1, Φθινόπωρο 2007, σ. 36-51

Σκανδάλη, Α. (2001), *Η πορεία της όπερας*, Αθήνα: Εκδ. Gutenberg,

Τραγάκη, Δ. (2007), *Rebetiko Worlds*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Τσάμπρας Γιώργος, (1996) Η Ελληνική Τζάζ, ΔΙΦΩΝΟ, No 9, Ιούνιος

_____, (1996) Στην άλλη όχθη του Δημοτικού Τραγουδιού, ΔΙΦΩΝΟ, No 8, Μάϊος

Tsetsos M. (2009) Από το “έντεχνο” στο “λόγιο”: Επισημάνσεις αισθητικής και πολιτικής Πολύτονον (Polytonon) 36. σ. 24-27.

Χατζηπανταζής, Θ. «Της Ασιάτιδος Μούσης ερασταί», *Η ακμή του Αθηναϊκού Καφέ Αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄, Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του Ρεμπέτικου*, Αθήνα: Στιγμή

Χρηστάκης, Ν. (1999). Μουσικές ταυτότητες. Αφηγήσεις ζωής μουσικών και συγκροτημάτων της ελληνικής ανεξάρτητης σκηνής ροκ. Αθήνα: Τυπωθήτω-Γ.Δάρδανος.

Χρονάς, Γιώργος, (2007) 1948-. *Το μονόπρακτο Σεβας Χανούμ* 1η έκδ. - Αθήνα: Οδός Πανός.

«Αφιέρωμα-Μάνος Χατζιδάκις-Μισός Αιώνας Μουσικής», (1994), 16/6. εφ. *Αυγή*

«Μάνος Χατζιδάκης-Τη βραδιά που αποκάλυψε το ρεμπέτικο-Από την περίφημη διάλεξη του 1949», (1994), 17/6. εφ. Ελευθεροτυπία

«Μουσική Τέχνη για τις μάζες», (1972) (Μάιος) περ. Αντί, τ. 1,
«Mode» [λήμμα], Davis, R., New Grove Dictionary of Music and Musicians, (2000)
London: Macmillan

Ιστότοποι

<http://www.cultural-representation.com/files/SIMEIOSEISiosifidis.doc>
<http://www.kathimerini.gr/797823/article/politismos/vivlio/dekaetia-80-h-mhtra--ths-metapoliteysh/>
<http://mousikes-diadromes.gr/component/k2/item/96-i-istoria-tou-laikou-tragoudiou/96-i-istoria-tou-laikou-tragoudiou>
<http://www.instruments-museum.gr>
<http://eapilektoi.blogspot.gr/2011/04/30-1880.html>
<http://www.e-orfeas.gr/component/tag>,
<http://news247.gr/ei>
<http://www.athinorama.gr/nightlife/>
<http://www.eviaportal.gr/content>
<http://www.music-art.gr/content/view/38/34/lang,el/>
<http://nonneutral.gr/articles/64.Bourdieu.html>
<http://www.avgi.gr/article/10812/5310609/e-anthropologia-mprosta-sten-krise>
<http://www.klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/124-rembetiko-laiko-paradosi.html>
http://mousikaproastia.blogspot.gr/2012/09/blog-post_8080.html
<http://www.tanea.gr/>
http://www.ogdoo.gr/index.php?option=com_k2&view=item&id=73:ti-simainei-laiko-tragoydi-&Itemid=166
<https://eclass.uoa.gr/>
http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=923
<http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=343853>
<http://www.oikodomos.blogspot.com/>
<http://www.kokkinshmaia.wordpress.com>
<http://www.enet.gr/>
<http://www.tar.gr>
<http://polprose.wixsite.com/popose/>
<http://encheiridion.blogspot.gr/2007/10/bourdieu.html>
<http://blogs.sch.gr/1lykzaky/files/2014/06/PROJECT-1-2.pdf>
<http://www.babylonia.gr/2017/04/18/>
<http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=4126>
<https://www.greekaffair.gr/>
<http://cantfus.blogspot.gr/>
<http://fotodendro.blogspot.gr/2012/01/30.html>
<http://spoudasterion.pblogs.gr/tags/genia-toy-1930-gr.html>
<https://vlemma.wordpress.com/tag/>
<http://www.rembetiko.gr/forums/>
<https://www.musiccorner.gr/forum/>
<http://rempetikogeo69.blogspot.gr/>
