

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	13
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	15

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ ΤΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α'

Η ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΩΣ ΚΕΝΤΡΙΚΟΣ ΑΞΟΝΑΣ ΑΝΑΦΟΡΑΣ

1. Το δίπολο προφορικού και γραπτού πολιτισμού 29
2. Το ρεμπέτικο πριν τη συστηματική του δισκογράφηση 30
3. Το ρεμπέτικο κατά τη δισκογράφησή του 35

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β'

ΓΙΑΤΙ Ο ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ	43
------------------------------	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ'

ΚΙΝΗΤΡΟ ΚΑΙ ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ ΤΗΣ ΕΜΠΟΡΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

1. Πολιτική – Οικονομική ανάγνωση του δισκογραφικού μηχανισμού 47
2. Η ελληνική δισκογραφία μέχρι τις αρχές του '30 58
3. Για την είσοδο του ρεμπέτικου τραγουδιού στη δισκογραφία 66
4. Εταιρείες και πρόσωπα 73

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ'

ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΚΑΙ Η ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΩΝ «ΑΛΛΩΝ»

1. Κοινωνική συμβολική και δημόσιος λόγος 79
2. Για τη γενική πρόσληψη του αστικού λαϊκού τραγουδιού στον δημόσιο λόγο της δεκαετίας του '30 84

3. Για την αναπαράσταση του ρεμπέτικου και τον ρόλο της δισκογραφίας	88
i. Οι περιπτώσεις των Ρεπόρτερ και Γ. Βς	91
ii. Η περίπτωση της Αλεξάνδρας Λαλαούνη	96
4. Η δισκογραφία στον δημόσιο λόγο του '30	105
i. Τεκμήριο αθωότητας	107
ii. Συνένοχη στον κίνδυνο	110
iii. Η περίπτωση του Παναγιώτη Γλυκοφρύδη	114
5. Σύνοψη	117
6. Ανάγκη μουσικής ανάλυσης	120

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΟΙ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Μεθοδολογία – Πηγές	125
2. Για τη συγκέντρωση του ηχογραφημένου υλικού	126
3. Για τη χρονολογική κατάταξη του υλικού	130

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ε'

ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΚΟΥ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ

1. Θεματολογική κατάταξη	141
2. Χρονολογική – Θεματολογική περιοδολόγηση	172
3. Συσχετισμοί	177

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΣΤ'

ΛΑΪΚΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΚΑΙ ΕΝΑΡΜΟΝΙΣΗ

1. Εισαγωγή	181
2. Εμφάνισεις των δρόμων και δομή του τραγουδιού	182
i. 1932-1935	186
ii. 1936-1941	196
3. Εμφάνισεις και συνδυασμοί των λαϊκών δρόμων	199
4. Εναρμόνιση	217
5. Συσχετισμοί	222

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ζ'

ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΣΗ

1. Εισαγωγή	227
2. Όργανα και ορχήστρες	229
3. Σχέσεις μουσικών οργάνων και ηχητικό περιβάλλον	235
μπουζούκι κιθάρα μπαγλαμάς ακορντεόν φωνή	
4. Συσχετισμοί	254
5. Επίλογος μουσικής ανάλυσης	261

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

1. Ανοιχτά ζητήματα	265
2. Για τη λογοκρισία του καθεστώτος της 4ης Αυγούστου	270
3. Νέες αναγνώσεις και αυτολογοκρισία	277

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

Χρονολογήσεις Κουνάδη (2000) – Μανιάτη (2006) – Κόντου (2005)	285
--	-----

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

Χρονολογική κατάταξη ηχογραφήσεων – Βασικά δισκογραφικά στοιχεία	289
---	-----

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3

Θεματολογική κατάταξη	293
---------------------------------	-----

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 4

Εμφανίσεις των λαϊκών δρόμων στο ρεπερτόριο	297
---	-----

Βιβλιογραφία – Αρθρογραφία	305
--------------------------------------	-----

Δισκογραφία	309
-----------------------	-----

Διαδικτυακοί τόποι – links	310
--------------------------------------	-----

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ΜΕΛΕΤΗ ΠΟΥ ΑΝΑΠΤΥΣΣΕΤΑΙ στις σελίδες αυτού του βιβλίου αποτελεί μία συνολική αναθεώρηση και επικαιροποίηση της πτυχιακής εργασίας που εκπόνησα ως φοιτητής του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, σχεδόν πριν από 15 χρόνια. Το κίνητρο που τροφοδότησε το ερευνητικό ενδιαφέρον πάνω στο ηχογραφημένο υλικό ήταν η αναζήτηση απαντήσεων στο ερώτημα του πώς θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε την υφολογική εξέλιξη ενός συγκεκριμένου ηχογραφημένου ρεπερτορίου. Κάθε πιθανή απάντηση αφορά και μία οπτική προσέγγισης του θέματος που επιδιώκει να εμφανίσει τις δικές της ερμηνείες. Η δισκογραφία, εντοπίζεται ως μία τέτοια οπτική, ως ένας παράγοντας επιρροής, που έρχεται να προστεθεί δίπλα αλλά και μάλλον «κρυμμένη» ανάμεσα στους παράγοντες που συνδιαμορφώνουν το πολυεπίπεδο πλαίσιο της καλλιτεχνικής δημιουργίας μιας εποχής. Την αναφέρω ως «κρυμμένη» γιατί δεν ήταν πάντα αυτονόητη η εμφάνισή της ως ένας καθοριστικός παράγοντας στην εξέλιξη του ηχογραφημένου, και όχι μόνο, μουσικού υλικού.

Το ρεπερτόριο που εξετάζω μέσα από τον δισκογραφικό προβολέα είναι τα τραγούδια του Μάρκου Βαμβακάρη της περιόδου 1932-1941. Πέρα από τους λόγους που αναφέρω παρακάτω σε ειδικό κεφάλαιο, η επιλογή αφορά οπωσδήποτε την προσωπική εκτίμηση προς τον συνθέτη αλλά και τη βιωματική σχέση με το έργο του και ευρύτερα με το ρεμπέτικο τραγούδι. Εξάλλου, είναι αρκετά δύσκολο να ασχοληθεί κανείς εκτενώς και σε ερευνητικό επίπεδο με ένα αντικείμενο εάν δεν το εκτιμά και προσωπικά. Γεγονός, που σε κάθε περίπτωση θέτει την παγίδα της μεροληψίας και της διαστρέβλωσης των δεδομένων που επιδιώκει να φωτίσει. Εδώ, τα επιστημονικά κριτήρια και τα ερμηνευτικά εργαλεία μιας μουσικολογικής μελέτης έρχονται να μας προφυλάξουν και ελπίζω να τα αξιοποίησα ορθά, όπως αρμόζει σε κάθε ερευνητικό αντικείμενο.

Για τη δημιουργία αυτού του συγγράμματος και για κάθε βοήθεια που έλαβα οφείλω να ευχαριστήσω θερμά την Ελένη Χειμάρα, την Πανωραία Γιαννουλάτου, τον Κοσμά Κοψάρη, τον Περικλή Γιαννουλάτο, τον Σπήλιο Κούνα, τον Νίκο Ορδουλίδη, τον Δημήτρη Μυστακίδη, τον Δημήτρη Σφώρο και τον Ανδρέα Τσαντίλα. Επίσης, ευχαριστώ από καρδιάς τον Νίκο Διονυσόπουλο για τη συνολική φροντίδα του κειμένου, τις εκδόσεις *fagotto books* για την εμπιστοσύνη στο πρόσωπό μου και, ιδιαίτερα, τον καθηγητή Γιώργο Κοκκώνη για την παρότρυνση και την αμέριστη συνεισφορά του. Τέλος, είμαι πάντα ευγνώμων στους στενούς μου φίλους και την οικογένειά μου.

Πρέβεζα, Απρίλιος 2021

Π. Τ.



Ο ΠΕΤΡΟΣ ΤΣΟΛΑΚΗΣ γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1981. Ξεκίνησε να μαθαίνει μπουζούκι σε νεαρή ηλικία, ενώ επαγγελματικά δραστηριοποιείται με αυτό από την ηλικία των 18 ετών. Παράλληλα, σπούδασε θεωρητικά ευρωπαϊκής μουσικής στο Ωδείο Σαμαρά και στο Μακεδονικό Ωδείο Θεσσαλονίκης (Αρμονία). Είναι απόφοιτος του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου (2007). Εκεί, μαθήτευσε πλάι στον Χρήστο Ζώτο μαθαίνοντας λαούτο, ενώ κατά τη διάρκεια των σπουδών του κέρδισε δύο υποτροφίες από το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών. Τα τελευταία 13 έτη εργάζεται ως αναπληρωτής καθηγητής στα μουσικά σχολεία (Αθήνα, Αργίνιο, Πρέβεζα μέχρι και σήμερα) διδάσκοντας λαούτο και το μάθημα του μουσικού συνόλου. Ταυτόχρονα, συνεχίζει την επαγγελματική του δραστηριότητα σε χώρους διασκέδασης. Την παρούσα στιγμή σπουδάζει στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Στον ελεύθερο χρόνο του, πέρα από τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα στον χώρο της μουσικολογίας, ασχολείται με την κατασκευή μουσικών οργάνων, στην τέχνη της οποίας τον εισήγαγε ο οργανοποιός Στάθης Τσόλης.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΗΜΗΧΑΝΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ των μουσικών έργων και η εμπορική αξιοποίησή τους συναποτελούν αυτό που απλά ονομάζουμε δισκογραφία. Η τεχνολογία και η εξέλιξή της καθορίζει τη δισκογραφία αφού αναφέρεται στη διαδικασία ηχογράφησης και στην καταγραφή του μουσικού υλικού στο μέσο αναπαραγωγής, το οποίο εξελίσσεται παράλληλα με τη συσκευή ανάγνωσης του μέσου. Όμως, η τεχνολογία αναπαραγωγής και μετάδοσης των έργων αφορά στην τεχνολογική όψη της δισκογραφίας και όχι στο σύνολο της εννοιολόγησής της. Μια επιπλέον όψη που συνυπάρχει με την τεχνολογική είναι η οικονομική. Αυτό που θέτει την τεχνολογία σε λειτουργία είναι η εμπορική αξιοποίηση της μουσικής, δηλαδή το οικονομικό κίνητρο και κέρδος. Τεχνολογία και οικονομία ορίζουν μαζί αυτό που ακριβέστερα μπορούμε να ονομάσουμε ως δισκογραφικό μηχανισμό. Ένας μηχανισμός που μέσα από τις δισκογραφικές εταιρείες παράγει δίσκους, διαφημίζει τα τραγούδια, τους νέους ερμηνευτές και τους δημιουργούς, αφοιγκράζεται την αγορά, ανταποκρίνεται στη ζήτηση του κοινού, ρισκάρει, απορρίπτει και φροντίζει να βρίσκεται πάντα σε κίνηση. Τέλος, μια τρίτη όψη που προσδιορίζει τη δισκογραφία σχετίζεται με το ίδιο το καλλιτεχνικό προϊόν που παράγει. Αυτό το άυλο εμπορεύσιμο προϊόν που προσφέρεται για καλλιτεχνική τέρψη και μουσική εμπειρία όντας εγγεγραμμένο στο μέσο αναπαραγωγής.

Δε θεωρούμε ότι τα παραπάνω αποτελούν έναν πλήρη ορισμό της δισκογραφίας. Βλέπουμε, όμως, ότι δεν μπορούμε να την προσεγγίσουμε επιπόλαια ή μονομερώς διότι ορίζεται από πολλά πράγματα ταυτόχρονα. Από την άλλη, πρέπει να διευκρινίσουμε πως ό,τι αναφέραμε περιγράφει σε γενικές γραμμές τη λειτουργία και την υπόσταση της δισκογραφίας κατά τον 20ό αιώνα. Ήδη από την αυγή του 21ου αιώνα οι αλλαγές είναι ραγδαίες σε τεχνολογικό, οικονομικό και παραγωγικό επίπεδο που μας αναγκάζουν να επαναπροσδιορίσουμε τη δισκογραφία

με άλλους όρους, οι οποίοι οπωσδήποτε περνούν μέσα από το νέο καθεστώς που διαμορφώνει το διαδίκτυο.¹

Στρέφοντας και πάλι χρονικά το βλέμμα μας προς τα πίσω, διαπιστώνουμε πως η δισκογραφία επηρέασε καθοριστικά τους παράγοντες που σχετίζονται με τη μουσική δημιουργία και διάδοση, την εξέλιξη των μουσικών παραδόσεων, τις αισθητικές και τα μουσικά πρότυπα, τις συνθήκες της ακρόασης, τη διασκέδαση και το βίωμα της μουσικής, τη μουσική εκμάθηση και τη διαμόρφωση μουσικής παιδείας. Ο Michel Chion είναι κατηγορηματικός λέγοντας πως:

Καμιά άλλη παραδοσιακή τέχνη δεν έχει υποστεί τις μεταβολές που έχει υποστεί η μουσική στη φύση, στην πρακτική και τους τρόπους επικοινωνίας της χάρη στα Μ.Μ.Ε. και τις τεχνολογίες ηχογράφησης, αναμετάδοσης και σύνθεσης.²

Ο συσχετισμός της δισκογραφίας με κάθε μία από τις περιπτώσεις που αναφέρουμε ορίζει και μία τομή στην εξέλιξη αυτής ή δημιουργεί μία νέα συνθήκη, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αυτή η νέα συνθήκη εξαφανίζει την προηγούμενη, ακόμα και εάν υπερτερεί «ποσοτικά». Για παράδειγμα, η δυνατότητα της ατομικής-μοναχικής ακρόασης της μουσικής δεν αποκλείει και το να παρακολουθήσουμε μία συναυλία με τους φίλους μας. Αυτό άλλωστε είναι προφανές. Το εντυπωσιακό είναι ότι η συνθήκη της ατομικής-μοναχικής ακρόασης, που για τις μέρες μας είναι κάτι αυτονόητο, δεν υπήρχε πριν τη δισκογραφία και τα τεχνολογικά της μέσα.³ Μια σειρά από αντίστοιχες αρχικές διαπιστώσεις δημιουρ-

1. Βλ. την εισαγωγή με τίτλο «Mary had a little lamb (και ίσως θέλει «μουσικό φόρο» γι' αυτό)» του Ροδόλφου Μορώνη στο Γιώργος Νοταράς, *Από τις 78 στροφές στο CD, 80 χρόνια ελληνικής δισκογραφίας*, Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων και Καστανιώτης, Αθήνα, 2008, σ. 9-12 και για τα ελληνικά οικονομικά και παραγωγικά δισκογραφικά δεδομένα των τελών της δεκαετίας του '90 και των αρχών του 2000 σ. 172-180.

2. Michel Chion, *Η μουσική* (μετ. Χρύσα Κανελλάκη), Π. Τραυλός, Αθήνα, 1998, σ. 6.

3. Είναι χαρακτηριστική η ομοιότητα αυτού του παραδείγματος με ένα άλλο αντίστοιχο που αφορά στη συνθήκη της ατομικής-μοναχικής ανάγνωσης που καθιέρωσε η τυπογραφία με το βιβλίο. Κατά τον Walter J. Ong «η τυπογραφία ήταν επίσης ένας σημαντικός παράγοντας στη διαμόρφωση της αίσθησης της προσωπικής ιδιωτικής ζωής που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη κοινωνία. Παρήγγε μικρότερα βιβλία που μετα-

γούν και διευρύνουν ένα νέο ερευνητικό πεδίο που έχει ως αντικείμενο τη συμβολή της δισκογραφίας και τις αναγνώσεις της στην εξέλιξη της σχέσης του ανθρώπου με τη μουσική και στο πλήθος των όψεών της.⁴

Παρά το γεγονός ότι η δισκογραφία μετράει πάνω από έναν αιώνα ζωής, άργησε σχετικά να συμπεριληφθεί από τον ακαδημαϊκό κόσμο της μουσικολογικής και εθνομουσικολογικής έρευνας στο πλαίσιο των αναζητήσεών του γύρω από τις λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Ένας

φέρονταν πιο εύκολα από αυτά που συνηθίζονταν στον χειρογραφικό πολιτισμό, διαμορφώνοντας το ψυχολογικό υπόβαθρο που αρμόζει στη μοναχική ανάγνωση σε μια ήσυχη γωνιά, και τελικά στην τελείως σιωπηρή ανάγνωση». Βλ. Walter J. Ong, *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη* (μετ. Κώστας Χατζηκυριάκου), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2001, σ. 186-187. Για μία επισήμανση της αντιστοιχίας μεταξύ τυπογραφίας και δισκογραφίας πάνω στην αναδιαμόρφωση της ανθρώπινης σκέψης σε σχέση με τις αντίστοιχες προγενέστερες καταστάσεις βλ. στον πρόλογο του επιμελητή στο Νίκος Διονυσόπουλος (επιμ.), *Η Σάμος στις 78 στροφές. Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918-1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2009, σ. 15-16. Η αντιστοιχία αυτή μπορεί να επεκταθεί: α) σε επίπεδο επιπτώσεων, όπου βλέπουμε τις επιπτώσεις της δισκογραφίας να ακολουθούν σε μια σειρά ζητημάτων αυτές της τυπογραφίας, β) σε επίπεδο μέσου, αν αντιπαραθέσουμε το βιβλίο με τον δίσκο και γ) σε επίπεδο εργαλείων που καθιστούν τον δεύτερο ένα ξεχωριστό αυτόνομο αντικείμενο: «Τώρα, με την τυπογραφία, δύο αντίτυπα ενός δεδομένου έργου δεν έλεγαν απλώς το ίδιο πράγμα· ήταν ως αντικείμενα αντίγραφα το ένα του άλλου. Η κατάσταση αυτή ενθάρρυνε τη χρήση των επιγραφικών τίτλων, και το τυπωμένο βιβλίο, όντας γεγραμμένο αντικείμενο, απέκτησε, όπως ήταν φυσικό, γεγραμμένη επιγραφή, τη σελίδα του τίτλου», Ong, *αυτόθι*, σ. 180 και συνολικά σ. 167-197.

4. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας βαθύτερης ανάγνωσης της δισκογραφίας μας δίνει ο Διονυσόπουλος, ο οποίος, μέσα από την αρχική σχέση μουσικής και ταυτότητας, διερευνά τον ρόλο της δισκογραφίας ως παράγοντα διαμόρφωσης και προσδιορισμού της πολιτισμικής ταυτότητας των Ελλήνων μεταναστών στην Αμερική. Βλ. Νίκος Διονυσόπουλος, «Ηπειρώτες της Αμερικής στις 78 στροφές», στο Κατερίνα Λιάμπη, Νικόλαος Κατσικούδης και Νικόλαος Αναστασόπουλος (επιμ.), *Από την Άπειρο χώρα στην Μεγάλη Ήπειρο, Ηπειρώτες ακολουθώντας την υπερπόντια μετανάστευση προς τις ΗΠΑ. Τέλος του 19ου αιώνα έως τον Μεσοπόλεμο*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 2016, σ. 251-254. Για την περίπτωση των Σαμιωτών μεταναστών στις Η.Π.Α. και τη συμβολική και κοινωνική λειτουργία της δισκογραφίας βλ. Σωτήρης Χτούρης, «Η μετανάστευση της μουσικής και η μουσική ζωή στη Σάμο στις απαρχές της τεχνολογίας της μουσικής αναπαραγωγής» στο Διονυσόπουλος (επιμ.), *Η Σάμος στις 78 στροφές*, *αυτόθι*, σ. 33-39. Επίσης, για θέματα αλληλεπίδρασης δισκογραφίας και προφορικής παράδοσης και για τη δισκογραφία ως τμήμα της αποτύπωσης ενός τοπικού μουσικού ιδιώματος βλ., στον πρόλογο του επιμελητή στην ίδια έκδοση, σ. 15-21.

λόγος είναι ότι δεν έγινε αντιληπτή σαν μία νέα συνθήκη, που όχι μόνο επηρεάζει τα μουσικά πεπραγμένα, αλλά ορίζει νέες προϋποθέσεις στη μουσική δημιουργία και πράξη. Από τον πλέον προφανή έως τον πιο έμμεσο τρόπο, η δισκογραφία ήταν πάντα παρούσα, σε πόλεις και επαρχία. Σε σχέση με την ελληνική περίπτωση, μια σειρά ιδεολογικών αγκυλώσεων και προκαταλήψεων που προσανατόλιζαν την έρευνα στο «αυθεντικό» και «γνήσια ελληνικό» τραγούδι οδήγησαν στον αποκλεισμό των ηχογραφήσεων ως ακατάλληλες λόγω εμπορικότητας, καθώς και των λαϊκών οργανοπαίκτων και ερμηνευτών, που δεν θεωρήθηκαν άξιοι φορείς της λαϊκής μουσικής λόγω της χρηματικής συναλλαγής τους με τις δισκογραφικές εταιρείες.⁵ Ως αποτέλεσμα, η δισκογραφική παραγωγή και οι λαϊκοί μουσικοί παρέμειναν στιγματισμένοι με το αρνητικό και ενοχικό φορτίο του «εμπορικού» για δεκαετίες.

Στον χώρο της μουσικολογίας, η δισκογραφία συγκροτείται ως πεδίο έρευνας που λειτουργεί τεκμηριωτικά προς μια μουσικολογική έρευνα η οποία έχει ως αντικείμενο ένα ηχογραφημένο μουσικό υλικό. Μια σειρά από μεθοδολογικά εργαλεία, δανειζόμενα κυρίως από την ιστοριογραφική ερευνητική μέθοδο, επιστρατεύονται από τον ερευνητή για να φέρει στο φως τη δισκογραφική ταυτότητα του υλικού που διερευνά. Έτσι, η αναζήτηση των πρωτογενών και δευτερογενών δισκογραφικών πηγών (δίσκοι και πληροφορίες που μας παρέχουν οι ετικέτες τους, αρχαικό εταιρικό υλικό, λογιστικά αρχεία, αρχεία που να αποδεικνύουν την πνευματική ιδιοκτησία, δισκογραφικοί κατάλογοι, διαφημίσεις στον συγχρονικό τύπο και συγχρονικές μαρτυρίες) οδηγούν στην ταυτοποίηση του ηχογραφημένου έργου που αφορά πρωτίστως τα ονόματα των καλλιτεχνών και των δημιουργών, την ημερομηνία ηχογράφησης και κυκλοφορίας του έργου και την εταιρεία ηχογράφησης.⁶ Σε

5. Για την αντιμετώπιση που επιφύλαξε η επίσημη ακαδημαϊκή έρευνα στη δισκογραφία και τους λαϊκούς μουσικούς οργανοπαίκτες και ερμηνευτές που συμμετείχαν σε αυτή και τους ιδεολογικούς λόγους που την κατεύθυναν βλ. Γιώργος Κοκκώνης, «Οι δίσκοι 78 στροφών, ένα ενδιαφέρον μουσικολογικό τεκμήριο», στο *Η Σάμος στις 78 στροφές*, αυτόθι, σ. 103-106.

6. Βλ. συνολικά το άρθρο του Risto Pekka Pennanen, «Commercial Recordings and Source Criticism in Music Research: Some Methodological Views», *Svensk Tidskrift for Musikforskning*, 87, 2005, σ. 81-98. Επίσης, για την ανάγκη αξιοποίησης των ιστορικών ηχογραφήσεων 78 στροφών στη μουσικολογική και εθνομουσικολογική έρευνα και για μία επισκόπηση των σχετικών εργασιών βλ. Pekka Gronow, «The

κάθε περίπτωση, θα ήταν υπερβολικό να δούμε τη δισκογραφική έρευνα ως αυτοσκοπό διότι τότε μάλλον χάνει το νόημά της. Είναι σαφώς ενδιαφέρον να ξέρουμε ότι ο δίσκος ή οι δίσκοι που έχουμε στα χέρια μας δημιουργήθηκαν τότε, σε εκείνη τη χώρα, έχουν τη συγκεκριμένη αριθμητική ταυτότητα και ανήκουν σε αυτή την εταιρεία, αλλά το ζητούμενο που δίνει πραγματική αξία στη δισκογραφική έρευνα αφορά στο περιεχόμενο του δίσκου και στα συμπεράσματα που μπορεί να μας οδηγήσει η ανασύσταση της δισκογραφικής πραγματικότητας μιας εποχής. Με άλλα λόγια, το πρωτεύον παραμένει η μουσικολογική αξιοποίηση της δισκογραφικής έρευνας και τεκμηρίωσης. Ένα παράδειγμα μιας τέτοιας αξιοποίησης επιχειρεί να πραγματώσει και η μελέτη που αναπτύσσεται στα επόμενα κεφάλαια.

Επιστρέφοντας στον Chion διαβάζουμε τα εξής:

Τα Μ.Μ.Ε. και η τεχνολογία είχαν ευδιάκριτες συνέπειες πάνω σε τρεις κατηγορίες μουσικής: σ' εκείνες που υπήρχαν πριν από τα μέσα και την τεχνολογία, σ' εκείνες που αναπτύχθηκαν ταυτόχρονα με την αποτύπωση (κυρίως τζαζ) και τέλος σ' εκείνες που εμφανίζονται μόνο μαζί με τα Μ.Μ.Ε. και τις τεχνικές· δηλαδή τα συγκεκριμένα οργανικά είδη που επινοήθηκαν για τις συνθήκες ακρόασης που δημιουργούν τα ίδια τα μέσα.⁷

Με την κατηγοριοποίηση που θέτει ο συγγραφέας μας εφιστά την προσοχή στον παράγοντα της δισκογραφίας για την εξέταση της ιστορίας κάθε μουσικού είδους και, με τον τρόπο αυτό, τοποθετεί τη δισκογραφία σε θέση κομβική για την ιστορία της μουσικής στον 20ό αιώνα. Αν επιχειρούσαμε όμως να τοποθετήσουμε το ρεμπέτικο τραγούδι στην παραπάνω κατηγοριοποίηση, πού θα το εντάσσαμε;⁸ Μάλλον στις δύο

world's greatest sound archive, 78rpm records as a source for musicological research», *Traditiones* (Ljubljana), 43 (2), 2014, σ. 41-43.

7. Chion, ό.π., σ. 51.

8. Με τον όρο «ρεμπέτικο τραγούδι» ή «πειραιώτικο ρεμπέτικο» αναφερόμαστε στο μουσικοποιητικό ιδίωμα που ορίζεται από το λεγόμενο πειραιώτικο ύφος, χαρακτηρίζεται οργανολογικά από το μπουζούκι και έχει μια δεδομένη κοινωνική καταβολή στην οποία αναφερόμαστε στο πρώτο κεφάλαιο. Επίσης, με τον όρο «αστικό λαϊκό τραγούδι» αναφερόμαστε στο σύνολο των λαϊκών αστικών μουσικοποιητικών μορφωμάτων που έλαβαν χώρα και εξελίχθηκαν στη μεσοπολεμική περίοδο. Στο πλαίσιο αυτών εντάσσουμε το ρεμπέτικο τραγούδι, το αστικό μικρασιατικό ρεπερτόριο,

πρώτες μαζί. Διότι αφενός δεν μπορούμε να αποκλείσουμε την παρουσία του πριν από την είσοδο της δισκογραφικής τεχνολογίας στον ελληνικό χώρο και αφετέρου διότι η ανάπτυξή του από την έναρξη της συστηματικής δισκογραφικής του παραγωγής και μετά είναι ραγδαία. Επιπλέον, μια αντίστοιχη απάντηση παίρνουμε έμμεσα από τον συγγραφέα όταν αναφέρεται στην τζαζ. Έτσι, ενώ θεωρεί ότι γεννήθηκε ταυτόχρονα με τα Μ.Μ.Ε. και τις τεχνολογίες, μας αναφέρει πως «εξελιχθηκε έχοντας μεν στενή σχέση μεταξύ τους, αλλά χωρίς να προέρχεται απευθείας από αυτά».⁹ Εκεί που καταλήγει είναι ότι αυτοσχέδιες και προφορικές μουσικές όπως η τζαζ και το φλαμέγκο μετατράπηκαν σε πολιτιστικό και οικονομικό προϊόν διαθέσιμο στην ευρεία κατανάλωση.¹⁰ Έτσι και για το ρεμπέτικο, η πρώτη επίπτωση που εντοπίζεται, ή αλλιώς ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης της εισόδου του στη δισκογραφία, αφορά στη μετατροπή του σε καταναλωτικό προϊόν. Πολύ περισσότερο, όμως, σηματοδοτεί την είσοδό του στον δισκογραφικό μηχανισμό ο οποίος αναπόφευκτα κινητοποιεί μια σειρά επιπλέον επιπτώσεων.

Μια από αυτές τις επιπτώσεις πραγματεύεται και η κεντρική υπόθεση της παρούσας μελέτης. Συγκεκριμένα, μέσα από την εξέταση του

τους αμανέδες και τις επώνυμες δημιουργίες μίας σειράς δημιουργών Μικρασιατών και μη, το έργο των οποίων φέρει και εξελίσσει στοιχεία μουσικοποιητικά, μορφολογικά και οργανολογικά της αστικής μουσικής παράδοσης των Βαλκανίων και της Ανατολικής Μεσογείου. Συμβατικά, αυτά τα ρεπερτόρια, πλην του ρεμπέτικου, τα αναφέρουμε ως «μικρασιάτικο».

9. Chion, ό.π., σ. 57. Την άμεση επιρροή της δισκογραφίας στην τζαζ υπογραμμίζει αρκετά νωρίς στα βιβλιογραφικά δεδομένα ο Eric Hobsbawm, όταν, διερευνώντας μια σειρά πτυχών της σχέσης του εμπορίου με την τζαζ της πρώτης πεντηκονταετίας του 20ού αιώνα, μας αναφέρει: «Εδώ βέβαια γεννιέται το κρίσιμο ερώτημα: πόση επίδραση ασκεί πάνω στην ίδια τη μουσική αυτό το πλέγμα εμπορίου και τεχνολογίας στο οποίο έχει βρεθεί μπλεγμένη η τζαζ; Αυτό διαπιστώνεται εύκολα αν εξετάσουμε το σημαντικότερο για την τζαζ τεχνικό μέσο, τον δίσκο, που χωρίς αυτόν θα ήταν αδιανόητη η εξέλιξη των σтил», βλ. Eric Hobsbawm, *Η σκηνή της Τζαζ* (μετ. Τάκης Τσήρος), νέα αναθεωρημένη έκδοση, Εξάντας, Αθήνα, 2019, σ. 319 και 281-329.

10. Αυτόθι, σ. 58. Ο συγγραφέας, μένοντας πιστός στην τεχνολογία, μας υπογραμμίζει αμέσως μετά τη δυνατότητα που έχουν οι εκτελεστές να ακούσουν τον ήχο τους και αναλόγως να τον δουλέψουν με νέους τρόπους. Επίσης, σε σχέση με την τζαζ, για τον εκπαιδευτικό ρόλο του δίσκου στην εκμάθηση των σтил, την επιρροή του στη διαμόρφωση και εξέλιξή τους αλλά και για την επιβολή της τρίλεπτης διάρκειας των κομματιών βλ. Hobsbawm, αυτόθι, σ. 319-323.

ηχογραφημένου μουσικού υλικού, διερευνούμε τον τρόπο που το ρεμπέτικο τραγούδι, με κεντρικό πυλώνα το ηχογραφημένο έργο του Μάρκου Βαμβακάρη, κατά τη δεκαετία του '30 αποβάλλει τα κεντρικά στοιχεία που τροφοδοτούν την αρνητική κοινωνική συμβολική και την αναπαράσταση που του έχει προβληθεί από τον δημόσιο λόγο της εποχής, με κύρια αιτία αυτής της αποβολής την εμπλοκή του στον δισκογραφικό μηχανισμό και τη συνεπακόλουθη πλατιά δημοφιλία και ανταπόκριση που γνωρίζει. Δίνοντας τον λόγο στη μουσική και στον στίχο, επιχειρούμε να περιγράψουμε την εξέλιξη του ρεπερτορίου στο πέρας της δεκαετίας και τη συμβολική της κατεύθυνση και να εντοπίσουμε τον συσχετισμό τους με την είσοδο και την παραμονή του είδους στη δισκογραφία.

Η διάρθρωση της εργασίας πραγματώνεται με βάση δύο κεντρικούς άξονες: τη θεωρητική και τη μουσικοποιητική ανάλυση. Η ανάπτυξη του θεωρητικού προβληματισμού που θέτουμε μας οδηγεί στην ανάγκη μιας σφαιρικής διερεύνησης του ηχογραφημένου υλικού. Η εξέλιξη που διαπιστώνεται στους τομείς ανάλυσης των ηχογραφήσεων θα μας αποκαλύψει αν αυτή συνάδει, μερικώς ή μη, με τη δυνατότητα που καταλογίζουμε στον δισκογραφικό μηχανισμό να επηρεάζει το ρεπερτόριο προς μια κατεύθυνση που σηματοδοτεί συγκεκριμένες συμβολικές προεκτάσεις.

Η δισκογραφία, σε σχέση με όσα αναφέραμε παραπάνω, εμφανίζεται στη μελέτη μας αφενός με τον τεκμηριωτικό της ρόλο στην υπηρεσία της μουσικολογικής έρευνας, από τη στιγμή που έχουμε να κάνουμε με ένα συγκεκριμένο ηχογραφημένο υλικό που πρόκειται να μελετηθεί, και αφετέρου με την όψη του δισκογραφικού μηχανισμού, ο οποίος θεωρούμε ότι δεν αφήνει ανεπηρέαστο το ίδιο το περιεχόμενο του υλικού. Έχει σημασία να σταθούμε στο ότι αυτό που εξετάζουμε είναι η δισκογραφική όψη του ρεπερτορίου και ο μουσικοποιητικός του λόγος όπως αυτός αρθρώνεται και εξελίσσεται μέσα από τις ηχογραφήσεις και τη χρονική τους παράταξη, σε αντιδιαστολή με μια αντίστοιχη και παράλληλη όψη που μας ορίζει η ζωντανή επιτέλεση, για την οποία όμως δεν υπάρχει διαθέσιμο ακουστικό υλικό και, ευρύτερα, είναι πολύ δύσκολο να την πλαισιώσουμε τεκμηριωμένα. Έτσι, προσανατολιζόμαστε απόλυτα στη δισκογραφία και στις αλλαγές που βλέπουμε να συμβαίνουν στη δισκογραφική αποτύπωση του ρεπερτορίου, δηλαδή, στις ηχογρα-

φήσεις, χωρίς όμως να αποκλείουμε στη σκέψη μας την υφιστάμενη διάδραση μεταξύ των δύο προαναφερθέντων όψεων και των γενικών συνθηκών που ορίζει η κάθε μία.

Πρέπει στο σημείο αυτό να διευκρινίσουμε τη νοηματική γραμμή που διαχωρίζει το «τραγούδι» από την «ηχογράφιση», η ταύτιση των οποίων δημιουργεί μια σχετική σύγχυση. Όταν πρόκειται να εξετάσουμε ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο μιας εποχής, για το οποίο διαθέτουμε μόνο ηχογραφημένο υλικό της δισκογραφίας, αναπόφευκτα θα στραφούμε στις συγχρονικές ηχογραφήσεις εκλαμβάνοντας αυτές, τηρουμένων των αναλογιών και με σχετική επιφύλαξη, σαν τεκμήριο του ευρύτερου πλαισίου της μουσικής πράξης και αισθητικής της δεδομένης εποχής. Δε θα ανατρέξουμε, δηλαδή, σε μεταγενέστερες ηχογραφήσεις διότι αυτές θα απεικονίζουν μια εξελιγμένη, μετά από σειρά παραγόντων, όψη της μουσικής πράξης και αισθητικής των αρχικών ηχογραφήσεων. Με άλλα λόγια, η κάθε ηχογράφιση ορίζει κάτι συγκεκριμένο που σχετίζεται με τα μουσικά πεπραγμένα της εποχής της και που είναι αρκετά ισχυρό για να το παραβλέψουμε. Αναφερόμαστε στη συγκεκριμένη ηχογράφιση γιατί μας ενδιαφέρει η συγκεκριμένη ηχογράφιση.¹¹ Αντίθετα, το τραγούδι σαν έννοια συγκεράζει όλες τις διαφοροποιήσεις των ηχογραφήσεων και καταλήγει σε μια ευδιάκριτη μεν εικόνα περιγραφής, αλλά ιδιαίτερα γενική. Είναι αυτό που τραγουδάμε όλοι μαζί σε μια παρέα. Η μουσικολογική έρευνα, όμως, ιδίως όταν έχει να κάνει με ένα ηχογραφημένο ρεπερτόριο λαϊκής μουσικής, της οποίας η προφορική φύση στην εξέλιξη και στη διάδοση δεν παύει να υφίσταται, δεν μπορεί να μη σταθεί στη διευκρίνιση των ηχογραφήσεων, δηλαδή στη δισκογραφική τεκμηρίωση, και στις πληροφορίες που μας δίνουν οι συγχρονικές ηχογραφήσεις, αν θέλει να εστιάσει σε πρακτικές, ύφος και αισθητική μιας δεδομένης εποχής.

11. Μια αντίστοιχη λογική εκφράζει και το συχνό ερώτημα μεταξύ των σύγχρονων λαϊκών μουσικών την ώρα της πρόβας: «από πού το έχεις περασμένο το κομμάτι;» Από ποια ηχογράφιση, δηλαδή, ανάμεσα στον μικρό ή όχι αριθμό δισκογραφικών εκτελέσεων που έχει γνωρίσει ένα τραγούδι. Η άμεση επιλογή ή η διαπραγμάτευση της επιλογής της μιας ή της άλλης εκτέλεσης για τη σύγχρονη ζωντανή επιτέλεση μας φανερώνει όχι μόνο πως η δισκογραφία συμμετέχει στη σύγχρονη πράξη αλλά και με ποιο τρόπο οι μουσικοί τη διαχειρίζονται. Ο βαθμός που τη λαμβάνουν υπόψη είναι σχετικός και κυμαινόμενος και εξαρτάται από πλήθος παραγόντων.

Η θεωρητική πραγμάτευση της υπόθεσης και η μουσικολογική ανάλυση του ρεπερτορίου δομούνται με την ακόλουθη παράθεση των κεφαλαίων, τα οποία παρουσιάζουμε συνοπτικά με τη χρήση ερωτημάτων.

Στο πρώτο κεφάλαιο, θεωρώντας τη δισκογραφία ως ένα σημείο τομής στην πορεία του ρεμπέτικου τραγουδιού, επιχειρούμε να περιγράψουμε τα βασικά γνωρίσματα της φύσης και της λειτουργίας του πριν την έναρξη της συστηματικής δισκογραφικής του παρουσίας και τις αλλαγές που πραγματοποιούνται μετά από αυτή. Ποια είναι η επίδραση της δισκογραφίας στα στοιχεία που το προσδιορίζουν ως λαϊκή προφορική τέχνη, όπως η λειτουργικότητα του ρεπερτορίου σε μια κοινωνότητα ανθρώπων, η προφορική και αυτοσχεδιαστική του φύση και η συλλογική του επεξεργασία από την κοινωνική βάση; Με τη σταδιακή αύξηση της δισκογραφικής του παρουσίας και όψης αυτά τα στοιχεία χάνονται ή μετασχηματίζονται; Ποιες νέες συνθήκες γεννιούνται για τη μουσική πράξη, την επιτέλεση και τον βίο των δημιουργών μετά τη δισκογραφική τους εμπλοκή;

Το δεύτερο κεφάλαιο αναφέρεται στους λόγους που επιλέχθηκε το προπολεμικό ηχογραφημένο έργο του Μάρκου Βαμβακάρη για τη μουσικοποιητική ανάλυση. Λόγοι που αφορούν στο χρονικό εύρος του ρεπερτορίου μιας και καλύπτει τη δεκαετία του '30, στον αυξημένο αριθμό των ηχογραφήσεών του κατά τη δεκαετία, στο γεγονός ότι η συστηματική δισκογραφική έναρξη του ρεμπέτικου ταυτίζεται ουσιαστικά με το πρόσωπό του και τέλος στον ίδιο του τον βίο. Ο Βαμβακάρης πραγματώνει με τον βίο του ό,τι περιγράφουμε στο πρώτο κεφάλαιο. Δηλαδή, τη μετάβαση από την προ-δισκογραφίας συνθήκη του ρεμπέτικου σε αυτήν που διαμορφώνεται κατά το πέρας της δεκαετίας.

Το τρίτο κεφάλαιο αναπτύσσεται πάνω στη θεωρητική πραγμάτευση του δισκογραφικού μηχανισμού και στην πολιτική και οικονομική του διάσταση, ώστε να καταλήξουμε στη δυνατότητά του να επηρεάσει προπολεμικά τη συμβολική-πολιτική ισχύ του ρεμπέτικου τραγουδιού. Με εργαλεία σκέψης από την πολιτική οικονομία της μουσικής, αναζητούμε απαντήσεις σε ερωτήματα όπως τα ακόλουθα: Αν υπάρχουν ρεπερτόρια που θίγουν την κοινωνική τάξη, ποιος είναι ο ρόλος της δισκογραφίας ως εργαλείο ελέγχου; Πώς οικειοποιείται η εξουσία τη μουσική που θεωρείται «επικίνδυνη» ή «θόρυβος», κατά τη φιλοσοφική

γλώσσα του Attali, για τη συνοχή που η ίδια επιδιώκει; Η χειραγωγή των μέσων μπορεί να μετατρέψει το στιγματισμένο ρεπερτόριο σε συναινετικό μηχανισμό; Με ποιες πρακτικές επενδύουν οι δισκογραφικές εταιρείες στη λαϊκή μουσική και πώς προσανατολίζονται κάθε φορά στις απαιτήσεις της αγοράς; Πώς αντιδρά η δισκογραφία απέναντι σε ένα «επικίνδυνο» ρεπερτόριο όπως αυτό του Μάρκου Βαμβακάρη;

Το τέταρτο κεφάλαιο εστιάζει στη συμβολική ισχύ που αποκτά το ρεμπέτικο τραγούδι μέσα από την αρνητική αντιμετώπιση που εκδηλώνεται εναντίον του από τον δημόσιο λόγο της δεκαετίας του '30. Πρόκειται για την κοινωνική αναπαράσταση που προβάλλεται στο είδος και τον στιγματισμό που δέχεται και που ουσιαστικά μας σκιαγραφούν την κοινωνική συμβολική και την «επικινδυνότητά» του απέναντι στην επιβολή του αστικού ιδεόκοσμου της λογιосύνης. Αυτό είναι και το κύριο χαρακτηριστικό, του οποίου τις μουσικοποιητικές εκφάνσεις ανιχνεύουμε στο ρεπερτόριο, και επιδιώκουμε να δούμε εάν κατά την εξέλιξή του το αποβάλλει ή όχι. Στο ίδιο κεφάλαιο, μια σειρά προβληματισμών γεννιούνται ως προς την πιθανότητα μεταστροφής του δημόσιου λόγου προς το ρεμπέτικο αλλά και ως προς την αντιμετώπιση που επιφυλάσσει στη δισκογραφία. Σε ποιο βαθμό παρακολούθησε ο δημόσιος λόγος το ρεμπέτικο τραγούδι; Τι μας φανερώνει η στάση του για την ισχύ και τον τρόπο λειτουργίας της δισκογραφίας; Μήπως η επίθεση στη δισκογραφία από τον τύπο της εποχής —που εκφράζει και τον κυρίαρχο εξουσιαστικό λόγο— με το επιχείρημα ότι τροφοδοτεί την κοινωνία με ένα ανεπίτρεπτο ρεπερτόριο, συμβαίνει ουσιαστικά επειδή ο δισκογραφικός μηχανισμός ορίζει πλέον έναν δικό του και ανεξάρτητο εξουσιαστικό λόγο; Πώς αποκωδικοποιούνται τα άρθρα της Αλεξάνδρας Λαλαούνη και πού αποσκοπούν, στο πλαίσιο πλέον του μεταξικού καθεστώτος;

Η εισαγωγή του δεύτερου μέρους της εργασίας, δηλαδή, η εισαγωγή της μουσικής ανάλυσης των ηχογραφήσεων, αναφέρεται στη δισκογραφική τεκμηρίωση του προπολεμικού ηχογραφημένου έργου του Μάρκου Βαμβακάρη. Αυτή, βασίστηκε στις προϋπάρχουσες δημοσιευμένες πηγές και στη συγκριτική και αξιολογική τους αντιπαράθεση. Κεντρικός στόχος της μεθοδολογίας που επιλέχθηκε ήταν να καταλήξουμε σε μία όσο το δυνατόν πιο αξιόπιστη και ακριβή χρονολογική κατάταξη του ρεπερτορίου, η οποία έτσι θα μπορέσει να προσδώσει το ειδικό

βάρος που της αναλογεί στα πορίσματα της έρευνας. Διότι η δεδομένη κατάταξη των ηχογραφήσεων είναι που μας επιτρέπει να μιλήσουμε για πτυχές στην εξέλιξη του ρεπερτορίου στο βάθος της δεκαετίας. Δηλαδή, για ένα γεγονός που συντελείται κατά τη χρονική προοπτική. Η ενέργεια αυτή τοποθετεί εξαρχής τόσο την εξέλιξη σε επίπεδο θεματολογικό, σε επίπεδο μουσικού συντακτικού και ενορχήστρωσης όσο και το σύνολο του θεωρητικού προβληματισμού που περιγράφηκε, σε μια σταθερή βάση. Η χρονολογική κατάταξη στην οποία καταλήξαμε μας επιτρέπει με ασφάλεια να περάσουμε στη διερεύνηση του υλικού, όμως τα περιθώρια μιας ακριβέστερης κατάταξης παραμένουν ακόμα ανοικτά.

Τα τρία διαδοχικά κεφάλαια της μουσικοποιητικής ανάλυσης αντιστοιχούν στη διερεύνηση των εξελίξεων στη θεματολογία, στο μουσικό συντακτικό και στην ενορχήστρωση των ηχογραφήσεων. Δε θα μπορούμε εδώ σε λεπτομέρειες για τον τρόπο ανάπτυξης των τριών πραγματευόμενων θεμάτων. Αυτό που επιδιώκεται και στις τρεις περιπτώσεις, όπως ήδη έγινε σαφές παραπάνω, είναι η αποτύπωση της χρονολογικής εξέλιξης των διαπιστωμένων τάσεων και αλλαγών που εντοπίζονται σε κάθε τομέα ανάλυσης. Σε σχέση με τον θεωρητικό προβληματισμό που έχουμε θέσει, το βασικό ερώτημα που προκύπτει αφορά στα στοιχεία εκείνα που για κάθε τομέα ανάλυσης προσδιορίζονται ως «επικίνδυνα» και «θορυβώδη» στο συνολικό υφολογικό προφίλ του ρεπερτορίου και δίνουν τροφή στη διαμόρφωση της αρνητικής ρητορικής προς το είδος. Ποια είναι λοιπόν αυτά τα στοιχεία, με ποια κριτήρια τα πλαισιώνουμε και τι συμβαίνει με αυτά κατά την πάροδο των ετών; Αν εξαλείφονται σταδιακά, αν δηλαδή συμβαίνει πράγματι ένας αυτοαποστιγματισμός ή μια «αποθορυβοποίηση» του ρεπερτορίου, τότε προς ποια κατεύθυνση μεταβάλλεται το ύφος και η αισθητική που προσδιορίζει αυτή η εξέλιξη; Τέλος, πώς συσχετίζεται αυτή η εξέλιξη με τον δισκογραφικό μηχανισμό και την οικονομική του λειτουργία;

Στον επίλογο της μουσικής ανάλυσης επιχειρούμε τη σύνοψη και τον συσχετισμό των πορισμάτων που μας έδωσε κάθε τομέας διερεύνησης ξεχωριστά, επιδιώκοντας απαντήσεις στα ερωτήματα που μόλις παραθέσαμε. Αντίστοιχα ενεργούμε και στον τελικό επίλογο για μια σειρά προβληματισμών και ερωτημάτων που δημιουργήθηκαν στην πορεία ανάπτυξης αυτής της μελέτης και που ήδη παραθέσαμε στις παρα-

πάνω παραγράφους. Ο τίτλος του του πρώτου υποκεφαλαίου *Ανοικτά ζητήματα* έρχεται να μας υπενθυμίσει ότι δε διεκδικούμε απόλυτες απαντήσεις στα ερωτήματα που έχουμε θέσει ούτε και την πληρότητά τους. Η πραγμάτευση του θέματος της λογοκρισίας του μεταξικού καθεστώτος στο πλαίσιο του επιλόγου, γίνεται διότι αφενός ενισχύει τη θέση που διατυπώνεται για τη φύση και τη λειτουργία του δισκογραφικού μηχανισμού και την επιρροή του στο ρεπερτόριο και αφετέρου για την προσπάθεια τοποθέτησής του σε μια πιο ρεαλιστική βάση συζήτησης, καθώς και αυτό παραμένει ένα ανοικτό ζήτημα. Αντίστοιχα θεωρούμε και για την ίδια τη λογοκρισία και ιδιαίτερα τη μορφή της αυτολογοκρισίας, η οποία αναδεικνύεται ως παράγοντας επιρροής στη μουσική δημιουργία και πράξη και βρίσκεται σε σύνδεση με τη δισκογραφία.

Με γνώμονα τη δισκογραφική και μουσικολογική τεκμηρίωση και την κοινωνιολογική και πολιτική σκέψη πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι επιχειρούμε να ρίξουμε επιπλέον φως στην πολυσήμαντη σχέση δισκογραφίας και λαϊκής μουσικής παράδοσης. Ένα φως που κατευθύνεται με πυξίδα τη ρεαλιστική απεικόνιση της λειτουργίας του δισκογραφικού μηχανισμού και της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας του Μάρκου Βαμβακάρη και που διαπερνά αλώβητο, ευελπιστούμε, τα παραμορφωτικά πρίσματα των μυθοποιητικών αναπαραστάσεων γύρω από πρόσωπα και ρεπερτόρια, των ιδεοληψιών και των άκριτων πορισμάτων που κράτησαν στη σκιά τους την αλήθεια ενός αναπόφευκτου παντρέματος.