ΤΕΙ Ηπείρου
Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας
Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής

Ευαγγέλου Αθ. Γιώργος
Επόπτης καθηγητής: Κοκκώνης Γιώργος

Πτυχιακή εργασία

Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξη της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη.

Άρτα, Φλεβάρης 2008

Πτυχιακή εργασία

Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξη της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη.

Στους Δασκάλους μου
Δημήτρη Μυστακίδη
και Μπάμπη Παπαδόπουλο.

Περιεχόμενα

Πρόλογος 5

1. Εισαγωγή 7
2. Χρονικό πλαίσιο αναφοράς 12

Πρώτο Κεφάλαιο

1.1 Υλικό - Συνθέτες και ρεπερτόριο 18
1.2 Ρυθμολογική προσέγγιση του υλικού 27
1.3 Λαϊκοί δρόμοι στο ρεπερτόριο 32
1.4 Τύποι ορχήστρας στο ρεπερτόριο 37

Δεύτερο Κεφάλαιο

Ανάλυση του υλικού 39
2.1 Κώστας Δούσας 41
2.2 Α. Κωστής 48
2.3 Γιώργος Κατσαρός 61
2.4 Κώστας Σκαρβέλης 67
2.5 Βαγγέλης Παπάζογλου 73
2.6 Στέλιος Χρυσίνης 81
2.7 Σπύρος Περιστέρης 87
2.8 Μανώλης Χιώτης 99

Τρίτο Κεφάλαιο

Συγκρίνοντας το υλικό και τις τεχνοτροπίες 107

Επίλογος 113
Παράρτημα 115
Βιβλιογραφία – Πηγές - Δισκογραφία 130

Πρόλογος

Μία μελέτη για τη λαϊκή κιθάρα, όχι μόνο στο ρεμπέτικο τραγούδι, αλλά στο σύνολο της ελληνικής λαϊκής μουσικής, είτε των πόλεων, είτε της υπαίθρου, παρουσιάζει πολλές δυσκολίες αφού δεν έχουν προηγηθεί άλλες έρευνες στο συγκεκριμένο θεματικό πεδίο. Η βιβλιογραφία που υπάρχει για το ρεμπέτικο τραγούδι σήμερα, περιέχει ελάχιστα αμιγώς μουσικολογικά συγγράμματα (*Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου – σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*[1])και κινείται κυρίως σε μελέτες των κοινωνικών επιστημών (Δαμιανάκος[2], Gauntlett[3] και άλλοι) ή σε αρχειακές-ιστορικές έρευνες (Κουνάδης[4]). Παρόλα αυτά η ιδιότητα μου ως κιθαρίστας και η ενασχόληση μου με τη λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι με ώθησε στην έρευνα γύρω από το ζήτημα αυτό. Η συνεχής επαφή μου με τη λαϊκή μουσική για ένα αρκετά μεγάλο διάστημα είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία πολλών προβληματισμών και την ανάγκη για μια βαθύτερη προσέγγιση όλων των πτυχών της ελληνικής λαϊκής μουσικής των πόλεων. Ότι έχει σχέση με τη λαϊκή κιθάρα και παρουσιάζεται στην εργασία αυτή, έχει αναλυθεί ουκ ολίγες φορές στα πλαίσια των διάφορων συζητήσεων μου με συναδέλφους

---

[1] Βανταράκης Β.-Βούλγαρης Ε., *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου – σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, Fagotto books και ΤΛΠΜ, Αθήνα, 2007.

[2] Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον (πρώτη έκδοση Ερμείας 1967), Αθήνα, 2001.

Δαμιανάκος Στάθης, *Ήθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*, Πλέθρον, 2005, Αθήνα.

[3] Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2001.

[4] Κουνάδης Παναγιώτης*, Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τομ. Α και Β), Κατάρτι, Αθήνα 2001 και 2003.

μουσικούς. Για αυτό το λόγο δεν συνάντησα ιδιαίτερα μεγάλες δυσκολίες στην εξαγωγή των συμπερασμάτων, αφού το θέμα αυτό μου είναι οικείο. Η μεγαλύτερη δυσκολία που παρουσιάστηκε στην έρευνα αυτή ήταν η έλλειψη βιβλιογραφίας με μουσικολογικό χαρακτήρα. Για αυτό το λόγο η συζήτηση γύρω από την ανάλυση των τραγουδιών με άλλους –κυρίως, αλλά όχι μόνο- κιθαρίστες, κρίθηκε αναγκαία στην προσπάθεια για την εξαγωγή των συμπερασμάτων γύρω από τη λαϊκή κιθάρα. Το ευτύχημα είναι ότι οι έρευνες αρχειακού τύπου που έγιναν κυρίως από συλλέκτες, έχουν επιτρέψει πρόσφατα την έκδοση ιστορικών ηχογραφήσεων τραγουδιών, που πριν μερικά χρόνια ήταν χαμένες και ελάχιστοι γνώριζαν για την ύπαρξη τους, με αποτέλεσμα την επανένταξη τους στο σύγχρονο καλλιτεχνικό και επιστημονικό πλαίσιο.

Η έρευνα αυτή περιλαμβάνει μέρη εργασιών μου που έγιναν στα πλαίσια της προσωπικής μου ενασχόλησης με τη λαϊκή κιθάρα, αλλά και μέρη εργασιών που έγιναν στα ακαδημαϊκά πλαίσια ως φοιτητής του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.

Θέλω να ευχαριστήσω όλους όσους με βοήθησαν στην έρευνα αυτή: τους φίλους και συμφοιτητές μου Διονύση Μακρή, Ανέστη Μπαρμπάτση, Βαγγέλη Τότση, Παναγιώτη Τσάκο, τα μέλη της ιστοσελίδας www.rebetiko.sealabs.net για τη βοήθεια τους στη συλλογή του υλικού, τον Γιώργο Απ. Ευαγγέλου και τον Σωκράτη Αρβανιτάκη για τις πολύτιμες διορθώσεις και παρατηρήσεις τους και τον επόπτη, καθηγητή και καθοδηγητή μου στην έρευνα Γιώργο Κοκκώνη. Μα περισσότερο από όλους θα ήθελα να ευχαριστήσω το φίλο μου Γιώργο Τσέρτο που με ώθησε στην ενασχόληση με το λαϊκό τραγούδι.

1. Εισαγωγή

Η κιθάρα είναι ένα όργανο που από τις αρχές της εμφάνισης τύπων αστικού λαϊκού τραγουδιού μέχρι και σήμερα, συμμετέχει ανελλιπώς στη δισκογραφία αλλά και στο λαϊκό πάλκο, ως σημαντικό μέλος της λαϊκής ορχήστρας και ίσως να είναι το όργανο με τις περισσότερες εμφανίσεις στη δισκογραφία του αστικού λαϊκού τραγουδιού. *«Ως τα χρόνια του ΄60, η συμμέτοχή της κιθάρας στις ηχογραφήσεις του ρεμπέτικου και του λαϊκού τραγουδιού αγγίζει το 100%*[5]*».* Παρόλα αυτά δεν έγιναν ποτέ εκτεταμένες έρευνες γύρω από το όργανο αυτό, ούτε σε ζητήματα οργανολογίας, ούτε σε ζητήματα που να αφορούν στη συμμετοχή και στο ρόλο του στη λαϊκή ορχήστρα και τον τρόπο που έπαιξαν οι μεγάλοι κιθαρίστες όπως αυτοί εμφανίστηκαν στην ελληνική δισκογραφία. Σε πολλές μάλιστα περιπτώσεις οι μεγάλοι κιθαρίστες του ρεμπέτικου χάθηκαν στη δίνη του χρόνου και επανήλθαν στο προσκήνιο μετά από χρόνια έρευνας μελετητών όπως ο Παναγιώτης Κουνάδης. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι ο Α. Κωστής (Κώστας Μπέζος) του οποίου ο πρώτος δίσκος, ο οποίος ηχογραφήθηκε το 1930, χάθηκε και βρέθηκε μόλις στα μέσα της δεκαετίας του 1960 και ο δεύτερος γύρω στο 1975. Ο Κουνάδης είναι ο πρώτος και ίσως ο μόνος που μας δίνει κάποια βιογραφικά στοιχεία του καλλιτέχνη[6].

Σε ολόκληρη την πορεία του λαϊκού τραγουδιού, *«η κιθάρα δεν παύει να αποτελεί θεμέλιο λίθο της εκάστοτε ορχήστρας, πάνω στην οποία*

---

[5] Κοντογιάννης Γιώργος, «Η κιθάρα στο λαϊκό τραγούδι», *Λαϊκό τραγούδι 18*, Δεκέμβριος 2006, σ. 27.

[6] Κουνάδης Παναγιώτης*, Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τομ. Β), Κατάρτι, Αθήνα 2003, σ. 112-120.

έχτιζαν τη ¨μελωδία¨ οι σολίστες και ακουμπούσαν ¨φωνητικά¨ οι τραγουδιστές[7]*».* Η ρόλος της όμως επισκιάστηκε από την ολοκληρωτική κυριαρχία των σολιστικών οργάνων (ούτι, βιολί, κανονάκι, αργότερα το τρίχορδο και μεταγενέστερα το τετράχορδο μπουζούκι). Η αδιάκοπη παρουσία της όμως στο λαϊκό τραγούδι έχει αναδείξει σημαντικές ερμηνείες τραγουδιών και κιθαριστών που ακόμη και σήμερα παραμένουν στην αφάνεια. Μεγάλοι κιθαρίστες (και συνθέτες παράλληλα) πέρασαν σχεδόν απαρατήρητοι, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις. Με χρονολογική σειρά εμφάνισης στη δισκογραφία αναφέρουμε ενδεικτικά τους εξής[8]: Κώστας Δούσας, Α. Κωστής (Κώστας Μπέζος), Γιώργος Κατσαρός (Θεολογίτης), Κώστας Καρίπης (Καριπόπουλος), Κώστας Σκαρβέλης, Βαγγέλης Παπάζογλου, Γιάννης Κωνσταντινίδης, Δημήτρης Σπιτάμπελος, Ιωάννης Σταμούλης (Μπιρ Αλλάχ), Ηλίας Ποτοσίδης, Γιάννης Κυριαζής, Σπύρος Περιστέρης, Στέλιος Χρυσίνης, Πάνος Πετσάς, Σταύρος Πλέσσας, Γιάννης Δέδες, Μάριος Κώστογλου. Επίσης σπουδαίοι κιθαρίστες ήταν και οι σολίστες του μπουζουκιού όπως ο Μανώλης Χιώτης, ο Γιάννης Σταματίου (Σπόρος), ο Δημήτρης Στεργίου (Μπέμπης) κα.

Όλοι αυτοί όμως, εκτός από τους σολίστες του μπουζουκιού (οι οποίοι για αυτή την ιδιότητα τους έγιναν γνωστοί και όχι ως κιθαρίστες) που έπαιξαν και κιθάρα άφησαν ένα έργο εξαιρετικού ενδιαφέροντος που ποτέ δεν ερευνήθηκε από τους μελετητές του ρεμπέτικου τραγουδιού.

---

[7] Νίκος Πρωτόπαππας, «Η καταλυτική επιρροή του Γιάννη Δέδε», *Λαϊκό τραγούδι* 18 Δεκέμβριος 2006: σ. 35.

[8] Για βιογραφικά στοιχεία βλ:

Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο* (τομ. Α' και Β'), Κατάρτι, Αθήνα 2001.

Σχορέλης Τάσος, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, 4 τόμοι, Αθήνα, 1977-81.

Αλτής Γιώργος, *Οχτώ λαϊκά πορτραίτα, ο άγνωστος κόσμος του μπουζουκιού, μεγάλοι σολίστες της δεκαετίας του '50*, λαϊκό τραγούδι, Αθήνα, 2007.

Κάποιοι από αυτούς επέλεξαν να ηχογραφήσουν τα τραγούδια τους αποκλειστικά με μία ή περισσότερες κιθάρες, δημιουργώντας έτσι μέσα στο σύνολο του ρεμπέτικου τραγουδιού ένα ξεχωριστό ρεύμα που δεν βρήκε ιδιαίτερα μεγάλη ανταπόκριση τουλάχιστον δισκογραφικά, με αποτέλεσμα να μη συνεχιστεί[9]. Στο ρεπερτόριο αυτό βλέπουμε τους κιθαρίστες να ξεδιπλώνουν τη δεξιοτεχνία τους και το προσωπικό τους ύφος και να εκφράζουν τις καλλιτεχνικές τους ανησυχίες.

Αφού όμως δεν εξελίχθηκε περισσότερο αυτό το ρεύμα, η κιθάρα αρκέστηκε να έχει έναν αρμονικό και ρυθμικό ρόλο υποχωρώντας σαν σολιστικό όργανο. Αυτό το ρεπερτόριο όμως έχει μεγάλο ενδιαφέρον γιατί δείχνει τον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπισαν το όργανο αυτό οι κιθαρίστες της εποχής.

Από τη δεκαετία του 1970 και μετά η κιθάρα αναδείχτηκε σαν σολιστικό όργανο, σε ένα μουσικό ρεύμα που έγινε γνωστό ως «λαϊκοδημοτικό» ή «νεοδημοτικό»[10]. Στο ιδίωμα αυτό, οι κιθαρίστες (να σημειωθεί ότι η ηλεκτρική κιθάρα αντικατέστησε τη λαϊκή κιθάρα) μέσα από έναν ιδιότυπο συνδυασμό σολιστικού ρόλου και αρμονικής-ρυθμικής υποστήριξης, ανέδειξαν τη δεξιοτεχνία τους. Σημαντικοί εκπρόσωποι του ρεύματος αυτού είναι ο Κώστας Πρέντζας, ο Κώστας Γιακές, ο Κώστας Σούκας, ο Κώστας Πίτσος, ο Σπύρος Μπίτσιος, ο Νίκος Στεργίου, ο Ηλίας Μακρυγιώργος, ο Σωτήρης Μπούρμπος κα. Αυτή η πολύ ενδιαφέρουσα

[9] Πρέπει να πούμε ότι δεν υπάρχουν αναφορές για την εμφάνιση του ρεύματος αυτού στο λαϊκό πάλκο, αλλά μόνο στη δισκογραφία.

[10] Μπορεί ο όρος αυτός να είναι αδόκιμος ή προβληματικός, αλλά όπως ήδη αναφέρεται στην μελέτη αυτή, η έλλειψη ερευνών γύρω από τη λαϊκή κιθάρα, μας επέβαλλε να χρησιμοποιήσουμε τον όρο αυτό που χρησιμοποιούν οι μουσικοί, οι μουσικοκριτικοί αλλά και το ευρύτερο κοινό σήμερα.

περίπτωση της «λαϊκόδημοτικής» κιθάρας δυστυχώς δεν μελετήθηκε μέχρι σήμερα[11].

Στις μέρες μας όλο αυτό το ζήτημα επανήλθε στο προσκήνιο κυρίως με τη διδασκαλία της λαϊκής κιθάρας σε μουσικές σχολές, ωδεία αλλά κυρίως στο Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής μουσικής (Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας) του ΤΕΙ Ηπείρου στην Άρτα στα πλαίσια των μαθημάτων του Ιδρύματος. Το ρεπερτόριο αυτό επανεκτελέστηκε ελάχιστα (τουλάχιστον στη δισκογραφία) με σημείο αναφοράς έναν μονάχα δίσκο: «16 ρεμπέτικα παιγμένα με κιθάρα» του Δημήτρη Μυστακίδη[12], ενώ στις επανεκτελέσεις ρεμπέτικων τραγουδιών σήμερα συναντούμε ικανούς κιθαρίστες όπως ο Τάκης Φραγκούς, ο Δημήτρης Σφίγγος, ο Νίκος Κουκουλιτάκης, ο Γιώργος Μανιφάβας και άλλοι, με αξιόλογες ερμηνείες σε δίσκους του Αγάθωνα Ιακωβίδη, του Μπάμπη Τσέρτου, του Μανώλη Δημητριανάκη και άλλων γνωστών σύγχρονων καλλιτεχνών του ρεμπέτικου τραγουδιού.

Η έρευνα μας έχει ως στόχο να αναδείξει την ανάγκη μελέτης του ρεπερτορίου αυτού που συγκροτήθηκε από τις συνθέσεις και εκτελέσεις σημαντικών κιθαριστών του ρεμπέτικου οι οποίοι επέλεξαν να εκφραστούν μέσω της κιθάρας. Στην εργασία αυτή, με τα λιγοστά

---

[11] Αξίζει να επισημανθεί το γεγονός ότι η ηλεκτρική κιθάρα, αλλά και το «νεοδημοτικό» στο σύνολο του, απαξιώθηκε από τους «διαχειριστές» της παράδοσης και τις «επίσημες» δισκογραφικές εταιρίες που υποτίθεται ότι υπερασπίζονται το ζήτημα αυτό. Παρόλα αυτά, δεκάδες μικρές δισκογραφικές εταιρίες εξέδωσαν έναν πολύ σημαντικό αριθμό δίσκων του μουσικού αυτού ιδιώματος που βρήκε μεγάλη απήχηση στο κοινό.

[12] Μυστακίδης Δημήτρης, *16 ρεμπέτικα παιγμένα με κιθάρα*, Music Corner, Θεσσαλονίκη, 2006. Αξίζει να σημειωθεί ότι εφαλτήριο για την δημιουργία αυτού του δίσκου αποτέλεσε η διδακτική διαδικασία στα πλαίσια των μαθημάτων του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής (με το οποίο ο Δημήτρης Μυστακίδης συνεργάζεται ως καθηγητής λαϊκής κιθάρας) και η ανάγκη για δημιουργία ενός ρεπερτορίου που θα βοηθούσε στη διδασκαλία.

μεθοδολογικά εργαλεία, προβήκαμε σε με ανάλυση του ρεπερτορίου και σε μια πρώτη προσέγγιση του προσωπικού ύφους των κιθαριστών που μελετώνται στα πλαίσια της διερεύνησης του τρόπου με τον οποίο η κιθάρα αποτέλεσε έναν τόσο σημαντικό κρίκο στην αλυσίδα του ρεμπέτικου τραγουδιού. Αυτό επιτεύχθηκε με μια σειρά αναλύσεων μιας ομάδας τραγουδιών στα οποία η κιθάρα έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο.

Η παρούσα μελέτη χωρίζεται σε τρία κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια προσέγγιση του ρεπερτορίου σε σχέση με τους λαϊκούς δρόμους, τους ρυθμούς και τους τύπους ορχήστρας που χρησιμοποιούνται. Μια σειρά από συνοπτικούς στατιστικούς πίνακες, μας δίνει μια πρώτη εικόνα για το ρεπερτόριο αυτό.

Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται η ανάλυση του ρεπερτορίου και η παράθεση κάποιων συμπερασμάτων σε μελωδικό, ρυθμικό, αρμονικό αλλά και δισκογραφικό επίπεδο ανά συνθέτη, αναδεικνύοντας τα προσωπικά υφολογικά χαρακτηριστικά του καθενός στο έργο του.

Το τρίτο κεφάλαιο αποτελεί τη σύνθεση και κριτική ανάλυση των συμπερασμάτων των προηγούμενων κεφαλαίων ώστε να προβούμε στα γενικότερα συμπεράσματα, που μας δείχνουν μέσα από την εξέλιξη της λαϊκής κιθάρας το πέρασμα από την πολυδιαστηματική τροπικότητα και τα μακάμ, στην ίσα συγκερασμένη λειτουργική αρμονία της Δύσης.

Βέβαια, η εργασία αυτή δεν αποτελεί μια διεξοδική ανάλυση του διαστηματικού κόσμου των μακάμ, ούτε έχει ως στόχο να αποκαταστήσει πλήρως τις σχέσεις μεταξύ των τροπικών συστημάτων της Ανατολής και της Δύσης.

Επιχειρεί να καταδείξει εντούτοις, μέσω του ρεπερτορίου της κιθάρας, την μετάβαση από τη μία τροπική συμπεριφορά στην άλλη, μέσω του κατεξοχήν αρμονικού οργάνου της αστικής λαϊκής ορχήστρας, σε μια προσπάθεια κατανόησης όλων των επιμέρους αλλαγών που θα επέλθουν.

2. Χρονικό πλαίσιο αναφοράς

Η κιθάρα στο λαϊκό αστικό τραγούδι, πρωτοεμφανίστηκε πιθανότατα στη Σμύρνη που αποτελούσε ένα διεθνές κέντρο εμπορίου, με αποτέλεσμα να δέχεται συνεχώς πολλές επιρροές από διάφορα μέρη του κόσμου[13]. Έτσι λοιπόν άρχισε να χρησιμοποιείται στις Εστουδιαντίνες και στις μαντολινάτες, συνεπώς στο ρεμπέτικο και στο ελαφρό τραγούδι. Στα τέλη του 19ου αιώνα διαμορφώνεται η πρώτη Εστουδιαντίνα από τον Βασίλη Σιδερή και εμφανίζεται στη Σμύρνη το 1898, ως μια ορχήστρα που αποτελείται από δύο φυσαρμόνικες[14], ένα μαντολίνο και μια κιθάρα[15]. Επίσης εμφανίστηκαν για μικρό χρονικό διάστημα οι κιθάρες με δύο μπράτσα, όπου στο δεύτερο μπράτσο υπήρχαν μία ή δύο μπάσες χορδές οι οποίες έδιναν τη δυνατότητα να ακούγονται τονικές και δεσπόζουσες χαμηλότερου κουρδίσματος. Χαρακτηριστική είναι η απεικόνιση της Σμυρναίικης Εστουδιαντίνα τα «Πολιτάκια» σε καρτ-ποστάλ των αρχών του 20ου αιώνα[16] όπως και η περίπτωση του Βαγγέλη Παπάζογλου ο οποίος απεικονίζεται το 1933 μαζί με την κομπανία του με μια κιθάρα τέτοιου τύπου[17]. Σε καλλιτεχνικό επίπεδο όλοι αυτοί οι μουσικοί που δραστηριοποιούνταν στη Σμύρνη φαίνεται είχαν μια αμοιβαία επικοινωνία και επαφή. Αυτό μας μαρτυρά και το γεγονός ότι ο

---

[13] Καλυβιώτης Αριστομένης, *Σμύρνη, η μουσική ζωή 1900-1922:η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*, Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα, 2002.

[14] Ο Κουνάδης με τον όρο «φυσαρμόνικες», εννοεί την αρμόνικα τον προκάτοχο δηλαδή του ακορντεόν.

[15] Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο* (τομ. Α), Κατάρτι, Αθήνα, 2001, σ. 295.

[16] *ο.π.*

[17] Κουνάδης Παναγιώτης, *ο.π.,* (τομ. Β), σ. 46.

Βαγγέλης Παπάζογλου έμαθε μουσική σημειογραφία από το Σπύρο Περιστέρη, όταν μπήκε στην Εστουδιαντίνα «Τα Πολιτάκια» η οποία αποτελούσε *ένα καλλιτεχνικό «εργαστήρι»*[18] στην πόλη της Σμύρνης. Όλο αυτό το δίκτυο των μουσικών μετά το 1922 εγκαθίσταται στην Ελλάδα και αρχίζει πάλι να δραστηριοποιείται καλλιτεχνικά. *«Λόγω του αδιαμφισβήτητου επαγγελματισμού τους οι ταλαντούχοι και δεξιοτέχνες αυτοί Σμυρνιοί, ήδη γνωστοί στον κόσμο της νεοσύστατης μουσικής βιομηχανίας, γρήγορα θα αναλάβουν διευθυντικές θέσεις στις εταιρίες γραμμοφώνησης και ούτε λίγο ούτε πολύ και θα σηκώσουν τελικά στους ώμους τους όλη τη μετέπειτα εγχώρια παραγωγή»*[19]*.* Η παραγωγή τραγουδιών των Σμυρνιών αλλά και των Κωνσταντινουπολιτών συνθετών είναι τεράστια. Επίσης οι μουσικοί αυτοί δεν συμμετέχουν μόνο στις ηχογραφήσεις των δικών τους τραγουδιών, αλλά παίρνουν μέρος και σε ηχογραφήσεις άλλων σαν οργανοπαίκτες ενίοτε δε και ως ενορχηστρωτές. Μάλιστα οι εκπρόσωποι της σχολής του Πειραιά φαίνεται να έχουν μεγάλη εμπιστοσύνη και να νιώθουν σεβασμό για τους Σμυρνιούς. Η παρουσία του Κώστα Σκαρβέλη και του Σπύρου Περιστέρη στις ηχογραφήσεις του Μάρκου Βαμβακάρη αλλά και άλλων υπήρξε καταλυτική. *«Δεν έχουμε κατανοήσει ακόμα πόσο η μουσική του αυτοδίδακτου Μάρκου επηρεάζεται από τη στιγμή που ο Περιστέρης επιλέγει τις μελωδίες που θα ηχογραφήσει ο θρύλος αυτός του ρεμπέτικου, αλλά και τις εκτελεί ο ίδιος, εμφανώς εξορθολογίζοντας το αυθεντικότατο, αλλά στοιχειώδες μουσικό συντακτικό του»*[20]*.* Η επικράτηση, θα μπορούσαμε να πούμε η ολοκληρωτική κυριαρχία, της

---

[18] Κουνάδης Παναγιώτης, *ο.π.* (τομ. Β), σ. 180.

[19] Κοκκώνης Γιώργος, αδημοσίευτο κείμενο από εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου *«Αγροτική Κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός»,* Αθήνα 25-27 Μαΐου 2005.

[20] Κοκκώνης Γιώργος, *ο.π.*

σχολής του Πειραιά και της διάσημης –από τα μέσα της δεκαετίας του 1930 και μετά- ξακουστής τετράδος (Μάρκος Βαμβακάρης, Ανέστος Δελιάς, Γιώργος Μπάτης, Στράτος Παγιουμτζής) και οι διαφοροποιήσεις της από την σμυρναίικη σχολή, έφεραν μεγάλες αλλαγές στην αστική λαϊκή μουσική του ελλαδικού χώρου.

Ο Κώστας Σκαρβέλης δέσποζε στην ελληνική δισκογραφία σαν συνθέτης αφήνοντας περίπου 200 τραγούδια, αλλά και σαν εκτελεστής και ενορχηστρωτής, συμμετέχοντας σε εκατοντάδες ηχογραφήσεις ρεμπέτικων αλλά και ελαφρών τραγουδιών. Ως καλλιτεχνικός διευθυντής και υπεύθυνος επιλογής του ρεπερτορίου της Columbia (από το 1930 ως των κλείσιμο του εργαστασίου το 1941) «*διαμόρφωσε μαζί με τους συνάδελφους και συνεργάτες του, Παναγιώτη Τούντα, Δημήτρη Σέμση Σαλονικιό, Ιωάννη Δραγάτση ή Ογδοντάκη και Σπύρο Περιστέρη το νεότερο ύφος στο λαϊκό τραγούδι των πόλεων*»[21]. Πλέον ο Κώστας Σκαρβέλης χαρακτηρίζεται σαν ένας από τους σημαντικότερους εκπρόσωπους του ρεμπέτικου τραγουδιού αυτής της περιόδου.

Σε οργανολογικό επίπεδο, τα βιολιά, τα σαντούρια, τα ούτια δίνουν τη θέση τους στα μπουζούκια και τους μπαγλαμάδες, ενώ η κιθάρα καθιερώνεται πλέον ως το απαραίτητο συνοδευτικό όργανο στη νέα πραγματικότητα. Σταδιακά υπάρχει μια εξέλιξη μέσα στην οποία φαίνεται να παραγκωνίζεται η πολυδιαστηματική τροπικότητα και τα «ανατολίτικα» μουσικά χαρακτηριστικά, αφού η κιθάρα ως ίσα συγκερασμένο όργανο τροποποιεί τον διαστηματικό κόσμο των μακάμ. Αυτό οδηγεί στον παντελή συγκερασμό της αστικής λαϊκής μουσικής, κυρίως μετά το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1930, όταν τα «σαντουρόβιολα» δίνουν τη θέση τους στα μπουζούκια. Έτσι όλα τα ασυγκέραστα όργανα εγκαταλείπονται. Πλέον η κιθάρα, η οποία αρχικά

[21] Κουνάδης Παναγιώτης, *ο.π.,* (τομ. Β), σ. 87.

είχε το ρόλο του ισοκράτη (με λιτές μπασογραμμές[22] και μικρή οριζόντια κίνηση), συνοδεύει με πλήρεις κάθετες συγχορδίες.

Στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, *«το μεγάλο μεταναστευτικό ρεύμα προς τις ΗΠΑ, ανάμεσα στο 1893 και στο 1924, μετέφερε εκτός Ελλάδος πάνω από μισό εκατομμύριο Έλληνες (κατά τα επίσημα στατιστικά στοιχεία)»*[23]. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη μεταφορά του δημοτικού και του ρεμπέτικου τραγουδιού από τους μετανάστες στο νέο κόσμο. Εκεί, οι δισκογραφικές εταιρίες είδαν να ανοίγεται μια νέα αγορά στον τόπο υποδοχής των Ελλήνων μεταναστών και ξεκίνησαν τις ηχογραφήσεις ρεμπέτικων τραγουδιών στις ΗΠΑ (εδώ δραστηριοποιείται ο Κώστας Δούσας, ο Γιώργος Κατσαρός, η Μαρίκα Παπαγκίκα και άλλοι), ή χρηματοδότησαν μια σειρά ηχογραφήσεων στην Ελλάδα αλλά με αποκλειστική κυκλοφορία των δίσκων στις ΗΠΑ (Α. Κωστής), στοιχείο που αντλούμε κυρίως από τις ετικέτες των δίσκων στις οποίες αναγράφεται *«Recorded in Athens»*[24]. Στις ΗΠΑ κάποιοι από τους καλλιτέχνες αυτούς επηρεάστηκαν περισσότερο και κάποιοι λιγότερο από το μουσικό κλίμα που βρήκαν στο νέο τόπο υποδοχής. Σε κάποιες ηχογραφήσεις του Γιώργου Κατσαρού λόγου χάριν, είναι έντονα τα στοιχεία που ο κιθαρίστας αυτός πρόσθεσε στη μουσική του από τα blues, τη μουσική των νέγρων των ΗΠΑ, όπως θα δούμε παρακάτω.

Οι επιρροές από τις μουσικές της Αμερικάνικης ηπείρου, επανεμφανίζονται δύο δεκαετίες αργότερα και στη μουσική του Μανώλη Χιώτη. Η εξάπλωση της δισκογραφίας έφερε στην Ελλάδα μια σειρά

---

[22] Οι μελωδικές κινήσεις στη χαμηλή έκταση της κιθάρας ονομάζονται από τους λαϊκούς μουσικούς μπασογραμμές. Για λόγους συντομίας θα χρησιμοποιούμε στο εξής αυτό τον όρο.

[23] Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο* (τομ. Β), Κατάρτι, Αθήνα, 2003, σ. 199.

[24] *ο.π.,* σ. 114-115.

δίσκων λατινοαμερικάνικης, jazz και blues μουσικής. Ο Μανώλης Χιώτης επηρεάστηκε από τις μουσικές αυτές και όντας ανήσυχος καλλιτεχνικά, έδωσε άλλη πνοή στην κιθάρα και τη χρήση της και ενίσχυσε περισσότερο το ρόλο του σολίστα επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση αυτού με την υπόλοιπη ορχήστρα. Ο χαρισματικός αυτός μουσικός επηρεασμένος έντονα από το Γάλλο τσιγγάνο Django Reinhardt[25] (όχι μόνο σε μουσικό επίπεδο αλλά και στη μίμηση της εικόνας του), απέβαλε και τα τελευταία χαρακτηριστικά που μαρτυρούσαν τη σχέση της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής με την πολυδιαστηματική τροπικότητα και τα μακάμ από το έργο του. Εκτός αυτών των τραγουδιών, ο Χιώτης δεν υποβάθμισε το ρόλο της κιθάρας σε αποκλειστικά αρμονικό και ρυθμικό, σε όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας, αναδεικνύοντας την και δίνοντας της ρόλο σολιστικού οργάνου, σύμφωνα με τις ενορχηστρωτικές του προτιμήσεις[26].

Σε δισκογραφικό επίπεδο, ηχογραφήσεις μόνο με κιθάρες έχουμε από το 1927, χρονολογία εμφάνισης του Γιώργου Κατσαρού στη δισκογραφία, ως το 1955, όταν ο Μανώλης Χιώτης ηχογράφησε και την τελευταία του σύνθεση όσον αφορά τα τραγούδια που εκτελέστηκαν με κιθάρες. Από το 1932 ως και το 1939 οι ηχογραφήσεις αυτές πυκνώνουν και η συντριπτική πλειοψηφία τους κυκλοφορεί αυτό το διάστημα. Μέχρι στιγμής, έχουν εντοπιστεί τέτοιες ηχογραφήσεις σαν συνθέσεις των: Κώστα Δούσα, Γιώργου Κατσαρού, Α. Κωστή, Μανώλη Χρυσαφάκη, Κώστα Τζόβενου, Σωτήρη Γαβαλά, Αντώνη Διαμαντίδη (Νταλγκά), Ρόζας

---

[25] Αυτό το στοιχείο δεν έχει διασταυρωθεί βιβλιογραφικά, ούτε πρόκειται για μαρτυρία του Μανώλη Χιώτη, αλλά είναι μια παραδοχή με την οποία συμφωνούν όλοι οι μουσικοί με τους οποίους συζήτησα για το θέμα αυτό.

[26] Βλ. ενδεικτικά: *Έρωτα μου κατεργάρη*, Μαίρη Λίντα, Μανώλης Χιώτης, Odeon Ελλάδος, GA-8009, 1958.

Εσκενάζη, Ζαχαρία Κασιμάτη, Κώστα Καρίπη, Ιάκωβου Μοντανάρη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Κώστα Σκαρβέλη, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη, Μάρκου Βαμβακάρη, Μανώλη Χιώτη και Πάνου Πετσά.

Πρώτο Κεφάλαιο

1.1 Συνθέτες και ρεπερτόριο

Στη συγκεκριμένη έρευνα θα χρησιμοποιηθούν 61 τραγούδια των (κατά χρονολογική σειρά εμφάνισης στη δισκογραφία) Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη. Επιλέξαμε τους παραπάνω συνθέτες-κιθαρίστες, επειδή το έργο τους (σαν συνθέτες, αλλά και σαν κιθαρίστες) επέδρασε καθοριστικά στην εξέλιξη της λαϊκής κιθάρας. Δεν επιλέξαμε συνθέσεις άλλων δημιουργών στις οποίες πρωτοστατεί η κιθάρα για λόγους οικονομίας χώρου και χρόνου. Κάτι τέτοιο θα φώτιζε στο μέλλον περισσότερο την πορεία της κιθάρας στην ιστορία του λαϊκού τραγουδιού. Από το συνολικό έργο των συνθετών-κιθαριστών αυτών, στην έρευνα μας θα χρησιμοποιηθούν τα τραγούδια που παίχτηκαν αποκλειστικά με κιθάρες, αλλά και τα τραγούδια στα οποία η κιθάρα δεν επισκιάζεται από τα υπόλοιπα όργανα. Πρόκειται κυρίως για τραγούδια στα οποία συναντήσαμε τη διακριτική παρουσία του βιολιού, του ακορντεόν, του μπαγλαμά και κάποιων ιδιόφωνων κρουστών όπως τα ποτηράκια.

Τα τραγούδια αυτά, ανά συνθέτη είναι:

Κώστας Δούσας

Τίτλος	Ερμηνευτής	Έτος	Αριθ. δίσκου	Εταιρία
Το καλογεράκι	Κώστας Δούσας	1930	CO-56229F	Columbia Αμερικής
Τσαχπίνα	Κώστας Δούσας	1930	CO-56229F	»
Ο παραπονιάρης	Κώστας Δούσας	1931	CO-56242F	»
Το μωρό	Κώστας Δούσας	1931	CO-56277F	»
Μις Ελλάς	Κώστας Δούσας	1931	CO-56277F	»
Η βασίλισσα	Κώστας Δούσας	1932	CO-56310F	»
Μανωλάκης ο χασικλής	Κώστας Δούσας	1932	CO-56319F	»
Η έμορφη Αττάλεια	Κώστας Δούσας	1932	CO-56319F	»

Ο Κώστας Δούσας έχει ηχογραφήσει είκοσι τραγούδια[27] εκ των οποίων μόνο τα παραπάνω οκτώ είναι παιγμένα αποκλειστικά με κιθάρα.

Α. Κωστής

Ήσουνα ξυπόλητη	Α. Κωστής	1930	VI-58061	Victor Αμερικής
Στην υπόγα[28]	Α. Κωστής	1930	VI-58061	»
Γιάννης χασικλής	Α. Κωστής	1930	VI-58067	»
Κάηκε κι ένα σχολείο	Α. Κωστής	1930	VI-58067	»

[27] Βλ. Μανιάτης Δημ. Διονύσης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 2006.

[28] Το τραγούδι αυτό γνώρισε μεγάλη εμπορική επιτυχία, αφού δύο χρόνια μετά την πρώτη κυκλοφορία του δίσκου επανεκδόθηκε από την Victor Αμερικής με αριθμό δίσκου VI-58061, στην οποία μάλιστα εμφανίζεται σαν συνθέτης κάποιος με το όνομα Τέντης.

Τρούμπα	Οργανικό	1931	VI-58080	Victor Αμερικής
Ντερτλίδικος χορός	Α. Κωστής	1931	VI-58080	»
Τούτο το καλοκαιράκι	Α. Κωστής	1931	VI-58092	»
Αδυνάτισα ο καημένος	Α. Κωστής	1931	VI-58092	»
Με πιάνουνε ζαλάδες	Α. Κωστής	1931 ή 32	VI-58116	»
Απ' την πόρτα σου περνώ[29]	Α. Κωστής	1931 ή 32	VI-58116	»
Η φυλακή είναι σχολείο	Α. Κωστής	1931	ORS-613	Orthophonic Αμερικής
Τουμπελέκι τουμπελέκι	Α. Κωστής	1931	ORS-613	»

Ο συνθέτης, στιχουργός, κιθαρίστας, διευθυντής ορχήστρας, σκιτσογράφος, ηθοποιός και αρθρογράφος, Α. Κωστής είναι υπεύθυνος για μια σειρά δίσκων που ηχογραφήθηκαν στην Αθήνα για λογαριασμό αμερικάνικων δισκογραφικών εταιριών και κυκλοφόρησαν στις ΗΠΑ. Δεν ηχογράφησε μόνο ρεμπέτικα τραγούδια, αλλά και ελαφρά, επιθεωρησιακά και χιουμοριστικά τραγούδια ως διευθυντής της πρώτης στην Ελλάδα ορχήστρας με χαβάγιες με το όνομα «Άσπρα πουλιά»[30].

[29] Το τραγούδι αυτό δεν έχει βρεθεί ακόμη από τον γράφοντα, παρά την εκτενή αναζήτηση του. Για αυτό το λόγο δεν συμπεριλαμβάνεται στην έρευνα μας. Επίσης τα δύο τραγούδια *«Απ' την πόρτα σου περνώ»* και *με «πιάνουνε ζαλάδες»* με αριθμό δίσκου VI-58116 σύμφωνα με την έρευνα του Παναγιώτη Κουνάδη ηχογραφήθηκαν από την εταιρία Orthophonic, ενώ σύμφωνα με τον Διονύση Μανιάτη ηχογραφήθηκαν από την RCA Victor. Πάντως ο αριθμός δίσκου που μας δίνει ο Μανιάτης -αν φυσικά είναι σωστός- μας δείχνει ότι πρόκειται για ηχογράφηση που έγινε για λογαριασμό της RCA Victor.

[30] Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Κουνάδης Παναγιώτης*, ο.π.*, (τομ. Β), σ. 113-123.

Γιώργος Κατσαρός

Και γιατί δε μας το λες	Γιώργος Κατσαρός	1928	VI-59065	Victor Αμερικής
Με τις τσέπες αδειανές	Γιώργος Κατσαρός	1934	CO-56345F	Columbia Αμερικής
Χτες το βράδυ στου Καρίπη	Γιώργος Κατσαρός	1935	CO-56358F	»
Βρε μάγκα το μαχαίρι σου	Γιώργος Κατσαρός	1938	ORS-463	Orthophonic Αμερικής
Βάρκα γιαλό (μας πήγαν εξορία)	Γιώργος Κατσαρός	1946	F-9014	Standard Αμερικής
Σαλταδόροι	Γιώργος Κατσαρός	1947	F-9025	»

Ο Γιώργος Κατσαρός έχει ηχογραφήσει εξήντα ένα[31] τραγούδια εκ των οποίων τα περισσότερα είναι παιγμένα με μια κιθάρα. Για οικονομία χώρου και χρόνου στη συγκεκριμένη εργασία θα αναλυθούν μόνο εφτά τραγούδια, αφού δεν παρουσιάζεται σχεδόν καμία εξέλιξη στο έργο του στο πέρασμα του χρόνου. Ωστόσο, τα τραγούδια που παρουσιάζονται εδώ επιλέχθηκαν βάσει χρονολογίας ώστε να καλύπτουν όλη του την πορεία, η οποία ξεκινά το 1927 και τελειώνει το 1948 όσον αφορά στα τραγούδια που ηχογραφήθηκαν αποκλειστικά με κιθάρες.

[31] Για το συνολικό κατάλογο του έργου του Γιώργου Κατσαρού βλ. Μανιάτης Δημ. Διονύσης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 2006.

Κώστας Σκαρβέλης

Ο μπεκρής[32]	Αντώνης Νταλγκάς	1928	X-80037	Pathe Γαλλίας
Ο βλάμης του Ψυρρή	Ρίτα Αμπατζή	1933	GA-1630	Odeon Ελλάδος
Δυο μάγκες με βαρέσανε	Στελλάκης Περπινιάδης	1934	DG-2123	Columbia Ελλάδος
Στα ξένα μ' άφησες	Ρίτα Αμπατζή	1936	AO-2328	His Masters Voice Ελλάδος
Ερηνάκι	Κώστας Ρούκουνας	1936	B-21885	Parlophone Ελλάδος
Μανώλη κάθισε καλά	Ρόζα Εσκενάζη	1936	DG-6269	Columbia Ελλάδος
Δεν θέλω πια να με κοιτάς	Γ. Κάβουρας, Κ. Ρούκουνας	1937	B-21932	Parlophone Ελλάδος

Στη δισκογραφία υπάρχουν περίπου 200 τραγούδια–συνθέσεις του Κώστα Σκαρβέλη. Επίσης συμμετείχε σαν εκτελεστής και ενορχηστρωτής σε αναρίθμητες ηχογραφήσεις από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 ως το 1941 όταν και σταμάτησε η παραγωγή δίσκων. Συνοδεύει με την κιθάρα του όλους τους εκπρόσωπους ρεμπέτικου της σμυρναίικης σχολής και της σχολής του Πειραιά στιγματίζοντας το ύφος των ηχογραφήσεων. Στη μελέτη αυτή εξετάζουμε μόνο τα παραπάνω τραγούδια που ηχογράφησε με κιθάρες, ένας από τους σημαντικότερους κιθαρίστες της ελληνικής λαϊκής αστικής μουσικής.

[32] Το συγκεκριμένο τραγούδι, αν και δεν είναι αποκλειστικά παιγμένο με κιθάρες, χρησιμοποιείται στην έρευνα, επειδή έχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον στην αρμονική υποστήριξη που γίνεται από την κιθάρα του Κώστα Σκαρβέλη.

Βαγγέλης Παπάζογλου

Λαχανάδες	Κατίνα Χωματιανού	1933	B-21747	Parlophone Ελλάδος
Μαρίκα χασικλού	Κώστας Ρούκουνας	1934	B-21765	»
Βάλε με στην αγκαλιά σου	Κώστας Ρούκουνας	1934	GA-1821	Odeon Ελλάδος
Ντερβίσαιννα	Κώστας Ρούκουνας	1934 ή 35[33]	GA-1821	»
Μου φαίνεται	Στελλάκης Περπινιάδης	1935	DG-6144	Columbia Ελλάδος
Του δρόμου το παιδί	Γιώργος Κάβουρας	1937	B-21918	Parlophone Ελλάδος
Η καλόγρια	Ρίτα Αμπατζή	1937	AO-2400	His Masters Voice Ελλάδος

Το έργο του Βαγγέλη Παπάζογλου, παρά το μικρό αριθμητικά μέγεθος του, περιέχει συνθέσεις που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του ρεπερτορίου της εποχής. Ως σημαντικό χαρακτηριστικό, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε το γεγονός ότι σε ενορχηστρωτικό επίπεδο, στο έργο του υπάρχει μεγάλη ποικιλία τύπων ορχήστρας μέσα στην οποία η κιθάρα πρωτοστατεί.

[33] Σύμφωνα με το Μανιάτη το τραγούδι ηχογραφήθηκε το 1934, ενώ σύμφωνα με τον Κουνάδη ηχογραφήθηκε το 1935.

Στέλιος Χρυσίνης

Ελένη μικροπαντρεμένη	Στελλάκης Περπινιάδης	1934	DG-6052	Columbia Ελλάδος
Αργιλέ μου γιατί σβήνεις	Γεωργία Μιττάκη	1935	GA-1888	Odeon Ελλάδος
Μαργαρίτα	Ρίτα Αμπατζή	1935	AO-2352	His Masters Voice Ελλάδος
Μάνα μου διώξε τους γιατρούς	Ρίτα Αμπατζή	1937	AO-2352	»
Ότι ζητήσεις θα το βρεις	Στ. Ρεμούνδος	1937	AO-2420	»

Παραγωγικότατος συνθέτης και εξαιρετικός εκτελεστής, ο Στέλιος Χρυσίνης αντικατέστησε το Δημήτρη Σέμση στην καλλιτεχνική διεύθυνση της Columbia και της His Masters Voice μετά το θάνατο του τελευταίου το 1950. Η συμμετοχή του στις ηχογραφήσεις δίσκων είναι πολύ μεγάλη, στις 78 και στις 45 στροφές, από το 1930 περίπου που έκανε την εμφάνιση του, ως το 1970.

Σπύρος Περιστέρης

Τεκετζής	Ζαχαρίας Κασιμάτης	1933	B-21707	Parlophone Ελλάδος
Ο μάγκας του Βοτανικού	Ζαχαρίας Κασιμάτης	1933	B-21708	»
Ντερτιλίδικο	Οργανικό	1933	GA-1666	Odeon Ελλάδος
Ο μερακλής	Οργανικό	1933	GA-1666	»

Εν τάξει[34]	Ρόζα Εσκενάζη	1934	GA-1722	Odeon Ελλάδος
Στο μαύρο βρίσκω λησμονιά	Κώστας Ρούκουνας	1934	GA-1769	»
Η κατάρα του χαρτοπαίχτη	Ρόζα Εσκενάζη	1934	GA-1772	»
Μακρύ ζωνάρι θα φορώ[35]	Ρόζα Εσκενάζη	1934	GA-1772	»
Ούζο, χασίς[36]	Ρόζα Εσκενάζη	1934	GA-1791	»
Ο σορόπης[37]	Κώστας Ρούκουνας	1935	GA-1906	»
Μες τον τεκέ της Μαριγώς	Τάκης Νικολάου	1935	ORS-344	Orthophonic Αμερικής

Το προσωπικό ύφος του Σπύρου Περιστέρη ως εκτελεστή κιθάρας και μπουζουκιού, στιγμάτισε δεκάδες ηχογραφήσεις δικών του και όχι μόνο συνθέσεων. Επίσης, έπαιξε σημαντικό ρόλο στην επιλογή και διαμόρφωση του ρεπερτορίου της Odeon και της Parlophone από τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή.

---

[34] Το τραγούδι αυτό αν και είναι καταχωρημένο στο όνομα του Γιώργου Καμβύση είναι δημιουργία του Σπύρου Περιστέρη, σύμφωνα με συζητήσεις που έγιναν με άλλους κιθαρίστες, αφού το προσωπικό ύφος του Γιώργου Καμβύση δεν μοιάζει καθόλου με το ύφος του συγκεκριμένου τραγουδιού.

[35] Αυτό το τραγούδι είναι στο όνομα κάποιου Γ. Μακρή, αλλά είναι πασιφανές ότι πρόκειται για δημιουργία του Σπύρου Περιστέρη. Το όνομα αυτό είναι πιθανότατα ένα από τα ψευδώνυμα του Περιστέρη, αφού το συναντούμε και σε άλλους δίσκους με δημιουργίες του.

[36] Αυτό το τραγούδι είναι καταχωρημένο ως σύνθεση του Μίνωα Τσάμα (ψευδώνυμο του Μίνωα Μάτσα, στενού συνεργάτη του Σπύρου Περιστέρη), αλλά είναι σύνθεση του Περιστέρη, αφού θυμίζει έντονα το προσωπικό του ύφος.

[37] Ισχύει το ίδιο με την υποσημείωση 35.

Μανώλης Χιώτης

Ο πασατέμπος	Ιωάννα Γεωργακοπούλου, Μανώλης Χιώτης	1946	AO-2698	His Masters Voice Ελλάδος
Βουνό με βουνό	Στελλάκης Περπινιάδης, Μανώλης Χιώτης	1946	DG-6618	Columbia Ελλάδος
Τζεμιλέ	Μανώλης Χιώτης, Λίτσα Χάρμα	1947	DG-6664	»
Για κοίταξε βρε κόσμε[38]	Στελλάκης Περπινιάδης	-	-	-
Έχασα τα μάτια τα ωραία	Μαρίκα Νίνου, Μανώλης Χιώτης	1950	AO-2948	His Masters Voice Ελλάδος
Να γλιτώσουμε κι οι δύο	Μάγια Μελάγια, Μανώλης Χιώτης	1955	DG-7174	Columbia Ελλάδος

Ο Χιώτης ταυτίζεται κυρίως με το τετράχορδο μπουζούκι, αφού είναι ο υπεύθυνος για την τόσο μεγάλη απήχηση που βρήκε το όργανο αυτό τόσο από τους μουσικούς, όσο και από το κοινό. Παρόλα αυτά έχει αφήσει έναν σχετικά μεγάλο αριθμό συνθέσεων που ο ίδιος παίζει τρίχορδο μπουζούκι και έναν μικρό αριθμό συνθέσεων εκτελεσμένων με κιθάρες που παρουσιάζουν ενδιαφέρον και αναλύονται στη μελέτη αυτή.

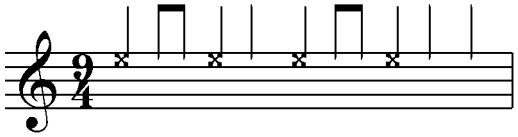
[38] Δεν υπάρχουν στοιχεία για αυτό το τραγούδι, αλλά μέσω της ακρόασης και της ανάλυσης συμπεραίνουμε ότι συντέθηκε και ηχογραφήθηκε πριν από το 1950.

1.2 Ρυθμολογική προσέγγιση του υλικού

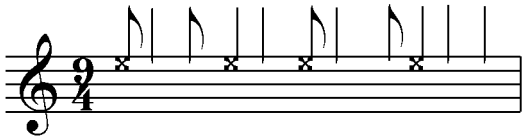
Στο κεφάλαιο αυτό παρατίθενται οι ρυθμικοί τύποι που συναντούμε στο υπό ανάλυση υλικό. Η παράθεση γίνεται συνοπτικά και έχει ως στόχο να δείξει μια συνολική εικόνα των ρυθμικών σχημάτων που κυριαρχούν σ' αυτό το ρεπερτόριο. Εδώ παρουσιάζονται μόνο τα τυπικά ρυθμικά μοτίβα και οι όποιες διαφοροποιήσεις ή παραλλαγές που εμφανίζονται, εξετάζονται στο κεφάλαιο της ανάλυσης.

Οι ρυθμοί που συναντούμε είναι οι εξής[39]:

Παλιό ζεϊμπέκικο:

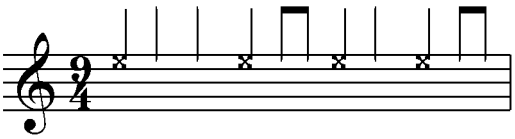


Καινούργιο ζεϊμπέκικο:

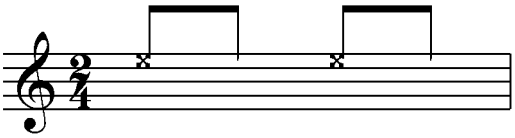


[39] Τα ρυθμικά μοτίβα αντλούνται από την μελέτη, Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Fagotto books και ΤΛΠΜ, Αθήνα, 2006 και από προσωπικές σημειώσεις του γράφοντα από τα μαθήματα Ρυθμολογία Ι και Ρυθμολογία ΙΙ (εισηγ. Παύλου Λευτέρης) στο ΤΛΠΜ.

Παλιό απτάλικο:

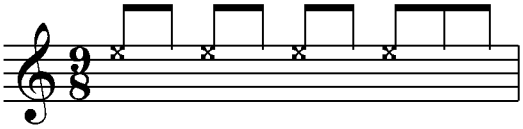


Χασάπικο:



Τσιφτετέλι:

Καρσιλαμάς



Καμηλιέρικο ζεϊμπέκικο (9/8) σε μια ιδιαίτερη μορφή που παρουσιάζεται αναλυτικά στο κύριο μέρος της ανάλυσης.

Επτάσημος (7/8) σε διάφορες μορφές οι οποίες περιέχονται στο κυρίως μέρος της ανάλυσης λόγω κάποιων ιδιαιτεροτήτων που παρουσιάζουν, αφού πρόκειται για ένα ρυθμό που δεν χρησιμοποιήθηκε ευρέως στο ρεμπέτικο.

Μπολερό-οριεντάλ (4/4) που παρουσιάζεται σε ένα μόνο τραγούδι, αλλά επειδή παρουσιάζει κι αυτό κάποιες ιδιαιτερότητες περιέχεται στο κυρίως μέρος της ανάλυσης.

Παρουσιάζονται και κάποιοι ακόμη ρυθμοί όπως το **βαλς (3/4)**, και δύο τραγούδια που συνδυάζουν δύο τύπους ρυθμικών, το *«Ερηνάκι»* του Κώστα Σκαρβέλη (3/4 και χασάπικο 2/4), ο *«Τεκετζής»* του Σπύρου Περιστέρη (5/8 και 9/8), που επίσης λόγω των ιδιαιτεροτήτων τους παρουσιάζονται αναλυτικότερα παρακάτω.

Οι ρυθμοί που μόλις αναφέρθηκαν δεν παρουσιάζονται με την ίδια συχνότητα. Ο παρακάτω στατιστικός πίνακας μας δείχνει την συχνότητα εμφάνισης στο υπό ανάλυση ρεπερτόριο και τη χρονική διάρκεια που καλύπτει ο κάθε ρυθμός.

Ρυθμοί[40]	**Αριθμός τραγουδιών**	**Ποσοστό (%)**	**Χρονική διάρκεια**
Παλιό ζεϊμπέκικο	25	41,6	1930-1947
Καινούργιο ζεϊμπέκικο	2	3,3	1931-1932
Απτάλικο	7	11,6	1933-1937
Χασάπικο	10	16	1931-1955
Τσιφτετέλι	3	5	1931
Καμηλιέρικο ζεϊμπέκικο	1	1,6	1932
Εφτάσημος	2	3,3	1930-1932
Μπολερό-οριεντάλ	1	1,6	1947
Βαλς	2	3,3	1934-1950
Καρσιλαμάς	1	1,6	1932
Άλλα[41]	6	10	1928-1946

[40] Στους στατιστικούς πίνακες δεν υπολογίζουμε το τραγούδι *«ο μπεκρής»* του Κώστα Σκαρβέλη, αφού δεν είναι αποκλειστικά παιγμένο με κιθάρες και δεν αναλύεται. Απλά το συμπεριλαμβάνουμε στην μελέτη αυτή ως χαρακτηριστικό δείγμα της πολυπλοκότητας στον τρόπο με τον οποίο υποστηρίζει αρμονικά και ρυθμικά τις συνθέσεις του ο ικανότατος αυτός κιθαρίστας.

[41] Εδώ τοποθετούμε δύο τραγούδια (ένα του Σκαρβέλη κι ένα του Περιστέρη) που συνδυάζουν ιδιαίτερους ρυθμικούς τύπους, ένα ζεϊμπέκικο του Α. Κωστή που παρουσιάζει κάποια ρυθμική ιδιαιτερότητα, ένα τετράσημο του Γιώργου Κατσαρού και

Όπως και στο σύνολο του ρεμπέτικου τραγουδιού, έτσι και στα ρεμπέτικα που εκτελέστηκαν με κιθάρες, ο ρυθμικός τύπος που πρωτοστατεί είναι το ζεϊμπέκικο, το οποίο μάλιστα εμφανίζεται σε διάφορες μορφές (παλιό ζεϊμπέκικο, καινούργιο ζεϊμπέκικο, απτάλικο, καμηλιέρικο). Τα 35 εκ των 61 τραγουδιών που αναλύονται στην έρευνα αυτή, δηλαδή περισσότερα από τα μισά (σε ποσοστό 57.3%) είναι ζεϊμπέκικα. Το γεγονός αυτό μας δείχνει την κυριαρχία του ζεϊμπέκικου, αφού ο αμέσως επόμενος (σε σειρά εμφάνισης) ρυθμός έχει το ποσοστό του 16% (χασάπικο).

Οι τρόποι ρυθμικής συνοδείας από την κιθάρα που εμφανίζονται είναι οι εξής:

1. Συνοδεία με ισοκράτη
2. Συνοδεία με ισοκράτη και λιτές μπασογραμμές
3. Συνοδεία με συγχορδίες
4. Συνοδεία με συγχορδίες και μπασογραμμές
5. Συνοδεία με ισοκράτη και συγχορδίες
6. Συνοδεία με ισοκράτη, συγχορδίες και μπασογραμμές

Ο επόμενος στατιστικός πίνακας μας δείχνει την συχνότητα εμφάνισης των τρόπων συνοδείας στο ρεπερτόριο σε σχέση με τη χρονολογία εμφάνισης τους:

δύο τραγούδια (ένα του Δούσα και ένα του Κατσαρού), στα οποία δεν είναι εμφανής η ρυθμική αγωγή που ακολουθείται λόγω των ρυθμικών ασυνεπειών.

Τρόπος ρυθμικής συνοδείας[42]	**Αριθμός τραγουδιών**	**Ποσοστό (%)**	**Χρονική διάρκεια**
Με ισοκράτη	13	22	1928-1937
Με ισοκράτη και λιτές μπασογραμμές	7	11,8	1930-1947
Με συγχορδίες	18	30,5	1930-1955
Με συγχορδίες και μπασογραμμές	13	22	1931-1937
Με ισοκράτη και συγχορδίες	6	10,1	1930-1931
Με ισοκράτη, συγχορδίες και μπασογραμμές	2	3,5	1931-1934

1.3 Οι λαϊκοί δρόμοι στο ρεπερτόριο

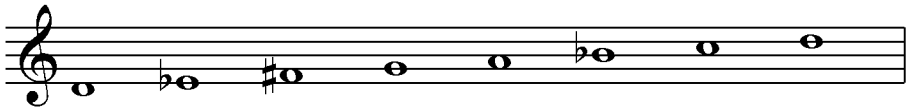
Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται η παράθεση των λαϊκών δρόμων που

[42] Σ' αυτόν το στατιστικό πίνακα δεν συμπεριλαμβάνεται το τραγούδι *«Μες στον τεκέ της Μαριγώς»* του Σπύρου Περιστέρη, επειδή η ρυθμική υποστήριξη δεν γίνεται με κιθάρα, αλλά με πιάνο.

συναντήσαμε στο υλικό μας. Όπως και στο κεφάλαιο με τους ρυθμούς, έτσι κι εδώ γίνεται μια πρώτη συνοπτική προσέγγιση των λαϊκών δρόμων[43]. Οι διαφοροποιήσεις που εμφανίζονται στο υλικό μας, παρουσιάζονται στο κεφάλαιο της ανάλυσης.

Οι δρόμοι που συναντούμε είναι οι εξής[44]:

Χιτζάζ

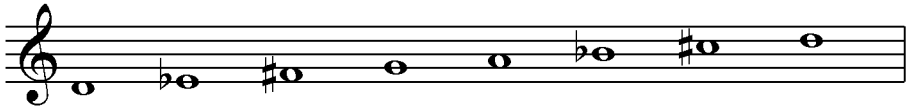


Βασικές συγχορδίες: I (II), IVm, VIIm

[43] Οι λαϊκοί δρόμοι αν και έχουν έντονο το στοιχείο της τροπικότητας (στον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας μοιάζουν σε μεγάλο βαθμό με τα αντίστοιχα μακάμ), στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται πιο απλά, μόνο σαν κλίμακες μιας και δεν είναι στις προθέσεις μας μια διεξοδική ανάλυση τους. Επίσης παρουσιάζονται οι βασικές συγχορδίες του κάθε δρόμου, στα πλαίσια του καθορισμού των βασικών αρμονικών κύκλων.

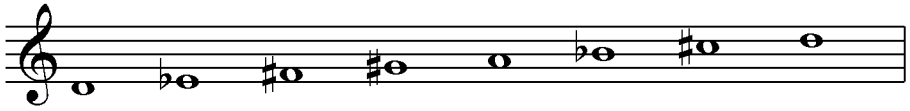
[44] Για περισσότερες πληροφορίες για τους λαϊκούς δρόμους, τα μακάμ και τη σχέση τους βλ, Βανταράκης Β.-Βούλγαρης Ε., *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου – σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, Fagotto books και ΤΛΠΜ, Αθήνα, 2007. Επίσης, Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο, ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τούρκικο μακάμ*, Fagotto books, Αθήνα, 1999, Μυστακίδης Δημήτρης, *το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2004 και Παγιάτης Χαράλαμπος, *Οι λαϊκοί δρόμοι και η πρακτική εφαρμογή τους*, Fagotto, Αθήνα 1984.

Χιτζασκιάρ



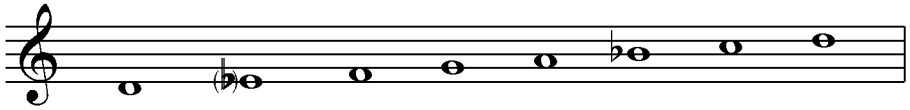
Βασικές συγχορδίες: I, (II), IVm

Πειραιώτικος



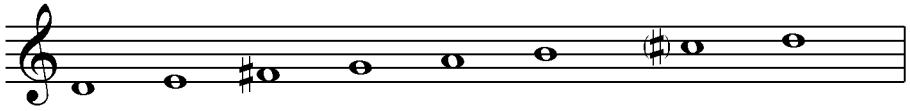
Βασικές συγχορδίες: I

Ουσάκ



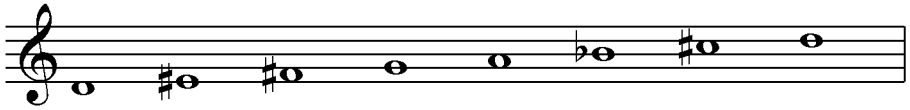
Βασικές συγχορδίες: Im, IVm, VIIm

Ραστ



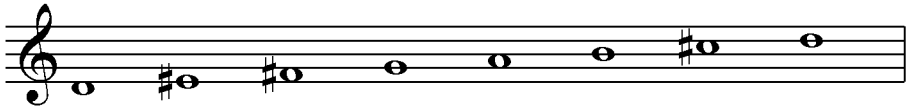
Βασικές συγχορδίες: I, IIm, IV, V

Χουζάμ[45]



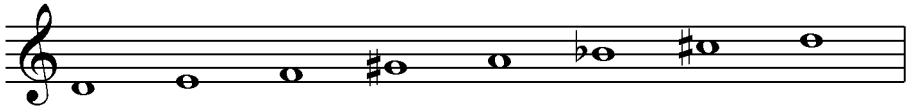
Βασικές συγχορδίες: I, IVm, V

Σεγκιάχ



Βασικές συγχορδίες: I, IV, V

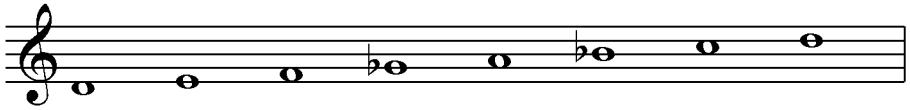
Νιαβέντ



Βασικές συγχορδίες: Im, IVm, V

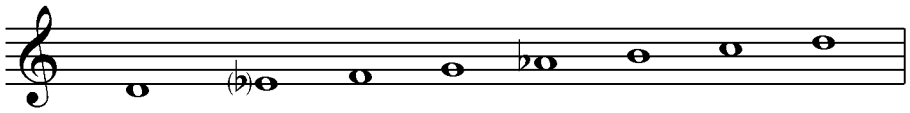
[45] Υπάρχει μεγάλη συζήτηση γύρω από τη χρήση των όρων Χουζάμ και Σεγκιάχ από τους λαϊκούς μουσικούς αλλά και από τους θεωρητικούς. Σε πολλά συγγράμματα εμφανίζονται οι δύο λαϊκοί δρόμοι, ο ένας με το όνομα του άλλου (πχ. Μυστακίδης Δημήτρης, *Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη, 2004). Το ίδιο συμβαίνει και με τους όρους Καρσιγιάρ και Κιουρντί. Στο εξής θα ακολουθηθεί η χρήση των ονομάτων όπως προσδιορίζονται από εμάς.

Σαμπάχ



Βασικές συγχορδίες: Im, III, VII

Καρσιγιάρ[46]



Βασικές συγχορδίες: Im, IIIm, IV, VIIm, (VII)

Επίσης εκτός από τους παραπάνω λαϊκούς δρόμους, γίνεται χρήση της ματζόρε και μινόρε κλίμακας κυρίως σε τραγούδια που είναι επηρεασμένα από το ελαφρό τραγούδι.

Όπως και στο κεφάλαιο με τους ρυθμούς, έτσι κι εδώ θα ακολουθήσει ένας στατιστικός πίνακας για τους λαϊκούς δρόμους και την συχνότητα εμφάνισης των στο ρεπερτόριο που αναλύεται.

[46] Στο ρεπερτόριο μας ο δρόμος Καρσιγιάρ δεν χρησιμοποιείται μεμονωμένα σε κάποιο τραγούδι, αλλά μαζί με τον Ουσάκ.

Λαϊκός δρόμος[47]	**Αριθμός τραγουδιών**	**Ποσοστό (%)**	**Χρονική διάρκεια**
Χιτζάζ	13	22	1928-1950
Χιτζασκιάρ	3	5	1932
Πειραιώτικος	2	3,5	1934-1937
Ουσάκ	10	16,6	1930-1937
Ραστ	1	1,6	1934
Χουζάμ	3	5	1930-1934
Σεγκιάχ	7	11,8	1930-1935
Νιαβέντ	10	16,6	1933-1955
Σαμπάχ	7	11,8	1930-1935

Εκτός από τα τραγούδια που είναι στους παραπάνω δρόμους, έχουμε τέσσερα τραγούδια που είναι στην μείζονα κλίμακα (ματζόρε) και ηχογραφήθηκαν μεταξύ 1931 και 1937 καθώς επίσης κι ένα τραγούδι που είναι στην ελάσσονα κλίμακα (φυσικό μινόρε) και ηχογραφήθηκε το 1932.

Οι δρόμοι που κυριαρχούν είναι το Χιτζάζ, το Νιαβέντ (οι οποίοι έχουν και το μεγαλύτερο χρονικό εύρος) και το Ουσάκ το οποίο όμως παύει να χρησιμοποιείται μετά το 1937. Κάποιοι δρόμοι όπως το Χιτζασκιάρ και ο Πειραιώτικος χρησιμοποιούνται ελάχιστα μόνοι τους σε τραγούδια και συνδυάζονται με το Χιτζάζ. Το ίδιο βλέπουμε να συμβαίνει και στους δρόμους Ραστ, Σεγκιάχ και Χουζάμ, οι οποίοι συνδυάζονται με διάφορους τρόπους. Παρόλα αυτά, τα τραγούδια που συνδυάζουν περισσότερους από έναν δρόμους δισκογραφούνται κυρίως πριν το 1947

[47] Σε πολλά από τα τραγούδια συνδυάζονται δύο ή ακόμη και τρεις λαϊκοί δρόμοι ή κλίμακες. Στον πίνακα αυτό παραθέτουμε τα τραγούδια, πλάι στον δρόμο που η μελωδία κινείται περισσότερο. Περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τους δρόμους υπάρχουν στο κυρίως μέρος της ανάλυσης.

1.4 Τύποι ορχήστρας στο ρεπερτόριο

Αν και η έρευνα περιορίστηκε μόνο στα ρεμπέτικα τραγούδια που παίχτηκαν με κιθάρες των συνθετών που αναφέρονται παραπάνω, παρατηρούμε ότι υπάρχουν μικρές διαφοροποιήσεις στους τύπους ορχήστρας που παρουσιάζονται. Η συνολική παράθεση των τύπων ορχήστρας που έχουμε, μας οδηγεί στην εξαγωγή συμπερασμάτων για τις ενορχηστρωτικές ανάγκες που υπήρχαν, όταν αυτές υπήρχαν, αλλά και για την ανάδειξη του προσωπικού ύφους του κάθε συνθέτη.

Οι τύποι ορχήστρας που παρουσιάζονται (μαζί με τον στατιστικό πίνακα συχνότητας εμφάνισης του κάθε τύπου) είναι οι εξής:

Τύπος ορχήστρας	**Αριθμός τραγουδιών**	**Ποσοστό (%)**	**Χρονική διάρκεια**
Μία κιθάρα	18	30,5	1928-1938
Μία κιθάρα, πιάνο	1	1,6	1935
Μία κιθάρα, κρουστά[48]	2	3,5	1946-1947
Δύο κιθάρες, μαντολίνο	1	1,6	1936
Δύο κιθάρες	20	33,3	1930-1937
Δύο κιθάρες, μπαγλαμάς	5	8,3	1934-1936
Δύο κιθάρες, βιολί	2	3,5	1935
Δύο κιθάρες, ποτηράκια	2	3,5	1934
Δύο κιθάρες, σαντούρι	1	1,6	1934
Δύο κιθάρες, βιολί, μπαγλαμάς	1	1,6	1936
Δύο κιθάρες, μπουζούκι	1	1,6	1950

[48] Τα κρουστά που χρησιμοποιούνται είναι τα κουτάλια και τα ποτηράκια.

Δύο κιθάρες ακορντεόν, πιάνο	1	1,6	1955
Τρεις κιθάρες	1	1,6	1946
Τρεις κιθάρες, βιολί	2	3,5	1946-1950
Τρεις κιθάρες, ακορντεόν[49]	2	3,5	1937-1947

Από το 1928 ως το 1935 ο τύπος ορχήστρας που πρωτοστατεί είναι η μια κιθάρα. Μέχρι το 1955 (χρονολογία ηχογράφησης του τελευταίου τραγουδιού με κιθάρες) βλέπουμε να υπάρχει μια αύξουσα πορεία στην ποικιλία και στη χρήση πιο σύνθετων τύπων ορχήστρας.

Τα περισσότερα από τα υπό ανάλυση τραγούδια ηχογραφήθηκαν με δύο κιθάρες αν και αξίζει να σημειωθεί ότι τα υπόλοιπα όργανα που χρησιμοποιούνται στους τύπους ορχήστρας με δύο κιθάρες (βιολί, μπαγλαμάς, σαντούρι, ποτηράκια), συμμετέχουν διακριτικά χωρίς να αλλοιώνουν το ύφος που πιθανόν να επεδίωκαν οι μουσικοί και οι συνθέτες επιλέγοντας να ηχογραφήσουν τα τραγούδια αυτά με κιθάρες.

[49] Στο ένα εκ των δύο αυτών τραγουδιών συμμετέχει η αρμόνικα και όχι το ακορντεόν. Παρόλα αυτά θεωρήσαμε σωστό να τα ομαδοποιήσουμε στην ίδια κατηγορία.

Δεύτερο Κεφάλαιο

Ανάλυση υλικού

Το ρεπερτόριο στο κεφάλαιο αυτό, παρουσιάζεται ανά χρονολογική σειρά εμφάνισης των συνθετών στη δισκογραφία. Επίσης, τα τραγούδια που αναλύονται παρουσιάζονται κι αυτά ανά χρονολογία ηχογράφησης, ώστε να φανεί η εξελικτική πορεία της κιθάρας στο πέρασμα των χρόνων και δίνονται συστηματικά όλα τα τεχνικά στοιχεία (ρυθμός, δρόμος, τονικότητα, τύπος ορχήστρας). Όπου χρειάζεται υπάρχουν αναλυτικά κείμενα τα οποία εμθαβύνουν στις ιδιαιτερότητες που εμφανίζουν.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο επιχειρείται μια πρώτη προσέγγιση παρουσίασης του προσωπικού μουσικού συντακτικού του κάθε συνθέτη στα πλαίσια της διερεύνησης τελικά του προσωπικού ύφους του καθενός, μέσα από την ανάλυση του οποίου, θα προκύψει το συνολικό ύφος της εποχής στο ρεπερτόριο που μελετάμε. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω αναλύσεων στοιχείων όπως είναι οι μελωδικές, αρμονικές, ρυθμικές ιδιαιτερότητες και τα καλλωπιστικά στοιχεία που ο καθένας χρησιμοποιεί.

2.1 Κώστας Δούσιας

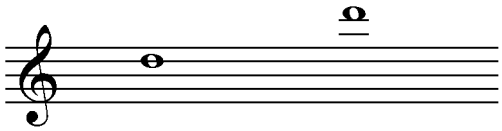
Τίτλος τραγουδιού: Το καλογεράκι

Τονικότητα: Ρε (Ρε=Μιb) [50]

Δρόμος: Χουζάμ - Ραστ

Ρυθμός: Πρόκειται πιθανότατα για παλιό ζεϊμπέκικο (9/4) αλλά υπάρχουν πολλές ασυνέπειες στη ρυθμική αγωγή, με αποτέλεσμα να μην είναι εμφανής ο ρυθμός.

Έκταση μελωδίας: ρε (3^{ο} τάστο 2^{η} χορδή) – ρε (10^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)[51]



Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα

Τίτλος τραγουδιού: Τσαχπίνα

Τονικότητα: Λα (Λα=Σολ#)

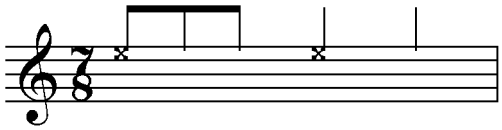
Δρόμος: Χουζάμ – Ματζόρε

Ρυθμός: Επτάσημος (3/8+2/8+2/8):

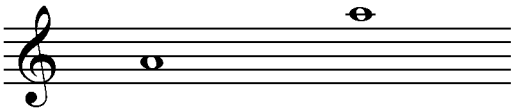
---

[50] Για λόγους ευκολίας ανάγνωσης, μεταφέρουμε την τονικότητα από αυτήν που ακούγεται στην ηχογράφηση. Στις περισσότερες περιπτώσεις υπάρχει μετατόνιση λόγω παλαιότητας και καταστροφής των δίσκων, μιας είναι σχεδόν απίθανο να χρησιμοποιούνταν τόνοι με διέσεις ή υφέσεις.

[51] Επειδή η κιθάρα ανήκει στα μετατονιζόμενα όργανα, ακούγεται μια οκτάβα χαμηλότερα απ' ότι γράφεται. Επομένως όλες οι μεταγραφές μας πρέπει να εννοηθούν μια οκτάβα χαμηλότερα από αυτή που διαβάζονται.



Έκταση μελωδίας: λα (2^{ο} τάστο 3^{η} χορδή) - λα (5^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα

Διαφαίνονται επιρροές από τη «Δύση» και το ελαφρό τραγούδι κυρίως στο τραγούδισμα και στον τρόπο διαχείρισης του ματζόρε. Στις πιο πολλές παρόμοιες περιπτώσεις το ματζόρε κινείται όπως ο ραστ[52], αλλά σε αυτή την περίπτωση η ροπή προς μια περισσότερο δυτικότροπη μεταχείριση είναι μεγάλη με χαρακτηριστικό τις στάσεις της μελωδίας στην τέταρτη βαθμίδα (και την προσθήκη της V ματζόρε συγχορδίας στην αρμονική υποστήριξη) και όχι στη II (όπως θα συνέβαινε στην περίπτωση του ραστ). Όταν τραγουδάει ο συνθέτης η κιθάρα συνοδεύει με συγχορδίες και όχι με τη μελωδία ή τη χρήση ισοκρατήματος.

Τίτλος τραγουδιού: Ο παραπονιάρης

Τονικότητα: Λα (Λα=Σολ#)

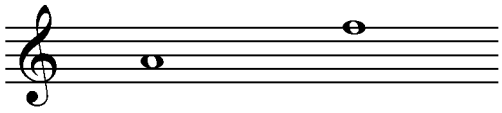
Δρόμος: Χιτζάζ

Ρυθμός: Χασάπικο γρήγορο (2/4)

Έκταση μελωδίας: λα (2^{ο} τάστο 3^{η} χορδή) - φα (1^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)

---

[52] Βλ. Βανταράκης Β.-Βούλγαρης Ε., *ο.π.*, σ. 21.



Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα

Γίνεται χρήση όχι μόνο του ισοκράτη αλλά και ολόκληρων συγχορδιών. Σε αντίθεση με τα περισσότερα τραγούδια που ηχογραφήθηκαν από τον Δούσα, σε αυτή την περίπτωση όταν ο συνθέτης τραγουδά δεν παίζει την κύρια μελωδία, αλλά συνοδεύει με συγχορδίες. Η ταχύτητα του είναι γρήγορη, σε σχέση με τα υπόλοιπα τραγούδια που έχουν ηχογραφηθεί την ίδια περίοδο με την ιδιαίτερη τεχνική της τσιμπιτής κιθάρας.

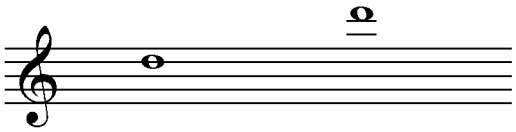
Τίτλος τραγουδιού: Το μωρό

Τονικότητα: Λα

Δρόμος: Σαμπάχ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: λα ($2^{ο}$ τάστο $3^{η}$ χορδή) - λα ($5^{ο}$ τάστο $1^{η}$ χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα

Η αρμονική υποστήριξη που γίνεται μόνο με τη χρήση του ισοκράτη (τονική, χωρίς την πέμπτη), φανερώνει μια κάποια έλλειψη δεξιοτεχνίας, αφού στην προσπάθεια να παίξει την V εκτός από την I (ως ισοκράτη)

χτυπά άλλες νότες που δεν έχουν καμία σχέση με το δρόμο Σαμπάχ.

Είναι παρόμοια περίπτωση με το *«στην υπόγα»* και το *«ήσουνα ξυπόλητη»* του Α. Κωστή.

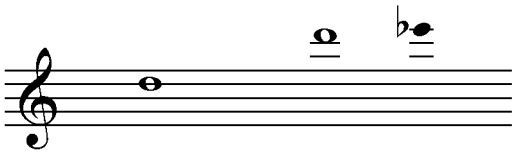
Τίτλος τραγουδιού: Μις Ελλάς

Τονικότητα: Ρε (Ρε=Μιb)

Δρόμος: Χιτζάζ

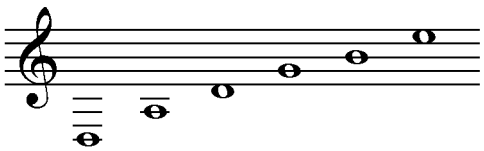
Ρυθμός: Τσιφτετέλι (4/4)

Έκταση μελωδίας: ρε (3^{ο} τάστο 2^{η} χορδή) - μιb (11^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



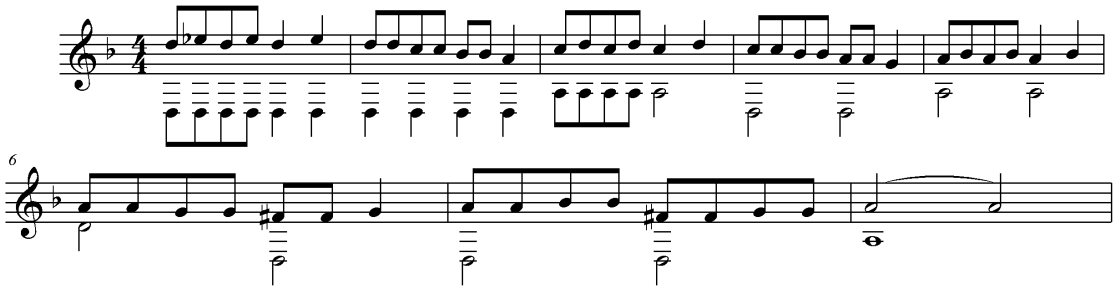
Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα

Η ψηλή μιb δεν συμμετέχει ιδιαίτερα στην κύρια έκταση της μελωδίας. Η χαμηλή μι της κιθάρας είναι κουρδισμένη κατά έναν τόνο χαμηλότερα (ρε) για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες του ισοκράτη:



Ο λόγος για τον οποίο χρησιμοποιήθηκαν τα κουρδίσματα είναι για να υπάρχει η τονική (ή και άλλοι δεσπόζοντες φθόγγοι) σε ανοιχτή χορδή συνοδεύοντας έτσι με μια υποτυπώδη αρμονική υποστήριξη την κύρια μελωδία. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται κυρίως σε όργανα των τροπικών μουσικών παραδόσεων της ανατολής (σάζι, ούτι κα).

Με κάθε νότα της εισαγωγής παίζεται και ο ισοκράτης και σε αρκετές περιπτώσεις είναι λάθος νότα όπως παραδείγματος χάριν στο δεύτερο μέτρο, που κάποιος θα υπέθετε την VII (ντο), σύμφωνα με τη θεωρία αλλά και το ύφος της εποχής, για ισοκράτη και όχι την V (λα):



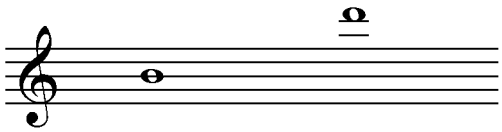
Τίτλος τραγουδιού: Η βασίλισσα

Τονικότητα: Ρε (Ρε=Ντο#)

Δρόμος: Χιτζασκιάρ

Ρυθμός: Επτάσημος (7/8)

Έκταση μελωδίας: ρε (3^{ο} τάστο 2^{η} χορδή) - ρε (10^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα

Η αρμονική υποστήριξη γίνεται μόνο με τη χρήση του ισοκράτη. Στη συγκεκριμένη περίπτωση γίνεται στην I και στην V. Η κιθάρα εκτός από την μελωδία της εισαγωγής συνοδεύοντας το τραγούδισμα στην κύρια μελωδία.

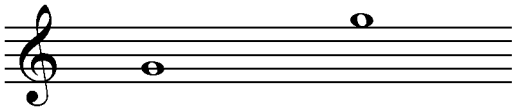
Τίτλος τραγουδιού: Μανωλάκης ο χασικλής

Τονικότητα: Σολ

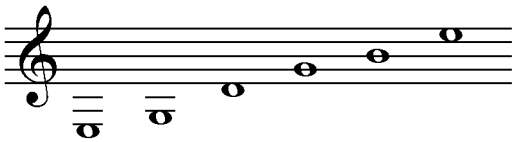
Δρόμος: Χιτζασκιάρ

Ρυθμός: Καμηλιέρικο ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: σολ (ανοιχτή 3η χορδή) - σολ (3ο τάστο 1η χορδή)



Το κούρδισμα που ακούγεται είναι το εξής:



Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα

Η αρμονική υποστήριξη γίνεται μόνο με τη βοήθεια ισοκράτη. Η κιθάρα εκτός από τις εισαγωγές συνοδεύει τη φωνή στο τραγούδισμα με ταυτοφωνία στην οκτάβα.

Στη δισκογραφία υπάρχουν πέντε ακόμη εκτελέσεις[53] του τραγουδιού, όλες το 1929. Από αυτό συμπεραίνουμε ότι το τραγούδι γνώρισε πολύ μεγάλη εμπορική επιτυχία. Προφανώς για τον λόγο αυτό, το ηχογράφησε και ο Δούσας το 1932.

---

[53] *Μανόλης χασικλής*, Ζαχαρίας Κασιμάτης, Pathe Γαλλίας, X-80161, 1929.
Μανώλης ο χασικλής, Γιώργος Βιδάλης, Odeon Ελλάδος, GA-1534, 1929.
Μανώλης χασικλής, Κώστας Νούρος, Columbia Αγγλίας, 18079, 1929.
Μανώλης χασικλής, Αντώνης Νταλγκάς, His Masters Voice Ελλάδος, AO-588, 1929.
Μανώλης χασικλής, Βαγγέλης Σωφρονίου, Parlophone Γερμανίας, B-21577, 1929.

Τίτλος τραγουδιού: Η έμορφη Αττάλεια

Τονικότητα: Λα

Δρόμος: Μινόρε

Ρυθμός: Καρσιλαμάς (9/4)

Έκταση μελωδίας: λα ($2^{ο}$ τάστο $3^{η}$ χορδή) - λα ($5^{ο}$ τάστο $1^{η}$ χορδή)

Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα

Άλλη μια περίπτωση ρυθμικής υποστήριξης με ισοκράτη (I και V της τονικής). Όπως και στα περισσότερα τραγούδια που ηχογραφήθηκαν από τον Κώστα Δούσα, υπάρχουν πολλές ασυνέπειες στην επιλογή της νότας του ισοκράτη αλλά και σε ρυθμικό επίπεδο, στον τρόπο με το οποίο υποστηρίζεται ρυθμικά το τραγούδι από την κιθάρα.

Οι απλές μελωδίες χωρίς περίπλοκη κίνηση και η λιτή αρμονική

υποστήριξη αποκλειστικά με τη βοήθεια του ισοκράτη (ο οποίος για να αποδοθεί σωστά, έχει ως αποτέλεσμα τη χρήση διάφορων κουρδισμάτων στην κιθάρα) είναι τα κυριότερα χαρακτηριστικά στο έργο του Κώστα Δούσα. Επίσης παρατηρούνται τα πρώτα σημάδια πρόσμιξης δυτικότροπων μουσικών χαρακτηριστικών σε ένα μουσικό ιδίωμα που είναι άμεσα επηρεασμένο από την τροπικότητα του μακάμ των μουσικών παραδόσεων της ανατολής με κυριότερο χαρακτηριστικό την μελωδική κίνηση του ραστ που τείνει περισσότερο προς τη μείζονα κλίμακα[54]. Μέσα από την ανάλυση των τραγουδιών που έχουν δισκογραφηθεί από τον Κώστα Δούσα φαίνεται επίσης η έλλειψη δεξιοτεχνίας, με αποτέλεσμα να υπάρχουν πολλές ασυνέπειες στα τραγούδια του, σε ρυθμικό, μελωδικό και αρμονικό επίπεδο. Υπάρχουν πολλές ομοιότητες με τα τραγούδια της φυλακής και του τεκέ[55], κυρίως στον τρόπο που συνοδεύει την φωνή η κιθάρα. Αυτό το χαρακτηριστικό το συναντούμε επίσης στον Α. Κωστή και λιγότερο στον Γιώργο Κατσαρό. Μπορούμε να πούμε ότι αυτό επιβάλλεται, αφού υπάρχει στις ηχογραφήσεις μόνο μια κιθάρα, γεγονός που δεν επιτρέπει πιο περίπλοκες ενορχηστρώσεις.

2.2 Α. Κωστής

[54] Βλ. *Το καλογεράκι*, σ.36.

[55] Κώστας Φάλταιτς, *«Τα τραγούδια του μπαγλαμά»* στο Κώστας Βλησίδης, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο* Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2006, σ. 152-155.

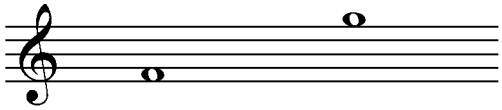
Τίτλος τραγουδιού: Ήσουνα ξυπόλητη

Τονικότητα: Σολ

Δρόμος: Σαμπάχ

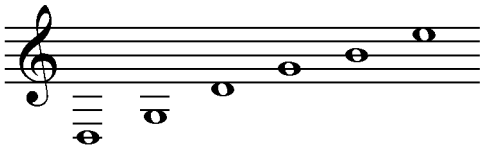
Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: φα ($3^{ο}$ τάστο $4^{η}$ χορδή) - σολ ($3^{ο}$ τάστο $1^{η}$ χορδή)

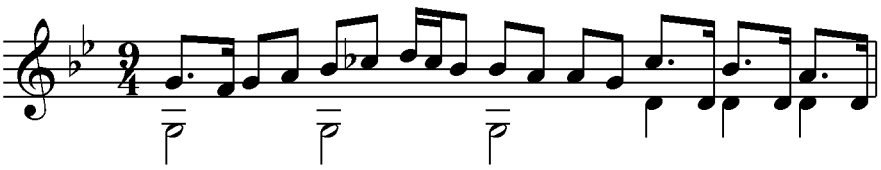


Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα

Το κούρδισμα που ακούγεται είναι το εξής:



Οι χορδές μι και λα κουρδίζονται έναν τόνο χαμηλότερα (σε ρε και σολ αντίστοιχα) ώστε να υπάρχει σε ανοιχτή χορδή η τονική και η δεσπόζουσα, ώστε να εξυπηρετηθεί η αρμονική υποστήριξη μέσω του ισοκράτη. Ο ισοκράτης ακούγεται στα ισχυρά μέρη του μέτρου:



Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα τραγουδιού

εκτελεσμένου με την τεχνική της τσιμπιτής κιθάρας. Στην περίπτωση του Γιώργου Κατσαρού και του Κώστα Δούσα σε πολλά τραγούδια δεν ακολουθείται αυτή η φόρμα ελλείψει δεξιοτεχνίας.

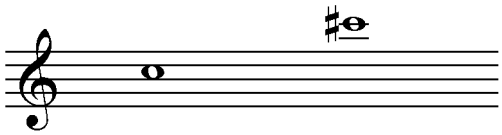
Τίτλος τραγουδιού: Στην υπόγα

Τονικότητα: Ρε

Δρόμος: Σαμπάχ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

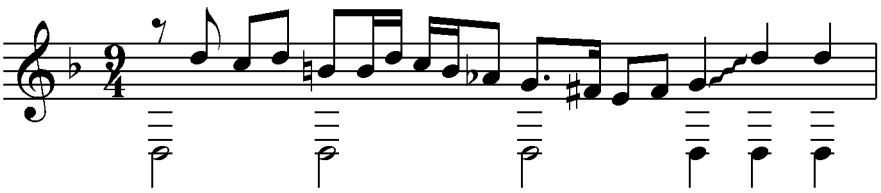
Έκταση μελωδίας: ντο (1^{ο} τάστο 2^{η} χορδή) - ντο# (9^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες

Η χαμηλή μι της κιθάρας είναι κουρδισμένη ένα τόνο χαμηλότερα για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες του ισοκράτη. Η κιθάρα εκτός από τις εισαγωγές παίζει την κύρια μελωδία συνοδεύοντας το τραγούδισμα. Η δεύτερη κιθάρα συνοδεύει διακριτικά με συγχορδίες.

Χαρακτηριστική είναι η χρήση των glissandi που γίνονται στις εισαγωγές με τον εξής τρόπο:



Επίσης στο τραγούδι αυτό επιβεβαιώνεται ο θεωρητικός κανόνας που

λέει ότι όταν το σαμπάχ δεν περνά στην δεύτερη οκτάβα κατά την ανάπτυξη του, αντί για την τονική (ρε), παίζει την όγδοη ελαττωμένη (ρεb)[56].

Τίτλος τραγουδιού: Γιάννης ο χασικλής

Τονικότητα: Λα

Δρόμος: Σεγκιάχ-Ραστ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: λα (2^{ο} τάστο 3^{η} χορδή) - λα (5^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)

Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα

Η κιθάρα εκτός από τις εισαγωγές και τις ανταποκρίσεις παίζει και την μελωδία μαζί το τραγούδισμα της φωνής.

Παρατηρούμε εδώ πως οι παύσεις τοποθετούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να ακλουθούν μια ενορχηστρωτική συστηματοποίηση. Αυτό σημαίνει πως ο δημιουργός ακολουθεί ένα προκαθορισμένο πλάνο, μια δομή στη σύνθεση. Η αρμονική υποστήριξη φαίνεται να είναι αρκετά συστηματοποιημένη, η μελωδία όμως έχει ακόμη μεγάλη αυτοσχεδιαστική ελευθερία.

Τίτλος τραγουδιού: Κάηκε κι ένα σχολείο

---

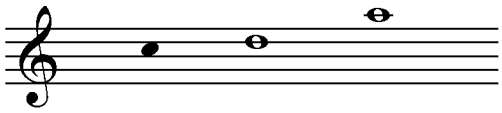
[56] Βανταράκης Β.-Βούλγαρης Ε., *ο.π.*, σελ. 36. Μάλιστα οι συγγραφείς του βιβλίου, αναφέρουν αυτά τα δύο αυτά τραγούδια του Κωστή *(στην υπόγα, ήσουνα ξυπόλητη)* ως χαρακτηριστικά δείγματα της μελωδικής ανάπτυξης του δρόμου σαμπάχ.

Τονικότητα: Ρε

Δρόμος: Ουσάκ

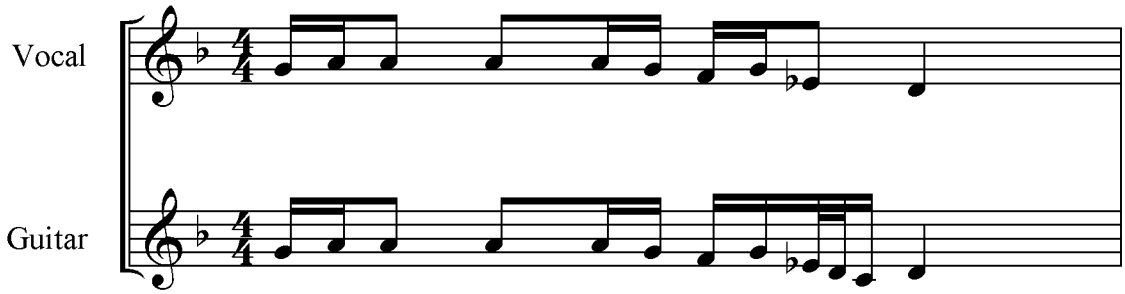
Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: ντο (1^{ο} τάστο 2^{η} χορδή) - λα (5^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα

Η μελωδία κινείται μόνο στο πρώτο 5χορδο. Το χαμηλό ντο (προσαγωγέας) χρησιμοποιείται μόνο για την πτώση στην τονική[57]. Η κιθάρα ακολουθεί την κύρια μελωδία μαζί με τη φωνή προσθέτοντας μερικές παραπάνω νότες στις φράσεις με τον εξής τρόπο:



Τίτλος τραγουδιού: Τρούμπα

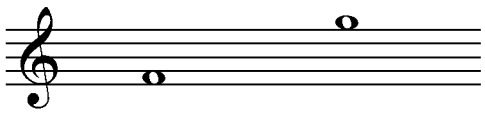
[57] Η νότα ντο σημειώνεται με μαύρη κουκίδα λόγω του ότι αν και χρησιμοποιείται στη μελωδία, δεν παίζει σημαντικό ρόλο και έχει μόνο πτωτικό χαρακτήρα. Η κύρια μελωδική κίνηση ολοκληρώνεται μεταξύ σολ και ψηλής ρε. Από εδώ και στο εξής με μαύρη κουκίδα θα συμβολίζονται οι νότες που αν και χρησιμοποιούνται στη μελωδία δεν παίζουν σημαντικό ρόλο. Η νότες μέσα στην έκταση των οποίων θα γίνεται η κύρια μελωδική κίνηση θα συμβολίζονται με την αξία του ολόκληρου.

Τονικότητα: Σολ

Δρόμος: Χιτζάζ- Ουσάκ

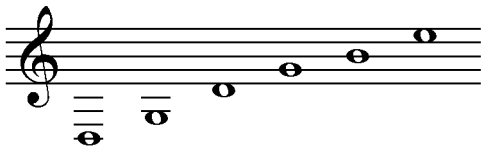
Ρυθμός: Τσιφτετέλι (4/4)

Έκταση μελωδίας: φα ($3^{ο}$ τάστο $4^{η}$ χορδή) - σολ ($15^{ο}$ τάστο $1^{η}$ χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες

Παρόλο που υπάρχει και δεύτερη κιθάρα για την αρμονική υποστήριξη, η κιθάρα που παίζει την κύρια μελωδία παίζει και τον ισοκράτη. Η κιθάρα που έχει το ρόλο της αρμονικής υποστήριξης έχει κουρδισμένες τη χαμηλή μι και τη λα χορδή σε ρε και σολ αντίστοιχα:



Παρόλα αυτά δεν διακρίνεται εύκολα σε ποια από τις δύο κιθάρες συμβαίνει αυτό.

Κινείται συνεχώς στην $5^{η}$ βαθμίδα, είτε βρίσκεται στο χιτζάζ, είτε στο ουσάκ. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι όταν η μελωδία πηγαίνει στο ουσάκ, η δεύτερη κιθάρα συνεχίζει να παίζει την τονική συγχορδία ως ματζόρε (και όχι ως μινόρε).

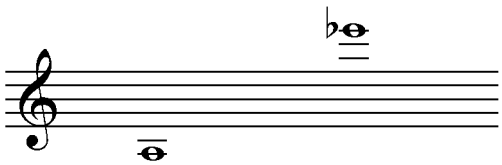
Τίτλος τραγουδιού: Ντερτιλίδικος χορός

Τονικότητα: Σολ (Σολ=Σολ#)

Δρόμος: Χιτζάζ

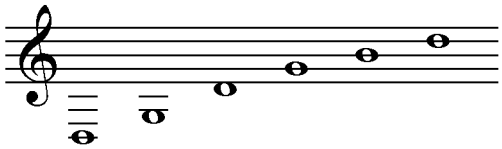
Ρυθμός: Χασάπικο (2/4)

Έκταση μελωδίας: λα (ανοιχτή 5^{η} χορδή) – μιb (13^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα

Χρησιμοποιείται το ανοιχτό κούρδισμα σε σολ ματζόρε:



Πρόκειται για ένα οργανικό δεξιοτεχνικό κομμάτι σχετικά μεγάλης ταχύτητας για το ως τότε δεδομένα. Η δεξιοτεχνία του έγκειται όχι μόνο στη χρήση δύο τρόπων αρμονικής υποστήριξης (συγχορδίες και ισοκράτης), αλλά και σε μελωδικό επίπεδο κυρίως καλλωπισμάτων όπως οι τρίλιες.

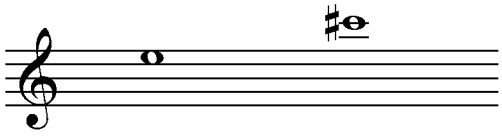
Τίτλος τραγουδιού: Τούτο το καλοκαιράκι

Τονικότητα: Φα#

Δρόμος: Ουσάκ

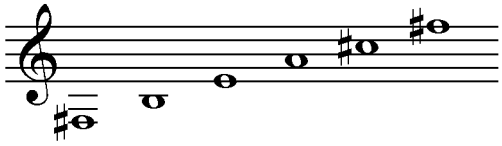
Ρυθμός: Τσιφτετέλι (4/4)

Έκταση μελωδίας: μι (3^{ο} τάστο 2^{η} χορδή) - ντο# (7^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα

Η ρυθμική υποστήριξη γίνεται με συγχορδίες από μια δεύτερη κιθάρα. Γίνεται επίσης χρήση των αρμονικών. Το κούρδισμα που χρησιμοποιείται ένα τόνο πάνω από το κλασσικό κούρδισμα της κιθάρας[58]:



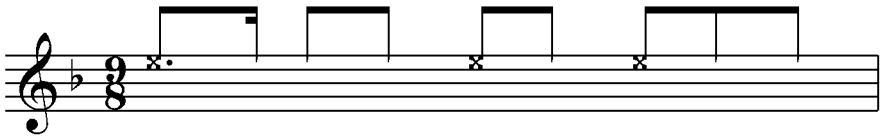
Τίτλος τραγουδιού: Αδυνάτισα ο καημένος

Τονικότητα: Σι (Σι=Σιb)

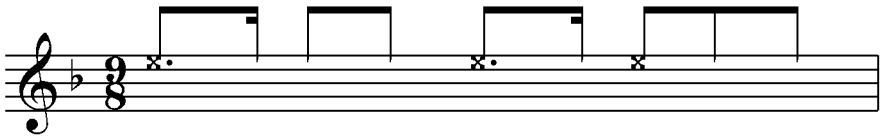
Δρόμος: Ουσάκ

Ρυθμός: Ζεϊμπέκικο (9/4) ιδιαίτερης ρυθμικής αγωγής:

[58] Συμπεραίνουμε ότι η κιθάρα είναι κουρδισμένη ένα τόνο πάνω από το κλασσικό κούρδισμα (μι-λα-ρε-σολ-σι-μι), διότι όσο κι αν καταστράφηκε ο δίσκος, δεν μπορεί να μετατονίστηκε τόσο πολύ. Επίσης το συμπεραίνουμε από το γεγονός ότι ακούγεται ο 2^{ος} αρμονικός στο τονικό ύψος της φα# που σημαίνει ότι υπάρχει ανοιχτή χορδή κουρδισμένη σε φα#. Ωστόσο μπορεί να χρησιμοποιείται και καποτάστο.



και

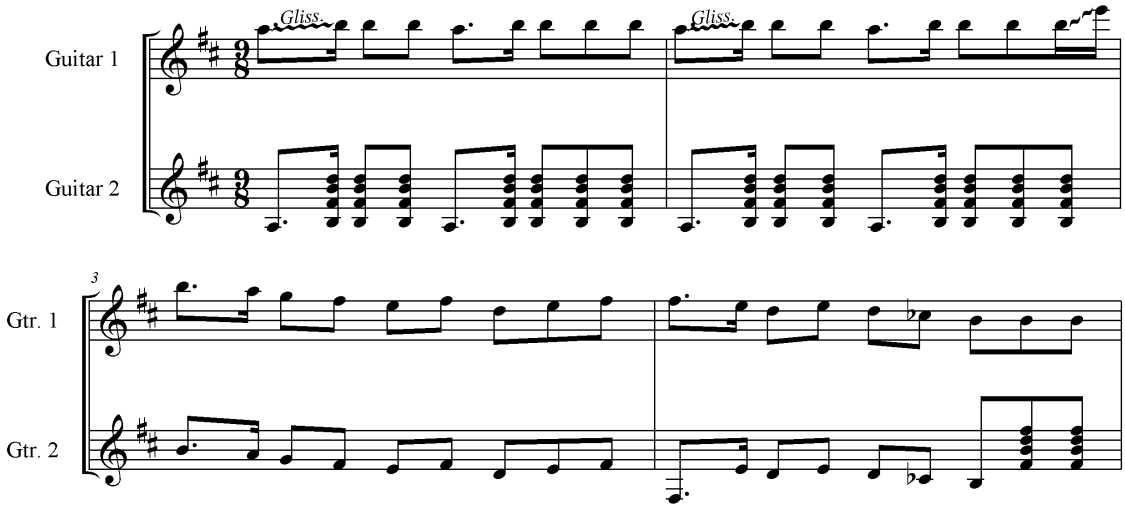


Έκταση μελωδίας: σι (2^{ο} τάστο 5^{η} χορδή) - σι (7^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)

Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες

Η αρμονική υποστήριξη γίνεται με μπασογραμμές ταυτόφωνες στην οκτάβα με την κύρια μελωδία και συγχορδίες. Οι συγχορδίες δεν παίζονται μόνο με μπάσο την 1^{η} βαθμίδα αλλά και με τη μορφή πρώτης και δεύτερης αναστροφής, χωρίς όμως να φαίνεται να υπάρχει αρμονική συστηματοποίηση.

Φαίνεται να έγινε μια προσπάθεια προετοιμασίας και διαμοιρασμού ρόλων μεταξύ των δύο κιθάρων σε επίπεδο ενορχήστρωσης:



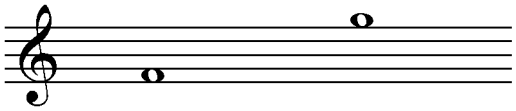
Τίτλος τραγουδιού: Με πιάνουνε ζαλάδες

Τονικότητα: Λα

Δρόμος: Χιτζάζ-Χιτζασκιάρ

Ρυθμός: Καινούργιο ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: φα (3^{ο} τάστο 4^{η} χορδή) - σολ (3^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες

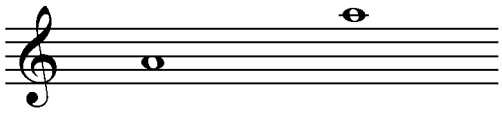
Το λιτό παίξιμο χωρίς τη χρήση καλλωπιστικών στοιχείων κυριαρχεί και στις δύο κιθάρες. Η κιθάρα που παίζει την κύρια μελωδία, εκτός από τις εισαγωγές παίζει την κύρια μελωδία πίσω από τη φωνή κατά το τραγούδισμα. Η κιθάρα που έχει το ρόλο της αρμονικής υποστήριξης συνοδεύει με συγχορδίες και ελάχιστες μπασογραμμές.

Κατά την ανάπτυξη της μελωδίας γίνεται η κίνηση που στη βυζαντινή

μουσική θεωρία είναι γνωστή ως «κλιτόν»[59] και χαρακτηρίζει όλο το τραγούδι με την μελωδική της ιδιαιτερότητα, αφού πάνω στην κίνηση αυτή βασίζεται το πρώτο μέρος της ανάπτυξης της μελωδίας. Το δεύτερο μέρος της ανάπτυξης γίνεται εξολοκλήρου στο δρόμο χιτζάζ.

Χαρακτηριστικό του τραγουδιού είναι το γεγονός ότι ο Κωστής επέλεξε να το ερμηνεύσει χαμηλά, όπως ερμηνεύονταν τα παλιά μουρμούρικα της φυλακής και του τεκέ[60] πάνω σε μια λιτή ενορχήστρωση όπου η κιθάρα που παίζει την κύριο μελωδία ταυτοφωνεί πλήρως με τη μελωδία που τραγουδά ο συνθέτης.

Τίτλος τραγουδιού: Η φυλακή είναι σχολείο
Τονικότητα: Λα
Δρόμος: Χιτζάζ, Χιτζασκιάρ, Σεγκιάχ
Ρυθμός: Καινούργιο ζεϊμπέκικο (9/4)
Έκταση μελωδίας: λα (2^{ο} τάστο 3^{η} χορδή) - λα (5^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα

Η αρμονική υποστήριξη γίνεται με συγχορδίες. Οι συγχορδίες δεν παίζονται μόνο στη βασική θέση (με την τονική στο μπάσο) αλλά και σε πρώτη και δεύτερη αναστροφή, χωρίς όμως αυτό να γίνεται με αρμονική

[59] Παναγιωτοπούλου Δ. Γ., *Θεωρία και πράξις της βυζαντινής μουσικής*, Ο Σωτήρ, Αθήνα, 2003, σ. 109 και από προσωπικές σημειώσεις του γράφοντα από το μάθημα Τροπική ανάλυση Ι και Τροπική ανάλυση ΙΙ (εισηγ. Σκούλιος Μάρκος) του ΤΛΠΜ.

[60] Κώστας Φάλταιτς, *«Τα τραγούδια του μπαγλαμά»* στο Κώστας Βλησίδης, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο* Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2006, σ. 152-155.

συστηματοποίηση.

Τίτλος τραγουδιού: Τουμπελέκι τουμπελέκι

Τονικότητα: Ντο - Λα

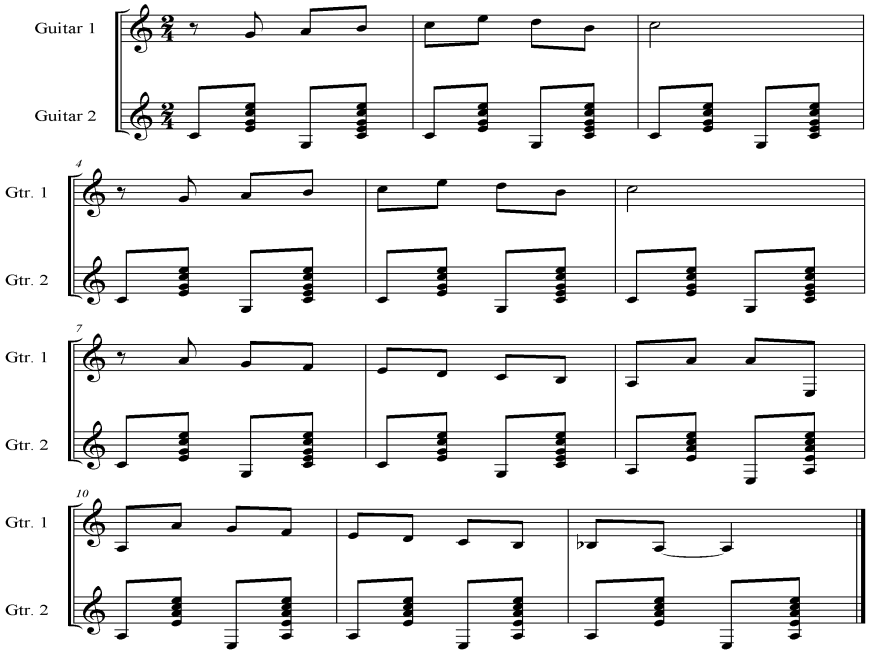
Δρόμος: Ματζόρε, Μινόρε, Ουσάκ

Ρυθμός: Χασάπικο (2/4)

Έκταση μελωδίας: λα (ανοιχτή 5η χορδή) - λα (2ο τάστο 3η χορδή)

Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες

Φαίνεται να χρησιμοποιεί τη σχετική κλίμακα της Ντο μείζονα (δηλαδή τη λα ελάσσονα), αλλά αντικαθιστά το μινόρε με ουσάκ (με χρωματική καθοδική κίνηση από την III στην I):



Τα πρώτα σημάδια αρμονικής και μελωδικής συστηματοποίησης (παύσεις, μπασογραμμές, διφωνίες), και ο διαμοιρασμός των ρόλων ανάμεσα στις δύο κιθάρες φαίνονται στο έργο ενός μεγάλου δεξιοτέχνη της κιθάρας, του Α. Κωστή. Τα χαρακτηριστικά της παράδοσης της τσιμπιτής κιθάρας που ξεκίνησε, τουλάχιστον δισκογραφικά, ο Κώστας Δούσας όπως η χρήση διάφορων κουρδισμάτων και η δωρικότητα σε αρμονικό και μελωδικό επίπεδο παραμένουν, αλλά εξελίσσονται στο έργο του Α. Κωστή, κυρίως ενορχηστρωτικά αφού παρουσιάζονται τα πρώτα σημάδια ρυθμικής, αρμονικής και μελωδικής συστηματοποίησης και διαμοιρασμού ρόλων ανάμεσα στα όργανα της ορχήστρας. Παρατηρείται μια εξέλιξη ακόμη και στα κουρδίσματα. Ενώ στο έργο του Κώστα Δούσα η διαφορά στα κουρδίσματα έγκειται στο χαμήλωμα κατά έναν τόνο των μπάσων χορδών της κιθάρας, ο Α. Κωστής αλλάζει ολοκληρωτικά τη διαστηματική σχέση των φθόγγων που αποδίδουν οι χορδές, δημιουργώντας (με την νύξη όλων των χορδών μαζί) συγχορδίες[61]. Επίσης κάνουν την εμφάνιση τους τα πρώτα σημάδια δεξιοτεχνίας όπως η αρτιότερη ερμηνευτική απόδοση των τραγουδιών και η σύνθεση οργανικών σολιστικών κομματιών σε γρήγορη ταχύτητα, με μεγάλες δεξιοτεχνικές απαιτήσεις.

Όπως προαναφέραμε στον Κώστα Δούσα, έτσι στο έργο του Α. Κωστή είναι προφανείς οι ομοιότητες στην επιτέλεση με τα τραγούδια του μπαγλαμά[62]. Βέβαια στα τραγούδια του Α. Κωστή, η ύπαρξη όχι μίας, αλλά δύο κιθάρων επιτρέπει το διαμοιρασμό ρόλων και μια στοιχειώδη προετοιμασία στην ενορχήστρωση, με αποτέλεσμα να απομακρύνονται περισσότερο από τον τρόπο επιτέλεσης των τραγουδιών της φυλακής και του τεκέ.

---

[61] Βλ. *Ντερτιλίδικος χορός*, σ. 49.

[62] Κώστας Βλησίδης, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο*, σ. 152-155.

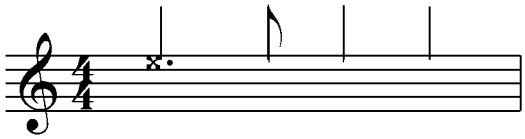
2.3 Γιώργος Κατσαρός

Τίτλος τραγουδιού: Και γιατί δε μας το λες

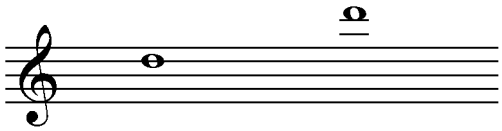
Τονικότητα: Ρε (Ρε=Ντο#)

Δρόμος: Χιτζάζ-Χιτζασκιάρ

Ρυθμός: Τετράσημος (4/4)



Έκταση μελωδίας: ρε (3^{ο} τάστο 2^{η} χορδή) – ρε (10^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα

Η αρμονική υποστήριξη γίνεται μόνο με την χρήση της τονικής ως ισοκράτη και ενίοτε γίνεται και η χρήση της πέμπτης. Χρήση τις τρίλιας με ατάκα μόνο στην πρώτη νότα.

Τίτλος τραγουδιού: Με τις τσέπες αδειανές

Τονικότητα: Ρε (Ρε=Ντο#)

Δρόμος: Ματζόρε

Ρυθμός: Βαλς (3/4)

Έκταση μελωδίας: λα (ανοιχτή 5^{η} χορδή) – μι (12^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)

Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα

Στο τραγούδι αυτό συναντούμε έντονες επιρροές από τα blues και από τα ελαφρά τραγούδια της εποχής κυρίως στον ισοκράτη, στη διφωνία που υπάρχει στην εισαγωγή (μια τρίτη πάνω), στο vibrato που γίνεται σε κάποιες νότες (κυρίως στις καταλήξεις των φράσεων) και στο φινάλε, το οποίο γίνεται με επιβράδυνση.

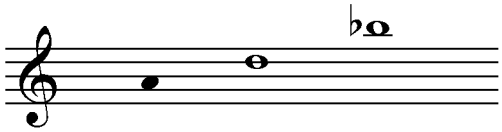
Τίτλος τραγουδιού: Χτες το βράδυ στου Καρίπη

Τονικότητα: Ρε (Ρε=Ντο#)

Δρόμος: Νιαβέντ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: ρε (3^{ο} τάστο 2^{η} χορδή) – σιb (9^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα

Η κιθάρα ακολουθεί τη μελωδία του τραγουδίσματος. Η αρμονική υποστήριξη γίνεται μόνο με την χρήση της τονικής ως ισοκράτη και ενίοτε γίνεται και η χρήση της 5^{ης}.

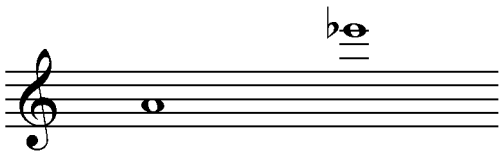
Τίτλος τραγουδιού: Βρε μάγκα το μαχαίρι σου (το κουτσαβάκι)

Τονικότητα: Ρε

Δρόμος: Χιτζάζ-Χιτζασκιάρ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: λα (2^{ο} τάστο 3^{η} χορδή) – μιb (11^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα

Η αρμονική υποστήριξη γίνεται με συγχορδίες και ισοκράτη. Στην εισαγωγή, ο ισοκράτης παίζεται μαζί με κάθε νότα της κύριας μελωδίας (ελλείψει δεξιοτεχνίας). Υπάρχουν πολλές ασυνέπειες σε μελωδικό και αρμονικό επίπεδο (όταν στέκεται στην IV του χιτζάζ αντί για μινόρε συγχορδία, ο Κατσαρός βάζει ματζόρε συγχορδία).

Πρόκειται για επανεκτέλεση του γνωστού τραγουδιού του Ανέστη Δελιά με τίτλο *«Το κουτσαβάκι»*[63] που αποτελεί ένα από τα πιο «κλασσικά» και χαρακτηριστικά τραγούδια της σχολής του ρεμπέτικου του Πειραιά και ηχογραφήθηκε το 1936. Υπάρχουν πολλές διαφορές σε μελωδικό επίπεδο από τον Κατσαρό, γεγονός που δείχνει ότι ο τελευταίος ίσως δεν θυμόταν καλά το τραγούδι ή ότι αποφάσισε να του προσδώσει κάποια προσωπικά στοιχεία.

[63] *Το κουτσαβάκι*, Ανέστης Δελιάς, His Masters Voice Ελλάδος, AO-2307, 1936.

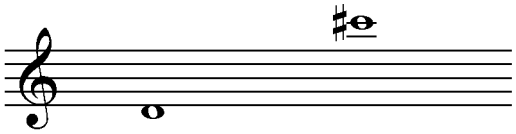
Τίτλος τραγουδιού: Βάρκα γιαλό

Τονικότητα: Ρε

Δρόμος: Ματζόρε

Ρυθμός: Χασάπικο (4/4). Σε μερικά σημεία το χασάπικο αντικαθίσταται από μια ρυθμική αγωγή που μοιάζει ενίοτε με μπολερό και ενίοτε με μπάλο ή συρτό (4/4).

Έκταση μελωδίας: ρε (3^{ο} τάστο 2^{η} χορδή) – ντο# (9^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα, κρουστά (ποτηράκια ή κάτι παρόμοιο)

Άλλο ένα τραγούδι σαφώς επηρεασμένο από το ελαφρό τραγούδι με πολλά δυτικότροπα στοιχεία όχι μόνο στην κιθάρα (υπάρχει διφωνία με μια τρίτη πάνω από την κύρια μελωδία) αλλά και στη δεύτερη φωνή που συνοδεύει τον Κατσαρό, καθώς επίσης και στο χορωδιακό ύφος το οποίο αποδίδεται στο ρεφραίν.

Ο ισοκράτης (ελλείψει δεξιοτεχνίας του Γιώργου Κατσαρού για άλλη μια φορά) συνοδεύει σε κάθε νότα της εισαγωγής. Στα τραγουδιστικά μέρη η κιθάρα συνοδεύει με κάθετες συγχορδίες χωρίς μπασογραμμές.

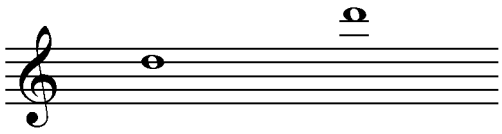
Τίτλος τραγουδιού: Σαλταδόροι

Τονικότητα: Ρε (Ρε=Ντο#)

Δρόμος: Νιαβέντ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: ρε (3^{ο} τάστο 2^{η} χορδή) – ρε (10^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Όταν δεν γίνεται η συνοδεία με ισοκράτη, μέσα στην κύρια μελωδία προστίθενται οι συγχορδίες (χωρίς αρμονική συστηματοποίηση).

Όπως και στα περισσότερα ζεϊμπέκικα που έχει ηχογραφήσει ο Γιώργος Κατσαρός, έτσι κι εδώ η ρυθμική αγωγή δεν ακολουθείται σωστά. Αυτό γίνεται με παράλειψη ή με πρόσθεση κάποιας χρονικής αξίας στο μέτρο των 9/4.

Η συνύπαρξη δυτικότροπων ελαφρών τραγουδιών πλάι στα αδέσποτα ρεμπέτικα της φυλακής και η δυτικότροπη χρήση της διφωνίας πλάι σε μελωδίες βασισμένες στην τροπικότητα των μακάμ συνθέτουν τη δισκογραφική εικόνα του Γιώργου Κατσαρού. Τα βασικά χαρακτηριστικά του είναι η παντελής έλλειψη δεξιοτεχνίας με αποτέλεσμα να ακούγονται πολλά λάθη σε μελωδικό (λάθη στην ανάπτυξη της μελωδίας), αρμονικό (χρήση λάθος συγχορδιών και ισοκράτη) αλλά κυρίως σε ρυθμικό (λάθος απόδοση των ρυθμών με προσθήκη ή αφαίρεση χρονικών αξιών του μέτρου) επίπεδο. Χαρακτηριστική είναι η προσπάθεια εμπλουτισμού των τραγουδιών που δισκογραφεί ο Κατσαρός με στοιχεία από τη μουσική παράδοση των blues[64].

Στους τρεις παραπάνω κιθαρίστες διακρίνουμε ένα κοινό χαρακτηριστικό: παίζουν με την ιδιαίτερη τεχνική της λεγόμενης τσιμπιτής κιθάρας. Στην τεχνική αυτή, ο δείκτης (και πολλές φορές ο μέσος) παίζουν τη μελωδία και ο αντίχειρας παίζει τον ισοκράτη σε μια προσπάθεια υποτυπώδους αρμονικής υποστήριξης της κύριας μελωδίας. Εξαίρεση αποτελεί ο Γιώργος Κατσαρός, ο οποίος παίζει τον ισοκράτη με τον αντίχειρα και το δείκτη και με τα υπόλοιπα τρία δάχτυλα παίζει τη μελωδία ή τις συγχορδίες. Η τεχνική της τσιμπιτής κιθάρας βρήκε εκφραστές μόνο στις ΗΠΑ, τουλάχιστον σε δισκογραφικό επίπεδο, μιας και στην ελληνική δισκογραφία δεν βρέθηκαν τέτοιου είδους παραδείγματα.

Παρατηρούμε επίσης τη ροπή των εκτελεστών της τσιμπιτής κιθάρας προς τα αδέσποτα ρεμπέτικα της φυλακής, όχι μόνο σε επίπεδο θεματολογίας, όπου η επιρροή των τραγουδιών της φυλακής και του τεκέ είναι εμφανής, αλλά και σε μουσικό επίπεδο. Σε αυτό συνηγορούν και οι ομοιότητες που συναντούμε στον τρόπο της μελωδικής

[64] Βλ. *Με τις τσέπες αδειανές,* σ. 56.

υπόκρουσης. Η λιτή μελωδική υπόκρουση είναι το κύριο χαρακτηριστικό στα «τραγούδια του μπαγλαμά»[65] και γίνεται με τον ίδιο τρόπο που γίνεται και στο έργο των εκτελεστών της τσιμπιτής κιθάρας. Η κιθάρα υπάρχει απλά για να υποστηρίξει τη φωνή[66], για αυτό το λόγο δεν φαίνεται να δίνουν βάρος στην αρμονική και ρυθμική συνέπεια, με εξαίρεση τον Α. Κωστή. Παρόλα αυτά βλέπουμε ότι στο πέρασμα του χρόνου οι κιθαρίστες αυτοί απομακρύνονται όλο και περισσότερο από αυτόν τον τρόπο επιτέλεσης. Ενώ στο έργο του Κώστα Δούσα οι ομοιότητες είναι πολλές, στο έργο του Α. Κωστή αρχίζουν να φαίνονται κάποιες διαφοροποιήσεις, μέχρι την σχεδόν οριστική απομάκρυνση, στον Γιώργο Κατσαρό που δεν ηχογραφεί μόνο ρεμπέτικα, αλλά και ελαφρά τραγούδια που φαίνεται να είναι επηρεασμένα περισσότερο από τα υπόλοιπα ελαφρά τραγούδια της εποχής που ηχογραφούνται στην Ελλάδα και στις ΗΠΑ.

---

[65] Κώστας Βλησίδης, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο*, σ. 152-155.

[66] Το φαινόμενο αυτό επανεμφανίζεται στην ελληνική μουσική στα μέσα της δεκαετίας του 1960 με το νέο κύμα, όπου οι τραγουδιστές συνοδεύουν λιτά με την κιθάρα τους το τραγούδισμα (βλ. Διονύσης Σαββόπουλος, *Το φορτηγό*, Lyra, Αθήνα, 1966). Δυστυχώς, Παρά το ενδιαφέρον του, το φαινόμενο του ρεύματος του νέου κύμάτος στην Ελλάδα δεν μελετήθηκε ποτέ.

2.4 Κώστας Σκαρβέλης

Τίτλος τραγουδιού: Ο μπεκρής

Τονικότητα: Σολ (Σολ=Σολ#)

Δρόμος: Χιτζάζ – Σεγκιάχ

Ρυθμός: Χασάπικο (2/4)

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η πολυπλοκότητα στην αρμονική υποστήριξη από την κιθάρα με συγχορδίες, ισοκράτη, μπασογραμμές (ταυτόφωνες στην οκτάβα με την κύρια μελωδία και μη) και αρπίσματα. Στο παράρτημα παρουσιάζεται ένας οδηγός του Δημήτρη Μυστακίδη.

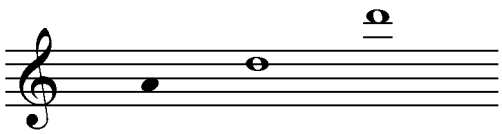
Τίτλος τραγουδιού: Ο βλάμης του Ψυρρή

Τονικότητα: Ρε

Δρόμος: Σεγκιάχ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: λα (2^{ο} τάστο 3^{η} χορδή) - ρε (10^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)

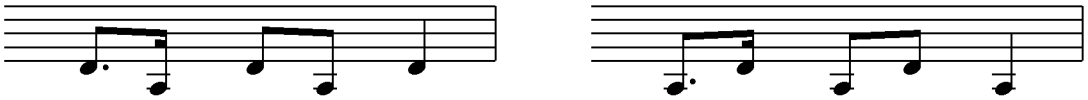


Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες (Σπύρος Περιστέρης και Κώστας Σκαρβέλης[67]).

Το χαμηλό λα χρησιμοποιείται μονάχα για την πτώση της μελωδίας στο ρε (I-V-I).

[67] Τα συμπεράσματα σχετικά με το ποίοι παίζουν κιθάρα στα τραγούδια, αποτελούν προσωπική άποψη του γράφοντα με τη βοήθεια της βιβλιογραφίας, κυρίως του Παναγιώτη Κουνάδη. Στα τραγούδια στα οποία δεν είμαστε σίγουροι για τους εκτελεστές δεν αναγράφονται ονόματα στον τύπο ορχήστρας.

Ρυθμική υποστήριξη με ισοκράτη ($1^{η}$-$5^{η}$ της τονικής) με ελάχιστες μπασογραμμές που ενισχύουν τη μελωδία κυρίως σε κινήσεις τύπου I-V-I ή V-I-V:



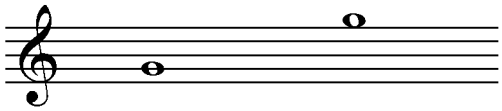
Τίτλος τραγουδιού: Δυο μάγκες με βαρέσανε

Τονικότητα: Σολ

Δρόμος: Σεγκιάχ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: σολ (ανοιχτή $3^{η}$ χορδή) – σολ ($3^{ο}$ τάστο $1^{η}$ χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες, σαντούρι

Η κύρια μελωδία παίζεται με σαντούρι και ενισχύεται στις εισαγωγές και στις ανταποκρίσεις με μια δεύτερη κιθάρα.

Σε αρμονικό επίπεδο έχουμε συγχορδίες και μπασογραμμές που είναι ταυτόφωνες στην οκτάβα με την κύρια μελωδία χωρίς αρμονική συστηματοποίηση.

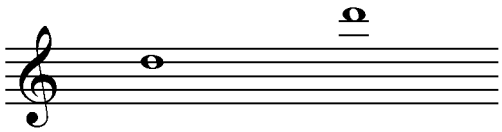
Τίτλος τραγουδιού: Στα ξένα μ’ άφησες

Τονικότητα: Ρε (Ρε=Ντο#)

Δρόμος: Ουσάκ

Ρυθμός: Απτάλικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: ρε (3^{ο} τάστο 2^{η} χορδή) - ρε (10^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες, βιολί, μπαγλαμάς

Συνοδεία με ισοκράτη (1^{η}-5^{η} της τονικής) και μπασογραμμές ταυτόφωνες στην οκτάβα με την κύρια μελωδία.

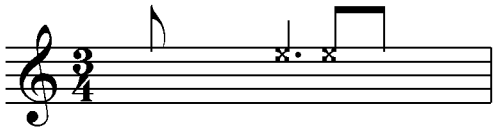
Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο δρόμος ουσάκ συμπεριφέρεται σαν το μακάμ χουσεϊνί[68], κάνει δηλαδή στάσεις στην πέμπτη βαθμίδα.

Τίτλος τραγουδιού: Ερηνάκι

Τονικότητα: Σολ (Σολ=Σολ#)

Δρόμος: Νιαβέντ

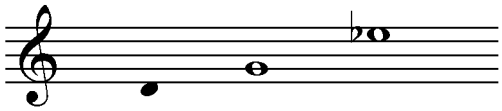
Ρυθμός: ρυθμική δομή ειδικού ενδιαφέροντος που συνδυάζει τα 3/4 με το χασάπικο (2/4):



Έκταση μελωδίας: ρε (5^{ο} τάστο 5^{η} χορδή) – μιb (4^{ο} τάστο 2^{η} χορδή)

[68] Βλ. Βανταράκης Β.-Βούλγαρης Ε., *ο.π.*, σ. 33.

Το χαμηλό ρε χρησιμοποιείται μονάχα για την πτώση της μελωδίας στο σολ (I-V-I).



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες, μαντολίνο

Οι συγχορδίες παίζονται όχι μόνο στη βασική θέση αλλά και σε πρώτη και δεύτερη αναστροφή, ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας. Γενικότερα στο έργο του Σκαρβέλη η δυναμική τονίζει περισσότερο το μπάσο και όχι τη συγχορδία. Σε ένα χασάπικο 2/4 αντί να τονίζεται περισσότερο το πρώτο και το τρίτο όγδοο, τονίζεται το δεύτερο και το τέταρτο, δημιουργώντας μια αίσθηση αντιχρονισμού και προσδιορίζοντας μια ιδιαιτερότητα στην εκτέλεση.

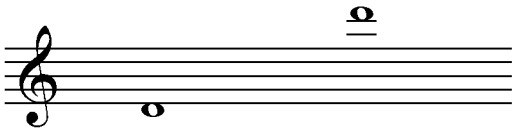
Τίτλος τραγουδιού: Μανώλη κάθισε καλά

Τονικότητα: Ρε

Δρόμος: Ουσάκ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: ρε (ανοιχτή 4^{η} χορδή) – ρε (10^{ο} τάστο 1^{η} χορδή).



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες

Η αρμονική υποστήριξη (1^{η}-5^{η} της τονικής) γίνεται μόνο με τη χρήση

του ισοκράτη σε όλο το τραγούδι, χωρίς συγχορδίες.

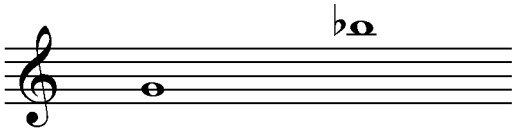
Τίτλος τραγουδιού: Δεν θέλω πια να με κοιτάς

Τονικότητα: Bb

Δρόμος: Ματζόρε - Νιαβέντ

Ρυθμός: Χασάπικο (2/4)

Έκταση μελωδίας: σολ (ανοιχτή 3η χορδή) – σιb (6ο τάστο 1η χορδή).



Τύπος ορχήστρας: Τρεις κιθάρες, αρμόνικα

Εξαιρετικής ομορφιάς χασάπικο που πλέκει περίτεχνα τη ματζόρε κλίμακα με τη σχετική της ελάσσονα (που παίζεται σαν νιαβέντ).

Οι δύο κιθάρες παίζουν σε διφωνία την εισαγωγή και τις ανταποκρίσεις και σε μερικά σημεία παίζουν διακριτικά την κύρια μελωδία (πάλι με διφωνία) πίσω από τους τραγουδιστές. Επίσης σε πολλά σημεία αντί για μελωδικές φράσεις ως ανταπόκριση, εκτελούνται αναλύσεις των συγχορδιών. Στο τέλος ακολουθεί η μελωδία του τραγουδιστικού μέρους από τις κιθάρες, στοιχείο που εμφανίζεται πρώτη φορά στη μουσική φόρμα, καθώς κανείς από τους προγενέστερους κιθαρίστες δεν χρησιμοποίησε τη δομή αυτή. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει ο ρόλος της αρμόνικας και υποδηλώνει την έντονη ροπή του συνθέτη προς έναν τυποποιημένο διαμοιρασμό ρόλων των οργάνων μέσα στην ορχήστρα που δηλώνει και την ενορχηστρωτική αντίληψη του συνθέτη.

Ο δεξιοτέχνης της λαϊκής κιθάρας Κώστας Σκαρβέλης, στη μεγάλη δισκογραφική του παρουσία όχι μόνο σε τραγούδια που συνέθεσε ο ίδιος αλλά και με την παρουσία του απλά ως εκτελεστής σε τραγούδια άλλων συνθετών, ανέδειξε την κιθάρα ως βασικό όργανο της λαϊκής ορχήστρας και της έδωσε έναν νέο ρόλο κυρίως σε ρυθμικό επίπεδο. Συνθέτει με την ίδια ευκολία τραγούδια πάνω στην τροπικότητα των μακάμ, αλλά και τραγούδια που είναι επηρεασμένα από τις λαϊκές μουσικές παραδόσεις της «Δύσης». Εισάγει νέους τρόπους ρυθμικής υποστήριξης με αντιστικτικές και ταυτόφωνες με την κύρια μελωδίας μπασογραμμές και αναλύσεις συγχορδιών, οι οποίες γίνονται όχι μόνο στην κύρια μελωδία από τα σολιστικά όργανα, αλλά και από την κιθάρα που έχει το ρόλο της ρυθμικής συνοδείας σαν μπασογραμμές. Εξελίσσει τη μουσική φόρμα στα τραγούδια και εκτός από το καθιερωμένο «εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν», προσθέτει ένα ακόμη μέρος, κατά το οποίο εκτελείται οργανικά η κύρια μελωδία του τραγουδίσματος. Οι ενορχηστρώσεις του εμπλουτίζονται από πιο σύνθετες –σε σχέση με τα μέχρι τότε δεδομένα στη δισκογραφία- μελωδικές αναπτύξεις. Επίσης ένα χαρακτηριστικό του στοιχείο, στον τρόπο που επέλεγε για να εναρμονίσει τα τραγούδια του, είναι η χρήση των συγχορδιών όχι μόνο στη βασική θέση αλλά και σε πρώτη και δεύτερη αναστροφή ανάλογα με την πορεία ανάπτυξης της κύριας μελωδίας. Ο Κώστας Σκαρβέλης δίνει επίσης μεγάλο βάρος στην τεχνική του δεξιού χεριού και κυρίως στη δυναμική της πένας, ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας, δίνοντας μια ιδιαιτερότητα στην εκτέλεση που προσδιορίζει χαρακτηριστικά την προσωπική εκφραστική του σφραγίδα. Στην πορεία του έργου του, εξέλιξε ακόμη περισσότερο το ύφος του, αναπτύσσοντας δεξιοτεχνικά το ρυθμικό και αρμονικό ρόλο της κιθάρας.

2.5 Βαγγέλης Παπάζογλου

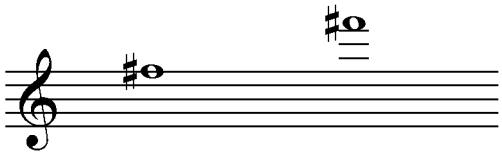
Τίτλος τραγουδιού: Οι λαχανάδες

Τονικότητα: Ρε (Ρε=Ντο#)

Δρόμος: Σεγκιάχ

Ρυθμός: Απτάλικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: φα# (2^{ο} τάστο 1^{η} χορδή) – φα# (14^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες

Λιτή αρμονική υποστήριξη (μόνο η τονική συγχορδία). Εναλλαγή παλιού-καινούργιου απτάλικου χωρίς αρμονική συστηματοποίηση. Στο μελωδικό επίπεδο, η κιθάρα ακολουθεί την μελωδία του τραγουδιστή προσθέτοντας μόνο μικρά ποικίλματα.

Το τραγούδι αυτό έχει δύο ακόμη παράλληλες εκτελέσεις το 1934 και άλλες δύο το 1935[69], γεγονός που δείχνει ότι γνώρισε μεγάλη εμπορική επιτυχία. Στις εκτελέσεις αυτές αναγνωρίζουμε τους εξής τύπους ορχήστρας:

Στην εκτέλεση με το Στελλάκη Περπινιάδη: Μπάντζο, σαντούρι,

---

[69] *Οι λαχανάδες,* Στελλάκης Περπινιάδης, Columbia Ελλάδος, DG-2041, 1934, υπό τη διεύθυνση του Κώστα Σκαρβέλη.

Οι λαχανάδες, Ρόζα Εσκενάζη, His Masters Voice, AO-2141, 1934.

Οι λαχανάδες, Κώστας Ρούκουνας, Parlophone Ελλάδος, B-21765, 1935.

Οι λαχανάδες, Τα πολιτάκια, Orthophonic Αμερικής, ORS-672 και Victor Αμερικής 38-3055, 1935.

κιθάρα.

Στην εκτέλεση με την Ρόζα Εσκενάζη: βιολί, μαντολίνο, κιθάρα.

Η εκτέλεση με τον Κώστα Ρούκουνα και η εκτέλεση με τα Πολιτάκια (και στις δύο περιπτώσεις υπό τη διεύθυνση του Σπύρου Περιστέρη) δεν βρέθηκαν. Για αυτό το λόγο δεν έχει γίνει αναγνώριση των τύπων ορχήστρας.

Εκτός από αυτές τις επανεκτελέσεις, το τραγούδι έχει δισκογραφηθεί δεκάδες φορές μέχρι σήμερα και έχει υποστεί σύμφωνα με τον Κουνάδη πάρα πολλές κλοπές[70].

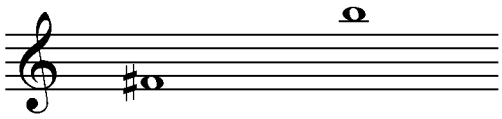
Τίτλος τραγουδιού: Μαρίκα χασικλού

Τονικότητα: Σι

Δρόμος: Ραστ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: φα# (4^{ο} τάστο 4^{η} χορδή) - σι (7^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες (Σπύρος Περιστέρης και Βαγγέλης Παπάζογλου).

Λιτή αρμονική υποστήριξη που γίνεται μόνο με την τονική συγχορδία. Επίσης σε ρυθμικό επίπεδο υπάρχει εναλλαγή παλιού-καινούργιου ζεϊμπέκικου χωρίς αρμονική συστηματοποίηση.

[70] Για περισσότερα στοιχεία βλ. Κουνάδης Παναγιώτης, *ο.π.*, (τομ. Β), σ. 39.

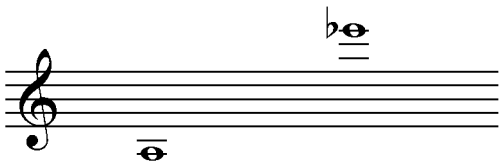
Τίτλος τραγουδιού: Βάλε με στην αγκαλιά σου

Τονικότητα: Ρε (Ρε=Ντο#)

Δρόμος: Ουσάκ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: λα (2^{ο} τάστο 3^{η} χορδή) – μιb (11^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες (Σπύρος Περιστέρης και Κώστας Σκαρβέλης), ποτηράκια.

Η αρμονική υποστήριξη γίνεται χωρίς μπασογραμμές, μόνο με συγχορδίες. Εμφανίζονται κάποια σημάδια δεξιοτεχνίας όπως είναι το tremolo σε κάποιες καταλήξεις της μελωδικής γραμμής (χωρίς όμως να γίνονται με προκαθορισμένες αρμονικές ακολουθίες).

Αυτό το τραγούδι είναι άλλη μια μεγάλη εμπορική επιτυχία του Παπάζογλου, για αυτό το λόγο άλλωστε επανεκτελέστηκε στη δισκογραφία άλλες δύο φορές[71].

Στις δύο αυτές εκτελέσεις αναγνωρίζουμε τους εξής τύπους ορχήστρας:

Στην εκτέλεση με τον Στελλάκη Περπινιάδη: Σαντούρι και κιθάρα, υπό τη διεύθυνση του Κώστα Σκαρβέλη.

Στην εκτέλεση με τη Ρόζα Εσκενάζη: Βιολί, μπάντζο, κιθάρα, ζίλια.

Και αυτό το τραγούδι, έγινε αντικείμενο κλοπών, με πιο

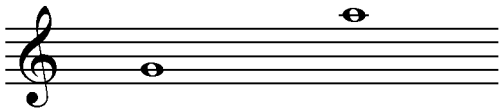
---

[71] *Βάλε με στην αγκαλιά σου*, Στελλάκης Περπινιάδης, Columbia Ελλάδος, DG-6033, 1934.

Βάλε με στην αγκαλιά σου, Ρόζα Εσκενάζη, His Masters Voice Ελλάδος, AO-2206 και Orthophonic Αμερικής, S-677a, 1934.

χαρακτηριστικό παράδειγμα το τραγούδι *«Παίζουν τα μπαγλαμαδάκια»* από τον Χρηστάκη[72].

Τίτλος τραγουδιού: Ντερβίσαιννα
Τονικότητα: Σολ
Δρόμος: Χουζάμ
Ρυθμός: Απτάλικο (9/4)
Έκταση μελωδίας: σολ (5^{ο} τάστο 4^{η} χορδή) – λα (5^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες (Σπύρος Περιστέρης και Κώστας Σκαρβέλης), ποτηράκια.

Λιτή αρμονική υποστήριξη (μόνο η τονική συγχορδία), χωρίς μπασογραμμές. Δεν υπάρχει ούτε καν η πτώση I-V-I.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η πιο σύνθετης μορφής αρμονική υποστήριξη (εκτός από την I ακούγεται η V και η VI) στην εκτέλεση του τραγουδιού με την Αγγέλα Παπάζογλου[73] με ορχήστρα που αποτελείται από σαντούρι, μπάντζο (ή μαντολίνο), βιολί και κιθάρα. Το γεγονός ότι ηχογραφήθηκαν και οι δυο εκτελέσεις την ίδια χρονιά (σύμφωνα με το Μανιάτη το 1934, ενώ σύμφωνα με τον Κουνάδη το 1935), δείχνει ότι η αρμονική υποστήριξη της εκτέλεσης που μελετάται εδώ, παρέμεινε λιτή σε μια προσπάθεια διατήρησης του δωρικού ύφους που πρωτοστατούσε τα προηγούμενα χρόνια και είχε ήδη αρχίσει να υποχωρεί.

---

[72] Για περισσότερα στοιχεία βλ. Κουνάδης Παναγιώτης, *ο.π.*, (τομ. Β), σ.49-50.

[73] *Ντερβίσαινα*, Αγγέλα Παπάζογλου, Columbia Ελλάδος, DG-6061, 1934 ή 1935.

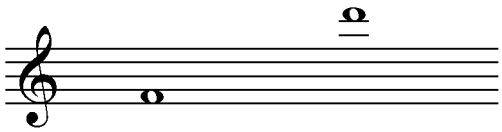
Τίτλος τραγουδιού: Μου φαίνεται

Τονικότητα: Φα

Δρόμος: Σεγκιάχ

Ρυθμός: Απτάλικο (9/4)

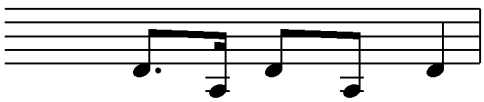
Έκταση μελωδίας: φα (3^{ο} τάστο 4^{η} χορδή) - ρε (10^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



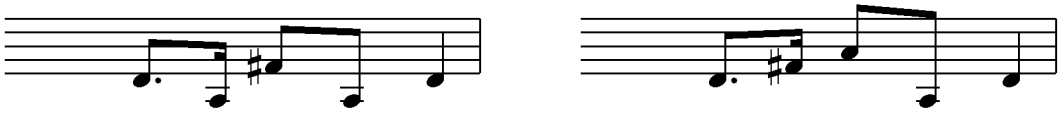
Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες (Σπύρος Περιστέρης και Κώστας Σκαρβέλης), βιολί. Το βιολί δεν έχει πρωταγωνιστικό ρολό και συνοδεύει διακριτικά τη φωνή κατά το τραγούδισμα.

Η ανάλυση συγχορδιών γίνεται με τον εξής τρόπο στις πτώσεις (I-V-I) της μελωδίας:

Αντί για το ως τώρα κλασσικό σχήμα:



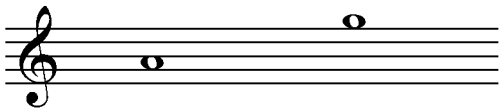
γίνονται τα εξής:



Όλες οι μπασογραμμές ακολουθούν αυτό το μοτίβο. Δεν έχουμε συγχορδίες αλλά μονάχα ισοκράτη.

Υπάρχει άλλη μια εκτέλεση του τραγουδιού από τον Στελλάκη Περπινιάδη[74]. Στην εκτέλεση αυτή υπάρχει ορχήστρα με βιολί, κιθάρα και καστανιέτες υπό τη διεύθυνση του Παναγιώτη Τούντα.

Τίτλος τραγουδιού: Το παιδί του δρόμου
Τονικότητα: Σι
Δρόμος: Χιτζάζ
Ρυθμός: Απτάλικο (9/4)
Έκταση μελωδίας: λα (2^{ο} τάστο 3^{η} χορδή) – σολ (3^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες (Σπύρος Περιστέρης και Κώστας Σκαρβέλης).

Σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κουνάδη, η ορχήστρα (υπό τη διεύθυνση του Σπύρου Περιστέρη) αποτελείται από τρεις κιθάρες, «*που η μία παίζει μελωδία, η δεύτερη συνοδεία και η τρίτη παίζει το ρόλο του κοντραμπάσου*[75]». Μια προσεκτικότερη ακρόαση του τραγουδιού, μας οδήγησε στο συμπέρασμα ότι η ορχήστρα αποτελείται από δύο κιθάρες.

Η δωρικότητα της ερμηνείας από την κιθάρα που έχει το ρόλο της αρμονικής υποστήριξης είναι χαρακτηριστική σε μία εποχή που οι

---

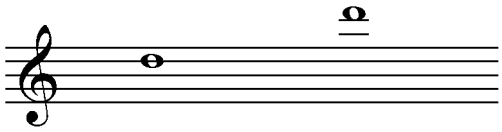
[74] *Μου φαίνεται*, Στελλάκης Περπινιάδης, Columbia Ελλάδος, DG 6144 και Columbia Αμερικής, 7090-F, 1935.

[75] Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, (τομ. Β), σ. 67.

υπόλοιποι συνθέτες ήδη επέλεγαν πιο σύνθετα σχήματα στον αρμονικό τομέα. Δεν έχουμε καθόλου μπασογραμμές, μόνο συγχορδίες.

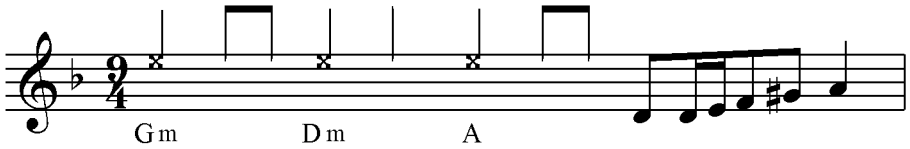
Στο μελωδικό επίπεδο, η κιθάρα ακολουθεί την μελωδία του τραγουδίσματος προσθέτοντας μόνο μικρά ποικίλματα. Σταθερό, σφιχτό και νωχελικό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί το παίξιμο από την κιθάρα που έχει το ρόλο της αρμονικής υποστήριξης.

Τίτλος τραγουδιού: Η καλόγρια
Τονικότητα: Ρε (Ρε=Ντο#)
Δρόμος: Νιαβέντ
Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)
Έκταση μελωδίας: ρε (3^{ο} τάστο 2^{η} χορδή) – ρε (10^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες (Σπύρος Περιστέρης και Κώστας Σκαρβέλης), μπαγλαμάς.

Λιτή αρμονική υποστήριξη χωρίς πολλές μπασογραμμές. Γίνεται χρήση μόνο της (πολυχρησιμοποιημένης στο Νιαβέντ) μπασογραμμής ρε-μι-φα-σολ#-λα, η οποία τυποποιήθηκε και χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα στη λαϊκή κιθάρα:



Η δωρικότητα στην ερμηνεία είναι το κυριότερο χαρακτηριστικό του Βαγγέλη Παπάζογλου. Όσον αφορά τα τραγούδια που ηχογράφησε με κιθάρες, φαίνεται ξεκάθαρα το ύφος του Κώστα Σκαρβέλη και του Σπύρου Περιστέρη που ήταν συνήθως οι βασικοί κιθαρίστες-εκτελεστές των τραγουδιών του. Οι λιτές μελωδίες συνοδευόμενες με λιτή αρμονική υποστήριξη που γίνεται κυρίως με συγχορδίες και όχι με τη χρήση του ισοκράτη, η χρήση ελάχιστων μπασογραμμών και το χαρακτηριστικό «νωχελικό» παίξιμο είναι τα κυριότερα χαρακτηριστικά στο έργο ενός μεγάλου μα όχι τόσο αναγνωρισμένου συνθέτη.

Πρέπει να υπογραμμίσουμε πως τα τελευταία χρόνια έχει ανοίξει ένα μεγάλο θέμα κυρίως από τον Παναγιώτη Κουνάδη, σχετικά με τον Βαγγέλη Παπάζογλου. Ο συνθέτης αυτός πέραν των τραγουδιών που εκτελέστηκαν με κιθάρες έχει αφήσει μια μικρή ποσοτικά (25 τραγούδια σε 39 συνολικά εκτελέσεις), αλλά πολύ πλούσια ποιοτικά παρακαταθήκη. *«Παραμένει εντυπωσιακό το γεγονός ότι στα 27 ηχογραφημένα τραγούδια του που έχει γίνει ενορχηστρωτική αναγνώριση, χρησιμοποίησε 19 διαφορετικούς τύπους ορχήστρας»*[76]. Επίσης πολύ γνωστή ήταν η αντίθεση του καλλιτέχνη απέναντι στη λειτουργία των επιτροπών λογοκρισίας, όπως και η συνειδητή του απομάκρυνση από τη δισκογραφία, αφού αρνήθηκε να κάνει οποιαδήποτε αλλαγή στα τραγούδια του. Σε αντίθεση με τους συναδέλφους του που πήραν διευθυντικές θέσεις στην ελληνική βιομηχανία δίσκων, βίωσε την εξαθλίωση και την αποτύπωσε με γλαφυρότητα στα τραγούδια του μέσω του εξαιρετικά υψηλού κοινωνικού προβληματισμού[77]. Τέλος πρέπει να αναφέρουμε ότι δεν είναι λίγες οι φορές που το έργο του έγινε

---

[76] Κουνάδης Παναγιώτης, Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, (τομ. Β), σ. 22.

[77] Για περισσότερες πληροφορίες για τον Βαγγέλη Παπάζογλου βλ. Κουνάδης Παναγιώτης*, Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, (τομ. Β), σ. 17-75 και *ο.π.*, (τομ. Α), σ. 38-47.

αντικείμενο αναρίθμητων κλοπών, αφού ποτέ κανείς δεν ενδιαφέρθηκε για την προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων των συνθέσεων του.

2.6 Στέλιος Χρυσίνης

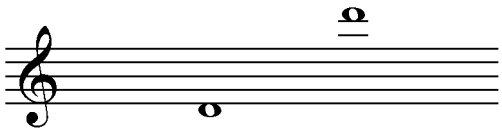
Τίτλος τραγουδιού: Ελένη μικροπαντρεμένη

Τονικότητα: Σολ (Σολ=Σολ#)

Δρόμος: Σεγκιάχ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: ρε (ανοιχτή 4^{η} χορδή) - ρε (10^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες, μπαγλαμάς

Η κύρια μελωδία κινείται σε δύο οκτάβες. Στα οργανικά μέρη (εισαγωγές, ανταποκρίσεις), η κιθάρα παίζει την μελωδία στην ψηλή οκτάβα. Στο τραγούδι, συνοδεύει διακριτικά στην χαμηλή οκτάβα.

Λιτή αρμονική υποστήριξη που γίνεται μόνο με τη χρήση της τονικής συγχορδίας.

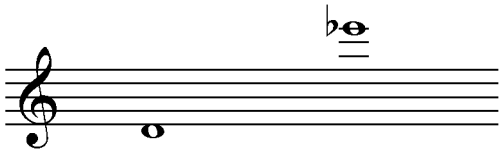
Τίτλος τραγουδιού: Αργιλέ μου γιατί σβήνεις

Τονικότητα: Ρε (Ρε=Ντο#)

Δρόμος: Ουσάκ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: ρε (ανοιχτή 4^{η} χορδή) – μιb (11^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)

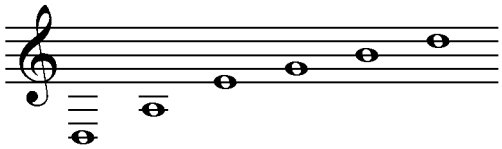


Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες, βιολί

Στα οργανικά μέρη (εισαγωγές και ανταποκρίσεις), η μελωδία κινείται στην δεύτερη οκτάβα. Στο τραγούδι, η κιθάρα συνοδεύει διακριτικά στην χαμηλή οκτάβα τη φωνή.

Λιτή αρμονική υποστήριξη με ισοκράτη (I-V), όπου γίνεται χρήση μόνο της τονικής συγχορδίας. Επίσης ακούγεται η 3^{η} (φα) που λειτουργεί περισσότερο σαν 3^{η} της τονικής παρά σαν 3^{η} βαθμίδα του ουσάκ, δηλαδή σαν συγχορδία F.

Έχουμε το εξής κούρδισμα:



Το κούρδισμα γίνεται έτσι ώστε να υπάρχει η τονική μια οκτάβα χαμηλότερα από αυτή που προσφέρει το κλασσικό κούρδισμα της κιθάρας.

Χαρακτηριστικό είναι το σταθερό χρονικά παίξιμο, χωρίς ρευστότητα στην εκτέλεση από την κιθάρα που έχει το ρόλο της αρμονικής υποστήριξης και χωρίς ρυθμικές εναλλαγές σε αντίθεση με τον τρόπο που γίνεται η αρμονική και ρυθμική υποστήριξη σε τραγούδια του Περιστέρη, του Σκαρβέλη και του Παπάζογλου της ίδιας χρονικής

περιόδου[78].

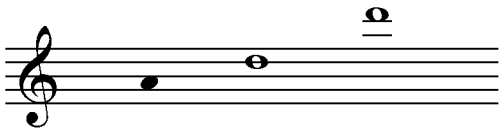
Τίτλος τραγουδιού: Μαργαρίτα

Τονικότητα: Ρε (Ρε=Ρε#)

Δρόμος: Νιαβέντ

Ρυθμός: Χασάπικο (4/4)

Έκταση μελωδίας: λα (2^{ο} τάστο 3^{η} χορδή) – ρε (10^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες, μπαγλαμάς

Η χαμηλή λα χρησιμοποιείται μονάχα για την πτώση (I-V-I).

Το ύφος του τραγουδιού είναι αυτό που κυριαρχεί στα τέλη της δεκαετίας του 30, δηλαδή πρόκειται για χασάπικο (2/4), νιαβέντ με θεματολογία ερωτικού περιεχομένου. Τα τραγούδια αυτά ηχογραφήθηκαν κυρίως με δύο μπουζούκια που παίζουν τη μελωδία με διφωνία σε παράλληλες τρίτες. Παρόλα αυτά το συγκεκριμένο τραγούδι ηχογραφήθηκε με κιθάρες.

Τίτλος τραγουδιού: Μάνα μου διώξε τους γιατρούς

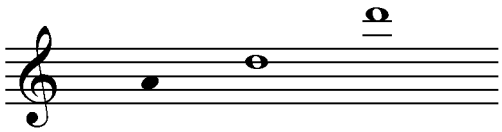
Τονικότητα: Ρε (Ρε=Ρε#)

Δρόμος: Ουσάκ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: λα (2^{ο} τάστο 3^{η} χορδή) – ρε (10^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)

[78] Βλ. *Στο μαύρο βρίσκω λησμονιά (Γιατί να κάθεσαι να λες)*, σ. 88.



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες, μπαγλαμάς

Η χαμηλή λα χρησιμοποιείται για την πτώση (I-V-I).

Στην αρμονική υποστήριξη γίνεται μόνο με συγχορδίες και ελάχιστες μπασογραμμές ταυτόφωνες στην οκτάβα με την κύρια μελωδία. Το σημαντικότερο που παρατηρείται σε αυτό το τραγούδι είναι ότι οι συγχορδίες ηχούν μετά την κρούση των χορδών και δεν κόβεται ο ήχος (όπως γίνεται συνήθως). Δηλαδή το stacato υποχωρεί. Αυτό το χαρακτηριστικό στον τρόπο της συνοδείας από την κιθάρα αρχίζει να τυποποιείται και εντέλει καθιερώνεται.

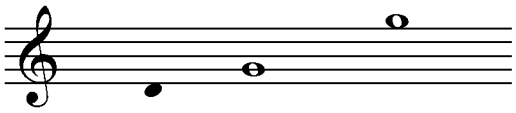
Τίτλος τραγουδιού: Ότι ζητήσεις θα το βρεις

Τονικότητα: Σολ (Σολ=Σολ#)

Δρόμος: Πειραιώτικος-Χιτζάζ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: ρε (ανοιχτή 4^{η} χορδή) - σολ (3^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες, μπαγλαμάς

Η χαμηλή ρε χρησιμοποιείται για την πτώση (I-V-I).

Πριν την εισαγωγή υπάρχει ένα μικρό ταξίμι από το Στέλιο Χρυσίνη

σε Πειραιώτικο. Στο τραγούδι αυτό ο Στέλιος Χρυσίνης φαίνεται να έχει επηρεαστεί από τον Κώστα Σκαρβέλη, αφού οι μπασογραμμές και οι ανταποκρίσεις θυμίζουν έντονα την συνθετική και ενορχηστρωτική τεχνοτροπία του τελευταίου.

Ο Στέλιος Χρυσίνης, επιλέγει να ερμηνεύσει τα πιο «βαριά» του τραγούδια (σε θεματολογικό επίπεδο) με κιθάρες, την εποχή μάλιστα που ήδη είχαν αρχίσει να χρησιμοποιούνται πιο σύνθετες μελωδικές και αρμονικές δομές και πιο σύνθετοι τύποι ορχήστρας. Προτιμά τη λιτή αρμονική υποστήριξη με συγχορδίες και σε μελωδικό επίπεδο δείχνει τη δεξιοτεχνία του όχι με περίπλοκες και εκτεταμένες μελωδίες αλλά με απλές μελωδίες στολισμένες με διακριτικά καλλωπιστικά στοιχεία όπως τη χρήση της τρίλιας[79].

Παρά τη μικρή του παρουσία στα ρεμπέτικα που εκτελέστηκαν με κιθάρες, ο Στέλιος Χρυσίνης είναι μια σπάνια περίπτωση δημιουργού, εκτελεστή και ενορχηστρωτή που από το 1950 ως το θάνατο του είχε τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή της Columbia και της His Masters Voice αντικαθιστώντας το Δημήτρη Σέμση μετά το θάνατο του τελευταίου. Εξαιρετικές ερμηνείες εντοπίζονται σε τραγούδια των δεκαετιών του 1950 και 1960.

[79] Βλ. *Αργιλέ μου γιατί σβήνεις* σ. 58.

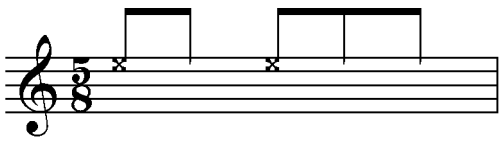
2.7 Σπύρος Περιστέρης

Τίτλος τραγουδιού: Τεκετζής

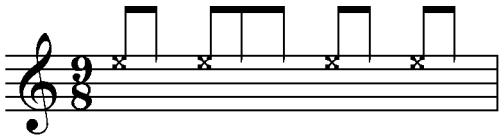
Τονικότητα: Ρε (Ρε=Ρε#)

Δρόμος: Ουσάκ - Καρσιγιάρ

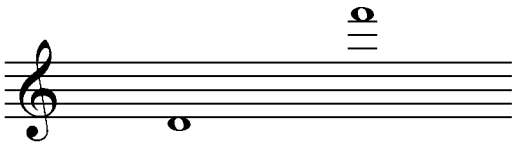
Ρυθμός: Ενδιαφέρουσα περίπτωση ρυθμικής εναλλαγής 5/8 (2/8+3/8) και αγριλαμά[80] 9/8 (2/8+3/8+2/8+2/8):



και



Έκταση μελωδίας: ρε (ανοιχτή 4η χορδή) – φα (13ο τάστο 1η χορδή)

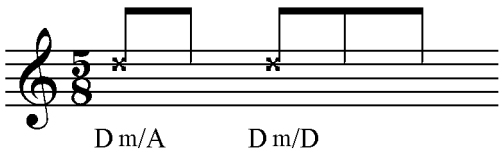


Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες

Αντί να έχουμε στο μπάσο της τονικής αρχικά την πρώτη και έπειτα την πέμπτη της συγχορδίας, έχουμε αντιστροφή (αντί για Dm/D ->

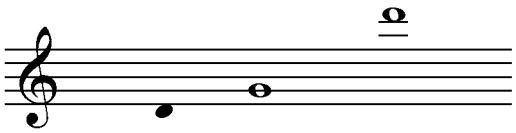
[80] Αγριλαμάς ή αργιλαμάς. Βλ. Παύλου Λευτέρης, *ο.π.*

Dm/A έχουμε Dm/A -> Dm/D), ενισχύοντας περισσότερο με αυτό τον τρόπο το αίσθημα της πτώσης:



Η κιθάρα εκτός από τις εισαγωγές συνοδεύει και τη φωνή με συνεχή ποικίλματα δίνοντας ένα αλέγκρο ύφος στο τραγούδι. Επίσης μέσα στο τραγούδι υπάρχει ταξίμι από το Σπύρο Περιστέρη που κινείται στο δρόμο Ουσάκ και στο δρόμο Καρσιγιάρ.

Τίτλος τραγουδιού: Ο μάγκας του Βοτανικού
Τονικότητα: Σολ (Σολ=Σολ#)
Δρόμος: Σαμπάχ
Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)
Έκταση μελωδίας: ρε (ανοιχτή 4^{η} χορδή) – ρε (10^{ο} τάστο 1^{ης} χορδής)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες

Η 5^{η} κάτω από την οκτάβα, χρησιμοποιείται μονάχα για την πτώση (I-V-I).

Η κιθάρα παίζει μόνο την τονική και κάποιες μπασογραμμές που ενισχύουν τη μελωδία. Σε αντίθεση με το *«Στο μαύρο βρίσκω λησμονιά»* δεν πηγαίνει στην III όταν κίνηση της μελωδίας το επιτρέπει

(χαρακτηριστικό της αρμονικής υποστήριξης στο σαμπάχ), παρά μόνο σε ελάχιστα σημεία.

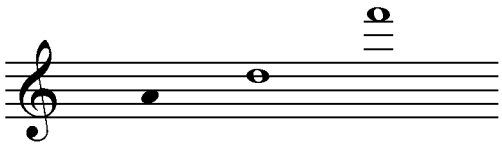
Τίτλος τραγουδιού: Ντερτιλίδικο

Τονικότητα: Ρε

Δρόμος: Νιαβέντ

Ρυθμός: Χασάπικο (2/4)

Έκταση μελωδίας: λα (3η χορδή 2ο τάστο) - φα (13ο τάστο 1η χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες

Η χαμηλή λα χρησιμοποιείται μονάχα για την πτώση (I-V-I).

Αρμονική υποστήριξη με ισοκράτη και μπασογραμμές που άλλοτε είναι ταυτόφωνες στην οκτάβα με την κύρια μελωδία και άλλοτε όχι.

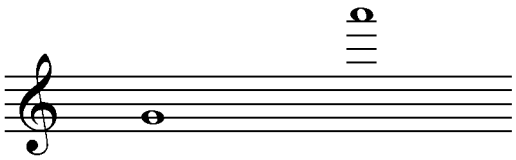
Τίτλος τραγουδιού: Ο μερακλής

Τονικότητα: Ρε

Δρόμος: Νιαβέντ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: σολ (ανοιχτή 3^{η} χορδή)- λα (17^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)

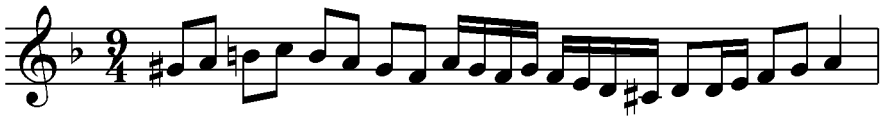


Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες

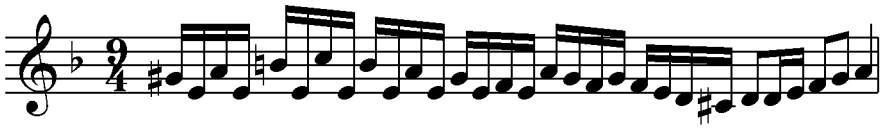
Η αρμονική υποστήριξη γίνεται με τη χρήση του ισοκράτη και μπασογραμών που άλλοτε βρίσκονται σε ταυτοφωνία (στην οκτάβα) με την κύρια μελωδία και άλλοτε όχι.

Σημάδι δεξιοτεχνίας είναι η μεγάλη έκταση της μελωδίας που ξεπερνά τις δύο οκτάβες καθώς επίσης και η ανοιχτή χορδή που κρούεται ανάμεσα από κάθε νότα της μελωδίας στις επαναλήψεις του δεύτερου μέρους του τραγουδιού με τον παρακάτω τρόπο:

Δεύτερο μέρος:



Επανάληψη δεύτερου μέρους:



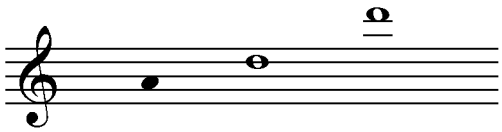
Τίτλος τραγουδιού: Εντάξει

Τονικότητα: Ρε

Δρόμος: Σεγκιάχ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: λα ($2^{ο}$ τάστο $3^{η}$ χορδή) – ρε ($10^{ο}$ τάστο $1^{η}$ χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες

Κινείται στην οκτάβα καθώς επίσης και μια 4η κάτω από αυτή. Η 4η κάτω από την οκτάβα, χρησιμοποιείται μόνο για την πτώση (I-V-I).

Η αρμονική υποστήριξη βασίζεται στην ακολουθία 1ης (I) και 5ης (V) βαθμίδας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση έχουμε τις συγχορδίες D/D και A ή D/A. Η επιλογή ανάμεσα σε D/D και D/A γίνεται αόριστα χωρίς αρμονική συστηματοποίηση.

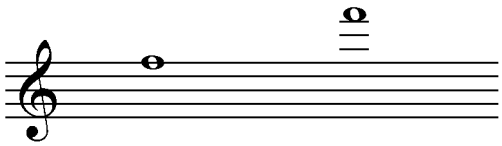
Τίτλος τραγουδιού: Στο μαύρο βρίσκω λησμονιά (Γιατί να κάθεσαι να λες)

Τονικότητα: Φα (Φα=Φα#)

Δρόμος: Σαμπάχ

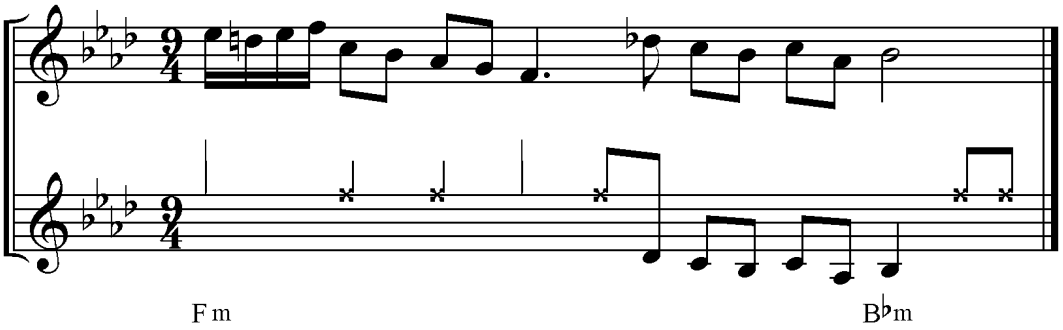
Ρυθμός: Απτάλικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: φα (1ο τάστο 1ης χορδής) – φα (13ο τάστο 1ης χορδής)



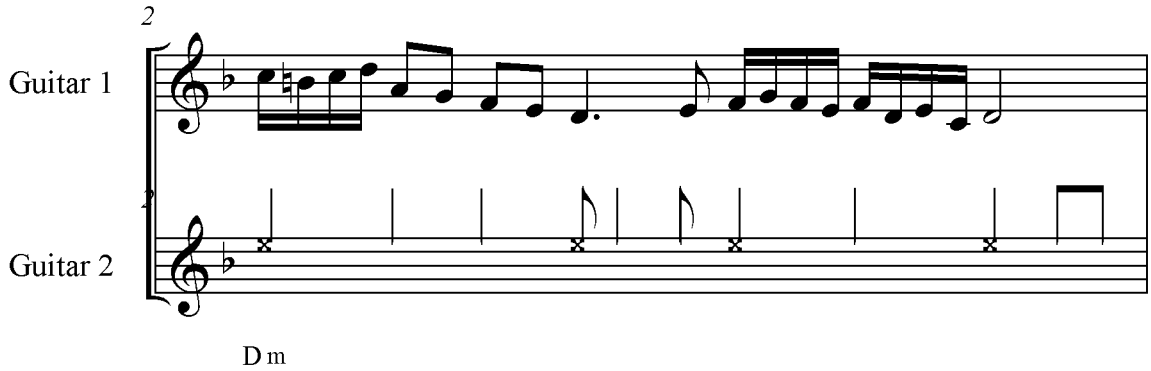
Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες

Από την I στην IV: παίζει τη βασική μελωδία με ταυτοφωνία στην οκτάβα, η οποία καταλήγει στην IV (Bbm).



Αυτού του τύπου η (ταυτόφωνη στην οκτάβα με την κύρια μελωδία) μπασογραμμή τυποποιήθηκε και χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα στη λαϊκή κιθάρα.

Σε επίπεδο ρυθμικής συνοδείας, ενδιαφέρον παρουσιάζει η εναλλαγή παλιού και καινούργιου απτάλικου (ακόμη και μέσα σε ένα μέτρο) ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας, αποδεικνύοντας ότι υπάρχει μια αρμονική συστηματοποίηση που έχει προετοιμαστεί:



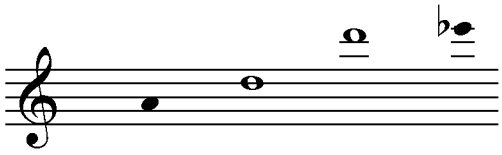
Τίτλος τραγουδιού: Η κατάρα του χαρτοπαίχτη

Τονικότητα: Ρε

Δρόμος: Πειραιώτικος - Χιτζάζ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: λα (2^{ο} τάστο 3^{η} χορδή) – μιb (11^{ο} τάστο 1^{η} χορδή).



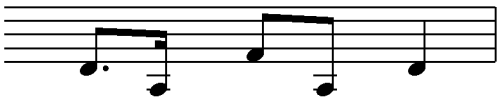
Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες

Η κύρια μελωδική κίνηση γίνεται στην πρώτη οκτάβα. Οι νότες κάτω από την οκτάβα, χρησιμοποιούνται κυρίως για την πτώση (I-V-I) η οποία γίνεται με μια μικρή φράση.

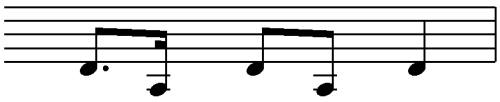
Η τονική σε μερικά σημεία παίζεται με πρώτη αναστροφή (D/F#), μια περίπτωση που σπανίως συναντούμε, αφού το σύνηθες είναι να χρησιμοποιείται η συγχορδία στη βασική της θέση ή σε δεύτερη αναστροφή.

Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει η εναλλαγή παλιού και καινούργιου ζεϊμπέκικου ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας, μόνο που σε αυτό το τραγούδι φαίνεται να γίνεται χωρίς αρμονική συστηματοποίηση, αλλά αόριστα.

Η πτώση στο τέλος της εισαγωγής γίνεται ως εξής:



αντί του κλασσικού σχήματος:



Άλλο ένα σημάδι επιρροών από τη δυτική μουσική και απομάκρυνσης από την τροπικότητα. Η πτώση I-V-I αντικαθίσταται από την ανάλυση της συγχορδίας, γεγονός που δείχνει ότι ο κιθαρίστας αναζητά νέους τρόπους αρμονικής υποστήριξης. Οι αναζητήσεις αυτές οδηγούν στα πρώτα σημάδια έκφρασης της δεξιοτεχνίας, αφού πλέον δεν χρησιμοποιούνται τυποποιημένα χαρακτηριστικά του παρελθόντος, αλλά υπάρχει ανάγκη για νέους τρόπους εμπλουτισμού της μουσικής.

Οι μπασογραμμές δεν ακολουθούν πάντα τη μελωδία και σε αρκετές περιπτώσεις είναι διαφορετικές σε σχέση με αυτή. Εμφανίζονται λοιπόν μπασογραμμές που δίνουν στη μελωδία αντιστικτικό χαρακτήρα.

Κάποιες από αυτές τυποποιήθηκαν και χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα.

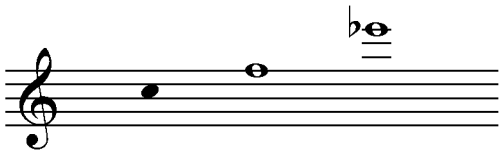
Τίτλος τραγουδιού: Μακρύ ζωνάρι θα φορώ

Τονικότητα: Φα

Δρόμος: Σαμπάχ

Ρυθμός: Απτάλικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: ντο ($1^{ο}$ τάστο $2^{η}$ χορδή) - μιb ($11^{ο}$ τάστο $1^{η}$ χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες

Η κύρια μελωδία κινείται στην οκτάβα. Η 5η κάτω από την οκτάβα, χρησιμοποιείται κυρίως για την πτώση (I-V-I). Πρόκειται για ίδια περίπτωση με το *«Ο μάγκας του Βοτανικού»* (σ. 85).

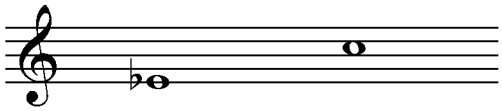
Τίτλος τραγουδιού: Ούζο, χασίς

Τονικότητα: Φα

Δρόμος: Ουσάκ

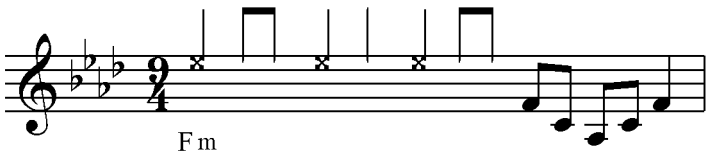
Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: μιb (4η χορδή 1ο τάστο) - ντο (8ο τάστο 1η χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες

Η ρυθμική υποστήριξη γίνεται με συγχορδίες και μπασογραμμές. Οι μπασογραμμές είναι ενίοτε ταυτόφωνες στην οκτάβα με την κύρια μελωδία και ενίοτε εξυπηρετούν την πτώση I-V-I όπου εκτός του κλασσικού σχήματος I-V-I επιλέγονται και οι αναλύσεις της συγχορδίας του τύπου I-V-III-I:



Επίσης υπάρχει εναλλαγή παλιού και καινούργιου ζεϊμπέκικου που γίνεται με φάση την κίνηση της κύριας μελωδίας, δηλαδή όπως ακριβώς και στο τραγούδι *«στο μαύρο βρίσκω λησμονιά»* (σ. 88).

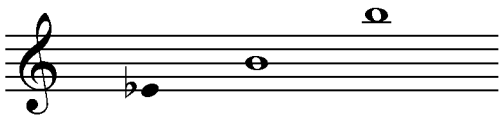
Τίτλος τραγουδιού: Ο σορόπης

Τονικότητα: Σι

Δρόμος: Σαμπάχ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: μιb (2^{ο} τάστο 4^{η} χορδή) – σι (7^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες

Κινείται στην οκτάβα. Η 5^{η} κάτω από την οκτάβα, χρησιμοποιείται κυρίως για την πτώση (I-V-I). Το τραγούδι αυτό είναι άλλη μια ίδια περίπτωση με το *«Ο μάγκας του Βοτανικού»* (σ. 85).

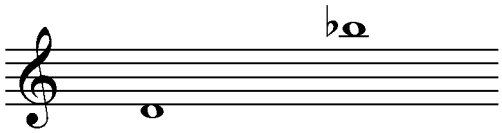
Τίτλος τραγουδιού: Μες στον τεκέ της Μαριγώς

Τονικότητα: Λα

Δρόμος: Χιτζάζ

Ρυθμός: Παλιό ζεϊμπέκικο (9/4)

Έκταση μελωδίας: ρε (ανοικτή η 4η χορδή) – σιb (6^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Μία κιθάρα, πιάνο

Χαρακτηριστικό παράδειγμα του ύφους στο Σπύρου Περιστέρη στην κιθάρα με στοιχεία όπως οι τρίλιες και τα τρέμολα. Η αρμονική

υποστήριξη γίνεται με πιάνο, γεγονός που μας δείχνει για ακόμη μια φορά τις καλλιτεχνικές ανησυχίες και αναζητήσεις του συνθέτη.

Πριν το τραγούδι υπάρχει ταξίμι από την κιθάρα. Το κυριότερο χαρακτηριστικό του ταξιμιού είναι ότι ξεκινά με στάση στην έβδομη βαθμίδα (του δρόμου χιτζάζ) δίνοντας την αίσθηση ότι θα ακολουθήσει το δρόμο Νικρίζ[81].

Ο Σπύρος Περιστέρης είναι υπεύθυνος για τις μεγάλες αλλαγές που έγιναν στον τρόπο που αντιμετωπίστηκε η κιθάρα στην αστική λαϊκή μουσική τόσο προπολεμικά όσο και μεταπολεμικά. Είναι ένας μεγάλος δεξιοτέχνης που συνεχώς εξελίσσει τον τρόπο παιξίματος προσθέτοντας νέα στοιχεία σε αρμονικό (χρήση μπασογραμών, ανάλυση συγχορδιών με νέους τρόπους), μελωδικό (διεύρυνση της έκτασης της μελωδικής κίνησης, προσθήκη δεξιοτεχνικών-καλλωπιστικών στοιχείων όπως είναι η τρίλια και το τρέμολο[82]) και ρυθμικό (έντονες ρυθμικές εναλλαγές) επίπεδο.

Επίσης δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι λόγω της ιδιότητας του ως καλλιτεχνικός διευθυντής της Odeon και της Parlophone ήταν υπεύθυνος για το σύνολο σχεδόν της δισκογραφίας της «ξακουστής τετράδος του

---

[81] Βλ. Μυστακίδης Δημήτρης, *Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη, 2004, σ. 189.

[82] Στο παίξιμο του υπήρχαν έντονες επιρροές από το μαντολίνο. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι συμμετείχε στη σμυρναίικη εστουδιαντίνα του Βασίλη Σιδερή σαν μαντολινίστας.

Πειραιά», αλλά και για πολλές ακόμη ηχογραφήσεις. Αυτό μαρτυρούν και πολλά στοιχεία που παίρνουμε από τις ηχογραφήσεις που μελετήσαμε παραπάνω –μιας και συναντάμε πολλά κοινά χαρακτηριστικά στον τρόπο σύνθεσης του Περιστέρη και του Μάρκου- αλλά το θέμα της εργασίας δεν μας επιτρέπει να αναφερθούμε διεξοδικά εδώ. Θα πρέπει να τονίσουμε ωστόσο ότι ο Σπύρος Περιστέρης είναι υπεύθυνος για την ενορχήστρωση -με δύο κιθάρες, αρμόνικα και μαντολίνο- στο τραγούδι *«Θα ρθω να σε ξυπνήσω»*[83] του Μάρκου, τραγούδι στο οποίο η επιρροή του είναι εμφανής.

Ο Σπύρος Περιστέρης, ως το 1966 που απεβίωσε, αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους παράγοντες στην ελληνική δισκογραφία και έναν από τους αρτιότερους μουσικούς της ελληνικής λαϊκής μουσικής των πόλεων.

[83] *Θα ρθώ να σε ξυπνήσω*, Μάρκος Βαμβακάρης, Έλλη Πετρίδου, Odeon Ελλάδος, GA-7067, 1937.

2.8 Μανώλης Χιώτης

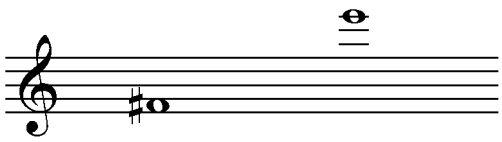
Τίτλος τραγουδιού: Ο πασατέμπος

Τονικότητα: Φα#

Δρόμος: Χιτζάζ

Ρυθμός: Χασάπικο (2/4)

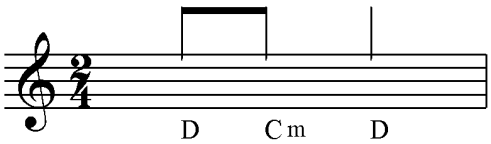
Έκταση μελωδίας: φα# (4^{ο} τάστο 4^{η} χορδή) – μι (12^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



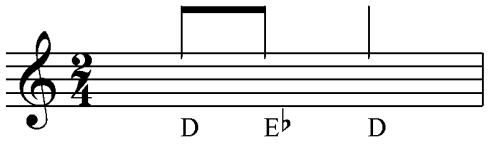
Τύπος ορχήστρας: Τρεις κιθάρες.

Η ανάγκη για πολυπλοκότητα στην ενορχήστρωση, αποτελεί ένδειξη της δεξιοτεχνίας στο έργο του Μανώλη Χιώτη και αναδεικνύει την ανάπτυξη μελωδιών πιο σύνθετων σε σχέση με τους προγενέστερους κιθαρίστες. Όλο και περισσότερα χαρακτηριστικά όπως τα αρπίσματα και οι αναλύσεις των συγχορδιών από την κιθάρα που συνοδεύει μας δείχνουν την τάση αυτή του Χιώτη για ανάπτυξη της δεξιοτεχνίας.

Η πτώση I-VII-I:



αντικαθίσταται από την πτώση I-II-I:



Μεγάλη καινοτομία που ουσιαστικά έγινε με άξονα την 3η της συγχορδίας 7ης βαθμίδας. Αντί για τη συγχορδία ντο μινόρε, επιλέγεται η 3η της (μιb) η οποία εναρμονίζεται με ματζόρε συγχορδία και αργότερα γίνεται ματζόρε έβδομη. Πλέον, με τη χρήση τέτοιων χαρακτηριστικών, η ελληνική αστική λαϊκή μουσική μοιάζει να απομακρύνεται οριστικά πια από την ανατολίτικη νοοτροπία.

Τίτλος τραγουδιού: Βουνό με βουνό
Τονικότητα: Σολ
Δρόμος: Νιαβέντ
Ρυθμός: Χασάπικο (2/4)
Έκταση μελωδίας: σολ (3ο τάστο 6η χορδή) – ρε (10ο τάστο 1η χορδή)

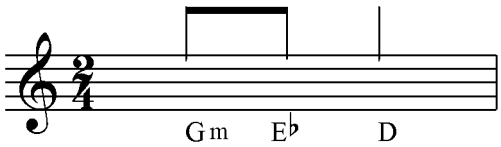
Τύπος ορχήστρας: Τρεις κιθάρες, βιολί

Η σύνθεση της ορχήστρας παραπέμπει στον τύπο ορχήστρας που χρησιμοποιούσε ο μεγάλος δεξιοτέχνης της κιθάρας και κύριος εκπρόσωπος της γαλλικής τσιγγάνικης jazz Manouche, Django Reinhardt

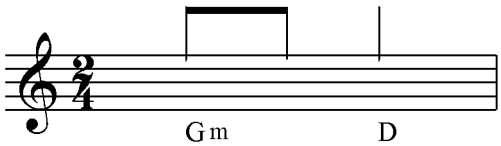
(2 ή 3 κιθάρες, βιολί και κοντραμπάσο)[84].

Έχουμε ντιμινουίτες, αναλύσεις συγχορδιών και συγχορδίες σε όλη την έκταση της κιθάρας (και όχι μόνο στις χαμηλές περιοχές). Μάλιστα στο ταξίμι που υπάρχει πριν την εισαγωγή με κατάληξη στην τονική, ο Μανώλης Χιώτης δεν φαίνεται να αντιλαμβάνεται την τονική ως τρίφωνη μινόρε αλλά ως μινόρε 6 (Gm6).

Σε μερικά σημεία η VI ματζόρε αντικαθιστά την τονική συγχορδία πριν την πτώση στην V:



αντί για το ως τώρα τυποποιημένο:



Άρα έχουμε εμπλουτισμό της «κλασικής» πτώσης I-V-I σε I-VI-V-I όταν η τονική είναι μινόρε, χαρακτηριστικό αρμονικό στοιχείο που βλέπουμε και στα blues.

Στην αρχή υπάρχει ταξίμι από το Μανώλη Χιώτη που φαίνεται να υπάρχει επιρροή από τον Κώστα Σκαρβέλη και το ταξίμι που αυτός κάνει

[84] Ενδεικτική ηχογράφηση προς ακρόαση: Django Reinhardt, *Anthology 1934-1937*, Cleopatra 1177, 2002.

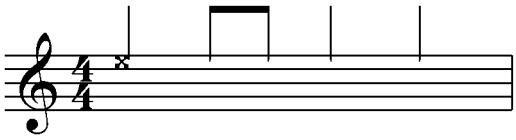
στο τραγούδι *«Θα χαθώ μικρή μου»*[85]. Για να ακριβολογούμε, ο Χιώτης χρησιμοποιεί αυτούσια μια φράση που περιέχεται στο ταξίμι που γίνεται στο παραπάνω τραγούδι από τον Σκαρβέλη.

Τίτλος τραγουδιού: Τζεμιλέ

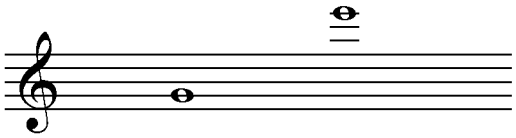
Τονικότητα: Μι

Δρόμος: Χιτζάζ

Ρυθμός: Μπολερό-οριεντάλ (4/4) με την εξής ρυθμική αγωγή:



Έκταση μελωδίας: ρε (5^{ο} τάστο 5^{η} χορδή) – μι (12^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Τρεις κιθάρες, ακορντεόν

Πλέον οι ρόλοι ανάμεσα στα όργανα της ορχήστρα είναι διαμοιρασμένοι και υπάρχει προετοιμασία από πριν για το τι θα παίξει το καθένα.

Επιρροές από λατινοαμερικάνικες μουσικές[86]: η κιθάρα παίζει την

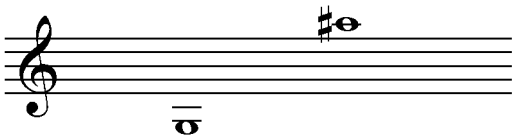
---

[85] Τραγούδι που ηχογραφήθηκε με τη φωνή του Γιώργου Κάβουρα το 1939 από την Odeon Ελλάδος (GA-7215).

[86] Οι επιρροές προέρχονται από τις κατά συρροή εισαγωγές στην Ελλάδα δίσκων λατινοαμερικάνικων λαϊκών συγκροτημάτων. Πολλά στοιχεία αυτών των μουσικών

αλληλουχία των συγχορδιών Ε και F^7 με $4^η$ και χτύπημα του σκάφους (χαρακτηριστικά δείγματα επιρροής από στο flamenco). Η $7^η$ βαθμίδα παίζεται ως μινόρε6 (Dm^6) και όχι ως τρίφωνη μινόρε (Dm). Πλέον οι ντιμινουίτες δεν χρησιμοποιούνται μονάχα για την αρμονική υποστήριξη, αλλά συμπεριλαμβάνονται ως βασικά συστατικά της κύριας μελωδίας.

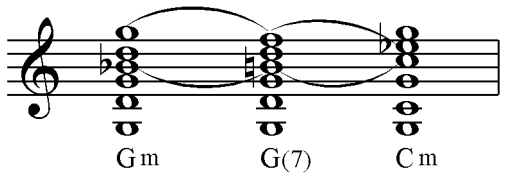
Τίτλος τραγουδιού: Για κοίταξε βρε κόσμε
Τονικότητα: Σολ
Δρόμος: Νιαβέντ
Ρυθμός: Χασάπικο (2/4)
Έκταση μελωδίας: ρε (ανοιχτή $4^η$ χορδή)- μιb ($11^ο$ τάστο $1^η$ χορδή)



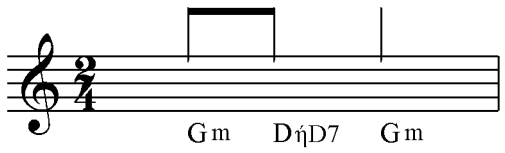
Τύπος ορχήστρας: Τρεις κιθάρες, βιολί

Πλέον αναλύονται όχι μόνο οι ματζόρε και οι μινόρε συγχορδίες, αλλά και οι ντιμινουίτες, σε όλο το μήκος της ταστιέρας. Η Im (Σολ μινόρε) γίνεται περαστική V (ή ακόμη και V7) για την IV για να γίνει η πτώση στην IV (Ντο μινόρε) και δίνεται έτσι ένα αίσθημα μετατροπίας. Η κάθετη συνήχηση αυτής της αρμονικής σειράς, δημιουργεί το φαινόμενο της αντίστιξης, μια επιρροή που ήρθε από τις μουσικές παραδόσεις της «Δύσης»:

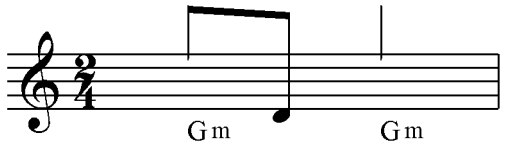
χρησιμοποιήθηκαν και από το ελαφρό τραγούδι. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις του Νίκου Γούναρη, του Μιχάλη Σουγιούλ, του Φώτη Πολυμέρη, της Σοφίας Βέμπο και άλλων. Βλ. ενδεικτικά: *Πάντα μαζί* (Λέο Ραπίτη, Μίμη Τραϊφόρου), Σοφία Βέμπο, His Masters Voice Ελλάδος, AO-2711, 1946.



Στην πτώση I-V-I αντί για μπάσο έχουμε ολόκληρη την συγχορδία της πέμπτης βαθμίδας:



αντί για το ως τώρα καθιερωμένο:

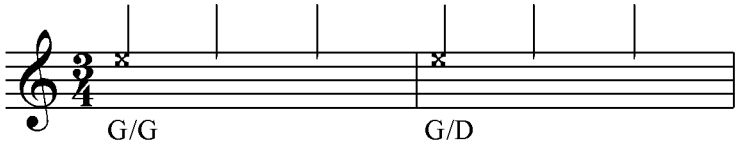


Τίτλος τραγουδιού: Έχασα τα μάτια τα ωραία

Τονικότητα: Σολ

Δρόμος: Χιτζάζ

Ρυθμός: Βαλς (3/4)



Έκταση μελωδίας: σολ (3^{ο} τάστο 6^{η} χορδή) - σολ (8^{ο} τάστο 2^{η} χορδή)

Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες, μπουζούκι

Η ανάπτυξη του Χιτζάζ ξεφεύγει από τα όρια της οκτάβας και κινείται πλέον σε δύο οκτάβες. Η διφωνία κυριαρχεί σε όλο το τραγούδι (η δεύτερη κιθάρα παίζει μια 3^{η} πάνω από την κύρια μελωδία και η δεύτερη φωνή τραγουδά μια 3^{η} πάνω από την πρώτη φωνή).

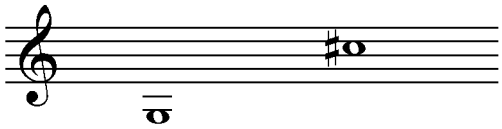
Τίτλος τραγουδιού: Να γλιτώσουμε κι οι δύο

Τονικότητα: Σολ

Δρόμος: Νιαβέντ

Ρυθμός: Χασάπικο (2/4)

Έκταση μελωδίας: σολ (3^{ο} τάστο 6^{η} χορδή) – ντο# (9^{ο} τάστο 1^{η} χορδή)



Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες, ακορντεόν, πιάνο

Υπάρχουν έντονες επιρροές σε αρμονικό και μελωδικό επίπεδο από την παράδοση της γαλλικής τσιγγάνικης jazz Manouche. Η επιρροή αυτή φαίνεται στις έλξεις, στον τρόπο διαχείρισης της ντιμινουίτας και στις συνεχείς αναλύσεις των συγχορδιών στα πλαίσια της μελωδικής κίνησης.

Από την αρχή της καλλιτεχνικής του πορείας, ο Μανώλης Χιώτης έδειξε τη ροπή του προς τα λατινοαμερικάνικα, τα blues και τα jazz μουσικά χαρακτηριστικά της αμερικάνικης ηπείρου. Στα πρώτα του τραγούδια, μπορεί να μην φαίνονται τέτοιες επιρροές, παρόλα αυτά βλέπουμε να εισάγει νέα στοιχεία σε ρυθμικό και μελωδικό επίπεδο. Η δεξιοτεχνία του τον ωθεί στη διεύρυνση των μελωδικών εκτάσεων, στην ανάλυση (σε όλη την ταστιέρα) των συγχορδιών που πλέον δεν είναι τρίφωνες, αλλά και τετράφωνες. Ο εμπλουτισμός αυτός γίνεται κυρίως στην τονική[87] και στην υποτονική[88].

Η επίδραση του, ήταν τεράστια στους σύγχρονούς του αλλά και στους μεταγενέστερους μουσικούς. Πολλοί μάλιστα προτίμησαν το Μανώλη Χιώτη, σαν εκτελεστή στην κιθάρα και στο μπουζούκι. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε την περίπτωση του Πάνου Πετσά, στη δισκογραφική παρουσία του οποίου, έχουν αποτυπωθεί τραγούδια στα οποία κυριαρχεί ολοκληρωτικά η τεχνοτροπία και το προσωπικό ύφος του Χιώτη[89].

---

[87] Βλ. *Το βουνό με το βουνό δε σμίγει* όπου εμπλουτίζεται η Im και γίνεται Im6.

[88] Βλ. *Τζεμιλέ* όπου γίνεται η χρήση της VIIm6 αντί της ως τώρα καθιερωμένης VIIm.

[89] Βλ. ενδεικτικά: *Χαϊτζιτζέ*, Στέλλα Χασκήλ, His Masters Voice, AO-2811, 1948.

Ο παραπονιάρης, Στράτος Παγιουμτζής και Μανώλης Χιώτης, Odeon Ελλάδος, GA-7648, 1951.

Τρίτο Κεφάλαιο

Συγκρίνοντας το υλικό και τις τεχνοτροπίες

Συγκρίνοντας το έργο των παραπάνω συνθετών-κιθαριστών και με βάση τα χαρακτηριστικά τους, μπορούμε να διακρίνουμε δύο βασικές «σχολές» στα ρεμπέτικα που εκτελέστηκαν αποκλειστικά με κιθάρες.

1. Σχολή της τσιμπιτής κιθάρας[90]: οι εκπρόσωποι αυτής της σχολής είναι οι Κώστας Δούσας, Α. Κωστής και Γιώργος Κατσαρός. Βασικό χαρακτηριστικό είναι η ιδιαίτερη τεχνική της τσιμπιτής κιθάρας που φαίνεται να είναι επηρεασμένη από τον τρόπο που έπαιζαν τα blues οι νέγροι των ΗΠΑ αλλά και από της μουσικές παραδόσεις της ανατολής. Οι τρεις εκπρόσωποι αυτής της σχολής ηχογράφησαν κυρίως «αδέσποτα» δηλαδή ανώνυμα ρεμπέτικα (που βρίσκουμε στην πρώτη φάση του ρεμπέτικου[91]) και ελαφρά τραγούδια[92] λιτής δομής σε μελωδικό, αρμονικό και ενορχηστρωτικό επίπεδο, μόνοι τους, μόνο με την κιθάρα και την φωνή τους χωρίς τη συνοδεία ορχήστρας.

---

[90] Επειδή εδώ γίνεται η πρώτη προσπάθεια για έναν διαχωρισμό σε σχολές των τραγουδιών που παίχτηκαν αποκλειστικά με κιθάρες, προτείνονται αυτοί οι όροι, οι οποίοι ίσως αποδειχτούν προβληματικοί μετά από μια άλλη αναλυτικότερη μελέτη και ενδεχομένως να αναθεωρηθεί και η ονοματολογία που εμείς χρησιμοποιούμε.

[91] Για την περιοδολόγηση βλ. Στάθης Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον (πρώτη έκδοση Ερμείας 1967), Αθήνα, 2001.

[92] Ίσως αντλημένα από την παράδοση του ρεπερτορίου της Εστουδιαντίνας.

Ειδικά για τον Κατσαρό πρέπει να υπογραμμιστεί επίσης το εξής: αν και γνώρισε μεγάλη φήμη στην Ελλάδα την περίοδο της αναβίωσης του ρεμπέτικου μετά το 1985, ως σολίστ της λαϊκής κιθάρας, δεν είναι δεξιοτέχνης και στους δίσκους του έχουν αποτυπωθεί δεκάδες ρυθμικές, αρμονικές και μελωδικές ασυνέπειες. Παρόλα αυτά, ίσως λόγω της ογδοντάχρονης καλλιτεχνικής του πορείας, καθιερώθηκε στη συνείδηση του κοινού σαν ο τελευταίος ρεμπέτης ή ο κορυφαίος Έλληνας κιθαρίστας. Σύμφωνα με τα δεδομένα της δικής μας ανάλυσης, φαίνεται πως, τουλάχιστον σε επίπεδο δεξιοτεχνίας στην τσιμπιτή κιθάρα, ο Α. Κωστής υπερέχει αισθητά, όχι μόνο από τον Γιώργο Κατσαρό αλλά και από τον Κώστα Δούσα.

2. Σχολή της «Αθήνας»: οι εκπρόσωποι αυτής της σχολής είναι οι Κώστας Σκαρβέλης, Βαγγέλης Παπάζογλου, Σπύρος Περιστέρης, Στέλιος Χρυσίνης. Οι συνθέτες αυτοί ηχογράφησαν ένα σύνολο τραγουδιών που σαν κοινό χαρακτηριστικό έχουν το εξής:

Σε μια εποχή που η εισαγωγή δυτικότροπων μουσικών στοιχείων είναι πιο έντονη από ποτέ και με αυτό το στοιχείο ως γνώμονα οι προαναφερθέντες συνθέτουν, επιλέγουν να ηχογραφήσουν τα πιο «βαριά» τους τραγούδια με κιθάρες. Παρόλα αυτά ηχογραφούνται με κιθάρες και πολλά ερωτικού περιεχομένου τραγούδια με δυτικότροπα μουσικά στοιχεία. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ο Κώστας Σκαρβέλης και ο Στέλιος Χρυσίνης, οι οποίοι συνδυάζουν και τους δύο αυτούς τρόπους σύνθεσης με αποτελέσματα εξαιρετικά υψηλού επιπέδου.

Σε μουσικό επίπεδο, η κυρίαρχη τάση της εποχής (1930-1940) στη δισκογραφία είναι η σύνθεση ερωτικών τραγουδιών, κυρίως χασάπικων εκτελεσμένων με δύο μπουζούκια. Οι εκπρόσωποι της σχολής αυτής, ακολουθούν την τάση αυτή. Εξαίρεση αποτελεί ο Βαγγέλης Παπάζογλου ο οποίος διαφοροποιείται από τη νοοτροπία αυτή και όπως ήδη

αναφέραμε συγκρούστηκε συνειδητά και στάθηκε ενάντιος σε όλους τους κανόνες που επιβλήθηκαν από τις δισκογραφικές εταιρίες και τις επιτροπές λογοκρισίας. Σε ποιητικό επίπεδο, τραγούδια με κυρίαρχη θεματολογία από τον υπόκοσμο, τα ναρκωτικά και τις εγκληματικές πράξεις (αλλά και ερωτικού περιεχομένου) δισκογραφούνται με κιθάρες, σε μια εποχή που κυριαρχούν απόλυτα τα ερωτικά τραγούδια[93]. Επιλέγονται δηλαδή τραγούδια που κυρίως παραπέμπουν (από μουσικής αλλά και ποιητικής άποψης) στα τραγούδια των προηγούμενων χρόνων.

Με εξαίρεση τον Πειραιώτη Στέλιο Χρυσίνη, η σχολή αυτή έχει ως εκπροσώπους της συνθέτες που προήλθαν από τη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη.

Επίσης, σε αντίθεση με τα προηγούμενα χρόνια, σε αυτή τη φάση καθιερώθηκε το σταθερό, χωρίς ρευστότητα παίξιμο[94] όσον αφορά την αρμονική-ρυθμική υποστήριξη. Αυτού του είδους το παίξιμο καθιερώθηκε και στα πρώτα χρόνια των ηχογραφήσεων της λεγόμενης «σχολής του Πειραιά» και παρατηρείται κυρίως σε ηχογραφήσεις του Μάρκου Βαμβακάρη, Ανέστη Δελιά, Γιώργου Μπάτη και άλλων (1932-1944 περίπου), τους οποίους συνόδευσαν στη δισκογραφία με την κιθάρα τους ουκ ολίγες φορές ο Κώστας Σκαρβέλης και ο Σπύρος Περιστέρης.

3. <u>Ο εκσυγχρονιστής Μανώλης Χιώτης</u>: δεν μπορούμε να τον κατατάξουμε σε καμία από τις δύο παραπάνω σχολές, ούτε μπορούμε να πούμε ότι δημιούργησε σχολή όσον αφορά στα τραγούδια που εκτελέστηκαν με κιθάρες. Παρόλα αυτά, η παρουσία και το έργο του επέδρασαν καταλυτικά στους σύγχρονους του αλλά και στους μεταγενέστερους μουσικούς του λαϊκού τραγουδιού. Ο Μανώλης Χιώτης είναι μια ξεχωριστή περίπτωση συνθέτη και μεγάλου δεξιοτέχνη της

---

[93] Βλ. Μανιάτης Δημ. Διονύσης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 2006.

[94] Βλ. *Το παιδί του δρόμου* (σ. 56), *ο σορόπης* (σ. 70).

κιθάρας με έντονες καλλιτεχνικές ανησυχίες που εκφράστηκαν κυρίως με νεωτερισμούς όπως τη χρήση λατινοαμερικάνικων, blues και jazz μουσικών στοιχείων στα τραγούδια του και την ανάγκη για ολοένα και περισσότερη ανάπτυξη της δεξιοτεχνίας, όχι μόνο στην κιθάρα αλλά και στο μπουζούκι, μιας και ο ίδιος είναι ο κυριότερος φορέας της εξέλιξης από το τρίχορδο στο τετράχορδο.

Αυτοί λοιπόν οι συνθέτες μέσα από το προσωπικό τους ύφος, καλλιέργησαν αυτό το ρεύμα των ρεμπέτικων της κιθάρας, που αν το εξετάσουμε συνολικά παρατηρούμε τα εξής:

Εγκαταλείπεται η τροπικότητα και υπάρχει έντονη ροπή προς την ίσα συγκερασμένη λειτουργική αρμονία της Δύσης. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα από τη χρήση και μόνο της κιθάρας, ενός συγκερασμένου οργάνου στο ρεμπέτικο που αναγκαστικά ωθεί στον ίσο συγκερασμό, όπως έγινε και στις Εστουδιαντίνες παλαιότερα, όπου τον πρώτο λόγο είχαν οι κιθάρες και τα μαντολίνα. Ενώ στις πρώτες ηχογραφήσεις ρεμπέτικων τραγουδιών (της σμυρναίικης σχολής), η κιθάρα έχει αποκλειστικά το ρόλο της συνοδείας με ισοκράτη (τονική, δεσπόζουσα και υποδεσπόζουσα), αρχίζουν να εμφανίζονται οι πρώτες μπασογραμμές που αφού παίζονται από συγκερασμένο όργανο, επιβάλουν στη μελωδία να κινηθεί και αυτή συγκερασμένα. Στην αρχή λοιπόν, έστω και με συγκερασμένα όργανα ακολουθείται η λογική του μακάμ στην πορεία ανάπτυξης των μελωδίων αλλά αργότερα περνάμε στη λογική της κλίμακας (βάσει της δυτικής μουσικής θεωρίας) και φτάνουμε μέχρι το έργο του Μανώλη Χιώτη και την εισαγωγή jazz και λατινοαμερικάνων μουσικών χαρακτηριστικών στην αρμονία και τη μελωδία.

Από το 1935 και μετά, παρατηρείται η ολοένα και μεγαλύτερη ανάπτυξη της δεξιοτεχνίας κυρίως από τους εξής κιθαρίστες-συνθέτες:

- τον **Κώστα Σκαρβέλη** (κυρίως σε αρμονικό και ρυθμικό επίπεδο). Εισάγονται συνεχώς νέα στοιχεία στην αρμονική υποστήριξη όπως οι

αναλύσεις των συγχορδιών και οι συνεχείς μπασογραμμές (ταυτόφωνες με τη μελωδία και μη) οι οποίες εκτός από το να ενισχύουν την κύρια μελωδία, αναδεικνύουν το φαινόμενο της αντίστιξης. Τα στοιχεία αυτά επέδρασαν καταλυτικά στο ρεμπέτικο τραγούδι αφού πέρασαν και στη σχολή του Πειραιά (ας μην ξεχνάμε ότι ο ίδιος συνόδευσε σε πάρα πολλές ηχογραφήσεις το Μάρκο Βαμβακάρη, τον Ανέστη Δελιά και άλλους). Η κιθάρα σαν όργανο, από το έργο του Σκαρβέλη και έπειτα αποκτά ένα νέο αρμονικό ετεροφωνικό ρόλο στη λαϊκή ορχήστρα. Πέρα από τη ρυθμική συνοδεία εμπλουτίζεται όλη η σύνθεση με νέες ανεξάρτητες μελωδικές γραμμές στη χαμηλή περιοχή ενώ προσδίδεται ένας νέος αντιστικτικός χαρακτήρας στο αστικό λαϊκό τραγούδι.

- τον **Σπύρο Περιστέρη** (σε μελωδικό και ρυθμικό επίπεδο). Αξιοποιείται περισσότερο η τρίλια (ας μην ξεχνάμε ότι ο Σπύρος Περιστέρης έπαιζε και μαντολίνο, τα χαρακτηριστικά καλλωπιστικά στοιχεία του οποίου, χρησιμοποίησε και στα υπόλοιπα όργανα που έπαιζε, όταν είχε το ρόλο του σολίστα στις ηχογραφήσεις) και οι γρήγορες μελωδίες, που –με εξαίρεση τον Α. Κωστή– δεν χρησιμοποιήθηκαν καθόλου από τους προγενέστερους. Εισάγονται νεωτερικά στοιχεία από την δυτική μουσική κουλτούρα όπως η κάθετη ανάλυση των συγχορδιών. Τα παλιά και πολυχρησιμοποιημένα μελωδικά σχήματα εξελίσσονται, μεταλλάσσονται ή ακόμη απορρίπτονται τελείως. Παρόλα αυτά το έργο του –τουλάχιστον οι συνθέσεις που αναλύθηκαν στη μελέτη αυτή- είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την τροπικότητα που αν και τροποποιείται σημαντικά (από τη στιγμή που χρησιμοποιείται ένα συγκερασμένο όργανο όπως είναι η κιθάρα) ποτέ δεν εγκαταλείπεται τελείως.

- Τον **Μανώλη Χιώτη** (σε μελωδικό και ρυθμικό επίπεδο).

Από τις πρώτες του κιόλας ηχογραφήσεις φαίνεται να δίνεται βάρος στη δεξιοτεχνία. Το έργο του εμπλουτίζεται συνεχώς με νεωτερικά στοιχεία όπως είναι οι επιρροές από τη γαλλική τσιγγάνικη jazz Manouche και από τις λατινοαμερικάνικες μουσικές παραδόσεις. Η δεξιοτεχνία σε μελωδικό επίπεδο, με την εισαγωγή γρήγορων μελωδικών φράσεων επιβάλει αλλαγές στη ρυθμική αγωγή των εκτελέσεων με αποτέλεσμα την αύξηση της ταχύτητας (tempo). Αυτή η σχέση μεταξύ tempo και μελωδίας μεταλλάσσεται συνεχώς με αποκορύφωμα το μεταγενέστερο έργο του, κυρίως στη δεκαετία του 1960.

Επίλογος

Το βασικό χαρακτηριστικό της εξέλιξης του αστικού λαϊκού τραγουδιού στα πλαίσια του ρεπερτορίου που εξετάσαμε, είναι η αντικατάσταση της τροπικότητας και των μακάμ από την ίσα συγκερασμένη λειτουργική αρμονία της Δύσης και η ολοένα ανάπτυξη της δεξιοτεχνίας με την προσθήκη μουσικών χαρακτηριστικών από ξένες μουσικές τεχνοτροπίες. Πρέπει να σημειωθεί ότι αυτή η εξέλιξη υπάρχει στο σύνολο του αστικού λαϊκού τραγουδιού (από τον Μάρκο και τη δωρικότητα του φτάνουμε στο Μανώλη Χιώτη και στο αποκορύφωμα της δεξιοτεχνίας) και εντοπίζεται και σε άλλες αστικές μουσικές παραδόσεις όπως το blues των νέγρων των ΗΠΑ, το fado της Πορτογαλίας και το tango της Αργεντινής.

Συνοψίζοντας όλα τα παραπάνω στοιχεία δημιουργείται ένας προβληματισμός για τα ρεμπέτικα τραγούδια που εκτελέστηκαν με κιθάρες, τους εκφραστές αυτών και το ρόλο αυτού του ρεύματος μέσα στο σύνολο του ρεμπέτικου τραγουδιού. Ο προβληματισμός μας κινείται γύρω από τη χρήση του όρου «ρεμπέτικο» που για άλλη μια φορά αναδεικνύεται και ο προβληματικός του χαρακτήρας, μέσα στον οποίο συνυπάρχουν τόσα πολλά και διαφορετικά – όχι μόνο σε μουσικό, αλλά και σε κοινωνιολογικό επίπεδο- μουσικά ιδιώματα. *«Το γεγονός ότι το ρεμπέτικο είναι ένα σύνθετο μόρφωμα στίχων μουσικής και χορού καθιστά απαραίτητη την εφαρμογή πολλαπλών κριτηρίων κατά την ανάλυση του […]. Η χρησιμότητα ενός ειδολογικού όρου για ένα είδος τραγουδιού εξαρτάται σε τελική ανάλυση από το πόσο καλά προσδιορισμένα και ομοιογενή παρουσιάζονται τα κοινά χαρακτηριστικά*

των υπό συζήτηση τραγουδιών»[95]*.* Παρόλα αυτά μπορούμε να συμπεράνουμε πως το ρεμπέτικο τραγούδι δεν έχει αναλυθεί πολύπλευρα και διεπιστημονικά. Μέχρι τώρα δόθηκε βάρος κυρίως στην ανάλυση του κοινωνικού και φιλολογικού του περιεχομένου και όχι στη μουσικολογική ανάλυση. Ας ελπίσουμε ότι στο μέλλον μια σειρά ερευνών να λύσει τις όποιες παρεξηγήσεις γύρω από αυτό το ζήτημα.

Κλείνοντας θα θέλαμε να εκφράσουμε την ελπίδα ότι αυτή η μελέτη θα αποτελέσει την αρχή μιας σειράς ερευνών γύρω από το ρόλο της κιθάρας στο λαϊκό τραγούδι, που θα φωτίσουν περισσότερο το μουσικό περιεχόμενο της ευρύτερης λαϊκής μουσικής παράδοσης στην Ελλάδα.

---

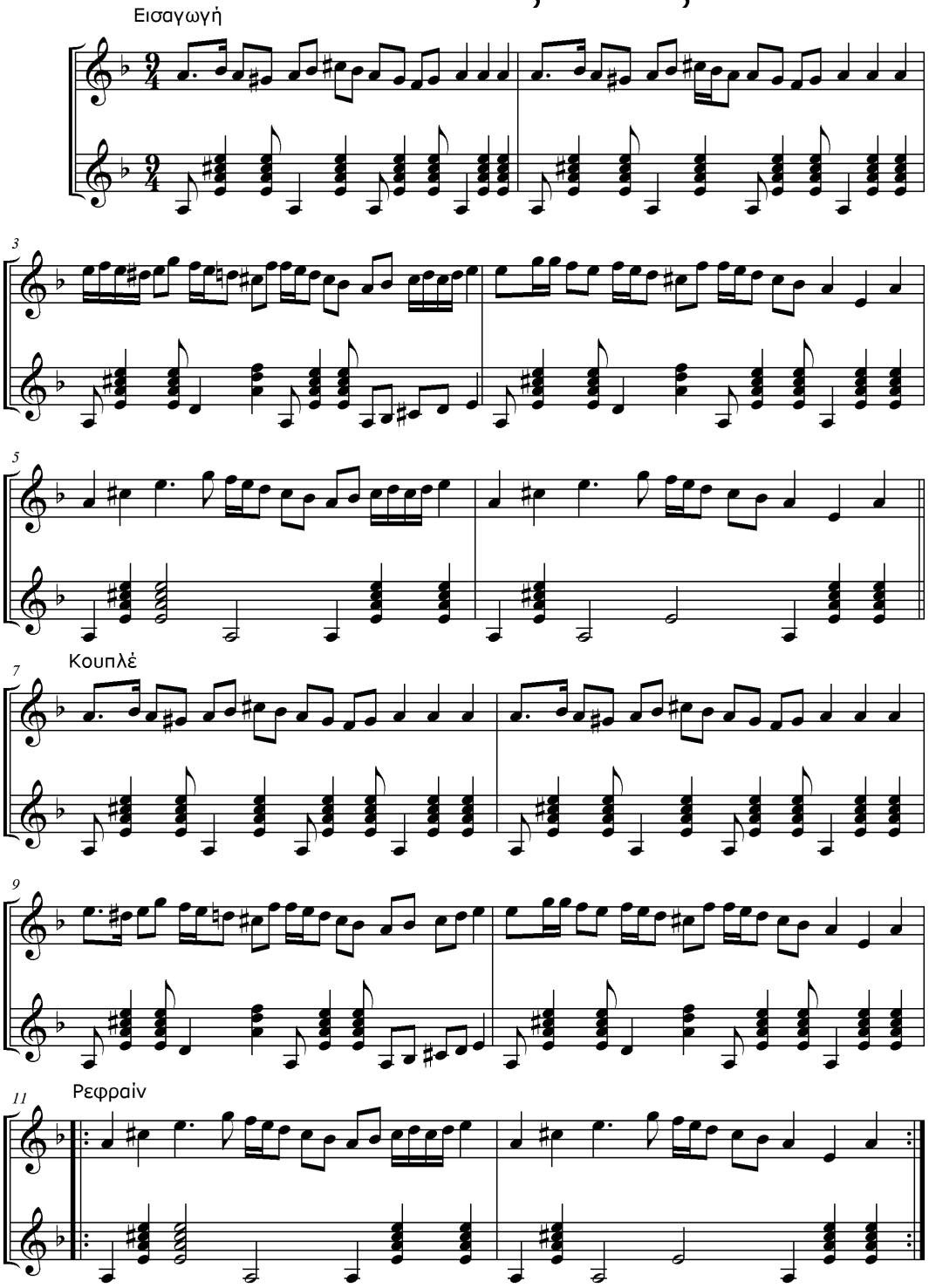
[95] Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2001, σ. 45.

Παράρτημα

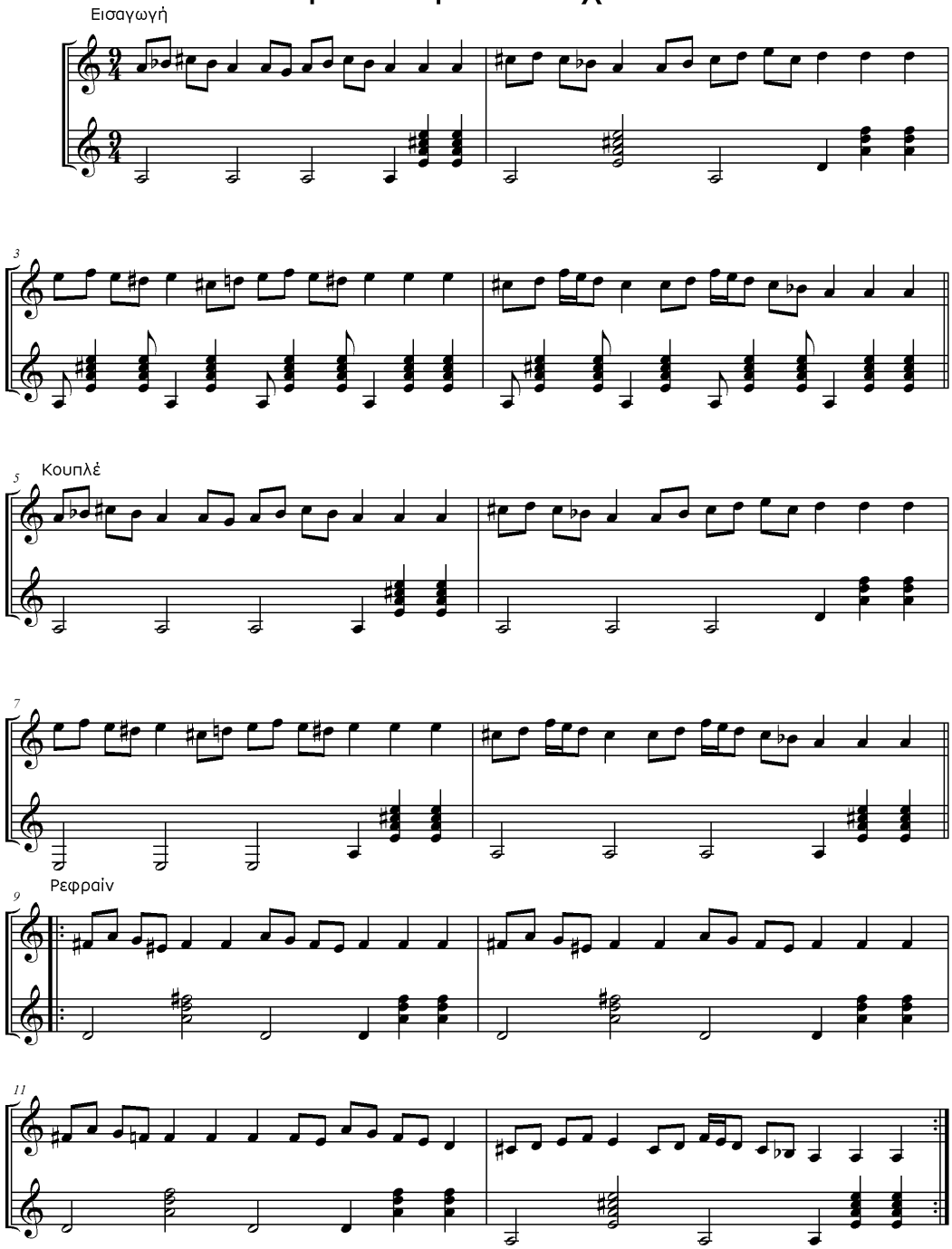
Περιέχονται ενδεικτικά οι παρτιτούρες μερικών από τα τραγούδια που αναλύονται παραπάνω[96].

[96] Οι παρτιτούρες των τραγουδιών *Ο μπεκρής, Ερηνάκι, Μαρίκα χασικλού, του δρόμου το παιδί, τεκετζής* αποτελούν καταγραφές του Δημήτρη Μυστακίδη.

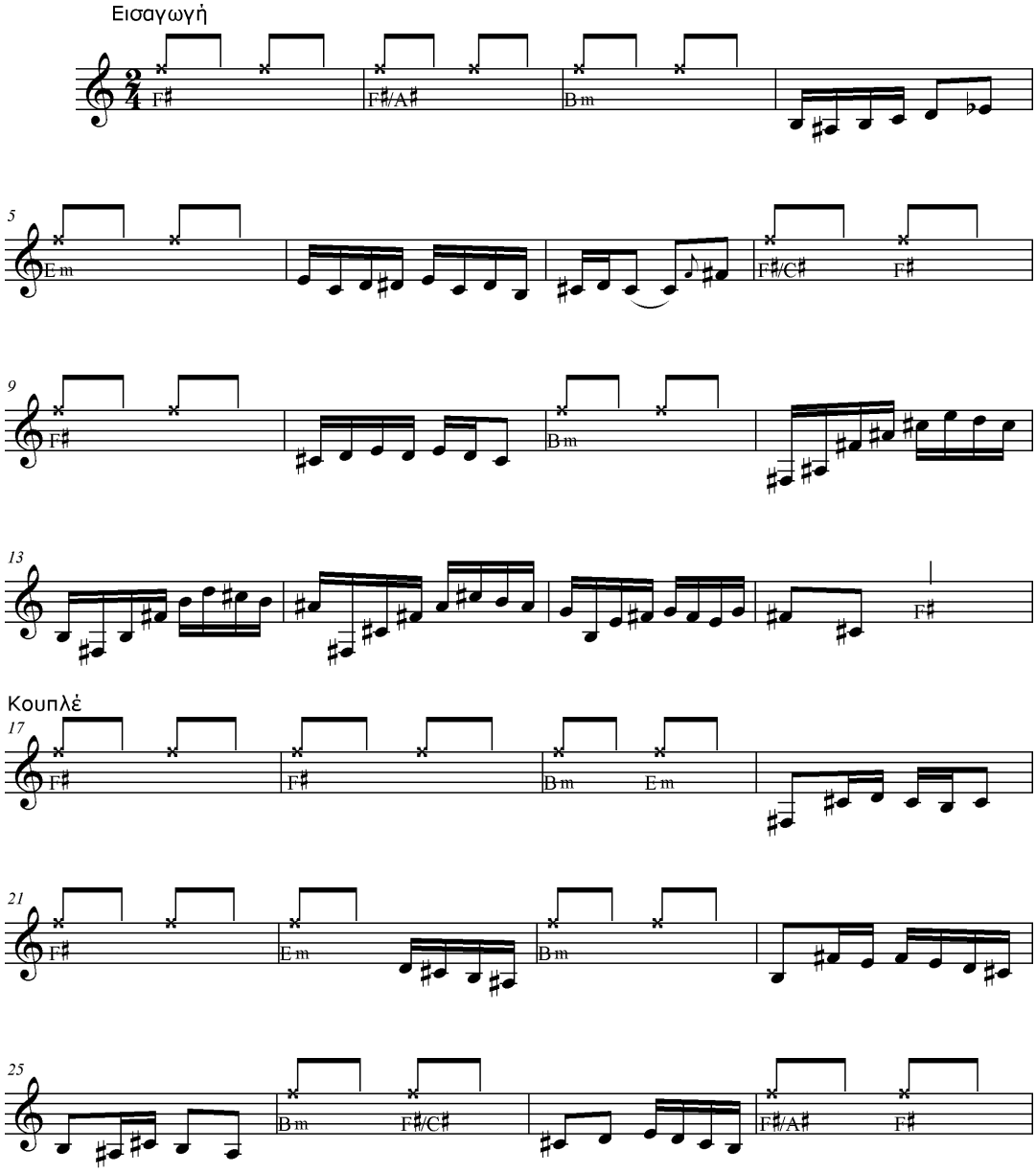
Με πιάνουνε ζαλάδες

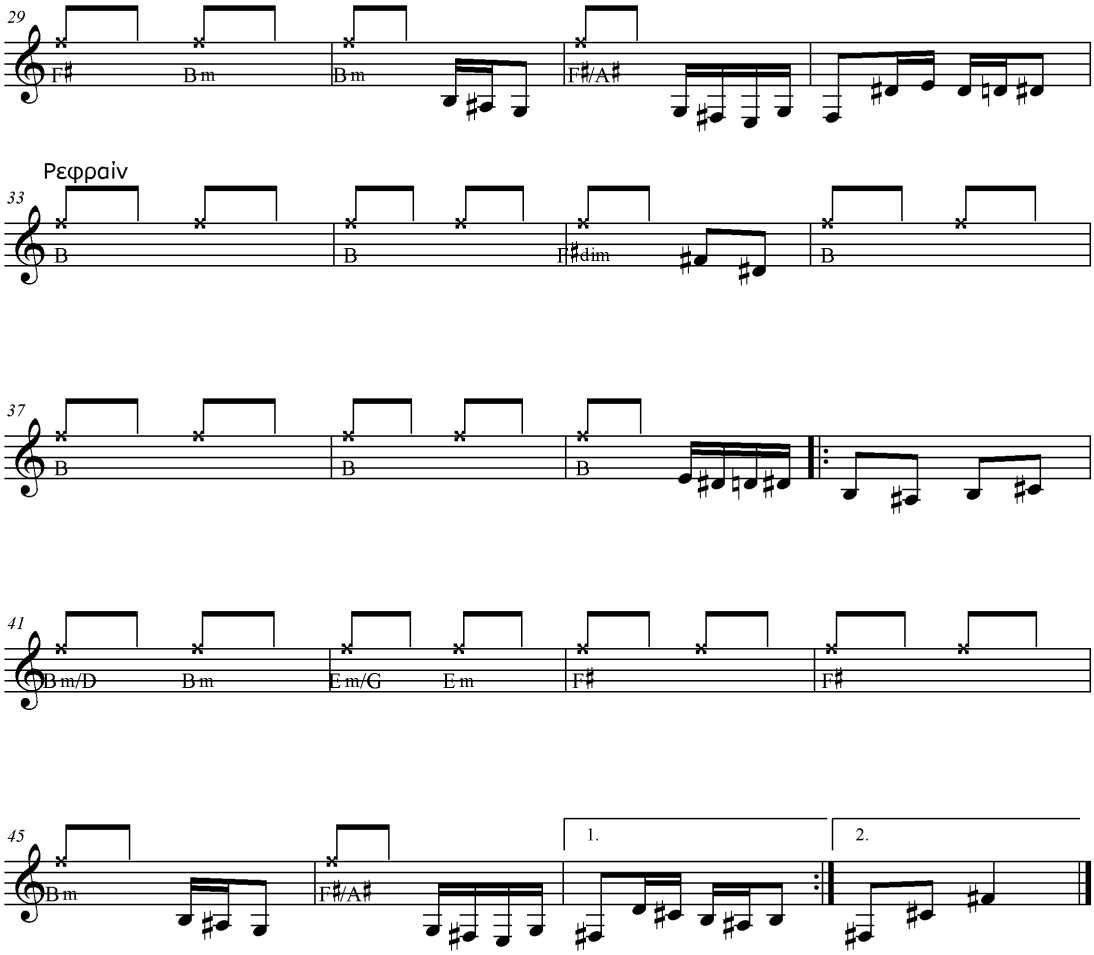


Η φυλακή είναι σχολείο

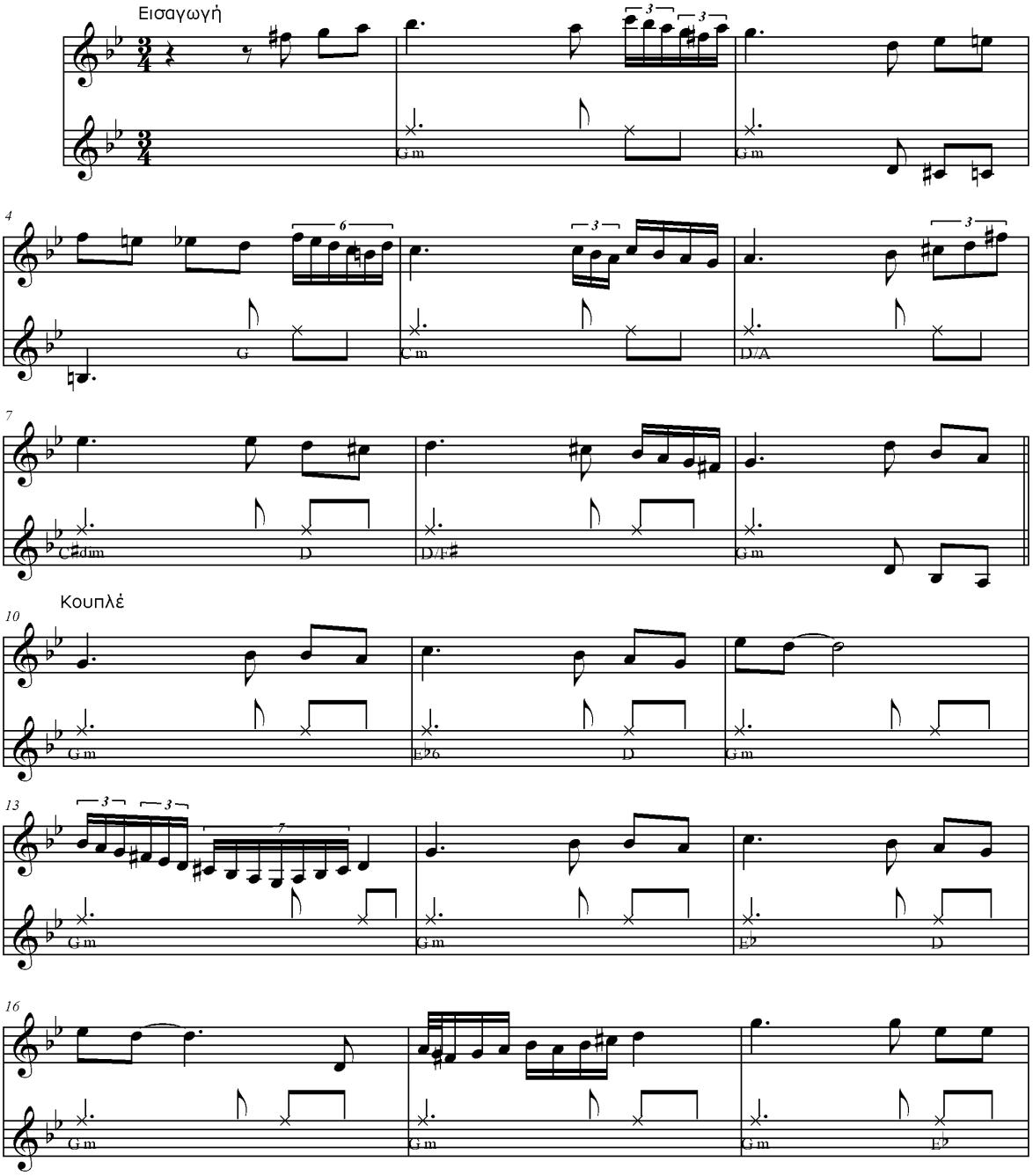


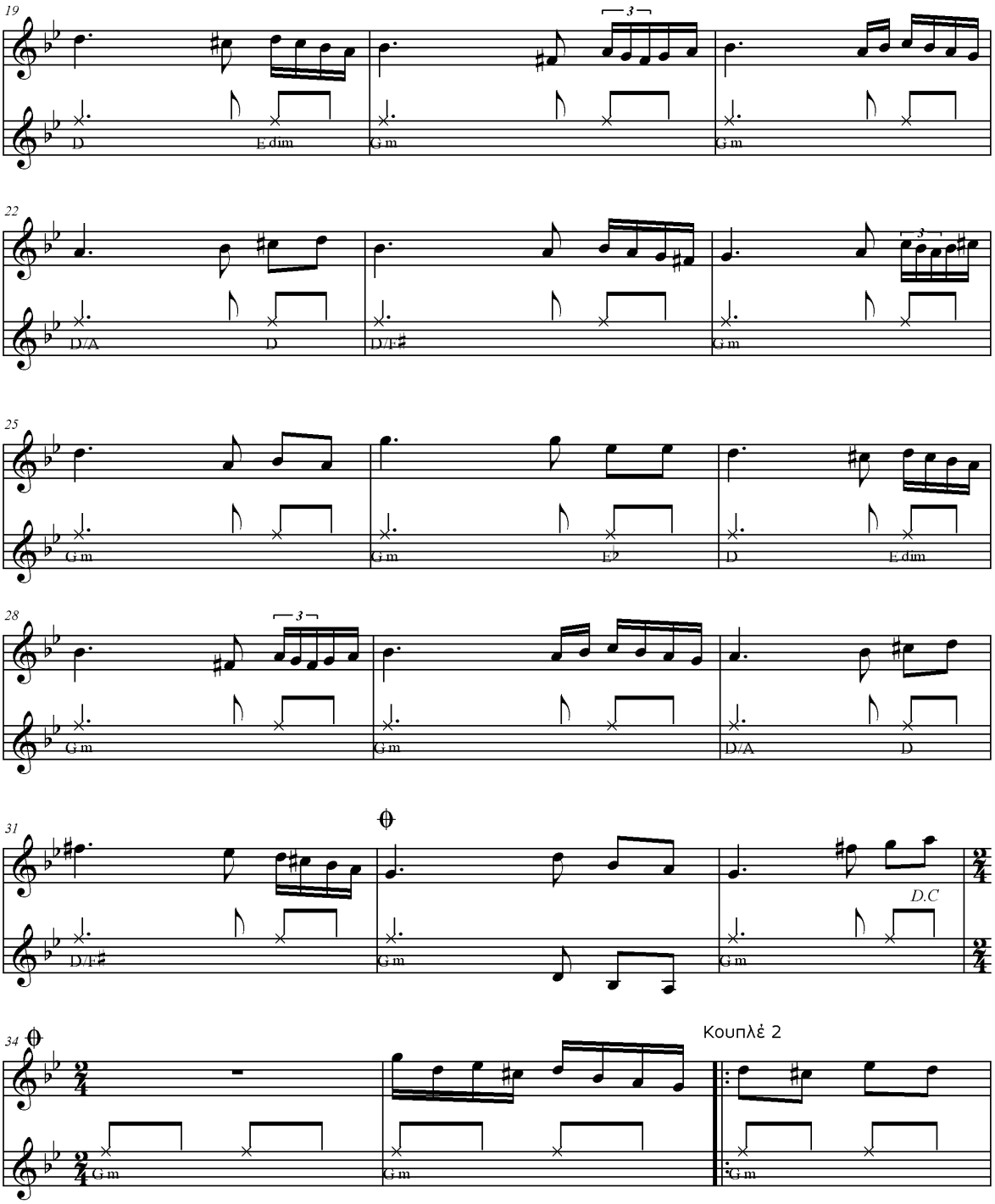
Ο μπεκρής

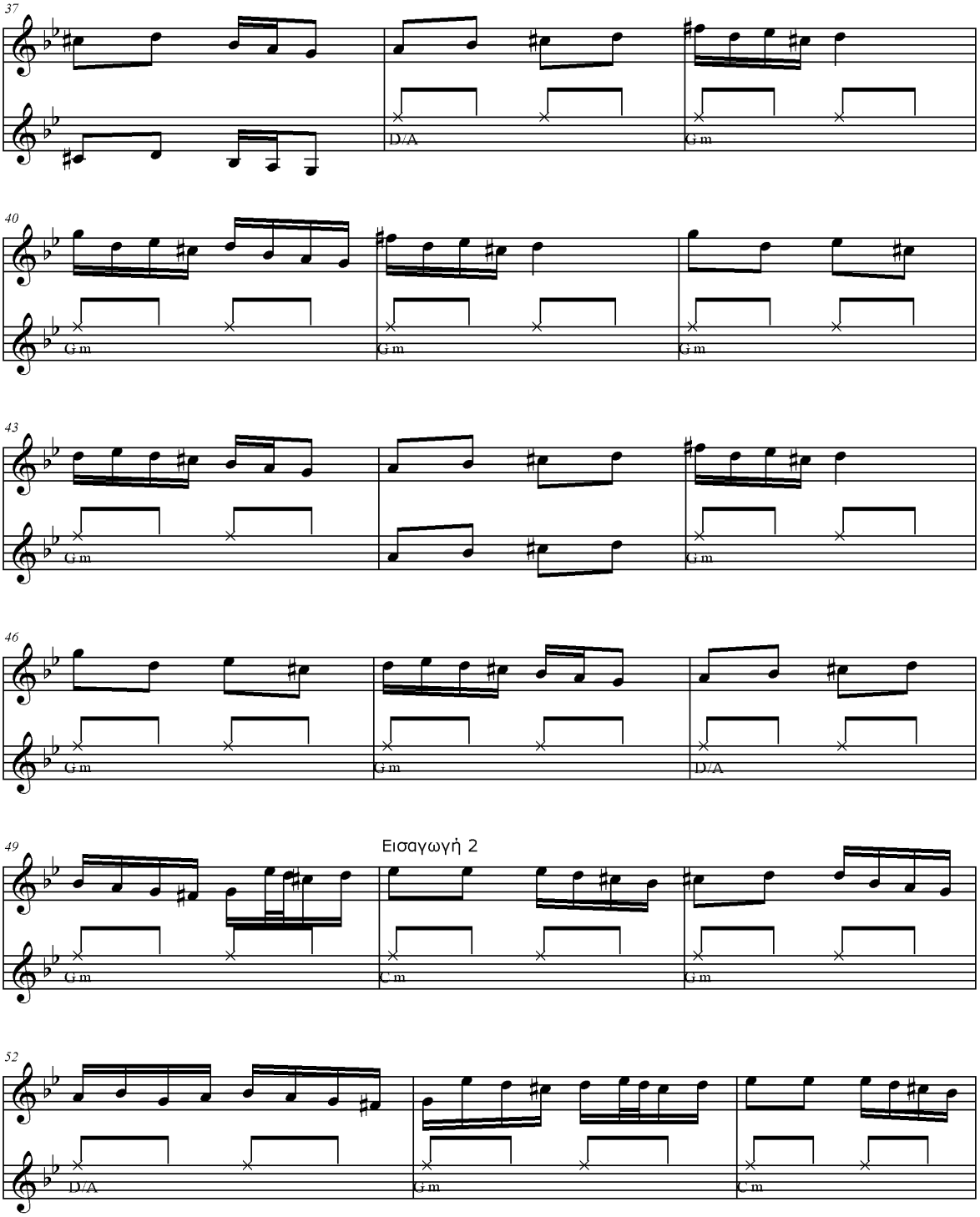

Εισαγωγή
F♯
F♯/A♯
Bm
5
Em
F♯/C♯
F♯
9
F♯
Bm
13
F♯
Κουπλέ
17
F♯
F♯
Bm
Em
21
F♯
Em
Bm
25
Bm
F♯/C♯
F♯/A♯
F♯

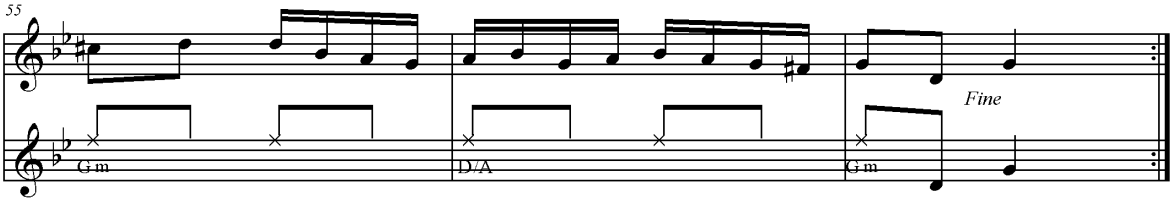

29
F♯
B m
B m
F♯/A♯
Ρεφραίν
33
B
B
F♯dim
B
37
B
B
B
41
B m/D
B m
E m/G
E m
F♯
F♯
45
B m
F♯/A♯
1.
2.

Ερηνάκι

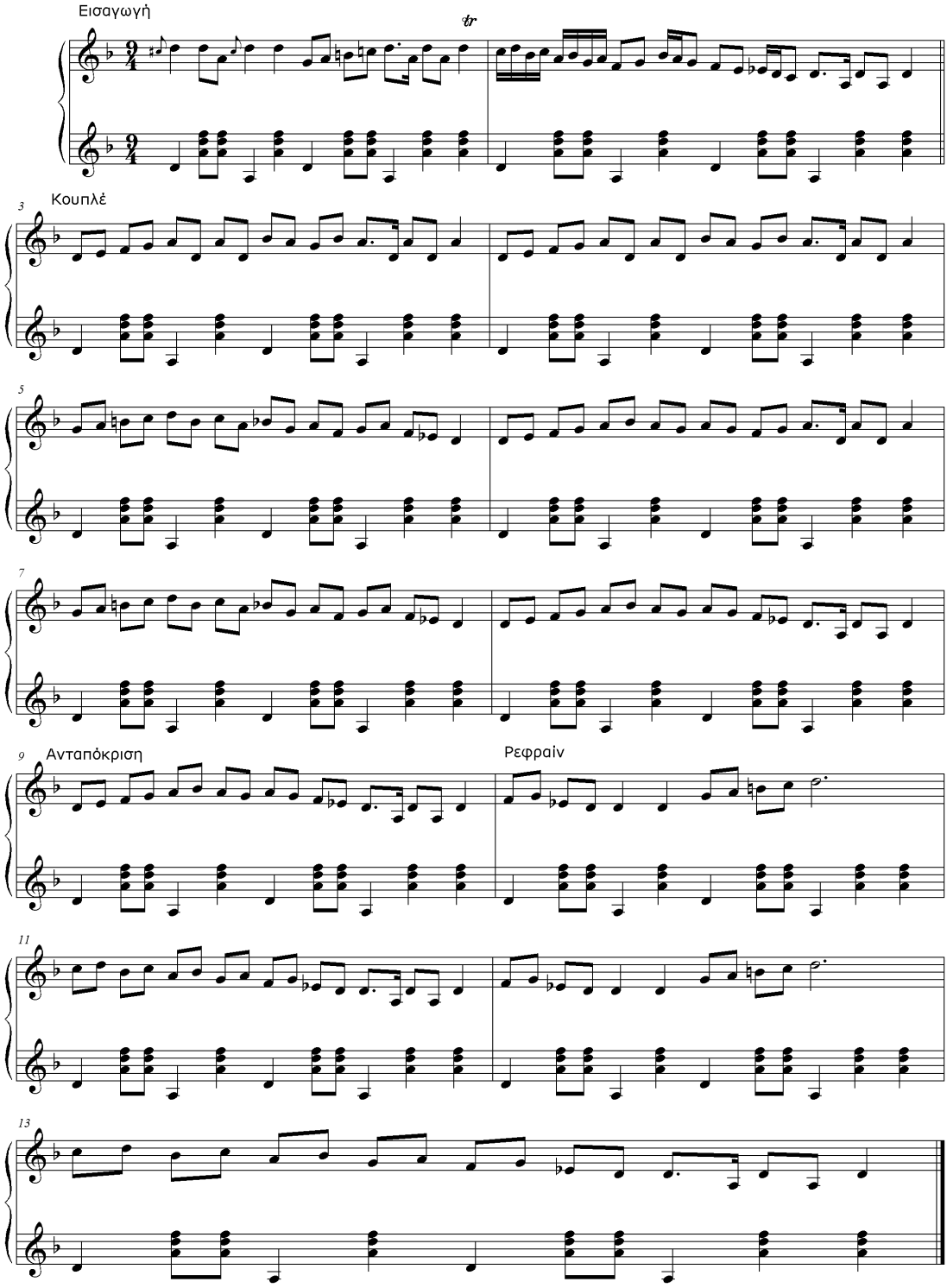



19
D
E dim
G m
G m
22
D/A
D
D/F♯
G m
25
G m
G m
E♭
D
E dim
28
G m
G m
D/A
D
31
D/F♯
G m
G m
D.C
34
G m
G m
Κουπλὲ 2
G m

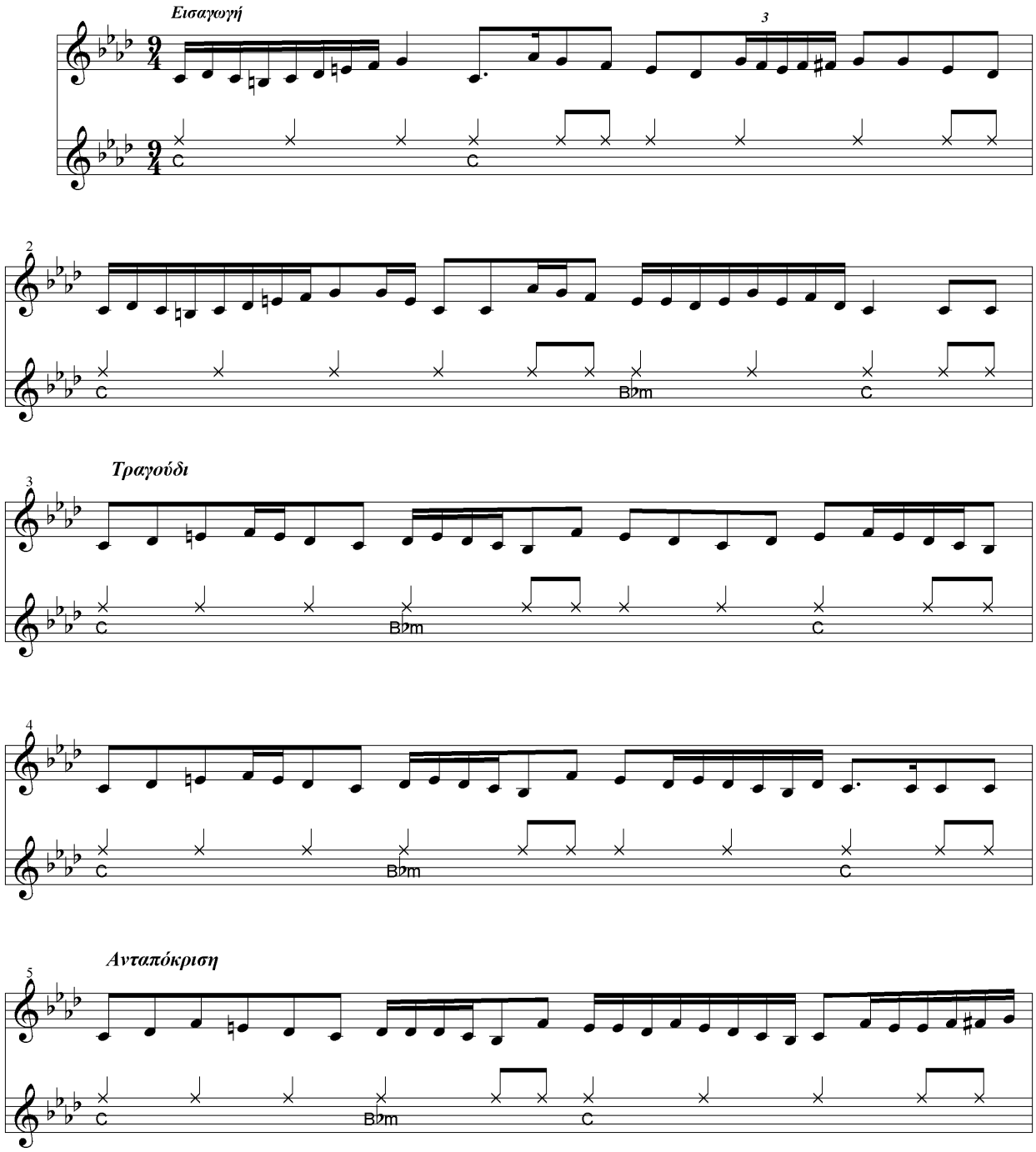

37
D/A
G m
40
G m
G m
G m
43
G m
G m
46
G m
G m
D/A
49
Εισαγωγή 2
G m
C m
G m
52
D/A
G m
C m

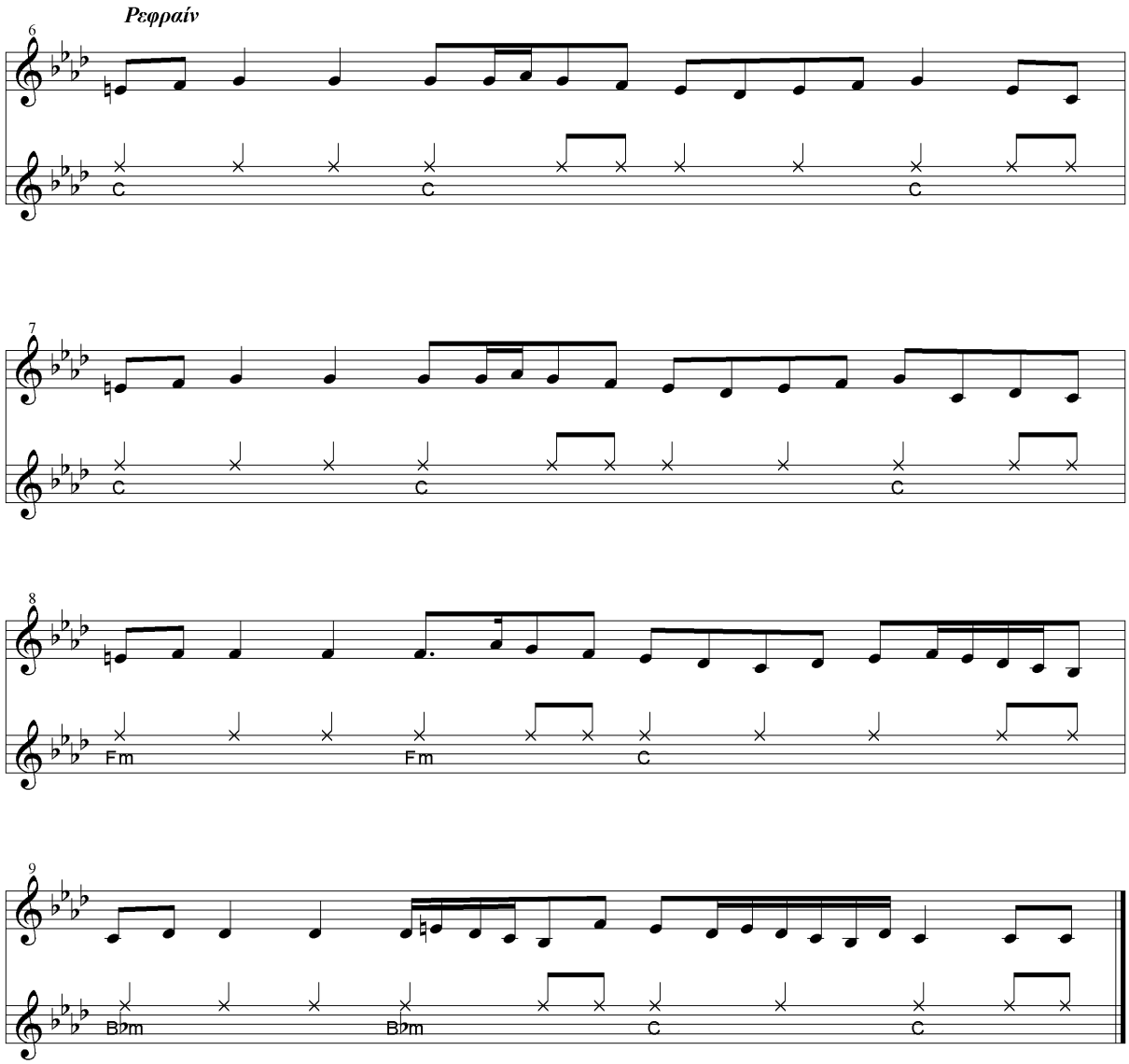

55
G-m
D/A
G-m
Fine

Βάλε με στην αγκαλιά σου

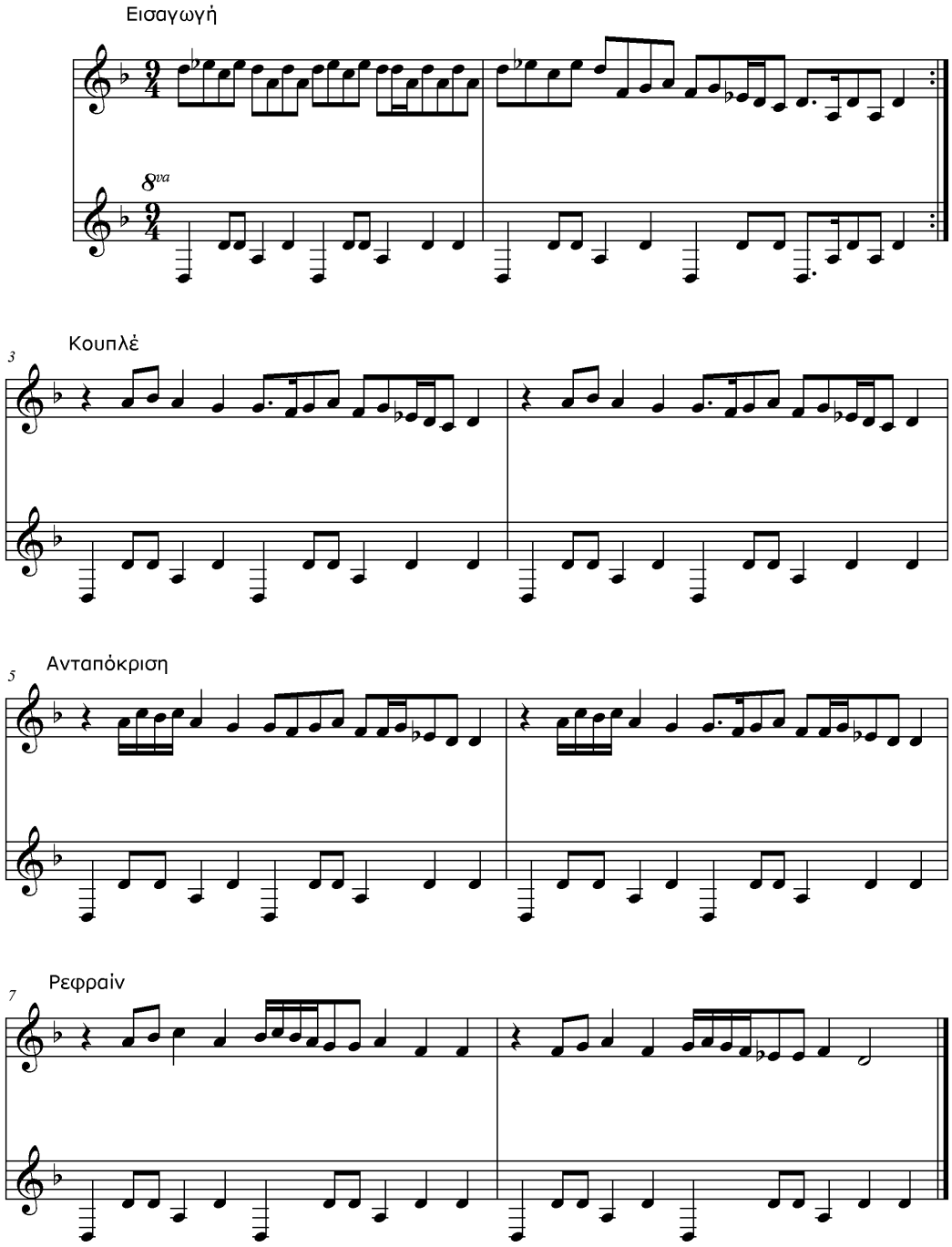


Του δρόμου το παιδί

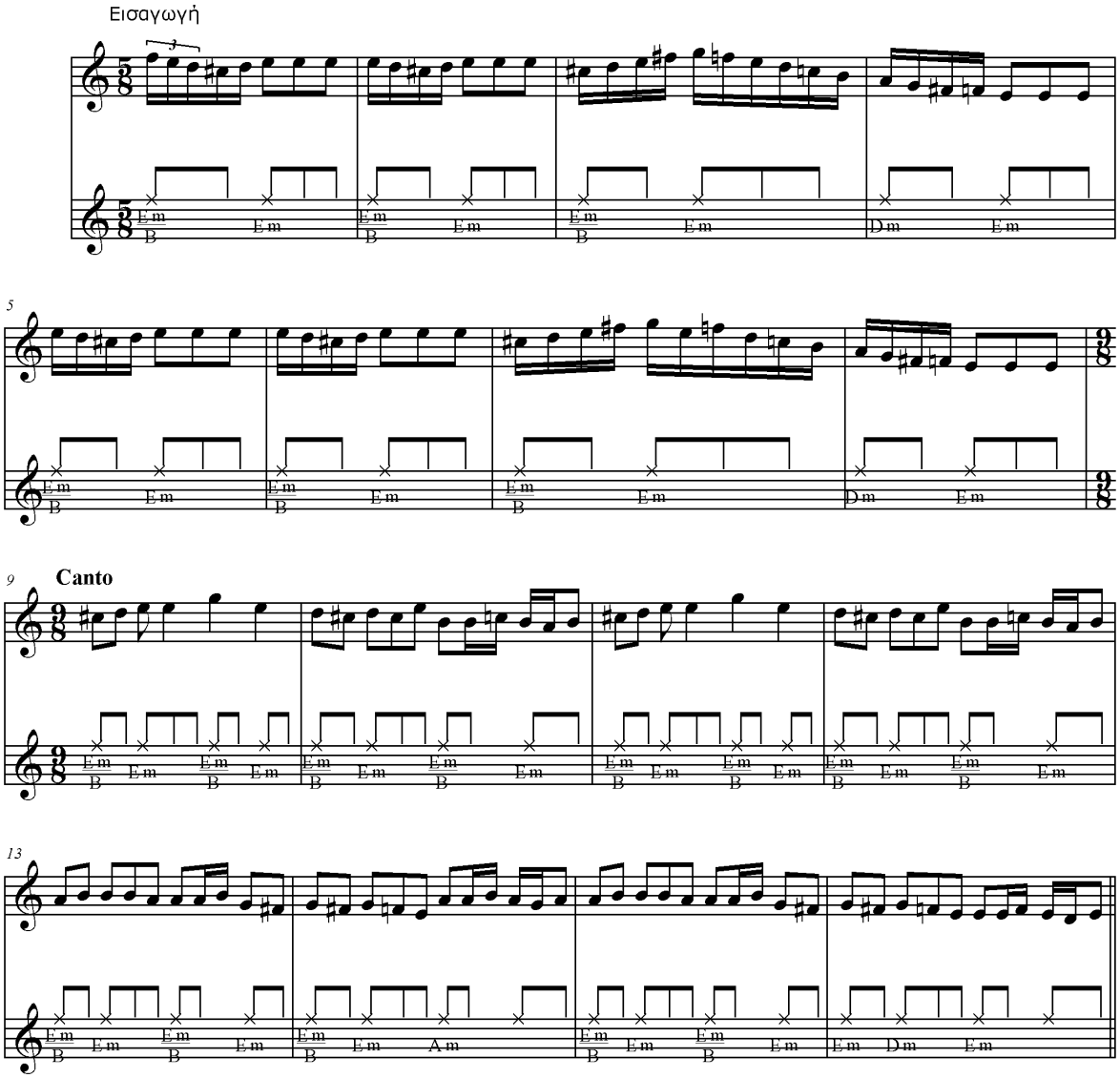



Ρεφραίν
6
C
C
C
7
C
C
C
8
Fm
Fm
C
9
B♭m
B♭m
C
C

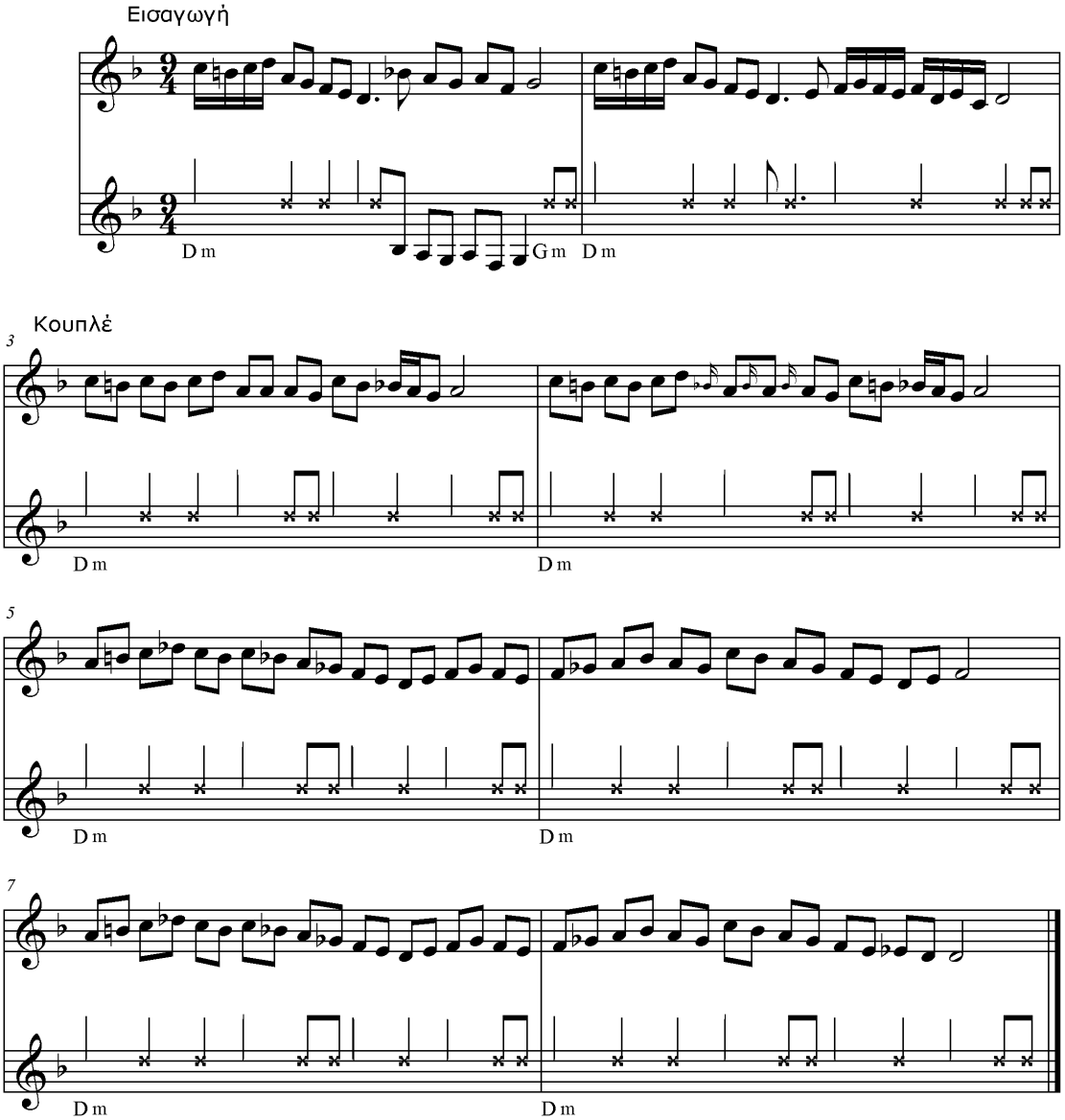
Αργιλέ μου γιατί σβήνεις



Τεκετζής



Γιατί να κάθεσαι να λες



Βιβλιογραφία

Αλτής Γιώργος, *Οχτώ λαϊκά πορτραίτα, ο άγνωστος κόσμος του μπουζουκιού, μεγάλοι σολίστες της δεκαετίας του ‘50*, Λαϊκό τραγούδι, Αθήνα, 2007.

Βανταράκης Β.-Βούλγαρης Ε., *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου – σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, Fagotto books και ΤΛΠΜ, Αθήνα, 2007.

Βλησίδης Κώστας, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο*, Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2006.

Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον (πρώτη έκδοση Ερμείας 1967), Αθήνα, 2001.

Καλυβιώτης Αριστομένης, *Σμύρνη, η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*, Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002.

Κοκκώνης Γιώργος, αδημοσίευτο κείμενο από εισήγηση στο Επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου *«Αγροτική Κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός»,* Αθήνα 25-27 Μαΐου 2005.

Κοντογιάννης Γιώργος, «Η κιθάρα στο λαϊκό τραγούδι», *Λαϊκό τραγούδι 18,* Δεκέμβριος 2006.

Κουκουλίνης Κώστας, *Η λαϊκή κιθάρα και η τεχνική της*, Fagotto, Αθήνα, 1997.

Κουνάδης Παναγιώτης*, Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τομ. Α), Κατάρτι, Αθήνα 2000.

Κουνάδης Παναγιώτης*, Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τομ. Β), Κατάρτι, Αθήνα 2003.

Μανιάτης Διονύσης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 2006.

Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο, ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τούρκικο μακάμ*, Fagotto books, Αθήνα, 1999.

Μυστακίδης Δημήτρης, *Το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης*, Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη, 2004.

Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Fagotto books και ΤΛΠΜ, Αθήνα, 2006.

Παγιάτης Χαράλαμπος, *Οι λαϊκοί δρόμοι και η πρακτική εφαρμογή τους*, Fagotto, Αθήνα 1984.

Πρωτόπαππας Νίκος, «Η καταλυτική επιρροή του Γιάννη Δέδε», *Λαϊκό τραγούδι, 18*, Δεκέμβριος 2006.

Σπουρδαλάκης Χρήστος, «Λίγα λόγια για τη λαϊκή κιθάρα», *Λαϊκό τραγούδι, 18*, Δεκέμβριος 2006.

Σχορέλης Τάσος, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, 4 τόμοι, Αθήνα,1977-81.

Χρηστίδης Κώστας, Οι στυλοβάτες της δισκογραφίας, *Λαϊκό τραγούδι 18*, Δεκέμβριος 2006.

Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2001.

Πηγές

http://www.rempetika.com, τελευταία πρόσβαση Ιούλιος 2007.

http://www.rebetiko.sealabs.net, τελευταία πρόσβαση Δεκέμβριος 2007.

Προσωπικές σημειώσεις από τα μαθήματα *Ρυθμολογία I* και *II* (εισηγ. Παύλου Λευτέρης).

Προσωπικές σημειώσεις από το μάθημα *Μουσική Δεξιότητα III, IV, V, VI* και *VII – λαϊκή κιθάρα* (εισηγ. Μυστακίδης Δημήτρης).

Προσωπικές σημειώσεις από το μάθημα *Τροπική Ανάλυση I* και *II* (εισηγ. Σκούλιος Μάρκος).

Δισκογραφία

Κώστας Δούσας

Το καλογεράκι, Κώστας Δούσας, Columbia Αμερικής, CO-56229F, 1930.

Τσαχπίνα, Κώστας Δούσας, Columbia Αμερικής, CO-56229F, 1930.

Ο παραπονιάρης, Κώστας Δούσας, Columbia Αμερικής, CO-56242F, 1930.

Το μωρό, Κώστας Δούσας, Columbia Αμερικής, CO-56277F, 1931.

Μις Ελλάς, Κώστας Δούσας, Columbia Αμερικής, CO-56277F, 1931.

Η βασίλισσα, Κώστας Δούσας, Columbia Αμερικής, CO-56310F, 1932.

Μανωλάκης ο χασικλής, Κώστας Δούσας, Columbia Αμερικής, 1932.

Η έμορφη Αττάλεια, Κώστας Δούσας, Columbia Αμερικής, 1932.

Α. Κωστής

Ήσουνα ξυπόλητη, Α. Κωστής, Victor Αμερικής, VI-58061, 1930.

Στην υπόγα, Α. Κωστής, Victor Αμερικής, VI-58061, 1930.

Γιάννης χασικλής, Α. Κωστής, Victor Αμερικής, VI-58067, 1930.

Κάηκε κι ένα σχολείο, Α. Κωστής, Victor Αμερικής, VI-58067, 1930.

Τρούμπα, Α. Κωστής, Victor Αμερικής, VI-58080, 1930.

Ντερτλίδικος χορός, Α. Κωστής, Victor Αμερικής, VI-58080, 1930.

Τούτο το καλοκαιράκι, Α. Κωστής, Victor Αμερικής, VI-58092, 1931.

Αδυνάτισα ο καημένος, Α. Κωστής, Victor Αμερικής, VI-58092, 1931.

Με πιάνουνε ζαλάδες, Α. Κωστής, Victor Αμερικής, VI-58116, 1931.

Η φυλακή είναι σχολείο, Α. Κωστής, Orthophonic Αμερικής, ORS-613, 1931.

Τουμπελέκι τουμπελέκι, Α. Κωστής, Orthophonic Αμερικής, ORS-613, 1931.

Γιώργος Κατσαρός

Και γιατί δε μας το λες, Γιώργος Κατσαρός, Victor Αμερικής, VI-59065, 1928.

Με τις τσέπες αδειανές, Γιώργος Κατσαρός, Columbia Αμερικής, CO-56345F, 1934.

Χτες το βράδυ στου Καρίπη, Γιώργος Κατσαρός, Columbia Αμερικής, CO-56358F, 1935.

Βρε μάγκα το μαχαίρι σου, Γιώργος Κατσαρός, Orthophonic Αμερικής, ORS-463, 1938.
Βάρκα γιαλό, Γιώργος Κατσαρός, Standard Αμερικής, F-9014, 1946.
Σαλταδόροι, Γιώργος Κατσαρός, Standard Αμερικής, F-9025, 1947.

Κώστας Σκαρβέλης

Ο μπεκρής, Αντώνης Νταλγκάς, Pathe Γαλλίας, X-80037, 1928.
Ο βλάμης του Ψυρρή, Ρίτα Αμπατζή, Odeon Ελλάδος, GA-1630, 1933.
Δυο μάγκες με βαρέσανε, Στελλάκης Περπινιάδης, Columbia Ελλάδος, DG-2123, 1934.
Στα ξένα μ' άφησες, Ρίτα Αμπατζή, His Masters Voice Ελλάδος, AO-2328, 1936.
Ερηνάκι, Κώστας Ρούκουνας, Parlophone Ελλάδος, B-21885, 1936.
Μανώλη κάθισε καλά, Ρόζα Εσκενάζη, Columbia Ελλάδος, DG-6269, 1936.
Δεν θέλω πια να με κοιτάς, Γιώργος Κάβουρας, Κώστας Ρούκουνας, Parlophone Ελλάδος, B-21932, 1937.

Βαγγέλης Παπάζογλου

Λαχανάδες, Κατίνα Χωματιανού, Parlophone Ελλάδος, B-21747, 1933.
Μαρίκα χασικλού, Κώστας Ρούκουνας, Parlophone Ελλάδος, B-21765, 1934.
Βάλε με στην αγκαλιά σου, Κώστας Ρούκουνας, Odeon Ελλάδος, GA-1821, 1934.
Ντερβίσαιννα, Κώστας Ρούκουνας, Odeon Ελλάδος, GA-1821, 1934.
Μου φαίνεται, Στελλάκης Περπινιάδης, Columbia Ελλάδος, DG-6144, 1935.
Του δρόμου το παιδί, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone Ελλάδος, B-21918, 1937.
Η καλόγρια, Ρίτα Αμπατζή, His Masters Voice Ελλάδος, AO-2400, 1937.

Στέλιος Χρυσίνης

Ελένη μικροπαντρεμένη, Στελλάκης Περπινιάδης, Columbia Ελλάδος, DG-6052, 1934.
Αργιλέ μου γιατί σβήνεις, Γεωργία Μιττάκη, Odeon Ελλάδος, GA-1888, 1935.
Μαργαρίτα, Ρίτα Αμπατζή, His Masters Voice Ελλάδος, AO-2352, 1935.

Μάνα μου διώξε τους γιατρούς, Ρίτα Αμπατζή, His Masters Voice Ελλάδος, AO-2352, 1935.

Ότι ζητήσεις θα το βρεις, Στ. Ρεμούνδος, His Masters Voice Ελλάδος, AO-2420, 1937.

Σπύρος Περιστέρης

Τεκετζής, Ζαχαρίας Κασιμάτης, Parlophone Ελλάδος, B-21707, 1933.

Ο μάγκας του Βοτανικού, Ζαχαρίας Κασιμάτης, Parlophone Ελλάδος, B-21708, 1933.

Ντερτιλίδικο, Σπύρος Περιστέρης, Odeon Ελλάδος, GA-1666, 1933.

Ο μερακλής, Σπύρος Περιστέρης, Odeon Ελλάδος, GA-1666, 1933.

Εν τάξει, Ρόζα Εσκενάζη, Odeon Ελλάδος, GA-1722, 1934.

Στο μαύρο βρίσκω λησμονιά, Κώστας Ρούκουνας, Odeon Ελλάδος, GA-1769, 1934.

Η κατάρα του χαρτοπαίχτη, Ρόζα Εσκενάζη, Odeon Ελλάδος, GA-1772, 1934.

Μακρύ ζωνάρι θα φορώ, Ρόζα Εσκενάζη, Odeon Ελλάδος, GA-1772, 1934.

Ούζο, χασίς, Ρόζα Εσκενάζη, Odeon Ελλάδος, GA-1791, 1934.

Ο σορόπης, Κώστας Ρούκουνας, Odeon Ελλάδος, GA-1906, 1935.

Μες τον τεκέ της Μαριγώς, Τάκης Νικολάου, Orthophonic Αμερικής, ORS-344, 1935.

Μανώλης Χιώτης

Ο πασατέμπος, Ιωάννα Γεωργακοπούλου, Μανώλης Χιώτης, His Masters Voice Ελλάδος, AO-2698, 1946.

Βουνό με βουνό, Στελλάκης Περπινιάδης, Μανώλης Χιώτης, Columbia Ελλάδος, DG-6618, 1946.

Τζεμιλέ, Μανώλης Χιώτης, Λίτσα Χάρμα, Columbia Ελλάδος, DG-6664, 1947.

Για κοίταξε βρε κόσμε, Στελλάκης Περπινιάδης,

Έχασα τα μάτια τα ωραία, Μαρίκα Νίνου, Μανώλης Χιώτης, His Masters Voice Ελλάδος, AO-2948, 1950.

Να γλιτώσουμε κι οι δύο, Μάγια Μελάγια, Μανώλης Χιώτης, Columbia Ελλάδος, DG-7174, 1955.

Παράλληλη δισκογραφία

Γιάννης Δραγάτσης

Μανόλης χασικλής, Ζαχαρίας Κασιμάτης, Pathe Γαλλίας, X-80161, 1929.

Μανώλης ο χασικλής, Γιώργος Βιδάλης, Odeon Ελλάδος, GA-1534, 1929.

Μανώλης χασικλής, Κώστας Νούρος, Columbia Αγγλίας, 18079, 1929.

Μανώλης χασικλής, Αντώνης Νταλγκάς, His Masters Voice Ελλάδος, AO-588, 1929.

Μανώλης χασικλής, Βαγγέλης Σωφρονίου, Parlophone Γερμανίας, B-21577, 1930.

Βαγγέλης Παπάζογλου

Οι λαχανάδες, Στελλάκης Περπινιάδης, Columbia Ελλάδος, DG-2041, 1934.

Οι λαχανάδες, Ρόζα Εσκενάζη, His Masters Voice, AO-2141,1934.

Οι λαχανάδες, Κώστας Ρούκουνας, Parlophone Ελλάδος, B-21765, 1935.

Οι λαχανάδες, Τα πολιτάκια, Orthophonic Αμερικής, ORS-672 και Victor Αμερικής 38-3055, 1935.

Βάλε με στην αγκαλιά σου, Στελλάκης Περπινιάδης, Columbia Ελλάδος, DG-6033, 1934.

Βάλε με στην αγκαλιά σου, Ρόζα Εσκενάζη, His Masters Voice Ελλάδος, AO-2206 και Orthophonic Αμερικής, S-677a, 1934.

Ντερβίσαινα, Αγγέλα Παπάζογλου, Columbia Ελλάδος, DG-6061, 1934.

Μου φαίνεται, Στελλάκης Περπινιάδης, Columbia Ελλάδος, DG 6144 και Columbia Αμερικής, 7090-F, 1935.

Ανέστης Δελιάς

Το κουτσαβάκι, Ανέστης Δελιάς, His Masters Voice Ελλάδος, AO-2307, 1936.

Μάρκος Βαμβακάρης

Θα ρθώ να σε ξυπνήσω, Μάρκος Βαμβακάρης, Έλλη Πετρίδου, Odeon Ελλάδος, GA-7067, 1937.

Κώστας Σκαρβέλης

Θα χαθώ μικρή μου, Γιώργος Κάβουρας, Odeon Ελλάδος, GA-7215, 1939

Μίμης Τραϊφόρος

Πάντα μαζί, Σοφία Βέμπο, His Masters Voice, AO-2711, 1946.

Πάνος Πετσάς

Χαϊτζιτζέ, Στέλλα Χασκήλ, His Masters Voice, AO-2811, 1948.

Ο παραπονιάρης, Στράτος Παγιουμτζής, Μανώλης Χιώτης, Odeon Ελλάδος, GA-7648, 1951.

Μανώλης Χιώτης

Έρωτα μου κατεργάρη, Μαίρη Λίντα, Μανώλης Χιώτης, Odeon Ελλάδος, GA-8009, 1958.

Δίσκοι

Μυστακίδης Δημήτρης, 16 ρεμπέτικα παιγμένα με κιθάρα, Music Corner, Θεσσαλονίκη, 2006.

Σαββόπουλος Διονύσης, Το φορτηγό, Lyra, Αθήνα, 1966.

Django Reinhardt, Anthology 1934-1937, Cleopatra 1177, 2002.