

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Κρικώνης Ορέστης-Αναστάσιος

Η κιθάρα ως μέλος της ρεμπέτικης κομπανίας - Η
περίπτωση Σκαρβέλη

Επιβλέπων καθηγητής: κ. ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΟΥΓΚΡΑΣ

Διπλωματική εργασία

Θεσσαλονίκη, Νοέμβριος 2009.

Η εργασία είναι αφιερωμένη στον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Κώστα Τσούγκρα, η πληθωρική προσωπικότητα του οποίου υπήρξε για μένα διαρκής αφορμή για μελέτη, προσπάθεια για το καλύτερο, ακόμα και για υπέρβαση των ορίων μου.

Περιεχόμενα

Πρόλογος	6
Εισαγωγή	8
Μέρος 1	
1.ΙΣΤΟΡΙΚΟ-ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	10
1.1.Διαδικασίες γέννησης του ρεμπέτικου	12
1.2.«Σχολές»	16
1.3.Περιοδολόγηση	18
1.4.Καταβολές - Επιρροές του είδους	19
1.5.Η επιρροή της Μ. Ασίας	23
1.6.Προφορική παράδοση-Δισκογράφιση των ρεμπέτικων	30
1.7.Μεταξική λογοκρισία – Κατοχή –Το τέλος της Μικρασιατικής «σχολής»	33
2.ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	
2.1.Γενικά μουσικολογικά χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου	37
2.2.Λαϊκοί δρόμοι και τροπικό σύστημα-Η ονοματολογία των λαϊκών δρόμων	41
3.Η ΚΙΘΑΡΑ	
3.1.Γενικά στοιχεία	47
3.2.Εκπρόσωποι	50
3.3.Ηχογραφήσεις με κιθάρες	50
4.Κ. ΣΚΑΡΒΕΛΗΣ	
4.1.Βιβλιογραφία-Πηγές	51

4.2.Σύντομη βιογραφία	52
-----------------------	----

4.3.Δισκογραφία	56
-----------------	----

Μέρος 2

1.ΑΝΑΛΥΣΗ

1.1.Κριτήρια επιλογής συνθέτη	67
-------------------------------	----

1.2.Κριτήρια επιλογής έργου	68
-----------------------------	----

1.3.Παρουσίαση του υλικού της ανάλυσης	70
--	----

α)Ρυθμολογική προσέγγιση του υλικού	70
-------------------------------------	----

β)Οι λαϊκοί δρόμοι στο ρεπερτόριο	72
-----------------------------------	----

γ)Τύποι κομπανίας στο ρεπερτόριο	73
----------------------------------	----

1.4.Στόχος ανάλυσης	75
---------------------	----

1.5.Διευκρινήσεις σχετικά με την ορολογία της ανάλυσης και τις μεταγραφές	75
---	----

1.6.Αναλύσεις	78
---------------	----

2.ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΑΝΑΛΥΣΕΩΝ

2.1.Η τεχνική συνοδείας του Σκαρβέλη	141
--------------------------------------	-----

α. Τρόποι συνοδείας	141
---------------------	-----

β. Αρμονικό μέρος	144
-------------------	-----

γ. Η κίνηση του μπάσου	148
------------------------	-----

δ. Σύνοψη των κυριότερων χαρακτηριστικών	153
--	-----

2.2. Το προσωπικό συνθετικό ύφος του Σκαρβέλη-Γενικά χαρακτηριστικά του έργου του	155
---	-----

<u>2.3.Η συμβολή του Σκαρβέλη στην τεχνική-υφολογική διαμόρφωση της συνοδευτικής κιθάρας στην ρεμπέτικη κομπανία</u>	<u>156</u>
<u>2.4.Ο πολλαπλός ρόλος της συνοδευτικής κιθάρας στη ρεμπέτικη κομπανία</u>	<u>158</u>
<u>Επίλογος</u>	<u>160</u>
<u>Παρτιτούρες</u>	<u>161</u>
<u>Παράρτημα</u>	<u>189</u>
Βιβλιογραφία	
<u>Άμεση Βιβλιογραφία</u>	<u>196</u>
<u>Έμμεση βιβλιογραφία</u>	<u>199</u>

Πρόλογος

Το ρεμπέτικο είναι ένα είδος μουσικής με το οποίο ήρθα σε επαφή από πολύ μικρή ηλικία λόγω του πλήθους δίσκων βινιλίου των γονιών μου και τη δικιά τους σχέση αγάπης με αυτή τη μουσική. Καθώς τα παιδικά μουσικά βιώματα παραμένουν συνήθως ανεξίτηλα στη μουσική μνήμη των ανθρώπων, το ρεμπέτικο, όπως και το «έντεχνο» της δεκαετίας του '50-'60-'70 και το λαϊκό αποτελούν τα πρώτα ερεθίσματα με τα οποία έχω γαλουχηθεί και τα οποία, το πιθανότερο, θα συνεχίζουν να με συγκινούν βαθιά και να με εκφράζουν σε όλη τη διάρκεια της ζωής μου.

Η παρατήρηση και η απόπειρα ερμηνείας των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων της κιθάρας στην αστική λαϊκή μουσική άρχισε να με απασχολεί επίσης αρκετά χρόνια πριν, κατά την πρώτη μου επαφή με την κιθάρα, στην ηλικία περίπου των δεκατριών χρόνων. Καθώς η κιθάρα δεν είναι ένα όργανο το οποίο διδάχτηκα από κάποιον ειδικευμένο μουσικοδιδάσκαλο, ακολούθησα την πορεία εκμάθησης των λαϊκών-αυτοδίδακτων μουσικών, χαρακτηριστικά γνωρίσματα της οποίας είναι η μίμηση, μετά από παρατήρηση άλλων λαϊκών οργανοπαιχτών ή η ακρόαση ηχογραφήσεων και η προσπάθεια αποκωδικοποίησής τους, ο προβληματισμός, η αμφισβήτηση, η άμεση σχέση με το αντικείμενο, στοιχεία τα οποία οδηγούν, εν τέλει, στην τεχνική και η υφολογική εξέλιξη.

Κατά τα χρόνια που ακολούθησαν, η παρατεταμένη ενασχόληση μου, στην ενήλικη ζωή, ως κιθαρίστας σε ρεμπέτικα σχήματα και η διασκέδαση σε

μέρη όπου οι άνθρωποι αγαπούν το ρεμπέτικο, εκφράζονται μέσα από αυτό και διατηρούν κάποια γνήσια χαρακτηριστικά του (τα Τρίκαλα, στα οποία μεγάλωσα, είναι ένα μέρος το οποίο είναι ακόμα ζωντανός φορέας αυτής της παράδοσης) είχε ως αποτέλεσμα τη διαρκή τριβή και εξοικείωσή μου με το είδος και ειδικά με τη ρεμπέτικη κιθάρα, σε συνδυασμό και με την θεωρητική μουσική κατάρτιση που έλαβα από την ακαδημαϊκή και ωδειακή εκπαίδευση, η οποία επιστέγασε τις μέχρι πρότινος εμπειρικές διαδικασίες μάθησης. Έτσι, μόλις ήρθε η στιγμή να αποφασίσω το θέμα της διπλωματικής εργασίας, η επιλογή της έρευνας γύρω από την κιθάρα στο ρεμπέτικο προέκυψε φυσικά και αβίαστα, καθώς είναι ένα αντικείμενο το οποίο κατέχω και από το οποίο αντλώ μεγάλη ευχαρίστηση. Δε θα ήταν μάλιστα υπερβολικό ή αναληθές, αν αναφερόταν ότι η καταγραφή της λειτουργίας της κιθάρας στο ρεμπέτικο αποτέλεσε ένα από τα παιδικά όνειρα του γράφοντα.

Σε αυτό το σημείο, θα ήθελα να εκφράσω της ευχαριστίες και την ευγνωμοσύνη μου στους γονείς μου, οι οποίοι όλα αυτά τα χρόνια σέβονται και στηρίζουν τις επιλογές μου και χωρίς την πολύτιμη βοήθεια των οποίων δε θα μπορούσα να φέρω εις πέρας τις σπουδές μου. Επίσης, οφείλω να ευχαριστήσω τον παλαιόθεν φίλο και σύντροφο στο ταξίδι της μουσικής Θανάση Χονδρό, για τις εύστοχες παρατηρήσεις και ιδέες πάνω στην εργασία και για την βιβλιογραφία, μέρος της οποίας προέρχεται από την προσωπική του βιβλιοθήκη. Τέλος, τον αγαπητό Θανάση Πρεβέντη, φίλο, συλλέκτη και μουσικό, ο οποίος μου παρείχε τα άπαντα των ηχογραφήσεων του Σκαρβέλη

και τον Χρήστο Κουτσίδα, επίσης αγαπημένο φίλο και συνάδελφο, για την πολύτιμη βοήθειά του στην πληρέστερη κατανόηση των ηλεκτρονικών προγραμμάτων που χρησιμοποιήθηκαν σε αυτή την εργασία.

Εισαγωγή

Η κιθάρα, από τη χρονική περίοδο ένταξής της στη ρεμπέτικη κομπανία κατά την πρώτη και δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα, αποτέλεσε αναπόσπαστο, έκτοτε, μέλος της και υπήρξε το όργανο που έδωσε τη δυνατότητα συνύπαρξης του ανατολίτικου και του δυτικού στοιχείου, των δύο βασικότερων γενεσιουργών συστατικών του ρεμπέτικου.

Η παρούσα εργασία φιλοδοξεί να εξετάσει το σημαντικότερο αυτό ρόλο της κιθάρας, εξιχνιάζοντας τα βασικότερα στοιχεία υφής και τεχνικής της στη ρεμπέτικη κομπανία και ειδικά στην περίπτωση του Κ. Σκαρβέλη, ο οποίος έζησε και δραστηριοποιήθηκε καλλιτεχνικά κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, κατά τη σημαντικότερη δηλαδή περίοδο διαμόρφωσης του ρεμπέτικου.

Η εργασία αποτελείται από δύο μέρη. Στο πρώτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους εξετάζονται ζητήματα ιστορικοκοινωνικής φύσης που αφορούν την προϊστορία και τη χρονολογική πορεία του ρεμπέτικου, τις «σχολές» που αναπτύχθηκαν, τις καταβολές-επιρροές που δέχθηκε το είδος, τις αλλαγές που επέφερε η ανάπτυξη της δισκογραφίας, τη συμβολή των μικρασιατών μουσικών στην διαμόρφωσή του, καθώς και την επίδραση του Μεταξικής λογοκρισίας, η οποία άλλαξε αμετάκλητα την πορεία του ρεμπέτικου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζονται κάποια γενικά μουσικολογικά χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου σε κάθε χρονική περίοδο, γίνεται αναφορά στην τροπικότητα, ως βασικό χαρακτηριστικό του είδους και παρουσιάζεται μια επιτόπια έρευνα πάνω στο ζήτημα της ονοματολογίας των λαϊκών δρόμων.

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζεται ιστορικά η πορεία της κιθάρας στο ρεμπέτικο, οι βασικοί εκπρόσωποι-κιθαρίστες και η δημιουργία ρεύματος με κιθάρες, ενδεικτικό της μεγάλης διάδοσης του οργάνου στο χώρο της αστικής λαϊκής μουσικής.

Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο του πρώτου μέρους, αναφέρονται βιογραφικά στοιχεία του Σκαρβέλη, παρατίθεται μια λίστα με τα τραγούδια που μέχρι στιγμής έχει πιστοποιηθεί πως έγραψε, εκδοθέντα ή μη, και αναφέρονται οι πηγές στις οποίες έχει εντοπιστεί πληροφοριακό ή και μουσικολογικό υλικό για τον Σκαρβέλη.

Στο πρώτο και δεύτερο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους, αναφέρονται τα κριτήρια επιλογής συνθέτη και έργου στην εργασία, παρουσιάζεται το υλικό που συναντήθηκε στο δείγμα και δίνονται κάποιες διευκρινήσεις όσον αφορά τον στόχο της ανάλυσης καθώς και τον τρόπο ανάλυσης και μεταγραφής των τραγουδιών. Ακολουθούν η ανάλυση και τα συμπεράσματα, τα οποία αποτελούν το έναυσμα και το ζητούμενο της εργασίας. Τέλος, παρατίθενται οι παρτιτούρες των τραγουδιών και μια παραπομπή με φωτογραφικό υλικό, για την πληρέστερη κατανόηση των θεμάτων στα οποία έγινε αναφορά.

1.ΙΣΤΟΡΙΚΟ-ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Η αναζήτηση πηγών για το παρελθόν του ρεμπέτικου και τη διαμόρφωση του ιστορικο-κοινωνικού του πλαισίου στις υπάρχουσες ερευνητικές πηγές, θα οδηγήσει τον ενδιαφερόμενο μπροστά σε μια ποικιλομορφία απόψεων και κριτικών σκέψεων των ερευνητών-«ρεμπετολόγων». Μία ποικιλία ζητημάτων, όπως η χρονολόγησή του, η ειδολογική του κατάταξη, αλλά και η ίδια η ετυμολογία της λέξεως¹, υπήρξαν αφορμή για ασυμφωνίες και προστριβές. Στην πρώτη περίπτωση, τόσο στην χρονολογική αφετηρία όσο και στον τερματισμό (ή μη) της παράδοσης του ρεμπέτικου, έχουν αντιτεθεί διάφορες απόψεις²⁻³. Στη δεύτερη, πολλοί διαφώνησαν ως προς το αν το ρεμπέτικο πρέπει να καταχωρηθεί στο «λαϊκό» τραγούδι ή στο αστικό δημοτικό τραγούδι, εάν πρέπει να θεωρηθεί αποκομμένο συστατικό της παράδοσης ή εξέλιξή της, κ. ο. κ.⁴⁻⁵. Τέλος, ο ίδιος ο όρος «ρεμπέτικο», ετυμολογικά έχει λάβει πολλές ερμηνείες και μεταφράσεις, με επικρατέστερες τις απόψεις προέλευσης από την τουρκική “rebet” (=εκτός νόμου) και την ελληνική μεσαιωνική «ρέμπομαι» (=περιπλανώμαι χωρίς

¹Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, εκδόσεις «Εικοστού Πρώτου», Αθήνα, 2001, σ.43.

² Gauntlett Στάθης, *ό.π.*, σελ.27.

³ Οι περισσότεροι μελετητές τοποθετούν την αρχή εξέλιξης του ρεμπέτικου στο β' μισό του 19^{ου} αι.

⁴ Gauntlett Στάθης, *ό.π.*, σ.28.

⁵ Η σύγχρονη επιστημονική έρευνα θεωρεί το ρεμπέτικο ως μια αστική λαϊκή μουσική, η οποία υπάγεται στον τομέα της αστικής εθνομουσικολογίας.

σκοπό, αλητεύω). Δεν φαίνεται όμως, από τα μέχρι τώρα ιστορικά στοιχεία, να είναι δυνατή μια ακριβής ετυμολογική προσέγγιση⁶.

Γεγονός είναι ότι μία συνολική θεώρηση της αστικής λαϊκής μουσικής από την προϊστορία της εμφάνισής της τον 16^ο αιώνα⁷ μέχρι σήμερα, προϋποθέτει την συνεργασία πολλών επιστημών (αστικής εθνομουσικολογίας, μουσικολογίας, συγκριτικής μουσικολογίας, φιλολογίας, συγκριτικής φιλολογίας, γλωσσολογίας, ιστορίας, εθνογραφίας, λαογραφίας και πολλών άλλων)⁸. Δεν είναι δυνατή, επομένως, μία μονόπλευρη επιστημονική αντιμετώπιση. Από αυτή την άποψη, το παρόν κεφάλαιο δεν έχει στόχο να παρουσιάσει θέσεις σε ζητήματα ιστορικο-κοινωνιολογικής φύσης, αλλά να «χαρτογραφήσει» το σύγχρονο-από τον 19^ο αιώνα και μετά- χρονικό-κοινωνικό πλαίσιο αναφοράς μέχρι το θάνατο του Κωνσταντινουπολίτη συνθέτη Κώστα Σκαρβέλη, το 1942. Παράλληλα, επιχειρείται μια αναδρομή στις διαδικασίες πρόσμιξης και αφομοίωσης διαφορετικών κοινωνικών και πολιτισμικών στοιχείων με τελικό αποτέλεσμα τη γέννηση του ρεμπέτικου, καθώς και στις ιστορικο-κοινωνικές συνθήκες που επηρέασαν την πορεία της αστικής αυτής λαϊκής μουσικής έως τη συγκεκριμένη περίοδο. Αυτή η (περιληπτική) χρονικοκοινωνική αναδρομή στη συγκεκριμένη μουσικολογική,

⁶ Gauntlett Στάθης, ό.π., σ.43. Για περισσότερες πληροφορίες για την έρευνα γύρω από την ετυμολογία του όρου βλ. . Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, εκδόσεις «Εικοστού Πρώτου», Αθήνα, 2001, Πάνος Σαββόπουλος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα... και άλλα*, Εκδόσεις «Οδός Πανός», Αθήνα, 2006. κ.α..

⁷ Γεωργιάδης Νέαρχος, *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη-Η προϊστορία του αστικού λαϊκού τραγουδιού*, εκδόσεις «Σύγχρονη εποχή», Αθήνα 1997, σ.17.

⁸ Γεωργιάδης Νέαρχος, ό.π., σ. 61.

κατά το πλείστον, μελέτη επιδιώκει την συνεργασία ιστορικοκοινωνικού-μουσικολογικού πεδίου με στόχο τη σύνδεση στοιχείων και τη διεξαγωγή συμπερασμάτων για το δεύτερο.

1.1 Διαδικασίες γέννησης του ρεμπέτικου

Καθόλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, και ειδικότερα μετά το 1850, διαδραματίστηκε στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο μία μαζική γεωγραφική και πληθυσμιακή αναδιοργάνωση⁹. Μεγάλα τμήματα αγροτικού πληθυσμού μετακινήθηκαν στα αστικά κέντρα καθώς επίσης και στο εξωτερικό¹⁰. Παράλληλα, η διαρκής, από τα αρχικά σύνορα του 1832 και μέχρι το 1948, προσάρτηση εδαφών¹¹ καθώς και η εισροή μεγάλου αριθμού προσφύγων¹², μετέβαλαν σημαντικά τον πληθυσμό της Ελλάδας αυξάνοντας περισσότερο αυτόν των πόλεων¹³. Ο πολυπολιτισμικός χαρακτήρας που δημιουργήθηκε από αυτές τις πληθυσμιακές ανακατατάξεις στα αστικά κέντρα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα ευνόησε την ανάπτυξη του νέου είδους έκφρασης.

⁹ Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τόμος Β), Κατάρτι, Αθήνα 2003, σ.468.

¹⁰ Μετανάστευση στις Η.Π.Α. (1893-1924). Περίπου 500.000 Έλληνες σε πληθυσμό 2.500.000 κατοίκων. Κουνάδης Παναγιώτης ό.π., (τόμ. Β), σ.468.

¹¹ Πιο αναλυτικά οι προσαρτήσεις εδαφών βλ. Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π. (τομ. Β), σ.468.

¹² Χαρακτηριστικότερη περίπτωση η εισροή 1.500.000 προσφύγων με τη Μικρασιατική καταστροφή. βλ. Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π., (τόμ. Β), σ.468.

¹³ Ενδεικτικά αναφέρεται η αναλογία αστικού-αγροτικού πληθυσμού, η οποία το 1853 είναι 8% ενώ το 1926 φτάνει στο 36,3%. Βολιώτης-Καπετανάκης Ηλίας, *Μούσα πολύτροπος-Μελωδική και κοινωνική διαδρομή από το δημοτικό στο «ρεμπέτικο»*, εκδόσεις «Μετρονόμος», Αθήνα, 2007.σ.24.

Επίσης, ήδη από τα χρόνια της επανάστασης του 1821, η πολιτική κατάσταση του νεοσύστατου ελληνικού κράτους χαρακτηρίζεται από ένταση και αστάθεια^{14,15}. Η δίωξη και φυλάκιση πολλών αγωνιστών του 1821, η ληστοκρατία¹⁶, η άρνηση του κράτους να μοιράσει γη στους ακτήμονες¹⁷, είναι παράγοντες που ενθάρρυναν και εδραίωσαν τη συντήρηση ενός σκηνικού κοινωνικής αναταραχής και παραβατικότητας. Παράλληλα, η ανυπαρξία κατοχυρωμένων ανθρωπίνων δικαιωμάτων ευνόησε την αύξηση της εγκληματικότητας, όπως επίσης και τις όποιες περιπτώσεις αυθαιρέτων (άδικων) φυλακίσεων¹⁸⁻¹⁹. Ως αποτέλεσμα, «από τα χρόνια διακυβέρνησης του Όθωνα (1832-1862) οι φυλακές ήταν γεμάτες πολιτικούς και ποινικούς κρατούμενους»²⁰. Αυτή η κοινωνικο-πολιτική κατάσταση οδήγησε, ήδη από τα πρώτα χρόνια του νεογέννητου κράτους, ένα μεγάλο κοινωνικό στρώμα του

¹⁴ Γκέηλ Χολστ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό Τύπο(1947-76)*, εκδόσεις Ντενίζ Χάρβευ, Λίμνη Ευβοίας, επανέκδοση 1995, σ.24.

¹⁵ Αξίζει να σημειωθεί ότι μετά το 1821, ο πληθυσμός του νεοσύστατου ελληνικού κράτους δεν αποτελούσε παρά μόνο το ¼ του συνολικού ελλ. πληθυσμού. Τα υπόλοιπα ¾ είτε ζούσαν στο έδαφος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, είτε ανήκαν στους Έλληνες της διασποράς. Κωνσταντινίδου Μαρία, *Η κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, Μέδουσα-Σέλας εκδοτική, 1994.,σ.25.

¹⁶ Στη ληστοκρατία οφείλεται, εν πολλής η διατήρηση του κλέφτικου-ληστρικού τραγουδιού το οποίο στο πέρασμα του χρόνου μετέγγισε μεγάλο μέρος των δημιουργικών του χαρακτηριστικών (στιχουργικών-θεματολογικών, μουσικών) στην αστική λαϊκή μουσική. Βολιώτης-Καπετανάκης Ηλίας, *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*, Νέα Σύνορα-Α.Α. Λιβάνη & ΣΙΑ Ε.Ε, σ.82-83.

¹⁷ Βολιώτης-Καπετανάκης Ηλίας, ό.π., σ. 82-83.

¹⁸ Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π. (τομ. Β), σ. 319.

¹⁹ Βολιώτης-Καπετανάκης Ηλίας, ό.π.,σ.21.

²⁰ Γκέηλ Χολστ, ό.π., σ. 24.

πληθυσμού στο «περιθώριο» της κοινωνίας²¹. Η φυλακή, ο τεκές²², οι στρατώνες-στρατιωτικές φυλακές, χαρτοπαικτικές λέσχες²³ και γενικά «κλειστοί κύκλοι» και «περιθωριακές» ομάδες, θα αποτελέσουν, εν πολλοίς, το περιβάλλον διαμόρφωσης ενός μέρους του ρεμπέτικου της ηπειρωτικής Ελλάδας κατά την πρώτη περίοδο, το οποίο στη συνέχεια, κατά τη δεύτερη περίοδο²⁴, θα αποδεσμευτεί από τους περιορισμένους κύκλους διετέλεσής του με τη μορφή κυρίως του «Πειραιώτικου» ρεμπέτικου²⁵⁻²⁶.

Παράλληλα, κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η Ελλάδα βαδίζει με αργούς, σε σχέση με άλλες ευρωπαϊκές χώρες, ρυθμούς στην εκβιομηχάνισή της, σε αντίθεση με την γοργά αυξανόμενη συμπύκνωση του πληθυσμού και εργατικού δυναμικού των πόλεων²⁷. Η ανυπαρξία επαρκούς υλικοτεχνικής υποδομής και ανεπτυγμένης οικονομίας και βιομηχανίας για την απορρόφησή του ευνόησαν την περαιτέρω ανάπτυξη φαινόμενων κοινωνικής παθογένειας, όπως προσφυγιά, φτώχεια, ανεργία, πορνεία, ναρκωτικά²⁸, κ.τ.λ. Ως

²¹ Κουνάδης Παναγιώτης, ο.π., (τομ. Β), σ.448.

²² Ο όρος «τεκές» χρησιμοποιήθηκε αρχικά για τα μοναστήρια των Σούφιδων και των δερβίσηδων και, γενικά, για να δηλώσει «χώρο λατρείας, ναό». Τραγάκη Δάφνη, *Urban Ethnomusicology in the City of Thessaloniki (Greece): The case of rebetico song revival today*, dissertation submitted to the Music Department, Goldsmiths College, University of London, σ.72.

²³ Τραγάκη Δάφνη, ο.π., σ.80

²⁴ Για τις περιόδους βλ. υποκεφάλαιο 1.3.

²⁵ Κουνάδης Παναγιώτης, ο.π. (τομ. Β), σ.453

²⁶ Βλ. υποκεφάλαιο 2.1.

²⁷ Βολιώτης-Καπετανάκης Ηλίας, *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*, Νέα Σύνορα-Α.Α. Λιβάνη & ΣΙΑ Ε.Ε, σ.22.

²⁸ Κουνάδης Παναγιώτης, ο.π., σ.468.

αποτέλεσμα αναπτύχθηκε ένα μεγάλο κοινωνικό στρώμα «υποπρολετάρων»²⁹ και δημιουργήθηκαν οι προϋποθέσεις αλληλεπίδρασής του με τον λεγόμενο «υπόκοσμο»³⁰⁻³¹.

Στην αντίπερα όχθη, το δημοτικό τραγούδι, δημιούργημα της αγροτοκτηνοτροφικής κοινωνίας και φτιαγμένο για τα όρια της παραδοσιακής ομάδας, αδυνατεί σταδιακά να εκφράσει τις καινούριες σχέσεις που καθορίζει η βιομηχανοποίηση και η ζωή στο άστυ και να ενώσει τους κατοίκους των νέων χώρων ή αστικών κέντρων εντός και εκτός της απελευθερωμένης Ελλάδας³².

Στο φόντο αυτού του κοινωνικού σκηνικού, από το 1850 και μετά, και ειδικότερα κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, μορφοποιούνται και τελειοποιούνται τα ξεχωριστά υφολογικά και στιλιστικά³³ χαρακτηριστικά του λαϊκού αυτού αστικού πολιτισμικού μορφώματος που φέρει την ιδιαίτερη ονομασία «ρεμπέτικο». Τα κυριότερα κέντρα ανάπτυξής του ήταν πόλεις ή περιοχές με

²⁹ Το λούμπεν προλεταριάτο. Μπαμπινιώτης Γεώργιος Δ., *Λεξικό της ελληνικής γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Γ' έκδοση, σ.1829.

³⁰ Ηλίας Βολιώτης-Καπετανάκης, ό.π., σ.22.

³¹ Σε παρόμοιες ιστορικό-κοινωνικές συνθήκες παρατηρήθηκε ανάπτυξη λαϊκών αστικών μουσικών και σε άλλες χώρες. Ενδεικτικά παραδείγματα τα blues στις Η.Π.Α., τα Madame bolduc στον Καναδά, τα «τραγούδια του μαχαλά» στη Ρουμανία, κ.α.. Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον (πρώτη έκδοση Ερμείας 1967), Αθήνα, 2001, σ.143, σ.148.

³² Κουνάδης Παναγιώτης, ό. π. (τομ. Β), , σ.31.

³³ Ο καλλιτεχνικός ρυθμός, ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο έχει δημιουργηθεί ένα καλλιτεχνικό έργο. Η λέξη «στυλ» αποτελεί δάνειο από την γαλλική "style" και συνδέθηκε με την αρχαιοελληνική λέξη «σύλος», που υποδηλώνει κάτι «παγιωμένο και στατικό». Μπαμπινιώτης Γεώργιος, ό.π., σελ.1669.

μεγάλη συγκέντρωση Ελλήνων, εντός και εκτός των ορίων του ελληνικού κράτους, και ιδιαίτερα τα ελληνικά λιμάνια³⁴. Αναφέρονται ενδεικτικά: Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, Αθήνα, Πειραιάς, Θεσσαλονίκη, Ερμούπολη, Λέσβος, Χίος, Σάμος (τα τρία τελευταία νησιά δέχτηκαν μεγαλύτερη επιρροή από τη μουσική της εγγύς Μικράς Ασίας), Βόλος, Τρίκαλα, Ναύπλιο, Άργος, Λάρισα, Καλαμάτα, Καβάλα, Αγρίνιο, Κρήτη, κ. α³⁵.

1.2. «Σχολές»

Δημιουργήθηκαν δύο κύριες μουσικές «σχολές»³⁶. Αφενός «η σχολή της ηπειρωτικής»- κυρίως- Ελλάδας και αφετέρου «η μικρασιατική σχολή».

Οι πρώιμοι εκπρόσωποι της «ηπειρωτικής σχολής», ο Κώστας και η Μαρίκα Παπαγκίκα, η κ. Κούλα (Κούλα Καψάλη-Αντωνοπούλου), ο Γιώργος Κατσαρός, ο Άγγελος Στάμου, ο Κώστας Δούσας, ο Αντώνης Σακελαρίου, ο Λουκιανός Καββαδίας, ο Α. Κωστής, ο Σπύρος Στάμος και άλλοι, έφυγαν για την Αμερική με το μεταναστευτικό κύμα στις αρχές του αιώνα³⁷ και η μουσική τους μας είναι γνωστή από τις ηχογραφήσεις³⁸ που έφερε στο φως η σύγχρονη έρευνα³⁹. Τα τραγούδια αυτά ανήκουν κατά κανόνα στην περίοδο

³⁴ Κουνάδης Παναγιώτης, (τομ.Β), ο.π. σ.463

³⁵ Κουνάδης Παναγιώτης, (τομ.Β), ό.π. σ.317

³⁶ Η ύπαρξη των δυο αυτών σχολών με σαφή μουσικολογικά γνωρίσματα διάκρισης, συμπεραίνεται από τις μέχρι τώρα παρατηρήσεις δείγματος 4000 τραγουδιών. Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π. (τομ.Α), σ.392.

³⁷ Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π., (τομ.Α), σ.393

³⁸ Οι πρώτες ηχογραφήσεις ρεμπέτικων στην Αμερική έγιναν το 1915. βλ. Κουνάδη ο.π., (τομ.Β), σ.360-361.

³⁹ βλ. Κουνάδη ο.π., (τομ.Β), σ.251.

της ανώνυμης δημιουργίας⁴⁰. Οι μουσικοί αυτοί υπήρξαν καταγραφείς ενός μεγάλου αριθμού τραγουδιών, τα οποία δεν κυκλοφόρησαν ποτέ στην ελληνική δισκογραφία⁴¹.

Οι εκπρόσωποι της σχολής της ηπειρωτικής Ελλάδας κατά την περίοδο 1930-1940 είναι τα μέλη της λαϊκής κομπανίας «Τετράς, η ξακουστή του Πειραιώς» ή αλλιώς «Πειραιώτικη κομπανία» (βλ. Εικόνα 11) (Μάρκος Βαμβακάρης, Γιώργος Αμπάτης, Στράτος Παγιουμτζής, Ανέστης Δελιάς). Άλλοι εκπρόσωποι της ηπειρωτικής σχολής σε αυτή την περίοδο είναι οι : Απόστολος Χατζηχρήστος, Στέλιος Κερομύτης, Δημήτρης Γκόγκος-Μπαγιαντέρας, Γιοβάν Τσαούς, Δημήτρης Καλλίνικος (Αραπάκης) και άλλοι (:η λεγόμενη και πειραιώτικη «σχολή»)⁴².

Η «Μικρασιατική σχολή» επικρατεί καλλιτεχνικά από το 1922 μέχρι το 1934 με τους δύο κλάδους της, τον «Σμυρναίικο» και τον «Πολίτικο» και εκπροσώπους τους: Κώστα Σκαρβέλη, Παναγιώτη Τούντα, Αντώνη Νταλγκά, Κώστα Καρίπη, Δημήτρη Σέμση, Ευάγγελο και Αγγέλα Παπαζογλου, Ιωάννη Δραγάση, Ιάκωβο Μοντανάρη, Ρόζα Εσκενάζυ, Ρίτα Αμπατζή, Μανώλη Χρυσάφη, Δημήτρη Ατραίδη και άλλους.

⁴⁰ βλ. Κουνάδη ό.π., (τομ Α), σ.252.

⁴¹ 12.000 ελληνικά τραγούδια όλων των ειδών. Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π., σ.363.

⁴² Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π. (τομ. Α), σ.287.

Οι εκπρόσωποι της Μικρασιάτικης, όπως και της Πειραιώτικης «σχολής»⁴³, ανήκουν στη πρώτη γενιά των επωνύμων δημιουργών του ρεμπέτικου⁴⁴. Τα χρόνια 1933-1940 αποτελούν περίοδο «ειρηνικής συμβίωσης» και αλληλεπίδρασης των δυο «σχολών»⁴⁵. Κατά τα χρόνια αυτά, τα καφέ-αμάν⁴⁶ (χώρος έκφρασης του μικρασιάτικου) και οι πρωτοεμφανιζόμενες ταβέρνες (χώρος έκφρασης του πειραιώτικου) λειτουργούσαν παράλληλα, καθώς «συνέχισε η δημοτικότητα και των δύο ειδών τραγουδιού»⁴⁷. Η περίοδος αυτή συμβίωσης των δυο σχολών, η περίοδος, ουσιαστικά, του Μεσοπολέμου, θεωρείται η κλασική εποχή του ρεμπέτικου, η οποία γέννησε αναντικατάστατα τραγούδια και γέννησε την μεγάλη «δισκογραφική έκρηξη ποιότητας», ως απόρροια του υγιούς ανταγωνισμού των μουσικών των δυο «σχολών» και του κλίματος καλλιτεχνικού αναβρασμού⁴⁸.

Μετά το 1945 η σχολή της ηπειρωτικής Ελλάδας εκπροσωπείται από τους Βασίλη Τσιτσάνη, Γιάννη Παπαϊωάννου, Γεώργιο Μητσάκη, Μιχάλη Γενίτσαρη, Απόστολο Καλδάρη, Στέλιο Χρυσίνη, Μανώλη Χιώτη, Ιωάννη

⁴³ Ο διαχωρισμός των σχολών τείνει σήμερα να εγκαταλειφθεί, εφόσον το πειραιώτικο ρεμπέτικο μπορεί να θεωρηθεί ως κλάδος του σμυρναϊκού. Βλ. Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π., (τομ.Β) σ. 403.

⁴⁴ Κουνάδης Παναγιώτης ό.π., (τομ. Β), σ.471.

⁴⁵ Κουνάδης Παναγιώτης ό.π., (τομ. Β), σ.402.

⁴⁶ Στα καφέ-αμάν θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στο κεφάλαιο 1.1. του πρώτου μέρους της εργασίας.

⁴⁷Κωνσταντινίδου Μαρία, *Η κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, Μέδουσα-Σέλας εκδοτική, 1994 σελ 67.

⁴⁸ Κουνάδης Παναγιώτης, ο.π., (τομ. Α), σ.225.

Σταμούλη, Σωτηρία Μπέλου, Μαρίκα Νίνου, Οδυσσέα Μόσχονα, Άννα Χρυσάφη, Πρόδρομο Τσαουσάκη και άλλους (:η «δεύτερη γενιά» συνθετών)⁴⁹.

Το μικρασιάτικο ουσιαστικά «πεθαίνει» μετά τον πόλεμο και το ρεμπέτικο ξεκινάει μια πορεία εξευρωπαϊσμού που θα αλλάξει ριζικά τον, μέχρι πρότινος, χαρακτήρα του, όπως θα αναφερθεί με περισσότερες λεπτομέρειες σε επόμενα κεφάλαια.

1.3.Περιοδολόγηση

Όπως προαναφέρθηκε, ιστορικοκοινωνικά ζητήματα, όπως η περιοδολόγηση, που αφορούν το ρεμπέτικο, υπήρξαν πηγή διαφωνιών και ιδεολογικών αντιπαραθέσεων και δεν αποτελούν το αντικείμενο της εργασίας. Για την ανάγκη καθορισμού του χρονικού πλαισίου αναφοράς, παρατίθεται η παρακάτω περιοδολόγηση, σύμφωνα με τη διδακτορική διατριβή της Δάφνης Τραγάκη “*Urban Ethnomusicology in the City of Thessaloniki (Greece): The case of rebetico song revival today*” για το μουσικό τμήμα του Goldsmiths College, University of London:

1. Τέλη 19^{ου} αιώνα-1920: προφορική, μη εμπορική παράδοση.
2. 1920-1936: πρώτες ηχογραφήσεις και προσωπικές συνθέσεις.

⁴⁹ 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*, εκδόσεις «Λαϊκό Τραγούδι», Αθήνα, 2007.

3. 1936 (επιβολή λογοκρισίας από το Μεταξικό καθεστώς)- 1941 (εισβολή των δυνάμεων του Άξονα).
4. 1941-1946: τα χρόνια της κατοχής(Β' Παγκόσμιος Πόλεμος).
5. 1946-1952: το ρεμπέτικο γίνεται ευρέως δημοφιλές.(η εμφάνιση του αρχοντορεμπέτικου).
6. Οι δεκαετίες 1960-1970: η πρώτη αναβίωση του ρεμπέτικου στους αστικούς κύκλους διανοήσης.
7. Η δεύτερη αναβίωση: από τη δεκαετία 1980 μέχρι σήμερα.

1.4. Καταβολές- Επιρροές του είδους

Η αστική λαϊκή μουσική, όπως διαμορφώθηκε από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και μετά, είναι το πολιτισμικό γέννημα μιας «πανσπερμίας από μελωδίες και ήχους»⁵⁰ και μιας σειράς από εξελικτικές διαδικασίες που χάνονται στα βάθη πέντε και παραπάνω αιώνων⁵¹.

Ένας από τους κυριότερους παράγοντες διαμόρφωσής του είναι το δημοτικό τραγούδι, με το οποίο το ρεμπέτικο έχει στενή και φανερή «βιολογική συγγένεια»⁵², εφόσον δανείστηκε θεματολογικά και μουσικολογικά στοιχεία, καθώς και ενορχηστρωτικές δομές, όργανα και φωνητικές ερμηνείες από το

⁵⁰ Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον (πρώτη έκδοση Ερμείας 1967), Αθήνα, 2001., σ.61.

⁵¹ Γεωργιάδης Νέαρχος, *ό.π.*, σ.65.

⁵² Κουνάδης Παναγιώτης, *ό.π.* (τομ. Β), σ. 318.

δημοτικό.(Αναλυτικότερα η σχέση του δημοτικού με το ρεμπέτικο θα εξεταστεί σε επόμενο κεφάλαιο)

Παράλληλα, το δημοτικό τραγούδι, με την «αέναα εξελισσόμενη» παράδοσή του, έχει αφομοιώσει με τη σειρά του στοιχεία της αρχαίας ελληνικής μουσικής.⁵³ Πιο συγκεκριμένα, οι σύγχρονοι μελετητές συμφωνούν ότι ο δεκαπεντασύλλαβος, «η αντιπροσωπευτικότερη μετρική μορφή στο δημοτικό»⁵⁴, κατάγεται από τον αρχαίο τροχαϊκό ή ιαμβικό τετράμετρο⁵⁵. Ο δεκαπεντασύλλαβος, λοιπόν, στην πορεία του από την αρχαιότητα περνά από το Βυζάντιο (ο λεγόμενος «πολιτικός στίχος», δηλαδή της Πόλης) στην παράδοση του δημοτικού και, εν τέλει, από το δημοτικό στο ρεμπέτικο, στο οποίο αποτελεί επίσης τη βασικότερη μετρική δομή, χωρισμένος όμως σε τέσσερα μέρη και όχι σε δύο, όπως στο δημοτικό, όπως θα αναφερθεί παρακάτω⁵⁶. Παρόμοια πορεία εξέλιξης έχει και ο καλαματιανός, ρυθμός ο οποίος συνδέεται άμεσα από τους ερευνητές με τον αρχαιοελληνικό επίτριτο⁵⁷. Αξιοσημείωτο είναι, τέλος, ότι ρυθμικοί σχηματισμοί από την αρχαιότητα

⁵³ Βολιώτης-Καπετανάκης Ηλίας, *Μούσα πολύτροπος- Μελωδική και κοινωνική διαδρομή από το δημοτικό στο «ρεμπέτικο»*. Εκδόσεις «Μετρονόμος», Αθήνα, 2007. σ.58-59.

⁵⁴ Καπετανάκης, ό.π., σ.58.

⁵⁵ Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, εκδοτικός οίκος «Μέλισσα», Αθήνα, Β έκδοση, 1991.σελ 16.

⁵⁶ Η κυρίαρχη μετρική μορφή στο ρεμπέτικο είναι ο 15σύλλαβος, με τη διαφορά ότι τα προγενέστερα δίστιχα σπάζουν και γίνονται τετράστιχα με ομοιοκαταληξία στην πλειοψηφία τους. Στα δημοτικά στιχουργικά μοτίβα η ομοιοκαταληξία δεν ήταν απαραίτητη. Γκέηλ Χολστ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό Τύπο(1947-76)*, Ντενίζ Χάρβου, εκδόσεις «Λίμνη Ευβοίας», (Ντίνος Χριστιανόπουλος, 1980, σ. 162.)

⁵⁷ Βολιώτης Καπετανάκης Ηλίας, ό.π., σ.59.

φαίνεται να διατηρήθηκαν αναλλοίωτοι στην παράδοση του δημοτικού⁵⁸, παρόλη την αλλαγή της προσωδίας της ελληνικής γλώσσας από ποσοτική (η αρχαία) σε τονική (η νέα)⁵⁹. Φυσικά, οι παραπάνω περιπτώσεις δεν είναι οι μόνες και αναφέρονται μόνο προς ένδειξη της χρονικής μετάβασης-μετεξέλιξης στοιχείων από το αρχαίο στο δημοτικό. Η άρρηκτη σχέση δημοτικού-ρεμπέτικου και το γεγονός πως πολλά στοιχεία του δημοτικού παρείσφρησαν στο ρεμπέτικο, μας επιτρέπει να υποθέσουμε πως ίχνη της αρχαιοελληνικής μουσικής εξέλιξης επιβίωσαν και εντάχθηκαν στον κορμό του ρεμπέτικου.

Από τους σημαντικότερους πόλους επιρροής ήταν η μουσική της Μικράς Ασίας. (Στη Μικρασιατική μουσική παράδοση θα γίνει αναλυτικότερη αναφορά σε επόμενο υποκεφάλαιο, αφενός διότι η επιρροή της στο ρεμπέτικο και στη γενικότερη μουσική εξέλιξη της ηπειρωτικής Ελλάδας ήταν σημαντική και πολυεπίπεδη και αφετέρου επειδή ο Κώστας Σκαρβέλης ανήκει σε αυτή τη γενιά των μουσικών της Μικράς Ασίας που μετανάστευσαν και δημιούργησαν στην κυρίως Ελλάδα). Το βυζαντινό μέλος, το οποίο συγκέντρωσε και κωδικοποίησε τη μουσική παράδοση της Ανατολής και της ευρύτερης Βαλκανικής⁶⁰, η οθωμανική επιρροή⁶¹, τα τραγούδια του Αιγαίου⁶², οι

⁵⁸ Ανωγειανάκης Φοίβος, ό.π., σ.17.

⁵⁹ Ανωγειανάκης Φοίβος, ό.π., σ.16, σ.25.

⁶⁰ Βολιώτης-Καπετανάκης Ηλίας, *Μούσα πολύτροπος- Μελωδική και κοινωνική διαδρομή από το δημοτικό στο «ρεμπέτικο»*. Εκδόσεις «Μετρονόμος», Αθήνα, 2007, σ.58.

⁶¹ Οι Οθωμανοί υιοθέτησαν την αραβοπερσική μουσική. Γεωργιάδης Νέαρχος, ό.π., σ.16.

⁶² Η περιοχή του Αιγαίου θεωρείται από τα αρχαιότερα σταυροδρόμια διερχόμενων λαών) Φοίνικες, Κάρες, Δωριείς, Αχαιοί, Ίωνες, Τούρκοι, Ενετοί κ.α. Βολιώτης-Καπετανάκης Ηλίας, *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*, Νέα Σύνορα-Α.Α. Λιβάνη & ΣΙΑ Ε.Ε., σ.86.

συγγενικοί ρυθμοί των βαλκανικών παραδόσεων⁶³, οι τοπικές λαϊκές γιορτές-πανηγύρια⁶⁴ κ.α.

Θα ήταν παράλειψη σ' αυτή τη σύντομη αναφορά στο πλαίσιο επιρροών που δέχθηκε το είδος να μην αναφερθεί και η επιρροή της μουσικής της δυτικής Ευρώπης, η οποία ήδη από την περίοδο της Αναγέννησης εμπλούτισε το λαϊκό στίχο με ομοιοκαταληξία (έτσι το τραγούδι οργανώθηκε σε στροφές)⁶⁵ και τόνισε το ερωτικό στοιχείο στη θεματολογία⁶⁶. Στα νεότερα χρόνια, μουσικές αντιπαραθέσεις και προϋποθέσεις αλληλεπίδρασης με τη δυτική μουσική δημιουργήθηκαν ήδη από τα χρόνια της απελευθέρωσης, κατά τα οποία ο ελληνικός λαός έρχεται σε πρώτη επαφή με την ευρωπαϊκή-ιστονικά συγκερασμένη μουσική και πιο συγκεκριμένα, αρχικά με τις (κυρίως βαυαρικές) μπάντες (εμβατήρια, μαρς κ.τ.λ.)⁶⁷. Τέλος, η διάδοση και επιρροή του «ελαφρού τραγουδιού» (μελοδράματα, ναπολιτάνικες καντάδες με κιθάρα και μαντολίνο⁶⁸ κ.τ.λ.) και η μεταγενέστερη μαζική εξάπλωση των Μ.Μ.Ε. και της δυτικής μουσικής, έπαιξαν αναμφισβήτητο ρόλο στον ιστονικό συγκερασμό⁶⁹ του ρεμπέτικου και στον μεταπολεμικό «εξευρωπαϊσμό» του.

1.5. Η Μικρασιατική επιρροή

⁶³ Βολιώτης-Καπετανάκης Ηλίας, ό.π., σ.87.

⁶⁴ Για περισσότερα, βλ. Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π., (τομ. Β), σ.320.

⁶⁵ Νέαρχος Γεωργιάδης, ό.π., σ.16.

⁶⁶ Νέαρχος Γεωργιάδης, ό.π., σ.17.

⁶⁷ Ηλίας Βολιώτης-Καπετανάκης, *Μούσα πολύτροπος- Μελωδική και κοινωνική διαδρομή από το δημοτικό στο «ρεμπέτικο»*. Εκδόσεις «Μετρονόμος», Αθήνα, 2007, σ.75.

⁶⁸ Γκέηλ Χολστ, ό.π., σ.49.

⁶⁹ Βλ. υποκεφάλαιο 2.2.

Η αρχή δημιουργίας λαϊκής αστικής μουσικής ζωής στην Μ.Ασία είναι δύσκολο να τοποθετηθεί χρονικά, εφόσον προϋπάρχει αυτής της ηπειρωτικής Ελλάδας και ανάγεται στα χρόνια της προφορικής παράδοσης πολύ πριν το 1800⁷⁰. Η μεγάλη ανάπτυξη των αστικών κέντρων της Πόλης και της Σμύρνης, δημιούργησε προϋποθέσεις για ταχύτερη διάδοση της λαϊκής μουσικής και στην ηπειρωτική Ελλάδα⁷¹. Στις αρχές του αιώνα, ως αποτέλεσμα μιας πορείας ανάπτυξης που είχε αρχίσει μετά την καταστροφή της το 1453, η Κωνσταντινούπολη θεωρούνταν η πιο σημαντική πόλη των Βαλκανίων⁷², ενώ η Σμύρνη βρισκόταν σε μία πορεία πλήρους οικονομικής ακμής⁷³ και «εντυπωσιακής πολιτιστικής έκρηξης»⁷⁴. Όπως προαναφέρθηκε, ο χαρακτηρισμός «ρεμπέτικο» πρωτοεμφανίζεται στις πρώτες ηχογραφήσεις δίσκων στην Πόλη και Σμύρνη⁷⁵⁻⁷⁶ κατά το 1911⁷⁷, καθιστώντας τα λαϊκά αστικά τραγούδια της Σμύρνης και της Πόλης τα πρώτα ρεμπέτικα, ενώ στην περιοχή της Μ. Ασίας ανάγονται οι ρίζες των χωρών του ζεϊμπέκικου⁷⁸ και του

⁷⁰ Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π., (τομ. Α), σ.393.

⁷¹ Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π., (τομ. Α), σ.393.

⁷² Καλυβιώτης Αριστομένης, *Σμύρνη, η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*, Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002, σ.68.

⁷³ Καλυβιώτης Αριστομένης, ό.π., σ.19.

⁷⁴ Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π., (τομ. Β), σ.366.

⁷⁵ Καλυβιώτης Αριστομένης, ό.π., (Straubbaum σ.19.)

⁷⁶ Οι πρώτες ηχογραφήσεις ρεμπέτικων γίνονται στην Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη κατά τα έτη 1905-1922, βλ. Κουνάδης ό.π., (τομ. Β), σ.360-361.

⁷⁷ Καλυβιώτης Αριστομένης, ό.π., σ.69.

⁷⁸ Ανάγεται στην κοινότητα των Ζεϊμπέκων, που κατοικούσαν σε ορεινή και απομωνομένη περιοχή στα παράλια της Μ.Ασίας. Συγγενεύει με τον Αϊδίνικο σε 9/8 και τον τούρκικο zeybek σε 9/16. Καλαποθάκου Νίκου, *Από το κομπολόι στο ρολόι. Μια εσωτερική ιστορία του*

χασάπικου⁷⁹, με τους οποίους θα εκφραστεί κατά κύριο λόγο το μετέπειτα ρεμπέτικο⁸⁰.

Πιο συγκεκριμένα, η Κωνσταντινούπολη κατά τα τέλη του 17^{ου} αιώνα αποτελούνταν από ένα πολυπληθές⁸¹ και πολυπρισματικό «πληθυσμιακό μωσαϊκό»⁸², ενώ διένυε περίοδο τεράστιας οικονομικής και πολιτιστικής ακμής⁸³. Οι μουσικοί της αριθμούσαν πολλές χιλιάδες και ήταν οργανωμένοι σε «σινάφια»⁸⁴⁻⁸⁵(συντεχνίες). Οι Έλληνες μουσικοί της Κωνσταντινούπολης επεξεργάστηκαν, αφομοίωσαν, και εν τέλει υιοθέτησαν στοιχεία από αυτό το πολιτιστικό «ψηφιδωτό»⁸⁶ ανατολίτικων, βαλκανικών, δυτικών και άλλων επιρροών⁸⁷. Στην Κωνσταντινούπολη, επίσης, ανάγεται ο σχηματισμός και η εξέλιξη ρυθμών-χορών που θα παίξουν σημαντικό ρόλο στο μετέπειτα

ρεμπέτικου, Αρμός, Αθήνα, 2007. σελ. 68 και Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον (πρώτη έκδοση Ερμείας 1967), Αθήνα, 2001, σελ.58.

⁷⁹ Βλ. παρακάτω.

⁸⁰ Περαιτέρω πληροφορίες στο υποκεφάλαιο 2.1.

⁸¹ Στα 1792, ο πληθυσμός της Πόλης είναι πάνω από 900.000 κάτοικοι, εκ των οποίων οι 250.000 είναι Έλληνες., βλ. Νέαρχος Γεωργιάδης, *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη-Η προϊστορία του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 1997.,σ.32-32.

⁸² Έλληνες από τη Σμύρνη και τη Μ.Ασία, τη Θράκη, τη Πελοπόννησο, τον Πόντο, το Αιγαίο, Εβραίοι από τη Θεσσαλονίκη, τα Βαλκάνια, την Ισπανία και τη Γερμανία, Αρμένιοι από τη Μ.Ασία, Άραβες(διωγμένοι από την Ισπανία), Σύριοι, Αιγύπτιοι, Πέρσες, Τσιγγάνοι, Αρβανήτες, Σέρβοι, Βούλγαροι, Βλάχοι, Κοζάκηδες. Νέαρχος Γεωργιάδης, ό.π., σ.30.

⁸³ Νέαρχος Γεωργιάδης, ό.π., σ.394.

⁸⁴ Η λέξη «σινάφι» προέρχεται από την τουρκική “esnaf”, η οποία δηλώνει μια συγκεκριμένη επαγγελματική ομάδα. Τραγάκη Δάφνη, ό.π., σ.59.

⁸⁵ Γεωργιάδης Νέαρχος, ό.π., σ.34.

⁸⁶ Γεωργιάδης Νέαρχος, ό.π., σ.56.

⁸⁷ Γεωργιάδης Νέαρχος, ό.π., σ.57.

ρεμπέτικο, όπως ο «μακελλάρικος» (χασάπικος)⁸⁸ και οι παραλλαγές του⁸⁹, και ο συρτός (ο πιο διαδεδομένος χορός για τους Έλληνες της Πόλης)⁹⁰. Έτσι, «η Κωνσταντινούπολη προηγήθηκε (πολιτογράφησε και κωδικοποίησε πρώτη τις αρχέτυπες μορφές του αστικού λαϊκού τραγουδιού των Ελλήνων»⁹¹), ενώ τα άλλα αστικά κέντρα, όπως η Σύρος, ο Πειραιάς, η Θεσσαλονίκη, τα Τρίκαλα και ειδικότερα η Σμύρνη, μιμήθηκαν και αναπαρήγαγαν αυτές τις μορφές⁹².

Η Σμύρνη των αρχών του 1900 ήταν επίσης ένα πολυπολιτισμικό κέντρο που φιλοξενούσε μεγάλη γκάμα λαών⁹³, με πλειοψηφία των Ελλήνων⁹⁴, ενώ η καίρια γεωπολιτική της θέση, που την καθιστούσε κέντρο εμπορικών-οικονομικών συναλλαγών, ενθάρρυνε περισσότερο τον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα της⁹⁵. Έτσι, όπως και στην περίπτωση της Πόλης, η μουσική της Σμύρνης ήταν το αποτέλεσμα ενός σπάνιου πολιτιστικού πλουραλισμού. Όπως γίνεται φανερό από πολλές ιστορικές πηγές, η λαϊκή μουσική έπαιζε

⁸⁸ Χορεύονταν από τους «μακελλάρηδες», τους χασάπηδες της Πόλης. (Στο χορό παίρναν μέρος τουλάχιστον εξήντα άτομα). βλ. Γεωργιάδης Νέαρχος, ό.π., σ.25-26.

⁸⁹ Σέρβικος, βλάχικος, αρναούτικος κ.α., Γεωργιάδης Νέαρχος, ό.π., σ.45.

⁹⁰ Γεωργιάδης Νέαρχος, ό.π., σ.25.

⁹¹ Γεωργιάδης Νέαρχος, ό.π., σ. 65.

⁹² Γεωργιάδης Νέαρχος, ό.π., σ.66.

⁹³ Έλληνες, Τούρκους, Αρμένιους, Φραγκολεβαντίνους, Πέρσες, Ρουμάνους, Ιταλούς κ.α. βλ. Καλυβιώτης Αριστομένης, *Σμύρνη, η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*, Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002., σ. 16.

⁹⁴ Το 1906 επί πληθυσμού 275.000 κατοίκων, οι Έλληνες ήταν 135.000, οι Τούρκοι 92.000, οι Αρμένιοι 8.500 κ.τ.λ.. Το 1922, επί πληθυσμού 365.000, οι Έλληνες ήταν 165.000, οι Τούρκοι 80.000, οι Αρμένιοι 40.000 κ.τ.λ.. βλ. Καλυβιώτης Αριστομένης, ό.π., σ. 16.

⁹⁵ Καλυβιώτης Αριστομένης, ό.π., σ. 16.

σπουδαίο ρόλο για τους κατοίκους της⁹⁶. Οι πάμπολλες «Εστουδιαντίνες»⁹⁷ και κομπανίες που είχαν δημιουργηθεί ήταν ζωντανοί φορείς διάδοσης και εξέλιξης της μουσικής με τη μορφή του «λαϊκού εργαστηρίου»⁹⁸. Η πρώτη επώνυμη Εστουδιαντίνα ήταν «Τα Πολιτάκια», του Β. Σιδερά (βλ. Εικόνα 8) και του Α.Περιστέρη (πατέρα του Σπύρου Περιστέρη, μετέπειτα καλλιτεχνικού διευθυντή της Odeon και Parlophone κατά τα έτη 1930-1966, γνωστού συνθέτη στην Ελλάδα και συνεργάτη του Κ. Σκαρβέλη), που ιδρύθηκε το 1898⁹⁹. Στην ορχήστρα αυτή καταγράφεται και η πρώτη ένταξη της κιθάρας στη λαϊκή αστική μουσική¹⁰⁰. Εκτός από την αναμφίβολη και πολυεπίπεδη καλλιτεχνική επίδραση που άσκησαν στην αστική λαϊκή μουσική της Σμύρνης, οι εστουδιαντίνες ηχογράφησαν σημαντικότατο αριθμό τραγουδιών στην περίοδο της δισκογραφίας της Σμύρνης και Πόλης¹⁰¹. Παράλληλα με την εξέλιξη της λαϊκής μουσικής, στις ευπορότερες οικονομικά τάξεις, ο

⁹⁶ Καλυβιώτης Αριστομένης, ο.π., σ. 16.

⁹⁷ «Εστουδιαντίνα» (από το λατινικό *stadium*=σπουδή, επιμέλεια, στα γαλλικά *etude*=σπουδή, μάθηση) ονομάζονταν μια ορχήστρα τριών μέχρι οκτώ οργανοπαικτών και δύο-τριών τραγουδιστών ή τραγουδιστών-οργανοπαικτών. Συχνά η σύνθεσή της μεταβάλλονταν (βλ. Καλυβιώτης Αριστομένης, ο.π., σ.71) ή προσθέτονταν μια μικρή χορωδία. Οι Εστουδιαντίνες είχαν συνήθως ευρωπαϊκό μουσικό προσανατολισμό, βλ. Κουνάδη ό.π. (τομ. Α), σ.294, (τομ. Β), σ.359, σ.270.

⁹⁸ Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π. (τομ. Β), σ.366.

⁹⁹ Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π. (τομ. Β), σ.359.

¹⁰⁰ βλ. κεφάλαιο 3.1. της παρούσας εργασίας.

¹⁰¹ Καλυβιώτης Αριστομένης, ο.π., σ.61.

ευρωπαϊκός μουσικός πολιτισμός είχε ήδη υιοθετηθεί¹⁰². Έτσι, όπως η Κωνσταντινούπολη, η Σμύρνη των αρχών του 19^{ου} αιώνα ήταν μια πόλη που δεχόταν πολιτιστικές επιρροές «από Ανατολή και Δύση»¹⁰³.

Η άμεση επίδραση της Μικρασιατικής μουσικής στην ελληνική ενδοχώρα δεν άρχισε το 1922 με την εισροή των προσφύγων της Μικρασιατικής καταστροφής, αλλά ξεκίνησε ήδη από το 1860 περίπου και μετά, με τις μουσικές περιοδείες των Μικρασιατικών κομπανιών στην κυρίως Ελλάδα και την ευρύτερη Βαλκανική χερσόνησο¹⁰⁴. Οι περιοδείες αυτές κορυφώνονται κατά το τελευταίο τέταρτο και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και αποτελούν καθημερινό μέσο ψυχαγωγίας ευρύτατων λαϊκών στρωμάτων των αναπτυσσόμενων αστικών κέντρων της Ελληνικής ενδοχώρας¹⁰⁵. Δημιουργείται πλήθος νέων καφωδείων και «καφέ-αμάν»¹⁰⁶ για να υποστηριχτούν οι Μικρασιάτες μουσικοί¹⁰⁷, οι οποίοι λόγω των πολυπολιτισμικών μουσικών βιωμάτων τους και των διαρκών περιοδιών τους στα Βαλκάνια κατέχουν ένα μουσικό ρεπερτόριο μεγάλης ποικιλίας που

¹⁰² Χαρακτηριστικό είναι ότι ήδη από το 1900, σε πληθυσμό 220.000 λειτουργούν 15 μουσικά καταστήματα που πουλάνε μουσικά όργανα, χορδές, γραμμόφωνα κ.τ.λ., βλ. Καλυβιώτης Αριστομένης, ο.π., σ.40.

¹⁰³ Καλυβιώτης Αριστομένης, ο.π, σ.16.

¹⁰⁴ Κουνάδης Παναγιώτης ό.π. (τομ. Β), σ.366.

¹⁰⁵ Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τομ. Β), Κατάρτι, Αθήνα 2003, σ.366

¹⁰⁶ Η συνέχεια του τουρκικού "mani kahvesi". «Στα καφέ-αμάν εκείνης της περιόδου χορεύονταν ζειμπέκικα, αϊδίνικα, τσιφτετέλι, αλέγρα, χόρες, καζάσκες, σέρβικα, χασαποσέρβικα κ.α.», Γεωργιάδης Νέαρχος, *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη-Η προϊστορία του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 1997. σ.53.

¹⁰⁷ Κουνάδης Παναγιώτης, ο.π., (τομ. Β), σ.320.

περιλαμβάνει Σμυρνέικα-Πολίτικα, δημοτικά, τσάμικα και Γιαννιώτικα¹⁰⁸, παραδοσιακά τραγούδια πολλών περιοχών, (α)μανέδες, τούρκικα, σέρβικα, αρμένικα, αράβικα κ.α.¹⁰⁹. Από τη μουσική γκάμα των μουσικών της Μ.Ασίας δεν έλειπαν τα ελαφρά εμπορικά τραγούδια ή οι διάσημες ευρωπαϊκές μελωδίες, καθώς καλούνταν να ικανοποιήσουν ποικίλες κοινωνικές περιστάσεις (π.χ. γάμους-πανηγύρια), προτιμήσεις και διαφορετικά κοινωνικά στρώματα¹¹⁰. Το διευρυμένο μουσικό ρεπερτόριο και η μεγάλη δυνατότητα προσαρμογής του ρεπερτορίου τους σε διάφορα ακροατήρια είναι ενδεικτικά του υψηλού βαθμού επαγγελματισμού και υπευθυνότητας των Μικρασιατών μουσικών¹¹¹.

Η ένταξη του ρεμπέτικου της ηπειρωτικής Ελλάδας στο ρεπερτόριο των καφέ-αμάν υπολογίζεται ότι ξεκινά κατά τη διάρκεια της πρώτης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα¹¹² και υπήρξε πολύ σημαντικός σταθμός στην εξέλιξή του. Η παρουσίαση του ρεμπέτικου στη σκηνή και η επιτέλεσή του στο πλαίσιο της λαϊκής διασκέδασης ήταν επόμενο να επηρεάσει το ύφος και να οδηγήσει σε περαιτέρω ανάπτυξη του είδους¹¹³. Η εκτέλεσή του με «σαντουροβιόλια» (σχήματα βασισμένα στο σαντούρι και το βιολί) και συνάμα από επαγγελματίες μουσικούς ικανούς να παίζουν πολλά είδη μουσικής, καθώς και οι πρόβες και

¹⁰⁸ Τραγάκη Δάφνη, ό.π., σ.80.

¹⁰⁹ Καλυβιώτης Αριστομένης, ό.π., σ.16, σ.18.

¹¹⁰ Τραγάκη Δάφνη, ό.π., σ. 83.

¹¹¹ Γκέηλ Χολστ, ό.π., σ.29.

¹¹² Τραγάκη Δάφνη, ό.π., σ.81.

¹¹³ Τραγάκη Δάφνη, ό.π., σ.81.

ο συντονισμός, ως αποτέλεσμα της παρουσίασης του ρεμπέτικου για επαγγελματικούς σκοπούς, «τυποποίησαν» και «σταθεροποίησαν» τη μέχρι πρότινος «αυτοσχεδιαστική και μη-σχηματισμένη προφορική παράδοσή του»¹¹⁴⁻¹¹⁵. Τέλος, η έκθεση του ρεμπέτικου στη σκηνή του καφέ-αμάν προσέλκυσε ένα καινούριο ακροατήριο, μπόλιασε με κάποια περιθωριακά στοιχεία το ρεπερτόριο των καφέ-αμάν¹¹⁶ και άνοιξε το δρόμο για την έξοδο του μπουζουκιού από την αφάνεια του υποκοσμιακού περιβάλλοντός του¹¹⁷.

Έτσι, από το 1860 και μετά, δημιουργούνται στην ηπειρωτική Ελλάδα οι προϋποθέσεις αφομοίωσης των Μικρασιατικών στοιχείων και η ωρίμανση των συνθηκών για την έλευση των Μικρασιατών προσφύγων του 1922 και του μουσικού πολιτισμού του οποίου ήταν φορείς¹¹⁸. Με τον ερχομό τους στην κυρίως Ελλάδα οι Μικρασιάτες πρόσφυγες, παρόλες τις δυσκολίες που αντιμετώπισαν¹¹⁹, καταφέρνουν όχι μόνο να προσαρμοστούν αλλά και να πρωταγωνιστήσουν στο μουσικό στερέωμα της ελληνικής ενδοχώρας. Την περίοδο 1924-1937 το «μικρασιάτικο» αποκτά μαζική φήμη και κυριαρχεί σε επίπεδο δισκογραφίας¹²⁰. Η παραγωγή τραγουδιών των Σμυρνιών αλλά και των Κωνσταντινουπολιτών συνθετών είναι τεράστια. Πολύ σημαντικό είναι, επίσης, το γεγονός πως οι μουσικοί αυτοί δεν συμμετέχουν μόνο στις

¹¹⁴ Τραγάκη Δάφνη, ό.π., σ.81.

¹¹⁵ Βλ. επόμενο υποκεφάλαιο.

¹¹⁶ Τραγάκη Δάφνη, ό.π., σ.94.

¹¹⁷ Τραγάκη Δάφνη, ό.π., σ.93.

¹¹⁸ Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π. σ. 320.

¹¹⁹ Για περισσότερα βλ. υποκεφάλαιο 1.5..

¹²⁰ Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π. (τομ. Β), σ.452.

ηχογραφήσεις των δικών τους τραγουδιών, αλλά παίρνουν μέρος και σε ηχογραφήσεις άλλων ως οργανοπαίκτες ή και ως ενορχηστρωτές. Μάλιστα οι εκπρόσωποι της σχολής του Πειραιά φαίνεται να έχουν μεγάλη εμπιστοσύνη και να νιώθουν σεβασμό για τους Σμυρνιούς¹²¹.

Το «Μικρασιάτικο» ανέδειξε πλήθος συνθετών και αλληλεπίδρασε άμεσα με το ρεμπέτικο της κυρίως Ελλάδας, ενισχύοντάς το με τον τεράστιο μουσικό του πλούτο και μορφοποιώντας το- εν τέλει- ριζικά.

1.6. Προφορική παράδοση- Δισκογράφιση των ρεμπέτικων

Το λαϊκό αστικό τραγούδι κατά τα τέλη του 19^{ου} και τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα εξελίσσονταν μέσω της προφορικής παράδοσης¹²², μεταδίδονταν δηλαδή «με προφορικές διαδικασίες, χωρίς τη μεσολάβηση γραφής»¹²³. Η διαδικασία αυτή αφομοίωσης των στοιχείων του παρελθόντος ακολουθεί μια μορφή «φυσικής επιλογής»¹²⁴, κατά την οποία τα ουσιώδη και λειτουργικά πολιτιστικά χαρακτηριστικά επιβιώνουν και αναπτύσσονται, ενώ τα στοιχεία που δεν εξυπηρετούν την εξέλιξη απονεκρώνονται, έχοντας πρώτα ενσταλάξει και τα τελευταία γόνιμα συστατικά τους στην επόμενη γενιά¹²⁵. Ως

¹²¹ Βλ. Βέλλου Κάιλ-Αγγέλα, *Μάρκος Βαμβακάρης, αυτοβιογραφία*, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1987, σ.46.

¹²² Τραγάκη Δάφνη, ό.π., σ.80.

¹²³ Αμαργιανάκης Σ. Γεώργιος, *Εισαγωγή στην ελληνική δημοτική μουσική* (σημειώσεις) , Αθήνα 1999, σ.11.

¹²⁴ Βολιώτης-Καπετανάκης Ηλίας, *Μούσα πολύτροπος- Μελωδική και κοινωνική διαδρομή από το δημοτικό στο «ρεμπέτικο»*, εκδόσεις «Μετρονόμος», Αθήνα, 2007, σ.48.

¹²⁵ Βολιώτης-Καπετανάκης Ηλίας, *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*, Νέα Σύνορα-Α.Α. Λιβάνη & ΣΙΑ Ε.Ε., σ.59.

αποτελέσματα της συνεχούς αυτής παραλλαγής-ανανέωσης-αναπροσαρμογής της παράδοσης, η πολιτιστική παρακαταθήκη σε κάθε χρονική στιγμή της κοινωνικής εξέλιξης αποτελείται από το καταστάλαγμα των πιο δυναμικών και διαχρονικών της στοιχείων, γεγονός που την καθιστά «πάντοτε νέα και επίκαιρη»¹²⁶. Στην πορεία αυτής της εξέλιξης ξεπροβάλλει το ρεμπέτικο κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, αντλώντας το υλικό και τον τρόπο επεξεργασίας του από την προφορική παράδοση, όπως επίσης και από το πλούσιο πολιτισμικό σκηνικό επιρροών που αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Η επιτέλεση του ρεμπέτικου κατά την πρώτη του περίοδο, είναι ανεπίσημη, μη-επαγγελματική, με την έννοια ότι ελάμβανε χώρα σε ιδιωτικές περιστάσεις κοινωνικής συνάθροισης, χωρίς προηγούμενη οργάνωση και με πρωτεύον στοιχείο τον αυτοσχεδιασμό¹²⁷. «Τα λόγια και η μελωδία συνθέτονται κυρίως *in situ*, «στη στιγμή»¹²⁸, και μορφοποιούνται ανάλογα με τη δεδομένη κοινωνική συγκυρία-ανάγκη¹²⁹. Η επιτέλεσή του, επομένως, κατά την πρώτη περίοδο, είναι μια δυναμική και πολυεπίπεδη διαδικασία που συνδυάζει μουσική, τραγούδι, στίχο, αυτοσχεδιασμό και χορό.

¹²⁶ Αμαργιανάκης Σ. Γεώργιος, ό.π., σ.13.

¹²⁷ Τραγακη Δάφνη, ό.π., σ.80.

¹²⁸ Τραγακη Δάφνη, ό.π., από Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, εκδόσεις «Εικοστού Πρώτου», Αθήνα, 2001, σ. 80.

¹²⁹ Τραγακη Δάφνη, ό.π., σ.80.

Το 1930, κατά τη δεύτερη περίοδο του ρεμπέτικου, ιδρύεται στην Ελλάδα το πρώτο εργαστήριο φωνοληψίας¹³⁰, ενώ οι πρώτες μαζικές καταγραφές ρεμπέτικων στην Ελλάδα έχουν αρχίσει από το 1924¹³¹. Παράλληλα, την ίδια χρονιά, ψηφίζεται ο νόμος περί πνευματικής ιδιοκτησίας που υποχρεώνει την αναγραφή στο δίσκο του ονόματος του δημιουργού.

Η εξάπλωση της δισκογραφίας έφερε καινούρια δεδομένα στη διατήρηση και εξέλιξη της παράδοσης. Σε ολόκληρη την πρώτη και λιγότερο στη δεύτερη περίοδο, η πλειοψηφία των ηχογραφούμενων τραγουδιών ανήκουν στην προφορική παράδοση¹³². Διασώζεται λοιπόν, με τις πρώτες αυτές ηχογραφήσεις, ένα σημαντικό κομμάτι της μακραίωνης, συμπυκνωμένης μουσικής μνήμης του παρελθόντος της συλλογικής μας παράδοσης.

Σε μουσικολογικό επίπεδο η δισκογράφιση των ρεμπέτικων επηρέασε άμεσα τη φόρμα, το ύφος και την τεχνική του, -καθώς οι περιορισμοί που επέβαλαν οι δισκογραφικές εταιρίες¹³³ μοιραία «τυποποίησαν τις μουσικές του

¹³⁰ Βολιώτης-Καπετανάκης Ηλίας, *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*, Νέα Σύνορα-Α.Α. Λιβάνη & ΣΙΑ Ε.Ε., σ.137.

¹³¹ Οι ηχογραφήσεις πριν το 1930 γινόταν σε μέγαρο ή ξενοδοχεία από Άγγλους τεχνικούς οι οποίοι ερχόταν κάθε φορά από την Αγγλία μαζί με το συνεργείο και τον εξοπλισμό. Στο τέλος, η μήτρα γυρνούσε στην Αγγλία για να τελειοποιηθεί και έπειτα οι δίσκοι στέλνονταν στην Ελλάδα και σε άλλες χώρες για να πουληθούν. Μαρία Κωνσταντινίδου, *Η κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, Μέδουσα-Σέλας εκδοτική, 1994, σ.65.

¹³² Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τομ. Β), Κατάρτι, Αθήνα 2003, σ.361

¹³³ Ο μέγιστος χρόνος δυνατότητας εγγραφής ήταν τα τρεισήμισι λεπτά.βλ. Καλαποθάκος Νίκος, ό.π. σ.83

δομές- και τα αυτοσχεδιαστικά του μέρη, και ιδιαίτερα το ταξίμι¹³⁴, το οποίο έγινε λιγότερο περίπλοκο και πιο στυλιζαρισμένο»¹³⁵.

Τέλος, η δισκογραφία άλλαξε τη σχέση του δημιουργού με το έργο του, καθώς δεν υφίσταται πλέον η (προαναφερθείσα) άμεση-πρωτογενής σχέση μουσικού και ακροατηρίου, η οποία τώρα αποκτά σχέση απόστασης¹³⁶. Με τη δισκογραφία αναδεικνύονται μαζικά αισθητικά πρότυπα, τα οποία ο μουσικός αρχίζει να λαμβάνει υπ' όψιν, ούτως ώστε να ανταποκρίνονται οι συνθέσεις του στις προτιμήσεις του κοινού¹³⁷. Έτσι, το ρεμπέτικο αρχίζει να χάνει το χαρακτήρα της «in situ» δημιουργίας του, γίνεται όμως κτήμα όλων και αποδεσμεύεται από τα πλαίσια των κλειστών χώρων επιτέλεσής του.

1.7.Μεταξική λογοκρισία – Κατοχή–Το τέλος της Μικρασιάτικης «σχολής»

Κατά τη δεκαετία του 1930, δεκαετία κατά την οποία ο Σκαρβέλης διετέλεσε καλλιτεχνικός διευθυντής της δισκογραφικής εταιρίας Columbia και ηχογράφησε την πλειάδα του έργου του, μια αρνητική στάση, εκφραζόμενη κυρίως μέσα από την αρθογραφία του Τύπου, είχε επικρατήσει για το ρεμπέτικο και ειδικότερα για το σμυρναίικο και τον αμανέ, μεταξύ της ελληνικής διανόησης^{138–139}. Επιπροσθέτως, τον Αύγουστο του 1936¹⁴⁰, η δικτατορία του

¹³⁴ Οργανικός αυτοσχεδιασμός των τροπικών μουσικών παραδόσεων.

¹³⁵ Τραγάκη Δάφνη, ό.π., σ.93.

¹³⁶ Καλαποθάκος Νίκος, ό.π., σ.87.

¹³⁷ Καλαποθάκος Νίκος, ό.π., σ.86.

¹³⁸ Βλησίδης Κώστας, *Οψεις του ρεμπέτικου*, εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2004

Μεταξύ επιβάλλει λογοκρισία. Την άτυπη αντίδραση των διανοούμενων της περιόδου έρχεται να κορυφώσει η νομοθετημένη καταστολή του ρεμπέτικου μέσω του κρατικού μηχανισμού. Μετά την επιβολή της δικτατορίας, εκλείπουν ουσιαστικά οι όποιες μετριοπαθείς (ή και φιλικές) απόψεις για το είδος εκφράζονταν πριν τη δικτατορία στον Τύπο¹⁴¹.

Οι επιπτώσεις της λογοκρισίας στην ελεύθερη εξέλιξη του ρεμπέτικου ήταν σημαντικές, από τη αισθητή μείωση του αριθμού των ηχογραφήσεων¹⁴², μέχρι την αλλαγή-αλλοίωση του ύφους των τραγουδιών¹⁴³, καθώς η λογοκριτική διαδικασία δεν είχε ως αποκλειστικό στόχο το στίχο αλλά και τη μουσική¹⁴⁴.

Αφενός ως αποτέλεσμα της λογοκρισίας του στίχου τα τραγούδια που είχαν σχέση με το περιθώριο δεν μπορούσαν εκ των πραγμάτων να δισκογραφούνται. Έτσι, μειώθηκαν κατά πολύ οι ηχογραφήσεις με θέματα τον «υπόκοσμο», ενώ σ' αυτές τις περιπτώσεις η «ταβέρνα» αντικατέστησε τη «φυλακή» ή τον «τεκέ»¹⁴⁵. Ως αποτέλεσμα, η θεματολογία στράφηκε

σ.62.

¹³⁹ Η απαξιωτική στάση των λόγιων (με αρκετές εξαιρέσεις όπως ο Μανώλης Καλομοίρης) απέναντι στα ανατολίτικα στοιχεία της αστικής μουσικής είχε αρχίσει να δομείται ήδη πριν το 1900, βλ. Τραγάκη Δάφνη, ό.π., σ.49.

¹⁴⁰ Βλησίδης Κώστας, ό.π., σ.26.

¹⁴¹ Βλησίδης Κώστας, ό.π., σ.61.

¹⁴² Τραγάκη Δάφνη, ό.π., σ.101.

¹⁴³ Καλαποθάκος Νίκος, ό.π., σ.96.

¹⁴⁴ Καλαποθάκος Νίκος, ό.π., σ.96.

¹⁴⁵ Τραγάκη Δάφνη, ό.π., σ.101.

περισσότερο στις σχέσεις των δύο φύλων¹⁴⁶. Επίσης, ο λογοκριτικός έλεγχος επενέβη και στο επίπεδο της γλώσσας και φρασεολογίας των τραγουδιών, ειδικά στα θέματα που σχετίζονταν με την παρανομία¹⁴⁷.

Αφετέρου, όσον αφορά στο επίπεδο της μουσικής, η λογοκρισία επικεντρώθηκε στον «εξευρωπαϊσμό» του είδους, εκδιώκοντας ειδικά το Μικρασιάτικο και τον αμανέ¹⁴⁸. Αναπόφευκτα, ο αμανές σταδιακά εξοβελίζεται, οι δρόμοι της ανατολής (μακάμ) και μουσικά όργανα της αυτής παράδοσης παύουν να χρησιμοποιούνται, το μουσικό διάστημα του τριημιτονίου «ποινικοποιείται», ενώ η εισαγωγή φωνητικής διφωνίας καθίσταται σε πολλές περιπτώσεις υποχρεωτική¹⁴⁹. Τα υφολογικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά που συνιστούν το «ποικιλόμορφο και πολυπρισματικό αυτό μόρφωμα»¹⁵⁰, υπόκεινται κατ' αυτό τον τρόπο βίαιη μετάλλαξη-«δυτικοποίηση».

Μετά το μελανό πολιτικό-καλλιτεχνικό τοπίο της δικτατορίας, η γερμανική κατοχή θα σημάνει το τέλος της Μικρασιάτικης «σχολής», το μεγαλύτερο μέρος των εκπροσώπων της οποίας θα βρει φυσικό ή βίαιο θάνατο κατά την περίοδο της κατοχής. Ο Σκαρβέλης ανήκει στη δεύτερη περίπτωση (θάνατος εξ υποσιτισμού στις 8 Απριλίου 1942). Άλλοι εκπρόσωποι της Μικρασιάτικης σχολής που χάθηκαν στα χρόνια της κατοχής είναι οι: Βαγγέλης Παπάζογλου, Παναγιώτης Τούντας, Γιώργος Κάβουρας,

¹⁴⁶ Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π., σ.360.

¹⁴⁷ Τραγάκη Δάφνη, ό.π, σ.101.

¹⁴⁸ Καλαποθάκος Νίκος, ό.π, σ.96.

¹⁴⁹ Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π. (τομ. Β), σ.360, Βλησίδης Κώστας, ό.π., σ.61.

¹⁵⁰ Βλησίδης Κώστας, σελ. 42.

Ανέστης Δελιάς, Γιάννης Εϊτζιρίδης (Γιοβάν-Τσαούς) και άλλοι. Με το τέλος του πολέμου, και με τους περισσότερους εκπροσώπους της να έχουν χαθεί, η μικρασιάτικη «σχολή» «πεθαίνει»¹⁵¹, έχοντας μεταγγίσει τα ποιοτικότερα χαρακτηριστικά της στο ρεμπέτικο της κυρίως Ελλάδας¹⁵².

Μετά την απελευθέρωση, κατά τα χρόνια μεταξύ 1946-1952 (πέμπτη περίοδος), η δεύτερη γενιά συνθετών αποκτά πανελλήνια φήμη, αναγνώριση και εμπορική επιτυχία, ενώ η πρώτη, της πειραιώτικης και κυρίως της μικρασιάτικης «σχολής», περνά σε μια περίοδο αφάνειας¹⁵³. Η λήθη αυτή θα κρατήσει για μία περίπου δεκαετία, ώσπου ερευνητές- «ανανεωτές»¹⁵⁴ του ρεμπέτικου, όπως οι Κουνάδης Παναγιώτης, Γεωργιάδης Νέαρχος κ.α., θα φέρουν στο φως καινούρια δεδομένα στον τομέα της έρευνας για την περίοδο πριν την Κατοχή.

2. ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

2.1. Γενικά μουσικολογικά χαρακτηριστικά

Σε οργανολογικό επίπεδο, η βαθμιαία τάση της αστικής λαϊκής μουσικής να παρουσιάζεται σε μικρούς χώρους, όπως το μουσικό καφενείο και η ταβέρνα, οδήγησε αρχικά στην Κωνσταντινούπολη και έπειτα στα άλλα μεγάλα αστικά κέντρα, στην αντικατάσταση των μουσικών οργάνων με δυνατό-διαπεραστικό ήχο, κατασκευασμένα για τις ανάγκες υπαίθριων εκδηλώσεων,

¹⁵¹ Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π. (τομ. Β), σ.403.

¹⁵² Γκέηλ Χολστ, ό.π., σ.47.

¹⁵³ Τραγάκη Δάφνη ό.π., σ.110.

¹⁵⁴ Τραγακη Δάφνη ό.π., σ.116.

από πιο χαμηλόφωνα όργανα¹⁵⁵. Έτσι, ο ζουρνάς και το νταούλι αντικαταστάθηκαν από το κλαρίνο και το ντέφι, και η λύρα από το βιολί¹⁵⁶. Με αυτό τον τρόπο, σταδιακά δημιουργήθηκε ο τύπος λαϊκής κομπανίας με βιολί, σαντούρι, λαούτο, ούτι, κλαρίνο και ντέφι¹⁵⁷. Παράλληλα, με το σχηματισμό της ζυγιάς¹⁵⁸ (ηπειρωτικής, νησιωτικής) κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, η οικογένεια του ταμπουρά καταφεύγει σε «εσωτερικούς, υπόγειους χώρους» για να αντικατασταθεί από το μπουζούκι¹⁵⁹. Τέλος, μετά το 1933, ο τύπος της πειραιώτικης κομπανίας (μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα) θα αντικαταστήσει τον προηγούμενο τύπο κομπανίας με βιολί, σαντούρι, λαούτο, ούτι, κλαρίνο και ντέφι¹⁶⁰.

Σε μουσικολογικό επίπεδο, η αποκοπή του ρεμπέτικου από τη δημοτική παράδοση καθώς και η ωρίμανση της υφολογικής του αυτάρκειας και διαφορετικότητας, σηματοδοτείται από την σταδιακή επικράτηση των ρυθμών-χορών με τους οποίους θα εκφραστεί, έναντι των ρυθμών-χορών του δημοτικού τραγουδιού¹⁶¹. Η αντικατάσταση αυτή και η πορεία προς το νέο είδος, κατά τα χρόνια 1850-1922 σκιαγραφείται χαρακτηριστικά στα τραγούδια της πρώτης γενιάς του ρεμπέτικου της ηπειρωτικής Ελλάδας.

¹⁵⁵ Γεωργιάδης Νέαρχος, ό.π., σ. 59.

¹⁵⁶ Γεωργιάδης Νέαρχος, ό.π., σ. 59.

¹⁵⁷ Γεωργιάδης Νέαρχος, ό.π., σ.59.

¹⁵⁸ Βλ. υποκεφάλαιο 3.1.

¹⁵⁹ Γεωργιάδης Νέαρχος, ό.π., σ. 51.

¹⁶⁰ Γεωργιάδης Νέαρχος, ό.π., σ.59.

¹⁶¹ Καλαποθάκος Νίκος, ό.π., σ.69.

Σ' αυτό το στάδιο διαμόρφωσης, η πρώιμη σχολή της ηπειρωτικής Ελλάδας είναι άμεσα συνδεδεμένη με το δημοτικό τραγούδι και χρησιμοποιεί τροπικές, μη-ισοτονικά συγκερασμένες κλίμακες και μουσικά όργανα που προέρχονται από αυτό το χώρο, όπως το κλαρίνο, το βιολί, το σαντούρι, τη λύρα, το κανονάκι, το ούτι, κ.τ.λ.¹⁶². Σε ρυθμικό επίπεδο, γίνεται χρήση δίσχημων (συρτός) και επτάσημων (καλαματιανός), ρυθμών πολύ διαδεδομένων στο δημοτικό τραγούδι¹⁶³.

Ενώ στην πρώτη φάση της αυτή η γενιά της ηπειρωτικής Ελλάδας διατηρεί πολλά από τα μουσικολογικά χαρακτηριστικά του δημοτικού, σε στιχουργικό επίπεδο η θεματολογία αλλάζει, προσαρμοζόμενη στα νέα δεδομένα της αστικής ζωής¹⁶⁴. Η αλλαγή αυτή της θεματολογίας θα οδηγήσει και σε εξέλιξη των μουσικολογικών χαρακτηριστικών του ρεμπέτικου εκείνης της περιόδου¹⁶⁵. Έτσι, μέχρι τη δεύτερη περίοδο, έχει επιτευχθεί σε μεγάλο βαθμό η αποδέσμευση από τα στοιχεία του δημοτικού τραγουδιού, που χαρακτηρίζεται κυρίως από την οργανολογική εξέλιξη της κομπανίας μετά τους πειραματισμούς με όργανα, όπως το μπουζούκι, η κιθάρα, ο μπαγλαμάς, το μαντολίνο, το ακορντεόν, το μπάντζο, το σάζι, κ.α.¹⁶⁶, την επικράτηση του εννεάσημου (ζεϊμπέκικο σε όλες τις εκδοχές), του δίσχημου (χασάπικου) και του

¹⁶² Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π., (τομ. Β), σ. 398.

¹⁶³ Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π., (τομ. Β), σ.321.

¹⁶⁴ Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π., (τομ. Β), σ.398.

¹⁶⁵ Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π., (τομ.Α), σ.392.

¹⁶⁶ Βολιώτης-Καπετανάκης Ηλίας, *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*, Νέα Σύνορα-Α.Α. Λιβάνη & ΣΙΑ Ε.Ε. σ.103.

τσιφτετελιού (δίσημου ή τετράσημου)¹⁶⁷ και την υφολογική ανεξαρτητοποίηση της μελωδικής κίνησης .

Οι εκπρόσωποι του πειραιώτικου ρεμπέτικου, συνθέτουν σε ισοτονικά συγκερασμένους δρόμους που παίζονται από τέτοια όργανα, όπως το μπουζούκι, ο μπαγλαμάς, η κιθάρα, το ακορντεόν κ.α.¹⁶⁸. Οι λαϊκοί δρόμοι δεν είναι άμεσα επηρεασμένοι από την ανατολή, (όπως οι δρόμοι της πρώιμης ηπειρωτικής και της μικρασιατικής «σχολής»), με εξαίρεση τον Μ.Βαμβακάρη, ο οποίος αποτελεί γέφυρα στο πέρασμα από την ανατολή προς τη δύση¹⁶⁹. Επίσης, οριστικοποιείται η κυριαρχία του ζεϊμπέκικου-χασάπικου¹⁷⁰. Ο στίχος είναι λαϊκός και λιτός, με συχνές αναφορές στο περιθώριο¹⁷¹.

Η «μικρασιατική σχολή» φαίνεται να παρουσιάζει ομοιομορφία όσον αφορά τα μουσικολογικά χαρακτηριστικά από την περίοδο διάδοσής της στη Σμύρνη και Πόλη του προηγούμενου αιώνα μέχρι αυτή στην Ελλάδα μετά το 1922¹⁷². Σε οργανολογικό επίπεδο, έχουμε βιολί, κανονάκι ή βιολί, σαντούρι και κιθάρα (η Σμυρναίικη κομπανία), ενώ τη θέση του βιολιού παίρνει η πολιτική λύρα στην περίπτωση της Πολίτικης κομπανίας¹⁷³. Οι Μικρασιάτες μουσικοί έχουν υποστεί εμφανώς βαθειά επίδραση από το τροπικό σύστημα

¹⁶⁷ Κουνάδης Παναγιώτης, ο.π., (τομ. Β), σ.321.

¹⁶⁸Κωνσταντινίδου Μαρία, *Η κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, Μέδουσα-Σέλας εκδοτική, 1994. σ.67.

¹⁶⁹ Κουνάδης Παναγιώτης, ο.π., (τομ. Α), σ. 393.

¹⁷⁰ Κουνάδης Παναγιώτης, ο.π., (τομ. Α), σ. 393.

¹⁷¹ Κουνάδης Παναγιώτης, ο.π., (τομ. Α), σ. 393.

¹⁷² Κουνάδης Παναγιώτης, ο.π., (τομ. Α), σ.394.

¹⁷³ Κουνάδης Παναγιώτης, ο.π., (τομ. Α), σ.286.

το οποίο χρησιμοποιούν στις συνθέσεις τους¹⁷⁴. Όπως προαναφέρθηκε, ο ζεϊμπέκικος και ο χασάπικος ανήκουν στη μικρασιάτικη μουσική παράδοση και είναι οι κατ' εξοχήν χρησιμοποιούμενοι ρυθμοί στη «μικρασιάτικη σχολή», όπως και στο ρεμπέτικο γενικότερα. Η θεματολογία των τραγουδιών τους ήταν ευρύτερη αυτής της «πειραιώτικης σχολής»¹⁷⁵. Οι μικρασιάτικες κομπανίες θα επικρατήσουν σε δισκογραφικό επίπεδο κατά τα χρόνια 1924-1932, μέχρι δηλαδή την δισκογραφική εμφάνιση της «Πειραιώτικης κομπανίας» το 1932-1933¹⁷⁶.

Η αλληλεπίδραση των δύο ειδών (αμφότερα δάνεια μουσικών οργάνων, τεχνικών, τεχνοτροπιών) δεν εμπλούτισε μόνο το πειραιώτικο με τον μακραίωνο μικρασιάτικο μουσικό πλούτο, αλλά μετάλλαξε και τη μορφή και θεματολογία των μικρασιάτικων, σε βαθμό ώστε τα τελευταία να είναι διαφορετικά από τα μικρασιάτικα πριν το 1922¹⁷⁷. Μια υφολογική διαφορά μικρασιάτικου-πειραιώτικου ρεμπέτικου είναι πως στο μικρασιάτικο χρησιμοποιούνται συχνά τρεις ή τέσσερεις φθόγγοι σε κάθε συλλαβή, σε αντίθεση με το δωρικότερο και λιγότερο μελισματικό πειραιώτικο, στο οποίο φθόγγος και συλλαβή είναι συνήθως δεμένα¹⁷⁸.

Τέλος, με την δεύτερη γενιά συνθετών, οριστικοποιείται η κυριαρχία οργάνων του ιστονικού συγκερασμού, όπως μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν,

¹⁷⁴ Κουνάδης Παναγιώτης, ο.π., (τομ. Α), σ.394.

¹⁷⁵ Κουνάδης Παναγιώτης, ο.π., (τομ. Α), σ.286.

¹⁷⁶ Κουνάδης Παναγιώτης, ο.π., (τομ. Β), σ.387.

¹⁷⁷ Κουνάδης Παναγιώτης, ο.π., (τομ. Α), σ 287.

¹⁷⁸ Γκέηλ Χολστ, ό.π., (Λευτέρη Μαμαγκάκη, 1980, σ.218.)

πιάνο, μπάσο (ηλεκτρικό ή μη), κ.α.¹⁷⁹. Σημειωτέον, το μπουζούκι αποκτά τέταρτη χορδή¹⁸⁰ και ο μπαγλαμάς αρχίζει να εξοβελίζεται¹⁸¹. Η δεύτερη γενιά ανέπτυξε ένα πιο «ευρωπαϊκό» ύφος¹⁸², καθιερώθηκε η εισαγωγή φωνητικής (και όχι μόνο) διφωνίας έναντι της επικράτησης της μονοφωνίας στις προηγούμενες γενιές, η μελωδική γραμμή απομακρύνθηκε από τροπικές εξαρτήσεις και δόθηκε έμφαση στη δεξιότητα¹⁸³.

2.2. Λαϊκοί δρόμοι και τροπικό σύστημα-Η ονοματολογία των

λαϊκών δρόμων

Οι έννοιες «δρόμος», «μακάμ» και «ήχος» μοιράζονται παρόμοια «φύση», χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είναι συνώνυμες. Κάθε μια από αυτές παραπέμπει σε διαφορετικό πολιτισμικό πλαίσιο και έχει τη δικιά της ιδιαίτερη συμπεριφορά.

Η χρήση της λέξης «δρόμος» παραπέμπει στο τροπικό μουσικό σύστημα, και συνήθως στις «ιστονικά συγκερασμένες»¹⁸⁴ εκδοχές του. Η λέξη «μακάμ(ι)» παραπέμπει στην αραβοπέρσικη και τούρκικη λόγια μουσική,

¹⁷⁹ Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π., (τομ.Α), σ. 287.

¹⁸⁰ Καλαποθάκος Νίκος, *Από το κομπολόι στο ρολόι. Μια εσωτερική ιστορία του ρεμπέτικου*, Αρμός, Αθήνα, 2007, σ.62.

¹⁸¹ Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π., (τομ.Α), σ. σ.287

¹⁸² Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π., (τομ.Α), σ. 287.

¹⁸³ Καλαποθάκος Νίκος, ό.π., σ. 97.

¹⁸⁴ Με αυτόν τον όρο εννοείται ο χωρισμός της οκτάβας σε δώδεκα ίσα τμήματα, που καθιερώθηκε τον 18^ο αιώνα, ουσιαστικά με το έργο του J.S.Bach με τίτλο «Καλώς συγκερασμένο κλειδοκύμβαλο», ενώ βασικά γνωρίσματα του ιστονικού συγκερασμού αναγνωρίζονται στην αντίληψη του Αριστόξενου του Ταραντίνου. Δ. Γιάννου, *Οργανογνωσία*, (σημειώσεις), 2002.

ενώ, τέλος, η λέξη «ήχος» χρησιμοποιείται στην ορολογία της «βυζαντινής» μουσικής. Μεταξύ μακάμ και ήχου υπάρχουν σημαντικές ομοιότητες και κάποιες λεπτές διαφορές, από τον τρόπο μέτρησης των διαστημάτων και την εσωτερική δομή, μέχρι το «ήθος» τους, δηλαδή τον τρόπο χρήσης τους σε κάποιο τελετουργικό τυπικό¹⁸⁵.

Η ονοματολογία των λαϊκών δρόμων βρίσκεται ακόμη υπό συζήτηση και παρουσιάζει πολλές διαφοροποιήσεις από εγχειρίδιο σε εγχειρίδιο. Μια που αυτή η εργασία χρησιμοποιεί ορολογία λαϊκών δρόμων, παραθέτονται κάποιες επισημάνσεις. Αν υπερτοποθετηθούν όλες οι εκδοχές που συναντώνται στην ελληνική βιβλιογραφία περί λαϊκών δρόμων (Γαγιάτης, 1992, Νικολόπουλος, χ.χ., Βούλγαρης, 2006 κ.λπ) διαμορφώνεται ο παρακάτω πίνακας:

¹⁸⁵ Μαυροειδή Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο, ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τούρκικο μακάμ*, Fagotto books, Αθήνα, 1999.σελ.166.

1 Ματζόρε



2 Ραστ



3 Μινόρε φυσικό ή νησιώτικο



4 Μινόρε αρμονικό ή νιαβέντ ή μπουσελίκ



5 Μινόρε μελωδικό



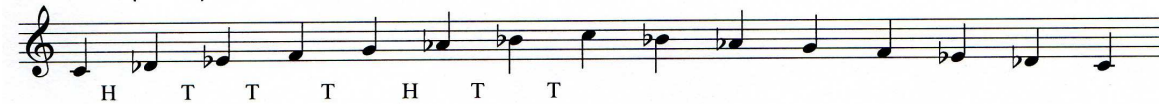
6 Νιαβέντ ή τσιγγάνικο μινόρε ή νεβεσέρ ή Ναβά Αθάρ ή πειραιώτικο μινόρε



7 Νικρίζ ή ποιμενικό μινόρε ή ρουμάνικο



8 Ουσάκ ή κιορντί



9 Καρτσιγάρ ή κιορντί



10 Χιτζάζ



11 Χιτζαζκιάρ



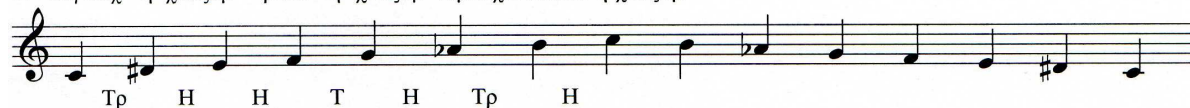
12 Πειραιώτικος



13 Χουζάμ ή Σεγκιάχ ή ταμπαχανιώτικο



14 Σεγκιάχ ή χουζαμ - ραστ ή χουζάμ ταμπαχανιώτικο ή χουζάμ



15 Μουστεάρ



16 Σουζινάκ



17 Σαμπάχ



Το πρώτο που παρατηρείται είναι ότι σε ορισμένες περιπτώσεις υπάρχει διαφορά μεταξύ ανοδικής και καθοδικής πορείας στον ίδιο δρόμο.

Αυτό το στοιχείο αποτελεί ομοιότητα των λαϊκών δρόμων με το μακάμ, μόνο που το μακάμ έχει και κάποια ειδικά χαρακτηριστικά. Τα βασικά χαρακτηριστικά ενός μακάμ είναι τα εξής¹⁸⁶:

α. *Βάση*: Κάθε μακάμ έχει συγκεκριμένη βάση. Στην λόγια ανατολική μουσική δεν επιδέχεται μετατροπές.

β. *Κλίμακα*: Η οκτάφθογγη διαδοχή υποδιαιρείται σε τετράχορδα και πεντάχορδα, με δυο διαφορετικούς τρόπους: 1) 4χ-5χ ή 2) 5χ-4χ

γ. *Δεσπόζοντες φθόγγοι*: Έχουν το ρόλο τονικών κέντρων στα οποία περιστρέφεται η μελωδία. Στα βασικά μακάμ εκτός από τη βάση και την κορυφή της κλίμακας δεσπόζει και ο φθόγγος που ενώνει το 4χ με το 5χ και αντίστροφα, δηλαδή η 4^η βαθμίδα στη διαδοχή 4χ-5χ και η 5^η βαθμίδα στη διαδοχή 5χ-4χ. Και επειδή συνήθως το πεντάχορδο αποτελείται από ένα τετράχορδο συν ένα ολόκληρο τόνο, αναδεικνύεται ταυτόχρονα η σημασία της έβδομης βαθμίδας. Έτσι, άλλοτε η πτώση γίνεται με V-I όπως σε ένα μινόρε και άλλοτε «VII»-I όπως στο χιτζάζ και το ουσάκ.

δ. *Κίνηση ή πορεία*: η διαδοχή των μουσικών φράσεων μιας μελωδίας είναι άλλοτε

¹⁸⁶ Τσαρδάκα Αποστόλη, *Σημειώσεις Αρμονίας Λαϊκής Μουσικής*, ανέκδοτες διδακτικές σημειώσεις, ΤΛΠΜ, Άρτα, 2004, σελ.2.

1) ανοδική: Αρχικά η μελωδία περιστρέφεται γύρω από τη βάση, ενώ στη συνέχεια το τονικό κέντρο μεταφέρεται στον δεσπόζοντα φθόγγο και η τελική κατάληξη γίνεται στη βάση.

2) Μεικτή: Αρχικά η μελωδία περιστρέφεται γύρω από τον δεσπόζοντα φθόγγο ενώ η τελική κατάληξη γίνεται στη βάση.

3) Καθοδική: Αρχικά η μελωδία περιστρέφεται γύρω από την κορυφή. Στη συνέχεια το τονικό κέντρο μεταφέρεται στον δεσπόζοντα φθόγγο και η τελική κατάληξη γίνεται στη βάση.

Η ονοματολογία των λαϊκών δρόμων παρουσιάζει κάποιες ιδιαιτερότητες. Καταρχήν ένας δρόμος μπορεί να έχει διαφορετικά ονόματα ανάλογα με το πολιτισμικό πλαίσιο αναφοράς, όπως φάνηκε στον πίνακα. Δεύτερον, υπάρχουν κάποιες αντιστροφές. Όπως παρατηρήθηκε, μετά τη σύγκριση της βιβλιογραφίας περί μακάμ (Μαυροειδής, 1999, Ερευνίδης, 1998, Βούλγαρης, 2006) με τη βιβλιογραφία περί λαϊκών δρόμων (Νικολόπουλος, χ.χ., Παγιάτης, 1992) υπάρχουν οι εξής δύο αντιστροφές: Ο δρόμος χουζάμ αντιστοιχεί στο μακάμ σεγκιάχ, ενώ ο δρόμος σεγκιάχ αντιστοιχεί στο μακάμ χουζάμ. Επίσης, ο δρόμος κιουρντί αντιστοιχεί στο μακάμ καρτσιγιάρ. Τρίτον, υπάρχουν διαφορές στην ονοματολογία των λαϊκών δρόμων με τα αντίστοιχα μακάμ λόγω ιστονικού συγκερασμού. Έτσι, αυτό που σε ορολογία λαϊκού δρόμου ονομάζεται ουσάκ, αντιστοιχεί στο κιουρντί με ορολογία μακάμ. Τέταρτον, η ορολογία των λαϊκών δρόμων είναι πιο απλή από την ορολογία του μακάμ και τούτο γιατί στους λαϊκούς δρόμους δεν

λογαριάζεται η εσωτερική δομή και η κίνηση, παρά μόνο το φθογγικό υλικό. Για παράδειγμα αν το οχτάχορδο του ουσάκ χωριστεί σε πεντάχορδο-τετράχορδο αντί για τετράχορδο-πεντάχορδο, προκύπτει το μακάμ χουσεϊνί. Ένας λαϊκός μουσικός, το πιθανότερο, θα τα ονόμαζε και τα δυο ουσάκ. Το ίδιο ισχύει και στην περίπτωση του χιτζάζ-ουζάλ που λέγεται και στις δυο περιπτώσεις χιτζάζ, ενώ τα παραδείγματα είναι πάρα πολλά. Ένα καθοδικό ουσάκ λέγεται μουχαγιέρ, αλλά σε ορολογία λαϊκών δρόμων, λέγεται απλά ουσάκ κ.ο.κ.

Δυστυχώς τέτοιου είδους ζητήματα δεν καλύπτονται από την ελληνική και ξένη βιβλιογραφία και αυτή η τελευταία παράγραφος είναι αποτέλεσμα επιτόπιας έρευνας του γράφοντος.

3. Η ΚΙΘΑΡΑ

3.1. Γενικά στοιχεία

Η κιθάρα στην αστική λαϊκή μουσική εμφανίστηκε το πιθανότερο στη Σμύρνη κατά τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα. Η πολυπολιτισμικότητα της κοινωνίας, η διάδοση της ευρωπαϊκής μουσικής, η ανεπτυγμένη αστική λαϊκή μουσική, το πλήθος από εστουδιαντίνες και διαφόρων ειδών κομπανίες και γενικότερα η «σύμπνοια» δυτικής-ανατολικής παράδοσης, ευνόησαν την υιοθέτηση της κιθάρας από ευρύτερα κοινωνικά στρώματα και από τους λαϊκούς μουσικούς. Η πρώτη (μέχρι στιγμής) ιστορική αναφορά εμφάνισης της κιθάρας σε μη-ευρωπαϊκού τύπου ορχήστρα είναι το 1898, στην εστουδιαντίνα

«Τα Πολιτάκια», του Β. Σιδερά¹⁸⁷. Εκείνη την περίοδο, εμφανίστηκαν επίσης κιθάρες με δύο μπράτσα¹⁸⁸. Στο δεύτερο μπράτσο υπήρχαν μία, δύο ή και τρεις μπάσες χορδές, συνήθως οι νότες της τονικής και της δεσπόζουσας, προφανώς για την επίτευξη καλύτερης αρμονικής υποστήριξης¹⁸⁹. Χαρακτηριστική είναι η απεικόνιση της κιθάρας στη Σμυρναϊκή Εστουδιαντίνα τα «Πολιτάκια», σε καρτ-ποστάλ των αρχών του 20ου αιώνα (βλ. Εικόνα 8), όπως και η περίπτωση του Βαγγέλη Παπάζογλου, ο οποίος απεικονίζεται το 1933 μαζί με την κομπανία του με μια τέτοια κιθάρα (βλ. Εικόνα 11).

Η κιθάρα ως «λαϊκό όργανο»¹⁹⁰, από το 1920 περίπου και ειδικά με την έλευση των Μικρασιατών προσφύγων, εδραιώνει την παρουσία της στο λαϊκό μουσικό στερέωμα. Ήδη από τη δεκαετία του 1930 είναι διαρκώς παρούσα στην Μικρασιάτικη και στην Πειραιώτικη κομπανία, ενώ για την μετέπειτα «τρίτη γενιά» αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ρεμπέτικης κομπανίας. Όπως αναφέρει ο Γιώργος Κοντογιάννης, «ως τα χρόνια του 1960, η συμμετοχή της κιθάρας στις ηχογραφήσεις του ρεμπέτικου και του λαϊκού

¹⁸⁷ Περισσότερα στοιχεία για Εστουδιαντίνες, βλ. Καλυβιώτης Αριστομένης, *Σμύρνη, η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*, Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002, σ.70-71.

¹⁸⁸ Ευαγγέλου Γιώργος, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξή της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη*, πτυχιακή εργασία για το Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, σ.12.

¹⁸⁹ Ο Σκαρβέλης, σύμφωνα με τον Κουνάδη έπαιξε για κάποιο διάστημα κιθάρα με δύο μπράτσα.

¹⁹⁰ Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, εκδοτικός οίκος «Μέλισσα», Αθήνα, Β έκδοση, 1991, σ.25.

τραγουδιού αγγίζει το 100%»¹⁹¹. Μόνιμη παρουσία έχει και στην λαϊκή μουσική σκηνή του β' μισού του 20^{ου} αιώνα, ενώ εισάγεται στο δημοτικό τραγούδι κατά το 1960-1970 (κυρίως η ηλεκτρική κιθάρα), διαμορφώνοντας έναν ιδιαίτερο τρόπο συνοδείας¹⁹². Παράλληλα, ήδη από το 1950, έχει αρχίσει η εισαγωγή της κιθάρας στα παραδοσιακά οργανικά συγκροτήματα «ζυγιά»¹⁹³ και «κομπανία»¹⁹⁴ σαν αντικαταστάτη του λαούτου¹⁹⁵. Συχνά αυτή η μετάβαση γίνεται μέσω του σταδίου της λαουτοκιθάρας¹⁹⁶, η οποία εμφανίζεται μετά τον πόλεμο. Έτσι, με μια σταδιακή πορεία που άρχισε τις πρώτες δεκαετίες του 1900, η κιθάρα καθιερώνεται κατά τη δεκαετία του 1930 ως κατ' εξοχήν όργανο αρμονικής συνοδείας στο παραδοσιακό και στο λαϊκό στερέωμα. Τέλος, κατά την 30ετία 1950-1980 περίπου, παίζει πρωτεύοντα ρόλο στο «έντεχνο» τραγούδι (Μ.Χατζιδάκις, Μ.Θεοδωράκης, Μ. Λοΐζος,

¹⁹¹ Κοντογιάννης Γιώργος, «Η κιθάρα στο λαϊκό τραγούδι», *Λαϊκό τραγούδι*, τεύχος18, Δεκέμβριος 2006, σ. 27.

¹⁹² Η δημοτική κιθάρα, εκτός του αρμονικού-ρυθμικού ρόλου που έχει, εμφανίζει συχνά και σολιστικά χαρακτηριστικά, με τροπικά «περάσματα»-γέφυρες προς άλλες συγχορδίες, αρπασμούς και άλλα τεχνικά και υφολογικά χαρακτηριστικά που προϋποθέτουν από τον μουσικό εμπειρία και δεξιότητα. Μία μελλοντική μουσικολογική μελέτη της δημοτικής κιθάρας θα ήταν, επίσης, ενδιαφέρουσα.

¹⁹³ Νησιωτική ζυγιά (ετυμ:από το ζεύγος): βιολί και λαούτο, ζυγιά της ηπειρωτικής Ελλάδας: ζουρνάς-νταούλι. Ανωγειανάκης Φοίβος, ό.π., 27.

¹⁹⁴ Κλαρίνο, βιολί, λαούτο, σαντούρι (προστέθηκε αργότερα, κατά το 1920) Ανωγειανάκης Φοίβος, ό.π., σ. 27.

¹⁹⁵ Ανωγειανάκης Φοίβος, ό.π.,

¹⁹⁶ Η λαουτοκιθάρα ήταν μία κιθάρα στη μορφή αλλά με τέσσερις χορδές, κουρδισμένες σύμφωνα με το κούρδισμα του λαούτου. Καρακάσης Σταύρος, *Ελληνικά μουσικά όργανα*, εκδόσεις «Δίφρος», Αθήνα, 1970, σ. 56.

Δ.Σαββόπουλος, Κ.Χατζής, «νέο κύμα», και άλλα), αποτελώντας ένα από τα κυριότερα όργανα έκφρασης των μεταπολεμικών γενεών.

3.2. Εκπρόσωποι¹⁹⁷

Με χρονολογική σειρά εμφάνισης στη δισκογραφία αναφέρονται οι: 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. Δεξιοτέχνες κιθαρίστες ήταν και οι σολίστες του μπουζουκιού Μανώλης Χιώτης, Γιάννης Σταματίου(Σπόρος), Δημήτρης Στεργίου (Μπέμπης) και άλλοι.

3.3.Ηχογραφήσεις με κιθάρες

Κάποιοι από τους προαναφερθέντες μουσικούς επέλεξαν να ηχογραφήσουν τα τραγούδια τους αποκλειστικά με μία ή περισσότερες κιθάρες, δημιουργώντας έτσι «ένα ξεχωριστό ρεύμα που δεν βρήκε ιδιαίτερα μεγάλη ανταπόκριση τουλάχιστον δισκογραφικά, με αποτέλεσμα να μη συνεχιστεί»¹⁹⁸. Η πτυχιακή εργασία του Γ. Ευαγγέλου «Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξή της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα

¹⁹⁷ Ευαγγέλου Γιώργος, ό.π., σελ. 8.

¹⁹⁸ Ευαγγέλου Γιώργος, ό.π., σ. 9.

Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρα και Μανώλη Χιώτη» για το Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, ασχολείται με την ανάλυση τέτοιων ηχογραφήσεων μόνο με κιθάρες και τις κατηγοριοποιεί σε δύο «σχολές», με γνώμονα την τεχνική και τα βασικά χαρακτηριστικά τους. Την σχολή της «τσιμπιτής» κιθάρας¹⁹⁹, με εκπροσώπους τους Κώστας Δούσα, Α. Κωστή και Γιώργο Κατσαρό και τη «σχολή της Αθήνας» με εκπροσώπους τους : Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Σπύρο Περιστέρα, Στέλιο Χρυσίνη. Επίσης, επισημαίνεται η δισκογραφική παρουσία του Μ.Χιώτη σε αυτό το είδος ηχογραφήσεων, που όμως δεν ανήκει στις παραπάνω «σχολές», εφόσον παρουσίασε ξεχωριστά χαρακτηριστικά και περισσότερο δυτική τεχνική προσέγγιση²⁰⁰.

4.Κ.ΣΚΑΡΒΕΛΗΣ

4.1.Πηγές-βιβλιογραφία

Ο ερευνητής που «ανακάλυψε» ουσιαστικά στις αρχές της δεκαετίας του 1990 τον Κ. Σκαρβέλη είναι ο Παναγιώτης Κουνάδης, ο οποίος μετά από πολύχρονη έρευνα εντόπισε τους απόγονους του που ζουν στην Αθήνα. Από τους απόγονους του Σκαρβέλη, καθώς και από αφηγήσεις εκπροσώπων της πρώτης γενιάς του ρεμπέτικου που συνεργάστηκαν μαζί του (Βαμβακάρης, Εσκενάζυ κ.λπ.) ήρθαν στο φως οι πληροφορίες για τη ζωή του.

¹⁹⁹ Αφορά ηχογραφήσεις με μια κιθάρα και φωνή.

²⁰⁰ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Ευαγγέλου Γιώργος, ό. π., σ.106-107.

Αναφορές στη ζωή και το έργο του Κώστα Σκαρβέλη εντοπίστηκαν στα συγγράματα «Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο» του Π. Κουνάδη (τόμος Β), στο «Ρεμπέτικη ανθολογία», (τόμος Γ) του Τάσσου Σχορέλη, στο περιοδικό «Λαϊκό τραγούδι», (τεύχος 25), καθώς και στο διαδίκτυο, σε ιστοσελίδα που αναφέρεται στο μέρος της βιβλιογραφίας της παρούσης εργασίας. Επίσης, οι εργασίες των Βανταράκη-Βούλγαρη και Ευαγγέλου Γ. για το Τ.Λ.Π.Μ., εξετάζουν μουσικολογικά, μεταξύ άλλων, μερικά τραγούδια του Κ. Σκαρβέλη. Οι πρώτοι προτείνουν παρτιτούρες μη-ισοτονικά συγκερασμένης σημειογραφίας για κάποια τραγούδια του Σκαρβέλη (Γιαννάκης, Γιατί να με γελάσεις, Ερηνάκι, Μα τι να κάνω σ'αγαπώ, Μη κλαίς μανούλα μου, Με το παλιό σακάκι, Σε ξέχασα δε σε πονώ, Το γλυκό φιλί, Το παιχνίδι του Αμερικάνου, Τουρκολιμανιώτισσα, Τράβα ρε μάγκα και αλάνι, Ψεύτρα) και ο δεύτερος εξετάζει συνοπτικά ορισμένα τραγούδια (Ο μπεκρής, Ο βλάμης του Ψυρρή, Δυο μάγκες με βαρέσανε, Στα ξένα μ' άφησες, Ερηνάκι, Μανώλη κάθισε καλά, Δεν θέλω πια να με κοιτάς).

4.2.Σύντομη βιογραφία²⁰¹

Ο Κώστας Σκαρβέλης²⁰² (βλ. εικόνα 1, 2, 3) γεννήθηκε το 1880 στην Κωνσταντινούπολη από τον Παντελή Σκαρβέλη και τη μητέρα του (άγνωστο

²⁰¹ Όλες οι πληροφορίες σχετικά με τη ζωή και τη διεύθυνση του Σκαρβέλη σε τραγούδια άλλων συνθετών αποτελούν προϊόν έρευνας του Παναγιώτη Κουνάδη.

²⁰² Ο Κώστας Σκαρβέλης υπέστη, μετά θάνατον, πάμπολλες κλοπές πνευματικής ιδιοκτησίας, από την αλόγιστη χρήση μελωδιών του ή και ατόφιων τραγουδιών του που κυκλοφόρησαν με άλλο όνομα, μέχρι την παραλλαγή του μικρού ονόματός του και την υιοθέτηση του επιθέτου

όνομα), η οποία ξαναπαντρεύτηκε το 1883 και γέννησε την ετεροθαλή αδερφή του. Δεν είναι γνωστοί οι λόγοι για τους οποίους ούτε αυτός ούτε η αδερφή του δεν πήγαν καθόλου σχολείο, με αποτέλεσμα να μη μάθουν ποτέ την ελληνική γραφή (πιθανόν να υπήρχαν δυσκολίες σε σχέση με την οθωμανική εξουσία), παρόλο που μέσα στην οικογένεια έμαθαν να μιλούν πολύ καλά τα ελληνικά.

Με τη μουσική ασχολήθηκε από πολύ μικρός, εφόσον σύμφωνα με τις αφηγήσεις της αδερφής του, ήδη στα δεκαεπτά του χρόνια έπαιζε πολύ καλά κιθάρα (χαρακτηριστικό είναι ότι όταν κρυβόταν στο σπίτι για να αποφύγει την κατάταξή του στον τουρκικό στρατό τον άκουγαν να παίζει μουσική ατελείωτες ώρες στην κρυψώνα του). Για την οριστική αποφυγή της κατάταξής του φυγαδεύτηκε τα επόμενα χρόνια στην Αίγυπτο. Έκτοτε και για μια δεκαπενταετία τουλάχιστον δεν υπάρχουν ενδείξεις για το πού ήταν και με τι ασχολήθηκε. Η χρονική στιγμή που ήρθε στην Αθήνα πρέπει να ήταν μεταξύ 1915-1920, ενώ βεβαιώνεται η παρουσία του σε ηχογράφηση που έγινε μεταξύ 1919-1922 στη Σμύρνη. Πάντως, πιθανότερο είναι πως ο Σκαρβέλης δεν ήρθε στην Ελλάδα με το προσφυγικό κύμα του '22. Στην Αθήνα, η κύρια εργασία του ήταν ειδικός τεχνίτης σε υποδήματα πολυτελείας.

Με την εγκατάσταση των μικρασιατών προσφύγων στην Ελλάδα ο Σκαρβέλης ξαναβρήκε παλιούς συνεργάτες από το χώρο των μουσικών και άρχισε αμέσως να δραστηριοποιείται επαγγελματικά. Ανέβηκε στο πάλκο, ως

του, για μια πιο λανθάνουσα μορφή κλοπής. Για περισσότερα βλ. Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π. (τόμ. Β), σ. 87.

κιθαρίστας, παίζοντας και εννιάχορδη κιθάρα με διπλή ταστιέρα και έπαιξε σε όλα τα γνωστά στέκια των μικρασιατών μουσικών της Αθήνας του Μεσοπολέμου. Κατά την περίοδο έναρξης της μαζικής δισκογραφίας (1924), πήρε μέρος στις πρώτες ηχογραφήσεις με όλες τις τότε εταιρίες (Odeon, His master's voice, Columbia, Pathé, Polydor, Parlophone) και σε όλα τα είδη μουσικής (δημοτικά, ελαφρά και κατά κύριο λόγο ρεμπέτικα).

Ηχογράφησε τα πρώτα του τραγούδια κατά το 1928, ενώ από το 1930 αναλαμβάνει τη διεύθυνση (χωρίς ποτέ να έχει μάθει να γράφει) της ελληνικής (μετά την ίδρυση του εργοστασίου παραγωγής δίσκων στον Περισσό) εταιρίας Columbia, αποτελώντας τον πρώτο καλλιτεχνικό διευθυντή της. Από τη θέση αυτή του καλλιτεχνικού διευθυντή (μαέστρου²⁰³) και υπεύθυνου επιλογής του ρεπερτορίου της Columbia (από το 1930 ως το κλείσιμο του εργοστασίου το 1941) «διαμόρφωσε μαζί με τους συνάδελφους και συνεργάτες του, Παναγιώτη Τούντα, Δημήτρη Σέμση Σαλονικιό, Ιωάννη Δραγάτση ή Ογδοντάκη και Σπύρο Περιστέρα, το νεότερο ύφος στο λαϊκό τραγούδι των πόλεων»²⁰⁴.

Ο Κώστας Σκαρβέλης δέσποζε στην ελληνική δισκογραφία σαν συνθέτης αφήνοντας γύρω στα 200 τραγούδια (όσα έχουν εντοπιστεί μέχρι

²⁰³ Είχε την ευθύνη της ενορχήστρωσης των κομματιών, ενώ παράλληλα έπαιζε τη συνοδευτική κιθάρα.

²⁰⁴ Κουνάδης Παναγιώτης, ό.π. (τομ. Β), σ. 87.

στιγμής στη δισκογραφία των 78 στροφών²⁰⁵), αλλά και σαν εκτελεστής και ενορχηστρωτής, συμμετέχοντας σε εκατοντάδες ηχογραφήσεις ρεμπέτικων που γνώρισαν και γνωρίζουν ακόμη μεγάλη αναγνώριση. Όπως γράφει και ο Τάσος Σχορέλης, «είναι πάμπολλοι οι δίσκοι που αναφέρουν: “Διεύθυνση Κ. Σκαρβέλη”»²⁰⁶(βλ. Εικόνα 6). Μερικοί από τους σημαντικότερους μουσικούς με τους οποίους συνεργάστηκε ήταν ο Μάρκος Βαμβακάρης²⁰⁷ και οι υπόλοιποι της πειραιώτικης κομπανίας, ενώ το 1935 έπαιζε στο μαγαζί του Μάρκου (μαζί με τους Στράτο Παγιουμτζή, Γιώργο Μπάτη, Σοφία Καρίβαλη και, για λίγο, τον Ανέστη Δελιά), στα Άσπρα Χώματα της Κοκκινιάς. Ο Σκαρβέλης ήταν επίσης ο βασικός κιθαρίστας και ενορχηστρωτής στα τραγούδια του Βαγγέλη Παπάζογλου²⁰⁸.

Τα τραγούδια του τραγουδήθηκαν από τους μεγαλύτερους τραγουδιστές του Μεσοπολέμου, όπως οι Κώστας Νούρος, Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα), Ρίτα Αμπατζή και την αδερφή της Σοφία Καρίβαλη, Ρόζα Εσκενάζυ, Στελλάκη Περπινιάδη, Στράτο Παγιουμτζή, Μάρκο

²⁰⁵ Είναι βέβαιο ότι υπάρχουν και άλλα τραγούδια του Σκαρβέλη που δεν έχουν βρεθεί από κανένα συλλέκτη, όπως το «Τεχνίτης και κατεργάρης» (Columbia DG 6119), το οποίο αποτελεί το δεύτερο τραγούδι στο οποίο καταγράφεται η φωνή του Βαγγέλη Παπάζογλου, εφόσον στο δίσκο αναγράφεται το όνομά του στο μέρος του τραγουδιστή.

²⁰⁶ Σχορέλη Τάσου, ό.π. (τόμ.3) σελ 96.

²⁰⁷ «Όταν πίνω τουμπεκάκι», «Για το γινάτη σου μωρή», «Αν είσαι μάγκας» κ.α. και στα περισσότερα τραγούδια του Μάρκου υπό τη διεύθυνση του Σπ. Περιστέρη, βλ. Κουνάδη Π. (τόμος Α) 124-129.

²⁰⁸ «Ο αργιλές», «Ο Νικοκλάκας», «Οι λαχανάδες» (Κάτω στα Λεμονάδικα), «Η μπαμπέσα», «Ο παπατζής», «Ζουρλοπαινεμένης γέννα», «Βάλε με στην αγκαλιά σου», «Αγιοθοδωρίτισσα», «Ο λαθρέμπορας», «Η φωνή του αργιλέ» (Πέντε χρόνια δικασμένος), κ.α. βλ. σελ 50-66.

Βαμβακάρη, Κώστα Τσανάκο, Αντώνη Νταλγκά, Γρηγόρη Ασίκη, Κώστα Ρούκουνα, Γιάννη Παπαιωάννου, Απόστολο Χατζηχρίστο, Ευάγγελο Σωφρονίου, Ζαχαρία Κασιμάτη, κ.α. «Τη μερίδα του λέοντος έδωσε όμως στον μεγάλο τραγουδιστή Γιώργο Κάβουρα»²⁰⁹(βλ. Εικόνα 10) ο οποίος τραγούδησε 43 (όσα εντοπίστηκαν μέχρι στιγμής) τραγούδια του Σκαρβέλη.

Ο Σκαρβέλης πέρασε την τελευταία περίοδο της ζωής του ιδιαίτερα σκληρά. Παρότι κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής ηχογράφησε κάποια τραγούδια²¹⁰ (το 1941), φαίνεται πως μετά την εισβολή των γερμανικών δυνάμεων περιέπεσε σε ανέχεια και αναγκάστηκε, συντηρώντας και την οικογένεια της αδερφής του, να επανέλθει στο προηγούμενο επάγγελμα του επισκευαστή παπουτσιών. Στις 8 Απριλίου 1942 άφησε την τελευταία του πνοή στο εργαστήρι του, στην οδό Ιερεμίου Πατριάρχου (Αθήνα). Το πιστοποιητικό θανάτου του γράφει «θάνατος εξ οιδήματος εξ υποσιτισμού».(βλ. Εικόνα 7)

4.3.Δισκογραφία

48 χιλιάρικα, Δημ. Περδικόπουλος, Odeon, GA-7078, 1937.

Αγάπα την μανούλα μου, Στ. Περπινιάδης, Columbia, DG-6259, 1936.

Αγιάτρευτος καημός, Στ. Περπινιάδης, Columbia, DG-2035, 1934.

Αγιάτρευτος καημός, Ρ. Εσκενάζυ, Η.Μ.Υ., ΑΟ-2147, 1934.

²⁰⁹ Κουνάδη Παναγιώτη, ό. π. (τόμ. Β) σ. 90.

²¹⁰ Γενικά, μετά την γερμανική κατοχή, οι εκπρόσωποι της μικρασιάτικης σχολής συμπεριλαμβανομένου του Σκαρβέλη, δεν ξαναδούλεψαν σε πάλκο και μείωσαν κατά πολύ τις ηχογραφήσεις τους.

- Αγιάτρευτος καημός*, Κ. Ρούκουνας, Odeon, GA-1793, 1934.
- Αιγιωτοπούλα*, Γεωργία Μιπτάκη, Κώστας Σκαρβέλης-Σπ. Περιστέρης, Parlophone, B-21848, 1935.
- Αλανιέρα και παραλυμένη*, Στ. Περπινιάδης, Columbia, DG-6119, 1934.
- Αλανιέρα σεβνταλού*, Αντώνης Νταλγκάς, Odeon, GA-1431, 1929.
- Απελπισμένος*, Αντώνης Νταλγκάς, H.M.V., AO379, 1929.
- Απελπισμένος*, Κ. Σ. Θωμαΐδης, Odeon, GA-1446, 1930.
- Από τον καημό μου πίνω*, Απ. Χρυσούλης, Parlophone, B-21969, 1938.
- Απόψε είδα όνειρο*, Απ. Χατζηχρήστος, Κώστας Σκαρβέλης-Μίνως Μάτσας, Parlophone, B-74037, 1940.
- Βλαχοπούλα*, Ρ. Εσκενάζυ, Columbia, DG-2001, 1934.
- Βρε τύχη πώς με τυραννάς*, Γιώργος Κάβουρας, Odeon, GA-7036, 1937.
- Βρε χήρα κάθισε καλά*, Άννα Πολίτισσα & Στ. Περπινιάδης, Columbia, DG-6041, 1934.
- Για μικρούλα αναστενάζω*, Ιωάν. Χατζής, Odeon, GA-7169, 1939.
- Για σένα μέρα νύχτα*, Γ. Πασχάλης & Κώστας Σκαρβέλης, Δημ. Ζάπτας-Ν. Λάσκαρης, Polydor, V-50252, 1928.
- Γιατί δεν βγαίνεις να σε δω*, Γιώργος Κάβουρας, Odeon, GA-7072, 1937.
- Γιατί να με γελάσεις*, Ρίτα Αμπατζή, H.M.V., AO-2383, 1937.
- Δείξτο το μαντήλι σου*, Ρ. Εσκενάζυ, Columbia, DG-6183, 1936.
- Δεν είσαι πια για μένα*, Γιώργος Κάβουρας, Odeon, GA-7131, 1938.
- Δεν είσαι 'συ για μένα*, Στ. Περπινιάδης, H.M.V., AO-2521, 1938.

- Δεν θα παντρευτώ*, Χρ. Ιντζέμπεης, Columbia, DG-2042, 1934.
- Δεν θα 'ρθω πια στην Κοκκινιά*, Γιώργος Κάβουρας, Odeon, GA-7215, 1939.
- Δεν θέλουνε να σου μιλώ*, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-21904, 1937.
- Δεν θέλω μάγκα μου*, Γεωργία Μιπτάκη & Κ. Ρούκουνας, Odeon, GA-1932, 1936.
- Δεν θέλω πια να με κοιτάς*, Γιώργος Κάβουρας & Κ. Ρούκουνας, Parlophone, B-21932, 1937.
- Δεν τον θέλω*, Γιώργος Κάβουρας, Odeon, GA-7072, 1937.
- Δεν τον θέλω μάνα μου*, Κορίννα Θεσσαλονικιά, Odeon, GA-7018, 1937.
- Δερβισάκι ζωντοχήρα*, Αντώνης Νταλγκάς, Pathe, X-80253, 1932.
- Δυο μάγκες με βαρέσανε*, Στ. Περπινιάδης, Columbia, DG-2123, 1934.
- Δυο πειραιώτες μια βραδιά*, Νότα Καλέλλη & Ιω. Γεωργακοπούλου, Columbia, DG-6545, 1940.
- Δυο χρόνια με κολάκευες*, Νταίζη Σταυροπούλου & Μ. Χιώτης, Columbia, DG-6567, 1940.
- Είμαι τεχνίτης ξακουστός*, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-74028, 1940.
- Είναι δυο χρόνια π' αγαπώ*, Κώστας Τσανάκος, Κώστας Σκαρβέλης-Κώστας Μακρής, Columbia, DG-6376, 1938.
- Είναι κακούργα η μάνα σου*, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-74036, 1940.
- Είσαι γκρινιάρα και γλωσσού*, Στ. Περπινιάδης, Η.Μ.Υ., ΑΟ-2328, 1936.
- Είσαι ψεύτης Παναγιώτη*, Ρίτα Αμπατζή, Η.Μ.Υ., ΑΟ-2249, 1935.
- Έλα μικρούλα*, Αντώνης Νταλγκάς, Odeon, GA-1531, 1929.

Ένα βραδάκι σαν δε σε δω, Γιώργος Κάβουρας & Ιωαν. Χατζής, Odeon, GA-7169, 1939.

Ερηνάκι, Κ. Ρούκουνας, Parlophone, B-21885, 1936.

Είσαι Φάντης, Ρίτα Αμπατζή, Κώστας Σκαρβέλης-Γρ. Ασίκης, H.M.V., AO-2305, 1936.

Ερηνάκι, Ρίτα Αμπατζή & Στ. Περπινιάδης, H.M.V., AO-2449, 1937.

Ζωίτσα μου, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-21941, 1937.

Η αλανιάρρα, Ζαχ. Κασιμάτης, Pathe, X-80160, 1929.

Η βλάχα, Αντώνης Νταλγκάς, H.M.V., AO-338, 1929.

Η μάνα σου θα τα πληρώσει, Κ. Ρούκουνας, Κώστας Σκαρβέλης-Δημ. Σκαρβέλη, Parlophone, B-21846, 1935.

Η μάνα σου θα τα πληρώσει, Στ. Περπινιάδης, Κώστας Σκαρβέλης-Δημ. Σκαρβέλη, Columbia, DG-6166, 1935.

Η μόδα, Στ. Περπινιάδης, Columbia, DG-470, 1933.

Η μόδα, Ρ. Εσκενάζυ, Parlophone, B-21705, 1933.

Θα σε κλέψω θα σε πάρω, Απ. Χατζηχρήστος & Μ. Βαμβακάρης, Odeon, GA-7285, 1940.

Θα σε κλέψω μια βραδιά, Στ. Περπινιάδης, Columbia, DG-470, 1933.

Θα σε πλανέψω μια φορά, Στ. Περπινιάδης & Π. Χρυσίνης, Columbia, DG-6376, 1938.

Θα τα σπάσω όλα, Χρ. Ιντζέμπεης, Columbia, DG-2042, 1934.

Θα τα σπάσω όλα, Ρ. Εσκενάζυ, H.M.V., AO-2148, 1934.

- Θα χαθώ μικρή μου*, Γιώργος Κάβουρας, Odeon, GA-7215, 1939.
- Θέλω να πίνεις να μεθάς*, Γιώργος Κάβουρας, Odeon, GA-7277, 1940.
- Κάθε βραδάκι με γελάς*, Γιώργος Κάβουρας, Κώστας Σκαρβέλης-Δημ. Σκαρβέλη, Odeon, GA-7126, 1938.
- Κάθε βράδυ ξενυχτώ*, Κ. Ρούκουνας, Odeon, GA-7061, 1937.
- Κακιά γειτόνισσα*, Άννα Παγανά, Columbia, DG-6029, 1934.
- Κακούργα άπονη*, Βαγγέλης Σωφρονίου, Odeon, GA-1528, 1929.
- Κακούργα άπονη*, Δημήτρης Αραπάκης, Pathe, X-80154, 1931.
- Κακούργα άπονη*, Ρίτα Αμπατζή, H.M.V., AO-2293, 1936.
- Κακούργα μάνα*, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-21862, 1936.
- Κανείς δεν βρέθηκε γιατρός*, Απ. Χατζηχρήστος & Γιώργος Κάβουρας, Odeon, GA-7285, 1940.
- Καρδιοκλέφτρα*, Γιώργος Κάβουρας, Odeon, GA-7147, 1938.
- Κόρη του παπά*, Γιώργος Παπασιδέρης, Columbia, DG-6042, 1934.
- Κρυφά θα παντρευτούμε*, Κώστας Τσανάκος, Columbia, DG-6592, 1938.
- Κρυφό τον έχω τον καημό*, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-74000, 1939.
- Μ' αυτά τα μάτια*, Τασία Βρυώνη, Columbia, DG-6289, 1937.
- Μ' έδωσες σε πλούσιο*, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-21876, 1936.
- Μ' έκαψε μια σμυρνια*, Αντώνης Νταλγκάς, H.M.V., AO-394, 1930.
- Μάγισσα*, Στ. Περπινιάδης, Columbia, DG-6047, 1934.
- Μάγκας σεβνταλής*, Κώστας Νούρος, Columbia, DG-146, 1931.
- Μάγκας σεβνταλής*, Αντώνης Νταλγκάς, Pathe, X-80251, 1932.

- Μάνα μη με καταριέσαι*, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-21846, 1935.
- Μανώλη κάθισε καλά*, Ρ. Εσκενάζυ, Columbia, DG-6269, 1936.
- Μαρικάκι*, Ρίτα Αμπατζή, Parlophone, B-21705, 1933.
- Μαρκοπουλιώτισσα*, Ρίτα Αμπατζή, Columbia, DG-361, 1933.
- Μαρουσιώτισσα*, Αντώνης Νταλγκάς, Pathe, X-80034, 1928.
- Μαστόρισσα καμωματού*, Στ. Περπινιάδης, Columbia, DG-2036, 1934.
- Με το παλιό σακάκι*, Ρίτα Αμπατζή, Columbia, DG-6327, 1937.
- Μελαχρινούλα*, Αντώνης Νταλγκάς, Polydor, V-50505, 1929.
- Μελαχρινούλα*, Γιώργος Κάβουρας, Odeon, GA-7147, 1938.
- Μες τα ξένα*, Δημ. Περδικόπουλος, Odeon, GA-7078, 1937.
- Μες την αγορά*, Γιώργος Κάβουρας, Odeon, GA-7126, 1938.
- Μέσ' στην Αθήνα τριγυρνάς*, Μάρκος Μέλκων, Metropolitan, ME-192, 1950.
- Μέσ' στην μπύρα του Γιαννάκη*, Ρίτα Αμπατζή, Columbia, DG-2003, 1934.
- Μέσα στα ξένα έρημος*, Στρ. Παγιουμτζής, Parlophone, B-74054, 1940.
- Μέσα στο Πασαλιμάνι*, Ρίτα Αμπατζή, H.M.V., AO-2327, 1936.
- Μέσα στο Τουρκολίμανο*, Γιώργος Κάβουρας, Odeon, GA-7111, 1938.
- Μη θες να τυραννιούμαι*, Στ. Περπινιάδης, H.M.V., AO-2449, 1938.
- Μη μ' αρνηθείς μικρούλα μου*, Γιώργος Κάβουρας & Κ. Ρούκουνας, Parlophone, B-21932, 1937.
- Μη μου λες να παντρευτώ*, Ρ. Εσκενάζυ, Odeon, GA-1809, 1934.
- Μη μου λες πως δεν με θέλεις*, Κ. Ρούκουνας, Κώστας Σκαρβέλης-Κώστας Μακρής, Parlophone, B-21924, 1937.

Μη μου λες πως δεν πονάω, Κ. Ρούκουνας & Γιώργος Κάβουρας, Odeon, GA-7062, 1937.

Μη σε μέλλει μαυρομάτα, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-21949, 1938.

Μη σε πλανέψουν τα λεφτά, Ιω. Γεωργακοπούλου & Χαρ. Μαυρίδης, Κώστας Σκαρβέλης-Μ. Χιώτης, Η.Μ.Υ., ΑΟ-2646, 1940.

Μην κλαις μανούλα μου, Στ. Περπινιάδης, Columbia, DG-6047, 1934.

Μην περιμένεις άδικα, Κ. Ρούκουνας, Parlophone, B-21941, 1937.

Μπάλος, Λαϊκή Ορχήστρα, Columbia, DG-6117, 1934.

Μπεκρής, Αντώνης Νταλγκάς, Pathe, X-80037, 1928.

Νέα σμυρνιά, Γρ. Ασίκης, Parlophone, B-21624, 1932.

Νησιώπισσα, Ρ. Εσκενάζυ, Odeon, GA-1536, 1931.

Ντερβισάκι, Αντώνης Νταλγκάς, Orthophonic, ORS-633, 1931.

Ντερβισάκι, Ρ. Εσκενάζυ & Ζαχ. Κασιμάτης, Parlophone, B-21636, 1932.

Ξανθούλα, Αντώνης Νταλγκάς, Polydor, V-50505, 1929.

Ξενύχτης πάλι έμεινα, Γιαν. Παπαϊωάννου & Απ. Χατζηχρήστος, Odeon, GA-7167, 1939.

Ο βλάμης στου ψυρρή, Ρίτα Αμπατζή, Odeon, GA-1630, 1933.

Ο Βορονώφ, Μαρίκα Πολίτισσα, Columbia, DG-2120, 1934.

Ο Βορονώφ, Ρ. Εσκενάζυ, Η.Μ.Υ., ΑΟ-2144, 1934.

Ο γάμος του μπεκρή, Ρ. Εσκενάζυ, Columbia, DG-444, 1933.

Ο Γιαννάκης, Ρ. Εσκενάζυ, Columbia, DG-6200, 1936.

- Ο κόσμος πλούτη λαχταρεί*, Στρ. Παγιουμτζής, Κώστας Σκαρβέλης-Στρ. Παγιουμτζής, Odeon, GA-7231, 1939.
- Ο μεθυσμένος*, Αντώνης Νταλγκάς, Η.Μ.Β., ΑΟ-339, 1929.
- Ο μπαρμπα-Σταμάτης*, Ρ. Εσκενάζυ, Columbia, DG-500, 1934.
- Ο νέος μάγκας*, Ζαχ. Κασιμάτης, Parlophone, B-21623, 1932.
- Ο πόνος της αγάπης*, Ν. Τρίμμης & Άλκης Παπακωνσταντίνου, Polydor, V-50953, 1930.
- Ο τσιγκούνης ο μπαμπάς σου*, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-74028, 1940.
- Όλο ψέματα μου λες*, Ρίτα Αμπατζή, Η.Μ.Β., ΑΟ-2293, 1936.
- Όσο κι αν πονώ*, Γιώργος Κάβουρας & Στ. Περπινιάδης, Parlophone, B-21974, 1938.
- Όταν σε βλέπω να γυρίζεις*, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-21894, 1936.
- Όταν το πίνω το κρασί*, Στ. Περπινιάδης, Columbia, DG-6118, 1934.
- Παναγιώτα*, Γιώργος Παπασιδέρης, Columbia, DG-6042, 1934.
- Παραπονιάρρα*, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-21876, 1936.
- Παραπονιέμαι στον ντουινιά*, Γιώργος Κάβουρας, Κώστας Σκαρβέλης-Γ. Φωτίδας, Odeon, GA-7295, 1940.
- Πες μου καλαματιανή μου*, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-21930, 1937.
- Πες μου το ναι*, Στρ. Παγιουμτζής & Στ. Περπινιάδης, Columbia, DG-6468, 1939.

Πες το ναι και δεν θα χάσεις, Νταίζη Σταυροπούλου & Μ. Χιώτης, Columbia, DG-6567, 1940.

Πες το ναι και δεν θα χάσεις, Γιώργος Κάβουρας, Odeon, GA-7295, 1940.

Πια δεν με γελάς, Σοφία Καρίβαλη, Κώστας Σκαρβέλης-Μ. Βαμβακάρης, Odeon, GA-1985, 1936.

Πλανεύτρα, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-21988, 1939.

Ποιος είμαι δεν θυμάσαι, Στ. Περπινιάδης, Η.Μ.Υ., ΑΟ-2521, 1938.

Πολίτισσα, Αντώνης Νταλκάς, Η.Μ.Υ., ΑΟ-394, 1930.

Πολίτισσα, Ρίτα Αμπατζή, Parlophone, B-21648, 1932.

Πονώ δεν μ' ερωτά κανείς, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-21949, 1938.

Πονώ δεν με λυπάσαι, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-21921, 1937.

Που πας Ελένη μοναχή, Ρ. Εσκενάζυ, Columbia, DG-2001, 1934.

Σε γελάσανε, Στρ. Παγιουμτζής & Μ. Βαμβακάρης, Parlophone, B-74054, 1940.

Σε ξέχασα δεν σε πονώ, Γιώργος Κάβουρας, Odeon, GA-7111, 1938.

Σμυρνιά καμωματού, Κώστας Νούρος, Columbia, DG-146, 1931.

Σπάστα και τα πληρώνω, Γιώργος Κάβουρας, Odeon, GA-1958, 1936.

Στα ξένα μ' άφησες, Ρίτα Αμπατζή, Η.Μ.Υ., ΑΟ-2328, 1936.

Στο καφέ-αμάν, Μαρίκα Πολίτισσα, Parlophone, B-21691, 1932.

Στο καφέ-αμάν, Ρ. Εσκενάζυ, Columbia, DG-335, 1933.

Στον Πειραιά ένα βράδυ, Στρ. Παγιουμτζής & Στ. Περπινιάδης, Columbia, DG-6433, 1938.

- Στίβε ρε Καραμπέλα*, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-21862, 1936.
- Συρτό πολίτικο*, Αρμόνικα , Columbia, DG-6117, 1934.
- Τα δυο γλυκά ματάκια σου*, Στρ. Παγιουμτζής, Parlophone, B-21951, 1938.
- Τα μαύρα μάτια*, Αντώνης Νταλγκάς, Pathe, X-80034, 1928.
- Τα τσαχπινικά σου μάτια*, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-21974, 1938.
- Ταμπουριώτισσα*, Ρ. Εσκενάζυ, Columbia, DG-335, 1933.
- Τεχνίτης και κατεργάρης*, Στ. Περπινιάδης & Βαγγ. Παπάζογλου, Columbia, DG-6119, 1934.
- Της καρδιάς το τικ-τακ*, Γιώργος Κάβουρας & Σοφία Καρίβαλη, Odeon, GA-7036, 1937.
- Τι έχεις και δεν μου μιλάς*, Στρ. Παγιουμτζής & Γιαν. Παπαϊωάννου, Parlophone, B-21944, 1937.
- Τι θέλει ο κουμπάρος*, Στ. Περπινιάδης, Η.Μ.Υ., ΑΟ-2386, 1937.
- Τι θέλεις που γεννιέσαι*, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, B-74036, 1940.
- Τι μου κανες*, Κ. Ρούκουνας & Γιώργος Κάβουρας, Odeon, GA-7062, 1937.
- Τι να τα κάνω τα λεφτά*, Απ. Χρυσούλης, Parlophone, B-21969, 1938.
- Το γλυκό φιλί*, Ρ. Εσκενάζυ, Columbia, DG-6200, 1936.
- Το γλυκό φιλί*, Κ. Ρούκουνας, Odeon, GA-1932, 1936.
- Το καπελάκι σου στραβά*, Στ. Περπινιάδης, Columbia, DG-2123, 1934.
- Το μάθανε που σ' αγαπώ*, Άνν. Νικολάου, Parlophone, B-21884, 1936.
- Το μπουζουκάκι*, Ρίτα Αμπατζή, Columbia, DG-500, 1934.
- Το μωρό*, Άννα Παγανά, Columbia, DG-6041, 1934.

- Το παιχνίδι του αμερικάνου*, Ρίτα Αμπατζή, Η.Μ.Υ., ΑΟ-2305, 1936.
- Το τσαγκαράκι*, Ρίτα Αμπατζή, Columbia, DG-271, 1932.
- Το χασαπάκι*, Ζαχ. Κασιμάτης, Pathe, X-80160, 1929.
- Το χασαπάκι*, Βαγγέλης Σωφρονίου, Parlophone, Β-21562, 1930.
- Το χασαπάκι*, Κώστας Νούρος, Columbia, DG-139, 1931.
- Τουρκολιμανιώτισσα*, Αντώνης Νταλγκάς, Orthophonic, ORS-623, 1931.
- Τουρκολιμανιώτισσα*, Ρ. Εσκενάζυ, Columbia, DG-272, 1932.
- Τουρκολιμανιώτισσα*, Γρ. Ασίκης, Odeon, GA-1596, 1932.
- Τράβα ρε αλάτι*, Στ. Περπινιάδης, Columbia, DG-2035, 1934.
- Τράβα ρε αλάτι*, Ρ. Εσκενάζυ, Η.Μ.Υ., ΑΟ-2147, 1934.
- Τράβα ρε μάγκα και αλάτι*, Κ. Ρούκουνας, Odeon, GA-1793, 1934.
- Τσάκα τσούκα σπάστα*, Γιώργος Κάβουρας, Parlophone, Β-21921, 1937.
- Τσαχπίνα*, Θάνος Κουρμέντελος, Pathe, X-80149, 1930.
- Φταις εσύ που μεθώ*, Στ. Περπινιάδης, Columbia, DG-6433, 1938.
- Χήρα μ' έκαψες*, Ρίτα Αμπατζή, Columbia, DG-361, 1933.
- Χωρίς εσένα δεν μπορώ*, Στ. Περπινιάδης & Στρ. Παγιουμτζής, Columbia, DG-6468, 1939.
- Ψαραδάκι*, Άννα Παγανά, Columbia, DG-6065, 1934.
- Ψαράδες*, Βαγγέλης Σωφρονίου, Pathe, X-80158, 1929.
- Ψαράδες*, Χρύσα Βαβδύλα, Lion Αιγ., 5514, 1930.
- Ψεύτρα*, Βαγγέλης Σωφρονίου, Pathe, X-80158, 1930.

Μέρος 2

1.ΑΝΑΛΥΣΗ

1.1.Κριτήρια επιλογής συνθέτη

Η επιλογή του Κ. Σκαρβέλη ως αντιπροσωπευτικού λαϊκού κιθαρίστα της προπολεμικής περιόδου του ρεμπέτικου, βασίστηκε σε μια πλειάδα λόγων, για τους οποίους κρίθηκε κατάλληλος για την παρούσα εργασία.

Η ιδιότητά του ως ένας από τους δεξιότεχνες κιθαρίστες-«ειδικευμένος» στη συνοδευτική κιθάρα και το έντονο προσωπικό κιθαριστικό του ύφος, αποτελούν δύο από τους προφανέστερους και σημαντικότερους λόγους. Επίσης, ο μεγάλος όγκος του έργου του και, άρα, το μεγάλο εύρος επιλογών σε φαινόμενα, ρυθμούς, δρόμους, τρόπους συνοδείας, τύπους κομπανίας κ.λπ., υπήρξε καθοριστικό στοιχείο επιλογής του, όπως επίσης και η διαρκής δισκογραφική του παρουσία σε ηχογραφήσεις άλλων συνθετών και η επιτυχία που γνώρισαν οι ηχογραφήσεις αυτές²¹¹, ενδεικτικοί παράγοντες της μεγάλης διάδοσης και επιρροής της κιθαριστικής τεχνικής του. Επίσης, το γεγονός ότι ο Σκαρβέλης είναι φορέας της μικρασιατικής παράδοσης και δη της κωνσταντινουπολίτικης, η οποία είναι και η πιο παλιά, όπως αναφέρθηκε, καθιστούν το έργο του κατάλληλο για την μελέτη της κιθάρας, ενός δυτικού-πολυφωνικού οργάνου, στο περιβάλλον της τροπικότητας, με την οποία ο Σκαρβέλης είναι γαλουχημένος. Η παράλληλη εξοικείωσή του με τη δυτικού-

²¹¹ Βλ. υποκεφάλαιο 4.2.

τύπου εναρμόνιση, εφόσον έπαιζε και «ελαφρά» τραγούδια και ευρωπαϊκές μελωδίες²¹², είναι εξόχως ενδιαφέρουσα παράμετρος, η οποία θα βοηθήσει να έρθουν στο φως τα στοιχεία εκείνα που θεωρεί αναγκαία για την εναρμόνιση της τροπικότητας, καθώς και εκείνα που εισάγει ή παραλείπει από την δυτικού-τύπου χρήση της αρμονίας. Τέλος, η πολλαπλή ιδιότητά του ως συνθέτης, κιθαρίστας, μαέστρος (ενορχηστρωτής) και τραγουδιστής και η επιτυχία που γνώρισε το έργο του και συνόδευσε την τεράστια φήμη του ως κιθαρίστα, στοιχεία που τον καθιστούν έμπειρο και ολοκληρωμένο μουσικό, υπήρξαν ευνοϊκά κριτήρια επιλογής του.

1.2.Κριτήρια επιλογής έργου

Η επιλογή είκοσι τραγουδιών από τα εκατό, περίπου, που έχουν κυκλοφορήσει στο εμπόριο, έγινε με σημαντικότερο κριτήριο τη συμπεριφορά της συνοδευτικής κιθάρας, με την οποία και ασχολείται η παρούσα μελέτη.

Πιο συγκεκριμένα, η ύπαρξη (στα τραγούδια) των βασικότερων-χαρακτηριστικότερων τεχνικών και υφολογικών στοιχείων που απαντώνται σε μεγαλύτερη έκταση στο έργο του Σκαρβέλη αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα κριτήρια επιλογής των τραγουδιών της ανάλυσης.

Μεγάλη σημασία δόθηκε επίσης στην παρουσία όσο το δυνατόν μεγαλύτερου εύρους ρυθμών στο δείγμα. Έτσι, το δείγμα απαρτίζεται από όλους τους ρυθμούς που συναντήθηκαν στο σύνολο του έργου του Σκαρβέλη (εκτός του καινούριου ζεϊμπέκικου, ο οποίος συναντήθηκε σε πολύ λίγα

²¹² Βλ. υποκεφάλαιο 4.2.

τραγουδία). Η υπεροχή, στο δείγμα, του χασάπικου ρυθμού έναντι των υπολοίπων, οφείλεται στην αντίστοιχη υπεροχή του ρυθμού στο έργο του Σκαρβέλη (46 κατά προσέγγιση χασάπικα από τα 100 που κυκλοφόρησαν), καθώς και στο γεγονός ότι ο Σκαρβέλης συχνά ξεδιπλώνει την συνοδευτική του δεξιότητα στον γρήγορο αυτό χορό, του οποίου τις παραλλαγές γνώριζε πολύ καλά, όπως έχει αναφερθεί. Γενικότερα, θα μπορούσε να ειπωθεί πως η συχνότητα παρουσίας των ρυθμών στο δείγμα είναι αντιπροσωπευτική της συχνότητας παρουσίας των ρυθμών στο σύνολο του έργου του Σκαρβέλη.

Επίσης, η επιλογή των τραγουδιών έγινε έτσι ώστε στο δείγμα να εμπεριέχεται το σύνολο των τρόπων συνοδείας που παρατηρήθηκε στο έργο του, ένα όσο το δυνατόν μεγαλύτερο εύρος λαϊκών δρόμων (έτσι ώστε να παρατηρηθεί η εναρμόνιση της συνοδευτικής κιθάρας στην εκάστοτε περίπτωση) και ποικιλία στους τύπους κομπανίας, έτσι ώστε να μελετηθεί ο ρόλος της συνοδευτικής κιθάρας σε διάφορα οργανικά σχήματα και η συνύπαρξή της με μια πληθώρα άλλων οργάνων.

Η αλληλεπίδραση τροπικότητας-δυτικών στοιχείων στα τραγουδία και οι περιπτώσεις περίτεχνης, δεξιολογικής και γενικά ιδιαίτερης συμπεριφοράς, υπήρξαν, επίσης, δευτερεύοντα κριτήρια επιλογής.

Πρέπει να σημειωθεί ότι η ύπαρξη δεύτερης κιθάρας στην κομπανία δεν αποτέλεσε επιπλέον κριτήριο επιλογής, καθώς, λόγω της φύσης της συγκεκριμένης εργασίας, η δεύτερη κιθάρα αντιμετωπίζεται σαν οποιοδήποτε άλλο σολιστικό όργανο. Επίσης, το επίπεδο ποιότητας-ευκρίνειας της εκάστοτε

ηχογράφησης και ειδικότερα του μέρους της συνοδευτικής κιθάρας, απαραίτητη προϋπόθεση για την ακρίβεια των μεταγραφών και των συμπερασμάτων, είναι στοιχείο που επηρέασε την επιλογή των τραγουδιών, αποκλείοντας, αυτόματα, ορισμένα από αυτά.

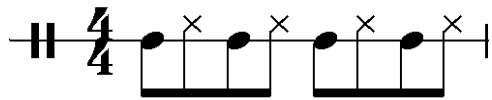
Τέλος, κριτήριο επιλογής των τραγουδιών υπήρξε και η χρονολογία ηχογράφησης, καθώς επιδιώχθηκε η παρουσία, στο δείγμα, τραγουδιών από το μεγαλύτερο δυνατόν χρονικό εύρος της περιόδου ηχογραφήσεων του Σκαρβέλη, ούτως ώστε να παρατηρηθεί η όποια τεχνική και υφολογική εξέλιξη-ωρίμανση της κιθαριστικής του συνοδείας και του έργου του. Γι' αυτόν το λόγο, επίσης, η ανάλυση των τραγουδιών γίνεται με χρονολογική σειρά, από την παλιότερη έως την νεότερη χρονολογία ηχογράφησης των επιλεγμένων κομματιών.

1.3.Παρουσίαση του υλικού της ανάλυσης

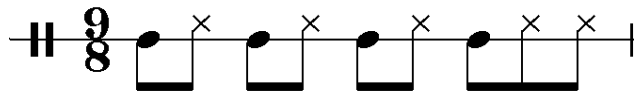
α. Ρυθμολογική προσέγγιση του υλικού

Παρουσιάζονται οι ρυθμικοί τύποι που χρησιμοποιεί ο Σκαρβέλης για τη συνοδεία του εκάστοτε ρυθμού-χορού. Εδώ παρατίθενται μόνο τα τυπικά ρυθμικά σχήματα και οι όποιες διαφοροποιήσεις ή παραλλαγές εξετάζονται στο κεφάλαιο της ανάλυσης.

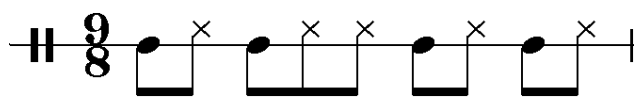
Χασάπικος



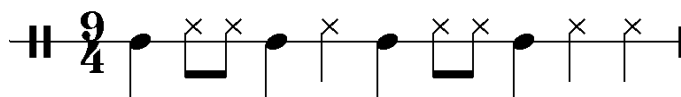
Γρήγορος ζειμπέκιος (καρσιλαμάς)



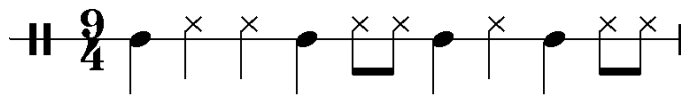
Γρήγορος ζειμπέκιος (αργιλαμάς)



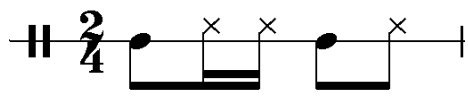
Παλιός ζειμπέκιος



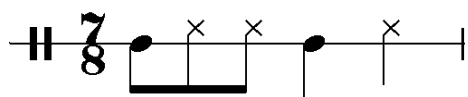
Απτάλικος ζειμπέκιος

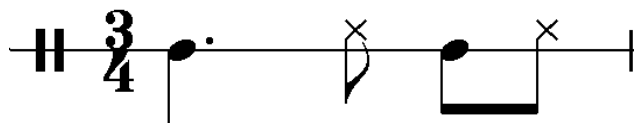


Συρτός



Καλαματιανός



3/4²¹³

1.3.β.Οι λαϊκοί δρόμοι στο ρεπερτόριο

Παρουσιάζονται οι δρόμοι που συναντήθηκαν στο δείγμα. Στις περισσότερες περιπτώσεις στα τραγούδια χρησιμοποιείται ένας συνδυασμός δρόμων. Οι συνδυασμοί δρόμων που χρησιμοποιούνται για κάθε τραγούδι εξετάζονται στην ανάλυση.

Χιτζάζ



Ραστ



Σεγκιάχ

²¹³ Χρησιμοποιείται στο τραγούδι «13.Ερηνάκι», και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως λαϊκότροπο τσάμικο.



Νιαβέντ



Νικρίζ



Ουσάκ



Καρτσιγιάρ



Μινόρε αρμονική

1.4.γ. Τύποι κομπανίας στο ρεπερτόριο

Συναντήθηκαν οι παρακάτω τύποι κομπανίας:

1. Δύο κιθάρες, βιολί (σε εννιά τραγούδια).

- 2.Κιθάρα, βιολί, κανονάκι, κρουστά (σε δύο τραγούδια).
- 3.Δύο κιθάρες, ακορντεόν (σε δύο τραγούδια).
- 4.Δύο κιθάρες, βιολί, μπαγλαμάς (σε ένα τραγούδι).
- 5.Δύο κιθάρες, μαντολίνο (σε ένα τραγούδι).
- 6.Κιθάρα, βιολί, κρουστά (σε ένα τραγούδι).
- 7.Κιθάρα, ακορντεόν, μαντολίνο (σε ένα τραγούδι).
- 8.Κιθάρα, δύο μπουζούκια, (σε ένα τραγούδι).
- 9.Κιθάρα, δύο μπουζούκια, ακορντεόν (σε ένα τραγούδι).
- 10.Κιθάρα, δύο μπουζούκια, μπαγλαμάς (σε ένα τραγούδι).

Παρατηρείται ότι ο συνηθέστερος τύπος κομπανίας είναι αυτός με δύο κιθάρες, βιολί και κρουστά (ποτηράκια, κουταλάκια, ζίλια).

Οι τύποι κομπανίας που συναντώνται μπορούν να χωριστούν, σε οργανολογικό επίπεδο, σε τρεις υποομάδες. Αφενός τον μικρασιάτικο (πολίτικο) τύπο κομπανίας, ο οποίος είναι και ο επικρατέστερος, που εκπροσωπείται από το βιολί, το κανονάκι και τα κρουστά (1, 2, 6). Αφετέρου, τον πειραιώτικο τύπο κομπανίας, που εκπροσωπείται από ένα ή δύο μπουζούκια και μπαγλαμά (8, 10) και τον τύπο κομπανίας που αποτελείται από όργανα που προέρχονται από τη δυτική λαϊκή μουσική, το ακορντεόν και το μαντολίνο (3, 5, 6, 7). Οι τύποι κομπανίας 4 και 9, αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα της μίξης των μουσικών πολιτισμών, μέσω της συνύπαρξης οργάνων με διαφορετική προέλευση, εφόσον συνδυάζουν στην πρώτη περίπτωση το μικρασιάτικο με το πειραιώτικο στοιχείο (βιολί-

μπαγλαμάς) και στη δεύτερη το πειραιώτικο με το δυτικό (μπουζούκι-ακορντεόν).

Η ποικιλία στους τύπους κομπανίας που συναντήθηκαν είναι ενδεικτική του εύρους μουσικών επιρροών του Σκαρβέλη καθώς και της ανεπτυγμένης ενορχηστρωτικής του αντίληψης. Σε γενικότερο επίπεδο συμβολίζει τις πολλαπλές καταβολές του ρεμπέτικου, ως είδους με συστατικά στοιχεία από διαφορετικούς μουσικούς πολιτισμούς και τέλος, δείχνει με χαρακτηριστικό τρόπο το ρόλο της κιθάρας, ως οργάνου που γεφυρώνει το χάσμα μεταξύ των διαφορετικών αυτών πολιτισμών.

1.4.Στόχος ανάλυσης

Η παρούσα ανάλυση επικεντρώνεται στο ρόλο της συνοδευτικής κιθάρας, με στόχο να αναδείξει τα στοιχεία της συνοδείας που χαρακτηρίζουν την προσωπική τεχνοτροπία και υφή του Σκαρβέλη. Το ενδιαφέρον στρέφεται επομένως στα μουσικολογικά φαινόμενα που συναντώνται στη συνοδεία (αρμονικά, μελωδικά, ρυθμικά, μορφολογικά κ.λπ.) και στην αλληλεπίδραση της κιθάρας με άλλα όργανα-μέλη της ρεμπέτικης κομπανίας. Γίνεται μια απόπειρα ερμηνείας της συμπεριφοράς της κιθάρας με σημείο αναφοράς-βάση τη δυτική αρμονία, ούτως ώστε να ερευνηθεί με σαφήνεια η απόκλισή της από τη δυτική αρμονική συμπεριφορά και να ξεκαθαρίσει έτσι η εικόνα της ιδιαίτερης τεχνοτροπίας της κιθάρας που αναπτύχθηκε για την εναρμόνιση των λαϊκών δρόμων και του τροπικού περιβάλλοντος στην περίπτωση του Σκαρβέλη.

Η ανάλυση δεν ασχολείται, παρά μόνο όταν κριθεί σκόπιμο, με ζητήματα τεχνικής φύσης που αφορούν την εκτέλεση της κιθάρας, όπως δακτυλισμοί, θέσεις συγχορδιών, θέσεις κίνησης της μελωδίας στις χορδές, φορά νύξης της πέννας κ.λπ., (έτσι κι αλλιώς, η χαμηλή ποιότητα των ηχογραφήσεων δεν προσφέρεται για την, με ακρίβεια, διεξαγωγή συμπερασμάτων σε αυτό το επίπεδο) ούτε και με το ρόλο της δεύτερης κιθάρας ως σολιστικού οργάνου στην κομπανία, όπως προαναφέρθηκε.

1.5. Διευκρινίσεις σχετικά με την ανάλυση και τις μεταγραφές-

Ορολογία ανάλυσης

Για το λόγο που αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η ανάλυση χρησιμοποιεί το λεξιλόγιο (ορολογία, φρασεολογία) και τη σημειογραφία (λατινικές βαθμίδες, οπλισμός της αντίστοιχης μείζονας και ελάσσονας και όχι του τρόπου) της δυτικής μουσικής. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται, επίσης, δυνατή η συγκέντρωση των συγχορδιών που χρησιμοποιήθηκαν σε κάθε δρόμο και γενικά η ακριβέστερη διεξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τα υπό ανάλυση φαινόμενα.

Πιο συγκεκριμένα, οι βαθμίδες θα έχουν την προέλευσή τους στην ίδια βάση με αυτές στις δυτικές κλίμακες. Σε περίπτωση που μια συγχορδία δεν ανήκει στις κύριες ή δευτερεύουσες βαθμίδες μιας «κλίμακας»-τρόπου, (εφόσον το εργαλείο της ανάλυσης είναι η δυτική αρμονία, οι συγχορδίες στους τρόπους αντιμετωπίζονται όπως αυτές των δυτικών κλιμάκων μείζονα-

ελάσσονα, όταν πρόκειται για την λειτουργική τους κατάσταση), θα εξηγείται αναλυτικότερα ο τρόπος σχηματισμού τους.


Λόγω της άμεσης συγγένειας των λαϊκών δρόμων του ρεμπέτικου με τους βυζαντινούς ήχους, τα μακάμ, το αραβοπέρσικο μουσικό σύστημα και γενικά τους τρόπους της ανατολικής Μεσογείου,²¹⁴ καθώς και της ύπαρξης οργάνων των αυτών παραδόσεων στις ρεμπέτικες κομπανίες και ειδικά στις μικρασιάτικες, όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση, συχνά χρησιμοποιούνται, με μικρότερη ή μεγαλύτερη συστηματικότητα, φθόγγοι που δεν ανήκουν στο ιστονικά συγκερασμένο σύστημα. Εφόσον το ρεμπέτικο είναι μία κατά βάση ιστονικά συγκερασμένη μουσική και η ύπαρξη μικροδιαστημάτων δεν είναι ακριβής και μεθοδευμένη αλλά επαφίεται μάλλον στην αισθητική του οργανοπαίχτη-τραγουδιστή και στη φύση και συμπεριφορά του εκάστοτε δρόμου²¹⁵, οι μεταγραφές δεν περιλαμβάνουν σύμβολα (οπλισμούς) στα μικροδιαστήματα και γενικά σημειογραφία άλλων συστημάτων-συγκερασμών. Παρόλα αυτά, όταν υπάρχει άμεση αλληλεπίδραση μεταξύ μικροδιαστημάτων και της συμπεριφοράς της κιθάρας, θα σημειώνεται ενδεικτικά σε παρένθεση στα παραδείγματα των αναλύσεων. (Χρησιμοποιήθηκε το σύμβολο της ανάποδης ύφεσης).

Όσον αφορά τις μεταγραφές, πρέπει να διευκρινιστεί ότι η κιθάρα ανήκει στα μετατονιζόμενα όργανα και γράφεται, γι' αυτόν το λόγο μια οκτάβα

²¹⁴ Βλέπε υποκεφάλαιο 2.2.

²¹⁵ Μικροδιαστήματα παρατηρήθηκαν στο συγκεκριμένο δείγμα κυρίως στους τρόπους ουσάκ και καρσιγιάρ.

ψηλότερα απ' ότι ηχεί²¹⁶. Επομένως όλες οι μεταγραφές πρέπει να εννοηθούν μια οκτάβα χαμηλότερα από αυτή που διαβάζονται.

Η επιλογή της τονικότητας στις μεταγραφές αποτελεί πρωτοβουλία του γράφοντος, σε σχέση πάντα με αυτήν που θεωρείται η πρωτότυπη τονικότητα, για λόγους πρακτικότητας, καθώς στις περισσότερες περιπτώσεις οι δίσκοι έχουν υποστεί μετατόνιση. Επίσης για λόγους πρακτικότητας και ευκολίας ανάγνωσης της παρτιτούρας, σε κάποιες μεταγραφές χρησιμοποιείται το σύμβολο , στη θέση των πρίμων της συγχορδίας²¹⁷.

Τέλος, ορισμένα παραδείγματα της ανάλυσης εισάγονται χωρίς οπλισμό και κλειδί του σολ. Σε αυτές τις περιπτώσεις, εννοείται ο οπλισμός της παρτιτούρας.

1.6.Ανάλυση

1. Ο μπεκρής

Ρυθμός : Χασάπικο

Βάση : Λα

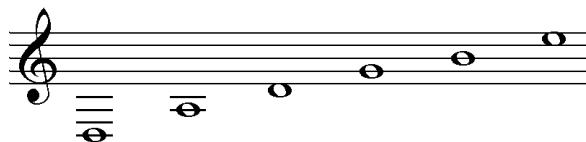
Δρόμος : Χιτζάζ – σεγκιάχ.

Τύπος ορχήστρας : Δύο κιθάρες, βιολί.

Κούρδισμα :

²¹⁶ Δ. Γιάννου, ό.π., σελ. 68.

²¹⁷ Άλλη λαϊκή ονομασία για τα «πρίμα» είναι η λέξη «καντίνια».



Δομή (μορφολογικό μέρος):

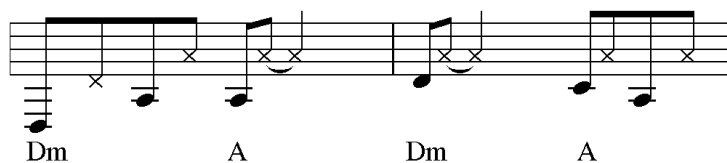
μ. 1- 8 : Εισαγωγή.

μ. 9 - 17 : Κουπλέ.

μ. 17 -24 : Ρεφραίν. Στο ρεφραίν η κύρια μελωδία περνάει από το πεντάχορδο ρε-μι#-φα#-σολ-λα (πεντάχορδο του δρόμου σεγκιάχ) (μ. 17-20).

Τρόπος συνοδείας. Ο τρόπος συνοδείας γίνεται με συγχορδίες και μπασογραμμές.

Στα μέτρα 6 και 7 παρατηρείται μία προσπάθεια μίμησης της κύριας μελωδίας σε ρυθμικό επίπεδο, με χρήση «κάθετου» παιξίματος συγχορδιών και παύση της ρυθμικής συνοδείας, που επανέρχεται στον τρίτο χρόνο του μ.7.(Παράδειγμα 1.1.)



Εναρμόνιση : Βλ. παρτιτούρα.

Αρμονία (αρμονικό μέρος) : Σύμφωνα με τη δυτική αρμονία, το τραγούδι εναρμονίζεται με I (λα-ντο#-μι), IV (ρε-φα-λα), καθώς και με τη συγχορδία VII₈:

και 3^b (σολ-σι b -ρε), που προκύπτει από την έβδομη (σολ) με την προσθήκη μιας $3^{\text{ης}}\mu$ (σολ-σι b) και μια $3^{\text{ης}}M$ (σι b -ρε) προς τα πάνω, στον δρόμο του χιτζαζ, και έχει λειτουργικά το χαρακτήρα V. Όταν ο δρόμος περνάει σε σεγκιάχ, η συνοδεία γίνεται με τη συγχορδία της D (IV#). Στο μέτρο 18 εμφανίζεται για έναν χρόνο η G#dim7 η οποία λύνεται σε Pε+ (δηλαδή (dim)IV#-IV#). Όλες οι παραπάνω συγχορδίες παίζονται, εκτός από τη βασική θέση και σε α' αναστροφή.

Παρατηρείται δε η τάση (σε συγκεκριμένα σημεία του τραγουδιού) να επιλέγεται για φθόγγος του μπάσου των συγχορδιών της κιθάρας, ο βασικός φθόγγος της κύριας μελωδίας. Αναλυτικότερα, η εμφάνιση της I_6 (η ντο# στο μπάσο), γίνεται κατά την μετάβαση στην I_6 από την IV και συμπίπτει σε όλες τις περιπτώσεις με την εμφάνιση του ντο# ως βασικού φθόγγου στην κύρια μελωδία (μέτρα 7, 14, 15, 23). Ενδεικτικό παράδειγμα το μέτρο 16.

(Παράδειγμα 1.3.)

νιά σου.

A Gm

Η μόνη περίπτωση που τα παραπάνω δεν ισχύουν με ακρίβεια (οι νότες ντο# και λα της κύριας μελωδίας εμφανίζονται με καθυστέρηση δεκάτου έκτου) είναι στην αρχή του κομματιού, σημείο στο οποίο έχει καθιερωθεί το άρπισμα των μπάσων στους φθόγγους της La^+ , ως εξής :

(Παράδειγμα 1.4) μ.1.

A

Η IV₆ εμφανίζεται επίσης σε περιπτώσεις όπου η κύρια μελωδία έχει σαν βασικό φθόγγο το φθόγγο του μπάσου (μ.21).

(Παράδειγμα 1.5.) μ. 21.

πό τον πό

Dm Gm

Στην περίπτωση της «VII»²¹⁸, η εμφάνιση της α' αναστροφής δεν φαίνεται να καθορίζεται από το φθόγγο της κύριας μελωδίας σε βαθμό όπως οι προηγούμενες περιπτώσεις και παρατηρείται μη συστηματοποιημένη επιλογή κατάστασης και αλλαγής θέσης της συγχορδίας. Η πιο ελεύθερη χρήση της VII και της κατάστασής της από ευθεία σε VII₆, πιθανώς να οφείλεται στο ότι οι

²¹⁸ Πρόκειται για την προαναφερθείσα θεωρητική συγχορδία VII_{8b} και 3_b (σολ-σι_b-ρε) η οποία θα σημειώνεται σαν «VII» χάριν συντομίας.

νότες σολ και σι^b (οι βάσεις της VII και VII⁶ αντίστοιχα) έχουν παρόμοιο δομικό ρόλο, ανάλογο του προσαγωγέα στην δυτική αρμονία, ελκόμενες αμφότερες από τη βάση του δρόμου (λα).

Τέλος, στα μέτρα 10, 15, 16, 22 και 23, σημειώνεται αλλαγή του αρμονικού ρυθμού, εφόσον οι συγχορδίες αλλάζουν εκτός από τον 1^ο και 3^ο, στον 2^ο ή 4^ο χρόνο ανά περίπτωση, σε ασθενές, δηλαδή, μέρος του μέτρου, ανάλογα με τη συμπεριφορά της μελωδίας. Ενδεικτικά, παρατίθεται το παράδειγμα του μ.22. (Παράδειγμα 1.6.)

μου η φλό-γα

A Dm

Τύπος πτώσης: Συναντιέται μέσα και στο τέλος του κομματιού.

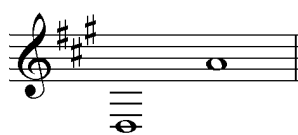
Η κίνηση του μπάσου: Η ταυτοφωνία (στην οκτάβα) με την κύρια μελωδία είναι συνήθης κίνηση στο μπάσο και εναλλάσσεται διαρκώς με την συνοδεία με ρυθμικό σχήμα και συγχορδίες (βλ. μ. 3, 4, 5, 10, 11, 12, 13 κ.α.).

Στο μ.2 το μπάσο εκτελεί μία γέφυρα, συνδέοντας την πρώτη με τη δεύτερη φράση της εισαγωγής, στην οποία εισάγει χρωματικά στοιχεία, (μι-φα-φα#-σολ), δίνοντας την αίσθηση της μετάβασης από την I στην IV μέσω της παρενθετικής δεσπόζουσας της IV.

(Παράδειγμα 1.7.)



Έκταση μπάσου:



2. Το χασαπάκι

Ρυθμός : Χασάπικος

Δρόμος : Νιαβέντ-ραστ.

Βάση : Λα

Τύπος ορχήστρας : Δύο κιθάρες, ακορντεόν,

Δομή (μορφολογικό μέρος) :

μ. 1-8 : Εισαγωγή

μ. 9- 16 : Κουπλέ

μ. 17-21 : Ρεφραίν. Τα πρώτα δύο μέτρα του ρεφραίν είναι σε τρόπο ραστ.

Τρόπος συνοδείας : Η συνοδεία γίνεται με συγχορδίες και μπασογραμμές.

Εναρμόνιση : Βλ. παρτιτούρα.

Αρμονία (αρμονικό μέρος) : Όταν δεν συνοδεύει μονοφωνικά, χρησιμοποιεί τη συγχορδία της I, της V7 και σε λίγες περιπτώσεις την IV6 (μ.4, 14, 16) .Επίσης, στο μέτρο 4 εμφανίζεται η II (με ρόλο DimI σε συνδυασμό με την κύρια μελωδία), και ακολουθείται από την VI. Η V7 χρησιμοποιείται συνήθως σε β' αναστροφή, ωστόσο εμφανίζεται περαστικά και σε ευθεία κατάσταση (μ.14-16). Οι συγχορδίες και οι αναστροφές τους είναι, κατά κανόνα, σταθερές για κάθε στροφή.

Στα μέτρα 5 και 6, το ακορντεόν επενδύει με αρμονία την κύρια μελωδία, έτσι η κιθάρα συνοδεύει πιο λιτά και μονοφωνικά. Στους δύο τελευταίους χρόνους του μ.5 κινείται αρπιστικά στους φθόγγους της Am. Οι συγχορδίες που προκύπτουν από τη συνήχηση ακορντεόν-κιθάρας στο σημείο αυτό φαίνονται παρακάτω.

Παράδειγμα (2.1.) μ.5-6.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a guitar accompaniment for measures 5 and 6. It features a series of chords: G#dim/D, (E), B, Am, and Am. The bottom staff shows the same melodic line with the corresponding chord symbols written below it: G#dim/D, (E), B, Am, Am.

Τύπος πτώσης :

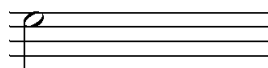
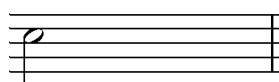


Η κίνηση του μπάσου :

Στα μέτρα 1, 3 και 14, το μπάσο συνοδεύει την κύρια μελωδία μία 3^η. (για την ακρίβεια, μία 10^η) χαμηλότερα, σε στυλ διφωνίας. Ενδεικτικά παρουσιάζεται το μ.3. (Παράδειγμα 2.2)



Σε μια άλλη περίπτωση, η κίνηση του μπάσου εμφανίζει στοιχεία μίμησης. Το ανεξάρτητο μοτίβο-γύρισμα του μέτρου 2 επαναλαμβάνεται μια 5^η ψηλότερα στο μέτρο 4, όπως φαίνεται παρακάτω. (Παράδειγμα 2.3.)



μ.2.



μ.4.

Επίσης, χαρακτηριστικό της οριζόντιας-αντιστικτικής σκέψης του Σκαρβέλη είναι το μέτρο 12. Μια λεπτομερέστερη εξέταση στους δύο αυτούς χρόνους, φανερώνει ότι με την αντιστικτική κίνηση το μπάσο πυκνώνει τον

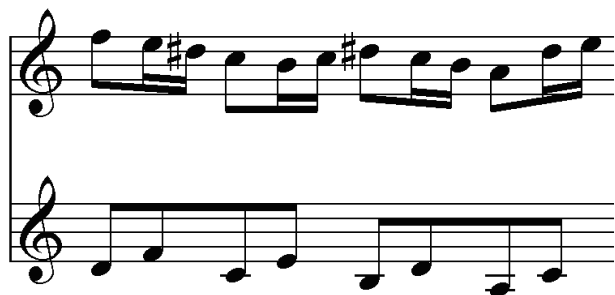
αρμονικό ρυθμό, εναρμονίζοντας διαφορετικά κάθε όγδοο, γεγονός που δεν είναι δυνατό να γίνει με το τυπικό ρυθμικό σχήμα. Οι συνηχήσεις που προκύπτουν θα μπορούσαν να ερμηνευτούν σαν οι βάσεις των συγχορδιών που φαίνονται στο παρακάτω παράδειγμα. (Παράδειγμα 2.4) μ.12.

ντέρ-τια θα με βά - λει, μια ζω-ντο

Dm C G#dim F E

Τέλος, το μέτρο 7 αποτελείται από μια μορφή αλυσίδας της συνοδευτικής κιθάρας αλλά και του ακορντεόν. Η κιθάρα συνοδεύει αντιστικτικά, σχηματίζοντας, με διαστήματα 3^{ης}μ↑ και 4^{ης}↓, τους βασικούς φθόγγους των συγχορδιών της IV, III, II και I. Και στις δύο περιπτώσεις, οι α' κρίκοι βρίσκονται στους δύο πρώτους χρόνους και οι β' στους δύο τελευταίους (στο ακορντεόν ο δεύτερος δεν ολοκληρώνεται). Χαρακτηριστικός της διαφορετικής αντίληψης της αρμονίας είναι ο τρίτος χρόνος του μ.7, στον οποίο η δίσση στη ρε της κύριας μελωδίας αναιρείται (συστηματικά) στο επόμενο όγδοο από την κιθάρα.

(Παράδειγμα 2.5.)



Τέλος, στο μ. 20 η συνοδευτική κιθάρα επαναλαμβάνει αυτούσια το μοτίβο του 3^{ου} χρόνου της κύριας μελωδίας. (Παράδειγμα 2.6.)



Έκταση μπάσου :



3. Τουρκολιμανιώτισσα

Ρυθμός : Γρήγορο ζειμπέκικο (καρσιλαμάς) (2/8+2/8+2/8+3/8)

Δρόμος : Ουσάκ-καρτσιγιάρ.

Βάση : Λα

Τύπος ορχήστρας : Κιθάρα, βιολί, κουταλάκια

Δομή (μορφολογικό μέρος) :

μ. 1-8 : Εισαγωγή.

μ. 9-14 : Κουπλέ.

μ. 15-22 : Ρεφραίν.

Μετά το μ.22 το βιολί εκτελεί αυτοσχεδιασμό (ταξίμι). Το κομμάτι κλείνει με την επανεμφάνιση της εισαγωγής.

Τρόπος συνοδείας : Ο τρόπος συνοδείας γίνεται χωρίς συγχορδίες, με ισοκράτη και μπασογραμμές.

Η κίνηση του μπάσου : Στις περιπτώσεις στάσης της μελωδίας στην πέμπτη (μι), η κιθάρα εναρμονίζει μονοφωνικά με τη χρήση του χαμηλού και ψηλού μι (μ.4, μ.16), όπως φαίνεται στο παράδειγμα 3.1.

(Παράδειγμα 3.1.)



Όταν η μελωδία περνάει στο πεντάχορδο ντο-ρε-μι^b-φα[#]-σολ συνοδεύεται σε ταυτοφωνία από την κιθάρα, εκτός του μ.21, στο οποίο η κιθάρα συνεχίζει το ρυθμικό σχήμα-με ισοκράτη- λα και μι, που χρησιμοποιεί για την συνοδεία του πενταχόρδου λα-σι^(b)-ντο-ρε-μι. Χαρακτηριστικό είναι το διάφωνο διάστημα 8^{ης} ελαττωμένης που σχηματίζεται μεταξύ του μι της κιθάρας και του μι^b της κύριας μελωδίας (7^ο όγδοο). Το συνηχητικό αυτό γεγονός είναι ευπρόσδεκτο, (δεδομένης της συστηματικής χρήσης του) και απ'

ότι φαίνεται, ο τρόπος συνοδείας της μελωδίας (που κινείται στο πενταχόρδο ντο-ρε-μι \flat -φα \sharp -σολ) με ισοκράτη λα-μι (τη συνοδεία, δηλαδή, που χρησιμοποιείται για το πεντάχορδο λα-σι \flat -ντο-ρε-μι) προσδίδει ένταση σε ένα κομβικό σημείο του κομματιού (ένα μέτρο πριν το τέλος του ρεφραίν) και μεγιστοποιεί την ανάγκη «λύσης» της κύριας μελωδίας στο πεντάχορδο της βάσης του δρόμου (λα-σι \flat -ντο-ρε-μι) .

(Παράδειγμα 3.2.) μ.21-22.

βρε ψεύ-τρα και_ πα - νούρ -

Σημειώνεται, επίσης, το ρυθμικό σχήμα των τριών ογδών στον 4^ο χρόνο των μέτρων 8 και 20, η (συστηματική) χρήση του οποίου στα συγκεκριμένα σημεία, φαίνεται να προετοιμάζει την μετάβαση από συνοδεία σε ταυτοφωνία με την κύρια μελωδία σε συνοδεία με ισοκράτη λα και μι, και το οποίο επιτυγχάνει παράλληλα την αποφυγή επανάληψης του χαμηλού λα στο μπάσο. (Παράδειγμα 3.3.).

θά- λασ - σα_____

Τέλος, παρατηρήθηκε ότι κατά τη συνοδεία του μικροδιαστήματος του φθόγγου που βρίσκεται μεταξύ μι και μι^b του τρόπου καρτσιγιάρ, ο Σκαρβέλης άλλοτε παίζει μι^h και άλλοτε μι^b, «διαμορφώνοντας» κατά βούληση το άκουσμα από «μαλακό» σε «σκληρό»²¹⁹. Έτσι, συναντιέται στο μ.8 με σι^h (βλ. παράδειγμα 3.4) και με σι^b στο μ.20. Η επιλογή της αλλοίωσης πιθανώς να σχετίζεται με τις έλξεις που «ασκεί» η μελωδία ανάλογα με την φορά κίνησής της, όπως επίσης και με το σημείο του τραγουδιού στο οποίο καλείται να εισαχθεί. Για παράδειγμα, στο μ.8, πριν το κουπλέ επιλέγεται η μι^h, ενώ στο μ.20 αλλά και στον προτελευταίο χρόνο του κομματιού, μετά τον αυτοσχεδιασμό του βιολιού, προτιμάται η μι^b, σαν περισσότερο ενδεικτική του τρόπου και του τέλους του τραγουδιού.

(Παράδειγμα 3.4.)

μ.8

μ.20

θά- λασ - σα

Γενικά, θα μπορούσε να παρατηρηθεί ότι η κίνηση του μπάσου σε ταυτοφωνία με την κύρια μελωδία αλλάζει, κατά κανόνα, σε συνοδεία με

²¹⁹ Η ορολογία αυτή χρησιμοποιείται τελείως εξαιρετικά και όχι με την έννοια του αυστηρού διαστηματικού προσδιορισμού που έχει στη βυζαντινή μουσική, αλλά περισσότερο ενδεικτικά του ηχοχρώματος που δημιουργείται στο υπό εξέταση παράδειγμα.

ρυθμικό σχήμα, στις περιπτώσεις όπου οι φθόγγοι της κύριας μελωδίας έχουν χρονική αξία μεγαλύτερη του ογδού (συνήθως στο τέλος των φράσεων), όπως στα μέτρα 4, 10, 12, 18 και αλλού. Με άλλα λόγια, η συνοδεία σε ταυτοφωνία ενθαρρύνεται, όταν η κύρια μελωδία κινείται σε όγδοα, ενώ σε αντίθετη περίπτωση επανέρχεται στο ρυθμικό της ρόλο. (Αυτή η συμπεριφορά δεν ισχύει για την εισαγωγή). Ενδεικτικά παρατίθεται το μ.18.(Παράδειγμα 3.5.)



νούρ - γα, —



Έκταση μπάσου:



4. Δερβισάκι

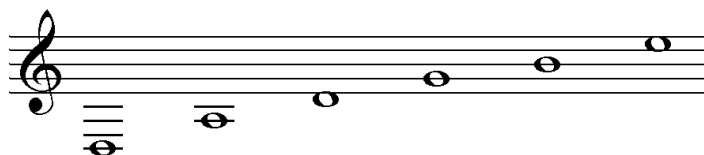
Ρυθμός : Χασάπικο

Δρόμος : Ράστ-νικρίζ

Βάση : Λα

Τύπος κομπανίας : Δύο κιθάρες, βιολί.

Κούρδισμα :



Δομή (μορφολογικό μέρος):

μ. 1-4 : Εισαγωγή.

μ. 5 - 9 : Κουπλε 1.

μ. 10-13 : Κουπλέ 2.

μ. 14-17 : Ρεφραίν.

Τρόπος συνοδείας : Ο τρόπος συνοδείας γίνεται με συγχορδίες, ισοκράτη και μπασογραμμές.

Στο μ.9, η κιθάρα εισάγει μία (πλήρης) κάθετη συνήχηση της Λα-, προσδίδοντας ρυθμική ιδιαιτερότητα στο σημείο και τονίζοντας την αλλαγή του δρόμου από ραστ σε νικρίζ.

(Παράδειγμα 4.1.) μ.9.



Τέλος, αξίζει να παρατηρηθεί η συγκρατημένη χρήση της τρίτης (ντο#) της συγχορδίας της Λα+, όταν πρόκειται για τον δρόμο του ραστ ή ακόμα τη χρήση συνοδείας με ισοκράτη ανά περίπτωση (π.χ. βλ. μ.3), σε σχέση με τον

φανερό τονισμό της Λα- ως πλήρους συγχορδίας, όταν πρόκειται για τον νικρίζ.

Αρμονία (αρμονικό μέρος) : Ως πλήρης συγχορδία εμφανίζεται μόνο η I (αμφότερων των δρόμων), ενώ προτιμάται η συνοδεία με κιθαρόμπασο (μονοφωνικά) στις περιπτώσεις κίνησης της κύριας μελωδίας στην V, IV ή στην (dim)V του νικρίζ. Παρατηρείται η χρήση της (Dim)V (ρε#-φα#-λα-ντο) άλλοτε μονοφωνικά με τη μορφή ισοκράτη (μ.7-μ.9) και σε μια περίπτωση ως τρίφωνη συγχορδία (ελλατωμένη) σε α' αναστροφή (φα#-ντο-ρε#) (μ.16).

Ενδεικτικό παράδειγμα του συνδυασμού τροπικής και αρμονικής σκέψης του Σκαρβέλη αποτελεί το μ.7. Σε αυτή τη περίπτωση η κύρια μελωδία κάνει στάση ενός χρόνου στην 6^ηM (φα#) του δρόμου ραστ, η οποία είναι και η μεγαλύτερη ρυθμική αξία-στάση που συναντιέται στο κομμάτι. Ο συγκεκριμένος φθόγγος υιοθετείται και στο μπάσο, χωρίς όμως τα πρίμα της Λα+ να φαίνεται να αλλάζουν, όπως φαίνεται παρακάτω.

(Παράδειγμα 4.2.)

Το αρμονικό αυτό φαινόμενο, το οποίο στις μέρες μας μπορεί να φανεί «παράδοξο» εκ πρώτης όψεως, (ειδικά η άμεση επαναφορά της φα# στο λα

στον επόμενο χρόνο και όχι στο σολ ή στο μι, όπως θα φαινόταν λογικότερο στην κλασική δυτική αρμονία), αποτελεί προϊόν τροπικής οπτικής της εναρμόνισης. (Στην περίπτωση που ο Σκαρβέλης είχε συνεχίσει το σταθερό ρυθμικό σχήμα σε Λα+, θα δημιουργούνταν στο σημείο η κάθετη συνήχηση μι-φα#, η οποία θα διαρκούσε ουσιαστικά για όλο το χρόνο, λαμβάνοντας υπ' όψιν τη δυναμική της πέννας που ευνοεί τον, έτσι κι αλλιώς δεδομένο, τονισμό του μπάσου. Επίσης, η εισαγωγή διαφορετικής συγχορδίας για την κάλυψη του φα#, όπως Ρε+, Σι±, (Dim)V, Φα#± προφανώς απορρίφθηκε για αισθητικούς λόγους).

Τύποι πτώσεων : Οι πτώσεις που εμφανίζονται μέσα στο κομμάτι είναι της μορφής :



Η πιο στυλιζαρισμένα στη μορφή :



(Δεν αναγράφεται στην παρτιτούρα)

Η τελική πτώση (μ.17) είναι της μορφής :



Η κίνηση του μπάσου : Ενίοτε, σε κομβικά σημεία του κομματιού, η συνοδευτική κιθάρα δημιουργεί μικρά μοτίβα (τριών χρόνων) «αναλύοντας» αρπιστικά τη συγχορδία (μ.8, μ.15).Ενδεικτικά παρατίθεται μέρος του μ.8.

(Παράδειγμα 4.3.)



σπά - σεις.

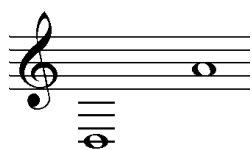


Οι μπάσογραμμές είναι άλλοτε ταυτόφωνες με την κύρια μελωδία (βλ. μ.2, μ.4, μ.13, μ.17) και άλλοτε περιλαμβάνουν στιγμιαία χρησιμοποίηση ανοιχτών χορδών(μ.1, μ.7) όπως φαίνεται στο παράδειγμα 4.4.



(Παράδειγμα 4.4.)

Έκταση μπάσου :



5.Πολίτισσα

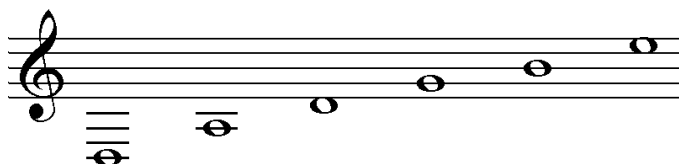
Ρυθμός : Χασάπικο

Δρόμος : Ράστ-νικρίζ.

Βάση : Ρε

Τύπος ορχήστρας : Δύο κιθάρες, ακορντεόν.

Κούρδισμα :



Δομή (μορφολογικό μέρος) :

μ.1-6 : Εισαγωγή. Η εισαγωγή στα μέτρα 1-3 κινείται σε δρόμο ραστ και στα μέτρα 4-6 σε νικρίζ.

μ.7-11 : Κουπλέ σε ράστ. (μ.10-11: οργανικό μέρος-πέρασμα).

μ.12-15 : Ρεφραίν σε νικρίζ.

Το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή.

Τρόπος συνοδείας : Ο τρόπος συνοδείας γίνεται με συγχορδίες, ισοκράτη και μπασογραμμές. Χαρακτηριστικό στοιχείο της συνοδείας του τραγουδιού είναι ότι ο Σκαρβέλης αλλάζει συστηματικά τον τρόπο συνοδείας του από πλήρεις συγχορδίες σε συνοδεία με ισοκράτη, στο σημείο που η εισαγωγή περνά από τον ραστ στον νικρίζ και για όσο η εισαγωγή κινείται σε νικρίζ (μ.4-6). Παρόλα αυτά, στα μέσα του κομματιού, παράλληλα με τη φωνή της τραγουδίστριας, ο νικρίζ εναρμονίζεται με πλήρεις συγχορδίες και όχι με ισοκράτη. Άρα, η αλλαγή

της συνοδείας σε ισοκράτη στην περίπτωση της εισαγωγής, στην οποία, ελλείψει φωνής, η κιθάρα ακούγεται πιο δυνατά και καθαρά, ίσως είναι μία προσπάθεια αποφυγής της απότομης μετάβασης από συνοδεία με ρε+ σε συνοδεία με ρε-.

Εναρμόνιση : (Βλ. παρτιτούρα)

Αρμονία (αρμονικό μέρος) : Στο τραγούδι χρησιμοποιείται η I(η) για τον ραστ και οι I, IV, III, DimV και DimI για τον νικρίζ. Όλες οι συγχορδίες με εξαίρεση την I του ραστ, εμφανίζονται στο ρεφραίν του κομματιού, το οποίο είναι επίσης και η μόνη περιοχή εναρμόνισης του νικρίζ με πλήρεις συγχορδίες στο τραγούδι (μ.12-15).

Παρουσιάζουν ενδιαφέρον οι συγχορδίες που χρησιμοποιεί ο Σκαρβέλης για την εναρμόνιση αυτού του μέρους, καθώς και η κατάσταση στην οποία τις χρησιμοποιεί, φροντίζοντας η βάση κάθε συγχορδίας να ακολουθεί την πορεία της κύριας μελωδίας, κυρίως στα μέτρα 13-14-15. Η κίνηση αυτή έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργούνται οι βαθμίδες III σε β' αναστροφή και II με όξυνση της τρίτης σε β' αναστροφή. Επίσης, σε κάποιες περιπτώσεις (μ.14 2^{ος} χρόνος, μ.15. 2^{ος} χρόνος), το μπάσο που επιλέγει ο Σκαρβέλης, παραλείποντας τους ξένους φθόγγους της μελωδίας, «προαναγγέλλει» κατά ένα τρόπο το μουσικό υλικό της κύριας μελωδίας, «προλαμβάνοντας», στις περιπτώσεις αυτές, την εμφάνισή του²²⁰. Τέλος, η

²²⁰ Το χαρακτηριστικό αυτό στοιχείο συνοδείας του Σκαρβέλη θα παρατηρηθεί αποτελεσματικότερα και σε επόμενα παραδείγματα.

αλλαγή συγχορδίας στο δεύτερο και τέταρτο χρόνο στα μέτρα 14 και 15 του ρεφραίν αποτελούν στοιχείο πύκνωσης του αρμονικού ρυθμού και σημείο αρμονικής κορύφωσης του κομματιού. (Παράδειγμα 5.1.) μ. 14 -15.



χό-ρευ-ες μα - νού - λα μου α - πά -νω στο_ Κου - κά - κι.

F E Dm F E

Παρατηρούμε ότι για την εναρμόνιση του σολ# στο τετράχορδο ρε-μι-φα-σολ#-λα του νικρίζ, χρησιμοποιείται άλλοτε η (Dim)V και άλλοτε η E (μισολ#-σι), συγχορδία που μπορεί να περιγραφεί ως II με αυξημένη την 3^η (και την 5^η). Η χρήση της συγχορδίας αυτής, η οποία δεν χρησιμοποιείται με αυτή τη λειτουργία και τεχνική στη δυτική κλασσική αρμονία (πρόκειται για τη δεσπόζουσα δεσποζούσης), είναι χαρακτηριστική της προσαρμοστικότητας του Σκαρβέλη στην εναρμόνιση των λαϊκών δρόμων. Χαρακτηριστικό είναι επίσης ότι η V δεν υφίσταται ως πλήρης συγχορδία αλλά μόνο ως ισοκράτης (μ.13).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η επιλογή των μπάσων του μέτρου 10, τα οποία, όπως στην προηγούμενη περίπτωση, ταυτοφωνούν με την κύρια μελωδία (1^{ος} χρόνος), αλλά και προλαμβάνουν την εμφάνισή της (2^{ος} και 3^{ος} χρόνος). Σε αυτή την περίπτωση, αντίθετα με πριν, τα πρίμα φαίνεται να

παίζουν σταθερά την D. (Παράδειγμα 5.2.) μ.10.

10

ντέρ-τια στο κορμί_____

Η κίνηση του μπάσου

Στο μέτρο 2 το μπάσο σχηματίζει δυο μικρά μοτίβα στα ασθενή μέρη του μέτρου. Το πρώτο μοτίβο μιμείται σε ρυθμικό επίπεδο το σχήμα του πρώτου χρόνου της κύριας μελωδίας αλλά μελωδικά έχει αντιθετική σχέση με αυτό ενώ το δεύτερο επανεμφανίζει αυτούσιο το σχήμα του 4^{ου} χρόνου (της κύριας μελωδίας) με τη μορφή «απάντησης» μια οκτάβα χαμηλότερα. (Παράδειγμα 5.3.) μ.2.

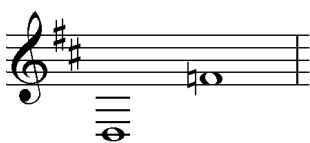
Τέλος, παρατηρείται ότι μετά τη μετάβαση σε συνοδεία με ισοκράτη (μ.4) και μόνο για το συγκεκριμένο σημείο του μέτρου, ο Σκαρβέλης εισάγει την 3^η της συγχορδίας, κάνει δηλαδή ένα άρπισμα στη συγχορδία της D,

προφανώς για να τονίσει την αλλαγή της τροπικής κατάστασης και την
 βάρυνση της φα# σε φα. Δεν υπάρχει άλλη εισαγωγή της φα^β στο βασικό
 ρυθμικό σχήμα με ισοκράτες ρε-λα-ρε των επόμενων τριών μέτρων (ούτε στην
 επανάληψη), γεγονός που δείχνει την συντηρητικότητα-εκλεκτικότητα με την
 οποία αντιμετωπίζονταν διαστήματα που «αλλοίωναν» την (επιθυμητή)
 μονοφωνικότητα των μελωδιών, όπως αυτό της 3ης. Το μικρό αυτό αρπιστικό
 σχήμα επαναλαμβάνεται σε κάθε στροφή.

(Παράδειγμα 5.4)



Έκταση μπάσου :



6. Βρε χήρα κάθισε καλά

Ρυθμός : Τσιφτετέλι

Βάση : Ντο

Δρόμος : Ουσάκ-καρτσιγιάρ

Τύπος ορχήστρας : Κιθάρα, βιολί, κανονάκι, κρουστά (ζήλια? ποτηράκια?)

Δομή (μορφολογικό μέρος) :

μ.1-8 : Εισαγωγή.

μ.9-16 : Κουπλέ 1.

μ.17-24 : Κουπλέ 2.

μ.25-32 : Ρεφραίν.

Μετά την τελευταία εισαγωγή το βιολί εκτελεί αυτοσχεδιασμό. Το κομμάτι τελειώνει με ένα καταληκτικό μέρος όμοιο της εισαγωγής.

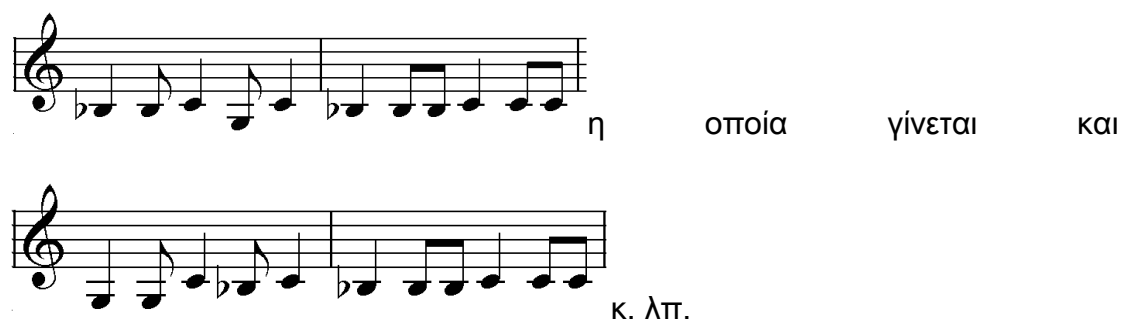
Τρόπος συνοδείας : Δεν υπάρχει χρήση συγχορδιών. Η συνοδεία είναι μονοφωνική, με μπασογραμμές ταυτόφωνες στην κύρια μελωδία. Η κιθάρα δε συνοδεύει με κάποιο τυπικό ρυθμικό σχήμα, όπως στις υπόλοιπες περιπτώσεις μονοφωνικής συνοδείας με ισοκράτη, αλλά κινείται ταυτόφωνα με την κύρια μελωδία, σε ολόκληρο, σχεδόν, το κομμάτι. Η μόνη περίπτωση συνοδείας με κάποιο ρυθμικό σχήμα αφορά στα μέτρα 16-17 και εισάγεται στη δεύτερη στροφή, (το σημείο αναγράφεται ενδεικτικά στην παρτιτούρα). Χαρακτηριστικός είναι και ο τρόπος προετοιμασίας του ρυθμικού σχήματος στο μ.15.

(Παράδειγμα 6.1.)

14

θάρ - ρος.

Από αυτό το σημείο και μετά, η χρήση του ρυθμικού αυτού σχήματος είναι περιστασιακή. Επανέρχεται σταθερά στον αυτοσχεδιασμό του βιολιού με την παρακάτω βασική μορφή, (παράδειγμα 6.2),



η οποία γίνεται και
κ. λπ.

(δεν αναγράφεται στην παρτιτούρα)

Τύπος πώσης:



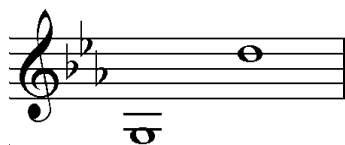
Η κίνηση του μπάσου: Η πλήρης ταυτοφωνία με την κύρια μελωδία αίρεται σε ορισμένες περιπτώσεις (μ.1,5,9,11,14,23) για την ανάγκη καθορισμού του τροπικού περιβάλλοντος. Έτσι, η μπασογραμμή στα μέτρα αυτά περιλαμβάνει κάποιες νότες με δομικό ρόλο στον ουσάκ (ντο- σολ) και ως ένα βαθμό τη λα, στην περίπτωση του μέτρου 5 που δεν ανήκουν στην κύρια μελωδία. Παρατίθεται ενδεικτικά το παράδειγμα του μ.23.(Παράδειγμα 6.3.)

23



και μη με φο - βε -
(ο-)

Έκταση μπάσου :



7.Αλανιέρα σεβνταλού

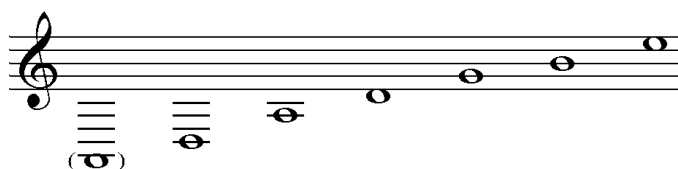
Ρυθμός : Χασάπικο

Δρόμος : (Ουσάκ-) ²²¹καρτσιγιάρ – σεγκιάχ.

Βάση : Λα

Τύπος ορχήστρας : Δύο κιθάρες, βιολί, κουταλάκια

Κούρδισμα :



Δομή (μορφολογικό μέρος) :

μ. 1-4 : Εισαγωγή.

μ.5-12 : Κουπλέ 1.

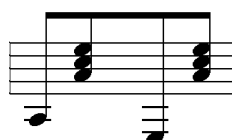
μ.13-20 : Κουπλέ 2 σε σεγκιάχ.

μ. 20-25 : Ρεφραίν.

²²¹ Ο δρόμος καρτσιγιάρ τις περισσότερες φορές συνυπάρχει με τον ουσάκ.

Τρόπος συνοδείας : Ο τρόπος συνοδείας γίνεται με συγχορδίες, ισοκράτη και μπασογραμμές.

Όσον αφορά τη συνοδεία με συγχορδίες, η κιθάρα παραλλάσει καθόλη τη διάρκεια του κομματιού το ρυθμικό σχήμα : (Παράδειγμα 7.1.)



σε :



Η ρυθμική παραλλαγή αυτή τοποθετείται σε διάφορα μέρη του μέτρου και όχι μόνο στη συγχορδία της I και φαίνεται να είναι συνάρτηση της ρυθμικής κίνησης της μελωδίας (ειδικά των δύο δεκάτων έκτων στα μέτρα 21, 22, 15 και αλλού) και της γενικότερης δυναμικής του κομματιού.

Η μπασογραμμή συνοδεύει σε ταυτοφωνία την κύρια μελωδία, με λίγες εξαιρέσεις που θα εξεταστούν παρακάτω.

Αρμονία (αρμονικό μέρος) : Η μελωδία, σύμφωνα με τη συμπεριφορά του δρόμου καρτσιγιάρ, κάνει στάσεις στους δομικούς φθόγγους λα-ντο-ρε.

Κατά την κίνηση της μελωδίας στο τετράχορδο λα-σι-ντο-ρε η εναρμόνιση γίνεται με την I (Am).

Κατά την κίνηση στο τετράχορδο ντο-ρε-μι \flat -φα \sharp -σολ η κιθάρα συνοδεύει διακριτικά (όσον αφορά στα πρίμα) με την πλήρη συγχορδία της ντο-, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν III \flat (Cm).

Τέλος, στο πεντάχορδο ρε-μι \flat -φα \sharp -σολ-λα (η βάση του χιτζάζ) ο Σκαρβέλης επιλέγει την μονοφωνική συνοδεία χωρίς πλήρεις συγχορδίες.

Γίνεται παρόλα αυτά η αρπιστική ανάλυση της συγχορδίας της D ως εξής:

(Παράδειγμα 7.2.) μ.2.



Αντίθετα, από το πέρασμα του πενταχόρδου του ρε στο τετράχορδο της ντο, γίνεται περαστική χρήση της σολ \sharp (VII \sharp) σε ευθεία κατάσταση (3,7,11,13,23), συγχορδία που στη συγκεκριμένη περίπτωση παίζει το ρόλο παρενθετικής δεσπόζουσας για την III \flat . Είναι χαρακτηριστική η χρήση της στα μέτρα 3,13 και 17. (Παράδειγμα 7.3.)



Η περιγραφείσα αρμονική συμπεριφορά είναι κατά κανόνα σταθερή για κάθε στροφή.

Τύπος πτώσης:

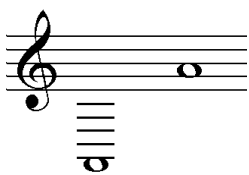
Η κίνηση του μπάσου : Εκτός από το παράδειγμα 7.2. (άρπισμα της D που εξετάστηκε παραπάνω σε συσχετισμό με τα τετράχορδα) παρατηρήθηκε επίσης αρπιστική κίνηση στη συγχορδία της VII^η (G), σε συνδυασμό με την κίνηση σε ταυτοφωνία με την κύρια μελωδία. (Παράδειγμα 7.4.)



· πωσ έμπ - λε-



Έκταση μπάσου : Το γεγονός ότι στο μέτρο 5 ακούγεται η λα-με πέντε γραμμές κάτω από το πεντάγραμμο-(1^{ος} χρόνος), αποδεικνύει ότι ο Σκαρβέλης έπαιζε και κιθάρα με δύο μπράτσα²²². Με αυτά τα δεδομένα, η έκταση του μπάσου στο συγκεκριμένο τραγούδι έχει ως εξής :



²²² Δεν είναι πιθανό το ενδεχόμενο κουρδίσματος της χορδής Μι στη χαμηλή αυτή συχνότητα καθώς αυτή φαίνεται να χρησιμοποιείται κουρδισμένη σε Ρε. Η περίπτωση η Μι να χρησιμοποιείται κανονικά και η Ρε να υπάρχει στη δεύτερη ταστιέρα μαζί με την χαμηλή Λα φαίνεται λιγότερο πιθανή, κρίνοντας από τα δεδομένα της ηχογράφησης.

8. Η μάνα σου θα το πληρώσει

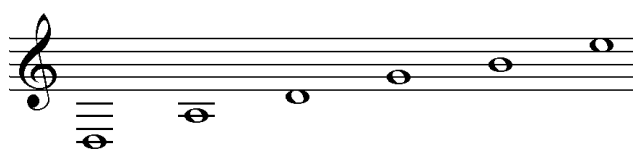
Ρυθμός : Χασάπικο

Δρόμος: Νιαβέντ-νικρίζ(-σεγκιάχ).

Βάση : Λα

Τύπος ορχήστρας: Δύο κιθάρες, βιολί.

Κούρδισμα :



Δομή (μορφολογικό μέρος) :

μ.1-6 : Εισαγωγή

μ.7-12 : Κουπλέ

μ.13-18 : Ρεφραίν

μ. 19-29 : Οργανικό μέρος.(Α' μέρος σε νικρίζ, Β' σε σεγκιάχ και κατάληξη σε νικρίζ).

Μετά το τέλος της δεύτερης στροφής και της εισαγωγής (μέτρο 19), το tempo αυξάνεται, προσδίδοντας στο μέρος αυτό χορευτικό χαρακτήρα, και παρουσιάζεται νέο μουσικό υλικό. Το οργανικό αυτό μέρος κινείται μορφολογικά ως εξής :

μ.19-21: Πρώτο μέρος (σε νικρίζ)

μ.22-26: Δεύτερο μέρος σε σεγκιάχ.

μ.27-29: Τελικό τμήμα

Τρόπος συνοδείας : Ο τρόπος συνοδείας γίνεται με συγχορδίες, ισοκράτη και μπασσογραμμές.

Αρμονία (αρμονικό μέρος) : Χρησιμοποιούνται οι συγχορδίες : I, V, IV, (Dim)V, Επισημαίνεται η συχνότερη χρήση V σε β' αναστροφή (χωρίς απαραίτητη τυποποίηση στη χρήση της). Η IV παίζεται σε α' αναστροφή μόνο ειδικά στην περίπτωση του παραδείγματος 8.1. (βλ. παρακάτω)

Η (Dim)V (ρε#-φα#-λα-ντο) παίζεται (πλήρης) σε ευθεία κατάσταση (μ.15) και σε α' αναστροφή (μ.20,21) και ακολουθείται γενικά από την I και ειδικά στο μ.21 από την V. Χαρακτηριστικό της χρήσης της Dim στην τεχνική του Σκαρβέλη είναι το μ.21, στο οποίο η Dim συνοδεύεται μονοφωνικά (φα#).

Παρακάτω παρουσιάζεται ξεχωριστά το μέτρο 15, σαν ενδεικτικό σημείο αρμονικής κορύφωσης και πύκνωσης του αρμονικού ρυθμού, από την άποψη ότι η εναρμόνιση γίνεται με διαφορετική συγχορδία σε κάθε χρόνο. Ο Σκαρβέλης χρησιμοποιεί για βάση των τεσσάρων αυτών συγχορδιών τους βασικούς φθόγγους της κύριας μελωδίας, απαλείφοντας τους ξένους φθόγγους (προηγήσεις). Έτσι, έχει τη δυνατότητα να μιμηθεί την κύρια μελωδία χωρίς να διακόψει την αρμονική και ρυθμική συνοδεία.

(Παράδειγμα 8.1.) μ.15.



και ε - μέ - να πια να με ξε -



E G#dim⁷/F Am D#dim⁷

Τύπος πτώσης:

Στο συγκεκριμένο κομμάτι δεν παρατηρήθηκε αρμονική τυποποίηση σε όλα τα μέρη του τραγουδιού. Κάποιες φράσεις, χωρίς ξεκάθαρο τονικό κέντρο, εναρμονίζονται με διαφορετικές, κάθε φορά, συγχορδίες. Παρατίθεται ενδεικτικά το παράδειγμα της φράσης των μέτρων 7 και 11. (Παράδειγμα 8.2)

μ.7

μ.11

Η κίνηση του μπάσσο : Το μπάσσο συχνά κινείται ανεξάρτητα από την κύρια μελωδία σχηματίζοντας αρπυστικά μοτίβα (μ.2, μ.4, μ.6, μ.10) .

Παρουσιάζεται ενδεικτικά το μ.2. (Παράδειγμα 8.3.)



Σημειώνεται η παρουσία μικρών φράσεων-ανταποκρίσεων, όπως στην περίπτωση του μ.23, στο οποίο η κιθάρα μιμείται την κύρια μελωδία σε διάστημα 3ηςμ (10ης μ) χαμηλότερα. (Παράδειγμα 8.4.) μ.23.



Επίσης, παρατηρήθηκε η παρουσία ανεξάρτητων φράσεων μεταξύ συνοδευτικής και σολιστικής κιθάρας, που ανοίγουν ένα «διάλογο» δύο μέτρων, όπως φαίνεται παρακάτω (Παράδειγμα 8.5) μ.25-26²²³.



Οι δύο τελευταίοι χρόνοι του μ.28 είναι ενδεικτικοί της όμοιας «φύσης» της κιθάρας με το μπάσο (εξόν και ο όρος «κιθαρόμπασο»), στο ρεμπέτικο και ειδικά στον Σκαρβέλη, που συνδυάζει αρμονική και ρυθμική κάλυψη).

(Παράδειγμα 8.6.) μ.28.

²²³ Το μέρος αυτό της σολιστικής κιθάρας δεν αναγράφεται στην παρτιτούρα.

28 1.

Έκταση μπάσου:

9. Σπάστα τα πληρώνω

Ρυθμός : Συρτός

Δρόμος : Ουσάκ

Βάση : Λα

Τύπος ορχήστρας : Δύο κιθάρες, βιολί,

Κούρδισμα :

Δομή (μορφολογικό μέρος) :

μ. 1-8 : Εισαγωγή

μ. 9-26 : Κουπλέ

μ. 27-34 : Ρεφραίν

Τρόπος συνοδείας : Ο τρόπος συνοδείας γίνεται με συγχορδίες, ισοκράτη (μ.4) και μπασσογραμμές (μ.8, μ.14). Όσον αφορά τη συνοδεία με συγχορδίες, χρησιμοποιείται το τυπικό ρυθμικό σχήμα που φαίνεται παρακάτω, ή στιγμιαίες παραλλαγές του. (Παράδειγμα 9.1.)



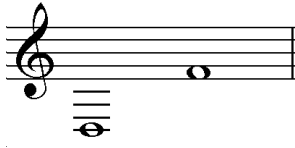
Αρμονία (αρμονικό μέρος) : Το τραγούδι εναρμονίζεται στο μεγαλύτερο μέρος του με I (πλήρης, σε ευθεία κατάσταση). Στην περίπτωση που η μελωδία κινείται στην IV παύει το ρυθμικό σχήμα με συγχορδίες και η συνοδεία γίνεται μονοφωνικά, με ισοκράτη (μ.4, μ.18, μ.30) ή με ταυτοφωνία (στην οκτάβα) με την κύρια μελωδία.

Η κίνηση του μπάσου : Χαρακτηριστική περίπτωση της χρήσης των ανοιχτών χορδών-μπάσων είναι η περίπτωση του μ.14, στο οποίο ο Σκαρβέλης χρησιμοποιεί την χαμηλή μι στο ελεύθερο όγδοο του τέλους του μέτρου, κατά την παύση της κύριας μελωδίας, ενισχύοντας ρυθμικά και αρμονικά την κατάληξη στη λα, και προετοιμάζοντας την αλλαγή συνοδείας από ταυτοφωνία με την κύρια μελωδία σε συνοδεία με συγχορδίες.

(Παράδειγμα 9.2.) μ.14.



Έκταση μπάσου:



10. Μέσα στο Πασαλιμάνι

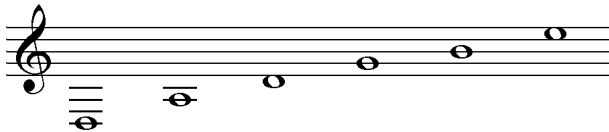
Ρυθμός : Γρήγορο ζειμπέκικο, (2/8+3/8+2/8+2/8). (Αργιλαμάς)

Δρόμος : Ουσάκ

Βάση : Ρε

Τύπος κομπανίας : Κιθάρα, βιολί, κανονάκι, ποτηράκια

Κούρδισμα:



Δομή (μορφολογικό μέρος) :

μ. 1-4 : Εισαγωγή

μ. 5-7 : Κουπλέ

μ. 8-11: Ρεφραίν

Τρόπος συνοδείας : Ο τρόπος συνοδείας γίνεται με ισοκράτη και μπασογραμμές.

Αρμονία (αρμονικό μέρος) : Δε γίνεται χρήση συγχορδιών. Η υποστήριξη της μελωδίας γίνεται με ισοκράτη.

Το κομμάτι κινείται στο περιβάλλον της I και IV, με μεθοδικότητα στην συνοδεία.

Τύπος πτώσης:

Η κίνηση του μπάσου : Οι μπασογραμμές είναι γενικά ταυτόφωνες με την κύρια μελωδία (μ. 1, 6, 7 κ.α.). Σε άλλες περιπτώσεις η ταυτοφωνία με την κύρια μελωδία παραλλάσσεται με τη χρήση «ξένων» φθόγγων (ετεροφωνία), όπως στην περίπτωση του 6^{ου}, 7^{ου} και 8^{ου} χρόνου του μέτρου 8.

(Παράδειγμα 10.1.)

Στον 4^ο χρόνο του ίδιου παραδείγματος παρατηρείται επίσης η συνήθης (μ.6, μ.8) χρήση της ανοιχτής χορδής-ισοκράτη (Ρε), η οποία χρησιμοποιείται στη συγκεκριμένη περίπτωση άμα τη εμφανίσει στην κύρια μελωδία αξίας μεγαλύτερης από το βασικό χτύπο του ρυθμού (το όγδοο), ούτως ώστε να διασφαλίσει τη ρυθμική συνέχεια και, ταυτόχρονα, να τονίσει, με την επιβλητικότητα της χαμηλής Ρε, το αρμονικό περιβάλλον.

Τέλος, παρατηρείται μετατόπιση της μπασογραμμής κατά μία 8^η↑ (μ.8,μ.10). Το «πήδημα» οκτάβας στη συγκεκριμένη περίπτωση φαίνεται να

γίνεται για τεχνικούς λόγους, για να αποφευχθεί το παίξιμο στην χαμηλή ρε, της οποίας η τάση είναι χαμηλή λόγω του χαμηλότερου κουρδίσματος.

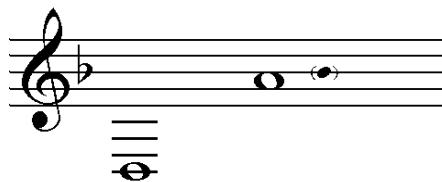
(Παράδειγμα 10.2.)



λα ό-λο έ-να πας και τρί - γυρ-ν



Έκταση μπάσου:



11. Είσαι γκρινιάρρα και γλωσσού

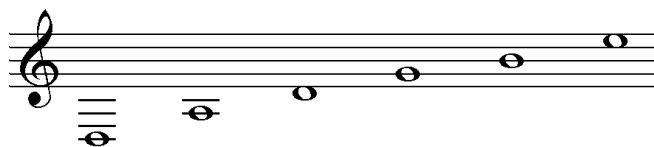
Ρυθμός : Χασάπικο

Δρόμος : Νιαβέντ

Βάση : Λα

Τύπος κομπανίας : Δύο κιθάρες, βιολί, ζήλια

Κούρδισμα :



Δομή (μορφολογικό μέρος) :

μ. 1-8 : Εισαγωγή

μ. 9-10 : Κουπλέ

μ. 11-14 : Οργανική ανταπόκριση

μ.15-16 : Ρεφραίν

Το κομμάτι κλείνει μετά από επανέκθεση της εισαγωγής σε αυξημένο tempo.

Τρόπος συνοδείας : Η κιθάρα συνοδεύει κατά το πλείστον με συγχορδίες, δε λείπουν όμως και οι περιπτώσεις ταυτόφωνης κίνησης της γραμμής συνοδείας με την κύρια μελωδία (μ.4, μ.11, μ.14), ή οι περιπτώσεις ετεροφωνίας οι οποίες περιλαμβάνουν επίσης την ενσωμάτωση ανοιχτών χορδών-ισοκρατών οι οποίες διαφοροποιούν την ταυτοφωνία κιθάρας-κύριας μελωδίας. Ενδεικτικά παρατίθεται το παράδειγμα 11.1 του μ.8.

(Παράδειγμα 11.1)



Εναρμόνιση : (Βλ. παρτιτούρα)

Αρμονία (αρμονικό μέρος) : Χρησιμοποιούνται οι συγχορδίες I,IV,V,VII (Dim)I και (Dim)V. Μία προσεκτική ακρόαση φανερώνει την, σχεδόν απόλυτη, συστηματοποίηση της συνοδείας του Σκαρβέλη.

Χρησιμοποιείται α' και β' αναστροφή για την V, ενώ για η IV εμφανίζεται μόνο σε πρώτη αναστροφή. Επίσης, η I στο μ.3 γίνεται παρενθετική δεσπόζουσα

(σε α' αναστροφή) της IV. Τέλος, η (Dim)V (ρε#-φα#-λα-ντο) (μ13,μ.16) χρησιμοποιείται σε α' αναστροφή και λύνεται σε V .

Στα μ.9 και 10 παρατηρείται η τάση οι νότες του μπάσου να είναι ίδιες με αυτές της βασικής μελωδίας. Έτσι το μπάσο κινείται βηματικά, σύμφωνα με τη μελωδία, πάνω στο πεντάχορδο ρε-μι-φα-σολ#-λα όπως παρακάτω :

(παράδειγμα 11.2.)

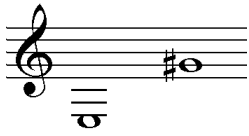
α - κου - σα σε πή - ρα με — λαχ -

G#dim⁷/F E G#dim⁷/F Am

Τύπος πτώσης :

Κίνηση του μπάσου : Χαρακτηριστική του ρυθμικού ρόλου της συνοδευτικής κιθάρας και της ποικιλίας με την οποία αυτός εκφράζεται είναι η περίπτωση του μ.13 στο οποίο ο Σκαρβέλης προετοιμάζει και ισχυροποιεί την πτώση σε I του μ.15 παίζοντας σε αντιχρονισμό. (Παράδειγμα 11.3.)

Έκταση μπάσου:



12. Το γλυκό φιλί

Ρυθμός : Γρήγορο ζειμπέκικο, 2/8+3/8+2/8+2/8 (αργιλαμάς)

Δρόμος : Ουσάκ

Βάση : Ρε

Τύπος ορχήστρας : Δύο κιθάρες, βιολί, ποτηράκια

Δομή (μορφολογικό μέρος) :

μ. 1-6 : Εισαγωγή

μ. 7-11 : Κουπλέ

μ.11-14 : Ρεφραίν

Μετά το τέλος των στίχων γίνεται αυτοσχεδιασμός στο βιολί. Η εισαγωγή επαναλαμβάνεται δύο φορές πριν το τέλος του κομματιού.

Τρόπος συνοδείας : Ο τρόπος συνοδείας γίνεται με ρυθμικό σχήμα με ισοκράτη, χωρίς τη χρήση συγχορδιών. Χαρακτηρίζεται από λιτότητα και ακρίβεια όσον αφορά το υλικό και τη συστηματοποίηση με την οποία χρησιμοποιείται.

Αρμονία (αρμονικό μέρος): Όταν η κύρια μελωδία βρίσκεται στο πρώτο πεντάχορδο (ρε-μι-φα-σολ-λα), χρησιμοποιείται το σχήμα:



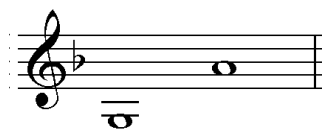
και όταν κινείται στο τετράχορδο σολ-λα-σι-ντο, χρησιμοποιείται το σχήμα :



Τύπος πτώσης: Ο τύπος πτώσης που παρουσιάζεται με τη λήξη της εισαγωγής, ενδιάμεσα (μ.6) και στο τέλος του τραγουδιού, είναι η παρακάτω :



Έκταση μπάσου:



13. Στα ξένα μ'άφησες

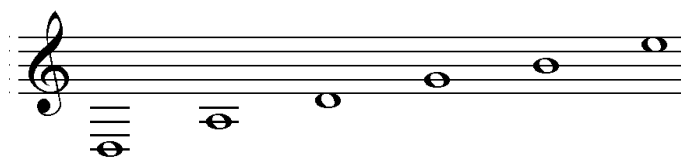
Ρυθμός : Απτάλικο ζειμπέκικο

Δρόμος : Ουσάκ

Βάση : Ρε

Τύπος ορχήστρας : Δύο κιθάρες, βιολί, μπαγλαμάς.

Κούρδισμα :



Δομή (μορφολογικό μέρος) :

μ. 1-4 : Εισαγωγή.

μ. 5-7 : Κουπλέ.

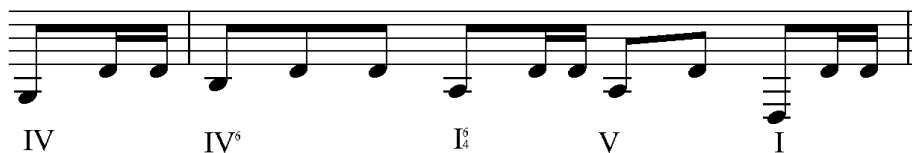
μ. 8-11 : Ρεφραίν.

μ. 12-13 : Καταληκτικό μέρος.

Τρόπος συνοδείας : Ο τρόπος συνοδείας γίνεται με ισοκράτη και μπασογραμμές.

Αρμονία (αρμονικό μέρος) : Το κομμάτι κινείται σε γενικές γραμμές στον «τονικό χώρο» της I. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η εκλεπτυσμένη συνοδεία του Σκαρβέλη στην περίπτωση κίνησης της κύριας μελωδίας στο τετράχορδο σολ-λα-σι(♭)-ντο, κατά την οποία εισάγει στο ρυθμικό σχήμα με ισοκράτη τα μπάσα της IV και της IV σε α' αναστροφή (σολ και σι♭) δίνοντας, με την ιδιαίτερη-καθιερωμένη σε κάθε στροφή- επιλογή των μπάσων, την εντύπωση της σύνδεσης IV - IV σε α' αναστροφή (ή VI) - I σε β' αναστροφή - V - I, όπως φαίνεται στο παράδειγμα.

(Παράδειγμα 13.1.)



(Η παραπάνω αναφορά σε συγχορδίες αφορά μόνο τις βάσεις τους και όχι τους υπόλοιπους φθόγγους που τις αποτελούν, οι οποίοι στη συγκεκριμένη περίπτωση απουσιάζουν λόγω της συνοδείας με ισοκράτη)

Το υπό εξέταση γεγονός αποτελεί, παράλληλα, και σημείο αρμονικής κορύφωσης του κομματιού, εφόσον είναι το μόνο σημείο το οποίο κινείται στον «τονικό χώρο» της IV. Η αρμονική κορύφωση με αυτόν τον τρόπο αποτελεί στοιχείο του προσωπικού συνθετικού ύφους του Σκαρβέλη²²⁴.

Τύπος πτώσης:



Η κίνηση του μπάσου: Επισημαίνονται οι παρακάτω ιδιαίτερες περιπτώσεις :

Στη πρώτη περίπτωση, το μπάσο παίζει τους βασικούς φθόγγους της κύριας μελωδίας στο ισχυρό κάθε χρόνου, χωρίς να σταματάει την ρυθμική συνοδεία με ισοκράτη την ανοιχτή χορδή της ρε, στα ασθενή μέρη του χρόνου, όπως φαίνεται στο παράδειγμα.

(Παράδειγμα 13.2)

²²⁴ Περισσότερες πληροφορίες στο μέρος 2, υποκεφάλαιο 2.2.



Στην επόμενη περίπτωση, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η συμπεριφορά της συνοδευτικής κιθάρας στην περίπτωση της «ταυτόφωνης» συνοδείας νότας που δεν ανήκει στον ιστονικό συγκερασμό, την οποία συνοδεύει περνώντας χρωματικά και από τους δύο φθόγγους που βρίσκονται εκατέρωθεν της νότας με μικροδιάστημα. (Παράδειγμα 13.3)

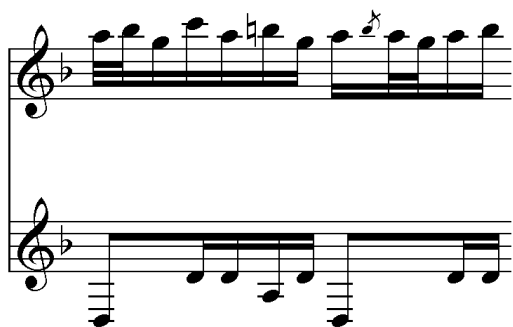


αρ - νή - θη - κα — για σέ - να

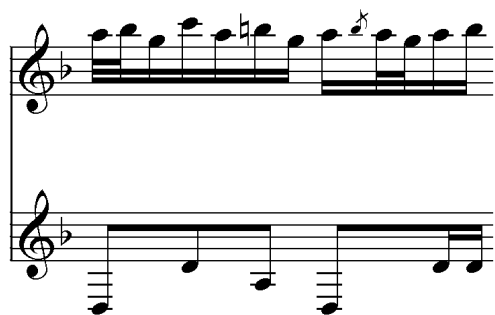


Επίσης, στα τρία πρώτα όγδοα του μ. 7 το ρυθμικό σχήμα παρουσιάζεται με «συνεπτυγμένη» μορφή, ενδεικτικό της προσαρμοστικότητας της συνοδείας ανάλογα με το υλικό της κύριας μελωδίας. Δηλαδή γίνεται :

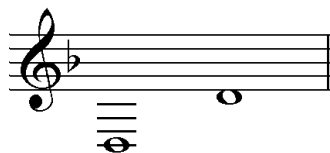
(Παράδειγμα 13.4.)



αντί του γενικού :



Έκταση μπάσου :



14. Ερηνάκι

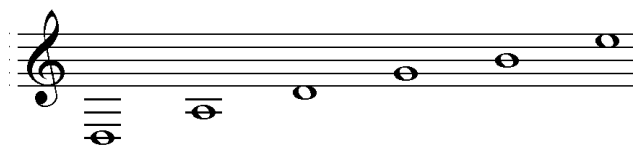
Ρυθμός : 3/4

Δρόμος : Νιαβέντ

Βάση : Σολ

Τύπος κομπανίας : Δύο κιθάρες, μαντολίνο.

Κούρδισμα :



Δομή (μορφολογικό μέρος) :

μ. 1-9: Εισαγωγή.

μ. 10 – 17 : Α' μέρος, κουπλέ.

μ.18-33 : Ρεφραίν.

μ. 34 : Αλλαγή ρυθμού σε 2/4, οργανικό πέρασμα.

μ. 35-48 : Β' μέρος, κουπλε.

μ. 48-56 : Οργανική εμφάνιση νέου υλικού, τέλος.

Τρόπος συνοδείας : Ο τρόπος συνοδείας γίνεται με συγχορδίες, ισοκράτη και μπασογραμμές. Όσον αφορά τον αρμονικό ρυθμό στα 3/4, οι αλλαγές των συγχορδιών γίνονται στο 1^ο και 4^ο όγδοο.

Εναρμόνιση : Βλ. παρτιτούρα

Αρμονία (αρμονικό μέρος) : Συναντιούνται οι συγχορδίες I (και σε β' αναστροφή), V, IV (και η IV6), (Dim)I και (Dim)V.

Η V εμφανίζεται κατά κόρον σε β' αναστροφή. Παρατηρήθηκε η ύπαρξη V7 καθώς και η β' και η γ' αναστροφή της. (βλ. παρτιτούρα)

Η (Dim₂)I των μέτρων 7, 11, 15 και 53 εκλαμβάνει το χαρακτήρα V9_b με το φθόγγο της 9^{ης}μ. στο μπάσο (μι^b), ο οποίος «λύνεται» βηματικά στη θεμέλιο (ρε), και συνολικά, στη συγχορδία της V7. Η χρήση αυτού του μπάσου, επιτυγχάνει να δώσει την αίσθηση αλλαγής του τονικού χώρου (η μι^b στο ισχυρό μέρος του μέτρου παραπέμπει σε εναρμόνιση με VI ή IV6) χρησιμοποιώντας, παράλληλα, για μπάσο το βασικό φθόγγο της κύριας

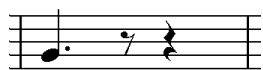
μελωδίας, ενώ τα «πρίμα» παραμένουν στον τονικό χώρο της $V7^{225}$. (Παράδειγμα 14.1)



Επίσης, χρησιμοποιείται η (v)IV σε α' αναστροφή (μ.4).

Τέλος, η (Dim)V λύνεται σε I.

Η κίνηση του μπάσου : Το μπάσο σε μία περίπτωση συνοδεύει μονοφωνικά την κύρια μελωδία (μ.36) και σε μια δεύτερη εμφανίζει ένα μοτίβο-γύρισμα, συνδετικό του τέλους της εισαγωγής και της αρχής του κουπλέ. (Παράδειγμα 14.2.)



Έκταση μπάσου :



²²⁵ Η σύνδεση αυτή στην κιθάρα επιτυγχάνεται με την αφαίρεση του 1^{ου} δαχτύλου (την νότα της μι^b) από την συγχορδία της Dim.

15. Το παιχνίδι του Αμερικάνου

Ρυθμός : Παλιό ζειμπέκικο

Δρόμος : Ουσάκ

Βάση : Ρε

Τύπος κομπανίας : Δύο κιθάρες, βιολί

Δομή (μορφολογικό μέρος) :

μ. 1-2 : Εισαγωγή.

μ. 3 - 4 : Κουπλέ.

μ. 5 – 7 : Ρεφραίν.

Τρόπος συνοδείας : Η συνοδεία γίνεται με συγχορδίες και μπασογραμμές.

Εναρμόνιση : Βλ. παρτιτούρα.

Αρμονία (αρμονικό μέρος) : Το τραγούδι χαρακτηρίζεται από μια στυλιζαρισμένη λιτότητα, όσον αφορά τη συνοδεία και τις συγχορδίες που χρησιμοποιούνται και με ακρίβεια όσον αφορά τη συστηματοποίηση. Χρησιμοποιούνται οι I και IV, σε ευθεία κατάσταση αμφότερες. Η αλλαγή της συγχορδίας σε IV γίνεται στον 7^ο χρόνο του μέτρου.

Ουσιαστικά, η μόνη περίπτωση εναρμόνισης με IV αφορά τους τρεις τελευταίους χρόνους του μ.6, που από αυτήν την άποψη αποτελούν σημείο αρμονικής κορύφωσης (συμπίπτει με το επιφώνημα «αμάν-οπλές»). Επισημαίνεται η αισθητική οπτική του συνθέτη που δεν συνεχίζει την εναρμόνιση με IV στο επόμενο μέτρο αλλά με I, ενώ η κύρια μελωδία

προέρχεται και συνεχίζει να κινείται, μάλλον στο τετράχορδο σολ-λα-σι \flat -ντο, όπως φαίνεται στο παράδειγμα :

(Παράδειγμα 15.1)

(Η κύρια μελωδία στη συγκεκριμένη περίπτωση έχει δυσπρόστατο τονικό κέντρο, I ή IV, ανάλογα με τη θεώρηση των βασικών και «ξένων» φθόγγων). Αυτή η αρμονική συμπεριφορά ανήκει στο προσωπικό ύφος του συνθέτη, εφόσον συναντιέται και σε άλλα τραγούδια, όπως θα διαπιστωθεί στα συμπεράσματα.

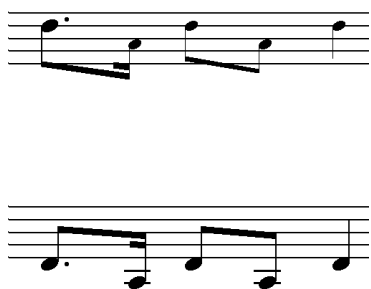
Τύποι πτώσεων :

Οι πτώσεις που συναντήθηκαν είναι της μορφής :

(Παράδειγμα 15.2)

(με αντιθετικά στοιχεία σε σχέση με την κύρια μελωδία –

ενδιάμεση πτώση) ή της μορφής :



(σε ταυτοφωνία με την κύρια μελωδία – πτώση τέλους).

Η κίνηση του μπάσου : Χαρακτηριστική περίπτωση συνύπαρξης των δύο μουσικών κόσμων του μακάμ και του δυτικού ιστονικού συγκερασμού αποτελεί η κίνηση του μπάσου στον έκτο χρόνο του μέτρου 5, στον οποίο το μικροδιάστημα μεταξύ σι και σι[♭] της φωνής, «μεταφράζεται» από την κιθάρα σαν το χρωματικό πέρασμα από αμφότερες τις δύο αυτές νότες. Δηλαδή :

(Παράδειγμα 15.3) μ. 5.



πέ τυ — χε



Στο παραπάνω παράδειγμα χαρακτηριστικές είναι, επίσης, οι διαστηματικές σχέσεις 4^{ης} και 5^{ης} που δημιουργούνται με την κύρια μελωδία στους τρεις τελευταίους χρόνους του παραδείγματος,

Τέλος, η περίπτωση της στιγμιαίας ετεροφωνίας (κάθετη συνήχηση ντο-ρε μεταξύ φωνής και συνοδευτικής κιθάρας) που δημιουργείται (συστηματικά) στο

τέλος της φράσης του μ. 4, φαίνεται να είναι επιθυμητή και να μην αλλοιώνει το μονοφωνικό αποτέλεσμα.

(Παράδειγμα 15.4) μ. 4.



Έκταση μπάσου :



16. Τι θέλει ο κουμπάρος

Ρυθμός : Επτάσημος (καλαματιανός) (3/8+2/8+2/8)

Δρόμος : Μελωδικό μινόρε (-σεγκιάχ).

Βάση : Μι

Τύπος ορχήστρας : Δύο κιθάρες, βιολί.

Δομή (μορφολογικό μέρος) :

μ. 1-6 : Εισαγωγή.

μ. 7-14 : Κουπλέ. Σε σεγκιάχ.

μ. 15-20 : Ρεφραίν.

Τρόπος συνοδείας : Ο τρόπος συνοδείας γίνεται με συγχορδίες.

Αρμονία (αρμονικό μέρος) : Όταν η μελωδία κινείται στην περιοχή της μελωδικής μινόρε, ο Σκαρβέλης εναρμονίζει με I (Μι-).

Όταν η μελωδία κινείται στο δρόμο του σεγκιάχ, εναρμονίζει με τις συγχορδίες Λα+ και Σι-, οι οποίες με βάση την δυτική αρμονία, θα χαρακτηρίζονταν IV^η (μείζονα) και V^η (ελάσσονα) αντίστοιχα. Οι τελευταίες φαίνεται να χρησιμοποιούνται με μια κάποια διακριτικότητα όσον αφορά την 3^{ης} τους.

Οι συγχορδίες χρησιμοποιούνται σε ευθεία κατάσταση και συστηματοποιημένα σε κάθε στροφή.

Το τραγούδι είναι χαρακτηριστικό της, κατ' επιλογήν, αρμονικής και τεχνικής λιτότητας με την οποία συνόδευε ο Σκαρβέλης ορισμένα τραγούδια.

Τύπος πτώσης:



Έκταση μπάσου:



17. Δεν τον θέλω

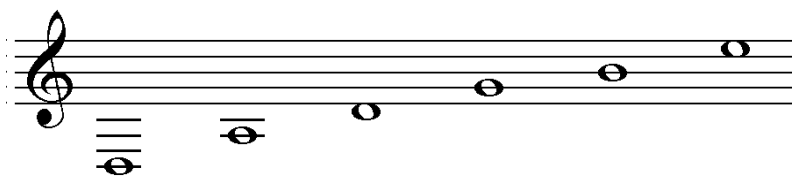
Ρυθμός : Χασάπικο

Δρόμος : Αρμονική μινόρε-χιτζάζ.

Βάση : Σολ

Τύπος κομπανίας : Κιθάρα, ακορντεόν, μαντολίνο.

Κούρδισμα :



Δομή (μορφολογικό μέρος) :

μ. 1-5 : Εισαγωγή.

μ. 5- 12 : Κουπλε .

μ. 12-17 : Ρεφραίν.

Πριν το τέλος η εισαγωγή παίζεται δυο φορές.

Τρόπος συνοδείας : Η συνοδεία γίνεται με (πλήρεις) συγχορδίες και μπασογραμμές.

Εναρμόνιση : Βλ. παρτιτούρα.

Αρμονία (αρμονικό μέρος) :

Όσον αφορά τη συγχορδία της V, η α' και β' αναστροφή χρησιμοποιούνται ελεύθερα, χωρίς μεθόδευση. Στην περίπτωση της V σε α' αναστροφή, το μπάσο της συγχορδίας (φα#) παίζεται στη χαμηλή περιοχή και «λύνεται» βηματικά στο σολ, στον επόμενο ισχυρό χρόνο (μετά από αλλαγή θέσης-μπάσου της συγχορδίας στο ασθενές μέρος του μέτρου). Η IV χρησιμοποιείται σε ευθεία κατάσταση. Επίσης, χρησιμοποιείται η παρενθετική δεσπόζουσα της IV (μ.3, μ.11). Η χρήση της είναι σταθερή και πάντα σε α' αναστροφή (σι^h στο μπάσο) που λύνεται βηματικά στο ντο, στον επόμενο ισχυρό χρόνο, όπως στην περίπτωση της V₆.

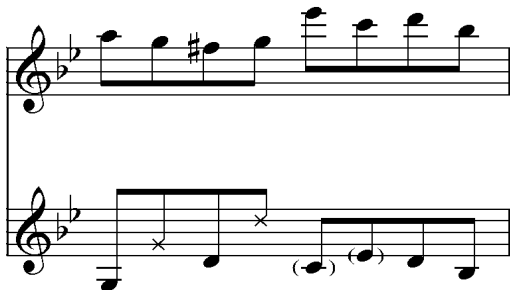
Στις προηγούμενες περιπτώσεις, η λύση του προσαγωγέα της V_6 και της $(V_6)IV$ είναι αντίστοιχη αυτής της δυτικής αρμονίας.



Η κίνηση του μπάσου : Η μπασογραμμή στο συγκεκριμένο τραγούδι σπάνια παίζει σε ταυτοφωνία με την κύρια μελωδία. Παρουσιάζει, όμως, ανεξάρτητη κίνηση στα μ.7 και μ.16.

Στο μ.7 η γραμμή του μπάσου εκτελεί μια μικρή αντιστικτική κίνηση από την οποία επανέρχεται με άμεσο τρόπο στην ταυτοφωνία. Με αυτή την μικρή αντιστικτική απόκλιση από την κύρια μελωδία, («διασταύρωση» των φθόγγων ντο-μι \flat , σε συνάρτηση με την κύρια μελωδία), ο Σκαρβέλης διατηρεί την αίσθηση της IV σε αμφότερα τα όγδοα της μελωδίας στον συγκεκριμένο χρόνο.

(Παράδειγμα 17.1)



Στη περίπτωση του μ.16 σχηματίζει ένα μοτίβο-γύρισμα (το οποίο παρουσιάζει μία μορφή τεχνικής δυσκολίας λόγω του κουρδίσματος σε ρε χαμηλό) με χαρακτήρα ανεξάρτητο της κύριας μελωδίας.

(Παράδειγμα 17.2)

πά - σαι. Δεν τον ε

Έκταση μπάσου :

18. Ποιος είμαι δε θυμάσαι

Ρυθμός : Απτάλικο ζειμπέκικο

Δρόμος : Νιαβέντ(-σεγκιάχ).

Βάση : Λα

Τύπος κομπανίας : Κιθάρα, δύο μπουζούκια, μπαγλαμάς.

Κούρδισμα :

Δομή (μορφολογικό μέρος):

μ. 1-2 : Εισαγωγή.

μ. 3-5 : Κουπλέ.

μ.6-8 : Ρεφραίν. Εισάγεται αρχικά σε σεγκιάχ.

Τρόπος συνοδείας : Ο τρόπος συνοδείας γίνεται με συγχορδίες και μπασογραμμές. Οι αλλαγές συγχορδίες γίνονται στον 1^ο, 4^ο, 6^ο, και 8^ο χρόνο του μέτρου.

Εναρμόνιση : (Βλ. παρτιτούρα)

Αρμονία (αρμονικό μέρος): Παρατηρήθηκε η χρήση συγχορδιών της I, V, IV, III, DimV.

Η V χρησιμοποιείται συχνά με έβδομη ή με έβδομη σε β' αναστροφή (σε κάποια σημεία όπως τα μ.7 και 8 η εισαγωγή V σε β' αναστροφή είναι συστηματική), η (Dim)V εμφανίζεται και σαν (Dim2)V. Τέλος, η III εμφανίζεται σε β' αναστροφή επίσης (μετά την πρώτη στροφή).

Αρμονικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση του μ.3 στο οποίο εισάγεται η I και η IV σε β' αναστροφή. (Παράδειγμα 18.1.)

3

Με βλέ - πεις_ και δε

Στην πρώτη περίπτωση η β' αναστροφή συνδέεται με την ύπαρξη του σι στην κύρια μελωδία. Με την εισαγωγή αυτής της αναστροφής, ο Σκαρβέλης πιθανώς επιχειρεί να δώσει την αίσθηση της V στο πρώτο χρόνο του μέτρου. Η IV σε β' αναστροφή φαίνεται πως προήλθε αφενός από την τάση του μπάσου να λυθεί από μι σε λα (V-I), έτσι ώστε να εναρμονίσει με I το πρώτο όγδοο και αφετέρου την «ανάγκη» αλλαγής συγχορδίας στο ασθενές μέρος του μέτρου (πρίμα), για την εναρμόνιση με IV του δεύτερου όγδου. Από αυτή την άποψη η σύνδεση αυτή έχει περισσότερο το χαρακτήρα V-I-IV παρά V-IV σε β' αναστροφή. (Τα πρίμα της συγχορδίας της IV παίζονται με διακριτικότητα).

Τέλος, χρησιμοποιείται η (Dim)V (μ.1, μ.2) η οποία λύνεται σε I. Στο μ.1 γίνεται αλλαγή θέσης από (Dim)V σε (Dim)V σε γ' αναστροφή. Η (Dim)V στο μ.2 δεν χρησιμοποιείται στην εισαγωγή μετά την τρίτη στροφή. Αντ' αυτής χρησιμοποιείται η I.

Η αρμονική επένδυση (εκτός της προηγούμενης περίπτωσης) είναι γενικά συστηματοποιημένη.

Η κίνηση του μπάσου :Το μπάσο συχνά «ντουμπλάρει» την κύρια μελωδία χωρίς τους διανθισμούς της (παράδειγμα 18.2) ή σχηματίζοντας μικρά αντιστικτικά μοτίβα περιστασιακά (παράδειγμα 18.3).

(παράδειγμα 18.2)



(Παράδειγμα 18.3).



Έκταση μπάσου:



19. Σε ξέχασα δε σε πονώ

Ρυθμός : Χασάπικο

Δρόμος : Αρμονική μινόρε

Βάση : Σολ

Τύπος κομπανίας : Κιθάρα, δύο μπουζούκια, ακορντεόν.

Δομή (μορφολογικό μέρος):

μ. 1-4 : Εισαγωγή.

μ. 5-8 : Κουπλέ .

μ. 9-12 : Ρεφραίν.

Μετά την τελευταία στροφή το κουπλέ παίζεται οργανικά και ακολουθεί το ρεφραίν με τη φωνή.

Τρόπος συνοδείας : Η συνοδεία γίνεται με συγχορδίες και μπασογραμμές (ταυτόφωνες με την κύρια μελωδία).

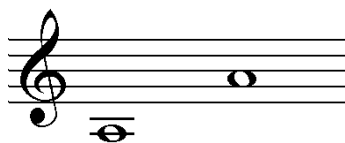
Εναρμόνιση : Βλ. παρτιτούρα

Αρμονία (αρμονικό μέρος) : Οι συγχορδίες που χρησιμοποιούνται είναι οι : I, V (σε ευθεία κατάσταση ή β' αναστροφή), IV, III. Επίσης, αναγνωρίζεται η χρήση V7 σε ευθεία κατάσταση και σε β' αναστροφή. Η τοποθέτηση των βαθμίδων είναι σε γενικές γραμμές σταθερή. Τέλος, στο μ.1 η συγχορδία αλλάζει και στον 4^ο χρόνο.

Η κίνηση του μπάσου : Στον τελευταίο χρόνο μ.10 παρατηρείται επίσης ένα μικρό παράδειγμα της ετεροφωνικής επεξεργασίας του υλικού της κύριας μελωδίας από την κιθάρα, που οδηγεί στον ρυθμικό «εξορθολογισμό» της και η κριτικότητα με την οποία η συνοδευτική κιθάρα την αντιμετωπίζει, όταν επιλέγει να την αναπαράγει σε ταυτοφωνία, φροντίζοντας για τη συνέχεια της ρυθμικής αγωγής. (Παράδειγμα 19.1.)



Έκταση μπάσου:



Στο κομμάτι διαφαίνονται οι επιρροές από λαϊκές μουσικές της Ευρώπης, ειδικά στο ξεχωριστό ύφος παιξίματος του ακορντεόν.

20.Ο κόσμος πλούτη λαχταρά

Ρυθμός :Χασάπικο.

Δρόμος:Μινόρε αρμονική(-σεγκιάχ).

Βάση: Φα.

Τύπος κομπανίας: Κιθάρα, δύο μπουζούκια.

Δομή (μορφολογικό μέρος):

μ. 1-9 : Εισαγωγή.

μ.10 - 16 : Κουπλέ .

μ. 17-24 : Ρεφραίν.

Τρόπος συνοδείας : Ο τρόπος συνοδείας γίνεται με ισοκράτη και μπασογραμμές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της διαρκούς μεταβολής από συνοδεία με ισοκράτη σε συνοδεία με μπασογραμμή ταυτόφωνη με τη μελωδία αποτελούν τα μέτρα 2 και 3.

(Παράδειγμα 20.1.)



Αρμονία (αρμονικό μέρος): Παρόλο που η συνοδεία γίνεται χωρίς συγχορδίες, η μπασογραμμή κινείται ξεκάθαρα στις βαθμίδες I , V , IV , III , σχηματίζοντας διαστήματα 4^{ης} και 5^{ης} και 8^{ης}, παραλείποντας μεθοδικά την 3^η της συγχορδίας. (Παίζει, δηλαδή μόνο τις θεμέλιους και τις 5^{ες} των συγχορδιών). Η συμπεριφορά αυτή πλησιάζει περισσότερο την «φιλοσοφία παιχνιδιού» του μπάσου, ως οργάνου που καθορίζει τον τονικό χώρο.

Τύπος πτώσης:



Η κίνηση του μπάσου: Στο μέτρο 4, η μπασογραμμή κινείται σε σχέση 3^{ης} με την κύρια μελωδία (διφωνία), ενώ στο μέτρο 12 τα ίδια σχήματα παίζονται εναλλάξ από τις δύο κιθάρες, σε μορφή ερώτησης-απάντησης.

(Παράδειγμα 20.2.)



Τέλος, στα μέτρα 22-23 η κιθάρα «ντουμπλάρει» την κύρια μελωδία «μετατρέποντας» τα δέκατα έκτα της φωνής σε όγδοα, επιτυγχάνοντας να συνοδεύσει την μελωδία μονοφωνικά, χωρίς παράλληλα να στερήσει από την ορχήστρα τον βασικό ρυθμικό παλμό (το όγδοο) και να υποβαθμίσει το ρυθμικό της ρόλο (ετεροφωνία σε ρυθμικό επίπεδο).

(Παράδειγμα 20.3.)

λα - χτα - ρά κι ε - γώ πο - θώ ε -

Έκταση μπάσου:

2.ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΑΝΑΛΥΣΕΩΝ

Μετά την ακρόαση και ανάλυση των είκοσι αυτών τραγουδιών του Κ. Σκαρβέλη παρατίθεται συγκεντρωμένα το σύνολο των κυριότερων χαρακτηριστικών-φαινομένων που παρατηρήθηκαν στην συνοδευτική κιθάρα.

2.1. Η τεχνική συνοδείας του Σκαρβέλη

α. Σχετικά με τον τρόπο συνοδείας

Στο σύνολο των εξετασθέντων τραγουδιών, επτά τραγούδια συνοδεύονται με συγχορδίες, ισοκράτη και μπασογραμμές (4, 5, 7, 8, 9, 11, 14²²⁶), έξι τραγούδια με συγχορδίες και μπασογραμμές (1, 2, 15, 17, 18, 19), τέσσερα τραγούδια με ισοκράτη και μπασογραμμές (3, 10, 13, 20), ένα με συγχορδίες (16), ένα με ισοκράτη (12), και, τέλος, ένα τραγούδι συνοδεύεται (ουσιαστικά) αποκλειστικά από ταυτόφωνη με την κύρια μελωδία μπασογραμμή (6).

Παρατηρείται ότι συνοδεία που εμπεριέχει συγχορδίες συναντάται σε δεκατέσσερα τραγούδια (1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19), που περιλαμβάνουν ρυθμούς όπως (γρήγορο) χασάπικο, συρτό, καλαματιανό, παλιό ζειμπέκικο, ενώ η παρουσία μπασογραμμής (ταυτόφωνης με την κύρια μελωδία ή όχι) απουσιάζει σε δύο μόνο τραγούδια (12, 13). Συνοδεία με ισοκράτη χρησιμοποιείται σε δώδεκα τραγούδια (3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 20). Σε δύο περιπτώσεις (4, 9) η συγχορδία της I είναι πλήρης, ενώ οι υπόλοιπες εναρμονίζονται με ισοκράτη ή μπασογραμμή. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι οι μόνες περιπτώσεις συνοδείας με ισοκράτη χωρίς την ύπαρξη συγχορδιών (σε άλλο σημείο του κομματιού) αφορούν έξι τραγούδια (συμπεριλαμβανομένου και του «6.Βρε χήρα κάθισε καλά», στο οποίο η συνοδεία γίνεται κυρίως με ταυτόφωνη κίνηση και πολύ λίγο με ισοκράτη, βλ.

²²⁶ Αριθμητική παραπομπή στα συγκεκριμένα τραγούδια.

ανάλυση). Τρία από αυτά (3, 10, 12) έχουν ίδιο ρυθμό (γρήγορο ζειμπέκικο, 2-2-2-3 ή 2-3-2-2) και δρόμο (ουσάκ και σε μία περίπτωση ουσάκ-καρτσιγιάρ), δύο (6-τσιφτετέλι και 13-απτάλικο) είναι επίσης σε δρόμο ουσάκ και ουσάκ καρτσιγιάρ και ένα (20), το οποίο είναι μάλλον πειραιώτικου ύφους (τραγουδιέται από τον Στράτο Παγιουμτζή, βασικό εκπρόσωπο της πειραιώτικης «σχολής») και συνοδεύεται με ισοκράτη που σχηματίζει συγχορδίες χωρίς την 3^η (βλ. ανάλυση). Φυσικά, το εύρος (ρυθμών-δρόμων-τύπων κομπανίας-στυλ κ.τ.λ.) των αναλυθέντων τραγουδιών δεν επιτρέπει τη διεξαγωγή γενικότερων συμπερασμάτων όσον αφορά στα κριτήρια επιλογής τρόπου συνοδείας, θα μπορούσε πάντως να ειπωθεί, ως βάση για μια μελλοντική έρευνα σε μεγαλύτερο εύρος τραγουδιών και συνθετών, ότι η επιλογή τρόπου συνοδείας έχει σχέση με τα παραπάνω και κυρίως με τον ρυθμό, το δρόμο και τον τύπο κομπανίας.

Επίσης, παρατηρείται ότι στη συντριπτική τους πλειοψηφία (17 τραγούδια) τα τραγούδια συνοδεύονται με έναν συνδυασμό τρόπων συνοδείας και όχι αποκλειστικά με έναν, στοιχείο του πολλαπλού ρόλου που είχε η κιθάρα του Σκαρβέλη και γενικότερα, της ποικιλίας με την οποία αντιμετωπιζόταν η συνοδεία στη κιθάρα της ρεμπέτικης κομπανίας. Χαρακτηριστικό στοιχείο, σε αυτές τις περιπτώσεις συνδυασμού τρόπων συνοδείας (με συγχορδίες, ισοκράτη και μπασογραμμές), είναι η διαρκής εναλλαγή τους μέσα στο τραγούδι. Τα κριτήρια αλλαγής τρόπου συνοδείας μέσα στο τραγούδι φαίνεται να έχουν σχέση με την αλλαγή τρόπου ή και

τετραχόρδου και ιδιαίτερα με την αλλαγή κατάστασης από «μείζονα» σε «ελάσσονα»²²⁷ και το αντίστροφο (βλ. ενδεικτικά παράδειγμα 5.4.) ή με το πέρασμα σε άλλο μέρος-ενότητα του τραγουδιού (βλ. εν. το τραγούδι «14.Ερηνάκι»). Τέλος, η εισαγωγή της φωνής (βλ. εν. το τραγούδι «5.Πολίτισσα») ή η ανάγκη συνοδείας οργάνου σε αυτοσχεδιασμό (βλ. εν, παράδειγμα 6.2.) είναι παράγοντες που φαίνεται να επηρεάζουν τον τρόπο συνοδείας. Σε μερικές περιπτώσεις, μάλιστα, η αλλαγή του τρόπου συνοδείας γίνεται μετά από μία σχετική προετοιμασία (βλ. εν. παράδειγμα 6.1.). Φυσικά, τον τελευταίο λόγο στις ενδιάμεσες-του-κομματιού αλλαγές τρόπου συνοδείας έχει ο ίδιος ο κιθαρίστας και η προσωπική αισθητική του προσέγγιση, σε συνάρτηση με τις μουσικές του αναφορές, την εξοικείωσή του με την αρμονία ή την τροπικότητα, την τεχνική του κ. ο. κ.

Στο πλαίσιο του τρόπου συνοδείας πρέπει, επίσης, να γίνει μια αναφορά στους ρυθμικούς τύπους (με συγχορδίες ή με ισοκράτη) που χρησιμοποιεί ο Σκαρβέλης, οι οποίοι δίνουν τον βασικό ρυθμικό παλμό του μέτρου, φανερώνουν το είδος του χορού και καθορίζουν το tempo του τραγουδιού. Οι ρυθμικοί αυτοί τύποι είναι τις περισσότερες φορές σταθεροί για κάθε τραγούδι, υπάρχουν όμως και περιπτώσεις στιγμιαίας παραλλαγής τους, ανάλογα με τη συμπεριφορά της κύριας μελωδίας (βλ. εν. τα παραδείγματα 6.2, 7.1, 9.1, 13.4), περιπτώσεις δημιουργίας ενός ξεχωριστού ρυθμικού μοτίβου που εξυπηρετεί το συγκεκριμένο τραγούδι (βλ. εν. το παράδειγμα

²²⁷ Αυτή η ορολογία χρησιμοποιείται μόνο για να δείξει την αλλαγή της 3ης του τρόπου.

3.3), ή περιπτώσεις στιγμιαίας διακοπής του ρυθμικού σχήματος για την εισαγωγή κάθετης συνήχησης μιας πλήρους συγχορδίας (βλ. εν. τα παραδείγματα 1.1, 14.1), η οποία έχει το χαρακτήρα στιγμιαίου και «κοφτού» αρπίσματος. Η εισαγωγή τέτοιων κάθετων συνηχήσεων γίνεται επιλεκτικά σε συγκεκριμένα σημεία του τραγουδιού και τονίζει σε ρυθμικό (αλλά και αρμονικό) επίπεδο, προσδίδοντας ένταση και βαρύτητα, μέσω της διαδικασίας παύσης-επαναφοράς της ρυθμικής εξέλιξης. Τέλος, σε μία περίπτωση παρατηρήθηκε διακοπή του ρυθμικού σχήματος και συνοδεία με αντιχρονισμό (μονοφωνικά). (βλ. εν. το παράδειγμα 11.3).

β. Αρμονικό μέρος

Παρατίθεται μια λίστα²²⁸ με τις συγχορδίες που χρησιμοποιήθηκαν για την εναρμόνιση των δρόμων του δείγματος, στις περιπτώσεις φυσικά που η συνοδεία περιλαμβάνει (πλήρεις) συγχορδίες:

Χιτζάζ: I, IV, VII²²⁹.

Ραστ: I, II, DimV → I.

Σεγκιάχ: I.

²²⁸ Η συγκεκριμένη λίστα δεν έχει ως σκοπό να προτείνει ως δεδομένη αυτήν την εναρμόνιση των συγκεκριμένων δρόμων, όπως διάφορα εγχειρίδια που περιλαμβάνουν (συνήθως) όλες τις βαθμίδες που προκύπτουν από τους φθόγγους των λαϊκών δρόμων, αλλά να συγκεντρώσει τις συγχορδίες που παρατηρήθηκαν στο δείγμα και να δοθεί έτσι μια εικόνα για τις υφολογικές επιλογές του συγκεκριμένου συνθέτη στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο που αντιπροσωπεύει.

²²⁹ Εννοείται η VII με 8^η και 3^η.

Νιαβέντ: I, V(7), IV, VI, III, DimI → I ή V, DimV → I ή V.

Νικρίζ: I, IV, III, II²³⁰, DimI → I ή V, DimV → I.

Καρτσιγιάρ: I, III²³¹, VII²³² → III.

Ουσάκ: I, IV.

Αρμονικό μινόρε: I, V, IV, III.

Σημειώνεται ότι η συγχορδία της V υπάρχει πλήρης (και όχι με τη μορφή ισοκράτη) μόνο στους δρόμους νιαβέντ και αρμονικό μινόρε.

Η έλλειψη V παρατηρείται ειδικότερα στον δρόμο νικρίζ, στον οποίο η II[#] ή η DimV χρησιμοποιούνται αντί για αυτήν. Η τελευταία παρατήρηση είναι σημαντική από υφολογική άποψη, δεδομένου ότι η μόνη διαφορά των δρόμων νικρίζ - νιαβέντ είναι το διάστημα 6^{ης}, αυξημένο και βεβαρημένο αντίστοιχα.

Επισημαίνεται, επίσης για υφολογικούς λόγους, η χρησιμοποίηση της παρενθετικής δεσπόζουσας της IV (συχνά σε α' αναστροφή) στους δρόμους νιαβέντ και αρμονικό μινόρε μετά από I, δηλαδή I → I6^η ή I → (V6)IV → IV .

Όσον αφορά στη χρήση της DimV, κυρίως στους «ελάσσονες» τρόπους νιαβέντ και νικρίζ και όχι τόσο στον ραστ, παρατηρήθηκε η συχνή χρησιμοποίησή της σε α' αναστροφή, δηλαδή με βάση την 6ηM του τρόπου και ειδικά όταν η κύρια μελωδία τραγουδάει την 4^η (αυξημένη) του τρόπου (θεμέλιο της DimV) και το αντίστροφο.

²³⁰ Εννοείται η II με 3[#].

²³¹ Εννοείται η III με 3^b.

²³² Εννοείται η VII με 8^η και 3^η.

Αναλυτικότερα για την κατάσταση των συγχορδιών, η α' αναστροφή της V και η λύση της σε I στον επόμενο ισχυρό είναι αρκετά συνηθισμένη, καθώς και η β' αναστροφή της V, η οποία έχοντας σαν βάση τη 2^η του εκάστοτε τρόπου αποκτά έναν λανθάνοντα χαρακτήρα II, σαν συγχορδίας που προετοιμάζει την V-με την 5^η και όχι τη 2^η στο μπάσο-, λαμβάνοντας υπ' όψιν και τον τονισμό του μπάσου σε σχέση με το staccato παίξιμο των πρίμων. Η IV χρησιμοποιείται συχνά σε α' αναστροφή, όχι τόσο όμως σε β', καθώς η β' αναστροφή της IV δεν είναι αποτελεσματική στο να δώσει το αίσθημα αλλαγής βάσης-τετραχόρδου σε 4^η, εφόσον έχει σαν βάση την 1^η του εκάστοτε τρόπου, που παραπέμπει ευθέως στην I. Παρ' όλα αυτά η χρήση της κάποιες φορές εμφανίζεται, σε περιπτώσεις στις οποίες η είσοδος της IV κρίνεται σκόπιμο να καθυστερήσει, σύμφωνα πάντα με την πορεία της κύριας μελωδίας (βλ. εν. το παράδειγμα 18.1). Γενικά, η α' και β' αναστροφή χρησιμοποιούνται ευρέως, ενώ παρατηρήθηκε και η γ' αναστροφή της V7 (βλ. Ερηνάκι).

Ο αρμονικός ρυθμός στα τραγούδια που εξετάστηκαν είναι σε γενικές γραμμές σταθερός σε όλους τους ρυθμικούς τύπους, με τις συγχορδίες να αλλάζουν αφενός για τον χασάπικο στον 1^ο και 3^ο χρόνο, ενώ για τον ζειμπέκικο στον 1^ο, 4^ο, 6^ο και 8^ο χρόνο²³³. Ενίοτε στον χασάπικο, οι αλλαγές γίνονται στον 2^ο ή στον 4^ο χρόνο, κυρίως σε περιπτώσεις που η κύρια μελωδία κινείται αναλόγως (βλ. εν. το παράδειγμα 1.6. ή το τραγούδι «19. Σε ξέχασα δε σε πονώ»), ενώ σε άλλες περιπτώσεις οι αλλαγές γίνονται σε κάθε χρόνο (1^ο,

²³³ Οι υπόλοιποι ρυθμοί δεν παρουσιάζουν ιδιαιτερότητες σε αυτόν τον τομέα.

2^ο, 3^ο και 4^ο), οπότε έχουμε αύξηση του αρμονικού ρυθμού και αρμονική κορύφωση, η οποία συντελείται συνήθως στο ρεφραίν του τραγουδιού (βλ. παράδειγμα 5.1, 8.1). Ειδικότερα, η αρμονική κορύφωση με IV σε ουσάκ ζείμπέκικο (κυρίως απτάλικο) όσο η κύρια μελωδία κινείται στο περιβάλλον της I και η λύση της σε I όσο η κύρια μελωδία συνεχίζει να βρίσκεται στο περιβάλλον της IV, όπως δηλαδή συναντιέται στα παραδείγματα 13.1 και 15.1, φαίνεται να αποτελεί ιδιαίτερο στοιχείο του προσωπικού συνθετικού ύφους του Σκαρβέλη, καθώς συναντήθηκε, εκτός των δύο προαναφερθέντων παραδειγμάτων, και σε τραγούδια εκτός ανάλυσης (Πονώ δε με λυπάσαι, κ.α.).

Το αρμονικό γεγονός που παρατηρήθηκε σε μεγαλύτερη συχνότητα στα τραγούδια που αναλύθηκαν, αφορά τις περιπτώσεις στις οποίες το μπάσο της συγχορδίας «υιοθετεί» τον βασικό φθόγγο ή τη βασική πορεία της κύριας μελωδίας, άλλοτε με αλλαγή συγχορδίας μετά από κάθε μπάσο (βλ. παραδείγματα 1.3, 1.4, 1.5, 5.1, 8.1, 11.2) και άλλοτε με διατήρηση της ίδιας (βλ. 4.2, 5.2, 13.2). (Το στοιχείο αυτό της συνοδείας του Σκαρβέλη, ενισχύει, από μία άποψη, την μονοφωνικότητα των μελωδιών). Σε κάποιες περιπτώσεις τα μπάσα των συγχορδιών της κιθάρας, όταν παίζονται χωρίς τους ξένους φθόγγους-διανθισμούς της φωνής ή του σολιστικού οργάνου, εμφανίζουν το βασικό φθογγικό υλικό πριν την κύρια μελωδία (βλ. εν. τα παραδείγματα 5.1, 5.2.).

Τέλος, θα πρέπει να αναφερθεί για υφολογικούς λόγους ότι η, ανά περιπτώσεις συντηρητική χρήση της 3^{ης} των συγχορδιών που παρατηρήθηκε

σε κάποια τραγούδια (4, 7, 16 κ. α.), είναι επίσης ενδεικτική των μονοφωνικών καταβολών του είδους και της προσαρμογής της κιθάρας στο τροπικό περιβάλλον.

γ. Η κίνηση του μπάσου.

Η κίνηση του μπάσου στο υλικό που εξετάστηκε παρουσιάζει τα εξής βασικότερα χαρακτηριστικά :

A) Κίνηση σε ταυτοφωνία με την κύρια μελωδία, η οποία είναι άλλοτε πιστή και άλλοτε παραλλαγμένη (ετεροφωνία). Στη δεύτερη περίπτωση η κύρια μελωδία μπορεί να παίζεται χωρίς τους ξένους φθόγγους και τα στολίσματα των σολιστικών οργάνων ή της φωνής, σε μικρό ή μεγάλο βαθμό²³⁴, ανάλογα με την ιδιωματική ικανότητα της κιθάρας να αναπαράγει διανθισμούς (βλ. εν. το παράδειγμα 18.2) ή, αντίθετα, μπορεί η συνοδευτική κιθάρα να προσθέτει ξένους φθόγγους κατά τον διπλασιασμό της κύριας μελωδίας (βλ. εν. το παράδειγμα 10.1). Επίσης, συχνά η κιθάρα διακόπτει στιγμιαία την, κατά τα άλλα, πιστά ταυτόφωνη κίνησή της με την κύρια μελωδία, για να εισάγει ανοιχτή χορδή ή, γενικότερα, ισοκράτη, επανερχόμενη, στιγμιαία, στον αρμονικό και ρυθμικό της ρόλο (βλ. εν. τα παραδείγματα 4.4, 6.3, 9.2, 10.1, 11.1). Επίσης, συναντήθηκαν περιπτώσεις στις οποίες η κιθάρα παρουσιάζει ετεροφωνία με την κύρια μελωδία, ούτως ώστε να διατηρήσει τη

²³⁴ Η τεχνική δυσκολία που περιλαμβάνει ο διπλασιασμός της κύριας μελωδίας στη μεσαία και στη μπάσα περιοχή της κιθάρας, σε σχέση με σολιστικά όργανα όπως το μπουζούκι ή την ίδια την κιθάρα στην ψηλή περιοχή της, είναι συχνά ο λόγος της απαλοιφής αυτής των «ξένων» φθόγγων.

βασική ρυθμική αγωγή του εκάστοτε μέτρου-ρυθμού-χορού (βλ. εν. παραδείγματα 19.1, 20.3). Τέλος, σε μία περίπτωση (πιστής) ταυτόφωνης με την κύρια μελωδία κίνηση, παρατηρήθηκε πήδημα-μετατόπιση οκτάβας (βλ. εν. το παράδειγμα 10.2) στη συνοδευτική κιθάρα.

Η κίνηση αυτή του μπάσου σε ταυτοφωνία με την κύρια μελωδία (αποτελεί προσωπική καινοτομία του Σκαρβέλη, όπως πολλά άλλα χαρακτηριστικά της τεχνικής του)²³⁵ παραπέμπει ευθέως στην τεχνική συνοδείας ανατολίτικων οργάνων όπως το λαούτο και το ούτι και αποτελεί ειδοποιό χαρακτηριστικό της ρεμπέτικης κιθάρας που προσδίδει ένταση και ποικιλία στη συνοδεία. Για λίγο ο ρυθμός-χρόνος παύει να υφίσταται. Έτσι (και με το διπλασιασμό της) τονίζεται και γίνεται πιο «καταλυτική» η κύρια μελωδία. Μοιάζει σαν να κυριαρχούν, για λίγο, οι πλήρως μονοφωνικές καταβολές του ρεμπέτικου. Η απούσα συνοδεία επανέρχεται γρήγορα, φέρνοντας τη λύση και αποδεικνύοντας τη σημασία της. Το «πού» και «πότε» ο διπλασιασμός αυτός της κύριας μελωδίας λαμβάνει χώρα έχει να κάνει με την έως σήμερα παραδεδομένη εμπειρία καθώς και με την υποκειμενική αισθητική κατανόηση του τροπικού περιβάλλοντος. Σε πολλές περιπτώσεις γίνεται στην τελευταία φράση, παρουσιάζοντας ομοιότητα με το υφολογικό στοιχείο του ρεμπέτικου που θέλει τη δεύτερη φωνή να διπλασιάζει ενίοτε μία οκτάβα ψηλότερα, την

²³⁵ Βλ. υποκεφάλαιο 2.3. των συμπερασμάτων.

τελευταία φράση του τραγουδιού, πριν την εισαγωγή²³⁶. Άλλες φορές η ταυτοφωνία της κιθάρας (μια οκτάβα χαμηλότερα) συνοδεύει και την προτελευταία φράση ή μόνο αυτήν κ.λπ. Πάντως, φαίνεται πως η παρατεταμένη ταυτοφωνία για πάνω από 2-3 φράσεις, δημιουργεί μια ορισμένη «απώλεια» του αρμονικού και ρυθμικού υποβάθρου και μία αίσθηση μονοφωνικής «αυστηρότητας»-λιτότητας, που έρχεται σε αντίθεση με την προηγούμενη, πιο πλούσια, μορφή συνοδείας και γι' αυτό το λόγο δε συνηθίζεται²³⁷. Κάτι τέτοιο, άλλωστε, θα αναιρούσε τον αμιγώς συνοδευτικό ρόλο της κιθάρας²³⁸.

Β) Αντιστικτικότητα²³⁹: Όσον αφορά την αντιστικτικότητα, παρατηρήθηκαν οι παρακάτω υποπεριπτώσεις : Παράλληλη με την μελωδία κίνηση σε σχέση 3^{ης} μ ή M, ↑ ή ↓ (διφωνία), (βλ. εν. τα παραδείγματα 2.2, 20.2), ελεύθερη αντιστικτικότητα (βλ. εν. τα παραδείγματα 2.4, 15.4, 17.1, 18.3), αναλυτική-αρπιαστική κίνηση του μπάσου σε φθόγγους συγχορδιών (συμπεριλαμβανομένης της 3^{ης} τους) (βλ. εν. παραδείγματα 2.1, 4.3, 7.2, 7.4, 8.3), χρωματικότητα (βλ. εν. το παράδειγμα 1.6) και σχηματισμός μοτίβου-

²³⁶ Π.χ. στο τραγούδι «Στου Θωμά το μαγαζί», (μεταγενέστερο ρεμπέτικο του Σ. Ξαρχάκου) διπλασιάζεται φωνητικά η τελευταία φράση «...να χορέψουν οι διαβόλοι». Το φαινόμενο συναντιέται επίσης στον Σκαρβέλη, σε τραγούδια εκτός ανάλυσης. Σε αυτές τις περιπτώσεις η κιθάρα, συνήθως, δεν διπλασιάζει τη μελωδία, εφόσον το ρόλο αυτόν αναλαμβάνει η φωνή.

²³⁷ Σύμφωνα με την προσωπική αντίληψη και εμπειρία του γράφοντος.

²³⁸ Τα παραπάνω δεν ισχύουν στη σπάνια περίπτωση που η κιθάρα συνοδεύει κατ' αποκλειστικότητα σε ταυτοφωνία χωρίς την χρήση ρυθμικού τύπου (π.χ. το τραγούδι «6.Βρε χήρα κάθισε καλά» της ανάλυσης).

²³⁹ Με τον όρο «αντιστικτικότητα» εννοείται η εμφάνιση μελωδικών γραμμών διαφορετικών από αυτών της φωνής ή του κύριου οργάνου, που δημιουργούν αντίστιξη.

αλυσίδας με αντιστικτικό χαρακτήρα με την κύρια μελωδία (βλ. εν. το παράδειγμα 2.5).

Με τη χρήση αντιστικτικών στοιχείων στη συνοδεία του, ο Σκαρβέλης συνοδεύει «δυναμικά» δημιουργώντας αρμονικές σχέσεις με την κύρια μελωδία κατά βούληση σε οποιοδήποτε ρυθμικό σημείο του μέτρου και όχι μόνο στο βασικό ρυθμικό παλμό του, γεγονός που δεν μπορεί να επιτευχθεί με τη συνοδεία με ρυθμικούς τύπους (με συγχορδίες ή με ισοκράτη), στους οποίους η αλλαγή εναρμόνισης περιορίζεται αναγκαστικά στο βασικό ρυθμικό παλμό του εκάστοτε μέτρου-ρυθμού-χορού.

Γ) Σολιστικότητα: Ο όρος «σολιστικότητα» αναφέρεται στις περιπτώσεις εκείνες, στις οποίες η κίνηση της μπασογραμμής δεν γίνεται με γνώμονα την συνοδεία της κύριας μελωδίας, όπως στα προηγούμενα χαρακτηριστικά κίνησης του μπάσου, αλλά ανεξαρτητοποιείται και αποκτά ρόλο όμοιο με αυτόν των σολιστικών οργάνων. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρήθηκε η περίπτωση αυτούσιας επανάληψης μοτίβου της κύριας μελωδίας μετά από την εμφάνισή του στο σολιστικό όργανο (βλ. εν. το παράδειγμα 2.6), επανάληψη μοτίβου της κύριας μελωδίας από άλλη βάση (βλ. εν. τα παραδείγματα 2.3, 8.4), μίμηση μοτίβου της κύριας μελωδίας σε ρυθμικό επίπεδο, ενώ το μελωδικό υλικό παρουσιάζει αντιθετικά στοιχεία με την κύρια μελωδία (βλ. εν. το παράδειγμα 5.3), «συνομιλία» συνοδευτικής κιθάρας με το σολιστικό όργανο, σε μορφή ερώτησης-απάντησης (βλ. εν. παράδειγμα 8.5), γύρισμα-ανταπόκριση που εκτελείται μόνο από τη συνοδευτική κιθάρα (βλ. εν. 17.2) και

τέλος, μοτίβο-γέφυρα που ενώνει δύο ξεχωριστά μέρη του κομματιού (βλ. εν. το παράδειγμα 14.2).

Εκτός από τα προηγούμενα τρία βασικά χαρακτηριστικά της κίνησης του μπάσου που συναντήθηκαν στην ανάλυση, επισημαίνεται ακόμα η περίπτωση στην οποία το μπάσο «προκαλεί»-σχηματίζει κάποια «διάφωνα» με την κύρια μελωδία διαστήματα. Παρατηρήθηκε η συμπεριφορά του κατά την ταυτοφωνία με φθόγγο-μικροδιάστημα, όπου χρησιμοποιούσε το φθόγγο άλλοτε με *h* και άλλοτε με *b*, διαμορφώνοντας κατά βούληση το ηχόχρωμα του τρόπου, (βλ. εν. το παράδειγμα 3.4) είτε εισήγαγε χρωματικά αμφοτέρους τους φθόγγους που βρίσκονται εκατέρωθεν του μικροδιαστήματος (βλ. εν. τα παραδείγματα 13.3, 15.3). Σε άλλη περίπτωση, η αλλαγή τρόπου-τετραχόρδου της κύριας μελωδίας δε συνοδεύεται από αντίστοιχη αλλαγή ισοκράτη, ο οποίος παραμένει στην τονική, δημιουργώντας διάφωνα διαστήματα με την κύρια μελωδία (βλ. εν. την περίπτωση του δρόμου καρτσιγιάρ, παράδειγμα 3.2).

Τέλος, από τη σύνοψη των περιοχών κίνησης του μπάσου στο υλικό, προκύπτει ότι κινείται σε μια έκταση από ρε χαμηλό (η ανοιχτή χορδή της χαμηλής Μι κουρδισμένης σε Ρε) σε σι στην 3^η γραμμή²⁴⁰.

²⁴⁰ Στο κομμάτι 6, το μπάσο φτάνει ψηλότερα, μέχρι τη Ρε στην τέταρτη γραμμή, η περίπτωση όμως θεωρείται εξαίρεση, καθώς πρόκειται για το μόνο τραγούδι στο οποίο η συνοδεία γίνεται με πιστή (σε όλο σχεδόν το κομμάτι) ταυτοφωνία.

δ. Σύνοψη των κυριότερων χαρακτηριστικών.

Τα κυριότερα, επομένως, χαρακτηριστικά της κιθαριστικής τεχνικής του Σκαρβέλη είναι η γενικότερη «αναβάθμιση» της συνοδευτικής κιθάρας στη ρεμπέτικη κομπανία, η ανεπτυγμένη δεξιοτεχνία, το staccato παίξιμο και η βαρύτητα στη δυναμική της πέννας στους ισχυρούς χρόνους του μέτρου, η κατά περιπτώσεις εκφραστική λιτότητα (τεχνική-αρμονική), η χρήση της χαμηλής Ρε στην κιθάρα (συναντήθηκε σε έντεκα τραγούδια του δείγματος) ή και κιθάρας με διπλή ταστιέρα, η χρήση όλων των τρόπων συνοδείας (με ισοκράτη, μπασογραμμή ή συγχορδίες) και ο συνδυασμός τους μέσα στο τραγούδι, η χρήση αναστροφών και η αλλαγή θέσης-κατάστασης των συγχορδιών (συχνά την αναστροφή καθορίζει ο βασικός φθόγγος της μελωδίας, ο οποίος χρησιμοποιείται σαν μπάσο), η γενικότερη τάση των μπάσων των συγχορδιών να κινούνται πάνω στους φθόγγους της κύριας μελωδίας, συχνή ταυτόφωνη ή ετερόφωνη με την κύρια μελωδία κίνηση, αντιστικτικότητα, σολιστικότητα, ο σχηματισμός αρπισμάτων (αντί για γυρίσματα-ανταποκρίσεις), η παραλλαγή των βασικών ρυθμικών τύπων, η χρήση κάθετων συνηχίσεων, ο αντιχρονισμός, η συγκεκριμένη χρήση-υφολογική ένταξη στην τεχνική- διαφωνιών που προκύπτουν από την κίνηση της μελωδίας σε μικροδιαστήματα κ.α.

Η παρείσφρηση δυτικών στοιχείων στην τεχνική του Σκαρβέλη είναι εμφανής, όπως εμφανής είναι και η κριτική αντιμετώπισή τους, έως το σημείο που δεν αλλοιώνουν-«απειλούν» την αίσθηση της τροπικότητας. Η μελέτη της

τεχνικής του Σκαρβέλη, βαθύ γνώστη και εκτελεστή της τροπικής μουσικής αλλά και της δυτικής αρμονίας ταυτόχρονα²⁴¹, μας επιτρέπει να παρατηρήσουμε την επιλογή των στοιχείων εκείνων που θεωρούνται αναγκαία για την εναρμόνιση των λαϊκών δρόμων, καθώς και εκείνα που εισάγει ή παραλείπει από την ευρωπαϊκού τύπου εναρμόνιση. Σ' αυτό το πλαίσιο πρέπει να αναφερθεί και η, κατά περιπτώσεις, συντηρητική-λιτή χρήση της 3ης των συγχορδιών, η οποία υπονοεί έναν κάποιο «σεβασμό» στο τροπικό περιβάλλον. Φυσικά, άλλες φορές, η χρήση της 3ης είναι στοιχείο ευπρόσδεκτο και επιδιωκόμενο. Άρα, η πλήρης εκμετάλλευση των πολυφωνικών δυνατοτήτων της κιθάρας δεν είναι δεδομένη στο ρεμπέτικο και εξαρτάται μάλλον από παράγοντες, όπως ο βαθμός μονοφωνικότητας-τροπικότητας του τραγουδιού²⁴², η σύσταση της κομπανίας κ.α..

Τέλος, η συστηματική χρήση του υλικού εναρμόνισης, αποτελεί επίσης χαρακτηριστικό της συνοδείας του Σκαρβέλη, χωρίς όμως αυτή να γίνεται στατική και να χάνει τη ρευστότητά της. Φαίνεται πως ο Σκαρβέλης κατείχε από πριν μία ξεκάθαρα δομημένη βάση για τη συνοδεία κάθε τραγουδιού, στα όρια της οποίας δοκίμαζε νέες λύσεις-ιδέες-παραλλαγές, στοιχείο της ανήσυχης μουσικής φύσης του και γενικότερο γνώρισμα των λαϊκών μουσικών

²⁴¹ Βλ. βιογραφία, υποκεφάλαιο 4.2.

²⁴² Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελούν τα τραγούδια Ερηνάκι (δυτικότροπη μελωδία)-Βρε χήρα κάθισε καλά (μονοφωνικότητα), τα οποία συνοδεύτηκαν με πλήρεις συγχορδίες και μονοφωνικά, αντίστοιχα.

που έχει εν τέλει ως αποτέλεσμα την διαρκή μετάλλαξη της παράδοσης, όπως αναφέρθηκε και στο υποκεφάλαιο 1.6.

2.2. Το προσωπικό συνθετικό ύφος του Σκαρβέλη-Γενικά χαρακτηριστικά του έργου του.

Ο Σκαρβέλης είναι φορέας της κωσταντινουπολίτικης (μικρασιατικής) παράδοσης, γεγονός που φαίνεται ξεκάθαρα από τη χρήση οργάνων που προέρχονται από αυτό το χώρο (κανονάκι, σαντούρι, βιολί, ούτι, κιθάρα²⁴³), από το συνδυασμό παραπάνω από έναν λαϊκών δρόμων που σε πολλές περιπτώσεις περιλαμβάνουν μικροδιαστήματα, από την τροπικότητα των μελωδιών, από την ύπαρξη αμανέ και οργανικών αυτοσχεδιασμών στο έργο του, κ.α.

Η εξέλιξη της δομής στα τραγούδια του από κουπλέ-ρεφραίν σε πιο πολύπλοκα σχήματα, όπως κουπλέ1-κουπλέ2-ρεφραίν ή η πρόσθεση ενός Β' μέρους με νέο μουσικό υλικό στο τραγούδι είναι χαρακτηριστικά των τραγουδιών του σε μορφολογικό επίπεδο. Επιπρόσθετα, η οργανική απόδοση της μελωδίας του κουπλέ που ακολουθείται από ρεφραίν με τη φωνή, φαίνεται πως είναι στοιχείο προσωπικής καινοτομίας του συνθέτη στο επίπεδο της φόρμας²⁴⁴.

²⁴³ Εφόσον η κιθάρα προσκολλήθηκε στη ρεμπέτικη παράδοση στην περιοχή της Μ. Ασίας βλ. υποκεφάλαιο 3.1.

²⁴⁴ Ευαγγέλου Γ., ό.π., σελ. 70.

Άλλα χαρακτηριστικά που παρατηρήθηκαν σε ηχογραφήσεις των τραγουδιών του Σκαρβέλη είναι ο σαφής διαμοιρασμός ρόλων των οργάνων, ενδεικτικός της προετοιμασίας των μουσικών και της ανεπτυγμένης ενορχηστρωτικής αντίληψής του, στοιχείο που είναι εμφανές ειδικότερα στις πιο σύνθετες, δομικά και ενοχηστρωτικά, συνθέσεις του.

Η συνύπαρξη ανατολίτικου-δυτικού στοιχείου και η ποικιλία στους τύπους κομπανίας και οργάνων που χρησιμοποιούνται ανά περίπτωση, η χορευτικότητα των τραγουδιών και η αρτιότητα των ηχογραφήσεων είναι επίσης χαρακτηριστικά των τραγουδιών του.

Τέλος, η θεματολογία στη μεγάλη πλειοψηφία των τραγουδιών του είναι ερωτική, δε λείπουν όμως και θέματα που αφορούν τον υπόκοσμο ή τη χρήση κάνναβης. Σε άλλες περιπτώσεις παρατηρήθηκε θεματολογία με αναφορές στη φτώχεια, στο πρόσωπο της μάνας, σε διάφορα επαγγέλματα, στο κρασί, σε τοπωνύμια, σε κοινωνικά θέματα άλλης φύσης.

2.3. Η συμβολή του Σκαρβέλη στην τεχνική-υφολογική διαμόρφωση της συνοδευτικής κιθάρας στην ρεμπέτικη κομπανία.

Η τεχνική του Σκαρβέλη από την περίοδο της ενεργούς συμμετοχής του στα μουσικά δρώμενα και σε ηχογραφήσεις του ρεμπέτικου έφερε ριζικές καινοτομίες στο χώρο, όπως παρατηρείται μετά από επιτόπια συγκριτική μελέτη του γράφοντος στην εργασία του Γ. Ευαγγέλου. Πιο συγκεκριμένα, στους προγενέστερους χρονικά κιθαρίστες Κ. Δούσια, Α. Κωστή και Γ.

Κατσαρό, που έπαιζαν όλοι με την τεχνική της «τσιμπιτής» κιθάρας²⁴⁵, «η κιθάρα υπάρχει απλά για να υποστηρίξει τη φωνή»²⁴⁶. Παρατηρούνται πολλές τεχνικές ασυνέπειες σε ρυθμικό, μελωδικό και αρμονικό επίπεδο, οι μελωδίες και η φόρμα είναι πιο απλές και διαφαίνεται έντονη η επιρροή της φυλακής και του «περιθωρίου»²⁴⁷. Άρα, τα περισσότερα χαρακτηριστικά στοιχεία της τεχνικής του Σκαρβέλη (όπως αντιστικτικότητα, μπασογραμμή ταυτόφωνη με την κύρια μελωδία, αρπίσματα, χρωματικότητα, σολιστικότητα κ.α.) πρέπει να εμφανίζονται για πρώτη φορά στην ελληνική δισκογραφία στο έργο του Σκαρβέλη και στις πολυάριθμες ηχογραφήσεις τραγουδιών άλλων συνθετών στις οποίες έπαιζε τη συνοδευτική κιθάρα²⁴⁸.

Οι μεταγενέστεροι του Σκαρβέλη κιθαρίστες όπως ο Σ. Χρυσίνης, Σπύρος Περιστέρης²⁴⁹ και ο Μ. Χιώτης, εξέλιξαν την συνοδεία της κιθάρας περισσότερο σε επίπεδο δεξιοτεχνίας και με πρώτη προτεραιότητα την είσοδο δυτικών στοιχείων²⁵⁰, αλλά πάντα στη βάση της τεχνικής εναρμόνισης

²⁴⁵ «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... Η τεχνική της τσιμπιτής κιθάρας βρήκε εκφραστές μόνο στις ΗΠΑ, τουλάχιστον σε δισκογραφικό επίπεδο... Στο πέρασμα του χρόνου οι κιθαρίστες αυτοί απομακρύνονται όλο και περισσότερο από αυτόν τον τρόπο εκτέλεσης». Ευαγγέλου Γ., ό. π., σελ.63-64.

²⁴⁶ Ευαγγέλου Γ., ό. π., σελ. 64.

²⁴⁷ Ευαγγέλου Γ., ό. π., σελ. 64.

²⁴⁸ Βλ. υποκεφάλαιο 4.2.

²⁴⁹ Στην μεταπολεμική περίοδο, μετά το θάνατο του Σκαρβέλη.

²⁵⁰ Χαρακτηριστική η περίπτωση του δεύτερου, ο οποίος χρησιμοποίησε στην συνοδευτική κιθάρα στοιχεία jazz, επηρεασμένος φανερά από το ρεύμα της γαλλικής τσιγγάνικης swing και της αντίστοιχης κιθαριστικής τεχνοτροπίας (κιθάρα "manuche").

τροπικών μελωδιών που έθεσε ο Σκαρβέλης, διατηρώντας σε μικρό ή μεγάλο βαθμό άπαντα τα χαρακτηριστικά που συναντώνται στην τεχνική του.

Συνοψίζοντας, ο Σκαρβέλης ήταν ο πρώτος χρονικά, κιθαρίστας που ανέπτυξε ένα ολοκληρωμένο «μοντέλο» εναρμόνισης των τροπικών μελωδιών και των λαϊκών δρόμων, θεμελιώνοντας την βασική τεχνοτροπία την οποία μιμήθηκαν οι μεταγενέστεροι κιθαρίστες. Δεν είναι, επομένως, αβάσιμο ή υπερβολικό να ειπωθεί πως ο Σκαρβέλης πρέπει να θεωρηθεί ο κυρίαρχος, ίσως, εκπρόσωπος και διαμορφωτής της τεχνικής συνοδείας της κιθάρας στο ρεμπέτικο (της γνωστής με την ονομασία «κιθαρόμπασσο» στη γλώσσα των λαϊκών μουσικών), εφόσον στην τεχνική του συναντιέται για πρώτη φορά, εδραιώνεται και ωριμάζει το σύνολο των στοιχείων εκείνων που χαρακτηρίζουν το «κιθαρόμπασσο» σε όλη την πορεία του μετέπειτα ρεμπέτικου.

2.4. Ο πολλαπλός ρόλος της συνοδευτικής κιθάρας στη

ρεμπέτικη κομπανία.

Η κιθάρα είναι το κυριότερο όργανο μέσω του οποίου επιχειρήθηκε και γεφυρώθηκε αποτελεσματικά (δεδομένης της μόνιμης παρουσίας της στη ρεμπέτικη σκηνή, όπως προαναφέρθηκε), η συνύπαρξη ανατολίτικων-δυτικών στοιχείων. Τα βασικότερα χαρακτηριστικά της ιδιαίτερης αυτής τεχνικής, που μορφοποιήθηκαν αρχικά από το Σκαρβέλη και τους συναδέλφους του και μεταλαμπαδεύτηκαν στην επόμενη γενιά του ρεμπέτικου, μελετήθηκαν, αναλύθηκαν και συγκεντρώθηκαν στα προηγούμενα υποκεφάλαια.

Από τη μελέτη αυτών των φαινομένων και της γενικότερης συμπεριφοράς της συνοδευτικής κιθάρας στο έργο του Σκαρβέλη (και όχι μόνο), γίνεται σαφές ότι ο ρόλος της κιθάρας στη ρεμπέτικη κομπανία είναι πολλαπλός. Η αρμονική επένδυση και η ρυθμική υποστήριξη αποτελούν τα δύο βασικότερα συστατικά του ρόλου της. Δεν περιορίζεται όμως σε αυτά. Η αντιστικτική κίνηση του μπάσου και η σολιστικότητα (είτε αφορά το σχηματισμό ανεξάρτητης-από-την-αρμονική-συνοδεία μελωδίας είτε αφορά την ταυτόφωνη με την κύρια μελωδία κίνηση, η οποία θα μπορούσε, από άλλη οπτική, να θεωρηθεί επίσης σολιστικό στοιχείο), αποτελούν δύο ξεχωριστά χαρακτηριστικά του ρόλου της που την καθορίζουν υφολογικά και τεχνικά.

Έτσι, ένας λαϊκός κιθαρίστας δύναται να μπορεί να ανταποκριθεί σε αυτούς τους ρόλους ξεχωριστά, αλλά και να έχει την ικανότητα συνδυασμού τους, έτσι ώστε να παράγεται το επιθυμητό, υφολογικά, αποτέλεσμα. Η τεχνική του κιθαρόμπασσου, επομένως, προϋποθέτει από τον κιθαρίστα μία πολυεπίπεδη οπτική του τραγουδιού, την οποία τα υπόλοιπα μέλη της κομπανίας δεν χρειάζεται απαραίτητα να έχουν, και καθιστά το ρόλο του πολλαπλό, εφόσον μεταχειρίζεται και συνδυάζει τα τρία θεμελιώδη συστατικά της μουσικής (αρμονία, μελωδία, ρυθμός).

Επίλογος

Στα προηγούμενα κεφάλαια παρατηρήθηκαν λεπτομερώς τα στοιχεία εκείνα που χαρακτηρίζουν το προσωπικό ύφος του Σκαρβέλη, του πρώτου κιθαρίστα που ανέπτυξε μια ολοκληρωμένη αντίληψη-άποψη για τη συνοδεία των ρεμπέτικων και διαμόρφωσε έτσι ριζικά το κιθαριστικό τοπίο στη μουσική αυτή, επηρεάζοντας άμεσα τους σύγχρονούς του και μεταγενέστερους κιθαρίστες. Δυστυχώς, δεν υπήρξε η δυνατότητα ανάλυσης περισσότερων τραγουδιών του, για ακόμη μεγαλύτερη πληρότητα πληροφοριών και συμπερασμάτων. Τα τραγούδια που επιλέχτηκαν, όμως, απαρτίζονται από το μεγαλύτερο μέρος των στοιχείων της κιθαριστικής τεχνικής του και εφόσον αποτέλεσε τον κυριότερο εκπρόσωπο της συνοδευτικής κιθάρας στην αστική λαϊκή μουσική του Μεσοπολέμου, κατά την περίοδο της «χρυσής εποχής του ρεμπέτικου», τα συμπεράσματα αυτά αποκτούν καθολικό, για το ρεμπέτικο, χαρακτήρα.

Η μεταπολεμική εξέλιξη της λειτουργίας της κιθάρας στο ρεμπέτικο είναι ανάλογη της γενικότερης πορείας του είδους προς τον εξευρωπαϊσμό. Έτσι, όσο η μελωδία αποξενώνεται από τα τροπικά της χαρακτηριστικά τόσο το «κιθαρόμπασο», η ιδιαίτερη τεχνική συνοδείας που αναπτύχθηκε από την ανάγκη εναρμόνισης τροπικών μελωδιών υποβαθμίζεται και σταδιακά γίνεται συντηρητικότερη, αρκούμενη κυρίως στην αρμονική επένδυση των τραγουδιών, χάνοντας τον ιδιαίτερο χαρακτήρα και τον πολλαπλό ρόλο της, δεδομένης και της σταδιακής αλλαγής της ορχήστρας που προήλθε από την

μαζική έκθεση του ρεμπέτικου της δεύτερης γενιάς στο ευρύ κοινό, την εμπορευματοποίηση του ρεμπέτικου που ακολούθησε, της επέκτασης της πίστας στα κέντρα διασκέδασης και της καθιέρωσης οργάνων όπως το ηλεκτρικό μπάσο, το πιάνο, το τετράχορδο μπουζούκι, στα οποία όργανα ουσιαστικά επιμερίστηκαν οι λειτουργίες που καλούνταν μέχρι πρότινος να καλύψει η συνοδευτική κιθάρα.

Σήμερα, εβδομήντα περίπου χρόνια μετά το θάνατο του Σκαρβέλη και σε μια κοινωνία η οποία δέχεται πολλαπλές και ετερόκλητες πολιτισμικές επιρροές, η αυθεντική εκτέλεση των προπολεμικών ρεμπέτικων αποτελεί πρόκληση. Σε αυτή τη βάση, η μελέτη φιλοδοξεί να αποτελέσει οδηγό για την πληρέστερη κατανόηση της κιθάρας στο προπολεμικό (και μη) ρεμπέτικο και ελπίζω να εκπληρώνει το σκοπό της να φωτίσει την ξεχωριστή τεχνική συνοδείας της καθώς και να οριοθετήσει το βαθμό επεμβατικότητας των δυτικών στοιχείων στην τεχνική αυτή.

3.ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ

Ο μπεκρής

♩=73

A Dm Gm
 4
 A Dm A Dm A
 8
 Μπε - κρή και μόν - τη
 Gm A
 10
 μέ - κα - ναν αυ - τά τα πείσ - μα - τά σου και με - θυσ - μέ - νος
 Dm Gm A Gm Dm
 14
 να γυρ - νώ πάν ντα στη γεί - το - νιά σου.
 A Dm A Gm
 17
 Μα συ ού - τε γυρ - νάς να δείς πώς έ - χω κα - την - τή -
 D G#dim7 D

2

20

σει για να σου πώ τον πόνο μου η φλόγα

Dm Gm A Dm

23

μού να σβήσεις. Για να σου

A Gm

Χασαπάκι

♩=90

Am E

4

Dm G#dim/D (E) B Am Am

7

Eimai χα-σά-της σεβ-ντα-λής που

10

E Am

μέ-χει μπλέ-ξει πά - λι μια ζω-ντο - χή-ρα σε_ μπε-λά σε_ ντέρ-τια θα με βά - λει, μια ζω-ντο

13

E Am Dm C G#dim F E

χή-ρα σε_ μπε-λά σε_ ντέρ-τια θα με βά - λει.

16

E Am G#dim7/F E Am

Κά - θε πρω-ί_ στην α - γο - ρά_ τη χή-ρα πε - ρι - μέ - νο κιό

19

G#dim7/F E Am A DC

1. 2.

ταν τη δουν τα μά - τια μου αρ - χί - ζω πια_ να τρέ - μω, κιό - χί - ζω πια να τρέ - μω.

Am

Τουρκολιμανιώτισσα

♩=80

5

9

Θα'ρθω στο Τουρ - κο - λί - μα - νο _____ μια μέ - ρα βρε - κα - κούρ - γα

13

και θα στα κά - νο θά - λασ - σα _____

17

βρε ψεύ - τρα και πα - νούρ - γα, _____ και θα στα κά - νο θά - λασ - σα _____

21

βρε ψεύ - τρα και πα - νούρ - γα.

Δερβισάκι

♩.=42

A

3

5

Δερ - βι - σά - κι μου δεν παύ - εις τη ντα - μή - ρα - να - φου - μά - ρεις,

7

πά - λι θε να μα - στου - ριά - σεις και σε - μέ - να - να - ξε - σπά - σεις.

Am

9

Α - μάν - ντερ - βι - σά - κι

Am

11

1. 2.

πά - λι σπά - εις νταλ - κα - δά - κι, μην - φου - μά - ρεις - το - μαν - ρά - κι.

2

13

E- τσι_θε-λω να φου- μά-ρω αυ - τήν την ά - τι μη ντα-μή-ρα

16

για - τί_ μου_ τα πή- ραν_ ού - λα στο_ μπαρ - μπού - τι_ ζω - ντο - χή - ρα.

D[#]dim⁷/F[#]

Πολίτισσα

♩=88

D

4

7

Σεί-δα ό-ταν χό - ρευ - ές Πο - λί-τισ-σα μι- κρή — μου και μου 'δω - σες πολ λούς — και-μούς και

10

ντέρ-τια στο κορ μί — μου, μου 'κα-ψες την καρ - δού - λα μου με

Gm Dm

13

το χα-σα-πι-κά - κι που χό-ρευ-ες μα - νού - λα μου α - πά-νω στο Κου - κά - κι.

G#dim7 Dm F E Dm F E

Βρε χήρα κάθισε καλά

$\text{♩} = 117$

5

9

13

17

21

25

29

Βρε χή ρα μου' - γι - νες μπε - λάς — ντέρ-τι και μός - με - γά λος.

για-τί μου πή - ρες θάρ - ρος.

Δε θα μου κά - νεις — τί - πο-τα ού-τε θα με — φο - βί - σεις

Μό-λο τον κόσ - μο θα — γλε ντώ — και μη με φο - βε - ρί - ζεις.

Α-μαν ά - μαν — χή - ρα. — Μά-θε κα - κο - μοί - ρα

ο - τι δε θα ζή - σεις μάλ-λον αν μι - λή - σεις.

Αλανιάρα σεβνταλού

♩=74

Am G Cm

4
Εί- μαι_ α- λα- νιά - ρα σεβ - ντα - λού

7
για - τί_ με_ βα - σα - νί - ζεις και πά-ντα την_ καρ -

10
δού - λα_ μου φαρ - μά - κια_ την - πο_ τί_ ζεις.

13
και μη ξεχ-νά_ τε_ μια_ φω - τιά πως ή - ό - λ'αυ -

16
τα_ ? πως έμπ - λε- ξα_ και_ γεύ_ ο - μαι

G Cm G

2

19

??? τα φι - λιά σου. Έ-λα έ - λα σεβ-ντα-λού

Am

22

? ελα μη με τύρ - ρα - νείς

G Cm

24

?

1. 2.

Η μάνα σου θα το πληρώσει

♩=81

E Am E

4

7

Am

10

E Am E Am

13

G#dim7/F Dm E G#dim7/F Am D#dim7

16

Am E

Τι σου λείπει η μάνα σου για μένα κι όλο μου μιλάς με μάτια
 δακρυ σμένα.
 θέλει μάλλονε να σου τα φτιάξει και εμένα πια να με ξε-
 χάσεις, και εμένα θέλει πια να με ξε-χάσεις.

79

1. 2.

DimE Am

22

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

1. 2.

25

3 3 3 3

28

1. 2.

Σπάστα τα πληρώνω

♩=74

Am

7

13

19

25

30

Μέσα στο Πασαλιμάνι

♩.=54

Musical notation for the first system, measures 1-2. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for the second system, measures 3-4. The notation continues from the first system, maintaining the same key signature and time signature.

Musical notation for the third system, measures 5-6. Measure 5 includes a first ending bracket labeled '1.'. The lyrics are: Α - λα - νιά - ρα και τσαχ - πί - να μου την κο - πα - νάς

Musical notation for the fourth system, measures 7-8. Measure 7 includes a second ending bracket labeled '2.'. The lyrics are: μου την κο - πα - νάς και στη ζού - λα ο - λο - έ - να

Musical notation for the fifth system, measures 9-10. The lyrics are: πας και τρί - γυρ - νάς και στη ζού - λα ό - λο έ - να πας και τρί - γυρ - νάς

Είσαι γκρινιέρα και γλωσσού

$\text{♩} = 92$

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 92 beats per minute. It consists of a melody line and a guitar accompaniment line. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into systems, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, and 30 marking the beginning of each system. The lyrics are written below the melody line.

Am E Am

6 A Dm E

11

16 Παν - τρέυ - τη - κα δεν α - κου - σα σε πή - ρα με - λαχ - τά - ρα
Am G#dim7/F E G#dim7/F Am Dm

21 δεν ή - ξε - ρα πούει - σε - γλωσ - σού το - σο πο - λύ γκρι -
E Am D#dim7/F# E

26 νιά - ρα - Δεν ή - ξε - ρα πούει
Am

30 σε - γλωσ - σού τό - σο πο - λύ γκρι - νιά - ρα.
D#dim7/F# E Am

Το γλυκό φιλί

Αργλαμάς

♩.=61

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 9/8 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

3

The second system continues the melody and accompaniment from the first system, starting at measure 3. It features similar rhythmic patterns and melodic development.

5

The third system continues the piece, starting at measure 5. The melodic line shows some variation in note values, including sixteenth notes.

7

The fourth system includes the first line of lyrics: Ο -ταν εί - σαι με - θυ σμέ - νη τό - τε πιό πο - λύ. The melody is accompanied by a bass line.

9

The fifth system includes the second line of lyrics: Ο -ταν εί - σαι με - θυ σμέ - νη τό - τε πιό πο - λύ. The musical notation continues with the same structure.

11

The sixth system includes the third line of lyrics: σά - γα - πά - ω και το θέ - λω το γλυ - κό φι - λί. The melody concludes with a long note on the final syllable.

2

13

σά - γα - πά - ω και το θέ - λω το — γλυ — κό φι -

The image shows a musical score for two staves. The top staff is a vocal line in G major (one flat) with a treble clef. It contains a melody with lyrics in Greek. The bottom staff is a piano accompaniment in G major with a treble clef, featuring a simple harmonic accompaniment. The lyrics are: σά - γα - πά - ω και το θέ - λω το — γλυ — κό φι -

Στα ξένα μ' άφησες

Απτάλικο

♩.=35

3

5

Ο, - τι μου εί - πες το ____ 'κα-να, αρ - νή - θη - κα ____ για σέ - να

7

τη_ μά-να και_ τ'α- δέρ - φια μου ____

9

και_ ήρ - θα_ μες ____ τα ξέ - να, ____ τη_ μά-να και_ τ'α δέρ - φια μου ____

11

και_ ήρ - θα_ μες ____ τα ξέ - - να. ____

2 Νέα εισαγωγή

12

IV IV° I V I

Ερηνάκι

♩=88

5

Gm G Cm D

7

E - ρη-να-κι για την ε-μορ-φιά σου

F#dim7/Eb D Gm F#dim7/Eb D Gm

13

6

5

τρι-γυ-ρίζω μες στηγει-το-νιά σου τρά-γου-δώ πο

F#dim7/Eb D Gm Cm

19

νό και κλαί - γω τον καυ-μό μου και σου λέ - γω

Gm C#dim7/E Gm D Gm

25

τρά - γου-δώ πο - νό και κλαί - ω τον καυμόμου

Cm Gm C#dim7/E Gm D

31

1. 2.

και σουλέ - γω Ε-λα έ-λα Ε-ρη-νά-κι να μου γιά-νεις

Gm D

2

38

την κρη διά πού στον κόσ-μο μό-νο ε-σέ-να έ-χω για πα-ρη-γορ-ιά

45

πού στον κόσ-μο μό - νό ε-σέ- να έ-χω για πα - ρή- γορ -ιά.

51

D Gm F#dim7/Eb D G D

Το παιχνίδι του Αμερικάνου

Παλιό ζεϊμπέκικο

♩=94

2

3

5

7

Dm

Gm

Dm

Οταν με δεις και το φορό στρα βα βρε το κα πέ λο
να ξέρεις πως ε πέ τυ γε να ξέρεις πως ε πέ τυ γε α μαν ο πλές
το κολ πο ό που θέ λω.

Τι θέλει ο κουμπάρος

♩=216

Em

5

Κά - θέ - βρα δά - κι με - ρω - τα για -

A

9

σέ - να ο κου - μπά - ρος

Bm

A

13

θα φταίς ε - σύ για - τί - πο - λύ του -

Bm

Em

17

έ - χεις δώ - σει - θάρ - ρός - του έ - χεις δώ - σει - θάρ - ρος.

Δεν τον θέλω

♩=82

4

7

10

13

16

Gm D Gm G

Cm D Gm

D

Gm G Cm

D Gm D

1. 2.

Gm

Μη μου το λες μα-νου-λα μου και μη με
 βιά- ζεις— καυ-μους για'αυ - το μες στη καρ-διά πια μη μου βιά - ζεις— δεν τον ε -
 θέ - λω να το θυ - μά-σαι θα κλαί-ω μά - να μου και τό - τε θα λυ -
 πά - σαι. Δεν τον ε πά - σαι.

Ποιός είμαι δε θυμάσαι

♩=98

Απτάλικος

Am D#dim7 D#dim7/C Am

2 D#dim7 Am

3
 Με βλέ - πεις_ και δε μου__ μι-λάς ποιός εί - μαι_ δε θυ- μά - σαι.
 Dm Am E Am

5

6
 Αν_ υ - πο- φέ - ρω και__ πο-νώ κι αν κλαί - ω__ δε__ λυ- πά - σαι.
 C Am E Am

8
 1.
 κι αν κλαί - ω__ δε__ λυ - πά - - - σαι.
 2.
 Am E Am

♩=74

Σε ξέχασα δε σε πονώ

Am E Am

3
E A E

5
θέ-λεις τώ-ρα και ρω-τάς τα βρά-δυα που γυρ-νά - ω
Am Dm Am E Am Dm Am

8
σε ξέ-χα-σα δε σε πο-νώ και άλ-λη α-γα-πά - ω και
D Am C

11
άλ - λη α - γα - πάω.
E Am E

Ο κόσμος πλούτη λαχταρά

Χασάπικο

♩=60

5

9

κό - σμος πλού - τη λα - χτα - ρά κι ε - γώ γυ - ρεύ - ω ε - σέ - να, και

13

κά - θε βρά - δυ ξε - νυ - χτώ με μά - τια δα - κρυ - σμέ - να, και

17

κά - θε βρά - δυ ξε - νυ - χτώ με μά - τια δα - κρυ - σμέ - να. O

21

κό - σμος πλού - τη λα - χτα - ρά κι ε - γώ πο - θώ ε - σέ - να.

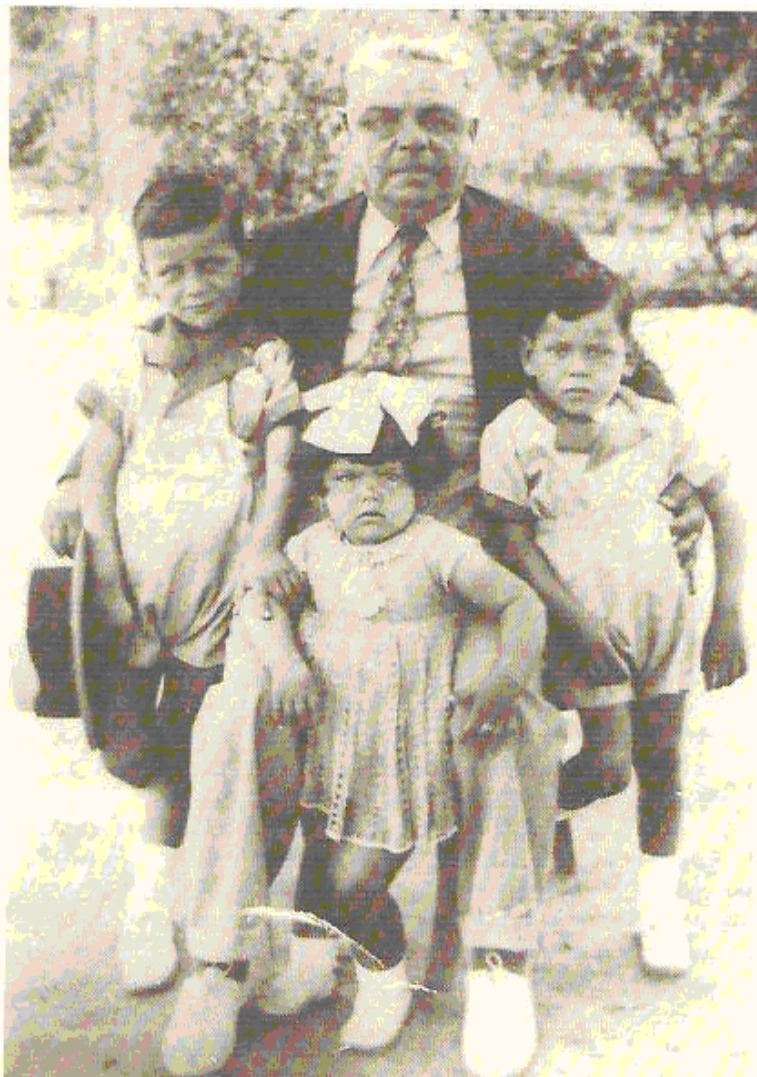
Παράρτημα²⁵¹

(Εικόνα 1).Ο Κώστας Σκαρβέλης. (Λεπτομέρεια της εικόνας 2).



(Εικόνα 3).Η δεύτερη και τελευταία φωτογραφία του Σκαρβέλη που διασώθηκε.

²⁵¹ Οι φωτογραφίες προέρχονται από τους τόμους Α και Β «Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο του» Π. Κουνάδη.



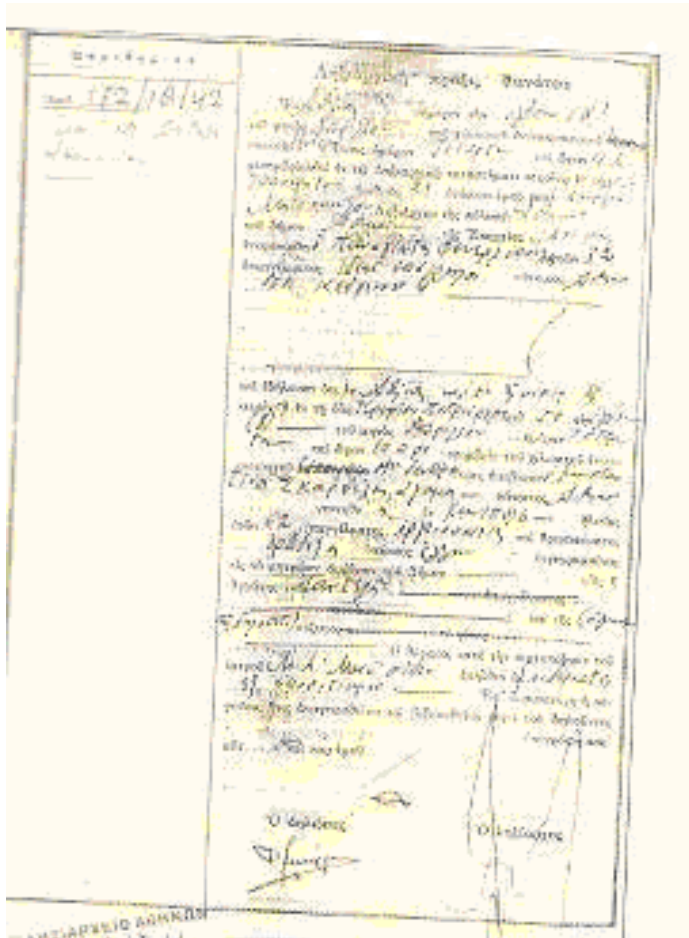
(Εικόνα 2).Ο Κώστας Σκαρβέλης με τα τρία εγγόνια της αδερφής του.



(Εικόνα 5).«Bpe χήρα κάθισε καλά». Τραγούδι του Κ.Σκαρβέλη, υπό τη διεύθυνση του ιδίου.



(Εικόνα 6). Δύο τραγούδια του Σκαρβέλη, «Ταμπουριώτισσα» (ανέκδοτο), «Στο καφέ-αμάν» και «Βάλε με στην αγκαλιά σου», πασίγνωστο ρεμπέτικο του Β. Πατάζογλου, του οποίου την καλλιτεχνική διεύθυνση και την εκτέλεση της συνοδευτικής κιθάρας επιμελήθηκε ο Κ. Σκαρβέλης.



(Εικόνα 4). Το πιστοποιητικό θανάτου του Σκαρβέλη από την πείνα κατά τη διάρκεια της Κατοχής.



(Εικόνα 7).Η περίφημη Σμυρναϊκή Εστουδιαντίνα του Β.Σιδερή «Τα Πολιτάκια».Σπάνια καρτ-ποστάλ των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Η κιθάρα με διπλή ταστιέρα φαίνεται ξεκάθαρα.



(Εικόνα 8).Ο Σπύρος Περιστέρης (κρατώντας μαντολίνο) με φίλους μουσικούς στη Σμύρνη.Ο όρθιος μουσικός κρατά επτάχορδη κιθάρα με μονή ταστιέρα.



(Εικόνα 9). Δραπετσώνα 1932. Ο Κώστας Κάβουρας (με το βιολί) με την κομπανία του. Ο πίσω κιθαρίστας κρατά επίσης κιθάρα με διπλή ταστιέρα



(Εικόνα 10) «Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς», 1934.



(Εικόνα 11).Ο Βαγγέλης Παπάζογλου με την κομπανία του, κρατώντας κιθάρα με διπλή ταστιέρα.1933, στην «Μπύρα» της Κοκκινιάς

Βιβλιογραφία

Άμεση Βιβλιογραφία

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

Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, εκδοτικός οίκος «Μέλισσα», Αθήνα, Β έκδοση, 1991.

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

Βέλλου Κάιλ-Αγγέλα, *Μάρκος Βαμβακάρης-Αυτοβιογραφία*, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1987.

Βολιώτης-Καπετανάκης Ηλίας, *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*, Νέα Σύνορα-Α.Α. Λιβάνη & ΣΙΑ Ε.Ε., 2002.

Βολιώτης-Καπετανάκης Ηλίας, *Μούσα πολύτροπος- Μελωδική και κοινωνική διαδρομή από το δημοτικό στο «ρεμπέτικο»*. Εκδόσεις «Μετρονόμος», Αθήνα, 2007.

Βλησίδης Κώστας, *Όψεις του ρεμπέτικου*, εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2004

Γκέηλ Χολστ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό Τύπο(1947-76)*, εκδόσεις «Ντενίζ Χάρβευ», Λίμνη Ευβοίας, επανέκδοση 1995.

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

Ευαγγέλου Γιώργος, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξή της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη*, πτυχιακή εργασία για το Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, 2008.

Καλαποθάκος Νίκος, *Από το κομπολόι στο ρολόι. Μια εσωτερική ιστορία του ρεμπέτικου*, Αρμός, Αθήνα, 2007.

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

Καρακάσης Σταύρος, *Ελληνικά μουσικά όργανα*, Δίφρος, Αθήνα, 1970.

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

Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, (τόμος Α και Β), Κατάρτι, Αθήνα 2000-2003.

Κωνσταντινίδου Μαρία, *Η κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, Μέδουσα-Σέλας εκδοτική, 1994.

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

Μπαμπινιώτης Γεώργιος Δ., *Λεξικό της ελληνικής γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Γ' έκδοση. Αθήνα, 2008.

Νέαρχος Γεωργιάδης, *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη-Η προϊστορία του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 1997.

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

Σαββόπουλος Πάνος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...και άλλα*, Εκδόσεις «Οδός Πανός», Αθήνα, 2006.

Τραγάκη Δάφνη, "*Urban Ethnomusicology in the City of Thessaloniki (Greece): The case of rebetico song revival today*", dissertation submitted to the Music Department, Goldsmiths College, University of London, November, 2002.

Έμμεση βιβλιογραφία

Feldman, W. 1996. *Music of the Ottoman court*, VWB. Berlin.

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

Καλαϊτζίδης, Κυριάκος 2000, *Το ούτι, μέθοδος εκμάθησης*, Εν χορδαίς, Θεσ/νίκη.

Κηλτζανίδου Προυσσαέως, Π. Γ. 1881, *Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς ελληνικής μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν.*

Ρηγόπουλου, Θεσ/νίκη.

Κόρα Δημοσθένους, *Μέτρηση μουσικών διαστημάτων*, Αθήνα, 1987.

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

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

Μισαηλίδου Μισαηλ *Νέον θεωρητικόν συντομότατον ήτοι περί της καθ' ημάς εκκλησιαστικής μουσικής και αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Αθήνα, 1902.

Νικολόπουλος Χρηστος, *Δρόμοι της ελληνικής λαϊκής μουσικής*, Φίλιππος Νάκας. Αθήνα, χ.χ.

Παγιάτης Χαραλαμπος, 1992, *Λαϊκοί δρόμοι*, Fagotto, Αθήνα, χ.χ.

Πρωτοψάλτου Κωσταντινος, *Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής*, Εκδόσεις «Κουλτούρα» (Πατριαρχική τυπογραφία), Κων/πολη, 1843.

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

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

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

Τσιαμουλης, Χρήστος. – Ερευνίδης, Π., *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης (17^{ος} - 20^{ος} αι.)*, Εκδόσεις «Δόμος», Αθήνα. 1998.

Πηγές

<http://www.rempetika.com>, τελευταία πρόσβαση Αύγουστος 2008.

<http://www.rebetiko.sealabs.net>, τελευταία πρόσβαση Αύγουστος 2008.

Αμαργιανάκης Σ. Γεώργιος, *Εισαγωγή στην ελληνική δημοτική μουσική* (προσωπικές σημειώσεις από το μάθημα «Εισαγωγή στην ελληνική δημοτική μουσική»), Αθήνα 1999.

Τσαρδάκας Αποστόλης. *Σημειώσεις Αρμονίας Λαϊκής Μουσικής*, (ανέκδοτες διδακτικές σημειώσεις), ΤΛΠΜ, Άρτα, 2004.

