Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Σχολή Καλών Τεχνών

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Ανάλυση και ερμηνεία φωνητικών τεχνικών και αυτοσχεδιασμού σε επιλεγμένες ηχογραφήσεις του Στελλάκη Περπινιάδη

Διπλωματική εργασία

(Εθνομουσικολογία/Βυζαντινή Μουσικολογία)

Σέργιος Δημόπουλος, ΑΕΜ: 1750

Επιβλέπων: Γεώργιος Κίτσιος, επίκουρος καθηγητής Εθνομουσικολογίας

Σεπτέμβριος 2020

Στους πρόσφυγες του τότε, στους πρόσφυγες του σήμερα

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα διπλωματική εργασία είναι εξ' ολοκλήρου αποτέλεσμα δικού μου ερευνητικού έργου, δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλων των ειδών οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας περιλαμβάνονται στην Βιβλιογραφία της εργασίας.

Σέργιος Δημόπουλος

Περίληψη

Η παρούσα εργασία, εστιάζει στις φωνητικές τεχνικές, όπως διαμορφώθηκαν στο ρεπερτόριο του Σμυρναίικου ρεμπέτικου του Μεσοπολέμου, εξετάζοντας ιδιαίτερα στην περίπτωση του τραγουδιστή Στελλάκη Περπινιάδη, μέσω επιλεγμένων ηχογραφήσεων του. Εκτενής αναφορά γίνεται στην ζωή του Περπινιάδη μέσω της αυτοβιογραφίας του και άλλων πηγών, σε σχέση με το ιστορικό πλαίσιο της περιόδου, των συνθηκών ανάπτυξης και επώασης του ρεπερτορίου της αστικής λαϊκής μουσικής, αλλά και του ιδιότυπου φαινομένου του (α)μανέ. Προσεγγίζεται επίσης, η μορφολογική ανάλυση και η καταγραφή των τροπικών συνθέσεων στο σύστημα των μακάμ, επιπροσθέτως με την ανάλυση της διαδικασίας της μουσικής ερμηνείας στην λαϊκή και παραδοσιακή μουσική.

Η εργασία περιλαμβάνει τέσσερις θεματικές ενότητες, οι οποίες αναπτύσσονται μέσα σε έξι κεφάλαια. Το πρώτο μέρος αναφέρεται στις καταβολές του σμυρναίικου ρεμπέτικου και του μανέ, αλλά και την επίδραση του ιστορικού και κοινωνικού πλαισίου του Μεσοπολέμου, στους πρόσφυγες μουσικούς της Μικράς Ασίας. Στο δεύτερο μέρος σταχυολογούνται και παρουσιάζονται βιογραφικά στοιχεία του Στελλάκη Περπινιάδη. Το τρίτο μέρος της εργασίας αφορά στη μουσικολογική μελέτη οκτώ επιλεγμένων ηχογραφήσεων, και την καταγραφή-ανάλυση του μανέ “Ραστ Νεβά”, σύμφωνα με το σύστημα των μακάμ, . Στο τελευταίο μέρος της εργασίας επιχειρώ μία αναγωγή των θεωριών ανάλυσης και ερμηνείας της “δυτικής μουσικής” , στην αστική λαϊκή και δημοτική μουσική. Τέλος, παρουσιάζω και την δική μου ερμηνευτική προσέγγιση στις επιλεγμένες συνθέσεις.

Σημαντικό μέρος της εργασίας αποτελεί και η ζωντανή μουσική εκτέλεση των επιλεγμένων ηχογραφήσεων. Για αυτό το σκοπό συστάθηκε μουσικό σύνολο με βιολί, ούτι, κιθάρα, κανονάκι, ακορντεόν, πιάνο και δύο φωνές, ανδρική και γυναικεία. Τα βίντεο των εκτελέσεων, και τα ηχητικά των πρωτότυπων ηχογραφήσεων επισυνάπτονται μαζί με την εργασία.

Abstract

This study ("Analysis and performance of vocal techniques and improvisation in selected recordings of Stellakis Perpiniadis"), focuses on the vocal techniques which where created by singers of the Rebetiko music of Asia Minor, during the Interwar period, and especially by Stellakis Perpiniadis. Not only his technique is thoroughly studied through selected 78rpm (phonograph) recordings, but also his life, as well as the historical and musicological circumstances which affected the creation of Rebetiko music and it's sub-genre "amanes". The musical morphology and score recording of the studied modal compositions is approached through the Turkish maqam theory, and led to connect eventually with the performance analysis in rebetiko and folk music.

The study consists of four main thematic units developed in six chapters. The first part presents the musicological roots of rebetiko music and "amanes", as well as the effect of the socio-historical events of the Interwar on the lives of the Asia Minor refugees in Greece. The second part is a collection, assessment and display of biographical details concerning the life and work of Stellakis Perpiniadis. The third part contains a musicological study of eight selected 78rpm recordings, as well as a scoring-record of the amanes "Rast Neva", using the Turkish makam approach. In the final part I attempt to bridge the "western" performance analysis theories with the musical analysis and practice of Greek rebetiko and folk music.

An important aspect of my work was studying and performing the selected recordings on livestream. A music group was formed for the needs of the performance, consisting of a violin, an ud (oud), a guitar, a kanun(quanun), an accordion, a piano, and two singers, male and female. Videos of the performance, as well as the original audio from the Interwar recordings of Stellakis Perpiniadis, are attached.

Περιεχόμενα

Πρόλογος 8

Εισαγωγη 11

1. Επισκόπηση ερευνητικού αντικειμένου 11

2.Βιβλιογραφική και Μεθοδολογική επισκόπηση 12

3. Διάρθρωση της εργασίας 14

1. Σμυρναίικο/Μικρασιάτικο ρεμπέτικο –Επισκόπηση 15

1.1 Ιστορικά στοιχεία 15

1.2 Εναντίωση στο ρεμπέτικο και τον μανέ 19

1.3 Μουσικολογικά στοιχεία 21

1.4 Η τέχνη του μανέ 23

2. Στελλάκης Περπινιάδης (1899-1977) 25

2.1 Τα πρώτα χρόνια 25

2.2 Ο Στελλάκης Περπινιάδης στην δισκογραφία των 78 στροφών 26

2.3 Οι συνεντεύξεις του Στελλάκη Περπινιάδη 27

2.3.i. *Συνέντευξη 1, στην Σοφία Μιχαλίτση* 28

2.3.ii. *Συνέντευξη 2, στον Παναγιώτη Ρεγκούκο* 31

2.3.iii. *Η Αγγέλα Παπάζογλου για τον Στελλάκη Περπινιάδη* 34

3. Ζητήματα καταγραφής τροπικής μουσικής-Μεθοδολογία 37

3.1 Παρασημαντική και μακάμ 37

3.2 Μεθοδολογία καταγραφής/ανάλυσης 37

4. Επιλεγμένες ηχογραφήσεις 39

4.1 Επισκόπηση 39

4.2 Καταγραφή και μορφολογική ανάλυση του μανέ “Ραστ Νεβά” 44

4.2.i Καταγραφή 44

4.2.ii Ανάλυση περντέδων(τετραχόρδων-πενταχόρδων) στο σύστημα των μακάμ 46

4.2.iii Μορφολογική ανάλυση 47

4.3 Συμπεράσματα για την καταγραφή και την ανάλυση (α)μανέδων 53

4.4 Τραγούδια με άλλες εκτελέσεις: Συγκριτικά στοιχεία 55

4.4.i. Στη Δραπετσώνα 55

4.4.ii. Δερβίσης και Άννα 59

5. Ανάλυση και ερμηνεία 67

5.1 Θεωρίες για την ανάλυση της μουσικής ερμηνείας: Αναγωγή στο ρεπερτόριο της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής 67

5.2 Ο μανές-ερμηνευτικές προσεγγίσεις στον δομημένο αυτοσχεδιασμό 72

6. Επίλογος 75

7. Βιβλιογραφία 78

8. Παράρτημα 84

Πρόλογος

Η παρούσα μελέτη αποτελεί την διπλωματική μου εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης στην κατεύθυνση της Μουσικολογίας, και ειδικότερα στον τομέα Εθνομουσικολογίας/Βυζαντινής Μουσικολογίας. Ως προς τους λόγους που με οδήγησαν στην επιλογή του συγκεκριμένου θέματος, την αφετηρία και την μετέπειτα εξέλιξη κατά τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας αυτής, θα ήθελα να κάνω μία σύντομη αναφορά στην προσωπική μου πορεία.

Έναυσμα για την ενασχόληση μου με το είδος, αποτέλεσαν φίλοι και συμφοιτητές μουσικοί, οι οποίοι απο τα πρώτα χρόνια φοίτησης μου, με μύησαν στο ρεμπέτικο του Μεσοπολέμου, και με παρακίνησαν να ασχοληθώ πιο σοβαρά με τη μουσική του. Ως επακόλουθο και παράλληλα με το τραγούδι, ξεκίνησα ως αυτοδίδακτος να ασχολούμαι με το ακορντεόν. Καθοριστική ήταν λίγα χρόνια αργότερα, η επαφή μου με τον τραγουδιστή Ahmet Erdogdular και τον βιολιστή Senih Undeger στα μουσικά εργαστήρια του Λαβυρίνθου, όπου ήρθα πρώτη φορά σε επαφή με την κλασική Οθωμανική μουσική μέσω του τραγουδιού, και το σύστημα των μακάμ. Στην συνέχεια, έκρινα απαραίτητο το να αποκτήσω βασικές γνώσεις Βυζαντινής μουσικής, κάτι που κατάφερα χάρη στους καθηγητές Εμμανουήλ Γιαννόπουλο και Πέτρο Παπαεμμανουήλ. Εξίσου σημαντική για μένα ήταν η περαιτέρω γνωριμία με την μουσική των Βαλκανίων, αλλά και τον μουσικό κόσμο του αρμονικίστα Αντώνη Αμιράλη ή "Παπατζή", μέσω των φεστιβάλ ακορντεόν Reedblocks και των σεμιναρίων των σπουδαίων ερμηνευτών Δήμου Βουγιούκα και Ηρακλή Βαβάτσικα.

Κομβικό σημείο για μένα υπήρξε η γνωριμία μου το καλοκαίρι του 2017 με τον αυθεντικό Λέσβιο τραγουδιστή και αμανετζή Σόλωνα Λέκκα. Το μεράκι του με το τραγούδι, η προσέγγιση του στην μουσική, το χιούμορ του, η επαφή και η "επικοινωνία" του με το μουσικό παρελθόν της Λέσβου και της Μικράς Ασίας, η αγάπη του για τα γλέντια, τον χορό και τους μανέδες, ενέτειναν την αγάπη μου για την μουσική αυτή, και πυροδότησαν την περαιτέρω ενασχόληση μου με το είδος. Είχα την τιμή να μαθητεύσω δίπλα του, να βρεθώ στο ίδιο πάλκο μαζί του στην Σύρο, και να διατηρήσω μία επικοινωνία μαζί του τα επόμενα χρόνια. Ο Σόλων Λέκκας έφυγε

από τη ζωή τον Ιούλιο του 2020, αλλά πρόλαβε να μας κληροδοτήσει πολύτιμες παρακαταθήκες, παραμένοντας έτσι αθάνατος στις μνήμες μας.

Η εμπειρία της συμμετοχής μου στο Σύνολο Ανατολικής Μουσικής του Τ.Μ.Σ. και οι γνώσεις σχετικά με την μορφολογική ανάλυση έργων με το σύστημα των μακάμ, που μου προσέφεραν η καθηγήτρια Μαρία Αλεξάνδρου και η μουσικός και διδάκτωρ του Τ.Μ.Σ. Αναστασία Ζαχαριάδου συνέβαλαν καθοριστικά στην έρευνα και την μεθοδολογία της συγκεκριμένης εργασίας. Παράλληλα, οι εμφανίσεις μου με σχήματα σε μουσικά στέκια και εκδηλώσεις στην Θεσσαλονίκη και άλλες περιοχές της Ελλάδας από το 2015, αποτελούν ένα εν εξελίξει βίωμα λαϊκού μουσικού, με τις χαρές και τις δυσκολίες που αυτό προσφέρει.

Η συνεχής ενασχόληση μου με την αστική λαϊκή μουσική αλλά και η σύγχρονη ανάδειξη της από καθαρά μουσικολογική πλευρά, είναι επίσης λόγοι που με οδήγησαν στην επιλογή του συγκεκριμένου θέματος. Ολοκληρώνοντας την φοίτηση μου στο πανεπιστήμιο και θέλοντας να συμβαδίσω στο δρόμο που έχει πλέον ανοίξει για επιστημονική μελέτη, επέλεξα να ασχοληθώ ερευνητικά με έναν από τους τραγουδιστές του συγκεκριμένου μουσικού είδους, του οποίου το ιδιαίτερο της ερμηνείας και το άρτιο του τρόπου με είχε εντυπωσιάσει. Στην απόφαση μου να θέσω τον Περπινιάδη ως πρωταγωνιστή της διπλωματικής μου εργασίας συνέβαλαν, ο πολύ μεγάλος αριθμός ηχογραφήσεων του, το σπάνιο έως άγνωστο πολλών απ' αυτές, το ιδιαίτερο ύφος και η μεστή τεχνική σε συνδυασμό με την ψαλτική του τέχνη, αλλά και η έλλειψη συμπύκνωσης των γνώσεων για το πρόσωπο του βιβλιογραφικά.

Λόγω της δυνατότητας που έχει δοθεί πρόσφατα από Τμήμα Μουσικών Σπουδών για εξέταση της πτυχιακής εργασίας σε δύο μέρη-κείμενο μαζί με ζωντανή μουσική εκτέλεση, και λαμβάνοντας υπ' όψιν τα πλαίσια/περιθώρια μίας διπλωματικής εργασίας, επέλεξα να εντάξω στην εργασία την ανάλυση και την ερμηνεία οκτώ επιλεγμένων ηχογραφήσεων του Στελλάκη Περπινιάδη. Οι επιλογές έγιναν από το ρεπερτόριο του σμυρναίικου ρεμπέτικου του Μεσοπολέμου και περιλαμβάνουν έξι τραγούδια και έναν μανέ, έτσι ώστε να περιοριστεί το εύρος της μελέτης στον τομέα της ανατολικής μουσικής.

Η εκπόνηση της εργασίας ξεκίνησε τον Σεπτέμβρη του 2019, ωστόσο οι συνθήκες που προέκυψαν λίγο αργότερα λόγω της πανδημίας του κορωναϊού και την επιβολή των περιοριστικών μέτρων, καθυστέρησαν σημαντικά την εξέλιξη της. Αφενός αρκετές ακαδημαϊκές διαδικασίες επιβραδύνθηκαν, αφετέρου η μετακίνηση έγινε δυσχερής, όπως η εργασία αλλά και όλες οι δράσεις στον κλάδο του πολιτισμού, που πλήττεται καίρια. Η μουσική δημιουργία συνεχίζει άοκνα, ωστόσο χρειάζεται να έχει τη δυνατότητα να κοινωνείται, αλλά και να εξελίσσεται μέσω της συλλογικής επεξεργασίας που λαμβάνει χώρα στο περιβάλλον της συναυλίας .

Ευχαριστώ τον επιβλέποντα καθηγητή μου Γιώργο Κίτσιο για τις επιστημονικές κατευθύνσεις της εργασίας, και τους καθηγητές του Τ.Μ.Σ. Εμμανουήλ Γιαννόπουλο για τις πηγές σχετιζόμενες με την Βυζαντινή μουσική, και Κώστα Χάρδα για τις γνώσεις σχετικά με τις θεωρίες ανάλυσης και μουσικής ερμηνείας.

Ευχαριστώ από καρδιάς τους μουσικούς Περικλή Βραχνό, Λευτέρη Ναβροζίδη, Δημήτρη Βλέτση και Σέβη Βλέτση που μελέτησαν και έπαιξαν μαζί μου τα τραγούδια του Στελλάκη.

Ευχαριστώ θερμά τον Αντώνη Παγώνη για την παραχώρηση του χώρου και των υποδομών του εργαστηρίου Pagonis Percussion για το streaming της ζωντανής εκτέλεσης.

Ευχαριστώ τον Παύλο Διδασκάλου για την τεχνική υποστήριξη.

Ευχαριστώ προσωπικά την Μαρία, την Κωνσταντίνα και τον Στέφανο για όλα.

Εισαγωγή

1. Επισκόπηση ερευνητικού αντικειμένου

Η παρούσα εργασία έχει ως πρωταγωνιστή τον σπουδαίο ερμηνευτή του ρεμπέτικου, Στελλάκη Περπινιάδη. Εξετάζονται οι φωνητικές τεχνικές που ανέπτυξε ερμηνευτικά ο Περπινιάδης στο ρεπερτόριο του σμυρναίικου ρεμπέτικου του Μεσοπολέμου. Μελετώνται μουσικολογικά επιλεγμένες ηχογραφήσεις επτά (7) τραγουδιών, ως επίσης καταγράφεται και αναλύεται στο σύστημα του τουρκικού μακάμ, ένας "α λα τούρκα" μανές του 1933, με τίτλο "Ραστ Νεβά Μανές". Επιπλέον, σταχυολογούνται και παρουσιάζονται πηγές και βιογραφικά στοιχεία για τον Στελλάκη Περπινιάδη, όπως προκύπτουν από την βιβλιογραφία, αλλά και από συνεντεύξεις του ίδιου.

Με αφορμή την μελέτη του ρεπερτορίου της αστικής λαϊκής μουσικής, επιχειρείται μία ιστορική επισκόπηση του κοινωνικού και πολιτικού πλαισίου του Μεσοπολέμου, της περιόδου ανάπτυξης του σμυρναίικου ρεμπέτικου. Επιπλέον, εξετάζεται το φαινόμενο του (α)μανέ, ως προς την μορφολογία και τον αυτοσχεδιαστικό του χαρακτήρα, ενώ παρουσιάζονται ιστορικά στοιχεία και για τις ρίζες του είδους στην ιστορία και για τις αντιδράσεις που προκλήθηκαν απο την εμφάνιση του στο αστικό περιβάλλον της Αθήνας και του Πειραιά.

Επίσης, τίθενται ζητήματα σχετικά με την καταγραφή και της ανάλυση του είδους του μανέ. Επ' αυτού, συγκρίνονται οι διάφορες μέθοδοι (ελληνικοί λαϊκοί δρόμοι βυζαντινή παρασημαντική και τουρκικό μακάμ) και τεκμηριώνεται η μεθοδολογία που επιλέγω. Από την καταγραφή και την ανάλυση εξάγονται σαφή συμπεράσματα ως προς την διαδικασία και ειδικά για την περίπτωση της ανοιχτής φωνητικής φόρμας των μανέδων.

Στην τελευταία ενότητα της εργασίας, επιχειρείται μια αναγωγή των θεωριών ανάλυσης και ερμηνείας της "δυτικής" μουσικής, στην αστική λαϊκή και δημοτική μουσική, όπως αυτές διατυπώνονται από τους θεωρητικούς του είδους. Για αυτήν την απόπειρα, γίνεται χρήση της σχετικής ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας και ιχνηλατούνται οι σύνδεσμοι μεταξύ των θεωριών αυτών, και της μουσικής πράξης στην αστική λαϊκή και δημοτική μουσική του ελλαδικού χώρου. Ταυτόχρονα, παρουσιάζω την δική μου ερμηνευτική προσέγγιση στα επιλεγμένα

τραγούδια, αφού μέρος της παρούσας εργασίας αποτελεί η ζωντανή εκτέλεση των επιλεγμένων συνθέσεων. Τα βίντεο των εκτελέσεων αυτών επισυνάπτονται στην εργασία.

2. Βιβλιογραφική και Μεθοδολογική επισκόπηση

Ο τομέας της εθνομουσικολογίας ο οποίος ασχολείται με την ελληνική αστική λαϊκή μουσική είναι σχετικά πρόσφατος, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει μία ενιαία, κοινώς αποδεκτή και οργανωμένη επιστημονική βιβλιογραφία. Έτσι, μετά από επισκόπηση των υπαρχόντων συγγραμμάτων επέλεξα εκείνα που θεώρησα χρησιμότερα για την εκπόνηση της συγκεκριμένης εργασίας.

Το βιβλίο του Ευγένιου Βούλγαρη και Βασίλη Βανταράκη, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου,*[1] απεδείχθη πολύτιμο και χρησιμοποιήθηκε εκτενώς, επειδή περιέχει εκτός από την αναλυτική μουσικολογική παρουσίαση και ανάλυση των κύριων τουρκικών μακάμ, αρκετές καταγραφές των επιλεγμένων ηχογραφήσεων του Στελλάκη Περπινιάδη. Για το ζήτημα της καταγραφής και της ανάλυσης, χρησιμοποιήθηκε επίσης το βιβλίο του Τούρκου μουσικολόγου Μουράτ Αϋντεμίρ, *Το Τούρκικο μακάμ,*[2] για την μορφολογική ανάλυση του μανέ "Ραστ Νεβα" ως προς τις μελωδικές κινήσεις και τους υπό χρήση περντέδες.

Σημαντικές πηγές για τον Στελλάκη Περπινιάδη αποτέλεσαν η αυτοβιογραφία του, όπως καταγράφηκε στο σχετικό βιβλίο του Κώστα Χατζηδουλή, *Ρεμπέτικη Ιστορία 1,*[3] αλλά και οι μαρτυρίες της Αγγέλας Παπάζογλου,[4] συζύγου του μικρασιάτη συνθέτη και στενού συνεργάτη του Στελλάκη Περπινιάδη, Βαγγέλη Παπάζογλου.

1 Βούλγαρης-Βανταράκης (2006)

2 Αϋντεμίρ (2012)

3 Χατζηδουλής (1990)

4 Παπάζογλου (1986)

Ιδιαίτερα χρήσιμες για το ζήτημα του (α)μανέ και την διαποίκιλση στην αστική λαϊκή μουσική υπήρξαν οι πτυχιακές εργασίας των Γεώργιου Χατζητεκελή[5] και Περικλή Βραχνού,[6] αλλά και το βιβλίο του Γιάννη Ζαρία, *Η Διαποίκιλση στην Ελληνική Παραδοσιακή βιολιστική τέχνη.*[7]

Η μεθοδολογική προσέγγιση της εργασίας αφορά στην επισκόπηση ιστορικών πηγών της περιόδου του Μεσοπολέμου και της μουσικής ιστορίας της Ανατολικής Μεσογείου, προκειμένου να παρουσιαστεί μία τεκμηριωμένη άποψη για τα εν λόγω ζητήματα. Επίσης, για την καταγραφή του μανέ "Ραστ Νεβά" και του τραγουδιού "Παντρεύομαι για το γινάτι σου" επιλέχθηκε το σύστημα του τουρκικού μακάμ. Η ανάλυση έγινε με τους όρους της μορφολογίας των φραστικών δομών όπως χρησιμοποιούνται στην δυτική κλασική μουσική. Για τα βιογραφικά στοιχεία, έγινε εκτενής έρευνα των βιβλιογραφικών και των ηχητικών πηγών (συνεντεύξεις κα) που σχετίζονται με το πρόσωπο του Στελλάκη Περπινιάδη. Συνδυάζοντας την προσωπική μου οπτική με τις μελέτες ως προς το ζήτημα της ερμηνείας και ανάλυσης των John Rink[8], Daniel Leech Wilkinson[9] και Roy Howat[10] από ξενόγλωσσα συγγράμματα, εξήχθησαν συγκεκριμένα συμπεράσματα που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην δική μου ερμηνευτική προσέγγιση.

3.Διάρθρωση της εργασίας

Η παρούσα εργασία αποτελείται από οκτώ (8), κεφάλαια και περιέχει τέσσερις θεματικές ενότητες.

Η πρώτη, αφορά τα ιστορικά και μουσικολογικά στοιχεία που περιβάλλουν το σμυρναίικο ρεμπέτικο κατά την περίοδο επώασης και ανάπτυξης του. Τα στοιχεία αυτά παρουσιάζονται στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, *Σμυρναίικο Ρεμπέτικο: Επισκόπηση.*

5 Χατζητεκελής (2009)

6 Βραχνός (2019)

7 Ζαρίας (2013)

8 Rink (2002)

9 Wilkinson (2009)

10 Howat (1995)

Η δεύτερη θεματική ενότητα αφορά τον Στελλάκη Περπινιάδη, εμπεριέχει βιογραφικά στοιχεία για τον τραγουδιστή όπως αντλήθηκαν από τις προαναφερθείσες πηγές, αλλά και επιχειρεί ανάλυση της φωνητικής τεχνικής του στο ρεπερτόριο του σμυρναίικου ρεμπέτικου. Η ενότητα αναπτύσσεται στα κεφάλαια 2, 4, και στο υποκεφάλαιο 5.2.

Η τρίτη θεματική ενότητα αφορά τα ζητήματα καταγραφής στην τροπική μουσική, και την καταγραφή και ανάλυση στο ρεπερτόριο της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής. Η θεματική αυτή εμπεριέχεται στα κεφάλαια 3 και στο υποκεφάλαιο 4.3.

Η τελευταία θεματική ενότητα αφορά στην ερμηνευτική προσέγγιση των επιλεγμένων συνθέσεων, αλλά και στην ανάλυση της διαδικασίας ερμηνείας στην ελληνική δημοτική και αστική λαϊκή μουσική. Η ενότητα αυτή εκτυλίσσεται στο πέμπτο κεφάλαιο της εργασίας.

Στο τέλος της εργασίας καταγράφεται η συνολική εμπειρία της συγγραφής της, στο κεφάλαιο *Επίλογος,* αναφέρεται η πλήρης βιβλιογραφία και παρατίθενται κάποια σημαντικά αρχεία στο *Παράρτημα.*

1. Σμυρναίικο Ρεμπέτικο: Επισκόπηση

1.1 Ιστορικά στοιχεία

Η μουσική και οι λαϊκές-παραδοσιακές μουσικές ιδιαίτερα, είναι άμεσα συνδεμένες με το ιστορικό και το πολιτισμικό πλαίσιο που ορίζει τις συνθήκες επώασης και επεξεργασίας τους.[11] Ως Σμυρναίικο ρεμπέτικο εννοούμε στην ουσία την μουσική που φαίνεται να πρωτοαναπτύχθηκε στα τέλη του 19ου αιώνα κυρίως στην Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη, γύρω από τους πολυπολιτισμικούς μουσικούς κύκλους των καφέ αμάν. Το είδος εγκαθιδρύεται πλέον στην Αθήνα και τον Πειραιά μετά την καταστροφή της Σμύρνης το 1922, ενώ εμφανίζεται στην δισκογραφία ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα, και ιδιαίτερα την περίοδο του μεσοπολέμου (1918-1939) σε περιοχές της Αττικής αλλά και στην Αμερική, από πρόσφυγες Μικρασιάτες μουσικούς.

Ήδη από το 16ο αιώνα Αγιορείτες καλόγεροι καταγράφουν ελληνικά τραγούδια και Αραβοπερσική μουσική, χρησιμοποιώντας την βυζαντινή παρασημαντική, και η "εσωτερική" και "εξωτερική" μουσική φαίνεται ακόμα να είναι "η ίδια γλώσσα, με διαφορετική προφορά".[12] Αξίζει να σημειωθεί πως από τον 18ο αιώνα επί Οθωμανικής αυτοκρατορίας, η επικοινωνία Ρωμιών, Τούρκων, Αρμενίων και Περσών μουσικών ήταν συχνή. Μουσικοί όπως ο Δημήτριος Καντεμίρ (Dimitrie Cantemir 1673-1723) εργάζονται στην αυλή του του σουλτάνου Αχμέτ Γ' μαζί με Πέρσες και Άραβες μουσικούς, και τιμούν τον σουλτάνο με τις συνθέσεις τους, ενώ συνθέτουν και έντεχνα μέλη, στο σύστημα των μακάμ.[13] Οι μουσικοί αυτοί είναι ταυτόχρονα και μουσικοδιδάσκαλοι, και εκπαιδεύουν Ρωμιούς, Πέρσες και Τούρκους νέους μουσικούς, όπως ο Ζαχαρίας ο "Χανεντές".[14] Ο Καντεμίρ μάλιστα δημιουργεί τα "Περί της εξωτερικής μουσικής" και "Γαλεάτι Μεσχουρέι Οσμανιέ", έργα που γράφονται τόσο στην τουρκική όσο και στην ελληνική γλώσσα, και στα οποία σταχυολογούνται τα μακάμ σε αντιπαραβολή με τους Βυζαντινούς ήχους.[15] Επίσης, Κωνσταντινουπολίτες μουσικοδιδάσκαλοι του 19ου αιώνα όπως ο Π.Γ. Κηλτζανίδης, μελετούν και γνωρίζουν βαθιά το φαινόμενο του μακάμ, καταγράφουν τα

11 Χαψούλας (2010), σ.35

12 Baud-Bovy (2005), σ.18 παρ.2

13 Τίγκας (2011), σ.5 παρ.1

14 Τίγκας (2011), σ.5

μακάμ και τα ουσούλ (η ρυθμική αγωγή των έντεχνων Οθωμανικών συνθέσεων), σε αντιπαραβολή με τους Βυζαντινούς ήχους χρησιμοποιώντας την "πανδουρίδα"[16] (μάλλον το τουρκικό tanbur)[17] ενώ συνδέουν με σιγουριά το βυζαντινό μέλος και την ελληνική μουσική με την "Αραβοπερσορτουκικήν".[18] Παρ' όλα αυτά (χωρίς να συμπεριληφθούν τα ίχνη και την πορεία της πολύμορφης ελληνικής δημοτικής μουσικής), οι Έλληνες λόγιοι από τα τέλη του 19ου αιώνα έως και το πρώτο μισό του 20ου, προσπαθώντας "ν' αποδείξουν πως οι Νεοέλληνες είναι οι άμεσοι απόγονοι των αρχαίων",[19] προτείνουν, όπως παρατηρεί ο Γάλλος μουσικολόγος Alain Daniellou "ν' αναζητηθούν τα ίχνη της αρχαίας μουσικής όχι στον σύγχρονο ελληνικό χώρο, αλλά σε απομονωμένα χωριουδάκια της Σικελίας, της Καλαβρίας και της Σαρδηνίας".[20]

Η πολυπολιτισμική Σμύρνη ανθεί πλήρως στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα,[21] μέχρι και την καταστροφή της πόλης το 1922. Λόγω της οικονομικής ανάπτυξης που απολαμβάνει, εξελίσσεται σε ένα χωνευτήρι ετερόκλητων πληθυσμών, στο οποίο προσμιγνύονται ωσμωτικά ποικίλες ιδέες και κουλτούρες. Σε αυτήν την κοινωνία βαλκανικών, μεσανατολικών και ευρωπαϊκών λαών, η αλληλεπίδραση μεταξύ Τούρκων, Ελλήνων , Αρμενίων, Εβραίων και Ευρωπαίων, φαίνεται να έχει τη μεγαλύτερη συμβολή στην πολιτιστική ζωή της Σμύρνης.[22] Δημιουργούνται έτσι κατά τον 19ο αιώνα τα γνωστά "καφέ σαντάν", τα οποία λειτουργούν στα πρότυπα των ευρωπαϊκών καμπαρέ,[23] και το μουσικό ρεπερτόριο που ακούγεται στους χώρους αυτούς περιέχει κυρίως ελαφρά ευρωπαϊκή μουσική. Ως εντόπια αντίδραση στα παραπάνω, δημιουργούνται λίγο αργότερα τα "καφέ σαντούρ" που στην πορεία θα ονομαστούν "καφέ αμάν",[24] χώροι στους οποίους λάμπει η λεγόμενη ανατολική μουσική (ιδιαίτερα στη "χρυσή

15 Κηλτζανίδης (1881), σ. στ'

16 Κηλτζανίδης(1881), σ.11

17 Αλεξάνδρου (2016), κεφ.7.Ι. "Χορδόφωνα"

18 Κηλτζανίδης (1881), σ. η'

19 Baud-bovy (2005), σ.3

20 Baud-Bovy (2005), σ.3 παρ.3

21 Γαλάτου (2008) , σ.5

22 Γαλάτου (2008), σ.7

23 Ρακάς (2017)

24 Γαλάτου (2008), σελ.32

δεκαετία" τους, 1886-1896),[25] και όπου στην πορεία αναπτύσσονται οι ρίζες του σμυρναίικου ρεμπέτικου.

Στην αρχή του 20ου αιώνα, μεγάλος αριθμός σμυρναϊκών συγκροτημάτων και μουσικών του ανατολίτικου κυρίως ρεπερτορίου, αλλά και του θεάτρου σκιών[26] εργάζονται σταθερά στην πόλη της Σμύρνης, αλλά και σε όλη την ανατολική Μεσόγειο, περιοδεύοντας.[27] Το 1909, 1910 και 1911 γίνονται και οι πρώτες ηχογραφήσεις Σμυρνιών μουσικών από την εταιρία The Gramophone Co Ltd., για λογαριασμό της αμερικάνικης δισκογραφικής E. Berliners Gramophone.[28]

Τον Μάιο του 1919, η Ιταλία επιχειρεί να δημιουργήσει τετελεσμένο γεγονός στη Μικρά Ασία, σχεδιάζοντας την κατάληψη της Σμύρνης, προκαλώντας το μένος των "Μεγάλων Δυνάμεων" (Μεγάλης Βρετανίας, Γαλλίας και ΗΠΑ), οι οποίες στρέφονται στην Ελλάδα, ώστε να καταλάβει εκείνη πρώτη τη Σμύρνη-προσφέροντας έτσι στον Ελευθέριο Βενιζέλο μια μοναδική ευκαιρία, ένα χρόνο πριν τις εθνικές εκλογές του 1920.[29] Εν μέσω των διαμαχών της Αντάντ για τα πετρέλαια της Εγγύς Ανατολής,[30] το Αϊδίνι ανακαταλαμβάνεται ένα μήνα μετά, τον Ιούνιο του 1919, από τουρκικές αντάρτικες δυνάμεις, και γίνεται προμήνυμα γι' αυτό που θα ακολουθήσει.[31] Ο βασιλιάς Κωνσταντίνος επιστρέφει από την εξορία το Δεκέμβρη του 1920, με ένα νοθευμένο δημοψήφισμα (η αποδοχή μετρήθηκε στο 99%). Το βαθύτερο νόημα της λαϊκής ετυμηγορίας, δηλαδή η άρνηση του πολέμου και η αποστράτευση,[32] αγνοείται επιδεικτικά: το Μάιο του 1921, την επέτειο της Άλωσης, ο Κωνσταντίνος αναλαμβάνει "νικηφόρος στρατηλάτης" της Μικρασιατικής εκστρατείας, και στις 15 Ιουλίου αποφασίζεται νέα προέλαση προς τον ποταμό Σαγγάριο, με στόχο την κατάληψη της Άγκυρας.[33] Η μεγαλοϊδεατική

25 Χατζητεκελής (2009), σ.23

26 Χατζηπανταζής (1986), σ.100

27 Γαλάτου (2008), σ.14

28 Χατζητεκελής (2009), σ.41

29 Στις εκλογές του 1920 παρ'όλα αυτά, οι Βενιζελικοί ηττούνται παταγωδώς. Μαυρογορδάτος(2015), σ.122,125

30 Σωτηρίου (1975), σ.24

31 Σωτηρίου(1975), σ.42

32 Μαυρογορδάτος(2015), σ.141-42

33 Μαυρογορδάτος (2015), σ.145

Μικρασιατική εκστρατεία είναι ήδη από την αρχή πορώδης, ωστόσο τα ελληνικά στρατεύματα παραμένουν επίμονα αν και στην πραγματικότητα ανέλπιδα, στην περιοχή. Μεταξύ των στρατιωτών βρίσκεται και ο εικοσάχρονος τότε Στελλάκης Περπινιάδης, στο Αλά Σεχίρ (πρώην Φιλαδέλφεια).Τον Οκτώβριο του ίδιου έτους υπογράφεται το Γαλλο-τουρκικό σύμφωνο: οι Γάλλοι θα υπερασπιστούν τα τουρκικά συμφέροντα, "δωρίζοντας" παράλληλα και πολεμικό εξοπλισμό, με αντάλλαγμα την εκχώρηση από την μεριά της Τουρκίας των ορυχείων σιδήρου, χρωμίου και αργύρου σε γαλλική εταιρία, αλλά και των σιδηροδρόμων, λιμένων και ποταμών.[34] Εξίσου, η Γερμανία, η Μεγάλη Βρετανία, οι Η.Π.Α., η Ιταλία αλλά και η Σοβιετική Ρωσία διεκδικούν πολιτικό και εμπορικό συμφέρον στα τουρκικά εδάφη. Μετά την στροφή των Συμμαχικών δυνάμεων προς την Τουρκία,[35] ακολουθεί τελικά η ήττα, η άτακτη υποχώρηση των ελληνικών εκστρατευτικών δυνάμεων, η σφαγή της Σμύρνης τον Αύγουστο 1922, αλλά και η εκκένωση της Ανατολικής Θράκης, την ίδια χρονιά, με τη συνθήκη της Λωζάνης.[36]

Συνεπακόλουθα προκύπτει η πολύπαθη εγκατάσταση των προσφύγων στις πόλεις του Ελληνικού κράτους, ο πληθυσμός των οποίων διογκώνεται εκείνη την περίοδο ραγδαία λόγω της αστικοποίησης και της εγκατάλειψης της αγροτικής ζωής. Οι πρόσφυγες φτάνουν στον Πειραιά το 1922 κατά χιλιάδες, και εν μέσω κατάρρευσης της πολιτικής ηγεσίας μετά το πλήγμα της Σμύρνης, στεγάζονται πρόχειρα υπό άθλιες συνθήκες σε διάφορα δημόσια κτήρια, και στη συνέχεια σε προσφυγικούς καταυλισμούς, σε "ασφαλή" απόσταση από τον αστικό ιστό.[37] Κατ' αναλογία με τους σύγχρονους πρόσφυγες και την κατάσταση στην Αθήνα και τα νησιά του Βορειοανατολικού αιγαίου, οι τότε Μικρασιάτες πρόσφυγες (περίπου 150.000 στον αριθμό, την πρώτη πενταετία μετά το 1922)[38] αντιμετωπίζουν εκτός από την ανέχεια, το ρήμαγμα της ιδιοκτησίας τους και το ψυχολογικό βάρος του πολέμου και του ξεριζωμού, και την εχθρότητα των γηγενών και του ελληνικού κράτους.[39] Η ρεμπέτικη μουσική, ούσα αστική λαϊκή μουσική εν γένει, αναλαμβάνει μέσα σε μια πρωτοφανή δημιουργική έκρηξη, να εκφράσει "τα

34 Dumont (1997), σ.139-40

35 Σωτηρίου (1975), σ.70-74

36 Καλύβας (2015), σ.118-19

37 Χαραλαμπίδης (2013)

38 Χαραλαμπίδης(2013), παρ.2 "*Η άφιξη των προσφύγων"*

39 Λεκάκης (2017)

συναισθήματα ενός ολόκληρου λαού, συναισθήματα που γέννησε η φτώχεια, η καθημερινή επιβίωση, ο μαρασμός".[40]

1.2 Εναντίωση στο ρεμπέτικο και τον μανέ

Ήδη από το 1871 και μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα, η συμπάθεια ή η εναντίωση προς τον μανέ συμπίπτει με τη συμπάθεια ή την απαξίωση προς τα καφέ αμάν και τον "ανατολίτικο" τρόπο ζωής που συνδέεται με αυτά, ενώ πλήθος διανοουμένων και δημοσιογράφων της εποχής έχει ταχθεί υπέρ η κατά του είδους, χωρίς να εκφράζονται ακόμα ακραίες απόψεις.[41]

Το 1917, δημοσιεύεται άρθρο του Ζαχαρία Παπαντωνίου με τίτλο «Η φοβερά μελωδία».[42] Στην εθνικιστική αυτή κορώνα καλεί το Ελληνικό κράτος σε «άγριαν και αποτελεσματική καταδίωξι του μουσικού κράτους της Τουρκίας του στημένου εντός της ελευθέρας Ελλάδος», και απαγόρευση οποιασδήποτε εισαγωγής «ήχου εκ Σμύρνης», ενώ χαρακτηρίζει την μουσική του καφέ αμάν και τον (α)μανέ «απαίσιον (..) και ακατονόμαστον ολολυγμόν». Συμπληρώνει επίσης για τον μανέ τα εξής υβριστικά: "Αλλά υποθέτω ότι ένα σπουδαίον χαρακτηριστικό βαρβαρότητος εις την μουσικήν αυτήν είνε ακριβώς και το πάθος τούτο, πάθος άναρθρον, το οποίο μας φανερώνει μια νομαδικήν και μοιρολατρική φυλήν δερνόμενην από οδύνην και φωνάζουσαν χωρίς να μπορεί να αρθρώση τίποτα εκφρασιτκόν δια την δυστυχίαν της". Ο Ζ.Παπαντωνίου παραμένει σκληρός πολέμιος του μανέ για όλη την επόμενη δεκαετία (οπού και με την εγκατάσταση των προσφύγων το είδος γνωρίζει μία δεύτερη άνθηση στην Αθήνα) και του αφιερώνει ξανά ένα ακόμα υβριστικό άρθρο το 1927,[43] με τίτλο "Κοχλάζουσα Μονωδία". Στο άρθρο αυτό μεταξύ άλλων προτείνει και την "βαριά φορολογία κέντρων και φωνογράφων αλλά και την εκδίωξη του καραγκιόζη καλλιεργητή του αμανέ", μέτρα δυστυχώς προφητικά για τα επόμενα χρόνια.[44]

---

40 Γαλάτου (2008), σ.38

41 Χατζητεκελής (2009), σ.20

42 Χατζητεκελής(2009), σ.27

43 Βλησίδης(2006), σ.192

44 Χατζητεκελής(2009), σ.28

Σε παρόμοιο τόνο συνεχίζει σε άρθρο της και η δημοσιογράφος και καθηγήτρια του Εθνικού Ωδείου Σοφία Σπανούδη,[45] η οποία εξυμνώντας την μουσική των Μπαχ, Μόζαρτ και Μπετόβεν ως "αι ιεραί Γραφαί της μουσικής θρησκείας των αιώνων, από την διδασκαλία των οποίων τρέφονται οι άλλοι λαοί", κατηγορεί το ρεμπέτικο για τον "μουσικό εκφυλισμό του ελληνικού λαού". Κατηγορεί εξίσου τους πρόσφυγες, μεταξύ άλλων επειδή στις συνοικίες τους δεν ακούγονται "τα επτανησιακά τραγούδια, οι παροίνιες καντάδες, οι πλαστικές μελωδίες του Ναπολέοντος Λαμπελέτ,του Κόκκινου" κλπ, αλλά "ο απαίσιος Ανατολίτικος αμανές", ένας "οχετός που θα εκλείψη". Θεωρεί επίσης πως η επιτροπή που απαγόρευσε τον μανέ "είναι άξια εθνικής ευγνωμοσύνης", αλλά ότι δεν έκανε αρκετά, αφού πρέπει "να ρίξουν αμείλικτα στη φωτιά κάθε ταπεινό κι' ανάξιο στοιχείο" που "χαμοσέρνει την τέχνη των ήχων στα βρωμερότερα επίπεδα της μουσικής ρυπαρογραφίας". Σημειωτέον πως ο Αθανάσιος Κόκκινος που προτείνει στους πρόσφυγες η Σπανούδη, συνθέτης, αρχιμουσικός και πρόεδρος του Συνδέσμου Ελλήνων Μουσουργών συγχαίρει την απαγόρευση του ρεμπέτικου, που δεν έχει "σχέσι με τους ωραίους και ανδροπρεπείς αρχαίους ελληνικούς τρόπους" αλλά "με τις λάγνες και θηλυπρεπείς κλίμακες της Άπω Ανατολής".[46] Παρόμοια εχθρικά στοχευμένα εναντίων των προσφύγων, του μανέ και του ρεμπέτικου δημοσιεύουν τα επόμενα χρόνια και πολλοί άλλοι,[47] σκληροπυρηνικοί πλέον, πανεπιστημιακοί,[48] δημοσιογράφοι, "λόγιοι" μουσικοί της Ευρωπαϊκής αλλά και της Βυζαντινής πολέμιοι του είδους, και της κουλτούρας που το διέπει. Στα πρόδηλα συμπεράσματα που αυτονοήτως προκύπτουν από τα παραπάνω, προστίθεται το τραγελαφικό γεγονός πως πολλοί από τους προαναφερθέντες έπεφταν στο ίδιο λάθος με τους "δυτικούς" ακροατές της αραβικής μουσικής τον 19ο και 20ο αιώνα, οι οποίοι μη όντες εξοικειωμένοι με την έλλειψη σταθερού

45 Βλησίδης(2006), σ.86-89 "Σοφία Σπανούδη, «Μουσική του ελληνικού λαού»"

46 Βλησίδης(2006), σ.151-52 "Αθανάσιος Κόκκινος: Οι κίνδυνοι της μουσικής"

47 Λόγω του πλήθους αναφέρω ενδεικτικά από το βιβλίο του Κ.Βλησίδη(2006/2018) τα άρθρα: Ν. Μοσχόπουλος "Μη τραγουδήτε τουρκικά-να παύση ο αμανές" (σ.57-59), Εκδόσεις 4ης Αυγούστου "Φωνοληψίαι"(σ.90-91), Κ. Ψάχος "Τι είναι ο λεγόμενος αμανές" (ς.100-105), Γ. Μανιατάκος "Έκτακτα μέτρα για την μουσική-υπο διωγμόν ο αμανές (σ.126-27), Σωτήρης Σκίπης "Η απειλή της μάντρας" (σ.283-84), Γ.Μπουκουβάλας "Αμανέδες και άσεμνα", (σ.344-45)και πολλά άλλα.

48 βλ. Βλησίδης(2006) σ.200, για το διάβημα διαμαρτυρίας για το ρεμπέτικο απο την Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών.

μέτρου (πχ. στους μανέδες), έκριναν την εκτέλεση του μακάμ ως "αυτοσχεδιασμό χωρίς μορφή".[49]

Υπό τη δικτατορία του Ιωάννη Μεταξά την περίοδο 1936-1941, η φασιστική λογοκρισία που δέχθηκαν όλες οι μουσικές που θύμιζαν έστω και στο ελάχιστο Ανατολή , με το πρόσχημα του «χυδαίου» και ξενόφερτου, έπληξε μοιραία τους μουσικούς του σμυρναίικου, αλλά και του πειραιώτικου ρεμπέτικου. Η μουσική τους ενοχλούσε τους κυβερνώντες αλλά και υπογράμμιζε τις ευθύνες εκείνων που συνέβαλαν στη μεγάλη καταστροφή του 1922. Ακόμα πιο έντονα ενδεχομένως, απειλούσε με τον συχνά ελευθεριάζοντα της χαρακτήρα[50] (ηδονισμός, γυναικεία χειραφέτηση, διαμαρτυρία για την κοινωνική συνθήκη και "κουλτούρα της φτώχειας")[51] την τάξη και ηθική που προσπαθούσε να επιβάλλει το καθεστώς της 4ης Αυγούστου. Ανάλογη αντιμετώπιση είχε, ίσως για παρόμοιους λόγους, το τουρκικό μουσικό είδος γκαζέλ (gazel), αρκετά παρεμφερές με τον μανέ, από το καθεστώς του Κεμάλ Ατατούρκ το 1934.[52] Σε συνδυασμό με την εμπορική αποτυχία του σμυρναίικου ρεμπέτικου στα τέλη της δεκαετίας του 1930 λόγω της μεγάλης επιτυχίας του Πειραιώτικου ρεμπέτικου και του μπουζουκιού, η Κατοχή και η δεκαετία του 40' βρήκε τους περισσότερους από αυτούς τους σπουδαίους συνθέτες και εκτελεστές να παλεύουν για την επιβίωση, αρκετούς να αποσύρονται από την μουσική, και πολλούς από αυτούς να πεθαίνουν μόνοι και φτωχοί,[53] με την σπουδαία μουσική τους κληρονομιά να περνά στην αφάνεια για δεκαετίες.

1.3 Μουσικολογικά στοιχεία

Το συγκεκριμένο ρεπερτόριο περιέχει συνθέσεις κατά βάση μονοφωνικές με στοιχεία ετεροφωνίας (ρυθμική, ισοκρατηματική ή/και μελωδική συνοδεία στην βασική φωνή), μελισματικού χαρακτήρα, που εντάσσονται κατά πλειοψηφία στο τροπικό μουσικό ιδίωμα της Ανατολικής Μεσογείου. Μελωδικά, γίνεται συχνά χρήση των ιδιαίτερων διαστημάτων των

49 Τουμά (2006), σ.39

50 Λούκα (2017)

51 Δαμιανάκος (2001), σ.98-102

52 Χατζητεκελής (2009), σ.30

53 Χατζηδουλής(1990), σ.7-14

κλιμάκων που συναντάμε στην Βυζαντινή (Οκταηχία), την Τούρκικη(makam[54]) ή την Αραβική μουσική(dastgah,mugam)[55] αλλά και των "υβριδικών" Ελληνικών λαϊκών δρόμων (με δάνεια στοιχεία από τα προηγούμενα ως προς την τροπικότητα αλλά συγκερασμένα διαστήματα),[56] αναλόγως των καταβολών και των προθέσεων του εκάστοτε συνθέτη ή εκτελεστή. Ρυθμικά κυριαρχούν το διμερές μέτρο (χασάπικο, τσιφτετέλι κ.α.) οι εννεάσιμοι ρυθμοί- συχνά χορευτικοί (ζεϊμπέκικο, καρσιλαμάς, αργιλαμάς κ.α.), αλλά και η ανοιχτή φόρμα του ταξιμιού και των (α)μανέδων, που θα αναλυθούν παρακάτω.[57]

Οι ορχήστρες τις εποχής ακολουθούν τα πρότυπα των καφέ αμάν της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης, χρησιμοποιώντας ασυγκέραστα κυρίως όργανα, ικανά να αποδώσουν τον τροπικό χαρακτήρα των συνθέσεων. Κυριαρχεί το βιολί, η πολίτικη λύρα, το ούτι σολιστικά και συνοδευτικά, η συνοδευτική κιθάρα στην όψιμη περίοδο, το σαντούρι, η αρμόνικα, τα παραδοσιακά κρουστά, και ενίοτε το παραδοσιακό κλαρίνο. Αναδεικνύονται πολλοί ταλαντούχοι βιρτουόζοι τραγουδιστές και οργανοπαίκτες, όπως ο Αντώνης Διαμαντίδης ή Νταλγκάς, ο Στελλάκης Περπινιάδης, η Ρόζα Εσκενάζυ, ο Κώστας Νούρος, η Ρίτα Αμπατζή ο Δημήτρης Ατραίδης, ο Κώστας Τσανάκος, ο Κώστας Ρούκουνας και ο Δημήτρης Αραπάκης κ.α. στο τραγούδι, οι βιολιστές Δημήτρης Σέμσης και Ογδοντάκης, ο ουτίστας και συνθέτης Αγάπιος Τομπούλης, ο αρμονικίστας Αντώνης Αμιράλης, ο σαντουρίστας Μανώλης Μαργαρώνης και πολλοί άλλοι/άλλες. Αξίζει να σημειωθεί πως η τεχνική των περισσότερων εκτελεστών του σμυρναίικου ρεμπέτικου βρισκόταν σε πολύ υψηλό επίπεδο που συναγωνίζεται ή και υπερισχύει του επιπέδου των περισσότερων σημερινών εκτελεστών, ενώ το ιδιαίτερο ύφος που ανέπτυξαν όλοι τους, εκτός από το ότι υπήρξε δημιουργικό και πρωτοποριακό για την εποχή, παραμένει αμίμητο μέχρι σήμερα. Βασικό στοιχείο του είδους είναι ο δομημένος αυτοσχεδιασμός, συνήθως με τη μορφή του μανέ και του ταξιμιού, που εξυπηρετεί ταυτόχρονα και τις ανάγκες μετάπλασης και ανανέωσης της συγκεκριμένης μουσικής.[58]

---

54 Τουμά(2006), σ.xv,xvi

55 Δαμιανάκος (2001), σ.60

56 Βραχνός (2019), σ.21

57 Δαμιανάκος (2001), σ.57-62

58 Δαμιανάκος (2001), σ.60

Η θεματολογία των τραγουδιών στο σμυρναίικο ρεμπέτικο κινείται κυρίως γύρω από τον έρωτα και τον καημό, τη θλίψη και την μοναξιά, την ομορφιά της φύσης και της γυναίκας, την απελπισία και την διαμαρτυρία, τα ναρκωτικά και ιδιαίτερα το χασίς, την προσφυγιά και την ζωή των παρανόμων,[59] συχνά με περισσότερη ποιητική ανησυχία και πολυπλοκότητα από τα αντίστοιχα Πειραιώτικα ρεμπέτικα της ίδιας περιόδου.[60] Στην περίοδο του μεσοπολέμου αναδείχθηκαν πολλοί πρόσφυγες συνθέτες (Π.Τούντας, Κ. Σκαρβέλης, Β.Παπάζογλου, Γ. Τσαούς, Γ.Δραγάτσης, Σ.Παντελίδης, Μ.Μελκόν και πολλοί άλλοι) που παρά τις σημαντικές μεταξύ τους διαφορές στις συνθέσεις τους, μαζί διαμόρφωσαν τα μορφολογικά χαρακτηριστικά και το ύφος του είδους, επηρεάζοντας άλλοτε άμεσα και άλλοτε έμμεσα την μετέπειτα ελληνική (κυρίως λαϊκή) μουσική από τον Τσιτσάνη και τον Χατζιδάκη (όπως δηλώνει και ο Μάνος Χατζιδάκις στην περίφημη διάλεξη του στο Θέατρο Τέχνης το 1950), μέχρι και σύγχρονους συνθέτες και εκτελεστές.

Σύμφωνα με τις μαρτυρίες[61] και τα ιστορικά στοιχεία, το σμυρναίικο ρεμπέτικο ανταγωνίστηκε την σχολή του πειραιώτικου ρεμπέτικου αλλά τελικά «έσβησε», και αντικαταστάθηκε από αυτήν. Ως κυρίαρχο όργανο αναδείχθηκε το μπουζούκι, που «βγαίνοντας» σταδιακά από τους τεκέδες και τη φυλακή εκτινάχθηκε σε δημοφιλία.

1.4 Η τέχνη του (α)μανέ

Ο δομημένος ή ελεύθερος φωνητικός αυτοσχεδιασμός με βάση τροπικά συστήματα της Ανατολικής Μεσογείου, είναι ευρέως διαδεδομένος στις παραδόσεις της ελληνικής(μανές,

59 Δαμιανάκος (2001), σ.274

60 Χατζηδουλής (1990), σ.195-96

61 Όπως στο βιβλίο του Κώστα Χατζηδουλή, *Ρεμπέτικη Ιστορια 1.*

αμανέςκ.α.), τουρκικής(gazel[62] και uzun hava) αλλά και της αραβικής μουσικής(maawal και layali)[63], με πολλές ομοιότητες αλλά και διαφορές στο εκάστοτε ρεπερτόριο.[64]

Ορισμός

Αναφερόμενος στους μανέδες, ο Παναγιώτης Κουνάδης σε σχετικό του κείμενο[65] αναφέρει πως "αποτελούν συνήθως μια κραυγή απόγνωσης, αγωνίας, απελπισίας, έκφραση κάποιου ανεκπλήρωτου καημού ή αξεπέραστου πάθους" ενώ υποστηρίζει πως η μουσικολογική βάση τους είναι τα "Αραβοπερσικά μακάμ, οικεία στους Έλληνες λόγω της συγγένειάς τους με τους μουσικούς δρόμους (ήχους) της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσική". Παρομοίως ο Μάρκος Δραγούμης στην μελέτη του με τίτλο «Σχόλιο για τον αμανέ» παρουσιάζει το φαινόμενο του (α)μανέ να εμφανίζεται στο παρελθόν "σαν Αραβοπέρσικος τύπος τραγουδιού".[66]

Ως προς το ζήτημα της ονομασίας, της ιστορικής και γεωγραφικής καταγωγής της ελληνικής εκδοχής του (α)μανέ, οι απόψεις ποικίλλουν. Το "αμάν" ως επιφώνημα που μεταφράζεται από τα τουρκικά ("aman") στα ελληνικά σε "έλεος", φαίνεται να έχει άμεση συγγένεια με το στιχουργικό και πολιτισμικό περιεχόμενο του επονομαζόμενου είδους του (α)μανέ. Τούρκοι μουσικολόγοι όπως ο Mahmut R. Gazimihal, αποδίδουν[67] την καταγωγή του όρου "καφέ αμάν" (τα γνωστά καφενεία της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης που αναπτύχθηκε και στην πρώιμη του φάση το ρεπερτόριο του Σμυρναίικου ρεμπέτικου)[68] , στον τούρκικο όρο "mani kahvesi", ο οποίος χαρακτήριζε όσα καφενεία διέθεταν τραγουδιστές που αυτοσχεδίαζαν στίχους (λεγόμενους mani), όρο που παραποιήθηκε από τσιγγάνους μουσικούς. Ο Μάρκος

62 Ή και "γκαζέλι", όπως εμφανίζεται στην ελληνική δισκογραφία του Μεσοπολέμου, βλ. Ενδεικτικά "Γκαζέλι Μουσταάρ του Γ.Παπασιδέρη το 1934: https://www.youtube.com/watch?v=0A-yiq4JFHA ,πρόσβαση 1/9/2020 και "Γκαζέλι Σαμπάχ Νεβά Μανές" της Ρίτας Αμπατζή, https://youtu.be/KH8wd0sWAnc , πρόσβαση 1/9/2020.

63 Το λαγιαλί και το μαουάλ αναφέρονται ως σόλο φωνητικές μορφές συναισθηματικού χαρακτήρα που αποδίδεται μέσω του αντίστιχου μακάμ. Τουμά (2006), σ.96-97

64 Χατζητεκελής (2009), σ.14-15

65 Κουνάδης, Παναγιώτης. *Ο αμανές.* Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη https://www.vmrebetiko.gr/collection/?id=amanes πρόσβαση 20/8/2020

66 Μ. Δραγούμης(1976), σ. 151-57

67 Καλογερόπουλος (1998), σ. 115-16

68 Γαλάτου (2008), σ.34-35

Δραγούμης συμπληρώνει "το όνομα του το οφείλει ο αμανές στα πολλά "αμάν" που περιλαμβάνονται στο κείμενο του, την ώρα που τραγουδιέται".

Από την άλλη, μελέτες όπως Γ. Κ. Φαιδρού (Σμύρνη 1881) προσπαθούν μετά βίας να αποδείξουν την αρχαιοελληνική πατρότητα του μανέ, αποδίδοντας την ετυμολογία του όρου από το αρχαιοελληνικό "μανέρω", και εμφανίζοντας τον Σμυρνέικο Μανέ να προκύπτει ως απόγονο του "αρχαίου μουσικού ήχου Μανέρωτος".[69]

"Η ύπαρξη θρήνου ή άσματος στην αρχαιότητα με το όνομα "Μανέρω" ή "Λίνο" κρίνεται αδιαμφισβήτητη" αφού περιγραφές του Ηρόδοτου και του Παυσανία φανερώνουν την ύπαρξη του είδους στην Αίγυπτο, ενώ ο Όμηρος και ο Ησίοδος το εντοπίζουν στην Αρχαία Ελλάδα και στην Ιωνία.[70] Παρ' όλα αυτά, η "ελληνικότητα", η ιστορική συνέχεια δηλαδή του συγκεκριμένου είδους και ο συσχετισμός του με τη μουσική φόρμα που αναπτύχθηκε στα τέλη του 18ου αιώνα, ουσιαστικά δεν έχει αποδεικνύεται επιστημονικά, "ιδιαίτερα όταν η υπόθεση του στηρίζεται σε μια δύσκολα αποδείξιμη ετυμολογική εκδοχή (Μανέρω-Μανέ) αλλά και στο επιχείρημα ότι ο "Αίλινος" μετατράπηκε σε "αμάν".[71]

2. Στελλάκης Περπινιάδης (1899-1977)

2.1 Τα πρώτα χρόνια

Ο Στελλάκης Περπινιάδης γεννήθηκε στην Τήνο και πέρασε τα πρώτα χρόνια της ζωής του στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου. Το 1906 μετακομίζει μαζί με την οικογένεια του στην Κωνσταντινούπολη, στην περιφέρεια του Γαλατά. Εκεί πηγαίνει σχολείο, και δουλεύει δίπλα στον πατέρα του ως διανομέας ψωμιού-η οικογένεια του γνωρίζει μεγάλη φτώχεια που ο Στελλάκης αργότερα θυμάται για όλη του τη ζωή.[72] Ξεκινά η ενασχόληση του με την Βυζαντινή

69 Φαίδρος (1881), σ. 5

70 Χατζητεκελής(2009), σ.8

71 Χατζητεκελής (2009), σ.11

72 Χατζηδουλής (1990), σ.7-8

μουσική στον Άγιο Ιωάννη των Χίων στο Γαλατά, δίπλα στον Νηλέα Καμαράδο.[73] Το 1918 το πολεμικό πλοίο «Αβέρωφ» αγκυροβολεί στο λιμάνι της Ιστανμπούλ, και ο Στελλάκης συμμετέχει στην επιστράτευση του Ελληνικού προξενείου. Μεταβαίνει έτσι στον Πειραιά, και ύστερα στην Σμύρνη και το Άλα-Σεχίρ, όπου του προκύπτει σοβαρό πρόβλημα υγείας και έτσι εγκαθίσταται τελικά στην Σμύρνη ως βοηθητικός στρατιώτης, μέχρι την κατάρρευση του μετώπου το 1922. Η Μικρασιατική καταστροφή τον καθιστά πρόσφυγα, αρχικά στη Χίο και τελικά στον Πειραιά, όπου και εγκαθίσταται στην συνοικία της Δραπετσώνας . Τα πρώτα χρόνια εκεί εργάζεται σε χρωματοπωλείο, συνεχίζοντας παράλληλα και την ψαλτική.[74]

2.2 Ο Στελλάκης Περπινιάδης στην δισκογραφία των 78 στροφών

Το 1925 γνωρίζει τον βιρτουόζο σαντουρίστα της εποχής Μανώλη Μαργαρώνη (συνεργάζονται αργότερα σε πολλές ηχογραφήσεις), ο οποίος τον πείθει να ασχοληθεί επαγγελματικά με το τραγούδι και του μαθαίνει συνοδευτική κιθάρα. Έτσι, καταλήγει το 1929 να έρθει σε επαφή με έναν από τους πιο δημοφιλείς συνθέτες του σμυρναίικου ρεμπέτικου της εποχής, τον Παναγιώτη Τούντα(1885-1942), ο οποίος σύντομα του προτείνει συνεργασία. Την ίδια χρονιά ο Στελλάκης Περπινιάδης κάνει τελικά την είσοδο του στην δισκογραφία των 78 στροφών με δύο κομμάτια του Τούντα- το «Κουκλί της Κοκκινιάς» και «Στον Ποδονίφτη» συνοδευόμενος από τους σπουδαίους μουσικούς της εποχής Δημήτρη Σέμση (από τους σημαντικότερους βιρτουόζους του βιολιού στη δισκογραφία του Μεσοπολέμου και στενός φίλος του Στελλάκη, ο οποίος τον αναφέρει εκτενώς στην αυτοβιογραφία του), τον Δημήτρη Αραπάκη(τσίμπαλο, αν και είναι περισσότερο γνωστός ως τραγουδιστής) και τον Δημήτρη Κυριακίδη στην κιθάρα. Μετά από διαφωνία του με την δισκογραφική εταιρία της Odeon, συνάπτει και το πρώτο του συμβόλαιο με την Columbia το 1927,[75] καλλιτεχνικός διευθυντής(«μαέστρος») της οποίας ήταν τότε ο Δημήτρης Σέμσης.[76]

Στην Κολούμπια εκτινάσσεται η καριέρα του Στελλάκη, αφού από το 1929 και για τα επόμενα χρόνια ηχογραφεί εκατοντάδες τραγούδια, πολλά από τα οποία-κατά βάση άγνωστα πλέον

73 Χατζηδουλής (1990), σ.10

74 Χατζηδουλής (1990), σ.10-11

75 Χατζηδουλής(1990), σ.12-13

76 Βραχνός (2019), σ.28

σήμερα-εντάσσονται στο ρεπερτόριο του Σμυρναίικου Ρεμπέτικου, καθώς και εξαιρετικούς και περίτεχνους (α)μανέδες αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα, δύο από τους οποίους θα εξεταστούν εκτενώς παρακάτω(δισκογραφία). Συνεργάζεται με μεγάλους συνθέτες (Π.Τούντας, Κ.Σκαρβέλης, Β.Παπάζογλου, Γ.Τσαούς, Ι.Μοντανάρης, Γ.Ασίκης, Σ.Παντελίδης κ.α). και μουσικούς (Δημήτρης Κάβουρας-με τον οποίο συνήψε στενή φιλία μέχρι τον τραγικό θάνατο του τελευταίου, Ρόζα Εσκενάζυ, Δημήτρης Αραπάκης, Ρίτα Αμπατζή, Κώστας Ρούκουνας, Άννα Παγανά, Κώστας Καρίπης, Κώστας Νούρος κ.α.) της εποχής, και συνεχίζει τις ζωντανές εμφανίσεις του σταθερά, κυρίως στην ευρύτερη περιοχή του Πειραιά.[77]

Ιδιαίτερη μνεία κάνει ο ίδιος ο Περπινιάδης στην αυτοβιογραφία του στον εξαιρετικό συνθέτη της εποχής, Βαγγέλη Παπάζογλου ή « Αγγούρη» (1896-1943).[78] Ο Στελλάκης ήταν «αποκλειστικός» τραγουδιστής του Παπάζογλου, και τραγούδησε τις περισσότερες από τις μεγάλες επιτυχίες του (μεταξύ των οποίων και ο «Αργιλές» που εξετάζεται παρακάτω).[79] Ήταν στενοί φίλοι κατά τον Στελλάκη, μέχρι τον θάνατο του Βαγγέλη Παπάζογλου στην Κατοχή. Με ιδιαίτερη πικρία αναφέρεται και στην εκτεταμένη «κλοπή» μουσικής αλλά και οικονομικών δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας από μουσικούς και δισκογραφικές εταιρίες, μετά τον θάνατο του Παπάζογλου.[80] Είχε επίσης έντονες αναμνήσεις από την συνεργασία και την φιλία του με τον πρωτοποριακό συνθέτη του ρεμπέτικου, Γιοβάν Τσαούς (Γιάννης Ετζιρίδης, 1884-1943).[81] Τον εξυμνεί για την μελωδικότητα των τραγουδιών του, τις μουσικές γνώσεις του αλλά και για το «αλλόκοτο μπουζούκι του» (το μπουζούκι-σάζι του Γιοβάν Τσαούς ήταν προσαρμοσμένο στο ασυγκέραστο τροπικό σύστημα ώστε να αποδίδει τόνους μικρότερους του ημιτονίου).[82]

Ο Στελλάκης Περπινιάδης συνέθεσε και αρκετά τραγούδια, κυρίως κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Ο ίδιος αναφέρει την «Γάτα» (σε στίχους του Νίκου Μάθεση-«Τρελάκια»), την «Ψευτοφιλία», το «Μάγκες μου συμμορφωθείτε» την «Καλυβιώτισσα», το «Μάτια σαν και τα

77 Χατζηδουλής (1990), σ.13-14

78 Χατζηδουλής(1990), σ.41

79 Χατζηδουλής (1990), σ.19

80 Χατζηδουλής (1990), σ.16-20

81 Χατζηδουλής (1990) σ.42

82 Χατζηδουλής (1990), σ.15

δικά σου», καθώς και πολλά άλλα, για αρκετά από τα οποία υποστηρίζει πως δεν ζήτησε ποτέ τα εύσημα αφού τα χάρισε σε διάφορους φίλους-συνθέτες και μουσικούς.[83]

2.3 Πηγές για τον Στελλάκη Περπινιάδη

2.3.i *Συνέντευξη 1, Σοφία Μιχαλίτση*

Μία από της ελάχιστες συνεντεύξεις του Στελλάκη Περπινιάδη, ήταν αυτή στο ραδιόφωνο της ΕΡΤ με την δημοσιογράφο Σοφία Μιχαλίτση.

Παρά την επιμονή της δημοσιογράφου να εκμαιεύσει από τον Στελλάκη την απόδειξη της σύνδεσης Βυζαντινής μουσικής και ρεμπέτικου, ο Στελλάκης καταφέρνει να παρουσιάσει μεταξύ άλλων τις δικές του εμπειρίες και θέσεις, αναφέροντας διάφορες σημαντικές πληροφορίες.

Κατ' αρχάς σχολιάζει το φαινόμενο του αμανέ, παρουσιάζοντας τους "αλά Τούρκα" μανέδες ως σύνδεσμο συνάφειας μεταξύ ρεμπέτικης και βυζαντινής μουσικής. Διαχωρίζει τους αλά Τούρκα μανέδες απο τους "σμυρναίικους", οι οποίοι κατά τον Στελλάκη προέρχονται από την "μουσική των Βαλκανίων". Αναφέρει τον "Καντηλανάφτη" ως δημιουργού-εισηγητή των δημοφιλών μανέδων "μινόρε", "ματζόρε", "ταμπαχανιώτικο", "τζιβαέρι" και "γαλάτα", τίτλοι οι οποίοι συχνά μνημονεύονται απο παλιούς εκτελεστές υποδηλώνοντας κάποιο χαρακτηριστικό γύρισμα, μουσική θέση, ή και μουσικό σκοπό. Σημειώνεται πως το "Μινόρε" ως τίτλος-πρόθεμα μανέ (Σμυρναίικο μινόρε, μινόρε μανές κ.α.), εμφανίζεται στην δισκογραφία του Μεσοπολέμου τουλάχιστον 50 φορές[84] ενώ και οι υπόλοιποι αναφερόμενοι (Ματζόρε μανές, Ταμπαχανιώτικος μανές, Γαλατά μανες κλπ) έχουν πολυτραγουδηθεί απο όλους τους επαγγελματίες τραγουδιστές της σμυρναίικης ρεμπέτικης παράδοσης (ενδεικτικά: Κώστας Ρούκουνας "Ταμπαχανιωτικος

83 Χατζηδουλής (1990), σ.20-22

84 Κουνάδης, *Ο αμανές*

Μανές",[85] Κώστας Νούρος "Τζιβαερι μανές",[86] Αντώνης Διαμαντίδης ή Νταλγκάς "Σμυρναίικος φα Ματζορε Μανές",[87] Ρίτα Αμπατζή "Γαλατά μανές"[88])

Μιλά επίσης για τα ταξίμια, τα οποία χαρακτηρίζει "αλά Τούρκα", αναφέροντας τα αντίστοιχα μακάμ-δρόμους "σαμπάχ, χιτζάζι, νιαβέντι, χουζάμ" κ.α.

Συνεχίζει αναφερόμενος στην τροπικότητα του σμυρναίικου ρεμπέτικου (το οποίο αναφέρει ως τουρκική- βυζαντινή μουσική), μιλώντας για μεγάλο πλήθος δρόμων, τους οποίους σωστά τονίζει πως δεν μπορεί να αποδώσει το μπουζούκι, καθώς λόγω συγκερασμού δεν διαθέτει τα αντίστοιχα διαστήματα, όπως το κανονάκι. Ιδιαίτερη αναφορά κάνει και εδώ στο μπουζούκι-σάζι του Γιοβάν Τσαούς. Στο όργανο του Τσαούς αναφέρεται και στην αυτοβιογραφία του: "(σ.σ. ο Γιοβάν Τσαούς) Είχε ένα περίεργο μπουζούκι, ένα αλλόκοτο όργανο, που το είχε κάνει παραγγελία. Είχε το όργανο αυτό ταστιέρα όπως το κανονάκι, τη μισή φωνή την είχε διαιρέσει στα δύο", ενώ συνεχίζει "Ο Γιοβάν Τσαούς ήξερε όλους τους δρόμους". Δεν υπήρχε άλλος μουσικός τόσο καταρτισμένος.".[89] Για τον Στελλάκη η γνώση των δρόμων είναι απαραίτητη για ένα τραγουδιστή, ειδικά στις ιδιαίτερα δύσκολες συνθέσεις του παλιού σμυρναίικου ρεμπέτικου.

Σχολιάζοντας το λαϊκό πάλκο του 80', εμφανίζεται απογοητευμένος κατ' αρχάς από την έλλειψη τροπικής-μουσικής πολυπλοκότητας ("τώρα ακούς μόνο το μινόρε, δεν ακούς τίποτα άλλο").Το ζήτημα αναπτύσσει εκτενώς στην αυτοβιογραφία του,[90] στο κεφάλαιο "Δεν υπάρχει Λαϊκό Τραγούδι".

Ως απόδειξη της σύνδεσης του ρεμπέτικου με την Βυζαντινή μουσική τραγουδά το "Κουκλί της Κοκκινιάς" του Παναγιώτη Τούντα, το πρώτο τραγούδι που ηχογράφησε ο Στελλάκης, σχολιάζοντας ότι "είναι στον οκτάηχο" και "αλά Τούρκα".

---

85 *Ταμπαχανιώτικος μανές,* στο youtube.com, https://youtu.be/4AhY5akfVmA , πρόσβαση 6/7/2020

86 *Τζιβαέρι Μανές,* στο youtube.com, https://youtu.be/luopUUTJbzM , πρόσβαση 6/7/2020

87 *Σμυναίικος Φα Ματζόρε Μανές,* στο youtube.com, https://youtu.be/Ib5wLs5tkE8 , πρόσβαση 6/7/2020

88 *Γαλατά μανές,* στο youtube.com, https://youtu.be/8ZPHD69yFII , πρόσβαση 6/7/2020

89 Χατζηδουλής (1990), σ.15

90 Χατζηδουλής (1990) σ.34-36

Μετά από επίμονες προσπάθειες της δημοσιογράφου, ο Στελλάκης ψέλνει έναν αγαπημένο του ύμνο, μελοποίησης του Νηλέως Καμαράδου, εξαιρετικού δασκάλου, πρωτοψάλτη, και γνώστη της Βυζαντινής, της Ανατολικής και της Αρμένικης μουσικής,[91] "Η ωραιότητα της παρθενίας σου". Είναι εντυπωσιακό πως παρά την μεγάλη ηλικία του Στελλάκη, και παρά την εκ των προτέρων απολογία του : "μπορεί να υπάρχει και κάνα λάθος μέσα, αλλά με την παρέλευση του χρόνου όλα φθείρονται", ο Στελλάκης αποδίδει το μέλος από μνήμης σχεδόν αυτούσιο με το μουσικό κείμενο.[92]

Μιλάει επίσης για την είσοδο του στο επαγγελματικό πάλκο, οπού ξεκίνησε με την μεσολάβηση του σαντουρίστα Μανώλη Μαργαρώνη, που όταν τον πρωτοάκουσε (ο Στελλάκης τότε εργαζόταν ως ελαιοχρωματιστής) "του πέσαν τα ξυλάκια που έπαιζει το σαντούρι" και του είπε πως η φωνή του "δεν είναι για τις μπογιές". Ο σπουδαίος σαντουρίστας Μανώλης Μαργαρώνης (πατέρας της πιανίστριας Ευαγγελίας Μαργαρώνη) παρακίνησε τον Στελλάκη να ασχοληθεί με το τραγούδι επαγγελματικά, μαθαίνοντας τον και κιθάρα, που "χρειαζόταν για να ακομπανιάρει (Τα γεγονότα που περιγράφει στην συνέντευξη αναφέρει και στην αυτοβιογραφία του.[93] Ο Περπινιάδης τονίζει επίσης πως στην αρχή της ενασχόλησης του με το σμυρναίικο ρεπερτόριο, ήταν "έτοιμος" τεχνικά, τον "οδήγησε" η Βυζαντινή μουσική, τόσο στο φωνητικό μέρος όσο και στην ρυθμική αγωγή που κατείχε από την ενασχόληση του με την ψαλτική τέχνη.

Σημαντικές πληροφορίες δίνονται επίσης από τον Στελλάκη Περπινιάδη για άλλους σημαντικούς μουσικούς της εποχής, και για την κοινωνική συνθήκη των μουσικών εμφανίσεων στα πάλκο της δεκαετίας του '30, περίοδο με ιδιαίτερο ιστορικό-μουσικολογικό ενδιαφέρον, αφού τότε κάνει την εμφάνιση του σε ευρύτερο κοινό του μπουζούκι και το ρεπερτόριο του, και με την διαμόρφωση του φαινομένου της Πειραϊκής Σχολής του ρεμπέτικου, έρχεται να "αντικαταστήσει" τελικά την σμυρναίικη μουσική ήδη από τα τέλη του Μεσοπολέμου. Για τον Μάρκο Βαμβακάρη αναφέρει πως με τα τραγούδια του ήταν "εκείνος που μίλησε πρώτος στον μάγκικο και στο ρεμπέτικο κλάδο, (…) μίλησε στην καρδιά τους, (…), τους πήρε, τους σαγήνευσε", τον χαρακτηρίζει γι αυτό το λόγο πρωτοπόρο, και δηλώνει πως δικαίως ο Μάρκος

91 Καμαράδος-Βυζάντιος (*1976),* σ.15

92 Το μουσικό κείμενο παρατίθεται στο Παράρτημα της εργασίας.

93 Χατζηδουλής (1990), σ.12

έχει τη φήμη του. Για την δημοφιλία του πειραιώτικου ρεμπέτικου αναφέρει ακόμα την εμπειρία του παίζοντας σε ένα μουσικό κέντρο στην Ανάσταση (περιοχή γύρω από το σημερινό Δημοτικό Κοιμητήριο Πειραιά) με τον Γιώργο Κάβουρα: "(...)πίσω σε μια μάντρα έπαιζε ο ο Μάρκος, ο Μπάτης, ο Στράτος κι ο Δελιάς. Κι' ήταν η μάντρα γεμάτη, αλλά άλλος κόσμος, η μαγκιά ήταν εκεί", ενώ συμπληρώνει "εμείς συνεργαζόμεθα με κολάρα,[94] δεν είχε μαγκιά εκεί".

Για το μπουζούκι πριν την είσοδο του στην δισκογραφία, ο Στελλάκης αναφέρει πως ο κόσμος "δεν το ήθελε" και το είχαν για "όργανο της φυλακής", ενώ μιλά επίσης για την εξέλιξη του μπουζουκιού στις μετέπειτα δεκαετίες, ξεχωρίζοντας τον Μανώλη Χιώτη. Για τον Χιώτη επισημαίνει πως εκείνος "κράτησε" (σ.σ. στο ύψος του) το μπουζούκι και το εξέλιξε, το "ξεψάχνισε", και συμπληρώνει πως "τέτοια χρυσά δάχτυλα δε θα ξαναγεννηθούν ποτέ". Ενδιαφέρουσα είναι και το σχόλιό του του στο τραγούδι του 1955 "Η κοινωνία με κατακρίνει" (το οποίο αποδίδεται στον Χρήστο Κολοκοτρώνη), στην ηχογράφηση του οποίου ο Χιώτης "έβαλε" τον Στέλιο Καζαντζίδη να τραγουδήσει "με άλλη φωνή",[95] και συμπληρώνει πως ο δίσκος "εισήλθε δρομαίως στα σαλόνια τον πλουσίων".

Ο Στελλάκης αποφεύγει να μιλήσει ιδιαίτερα για τον Βασίλη Τσιτσάνη. Έχει ενδιαφέρον το γεγονός πως παρότι τον εκθειάζει εκτενώς στην αυτοβιογραφία του,[96] σε ερώτηση της δημοσιογράφου Σοφίας Μιχαλίτση για τις διαφορές Τσιτσάνη-Βαμβακάρη, αναφέρει μόνο πως ήταν "πιο μορφωμένος", σε σχέση με τον Μάρκο και αποφεύγει πιο εκτενή αναφορά, ενώ στην συνέντευξη του με τον Παναγιώτη Ρεγκούκο κάνει σφοδρή κριτική στον Βασίλη Τσιτσάνη.

2.3.ii. *Συνεντευξη 2, Παναγιώτης Ρεγκούκος*

94 Ενν. την "αριστοκρατία", τα ταξικά υψηλά στρώματα της εποχής.

95 Στο οποίο πράγματι ο Καζαντζίδης, στην αρχές τότε την μουσικής του σταδιοδρομίας, δεν έχει διαμορφώσει-καταλήξει ακόμα στο χαρακτηριστικό του ύφος, και τραγουδά με αρκετά ελαφρό τρόπο.

96 Χατζηδουλής (1990), σ.32-33

Η δεύτερη συνέντευξη του Στελλάκη πρέπει να έγινε κάποια στιγμή στις αρχές τις δεκαετίας του 70', σε ερασιτεχνικά πλαίσια. Την συνέντευξη οφείλουμε στον Παναγιώτη Ρεγκούκο, ο οποίος όπως πληροφορήθηκα από την οικογένεια του δυστυχώς απεβίωσε πριν μερικούς μήνες, και έτσι δεν κατάφερα να αντλήσω περισσότερες πληροφορίες για τον χαρακτήρα της συνέντευξης και για την εμπειρία του με τον Στελλάκη.

Στην συνέντευξη αυτή ο Περπινιάδης εμφανίζεται ιδιαίτερα πικραμένος και εχθρικός προς τον Τσιτσάνη, τον οποίο (ενδεχομένως καθ' υπερβολήν) κατηγορεί πως δεν έγραφε τα περισσότερα του τραγούδια, και πως όλες του οι επιτυχίες είναι συνθέσεις του αδερφού του, Χρήστου Τσιτσάνη, τον οποίο εκμεταλλεύτηκε. Χαρακτηρίζει τον Τσιτσάνη "άχρηστο υλικό", "αισχρό υποκείμενο" και συμπληρώνει πως δεν ξέρει γιατί ζεί. Υποστηρίζει πως ο Χρήστος Τσιτσάνης παραπονιόταν και στον ίδιο τον Περπινιάδη πως ο Βασίλης Τσιτσάνης "τον έχει φάει ζωντανό" και "δεν του έδωσε τίποτα.

Υπάρχει η προσωπική μαρτυρία[97] του ερευνητή του λαϊκού τραγουδιού Κώστα Χατζηδουλή στον Σταύρο Κουρούση, όπως την μεταφέρει ο δεύτερος:

> "Ο Χρήστος είναι γνωστό και ακουγόταν από πολύ παλιά οτι έγραφε τραγούδια και τα έδινε στον αδερφό του(..)Αυτό βέβαια είχε και πάρει διαστάσεις υπερβολής, σε σημείο να καταλογίζουν πια ορισμένοι που ζήλευαν τον Βασίλη ότι τα μισά και περισσότερα τραγούδια του τα 'γραφε ο αδερφός του Χρήστος" και συνεχίζει "Πριν πεθάνει ο Βασίλης τον παρακάλεσα να μου γράψει ποια από τα τραγούδια του ανήκουν στον Χρήστο , αυτός μου έγραψε λοιπόν σε ένα χαρτί 18 τραγούδια ,με την διαφορά ότι Ο Χρήστος σε κανένα τραγούδι του δεν έγραφε ρεφραίν και επίσης σε όλα τα τραγούδια οι εισαγωγές του Χρήστου αντικαθίστανται με νέες εισαγωγές από τον Βασίλη. - Θα πω ότι μου ανέφερε μερικά απίστευτα κομμάτια από τα πολύ ωραία του Βασίλη ,τα οποία όμως δεν μπορώ να αναφέρω δημόσια ,αυτό είναι κάτι που πρέπει

97 Rembetiko.gr (2012)

να το κάνει και να το υποστηρίξει με τα ντοκουμέντα του ο Κώστας Χατζηδουλής εφόσον θέλει ο ίδιος".

Ωστόσο τίποτα από τα παραπάνω δεν αποδεικνύει τα λεγόμενα του Στελλάκη. Το ότι ο Περπινιάδης κρατά άκρως αρνητική στάση προς τον Βασίλη Τσιτσάνη, αν συγκρίνουμε τις αναφορές του για τον Β.Τσιτσάνη στην αυτοβιογραφία του με αυτές στην συζήτηση με τον Παναγιώτη Ρεγκούκο, είναι γεγονός που αποδεικνύει πως οι σχέσεις των δύο άλλαξαν με τα χρόνια και ήταν τεταμένες.

Για το ζήτημα των "δολοπλοκιών", ο Στελλάκης αναφέρει επίσης την περίπτωση του Μυτιληνιού ρεμπέτη Γιώργου Μουφλουζέλη. Ο Περπινιάδης περιγράφει πως στη γνωριμία του με τον Μουφλουζέλη, ο τελευταίος του εκμυστηρεύτηκε πως ο Απόστολος Καλδάρας αγόρασε το τραγούδι "Ανεβαίνω σκαλοπάτια" (το οποίο ηχογραφήθηκε στην Columbia το 1961 με τραγουδιστή τον Αντώνη Ρεπάνη, και λίγο αργότερα για την Odeon-Parlophone με τραγουδιστή τον γιό του Στελλάκη, Βαγγέλη Περπινιάδη)[98] , στην εξευτελιστική τιμή των 100 δραχμών.

Φαίνεται πως το ζήτημα των λογοκλοπών και της εκμετάλλευσης των καλλιτεχνών από τις δισκογραφικές εταιρίες, τους παραγωγούς αλλά και τους συνθέτες, είχε ενοχλήσει σημαντικά τον Περπινιάδη, αφού εκτενής αναφορά στο ζήτημα γίνεται και στην αυτοβιογραφία του.[99] Είναι πλέον τεκμηριωμένο πως από την δεκαετία του '50 και μετά, πολλοί συνθέτες και δισκογραφικές εταιρίες λυμαίνονταν και έκλεβαν παλιά και τότε "ξεχασμένα" ρεμπέτικα τραγούδια ή σκοπούς. Τα επανεξέδιδαν με ονόματα άλλων συνθετών και συντελεστών, όπως στην τραγική περίπτωση της καταλήστευσης του έργου του μεγάλου Μικρασιάτη συνθέτη Βαγγέλη Παπάζογλου.[100]

Στην συζήτηση γίνεται επίσης περιγραφή ενός εξαιρετικά κωμικού γεγονότος με πρωταγωνιστικό ζευγάρι τον συνθέτη και φίλο του Στελλάκη Βαγγέλη Παπάζογλου και έναν αργιλέ,[101] αλλά και στην περίπτωση της "δίκης της Βαρβάρας" του σατυρικού τραγουδιού του 1936, σύνθεσης του Παναγιώτη Τούντα.

98 Γιώγλου (2013)

99 Χατζηδουλής (1990), σ.19-20

100 Για την περίπτωση του Βαγγέλη Παπάζογλου βλέπε: Παπάζογλου (1986), σ.603-15 κεφ. *Τα κλεμμένα.*

Για το τραγούδι του Παναγιώτη Τούντα η "Βαρβάρα", ο Στελλάκης αναφέρει πως μετά την αρχικά μεγάλη εμπορική επιτυχία του τραγουδιού[102], η επιτροπή λογοκρισίας της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά χαρακτηρίζει το τραγούδι "άσεμνο", και απαγορεύει την κυκλοφορία του. Οι αστυφύλακες της χούντας "γυρίζαν στα μπαρ και έσπαγαν του δίσκους" ενώ μηνύονταν και οι ιδιοκτήτες των καταστημάτων που τους διέθεταν. Ο Περπινιάδης αφηγείται τις απολογίες των εμπλεκομένων, με τους αδερφούς Λαμπροπούλου[103] να αποποιούνται την ευθύνη, και τον τραγουδιστή να λέει στους δικαστές πως "εκτελεί χρέη παπαγάλου", εννοώντας πως ως μισθωτός ήταν υποχρεωμένος να τραγουδήσει ότι του αναθέσουν. Στην απολογία του Παναγιώτη Τούντα, ο δικηγόρος του ανέλυσε εκτενώς τους στίχους του τραγουδιού, υποστηρίζοντας πως είχε αθώο περιεχόμενο και οι στίχοι του ήταν κυριολεκτικοί, με την πρωταγωνίστρια του τραγουδιού Βαρβάρα, να είναι ερασιτέχνης ψαράς! Η δίκη κατέληξε στην καταδίκη του Τούντα, ο οποίος κλήθηκε εν τέλει να πληρώσει ένα ποσό σε πρόστιμα και αποζημιώσεις, μικρότερο πάντως από τα κέρδη του από την κυκλοφορία της "Βαρβάρας".

2.3.iii. *Αγγέλα Παπάζογλου για Στελλάκη Περπινιάδη*

Η Σμυρνιά τραγουδίστρια, τεχνίτισσα του μανέ και σύζυγος του σπουδαίου συνθέτη του Σμυρναίικου ρεμπέτικου Βαγγέλη Παπάζογλου, Αγγέλα Παπάζογλου (πατρ. Μαρωνίτη,1899-1983) μας δίνει διάφορες σπάνιες πληροφορίες για τον Περπινιάδη, στην συγκινητική συλλογή κειμένων και μαρτυριών που συνέλεξε και εξέδωσε ο γιός της, Γιωργής Παπάζογλου.[104]

Αναφέρει[105] για τον Στελλάκη:

---

101 Για το σχετικό απόσπασμα της συνέντευξης του Στελλάκη Περπινιάδη στον Παναγιώτη Ρεγκούκο βλ. "Στέλλιος Περπινιάδης, ο Θανάσης". Βίντεο στο Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=olRKidbIyfI πρόσβαση 2/4/2020

102 Η λαϊκή αποδοχή και η εμπορική επιτυχία του τραγουδιού επιβεβαιώνεται και από άλλες πηγές, βλ. Βλησίδης(2006), σ.60 "Η Βαρβάρα εις τό...εδώλιον!", και σ.46-47, "Νάσος Γεωργάκαλος, Η Βαρβάρα".

103 Χριστοδούλου (2016)

104 Παπάζογλου (1986)

105 Παπάζογλου (1986), σ.362-65

> “ Ο πιο έξυπνος απ’ όλους στη δουλειά μας, ήτανε το Στελλάκη. Και στου μουσικούς να φερθεί έξυπνα ήξερε, και να φερθεί όμορφα. Ήξερε και φερνούντανε στους πελάτες. Και στις εταιρείες μέσα τετραπέρατος ήταν”, αλλά συνεχίζει: “(..) αλλά ήτανε σα διχτάτορας.
>
> Άμα πήγε ο Βαγγέλης τον Κάβουρα και τραγούδησε, σκοτωθήκανε. Ήτανε ζηλιάρης.. Δεν ήτανε εντάξει αυτά. (..) Κύτταζε το συμφέρον του. Ήθελε όλα τα τραγούδια αυτός να τα τραγουδάει.(..)Υπόφερνε άμα άκουε άλλους να τραγουδάνε..πέθαινε..γινόταν άδικος(..) Ήτανε εγωιστής”.

Η Αγγέλα Παπάζογλου ήταν από τους κοντινούς ανθρώπους του Στελλάκη, και ο λόγος της έχει ιδιαίτερη βαρύτητα. Ενδεχομένως όντως ο Στελλάκης να ζήλευε τους συνερμηνευτές του, κατ’ αρχήν στα νεανικά του χρόνια την περίοδο της δισκογραφίας, καθώς όπως αναφέρεται παραπάνω, στην αυτοβιογραφία του κάνει εκτενή επαινετική αναφορά σε άλλους μουσικούς και τραγουδιστές. Με τον χαρακτηρισμό “διχτάτορας”, η Παπάζογλου μάλλον εννοεί “αυταρχικός” ή “διεκδικητικός” αν κρίνουμε από άλλη παρόμοια αναφορά[106] της σε κάποιους μουσικούς της εποχής: “Κι ο Περιστέρης, κι ο Τούντας, κι ο Σαλονικιός, κι ο Λαμπρόπουλος, κι ο Γδόντας[107] κι ο Σκαρβέλης ήτανε δικτάκτορες.Δεν ηκαθούντανε μύγα στο σπαθί τους” Το Περιστέρι[108] ηρεγούντανε τα μινόρε. Το Στελλάκη τσι μανέδες. Ο Σαλονικιός[109] τα σμυρνέικα. Ο Τομπούλης ότι να ‘τανε.

Μας πληροφορεί[110] επίσης για την γνωριμία του Στελλάκη με τον Βαγγέλη Παπάζογλου, στα Βούρλα, μεταξύ Πειραιά και Δραπετσώνας, οπού έπαιζαν μαζί μουσική σε οίκους ανοχής:

> “Εκεί γνώρισε ο Βαγγέλης το Στελλάκη καλά. Είχε έρθει στρατιώτης εδώ. Χιώτης ήταν στην καταγωγή και είχε μεγαλώσει στην Πόλη. Τότε γνωριστήκανε και όλοι οι παιχνιδιατόροι[111]. Γυρίζανε στις πιάτσες τότε όλοι για δουλειά”.

106 Παπάζογλου (1986), σ.615

107 Ο βιολιστής Γιάννης Δραγάτσης ή Ογδοντάκης.

108 Ο συνθέτης και μπουζουξής Σπύρος Περιστέρης.

109 Ο βιολιστής Δημήτρης Σέμσης.

110 Παπάζογλου (1986), σ.365

111 Οι ανατολίτες και σμυρνιοί μουσικοί, οι διασκεδαστές.

Συνεχίζει αναφέροντας επίσης και διάφορες ενδιαφέρουσες και κωμικές λεπτομέρειες για την προσωπική και ερωτική ζωή του Στελλάκη.[112]

Για το 1977 και τις μέρες που ο Στελλάκης πλησίαζε στο τέλος της ζωής του, αναφέρει

> Όλη νύχτα δε κοιμήθηκα, ήταν ο νους μου στο Στελλάκη. Ήρθε ο Κώστας Χατζηδουλής, χτυπά το κουδούνι,(..) Μου λέει : -Θα φύγω, πάω στο κρατικό (σ.σ. νοσοκομείο) -ποιόνανε έχεις στο κρατικό; -Το Στελλάκη-λέει-καρδιακή προσβολή" "ακούω κι εγώ ένα βράδυ πως πέθανε ο Στελλάκης (..) και η κηδεία του θα γίνει (..) στο Νεκροταφείο Νεαπόλεως. Γιατί να τον πάνε στη Νεάπολη; (..) Πρώτα-πρώτα, όλοι οι συνάδελφοι του οι μουσικοί, δουλεύουνε μέχρι το πρωί. (..) Εγώ έπρεπε να πάω.. Μου'χει κάνει μεγάλο καλό"[113]

Στη συνέχεια,[114] μας επιβεβαιώνει κάποια βιογραφικά στοιχεία του Περπινιάδη, προσθέτει δε τα εξής ενδιαφέροντα και για τους μανέδες:

> " Το εικοσπέντε βγήκε στη δουλειά. Πρώτα-πρώτα ηδούλευε σ'ένα χρωματοπωλείο στον Πειραιά. Τόνε βλέπανε στην οδό Νικήτα που κουβάλαγε μ' ένα καροτσάκι από τσ' αποθήκες τα υλικά. Ήτανε μπογιατζής, ελαιοχρωματιστής. Ό Μανωλάκης ο Μαργαρώνης τον άκουσε που ητραγούδαε μιά φορά, και τον έβγαλε στη δουλειά. Πολλά πράγματα τού μαθα εγώ να τραγουδά. Σαυτό το πράμα απάνω ήτανε τσ' αγάπης. Ήθελε να μάθει… δε ντρεπούντανε να ρωτά (..) Το "ματζόρε" εγώ του το μαθα. Άμα τον ακούσεις να το τραγουδά, θαρρείς πως ακούς εμένα. Όχι το μέταλλο… τον τρόπο, την τεχνική…τον τρόπο μαθαίνεις και πως να το πεις και τί να πεις...

Μιλώντας ενοχλημένη για την άγνοια και την επαγγελματική προχειρότητα πολλών τραγουδιστών συμπληρώνει: επίσης:

---

112 βλ. Παπάζογλου (1986), σ.362

113 Παπάζογλου (1986), σ.642-47

114 Παπάζογλου (1986), σ.645

"Ο Στέλλιος όλα κι όλα...δεν τ' άκανε αυτά…Του Βαγγέλη τα τραγούδια τα' λεγέ ολόκληρα και τα 'λεγε και καλύτερα απ' τς' άλλοι…Είχε ευγένεια στη φωνή...ένα αρχοντικό...δεν ήτανε βλαρβαρος...τραγούδαε καλά. Ε, κάτι μινοράκια δεν του ταιριάζανε. Τ' απόφευγε. Ήταν έξυπνος...δεν αποφαινούντανε Όπου ηκαταλάβαινε πως δεν ήβγαινε το τραγούδι σωστό, έβαζε κι άλλον από δίπλα και το κανε σα ντουέττο. Τήνε δούλευε τη φωνή του." Καταλήγει λέγοντας: "Ένα είναι μόνο για τον Στέλλιο…πως αν έμενε μπογιατζής θα είχε κάνει κάτι. Η δουλειά η δική μας είναι μόνο μεράκι. Στο τέλος όλοι οι παιχνιδιατόροι πεθαίνουνε φτωχοί. Δε γλύτωσε ούτε ο Μπετόβεν...πάνω στην ψάθα πέθανε!".

3. Ζητήματα καταγραφής τροπικής μουσικής-Μεθοδολογία

3.1 Ζητήματα καταγραφής /Παρασημαντική και μακάμ

Από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι και σήμερα, επιχειρούνται από ποικίλους ερευνητές, μουσικολόγους και μουσικούς, καταγραφές δημοτικών και ρεμπέτικων τραγουδιών (κατά βάση μονοφωνικών) που χρησιμοποιούν τροπικά και συχνά μη συγκερασμένα μουσικά συστήματα της Ανατολικής Μεσογείου, με έντονες μεθοδολογικές διαφωνίες μεταξύ των ερευνητών. Εκτός από την μελωδική εκτύλιξη και το ρυθμικό στοιχείο, βασικό συστατικό αυτών των συνθέσεων-τις οποίες ο εκάστοτε μελετητής καλείται και να αποδώσει- είναι ακριβώς αυτός ο τροπικός χαρακτήρας, ο οποίος διακρίνεται συχνά από μη συγκερασμένα μελωδικά διαστήματα, χωρίς βέβαια να αποκλείεται η χρήση του συγκερασμού. Για αυτό το λόγο, οι δύο επικρατέστερες μέθοδοι που χρησιμοποιούνται στις καταγραφές του σμυρναίικου ρεμπέτικου, φαίνεται να είναι είναι το θεωρητικό σύστημα των μακάμ όπως χρησιμοποιείται στην σύγχρονη τουρκική και αραβική μουσική[115] (καταγραφή σε ευρωπαϊκό πεντάγραμμο με χρήση ειδικών συμβόλων για τα μη συγκερασμένα διαστήματα) και το θεωρητικό πλαίσιο της Βυζαντινής μουσικής, με το σύστημα της παρασημαντικής. Ενίοτε χρησιμοποιούνται και οι λαϊκοί δρόμοι, ωστόσο συχνά σε αυτήν την περίπτωση παρουσιάζονται αντιφάσεις τόσο στην ορολογία, αφού δεν υπάρχει έως τώρα παρά τις προσπάθειες[116] κοινώς αποδεκτή συστηματοποίηση των λαϊκών δρόμων, όσο και

115 Βούλγαρης-Βανταράκης (2006), σ.11

116 Όπως τα συγγράματα των Μυστακίδη και Ανδρίκου (2018) που παρατίθενται.

στη μουσικολογική ανάλυση, αφού η καταγραφή/ανάλυση συνθέσεων σε λαϊκούς δρόμους προϋποθέτει χρήση συγκερασμένων διαστημάτων.

3.2 Μεθοδολογία καταγραφής/ανάλυσης

Συγκρίνοντας τις παραπάνω τεχνικές κατέληξα στην επιλογή του συστήματος των μακάμ ως μέθοδο καταγραφής των επιλεγμένων έργων. Αξίζει σε αυτό το σημείο να σημειωθεί πως η καταγραφή και η ανάλυση των συνθέσεων και της ερμηνείας γίνονται προφανώς εκ των υστέρων, όπου το επιλεγμένο σύστημα έρχεται να αποτυπώσει όσο κατά το δυνατόν πιστότερα τον διαστηματικό και τροπικό χαρακτήρα των έργων, και όχι τις προθέσεις και την αφετηρία του συνθέτη ή του εκτελεστή.[117] Καθώς η παρασημαντική είναι φτιαγμένη για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της εκκλησιαστικής φωνητικής μουσικής,[118] από την καταγραφή των μελωδικών θέσεων και διανθίσεων του συγκεκριμένου ρεπερτορίου θα πρόκυπτε κατά πάσα πιθανότητα ένα πυκνό, δύσκολο και δυσνόητο μουσικό κείμενο. Το σύστημα των μακάμ αντιθέτως, προσδίδει μεγάλη ευκολία στην καταγραφή των επιλεγμένων έργων για πολλούς λόγους. Οι γρήγορες αξίες και τα μεγάλα πηδήματα αποδίδονται πιο εύκολα στην συγκεκριμένη μέθοδο γραφής, κυρίως λόγω της «αυτοτέλειας» κάθε χρονικής αξίας στο ευρωπαϊκό πεντάγραμμο (σε αντίθεση με την παρασημαντική οπού κάθε σημάδι στην ουσία ορίζεται ως προς το ακριβώς προηγούμενο του). Επίσης , η συγκεκριμένη γραφή διευκολύνει την οπτικοποίηση της μικροδομικής μοτιβικής ανάλυσης που θα επιχειρηθεί στους μανέδες. Αξίζει να σημειωθεί πως η χρήση του rubato αλλά και οι ποιοτικές μεταβολές στο τραγούδισμα του Στελλάκη, είναι πιο κοντά στην λογική των κάπως πιο αφηρημένων (περισσότερο εξαρτημένων από τον εκάστοτε εκτελεστή) ποιοτικών χαρακτήρων που χρησιμοποιούνται στην Βυζαντινή μουσική. Βέβαια, υπάρχει στις μουσικές παραδόσεις της Ανατολικής Μεσογείου σαφής διαφορά στην κουλτούρα «πιστότητας στην παρτιτούρα» που είναι ιδιαίτερα έντονη στην Δυτική μουσική από τον 20° αιώνα και έπειτα, αφού μεγάλο μέρος λ.χ. του ρεπερτορίου της δημοτικής μουσικής αλλά και του ρεμπέτικου, είναι αποτέλεσμα συλλογικής επεξεργασίας μέσω της προφορικής παράδοσης αλλά και του διαφορετικού κοινωνικού χαρακτήρα αυτών των μουσικών ειδών.

117 Βραχνός (2019), σ.22

118 Βούλγαρης-Βανταράκης (2006), σ.11

Ωστόσο, συγκεκριμένα για την περίπτωση του Στελλάκη όπως και μερικών ακόμα τραγουδιστών του σμυρναίικου ρεμπέτικου (π.χ. Κώστας Νούρος) που είχαν εκπαιδευτεί εκτενώς στην Βυζαντινή μουσική και ήταν και ψάλτες εκτός από τραγουδιστές, θα είχε ενδιαφέρον και αξία η καταγραφή και η ανάλυση ερμηνειών τους στην παρασημαντική. Στην περίπτωση του Στελλάκη Περπινιάδη, η ψαλτική φαίνεται να είναι καθοριστική επιρροή στην φωνητική τεχνική του, ως προς την κεφαλική τοποθέτηση της φωνής του και το ένρινο τραγούδισμα και εκφορά (αν και η συγκεκριμένη τεχνική παρατηρείται συχνά σε τραγουδιστές της Ανατολικής μουσικής), αλλά και ως προς τις θέσεις που επιλέγει και δημιουργεί στους μανέδες του. Επίσης το «κούρδισμα» του (ο ιδιαίτερος διαστηματικός χαρακτήρας στις ερμηνείες του) φαίνεται να είναι πολύ πιο κοντά στην Βυζαντινή Οκταηχία, παρά στο τούρκικο μακάμ. Παρ' όλα αυτά για να αναλυθεί η φωνητική τεχνική του Στελλάκη Περπινιάδη αλλά και οποιουδήποτε άλλου από τους μεγάλους «τεχνίτες» τραγουδιστές τις εποχής (Αντώνης Διαμαντίδης ή Νταλγκάς, Ρόζα Εσκενάζυ, Ρίτα Αμπατζή, Κώστας Ρούκουνας, Γιώργος Παπασιδέρης, Δημήτρης Ατραίδης και πολλοί άλλοι), θα χρειαζόταν εκτενής μικροδομική αλλά και εθνομουσικολογική μελέτη, που ξεπερνά κατά πολύ τα όρια της συγκεκριμένης εργασίας.

4. Επιλεγμένες ηχογραφήσεις

4.1 Επισκόπηση

1) *Σε γέλασα*

Το τραγούδι "Σε γέλασα", ηχογραφημένο το 1935(Δίσκος Columbia DG 6259) και παιγμένο απο ορχήστρα με βιολί, κιθάρα και πιάνο αποδίδεται στον ίδιο τον Στελλάκη Περπινιάδη. Η τονικότητα του τραγουδιού είναι Φα-Φα# (ενδέχεται να έχει αλλοιωθεί η τονικότητα της ηχογράφησης λόγω φθοράς του δίσκου). Στη σύνθεση χρησιμοποιείται το μακάμ χιτζάζ, με σε συνδυασμό με το ζιργκιουλέ, που κάνει χρήση της αυξημένης τέταρτης πάνω στο χιτζάζ. Χαρακτηριστικό σε αυτό το γρήγορο ζεϊμπέκικο (σε 9/8) είναι το "νευρικό" παίξιμο του βιολιού, με την μελωδία να ντουμπλάρεται στο δεξί χέρι του πιάνου (το αριστερό παίζει συνοδευτικά με αρμονία), και τα ελαφρά ραλετάντο στην είσοδο του φωνητικού μέρους. Στην δική μας εκτέλεση

για την εργασία επέλεξα να χρησιμοποιηθούν τα ίδια όργανα με την πρωτότυπη ηχογράφηση του 1935, σε λίγο χαμηλότερη τονικότητα (Μι ζιργκιουλέ-χιτζάζ).

2) *Ο Αργιλές*

Η σύνθεση του τραγουδιού "Ο Αργιλές" αποδίδεται στον Βαγγέλη Παπάζογλου, και ηχογραφήθηκε στην Αθήνα το 1934. Ο ρυθμός τους τραγουδιού είναι καμηλιέρικο ζεϊμπέκικο σε 9/8, και στην πρωτότυπη ηχογράφηση χρησιμοποιείται κανονάκι (μάλλον σαντούρι παιγμένο με πένες κανονιού απο τον Μανώλη Μαργαρώνη) και κιθάρα που συνοδεύει "αχαρακτήριστα", ενώ τραγουδά ο Στελλάκης Περπινιάδης. Στο έργο γίνεται χρήση του μακάμ χιτζάζ με οξυμένο τον προσαγωγέα της βάσης. Για εκτέλεση που επισυνάπτεται στην εργασία επιλέχθηκε το κανονάκι, το βιολί, η κιθάρα και η φωνή, σε δική μας ενορχήστρωση. Για την μελέτη του κομματιού χρησιμοποιήθηκε η καταγραφή από τους Βούλγαρη-Βανταράκη.[119]

3) *Ραστ νεβά μανές*

Ο μανές "Ραστ Νεβά" ηχογραφήθηκε από τον Στελλάκη το 1933 στα στούντιο Columbia. Βιολί πιθανόν παίζει ο Γιάννης Δραγάτσης ή Ογδοντάκης. Στοιχεία για τον μανέ, καταγραφή σε πεντάγραμμο και ανάλυση στο σύστημα των μακάμ, αλλά και ανάλυση της ερμηνείας του Στελλάκη και της δικής μου επανεκτέλεσης γίνεται εκτενώς στις ενότητες "Μανές Ραστ Νεβά", και "Ερμηνευτικές προσεγγίσεις στον δομημένο αυτοσχεδιασμό".

4) *Διαμάντω αλανιάρα*

Το τραγούδι "Διαμάντω Αλανιάρα", σύνθεσης του Γιοβάν Τσαούς ηχογραφήθηκε το 1936. Το κομμάτι είναι γραμμένο στο μακάμ μαχούρ, και ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως αντί αρχικής εισαγωγής χρησιμοποιείται ένα ταξίμ στο μακάμ ουσάκ, παιγμένο μάλλον από τον Γιοβάν Τσαους, με το ιδιαίτερο του μπουζούκι-σάζι (μπουζούκι με περντέδες στο ¼ του τόνου όπως μας πληροφορεί ο Στελλάκης στην αυτοβιογραφία του). Η ενδιάμεση μουσική εισαγωγή είναι στο μακάμ μαχούρ. Επίσης, ένα ενδιαφέρον στοιχείο εμφανίζεται στην τελευταία στροφή

119 Βούλγαρης-Βανταράκης (2006), σ.201

των στίχων, οπού γίνεται χρήση του θηλυκού γένους, αφήνοντας έτσι να εννοηθεί ενδεχομένως πως η ιστορία λέγεται από μια γυναίκα, ερωτευμένη με την Διαμάντω:

Τράβα φύγε από εμένα, γιατί στα' χω μαζεμένα

Τράβα μ' άλληνε να ζήσεις, ήσυχη να με αφήσεις.

Στην δική μας εκτέλεση για την εργασία το κομμάτι παίζεται με σόλο ούτι και φωνή, ενώ χρησιμοποιείται η τονικότητα της πρωτότυπης ηχογράφησης (Ντο). Το τραγούδι μελετήθηκε από την καταγραφή του σε παρτιτούρα από τους Βουλγαρη και Βανταράκη,[120] αλλά και την ακρόαση και μελέτη της πρωτότυπης ηχογράφησης.

5) *Στη Δραπετσώνα*

Το τραγούδι του μικρασιάτη συνθέτη Παναγιώτη Τούντα ηχογραφήθηκε την περίοδο 1934-1935 σε τρεις εξαιρετικές εκτελέσεις με τον Στελλάκη Περπινιάδη, Ρόζα Εσκενάζυ και Κώστα Ρούκουνα. Εκτενής παρουσίαση, ανάλυση του υπο χρήση μακάμ, του στίχου, της ενορχήστρωσης, συγκριτική μελέτη των ηχογραφήσεων του 1934-1935 και άλλων σύγχρονων εκτελέσεων, αλλά και στοιχειοθέτηση της δικής μου ερμηνευτικής προσέγγισης γίνεται στην υποενότητα του κεφαλαίου "Τραγούδια με άλλες εκτελέσεις", "Στη Δραπετσώνα".

6) *Σεβνταλού*

Το τσιφτετέλι "Σεβνταλού" του Μανώλη Χρυσαφάκη ή "Φιστιξή" όπως ήταν το ψευδώνυμο του, ηχογραφήθηκε για την δισκογραφική εταιρία Odeon το 1933 (Δίσκος Odeon GA 1635), με τραγουδιστή τον Στελλάκη Περπινιάδη. Για τη σύνθεση του κομματιού ο Μανώλης Χρυσαφάκης κάνει χρήση του μακάμ κιουρντιλί χιτζαζκιάρ στο μεγαλύτερο μέρος του κομματιού, με το ρεφραίν να εμφανίζει το μακάμ ουσάκ παροδικά. Το τραγούδι παίζεται σε γρήγορο τέμπο 4/4 τσιφτετέλι, με έντονο ραλετάντο στο φωνητικό μέρος, χαρακτηριστικό στοιχείο πολλών συνθέσεων του σμυρναίικου ρεμπέτικου του Μεσοπολέμου. Η θεματολογία του τραγουδιού είναι ερωτική, και αναφέρεται σε μία "σεβνταλού"[121] γυναίκα από τα

120 Βούλγαρης-Βανταράκης (2006), σ.289

121 Αυτή που προκαλεί "σεβντά", έντονη σκέψη και επιθυμία.

Ταμπούρια, περιοχή του σημερινού Κερατσινίου του Δήμου Πειραιά, και πρώην προσφυγικό οικισμό. Για την μελέτη και την εκτέλεση του τραγουδιού χρησιμοποιήθηκε η καταγραφή από τους Βούλγαρη και Βανταράκη,[122] σε συνδυασμό με την ακρόαση και την μελέτη της ηχογράφησης του 1933 με τον Στελλάκη. Η δική μας ερμηνεία γίνεται χρησιμοποιώντας βιολί, ούτι και τραγούδι.

7) *Δερβίσης και Άννα*

Το ντουέτο του συνθέτη και μουσικού Ιάκωβου Μοντανάρη ηχογραφήθηκε το1934 σε δύο εκτελέσεις με τους Στελλάκη Περπινιάδη - Άννα Παγανά, και Ρίτα Αμπατζή- Δημήτρη Ατραΐδη. Εκτενής παρουσίαση, ανάλυση του υπό χρήση μακάμ, του στίχου, της ενορχήστρωσης, συγκριτική μελέτη των ηχογραφήσεων του 1934-1935 και άλλων σύγχρονων εκτελέσεων, αλλά και στοιχειοθέτηση της δικής μου ερμηνευτικής προσέγγισης γίνεται στην υποενότητα του κεφαλαίου "Τραγούδια με άλλες εκτελέσεις", "Στη Δραπετσώνα".

8) *Παντρεύομαι για το γινάτι σου*

Το σπάνιο κομμάτι του Αθηναίου συνθέτη Ιάκωβου Μοντανάρη "Παντρεύομαι για το γινάτι σου", ηχογραφήθηκε το 1935 για την εταιρία Columbia (Δίσκος Columbia DG-6145). Ο ρυθμός του τραγουδιού είναι 7/8 καλαματιανός, και χρησιμοποιείται το μακάμ νικρίζ σε Ντο τονικότητα, παιγμένο με βιολί και συνοδευτική κιθάρα ("αχαρακτήριστα"), όπως και στην δική μας εκτέλεση. Λόγω της σπανιότητας του τραγουδιού επιλέχθηκε να γίνει μουσική καταγραφή σε πεντάγραμμο, και παρουσίαση των στίχων. Παρακάτω παρατίθενται οι στίχοι που τραγουδά ο Στελλάκης Περπινιάδης στην ηχογράφηση του 1935, και αμέσως μετά η καταγραφή στην παρτιτούρα (οι αλλοιώσεις του μακάμ νικρίζ τίθενται στους φθόγγους αναφοράς).

Στίχοι του τραγουδιού "Παντρεύομαι για το γινάτι σου" στην πρώτη εκτέλεση:

Μάτια μου γιατί μοι[123]*, μάτια μου*

Μάτια μου γιατί, το 'ινάτι σου κρατεί

122 Βούλγαρης-Βανταράκης (2006), σ.312

Πέντε μέρες τώρα δε σ' αντάμωσα

Πως παντρολογιέσαι σάμπως ν' άκουσα.

Τούτη τη χρονιά μόϊ, τούτη τη χρονιά,

τούτη τη χρονιά θα πάω νά 'βρω μια

Πι' όμορφη από σένα, πιο νοικοκυρά

κι ας μην έχει προίκα, μετρητά-παρά.[124]

Να την παντρευτώ μόϊ, να την παντρευτώ

Να την παντρευτώ μόϊ, να νοικοκυρευτώ.

Θα την επερνάω απ' το σοκάκι σου

Να σε τυραννάω για το 'ινάτι σου.

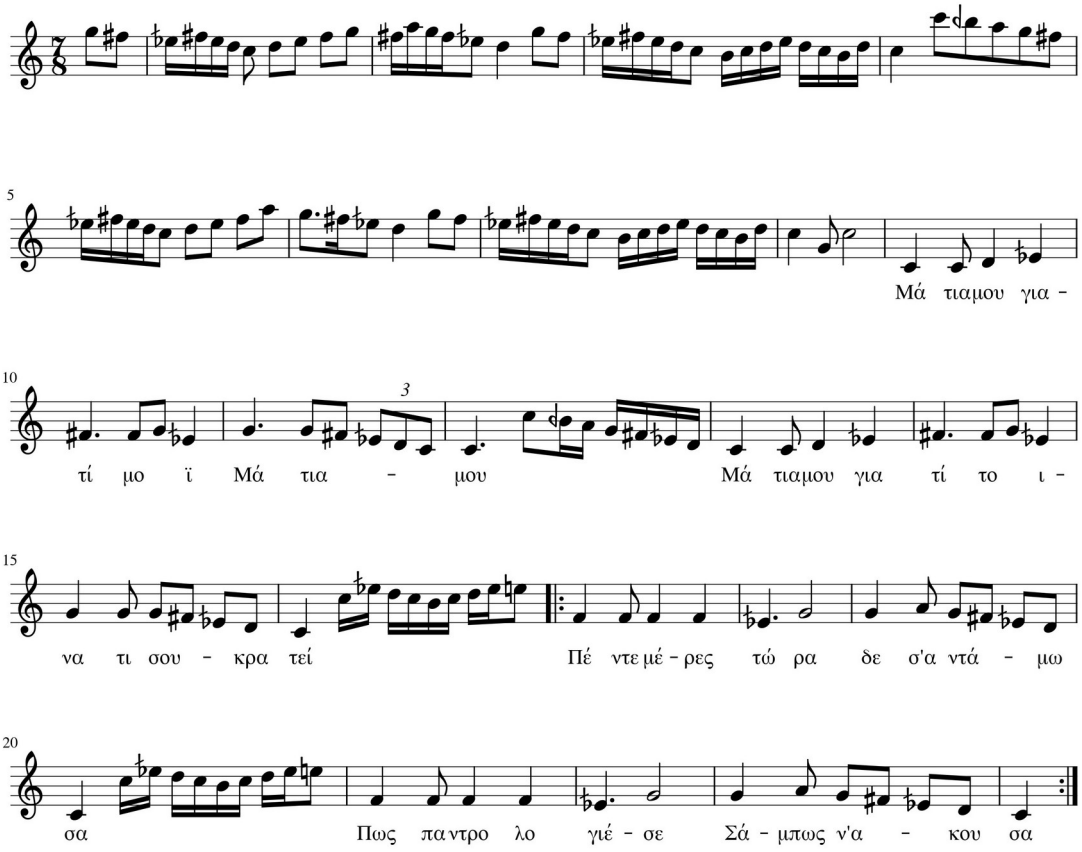
Παρακάτω καταγράφω την μουσική εισαγωγή του τραγουδιού και τα περάσματα-γέφυρες του βιολιού(μέρη χωρίς στίχους), μαζί με το φωνητικό μέρος με τους στίχους της πρώτης στροφής.

123 Το "μόϊ" θυμίζει ηπειρώτικο επιφώνημα. Ευρηματικό και το λογοπαίγνιο στον στίχο "το (γ)ινάτι" που ακούγεται ως "τόϊ", δημιουργώντας εσωτερική ομοιοκαταληξία με το "μόϊ" πάνω στον επτάσημο.

124 Απ τους "παράδες", τα χρήματα.

Παντρεύομαι για το γινάτι σου (1935)

Μακάμ Νικρίζ (Ντο) — Ιάκωβος Μοντανάρης

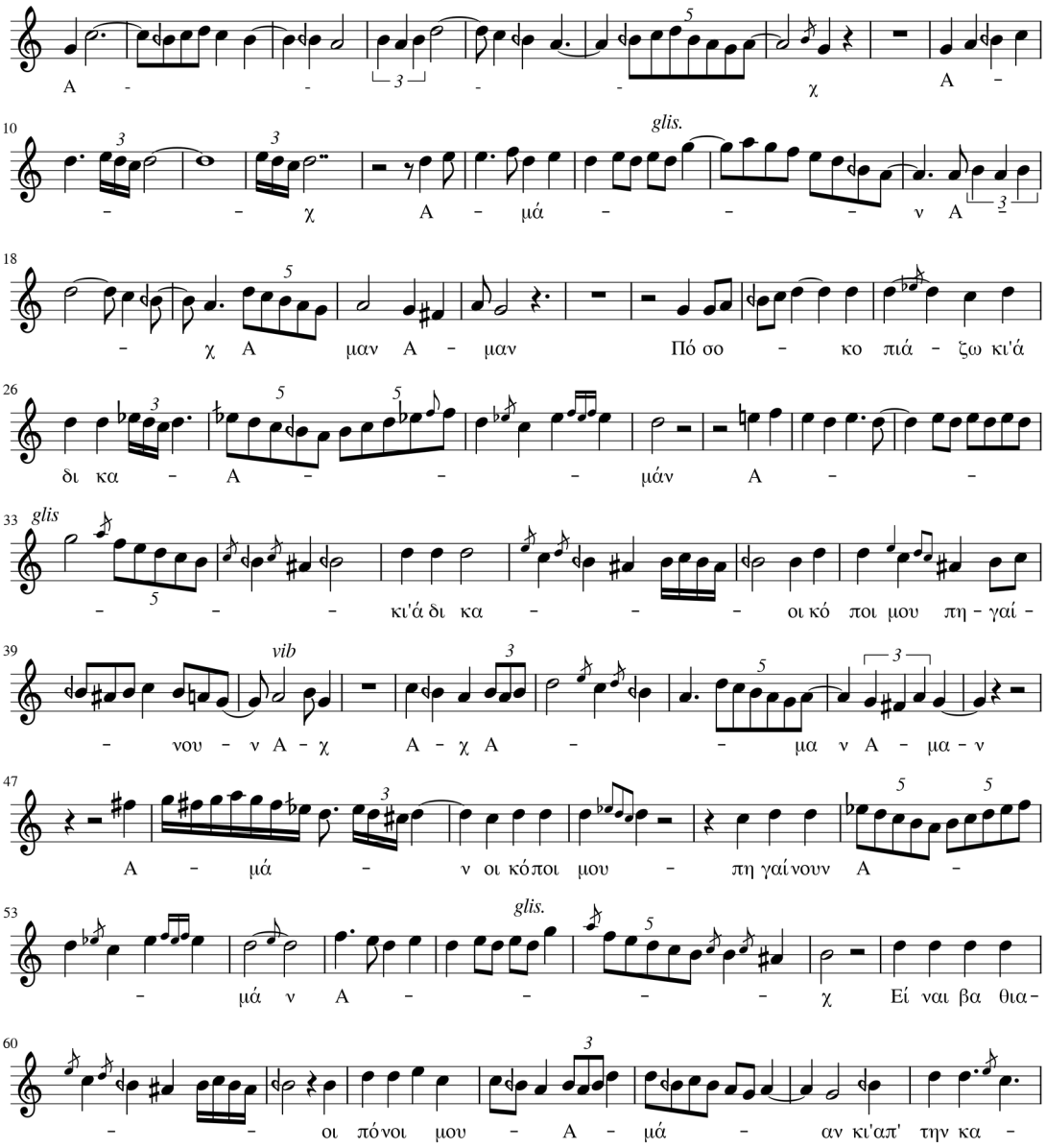


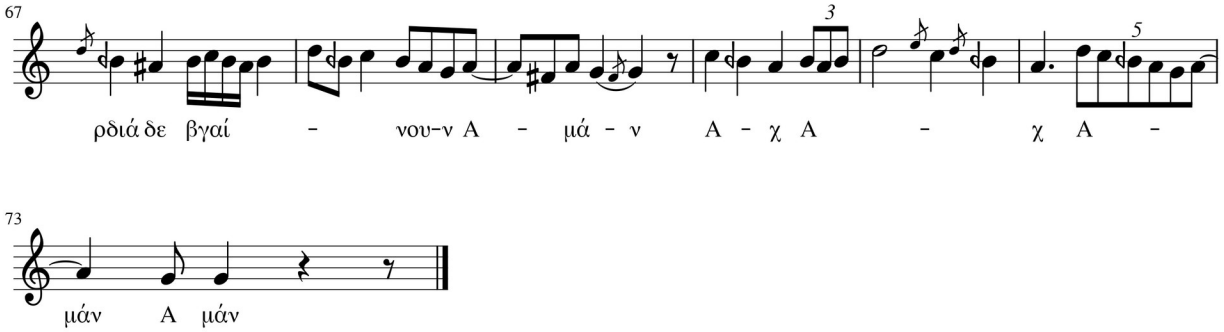
4.2 Καταγραφή και μορφολογική ανάλυση: “Ράστ Νεβά Μανές”

Ραστ Νεβά Μανές

Μακάμ Ραστ

Στελλάκης Περπινιάδης





Η ονομασία του μανέ ("Ραστ Νεβά") παρότι δεν υπάρχει γνωστό καταγεγραμμένο μακάμ με αυτήν την ονομασία, πιθανώς προκύπτει κατ'αρχήν από το χρησιμοποιούμενο μακάμ ραστ, και την επιμονή της μελωδίας στο Νεβά (νότα ρε) ως κορυφή του βασικού 5χορδου του Σολ Ραστ. Η κίνηση από το νεβά (νότα ρε) εμφανίζεται είτε με ραστ 4χορδο, είτε με μπουσελίκ 3χορδο, είτε με χιτζάζ 5χορδο(αναλύονται παρακάτω). Ακόμα, ο φθόγγος νεβά (ρε 4ης γραμμής) είναι "κρίσιμος" στον συγκεκριμένο μανέ, αφού πολλές αλλαγές στα 4χορδα και τα 5χορδα όπως αναλύονται παρακάτω εκπορεύονται κατά βάση από αυτόν.

Το δίστιχο του μανέ που επιλέγει ο Στελλάκης Περπινιάδης είναι το εξής:

Πόσο κοπιάζω κι άδικα οι κόποι μου πηγαίνουν,

Είναι βαθιά οι πόνοι μου κι απ την καρδιά δε βγαίνουν

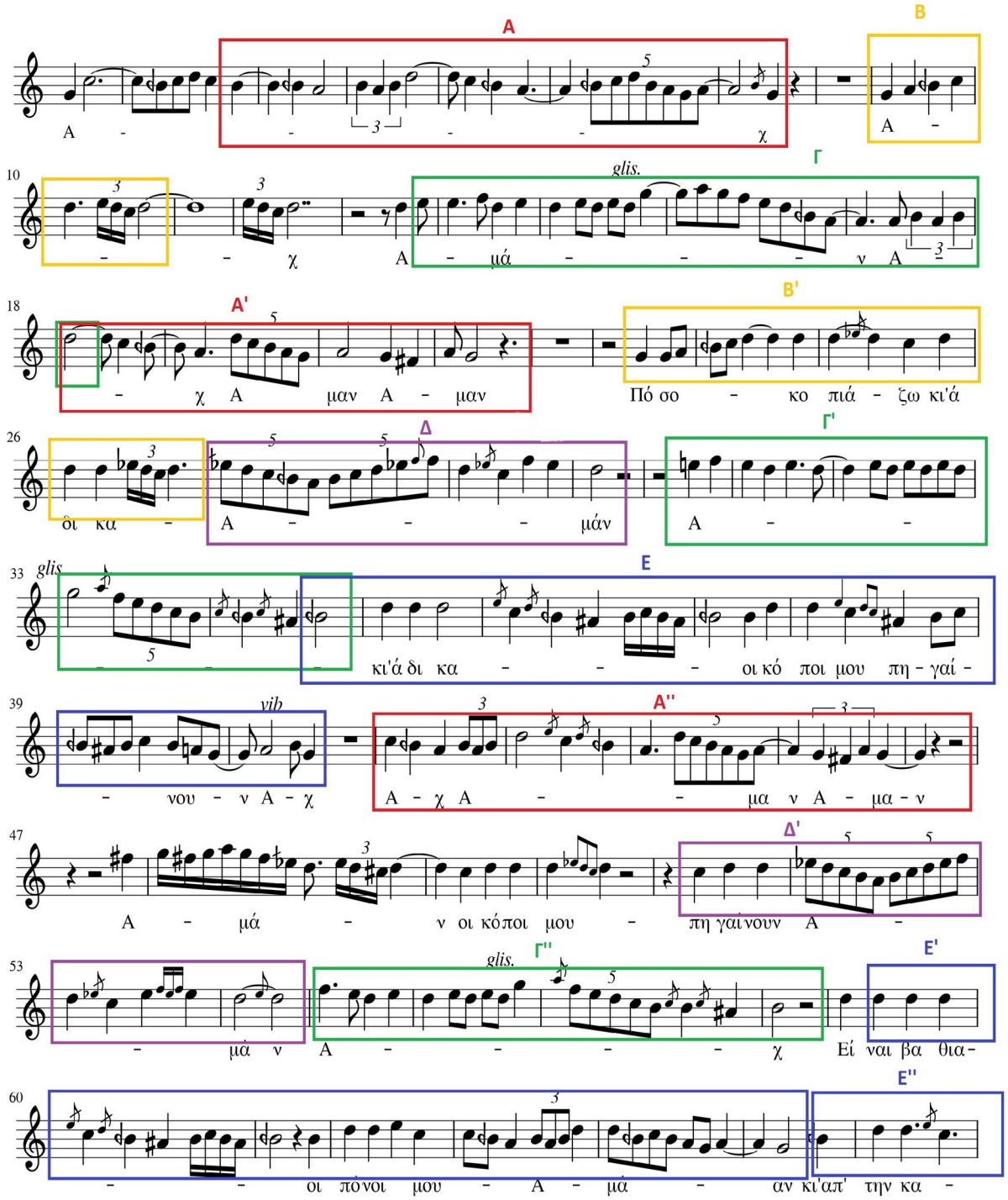
Στην συνέχεια παρουσιάζεται η καταγραφή με τον χωρισμό τον φράσεων (Α, Β, Γ, Δ, Ε και οι παραλλαγές τους, με τα αντίστοιχα χρώματα), και στην πορεία επιχειρείται μία μικροδομική ανάλυση των φράσεων.

Η ανάλυση γίνεται κατ' αρχήν μέσω ενός πίνακα των φραστικών δομών. Αναγράφονται κάθετα οι φράσεις και οι παραλλαγές τους, και οριζόντια το μακάμ και ο περντές του (το πεντάχορδο, τετράχορδο ή τρίχορδο) στο οποίο θεωρείται πως η αντίστοιχη φράση ανήκει.

4.2.ii Ανάλυση περντέδων(τετραχόρδων-πενταχόρδων) στο σύστημα των μακάμ

Πίνακας φραστικής δομής και διαχωρισμός φράσεων στην καταγραφή

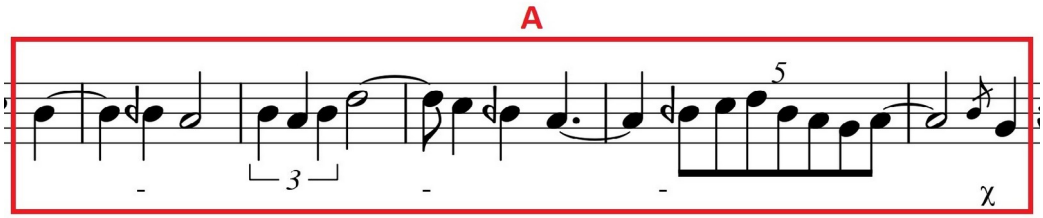
Φράσεις	Τρίχορδο	Τετράχορδο	Πεντάχορδο
Α, Α΄, Α΄΄, Α΄΄΄		λα (ντουγκιάχ) Ουσάκ	Σολ(βάση) Ραστ
Β, Β’			Σολ(βάση) Ραστ
Γ, Γ΄, Γ΄΄		ρε(νεβά) Ραστ (ανοδικά)	Σολ(βάση) Ραστ (καθοδικά)
Δ, Δ΄	Μπουσελίκ (ρε-φα) ή (νεβά-ατζέμ)	Σολ(βάση) Ραστ (σολ-ρε) ή (ραστ-νεβά)	
Ε, Ε΄, Ε΄΄			Σολ(βάση) Ραστ
Φράση στο Σουζινάκ		Χιτζάζ απο νεβά (ρε) και Ραστ απο νεβά (ρε)	Σολ(βάση) Ραστ



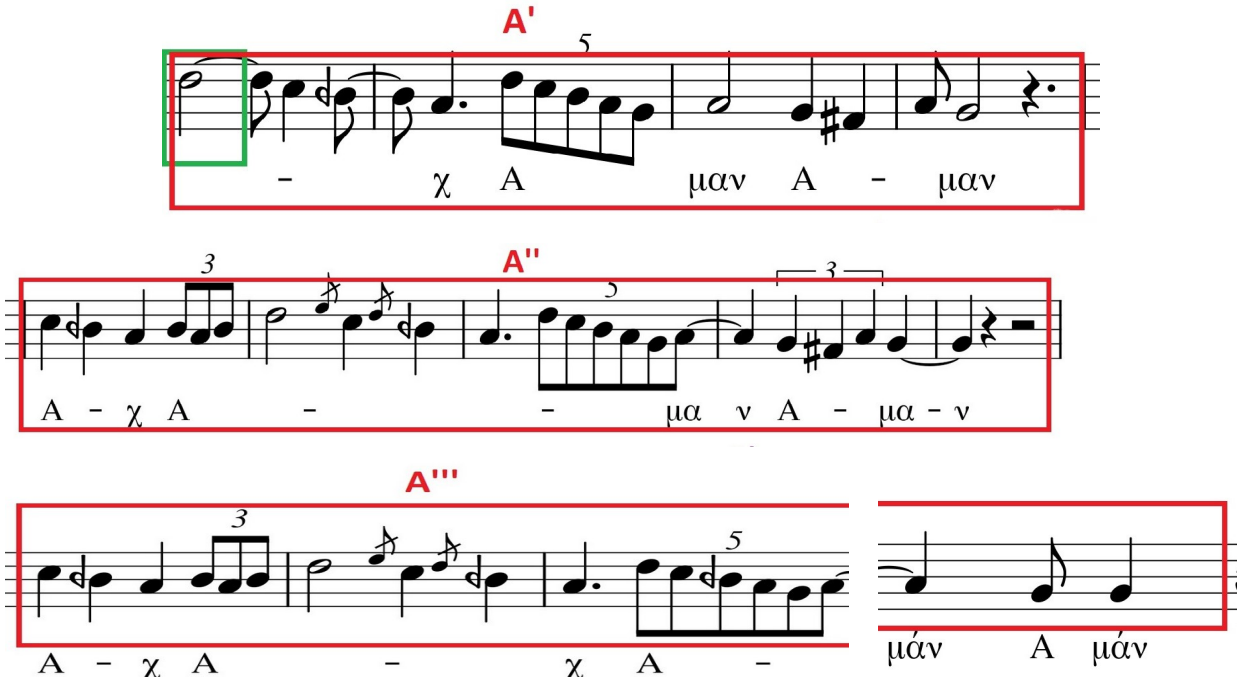
4.2.iii.Μορφολογική ανάλυση

Φράση Α και παραλλαγές.

Οι φράσεις Α, Α΄, Α΄΄, Α΄΄΄ εμφανίζονται χωρίς ιδιαίτερες διαφορές, με βασικά στοιχεία την κάθοδο από το χαμηλωμένο Σι, το τρίηχο Σι-Λα-Σι(εκτός του Α') και το πεντάηχο πριν την κατάληξη,



πανομοιότυπο σε όλες τις εκδοχές του Α, εκτός από την πρώτη του εμφάνιση στην αρχή του μανέ, οπού το στοιχείο διαφέρει μελωδικά και μόνο.

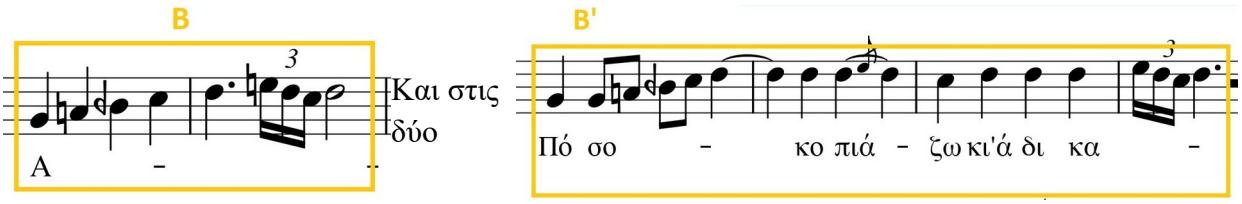


Η μελωδία πριν το καταληκτικό 5ηχο μπορεί ενδεχομένως (όπως φαίνεται στον πίνακα) να αναλυθεί ως τετράχορδο (ανοδικά: ντουγκιάχ-νεβά) του ουσάκ μακάμ με βάση το λα (ντουγκιάχ), αφού η μελωδία κινείται γύρω απο το ντουγκιάχ, πριν επανέρθει να καταλήξει

τελικά στην βάση του ραστ (τελικό Σολ). Στην παραλλαγή Α΄ και Α΄΄ εμφανίζεται ως προσαγωγέας της βάσης του ραστ (θέση-σολ 2ης γραμμής) το ασιράν (οξυμένο φα πρώτου διαστήματος), παραπέμποντας στο κάτω τετράχορδο ραστ απο γιεγκιάχ

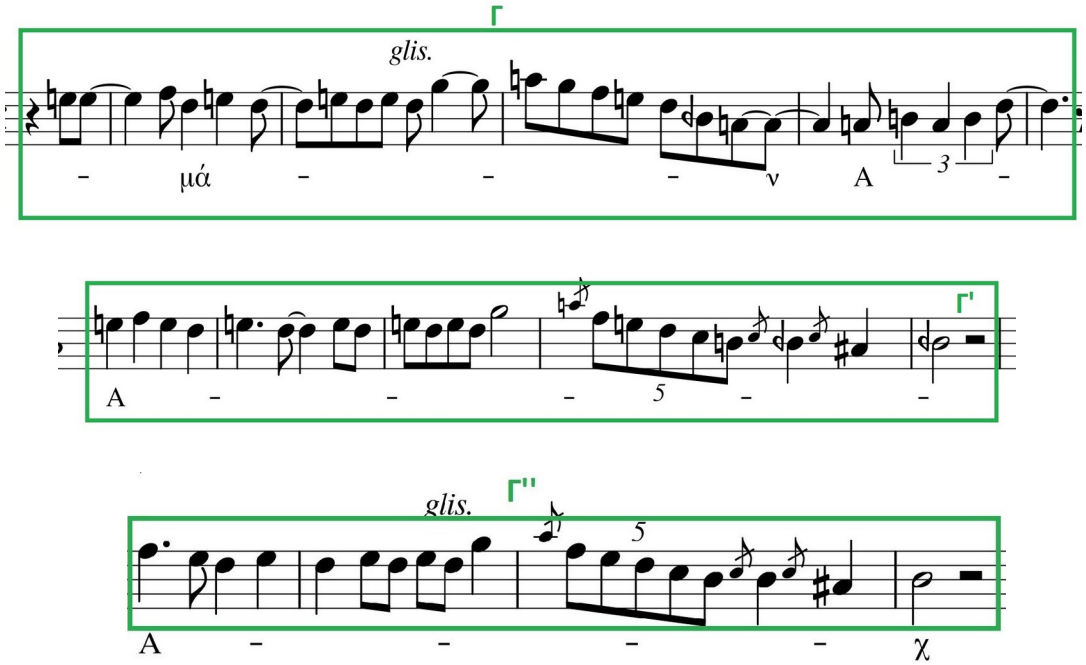
<u>Φράση **Β** και παραλλαγές</u>

Η ανοδική μελωδία στην αρχή της φράσης Β΄ ουσιαστικά αποτελεί διαποίκιλση με όγδοα της αρχικής φράσης Β, ενώ το υπόλοιπο μέρος είναι πανομοιότυπο στην Β’ :



περιπτώσεις έχουμε την μελωδία να ξεκινά απο τη βάση του ραστ και να καταλήγει ανοδικά στο νεβά (ρε 4ης γραμμής).

<u>Φράση **Γ** και παραλλαγές</u>



Οι φράσεις Γ, Γ’, Γ’’ εμφανίζονται με μικρές διαφορές, κυρίως ως προς την κατάληξη της φράσης. Η προετοιμασία της κορώνας είναι σχεδόν ίδια στις τρεις εκδοχές της φράσης Γ, με δεσπόζοντα φθόγγο το νεβά (ρε 4ης γραμμής), και χαρακτηριστικό το ποίκιλμα μι-ρε ως προετοιμασία της κορώνας του πάνω σολ.

Η καταληκτική φράση είναι κοινή στο Γ’ και Γ’’, ενώ στην αρχική εκδοχή Γ έχουμε πιο ισχυρό τονισμό του πάνω λα-ντουγκιάχ (που στα Γ’ και Γ’’ έχει περισσότερο χαρακτήρα αποτσιατούρας στο σολ) στην αρχή της καθοδικής μελωδικής γραμμής, δημιουργώντας την θέση με τα όγδοα, που στις άλλες δύο περιπτώσεις αποδίδεται με το πεντάηχο. Το φα της καθοδικής φράσεις σε όλες τις περιπτώσεις είναι φυσικό-ατζέμ, αντικαθιστώντας το εβίτς, ένα φαινόμενο που στην τουρκική μουσική αποκαλείται “Ατζεμλί ραστ”,[125] και εμφανίζεται με τα ίδια χαρακτηριστικά, ως κατιούσα έλξη. Η κατάληξη της φράσης στην Γ είναι στο νεβά, και προετοιμάζεται με στάση στο φυσικό λα (ντουγκιάχ) και ανοδικό τρίηχο στο χαμηλωμένο σι (σεγκιάχ), ενώ οι παραλλαγές Γ’ και Γ’’ καταλήγουν στο σεγκιάχ.

Στις εκδοχές Γ’ και Γ’’ γίνεται χρήση του προσαγωγέα του σεγκιάχ (σι χαμηλωμένο), που αποδίδεται στην παρτιτούρα ως οξυμένο λα (κιουρντί). Έτσι η κατάληξη θεωρείται δανεική από το μακάμ σεγκιάχ- η μελωδική αυτή κίνηση άλλωστε είναι “κλασική” για τις ημιτελείς καταλήξεις του ραστ μακάμ.[126]

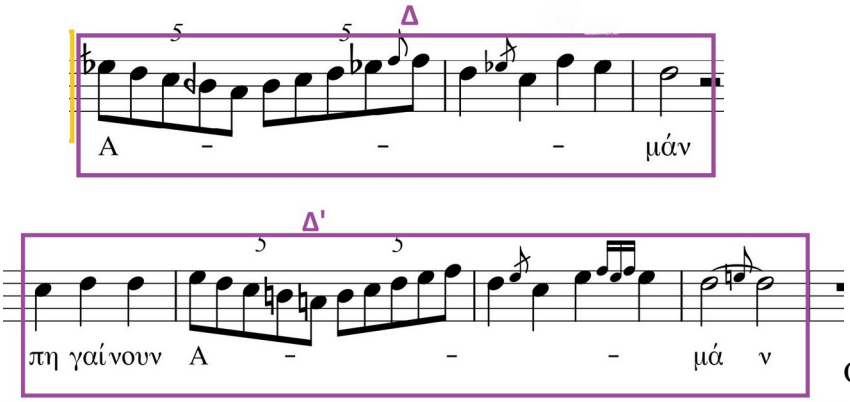
Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η εκτέλεση του στολιδιού στο πάνω λα, στην αρχή του πεντάηχου. Ενώ τραγουδιέται “κανονικά” (πάνω στο φωνήεν α του “Αμάν”), στις περιπτώσεις Γ και Γ’’ τραγουδιέται μάλλον με το στόμα σχεδόν κλειστό (σε αρκετά κλειστή θέση, πιο κοντά στο φωνήεν “ου”). Ενδεχομένως μπορούμε να παραπέμψουμε την τεχνική στην ψαλτική, και συγκεκριμένα στο “ενδόφωνον”, χαρακτήρα ποιότητος της παρασημαντικής (δεν χρησιμοποιείται ιδιαίτερα σήμερα) που ζητά την εκφορά του χαρακτηριζόμενου φθόγγου μέσω του ρινικού ηχείου με κλειστό το στόμα.[127]

<u>Φράση **Δ** και παραλλαγές</u>

125 Αϋντεμίρ (2012), σ.32

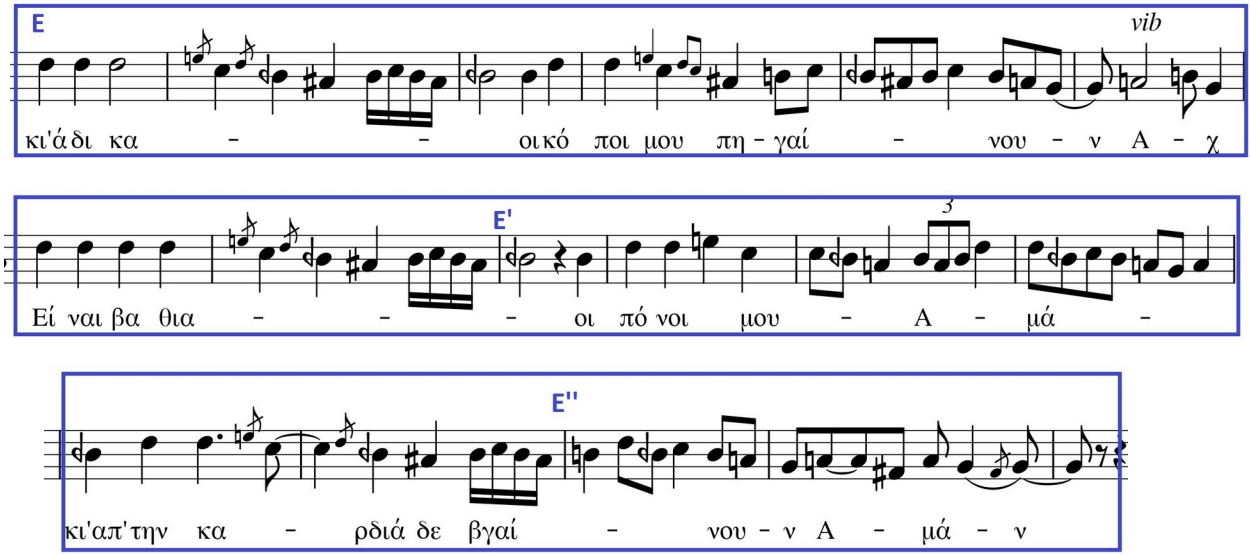
126 Αϋντεμίρ (2012), σ.31

127 Κηλτζανίδης(1881), σ.54



Οι φράσεις Δ και Δ' τραγουδιούνται σχεδόν ταυτόσημα, χωρίς κάποια ιδιαίτερη εκφραστική διαφορά στον τονισμό, και με το τελικό στολίδι στο πάνω μι-χουσεϊνί να εκτελείτε πολύ γρήγορα και λαρρυγικά. Η φράση κλείνει με "μισή"[128] κατάληξη στο νεβά (ρε 4ης γραμμής).

<u>Φράση **Ε** και παραλλαγές</u>



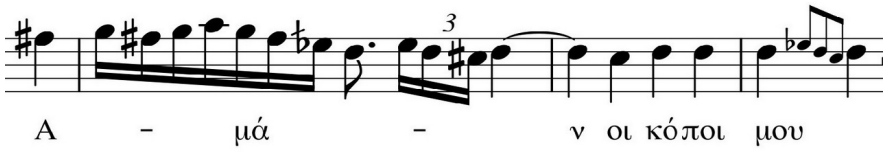
Η φράση Ε και οι παραλλαγές της ακολουθούν επίσης κοινή μελωδική γραμμή, με μικρές διαφορές στην κατάληξη στη θέση (σολ-βάση του ραστ). Η αρχή της φράσης είναι όμοια και

128 Αϋντεμίρ, σ.31

στις τρεις εκδοχές, και αντίστοιχα τραγουδιούνται οι στίχοι “κι ‘άδικα, οι κόποι μου”, (ει-)“ναι βαθιά, οι πόνοι μου” και “κι’απ’ την καρδιά”. Η φράση Ε και οι παραλλαγές της κλείνουν όλες στο σολ-θέση (βάση ραστ), με μελίσματα και στάση στο ντουγκιάχ.

Στην παραλλαγή Ε’’ εμφανίζεται και ως προσαγωγέας της βάσης του ραστ το ασιράν (οξυμένο φα πρώτου διαστήματος), παραπέμποντας στο κάτω τετράχορδο ραστ απο γιεγκιάχ, παρόμοια με τις φράσεις Α’ και Α’’.

Στην είσοδο της τρίτης “φάσης” του μανέ, μετά δηλαδή απο το τρίτο ταξίμι του βιολιού, ο Στελλάκης δημιουργεί μία φράση σε 4χορδο χιτζάζ από νεβά:



Η φράση ξεκινά με τον προσαγωγέα του γκερντανιέ (άνω σολ), εβίτς (οξυμένο φα), ενώ γίνεται χρήση του χισάρ (βαρυμένο μι) και καταλήγει αρχικά στο νεβά (ρε), δημιουργώντας έτσι και το 4χορδο χιτζάζ από νεβά, με χρήση και του μουχαγιέρ (άνω λα) ως κατιόν ποίκιλμα. Η τελική (ημιτελής) κατάληξη του μέρους γίνεται ως “μισή” στο νεβά του ραστ, με την επαναφορά της φράσης Δ σε παραλλαγή (Δ’).

Η χαρακτηριστική κίνηση του πρώτου μέρους της παραπάνω φράσης παραπέμπει στο μακάμ Σουζινάκ[129] (αντίστοιχο του πλαγίου τετάρτου χρωματικού, της Βυζαντινής μουσικής), που ούτως η άλλως έχει άμεση σχέση με το ραστ μακάμ, αφού συντίθεται μέσω σύνδεσης 5χόρδου ραστ από θέση με 4χορδο χιτζάζ απο νεβά.

Ο χωρισμός των φράσεων και των παραλλαγών τους, η επαναληπτικότητα αλλά και η άψογη χρήση της τροπικότητας, σε άμεση και απόλυτη σύνδεση με την θεωρία του μακάμ Ραστ καταδεικνύουν τον χαρακτήρα του “Ρατ Νεβά” μανέ ως απόλυτα δομημένου αυτοσχεδιασμού. Ο

129 Αϋντεμίρ, σ.71

χαρακτήρας και η διαδικασία του δομημένου αυτοσχεδιασμού αναλύεται εκτενώς στην τελευταία υποενότητα της εργασίας, “Ερμηνευτικές προσεγγίσεις στον δομημένο αυτοσχεδιασμό”.

4.3. Συμπεράσματα για την καταγραφή και ανάλυση (α)μανέδων

Απο την αφετηρία της διαδικασίας καταγραφής του μανέ “Ραστ Νεβά” τέθηκαν κάποια ζητήματα ως προς την μεθοδολογία. Επιλέχθηκε το σύστημα του τουρκικού μακάμ έναντι της βυζαντινής παρασημαντικής , αφού κρίθηκε καταλληλότερο για την μετέπειτα μορφολογική και υφολογική ανάλυση του έργου. Παρ’ όλα αυτά, στην περίπτωση του Στελλάκη και ενδεχομένως και άλλων τραγουδιστών/τραγουδιστριών, ο διαστηματικός χαρακτήρας του τραγουδίσματος φαίνεται να προσεγγίζει περισσότερο την Βυζαντινή οκταηχία παρά το τούρκικο μακάμ. Από την παρατήρηση αυτή προκύπτει η ανάγκη διαχωρισμού της βέλτιστης χρηστικότητας μιας μουσικής καταγραφής: ως προς την ανάλυση και ως προς την εκτέλεση.

Ως προς την εκτέλεση, σε μανέδες “α λα τούρκα” όπως ο “Ραστ Νεβά”, με την προϋπόθεση ο εκτελεστής να κατέχει καλές γνώσεις ψαλτικής, μια καταγραφή σε παρασημαντική θα ήταν μάλλον περισσότερο χρήσιμη εκτελεστικά. Θεωρώ πως οι χαρακτήρες ποιότητος της βυζαντινής σημειογραφίας βοηθούν περισσότερο στην ερμηνεία των στολιδιών της ανατολικής τροπικής φωνητικής μουσικής, αφού είναι από την φύση τους φτιαγμένοι να αποδίδουν φωνητικά στολίδια πάνω σε έλξεις και ως προς οξυμένους/βαρυμένους (με φθορές μικρότερων από την ευρωπαϊκή υποδιαιρέσεων του τόνου) φθόγγους. Ταυτόχρονα, η τεχνική εκτέλεση των στολιδιών που υποδηλώνεται από τους χαρακτήρες ποιότητος, προσεγγίζει πολύ καλύτερα τις τεχνικές φώνησης που παρατηρούνται στο σμυρναίικο ρεμπέτικο αλλά και το δημοτικό τραγούδι: οι λαρυγγισμοί, τα “κυλίσματα”, τα τσακίσματα, η εναλλαγή ένρινης, κεφαλικής και έμπροσθεν φώνησης, οι ενδόφωνοι φθόγγοι κ.α. είναι αδύνατον να αποδοθούν την ευρωπαϊκή σημειογραφία, αφού ακόμα και οι οδηγίες άρθρωσης που συναντάμε στο πεντάγραμμο (vibrato, glissando κλπ) περιγράφουν τεχνικές προσαρμοσμένες αφενός στον συγκερασμό, και αφετέρου στις τεχνικές της κλασικής μουσικής.

Ως προς την ανάλυση μιας καταγραφής "α λα τούρκα" μανέ, κρίνω πως βέλτιστο σύστημα είναι αυτό του ευρωπαϊκού πενταγράμμου, όπως χρησιμοποιείται προσαρμοσμένο στη τουρκική κλασική μουσική. Καθώς μια μορφολογική ανάλυση της φραστικής δομής προϋποθέτει τον διαχωρισμό των φράσεων αναφοράς, και την υπόδειξη των χρησιμοποιούμενων περντέδων (τετραχόρδων/ πενταχόρδων κλπ) σε αυτές, το πεντάγραμμο ενδείκνυται περισσότερο, αφού η οπτικοποίηση που προκύπτει είναι πολύ πιο εύκολα διαχειρίσιμη για έναν αναλυτή. Ακόμα, παρότι οι χαρακτήρες ποιότητος της βυζαντινής, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, είναι μάλλον καλύτεροι για έναν εκτελεστή, είναι πιο "αφηρημένοι", αφού δεν προσδιορίζουν το ακριβές τονικό ύψος και τον ρυθμικό χαρακτήρα της εκάστοτε διαποίκιλσης. Έτσι, στην περίπτωση της καταγραφής-ανάλυσης, η διαποίκιλση μπορεί να αποτυπωθεί επακριβώς μόνο κάνοντας χρήση του ευρωπαϊκού πενταγράμμου προσαρμοσμένου με τις φθορές του τούρκικου μακάμ, ιδιαίτερα στις οργανικές συνθέσεις.[130] Εξίσου σημαντική είναι και η αποτύπωση των ρυθμικών εναλλαγών στο τέμπο, που συναντάμε συχνά με παροδικό χαρακτήρα στις συνθέσεις της αστικής λαϊκής, και ενδεχομένως μπορούν κι' αυτές να αποτυπωθούν καλύτερα στο ευρωπαϊκό πεντάγραμμο, είτε με απόλυτη ακρίβεια (ορισμός bpm), είτε με αφαιρετικό χαρακτηρισμό της διαφοροποίησης (acceleranto, rubato κλπ), έναντι των αντίστοιχων και πιο περιορισμένων της παρασημαντικής.

Έτσι συμπεραίνω πως σε μια ιδανική περίπτωση ένας εκτελεστής-αναλυτής θα πρέπει να χρησιμοποιήσει ένα συνδυασμό τον ανωτέρω μεθόδων, λαμβάνοντας πάντα υπόψιν και τον εκάστοτε εκτελεστή, αφού μεταξύ των τραγουδιστών/τραγουδιστριών της αστικής λαϊκής μουσικής, ο διαστηματικός χαρακτήρας στο τραγούδισμα ποικίλλει ανάλογα με τις καταβολές. Η βυζαντινή παρασημαντική φαίνεται να είναι χρησιμότερη στην εκτέλεση, με την προϋπόθεση της γνώσης της σημειογραφίας, ενώ αντίστοιχα η ευρωπαϊκή σημειογραφία προσαρμοσμένη στο τουρκικό μακάμ είναι μάλλον η πιο κατάλληλη για την καταγραφή-ανάλυση των συνθέσεων ως προς τη μορφολογία, το ύφος, και την διαποίκιλση.

Ένα ακόμα σημαντικό ζήτημα που αξίζει να μελετηθεί είναι ο συναισθηματικός χαρακτήρας μιας εκτέλεσης μανέ. Στην βυζαντινή μουσική, το συναισθηματικό περιβάλλον που περικλύει έναν ήχο περιγράφεται ως "ήθος" του ήχου αυτού, ενώ για τους Άραβες μουσικούς "η φωνητική ή οργανική εκτέλεση ενός μακάμ είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την έκφραση μιας διάθεσης ή

130 Βλ. καταγραφές στο Βραχνός (2019) και Ζαρίας (2013).

μιας συναισθηματικής κατάστασης".[131] Παρότι δεν έχω συναντήσει έως τώρα πηγές για το πως αντιμετώπιζαν οι συνθέτες και εκτελεστές της ελληνικής αστικής λαϊκής το συναισθηματικό περιεχόμενο ενός δρόμου/μακάμ, θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον μία μελέτη πάνω στο ζήτημα αυτό, ίσως ακόμα και σε συνδυασμό με την μελέτη της σχέσης λόγου/στίχου και μέλους/μουσικής για φωνητικές συνθέσεις αναφοράς. Κάτι τέτοιο άλλωστε δε θα μπορούσε παρά να είναι συνδεδεμένο με τον ούτως η άλλως βιωματικό και προσωπικό χαρακτήρα της εκτέλεσης, που διέπει της μουσικές παραδόσεις της ανατολικής Μεσογείου.

4.4 Τραγούδια με άλλες εκτελέσεις: Συγκριτικά στοιχεία

4.4.i. "Στη Δραπετσώνα"- Παναγιώτης Τούντας

Το τραγούδι "Στη Δραπετσώνα" του κορυφαίου μικρασιάτη συνθέτη, μουσικού, και καλλιτεχνικού διευθυντή της «COLUMBIA» και της «HIS MASTER'S VOICE»[132] Παναγιώτη Τούντα ηχογραφείται στην Αθήνα το 1934 σε τρεις εκτελέσεις την ίδια χρονιά, με τραγουδιστές τον Κώστα Ρούκουνα, την Ρόζα Εσκενάζυ και τον Στελλάκη Περπινιάδη, και ανήκει στο ρεπερτόριο του ελληνικού αστικού λαϊκού τραγουδιού του Μεσοπολέμου.[133]

Στην μελέτη και την εκτέλεση του τραγουδιού χρησιμοποιήθηκε η καταγραφή της εκτέλεσης της Ρόζας Εσκενάζυ, από τον Ευγένιο Βούλγαρη και τον Βασίλη Βανταράκη στο βιβλίο "Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Σμυρναίικα και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα 1922-1940".[134]

Το τραγούδι ακολουθεί την φόρμα ΑΒ με εσωτερική διάταξη των φράσεων: α,α΄, β, γ ,δ και δ΄ (σημειώνονται παρακάτω) με γέφυρες εσωτερικά μεταξύ των δύο μερών Α και Β, απαντήσεις με μίμηση της μελωδίας της φωνής στην φράση γ, και γέφυρα μεταξύ των φράσεων δ και δ΄.

---

131 Τουμά (2006), σ.43

132 Τριανταφύλλου, Γεράσιμος, *tar.gr*

133 Βούλγαρης-Βανταράκης *(2006),* σ.15

134 Βούλγαρης-Βανταράκης (2006),σ.278

Στην σύνθεση χρησιμοποιείται το μικτό μακαμ "ραστ-νεβεσερ"[135] που συνδυάζει εδώ το μακάμ ραστ στο κάτω πεντάχορδο στα κουπλέ και την κατάληξη του ρεφραίν, και το μακάμ νεβεσέρ στο πάνω τετράχορδο(χιτζάζ στο νεβά) αλλά και στο κάτω πεντάχορδο(νικρίζ)[136] στο ρεφραίν.[137] Η κίνηση της μελωδικής γραμμής ακολουθεί την συμπεριφορά του μακάμ, με εναλλαγή των μακάμ ανά την περιοχή αναφοράς και καταλήξεις στην βάση και την τρίτη του ράστ στο Α, ενώ στο Β στην βάση και την πέμπτη του νεβεσέρ. Παρουσιάζεται επίσης χρωματική γέφυρα μετά την επανάληψη του β και μελισματικό μέρος σε ραστ νεβεσέρ μεταξύ των φράσεων γ και δ. Θα μπορούσαμε να πούμε πως το Α κινείται κυρίως στην περιοχή του μακάμ ράστ, και το Β στην περιοχή του μακάμ νεβεσέρ σχεδόν εξ ολοκλήρου (με μετατροπή του κάτω πενταχόρδου από ραστ σε νικρίζ), με εξαίρεση την τελική κατάληξη που επαναφέρει το μακάμ ραστ.

Το τέμπο του τραγουδιού είναι σχεδόν ίδιο και στις τρεις εκτελέσεις, με μικροδιαφορές (περίπου 120 bmp στις εκτελέσεις με τον Στελλάκη Περπινιάδη και τον Κώστα Ρούκουνα, και περίπου 110 στην εκτέλεση με την Ρόζα Εσκενάζυ) με συχνό το στοιχείο του ritenuto που ορίζεται από το φωνητικό μέρος με το rubato τραγούδισμα. Η τονικότητα είναι κοινή για τις ανδρικές φωνές – Λα ραστ-νεβεσέρ και Μιb ραστ-νεβεσέρ για την Ρόζα Εσκενάζυ. Ο ρυθμός του κομματιού είναι τσιφτετέλι σε 8/8.

Οι στίχοι είναι ίδιοι και στις τρείς εκτελέσεις,με μικρές διαφορές κυρίως στο τελευταίο ρεφρέν (διακρίνονται παρακάτω με /) :

Α

Στη Δραπετσώνα μια κούκλα μ' έχει κάψει,	**α**	(ραστ)
μια κοριτσάρα τσαχπίνα λυγερή,		
μες/και στη καρδιά μου γιαγκίνι έχει ανάψει	**α΄**	(ραστ)
κι αφού το ξέρει μου κάνει το βαρύ.		
Γλυκιά Δραπετσωνίτισσα, πολλές φορές ξενύχτησα,	**β :||**	(νικρίζ)
γι' αυτό τ' αφράτο σου κορμί.		(ραστ)

135 Βούλγαρης-Βανταράκης (2006), σ.278-79

136 Βούλγαρης-Βανταράκης (2006), σ.42

137 Βούλγαρης-Βανταράκης (2006), σ. 27,51

	Θα πίνω ούζο μπόλικο,θα κάνω και τον ζόρικο,	(νικρίζ)
	για σε κουκλίτσα μου μικρή.	(ραστ)
	Αχ,	**(χρωματική γέφυρα)**
Β		
	Αχ αφράτη μου κοκκώνα	**γ** (νεβεσέρ)
	μέσ' από τη Δραπετσώνα,	(ραστ)
	Αχ	(μέλισμα σε νικρίζ)
	Με πεθαίνει αυτή η γλυκιά σου γλώσσα,	**δ** (νεβεσέρ)
	Τα σκέρτσα σου τα τόσα με κάνουν να/και μεθώ.	
	Στο σεβντά σου καλέ/καλή μου στα φιλιά σου,	**δ΄** (νεβεσέρ)
	(Αχ)Να πεθάνω κουκλίτσα μου ποθώ.	(ραστ)
Α		
	Στη Δραπετσώνα θα 'ρθώ ένα βραδάκι	
	Και θα μεθύσω με ούζο στα καλά,	
	Θα τραγουδήσω ν' ακούσεις τι μεράκι,	
	Τι πόνο έχω για σένα στη καρδιά.	
Β		
	Αμάν βρε κοριτσάρα μου, μπαρμπούνι μπαρμπουνάρα μου,	
	κομμάτια μου 'χεις την καρδιά.	
	Θα πίνω ούζο μπόλικο, θα κάνω και τον ζόρικο,	
	για σε ναζιάρα μου γλυκιά.	
	Αχ, αχ αφράτη μου κοκκώνα, μέσ' από τη Δραπετσώνα,	
	Αχ	
	Με τραγούδια/τραγούδι μανίτσα μου σου λέγω,	
	κουκλίτσα μου πεθαίνω/και κλαίγω, αχ δεν αντέχω πια	
	Στο σεβντά σου καλέ μου/αχ θέλω στα φιλιά σου,	
	(Αχ) Να πεθάνω ναζιάρα/τσαχπίνα μου γλυκιά.	

Ενορχήστρωση

Η ενορχήστρωση στις εκτελέσεις με τον Στελλάκη Περπινιάδη και τον Κώστα Ρούκουνα αποτελείται από μικρό σύνολο με βιολί κιθάρα και μαντολίνο, ενώ στην εκτέλεση με την Ρόζα Εσκενάζυ το μαντολίνο αντικαθίσταται από τρίχορδο μπουζούκι. Στοιχεία για τους υπόλοιπους εκτελεστές δεν βρέθηκαν-είναι πιθανό μαντολίνο να παίζει ο ίδιος ο συνθέτης και κιθάρα ο Κώστας Σκαρβέλης ή ο Ιωάννης Νταβός[138] εκτελεστές που εμφανίζονται συχνά στην δισκογραφία της εποχής (δίσκοι 78 στροφών). Βιολί πιθανόν παίζει ο Δημήτρης Σέμσης (ή "Σαλονικιός") ή και ο ίδιος ο συνθέτης- το βιολιστικό παίξιμο στην εκτέλεση με τον Στελλάκη Περπινιάδη έχει εμφανή διαφορά , αν και ενδεχομένως αυτό επηρεάζεται από την υψηλή περιοχή και την οκτάβα παιξίματος, σε αντίθεση με τις άλλες δύο εκτελέσεις, που το βιολί παίζει στην μέση και χαμηλή περιοχή. Το βιολιστικό παίξιμο φέρει διαφορές και μεταξύ των εκτελέσεων με την Εσκενάζυ και τον Ρούκουνα, τόσο στην άρθρωση όσο και στις έλξεις.

Σε όλες τις εκτελέσεις του τραγουδιού σολιστικό-μελωδικό χαρακτήρα έχει το βιολί, συνοδευτικό χαρακτήρα η κιθάρα, ενώ το μαντολίνο και το μπουζούκι αντίστοιχα εναλλάσονται μεταξύ διανθισμών και ντουμπλαρίσματος της βασικής μελωδίας στις γέφυρες και τις καταλήξεις των φράσεων. Η εισαγωγική μελωδία αλλά και οι γέφυρες μεταξύ του κουπλέ και του ρεφρέν του τραγουδιού εμπλουτίζονται με μιμητικές ως προς την μελωδία απαντήσεις και ποικίλματα με τρέμολο, κυρίως από το μαντολίνο, ενώ παρόμοια στολίδια παίζονται από το βιολί επίσης με τρέμολο. Στις εκτελέσεις με τον Κ.Ρούκουνα και την Ρ. Εσκενάζυ τα στολίδια γίνονται εναλλάξ από το βιολί και το μαντολίνο με διαφορετική σειρά σε κάθε εκτέλεση, ενώ σε όλες τις ηχογραφήσεις εμφανίζονται μικροποικίλματα άλλοτε από το βιολί, άλλοτε από το μαντολίνο ή και ομοφωνικά και με τα δύο στις καταλήξεις και μεταξύ των μελωδικών φράσεων. Οι διαφορές στο συγκεκριμένο στοιχείο καταδεικνύουν ενδεχομένως διάθεση πειραματισμού από τον Παναγιώτη Τούντα ή και τους ίδιους τους εκτελεστές (όπως επίσης συνηθιζόταν) ως προς τις λεπτομέρειες της ενορχήστρωσης και την αίσθηση του παλμού του τραγουδιού.

Η κιθάρα σε όλες τις εκτελέσεις συνοδεύει λιτά όπως συνηθιζόταν σε πολλά κομμάτια του ρεπερτορίου, με έμφαση στο ρυθμικό στοιχείο και τον παλμό του τραγουδιού (τσιφτετέλι σε 8/8), και παίζει "αχαρακτήριστα", μη χρησιμοποιώντας δηλαδή συγχορδίες και αρμονία, αφού

138 Μυστακίδης (2013), σ.4

λόγω το τροπικού και ασυγκέραστου χαρακτήρα (χρήση μακάμ) του κομματιού κάτι τέτοιο θα δημιουργούσε προβλήματα λόγω των ιδιαίτερων διαστημάτων της μελωδικής γραμμής.[139] Πέρα από την συνοδεία που κυρίως χρησιμοποιεί την πρώτη και την πέμπτη του εκάστοτε τετραχόρδου-πενταχόρδου, η κιθάρα επίσης ντουμπλάρει την μελωδία σε διαβατικούς φθόγους και καταλήξεις, αλλά και το βιολί-μαντολίνο στις γέφυρες και τους διανθισμούς μεταξύ των φράσεων.

Φωνητική Εκτέλεση

Ο Παναγιώτης Τούντας επέλεξε για τις ηχογραφήσεις τρεις από τους δημοφιλέστερους τραγουδιστές τις εποχής, και όλοι ερμήνευσαν με τον προσωπικό εκφραστικό τους χαρακτήρα: Ο Περπινιάδης τραγουδά γλυκά και με στόμφο, ο Κώστας Ρούκουνας "πονιάρικα" με πολλά τσακίσματα, η δε Ρόζα ανάλαφρα και παραπονετικά. Αντίστοιχα η ερμηνεία ως προς τον τροπικό χαρακτήρα διαφέρει στους τρεις εκτελεστές: ο Περπινιάδης τραγουδά διαστήματα κοντά σε αυτά τις Βυζαντινής οκταηχίας, λόγω και της δικής του ψαλτικής εκπαίδευσης, ο Ρούκουνας πιο "σκληρά" διαστήματα επηρεασμένος περισσότερο από τις μουσικές παραδόσεις του Αιγαίου, και η Ρόζα Εσκενάζυ χρησιμοποιεί διαστήματα πιο κοντά στην παράδοση της Οθωμανικής μουσικής και της αστικής λαϊκής μουσικής της Πόλης. Ωστόσο, για να διαπιστωθεί επακριβώς ο παραπάνω ισχυρισμός απαιτείται εκτενής ανάλυση του ακριβούς τονικού ύψους των διαστημάτων π.χ. μέσω προγραμμάτων ανάλυσης ήχου, πράξη που θα υπερέβαινε τα όρια της παρούσας εργασίας.

Στο επίπεδο της φωνητικής εκτέλεσης οι τρεις τραγουδιστές προσεγγίζουν διαφορετικά και απολύτως προσωπικά την ερμηνεία:

Η Ρόζα τραγουδά με χαρακτηριστικό νεύρο και έντονη άρθρωση στην εκφορά του στίχου. Ενδεχομένως σε μίμηση του βιολιού, και σε αντίθεση με τον Κώστα Ρούκουνα, η Ρόζα "τραβάει" σε διάρκεια όλες τις καταλήξεις των φράσεων. Πέραν αυτού, "σβήνει" τις περισσότερες με απαλό βιμπράτο σε συνδυασμό με ένα ελαφρύ rubato, που παρότι δεν είναι πολύ αισθητό σε κάθε συγκεκριμένη κατάληξη, μακροδομικά δημιουργεί μια ιδιαίτερη γκρούβα

139 Μυστακίδης (2013), σ.21

χαρακτηριστική και σε πολλά άλλα τραγούδια του είδους, με αποτέλεσμα το τσιφτετέλι να αποκτά έναν ελεύθερο και ανάλαφρο παλμό. Οι έμπειροι μουσικοί ακολουθούν την τραγουδίστρια με απόλυτη ακρίβεια στις διακυμάνσεις του ρυθμού. Στο τέλος του δεύτερου κουπλέ, η Ρόζα αλλάζει, ίσως και κατά λάθος, τον στίχο: αντί για ”καλή μου στα φιλιά σου” τραγουδά “καλέ”, παρότι διατηρεί σε όλο το υπόλοιπο τραγούδι την απεύθυνση του στίχου σε θηλυκό γένος. Η τοποθέτηση της είναι κατά βάση ρινική και κεφαλική, κάτι που εξυπηρετεί και την διαποίκιλση της με λαρυγγώδη στολίδια, κυρίως στις ψηλές νότες.

Ο Κώστας Ρούκουνας τονίζει ιδιαίτερα το ρυθμικό στοιχείο του κομματιού:μέσω δυναμικών εναλλαγών σε συνδυασμό με ποικίλματα στα ισχυρά μέρη του μέτρου ακολουθεί σταθερά τον παλμό των 8/8ων. Στο ρεφρέν, το πιο έντονο συναισθηματικά μέρος του στίχου, ο Ρούκουνας καταλήγει κοφτά στις φράσεις με το χαρακτηριστικό του νεύρο. Πιο μελωδικός γίνεται στις καταλήξεις των φράσεων, αλλά και σε διαβατικούς φθόγγους, όπως την γέφυρα μεταξύ των φράσεων γ και δ όπου η μελωδικότητα αντιπαραθετικά με το πιο stacatto τραγούδισμα στο υπόλοιπο κομμάτι επιτυγχάνεται μέσω του γρήγορου vibrato. Με εξαίρεση την ψηλότερη νότα της γέφυρας γ-δ, ο Ρούκουνας τραγουδά τις δύο στροφές του κομματιού με τον ίδιο τρόπο, ενώ δεν χρησιμοποιεί rubato.

Ο Στελλάκης Περπινιάδης τραγουδά πολύ πιο ήρεμα και λιτά ως προς τα στολίδια, κυρίως με γρήγορα μελίσματα στις καταλήξεις και τις γέφυρες των φράσεων, ελάχιστες έλξεις σε διαβατικές νότες και χωρίς ιδιαίτερη χρήση του rubato. Η εκφορά του όπως και στον Ρούκουνα, είναι προσανατολισμένη στον ρυθμό, αλλά και στην ανάδειξη του στίχου. Τεχνικά χρησιμοποιεί κυρίως την άνω κεφαλική τοποθέτηση σε όλο το τραγούδι, με αποτέλεσμα τις ήρεμες δυναμικές, αν και ο χαρακτήρας των δυναμικών και του χρωματισμού δεν είναι πάντα δυνατόν να γίνει εξ’ ολοκλήρου αντιληπτός λόγω της ποιότητας των ηχογραφήσεων της δισκογραφίας της εποχής.[140]

4.4.ii. Ντερβίσης και Άννα (Δερβίσης και Ρίτα)-Ιάκωβου Μοντανάρη

Το τραγούδι του Αθηναίου συνθέτη και μουσικού Ιάκωβου Μοντανάρη (ή “Γιακουμή”, 1893-1965)[141] με τίτλο “Δερβίσης και Ρίτα” ηχογραφείται στις 20/11/1934 (Δίσκος HMV AO 2189 /

140 Wilkinson, (2009), σ.45-47

141 ΕΡΤ Βόλου (2019)

OGA-11) με ερμηνευτές τους Ρίτα Αμπατζή και Δημήτρης Ατραΐδης, ενώ την ίδια χρονιά ηχογραφείται και στην (ανταγωνίστρια) εταιρία Columbia με τίτλο "ΝΤΕΡΒΙΣΗΣ ΚΑΙ ΑΝΝΑ" (Δίσκος Columbia DG-6052), με τραγουδιστές τον Στελλάκη Περπινιάδη και την Άννα Παγανά (Πολίτισσα).[142]

Το τραγούδι ακολουθεί την φόρμα ΑΒ με εσωτερική διάταξη των φράσεων: α:|| β:|| (τα μέρη Α και Β και οι φράσεις α και β σημειώνονται παρακάτω με μπλε χρώμα μαζί με τους στίχους). Η μουσική εισαγωγή του τραγουδιού επαναλαμβάνεται μετά απο κάθε βόλτα του ΑΒ, με επανάληψη (τα σημεία σημειώνονται μαζί με τους στίχους ως "Μουσική εισαγωγή" και "εισαγωγή"). Στο τέλος κάθε φράσης α και β, το βιολί (εκτέλεση με τους Ατραΐδη-Αμπατζή) και το κανονάκι (εκτ. Παγανά-Περπινιάδης) απαντούν με μίμηση(σημειώνεται μαζί με τους στίχους του τραγουδιού ως "απάντηση-μίμηση"). Για φινάλε χρησιμοποιείται η εισαγωγή χωρίς επανάληψη.

Στη σύνθεση ο Μοντανάρης χρησιμοποιεί το μακάμ νικρίζ.[143] Η φράση α (ανδρική φωνή) κινείται καθοδικά από την κορυφή της μεσαίας οκτάβας μέχρι την βάση του μακάμ (4χορδο ράστ και 5χορδο νικρίζ). Η φράση β (γυναικεία φωνή) κινείται στο κάτω πεντάχορδο του μακάμ, ανοδικά και καθοδικά, χρησιμοποιώντας πεντάχορδο νικρίζ.

Το τέμπο του τραγουδιού είναι περίπου κοινό και στις δύο ηχογραφήσεις (περ.110-115 bpm). Ο ρυθμός του τραγουδιού είναι ζεϊμπέκικο (καμηλιέρικο) σε 9/8, χωρίς ιδιαίτερες αλλαγές/διακυμάνσεις στον ρυθμό, αν και στην ηχογράφηση με τους Παγανά-Περπινιάδη παρατηρείται σταδιακή επιτάχυνση του ρυθμού μέχρι το τέλος του κομματιού. Η τονικότητα και στις δύο ηχογραφήσεις είναι Μι Νικρίζ(περίπου Μιb στην ηχογράφηση με τους Περπινιάδη-Παγανά, αν και η διαφορά μπορεί να οφείλεται και στην ποιότητα ή την αλλοίωση του δίσκου).

Καταγράφονται παρακάτω οι στίχοι της εκτέλεσης με τους Αμπατζή-Ατραΐδη μαζί με τα σχόλια τον τραγουδιστών στην ηχογράφηση(σημειώνονται με -). Οι στίχοι που διαφέρουν στην

142 Τα στοιχεία για τις ηχογραφήσεις αντλούνται απο το κανάλι του Παναγιώτη Κωνσταντόπουλου στο Youtube: *ΔΕΡΒΙΣΗΣ ΚΑΙ ΡΙΤΑ, 1934, ΡΙΤΑ ΑΜΠΑΤΖΗ, ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΤΡΑΪΔΗΣ.* youtube.com, 20/6/2015. https://www.youtube.com/watch?v=oPZ0qtpIZtE πρόσβαση 22/8/2020.

143 Βούλγαρης-Βανταράκης (2006). σ.156 "*Δερβίσης και Ρίτα"* , και για το μακάμ νικρίζ βλ. σ.42 "*Νικρίζ"*.

εκτέλεση με τους Περπινιάδη-Παγανά σημειώνονται με /, ενώ επιχειρείται στις παραπομπές μια εξήγηση των στίχων που είναι γραμμένοι στην ρεμπέτικη αργκό.

Ο στίχος του τραγουδιού είναι ίδιος και στις δύο εκτελέσεις με μικρές διαφορές:

(Μουσική εισαγωγή)

<u>Α' μέρος</u> (Ατραΐδης/Περπινιάδης)

Για την απονιά σου, Ρίτα (/Άννα)
ντερβισάκι θα γινώ **α**
(απάντηση-μίμηση)
το νεφέσι[144] (/ το μαυράκι) θα φουμάρω
τον καημό μου να ξεχνώ **α**
(απάντηση-μίμηση)

<u>Β μέρος</u> (Αμπατζή-Παγανά)

-Βρε μπερμπάντη και τσαχπίνη
ζούλα μού την κοπανάς[145] **β**
(απάντηση-μίμηση)
σαν τρακάρεις καμιά άλλη
ίδια τής την αμολάς[146] **β**
(απάντηση-μίμηση)

(εισαγωγή)

Όρκο στο λουλά σού κάνω
άλληνε δεν αγαπώ

(απάντηση-μίμηση)

144 Εννοείται Ο αργιλές / το χασίς. "Νεφέσι" απο το τουρκικό "nefes" που σημαίνει ανάσα, αναπνοή.

145 ενν. Εξαφανίζεσαι, μου κρύβεσαι.

146 ενν. Όταν συναντάς καμιάν άλλη, την φλερτάρεις κι'αυτήν όπως εμένα.

Ρίτα μου, δεν σου το είπα (/’Αννα μου, καλέ μου, στο είπα)
θέλεις να σ’ το ξαναειπώ

(απάντηση-μίμηση)

-Βρε ντερβίση (/ μπερμπάντη), με τουμπάρεις
και δική σου θα γινώ
(απάντηση-μίμηση)
με τους όρκους που μου κάνεις
αρχινώ να σε πονώ[147]
(απάντηση-μίμηση)

(Μάλλον η Αμπατζή) -Γεια σου Ατραΐδη μου, ντερβίση!

(εισαγωγή)

-Κούκλα μου θα σε φωνάζω
ταίρι μου σαν θα γινείς
(απάντηση-μίμηση)
θα πονώ, θ’ αναστενάζω
Ρίτα (/Άννα) μου, όταν πονείς
(απάντηση-μίμηση)

-Με κατάφερες, ντερβίση
να με κάνεις ταίρι σου
(απάντηση-μίμηση)
το λουλά να σου φουντώνω
να περνάς το ντέρτι σου

(απάντηση-μίμηση)

(Finale-Μουσική εισαγωγή χωρις επανάληψη)

147 ενν. Να σε “συμπαθώ”, να πιστεύω τον πόνο σου

(ο Ατραΐδης) -Να χαρώ το στοματάκι σου, Ριτάκι μου!

(Παγανά και Περπινιάδης) -Γειά σου Στέλιο μου ντερβίση – Γειά σου Άννα μου

Ενορχήστρωση-Οργανική εκτέλεση: Συγκριτικά στοιχεία

1. Ατραΐδης-Αμπατζή

Οργανική εκτέλεση- Συγκριτικά στοιχεία

Στην ηχογράφηση με τους Ατραΐδη-Αμπατζή ως κύριο μελωδικό όργανο χρησιμοποιείται το βιολί, ενώ ως δευτερεύον μελωδικό το τρίχορδο μπουζούκι (ενδεχομένως αντί για μπουζούκι να είναι σάζι ή ούτι). Η συνοδεία εκτελείται από κιθάρα. Στοιχεία για τους εκτελεστές δεν αναγράφονται στον δίσκο, αν και είναι πιθανόν κιθάρα να παίζει ο Κώστας Σκαρβέλης ή ο Ιωάννης Νταβός, [148] εκτελεστές που εμφανίζονται συχνά στην δισκογραφία της εποχής (δίσκοι 78 στροφών), και αντίστοιχα βιολί ο Δημήτρης Σέμσης, για τον ίδιο λόγο, αλλά και λόγω του χαρακτηριστικού παιξίματος που παραπέμπει στον "Σαλονικιό".

Το βιολί παίζει στην ηχογράφηση με ιδιαίτερα μελωδικό και νευρικό τρόπο, με πολλά ποικίλματα στις συνδετικές νότες τον φράσεων τονίζοντας την έκφραση τους. Παίζει tutti με το μπουζούκι/ούτι τις εισαγωγές και το ντουμπλάρισμα της φωνητικής μελωδίας στα κουπλέ-ρεφρέν, με μεγάλη διαφορά στις δυναμικές εισαγωγής(δυνατά και "σε πρώτο πρόσωπο")-κουπλέ (σιγανό ντουμπλάρισμα). Στο ντουμπλάρισμα του φωνητικού μέρους ακούγεται ελαφρά δυνατότερα από το βιολί το δευτερεύον μελωδικό όργανο, αν και αυτό το ακουστικό αποτέλεσμα ενδεχομένως οφείλεται και στις αποστάσεις των μουσικών από το (ένα) μικρόφωνο ηχογράφησης. "Απαντά" κοφτά στο τέλος κάθε φράσης α και β, με μίμηση της καταληκτικής μελωδίας.

Η κιθάρα και σε αυτήν την ηχογράφηση συνοδεύει την ορχήστρα "αχαρακτήριστα", μη χρησιμοποιώντας δηλαδή συγχορδίες και αρμονία, αφού λόγω το τροπικού και ασυγκέραστου χαρακτήρα (χρήση μακάμ) του κομματιού κάτι τέτοιο θα δημιουργούσε προβλήματα λόγω των

148 Μυστακίδης (2013), σ.4

ιδιαίτερων διαστημάτων της μελωδικής γραμμής.[149] Τονίζει το ρυθμικό στοιχείο του ζεϊμπέκικου σε 9/8 στις εισαγωγές και τα κουπλέ-ρεφρέν, ενώ ντουμπλάρει μερικές καταλήξεις φράσεων.

2. Παγανά-Περπινιάδης

Τον ρόλο του βιολιού στην προηγούμενη ηχογράφηση έχει εδώ το κανονάκι. Πληροφορίες για τον εκτελεστή δεν αναφέρονται, αλλά πιθανώς παίζει ο ίδιος ο Μοντανάρης, ή ο Μανώλης Μαργαρώνης. Παρόμοια με την ηχογράφηση των Ατραΐδη-Αμπατζή, τοποθετείται δευτερεύον μελωδικό όργανο το τρίχορδο μπουζούκι (η συχνότητα ακούγεται καθαρά στα τελευταία δευτερόλεπτα της ηχογράφησης), ενώ τη συνοδεία και σε αυτήν την περίπτωση αναλαμβάνει η κιθάρα. Το ρυθμικό στοιχείο υποστηρίζεται στις εισαγωγές μεταξύ ΑΒ από μεταλλικές/χάλκινες "ζήλιες" (μικρά κύμβαλα που δένουν στα χέρια του εκτελεστή)

Το κανονάκι παίζει κοφτά την μελωδία της εισαγωγής, κατ' αντιδιαστολή με το βιολί στην προηγούμενη ηχογράφηση, ενώ δεν προσθέτει κάποια ιδιαίτερη εκφραστική διαποίκιλση, παρά μόνο απλά και staccato στολίδια πριν τις καταλήξεις των εισαγωγικών φράσεων και των κουπλέ. Ομοίως με το βιολί στην ηχογράφηση των Ατραΐδη-Αμπατζή απαντά με μίμηση μετά το τέλος κάθε φράσης α και β. Το μπουζούκι έχει σχετικά ίδιο ρόλο με το δευτερεύον μελωδικό όργανο στην προηγούμενη ηχογράφηση, με τη διαφορά ότι παίζει σε πολύ χαμηλές δυναμικές κατά την φωνητική εκτέλεση, ενώ δυνατότερα στο οργανικό εισαγωγικό μέρος.

Η κιθάρα σε αυτή την ηχογράφηση παίζει επίσης "αχαρακτήριστα", τονίζοντας αρκετά πιο έντονα το ρυθμικό σχήμα του καμηλιέρικου ζεϊμπέκικου σε 9/8, ενώ διαφοροποιείται απο την ηχογράφηση 1. ντουμπλάροντας και την αρχή και το τέλος μερικών φράσεων α και β, αλλά και τις οργανικές απαντήσεις. Ο ήχος της κιθάρας είναι σημαντικά πιο "μπροστά" στην εκτέλεση Περπινιάδη-Παγανά, κάτι που πέρα από τις επιλεγμένες από τον εκτελεστή δυναμικές, εν μέρει μπορεί και να σχετίζεται με την απόσταση του κιθαρίστα από το μικρόφωνο φωνοληψίας.

Φωνητική ερμηνεία-συγκριτικά στοιχεία

149 Μυστακίδης (2013), σ.21

Η φωνητική ερμηνεία τόσο στην γυναικεία όσο και στην αντρική φωνή, διαφέρει σημαντικά μεταξύ των δύο εκτελέσεων. Η βασική διαφορά ως προς τις αντρικές φωνές έγκειται στην "ανάλυση"-διαποίκιλση της μελωδίας. Ο Περπινιάδης επιλέγει περισσότερο στολίδια με όγδοα στις καθοδικές γραμμές της μελωδίας, και περισσότερο staccato τραγούδισμα στα υπόλοιπα μέρη της μελωδίας. Αντίστοιχα, ο Ατραΐδης τραγουδάει πιο "κυλαριστά" όλη την μελωδία, τονίζοντας με παρεστιγμένα την βασική μελωδία, και προσθέτοντας και κείνος στολίδια με όγδοα παρόμοια με αυτά του Στελλάκη, στα καθοδικά σημεία της μελωδικής γραμμής. Ενδεχομένως οι επιλογές αυτές των τραγουδιστών συνδέονται (συνειδητά ή όχι) με την επιλογή του βασικού σολιστικού οργάνου: τα στολίδια του Στελλάκη προσομοιάζουν περισσότερο το παίξιμο του κανονιού (εναλλαγή staccato και αργή διαποίκιλση της βασικής μελωδίας και "αναλυτικά" ποικίλματα με όγδοα στα περάσματα της μελωδίας), ενώ τα στολίδια του Ατραΐδη παραπέμπουν περισσότερο στο βιολιστικό παίξιμο (λεγκατούρες και μελίσματα στις συνδετικές μελωδίες). Και οι δύο εκτελεστές τραγουδούν όλα τα κουπλέ τους με τον ίδιο τρόπο, χωρίς δηλαδή να εμφανίζουν ερμηνευτικές διαφορές μεταξύ των τριών επαναλήψεων του μέρους της ανδρικής φωνής.

Παρομοίως παρατηρούνται ερμηνευτικές διαφορές στο μέρος της γυναικείας φωνής. Ενδιαφέρον στοιχείο είναι το γεγονός πως αντιθέτως με το ανδρικό μέρος, οι δύο τραγουδίστριες εμφανίζουν διαφορές σε χαρακτηριστικά σημεία της μελωδίας, γεγονός που πιθανολογώ πως είναι δική τους επιλογή (αν όχι μίμηση του βασικού σολιστικού οργάνου) και όχι οδηγία του συνθέτη. Στην κατάληξη του "Βρε μπερμπάντη"[150] η Παγανά τραγουδά επιλέγοντας την τρίτη του νικρίζ και καταλήγει στη βάση, ενώ η Αμπατζή τονίζει με το μέλισμά της την ελατωμένη πέμπτη του νικρίζ (τρίτη του χιτζάζ) και δεν καταλήγει αμέσως στη βάση του μακάμ, προσδίδοντας έτσι και πιο αιχμηρό και οξύ χαρακτήρα στη φράση που δημιουργεί. Αντίστοιχες διαφορές παρουσιάζουν και στην καταληκτική μελωδία των φράσεων. Ακόμα, το τραγούδισμα της Αμπατζή είναι, όπως και του Ατραΐδη, περισσότερο λεγκάτο και μελισματικό με τσακίσματα στους συνδετικούς φθόγγους, ενώ της Παγανά λιγότερο, με τις φράσεις να χωρίζονται και κάπως πιο έντονα από τις ανάσες που παίρνει η τραγουδίστρια. Η ερμηνεία της Αμπατζή φαίνεται να είναι πιο νευρική και πονιάρικη από της Παγανά, κάτι που εντείνεται και από την ψηλότερη

150 Αλλά και σε όλους τους στίχους με την ίδια μελωδία : "ζούλα μου την", "σαν τρακάρεις", "ίδια της την", και αντίστοιχα στις επόμενες στροφές.

τονικότητα της εκτέλεσης, αν και η επιλογή της τονικότητας στις δύο εκτελέσεις του "Δερβίσης και Άννα"("και Ρίτα") κατά πάσα πιθανότητα έγινε βάση των φωνητικών δυνατοτήτων των γυναικείων φωνών. Το γυναικείο μουσικό μέρος του κομματιού βρίσκεται στην υψηλή περιοχή της γυναικείας φωνής, που καθιστά το τραγούδισμα δυσκολότερο, αλλά και πιο "αβανταδόρικο".

5. Ανάλυση και ερμηνεία

5.1 Θεωρίες για την ανάλυση της μουσικής ερμηνείας: Αναγωγή στο ρεπερτόριο της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής

Οι θεωρίες για την ανάλυση της μουσικής ερμηνείας, παρότι ευρέως διαδεδομένες στον χώρο της Δυτικής μουσικής, χρησιμοποιούνται και αναφέρονται σπανιότατα σε σχέση με τις παραδοσιακές/λαϊκές μουσικές, ιδιαίτερα δε με αυτές της Ανατολικής Μεσογείου. Ωστόσο θεωρώ πως πολλές αρχές και παρατηρήσεις που διατυπώνονται για την ερμηνεία και την ανάλυση στον χώρο της κλασικής μουσικής, ειδικά αυτές που ασχολούνται με την μελέτη ηχογραφήσεων, μπορούν ευθέως να συσχετιστούν και με την μουσική πράξη στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο.

Η μουσική ερμηνεία,[151] δεν είναι απλώς η μεταφορά τονικής αλληλουχίας και ρυθμικής διάρκειας.[152] Ιδιαίτερα στην παράδοση του ρεμπέτικου και μικρασιάτικου τραγουδιού, κατ' εξοχήν βιωματικές μουσικές στην εποχή τους, οι μουσικές παρεμβάσεις και "παρατυπίες" σύμφωνα με τις δυνατότητες και την αισθητική του εκάστοτε ερμηνευτή, αποτελούν βασικό παράγοντα της εκτέλεσης στο είδος. Πέραν του ότι οι αλλαγές αυτές μεταβάλουν τον τρόπο που τόσο ο ερμηνευτής όσο και ο εκτελεστής συναισθάνονται το κομμάτι,[153] στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο αποτέλεσαν και στοιχείο εξέλιξης του είδους, ιδιαίτερα στο περιβάλλον συλλογικής

151 Rink (2002), σ.17

152 Rink (2002), σ.3

153 Rink (2002), σ.3

κριτικής και ανατροφοδότησης που διέπει τις λαϊκές τέχνες ανά τον κόσμο, χωρίς σαφή διαχωρισμό καλλιτέχνη-κοινού, κάτι που παρατηρεί και ο Rink.[154] Η ενεργή συμμετοχικότητα και ανατροφοδότηση του καλλιτέχνη από το κοινό σε πραγματικό χρόνο, υπήρξε δομικό και αποδεκτό στοιχείο και της δυτικής μουσικής μέχρι και τον εικοστό αιώνα.[155] Η "οικειοποίηση"(appropriation)[156] των συνθέσεων στην εποχή τους δεν ερχόταν σε αντιπαράθεση με την "ερμηνεία" τους.

Παρ' όλα αυτά, αν στις μέρες μας συνδέσουμε την "οικειοποίηση" με το φαινόμενο της διασκευής (μέσω π.χ. της ενορχήστρωσης με σύγχρονα-ηλεκτρικά όργανα ή της μίξης του ρεμπέτικου με άλλα ποπ είδη), και αντίστοιχα την "ερμηνεία" με τις εκτελέσεις που διατηρούν συγκεκριμένα ιστορικά και μουσικολογικά στοιχεία(επιλογή οργάνων, γνώση και χρήση της τροπικότητας κ.α.), η διάκριση είναι ξεκάθαρη. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι ο εκτελεστής, στο περιβάλλον της ερμηνείας που συνδέεται με την ιστορικότητα του είδους, δεν έχει την ευχέρεια να παρέμβει στην πρωτότυπη σύνθεση ή να αυτοσχεδιάσει. Συχνά, αυτό είναι απολύτως θεμιτό, με γνώση όμως πάντα του ιδιαίτερου μουσικού χαρακτήρα και της αισθητικής του ρεπερτορίου. Η παράδοση της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής επιβιώνει σήμερα κυρίως μέσα απο τις ηχογραφήσεις, που αποτελούν το αρχέτυπο τεκμήριο της στο χρόνο. Οι ηχογραφήσεις του Μεσοπολέμου αποτελούν πολύτιμη και μοναδική πηγή για τα πρωτότυπα και εντόπια μουσικά ιδίωματα του ρεμπέτικου και του σμυρναίικου. Στην δυτική κλασική μουσική, είναι κοινώς αποδεκτό πως η παρτιτούρα αποτελεί το πιο σταθερό σημείο αναφοράς προσέγγισης ενός έργου.[157] Στην περίπτωση μας, αντίστοιχο σημείο αναφοράς αποτελούν οι πρωτότυπες ηχογραφήσεις, αφού ειδικά στην περίπτωση της δισκογραφίας των 78 στροφών, οι ηχογραφήσεις αυτές γίνονται υπό την επίβλεψη ή και συχνά με την συμμετοχή των συνθετών. Ταυτόχρονα, οι οργανοπαίκτες και τραγουδιστές που συμμετέχουν αποτελούν την "βάση" μιας ολόκληρης αισθητικής και τεχνικής προσέγγισης του συγκεκριμένου ρεπερτορίου, αυτού δηλαδή που εκ των υστέρων,[158] ονομάστηκε "ρεμπέτικο", σμυρναίικο. Έτσι, οι ηχογραφήσεις

154 Rink (2002), σ.4

155 Rink (2002), σ.3

156 Rink(2002), σ.18

157 Howat (1995), σ.3-4

του Μεσοπολέμου αποτελούν τελικά "τεκμήριο"[159] των μουσικών προθέσεων των συνθετών. Παρά την έλλειψη παρτιτούρας στις εκτελέσεις αυτές, η κατά κανόνα μινιμαλιστική ενορχήστρωση (συνήθως τρία με τέσσερα όργανα συν τον τραγουδιστή/τραγουδίστρια) και στην περίπτωση του σμυρναίικου ρεμπέτικου, ο μονοφωνικός χαρακτήρας των συνθέσεων χωρίς την χρήση της αρμονίας επιτρέπουν στον ερμηνευτή-αναλυτή να μελετήσει με σχετική ακρίβεια την αρχετυπική προσέγγιση.

Στη συνέχεια της αξιόλογης λαογραφικής, κοινωνιολογικής, ιστοριογραφικής και εθνομουσικολογικής έρευνας στον τομέα (Η.Πετρόπουλος, Π. Κουνάδης, Σ.Δαμανάκος, Μ.Μαυροειδής[160] κ.α.), την τελευταία δεκαπενταετία γίνονται εκτεταμένες προσπάθειες από ερευνητές-δασκάλους (Βούλγαρης-Βανταράκης, Μυστακίδης, Ν. Ανδρίκος, Χ.Τσιαμούλης, Γ. Ζαρίας, Ν. Ορδουλίδης[161] κ.α.), μαθητές-φοιτητές, μουσικά ιδρύματα (Μ.Ε.Τ. Πα.Μακ.,Τ.Λ.Π.Μ. ΤΕΙ Ηπείρου και Τ.Μ.Σ. ΑΠΘ), και άλλους φορείς, να συστηματοποιηθεί και να αναλυθεί με εμπεριστατωμένα μουσικολογικά κριτήρια το ιστορικο-εθνο-μουσικολογικό αλλά και το τεχνικό-ερμηνευτικό περιβάλλον του ρεπερτορίου, σε άμεση συσχέτιση με την επιβίωση του στο σήμερα.

Παρότι η μουσική αυτή δεν επιβίωσε μέσω της παρτιτούρας, η προσέγγιση της έστω με τη χρήση αμιγώς ακουστικών μέσων αλλά και την καταγραφή, έχει τη δυνατότητα να ακολουθήσει κοινή παράμετρο με την Δυτική μουσική που μελετάται μέσω της σημειογραφίας: "πάντα χρειάζεται να τοποθετείται σε ένα εννοιολογικό πλαίσιο, ως μέρος της διαδικασίας της ερμηνείας".[162] Έτσι, στον τομέα της καταγραφής, πρέπει να επιλέγονται "οργανωμένες μέθοδοι καταγραφής, κατάλληλες και αποκαλυπτικές για τους σκοπούς μας".[163] Το ρεπερτόριο της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής προσεγγίζεται σήμερα εκ των υστέρων (τουλάχιστον εκατό

158 *Στελλάκης Περπινιάδης - σπάνια ραδιοφωνική συνέντευξη.* Βίντεο στο Youtube. https://youtu.be/W4wVlfxrOpY πρόσβαση 29/6/20.

159 Rink (2002), σ. 214-15

160 Οι τίτλοι ερευνών-βιβλίων αναφέρονται στην Βιβλιογραφία της εργασίας.

161 Τίτλοι ερευνών-βιβλίων για τους Ανδρίκος, Τσιαμούλης, Ζαρίας, Ορδουλίδης αναφέρονται στην Βιβλιογραφία της εργασίας.

162 Rink (2002), σ.18

163 Βούλγαρης-Βανταράκης (2006), σ.12

χρόνια μετά την πρώτη παρουσία του στην δισκογραφία). Η μελέτη του, απαλλαγμένη από το βάρος των βαθιά εδραιωμένων και συχνά αντικρουόμενων μεθόδων της δυτικής μουσικής, μπορεί να έχει ελεύθερα την ευχέρεια χρήσης διάφορων υπαρχόντων συστημάτων, ενδεχομένως και συνδυαστικά (Βυζαντινή μουσική, Τούρκικο και Αραβικό Μακάμ,[164] Λαϊκοί Δρόμοι, Αρμονία-Μορφολογία και Ανάλυση κλασικής δυτικής μουσικής, εφαρμογές ακριβούς αναπαράστασης των μακαμάτ της Ανατολικής Μεσογείου και των Βυζαντινών Ήχων όπως το "Maquam / Makam - Mode App" της Music Fabrica[165]κ.α.) προκειμένου να εξυπηρετηθούν οι ανάγκες μιας μουσικολογικής μελέτης η ερμηνευτικής προσέγγισης. Για παράδειγμα, τα εργαλεία μελέτης του ιδιαίτερου διαστηματικού χαρακτήρα κορυφαίων τραγουδιστών/τραγουδιστριών της εποχής (Αντώνης Διαμαντίδης ή Νταλγκάς, Δ.Αραπάκης, Κ.Νούρος, Ρ.Εσκενάζυ, Ρ. Αμπατζή, Σ. Περπινιάδης, Κ. Ρούκουνας και πολλοί άλλοι για τους οποίους είναι γνωστές οι αντιθέσεις λόγω καταγωγής, μουσικών επιρροών, μουσικής εκπαίδευσης κλπ), διαφοροποιούνται κατά πολύ από τα αντίστοιχα π.χ. μιας μουσικής φόρμας στο προπολεμικό ρεμπέτικο.

Συνεπώς, στα πλαίσια της μουσικής ερμηνείας, ένας μουσικός που θέλει να αναπτύξει αυτό που θεωρητικοί όπως ο John Rink αποκαλούν "ενημερωμένη διαίσθηση",[166] έχει πολλά να κερδίσει από την ακριβή συστηματοποίηση της διαδικασίας του performance σε αναλογία με την ανάλυση από "δυτικούς" θεωρητικούς όπως οι Rink, Cook, Wallace Berry, D. L.Wilkinson κ.α. Στο ίδιο πλαίσιο, μπορεί κανείς να προσεγγίσει την ανάλυση του εκάστοτε έργου ανάλογα με τις ανάγκες, τις γνώσεις, αλλά και την αισθητική του, επιλέγοντας κάποιο από τα προαναφερθέντα θεωρητικά συστήματα.

Κατά την διαδικασία της ερμηνείας, δηλαδή από την προετοιμασία έως το performance ενός έργου, αλλά και της μετέπειτα κριτικής αυτής, ο εκτελεστής κάνει συνειδητά και μη, συγκεκριμένες επιλογές.[167] Η συνειδητοποίηση της δυναμικής μεταξύ συνειδητής και υποσυνείδητης σκέψης που δυνητικά χαρακτηρίζει την πράξη της ανάλυσης ως προς την

164 Τουμά (2006), σ. xv,xvi

165 Maqam/Makam Mode app, The Music Fabrica. themusicfabrica.com . Πρόσβαση 25/6/2020

166 Rink (2002), σ.35-36

167 Rink (2002), σ.51-53

ερμηνεία, μπορεί να ωφελήσει τον εκτελεστή με διάφορους τρόπους. Η συνειδητή μελέτη με προσοχή στις λειτουργίες του περιεχομένου και τα μέσα παρουσίασης μπορεί να αναδείξει της σημασία της μουσικής μορφής,[168] έναντι της μουσικής δομής και φόρμας. Η σύλληψη αυτής ακριβώς της μουσικής μορφής έναντι της δομής, σε συνδυασμό με την "ενημερωμένη διαίσθηση" που προτείνει ο Rink, βοηθά δυνητικά τον ερμηνευτή να βρίσκεται σε άμεση επαφή με την ίδια του την γνώση και την εμπειρία. Μόνο έτσι αποκτά συνοχή και συστηματικότητα στην ερμηνεία των έργων, ώστε η συσσωρευμένη γνώση του να χρησιμοποιείται πλήρως και σταθερά, και να μην ανακαλείται "απο το πουθενά"[169]/κάθε φορά απο την αρχή.

Το ρεμπέτικο επιβιώνει στο σήμερα ακριβώς λόγω της αυθεντικότητας και της λαϊκότητας που εμπεριέχει. Η διερεύνηση της αισθητικής θεώρησης των συνθετών και των εκτελεστών, με ταυτόχρονη επίγνωση της απόστασης που έχουν από το αισθητικό παρόν[170] είναι μια μεθοδολογική προσέγγιση που μόνο πρόσφατα έχει γίνει δημοφιλής στους κόλπους των εκτελεστών, ενδεχομένως λόγω της συστηματικής και εγκληματικής απουσίας του είδους από τα ακαδημαϊκά μουσικολογικά τεκταινόμενα όλον τον περασμένο αιώνα, σε συνδυασμό με την υποτίμηση του είδους ως "ευτελούς" και ερασιτεχνικού. Ως αποτέλεσμα η διατήρηση και διαιώνιση της μουσικής του ρεμπέτικου έχει αφεθεί σε αποσπασματικές, μη ενημερωμένες, συχνά ερασιτεχνικές και παρωχημένες προσεγγίσεις από την δεκαετία του '60 μέχρι και τα τέλη του εικοστού αιώνα (χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει πως δεν υπήρχαν φωτεινές εξαιρέσεις). Η λογοκρισία[171] και η καταδίωξη[172] του ρεμπέτικου από την δικτατορία του Μεταξά είχε ως αποτέλεσμα την θεσμική υποτίμηση του στην εποχή του, σε συνδυασμό στην πορεία με την πλήρως "δυτική" κατεύθυνση των Ελληνικών μουσικών ιδρυμάτων, ώθησε το είδος στην αφάνεια, εξαιρώντας το από την συστηματική μουσική μελέτη και ανάλυση. Έτσι, ένα είδος μουσικής καταχωρημένο πλέον στον κατάλογο Πολιτιστικής Κληρονομιάς της UNESCO,[173]

168 Rink (2002), *σ,53*

169 Rink (2002), σ.55

170 Walls (2002), 17-24.

171 "Στέλιος Περπινιάδης η δίκη της Βαρβάρας", βίντεο στο Youtube, 24/6/12. https://youtu.be/_DNUzlJ9vaQ Πρόσβαση 29/06/2020

172 Πολίτης(2010)

173 Η Καθημερινή (8/12/17)

παρέμεινε επί δεκαετίες συστηματικά παραμελημένο μουσικολογικά, στην ίδια την χώρα γέννησης του.

Ο ρόλος λοιπόν της ανάλυσης και της συσχέτισης αυτής με το performance στο ρεπερτόριο της αστικής λαϊκής μουσικής, χρειάζεται να είναι δυναμικός. Στόχος δεν είναι η μελέτη των ηχογραφήσεων και η τροπική/μορφολογική τους ανάλυση να μας φέρνει κάθε φορά προ τετελεσμένου ως προς το επιθυμητό μουσικό αποτέλεσμα, στα πρότυπα μιας "ιστορικά τεκμηριωμένης" εκτέλεσης. Σε μία μουσική εκ φύσεως βιωματική και μεταξύ άλλων ψυχαγωγική, η έμφαση επιβάλλεται να δίνεται στην ατομική και συλλογική "εμπειρία"[174] της μουσικής. Αυτό βέβαια δεν αντιπαρατίθεται με την εκτενή και εις βάθος μελέτη των αναλυτικών στοιχείων που μπορούν να εφαρμοστούν στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο: τροπικός χαρακτήρας, μουσική μορφή και μουσική δομή/μορφολογία του έργου, τεχνικές, και ιστορική αισθητική θεώρηση του είδους. Η μουσική του ρεμπέτικου αναπνέει ξανά στο σήμερα, είναι άλλοτε αφετηρία και άλλοτε προορισμός, μας ταξιδεύει και μας εμπνέει. Απαιτεί πλέον σεβασμό αλλά και συναίσθημα, σοβαρή μελέτη αλλά και ελευθερία στην προσέγγιση του, τεχνική και ιστορική γνώση αλλά και αγάπη, χιούμορ και διάθεση πειραματισμού.

5.2 Ο μανές: ερμηνευτικές προσεγγίσεις στον δομημένο αυτοσχεδιασμό

Ο Νίκος Πολίτης παρατηρεί πως ο μανές "θυμίζει αλλά δεν είναι ελεύθερος αυτοσχεδιασμός",[175] και πως "υπακούει σε κάποιους κανόνες". Χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τον καταγεγραμμένο μανέ "Ραστ Νεβά" , του οποίου η συμπαγής δομή αναδεικνύεται ξεκάθαρα μέσω της ανάλυσης, μπορούμε πλέον να παρατηρήσουμε αδιαμφισβήτητα στοιχεία δομημένου αυτοσχεδιασμού. Η χρήση των πέντε χαρακτηριστικών φράσεων (Α, Β, Γ κλπ) με παραλλαγές και επαναληψιμότητα δεν μπορεί παρά να είναι συνειδητή και προετοιμασμένη.

174 Rink (2002), σ. 14

175 Πολίτης (2010), παρ. 3

Έχοντας λοιπόν μερικές προετοιμασμένες θέσεις, ο αυτοσχεδιασμός επιτελείται ως προς την ερμηνεία και τον διανθισμό τους, αλλά και την επιλογή της αλληλουχίας των φράσεων. Ως προς την ερμηνεία και τον διανθισμό, μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι παραλλαγές των φράσεων είναι αποτέλεσμα αυτοσχεδιασμού, αφού οι ρυθμικές διαφοροποιήσεις και ο μελωδικός διανθισμός με ποικιλματικές νότες είναι στην ουσία ερμηνευτικές επιλογές που βοηθούν την έκφραση. Για παράδειγμα, η φράση Α έχει ως χαρακτηριστικά στοιχεία τη στάση στο νεβά (ρε τέταρτης γραμμής), το καθοδικό πεντάηχο, και την κατάληξη- "πτώση" στη βάση του Ραστ. Οι παραλλαγές της Α ακολουθούν το ίδιο μοτίβο μελωδικών στάσεων, αλλάζοντας όμως τις ποικιλματικές νότες αλλά και μερικούς ενδιάμεσους φθόγγους, ενώ και στις τέσσερις περιπτώσεις εμφάνισης του Α ο μανές βρίσκεται στα επιφωνήματα "αχ" και "αμάν". Ως προς την επιλογή της αλληλουχίας των χαρακτηριστικών φράσεων, προκύπτουν διάφορα ενδιαφέροντα στοιχεία. Η πορεία του μουσικού κειμένου της καταγραφής είναι εξαιρετικά ομαλή, και θα μπορούσαμε ενδεχομένως να πούμε πως μοιάζει με πορεία αργοσύντομου βυζαντινού μέλους, καθώς δεν έχουμε μεγάλα πηδήματα, με την μελωδία να εκτυλίσσεται πάντα ως προς το τετράχορδο-πεντάχορδο αναφοράς, με μελίσματα. Έτσι, κάθε φράση αποκτά και έναν "χρηστικό" χαρακτήρα, και συν επαγωγικά η εναλλαγή τους εξυπηρετεί την μακροδομή. Παρατηρώντας την "χρηστικότητα" κάθε φράσης, μπορούμε να χαρακτηρίσουμε επί παραδείγματι την Α (και τις παραλλαγές της) ως καταληκτική, ή την Β (και Β',Β) ως εισαγωγική, και αντίστοιχα την Γ ως ενδιάμεση μεταβατική φράση στην υψηλή περιοχή. Θα μπορούσαμε λοιπόν να συμπεράνουμε πως ο Στελλάκης, έχοντας στο μυαλό του μία μελωδική πορεία που υπηρετεί μία δομή (εισαγωγή-γέφυρα στην ψηλή περιοχή- ημιτελής κατάληξη ή κατάληξη στη βάση), επιλέγει την αλληλουχία των προετοιμασμένων φράσεων του ώστε να εξυπηρετήσουν ακριβώς αυτήν την δομή. Βέβαια, για έναν εκτελεστή του επιπέδου του Σ. Περπινιάδη, η διαδικασία αυτή ίσως και να είναι αυτοματοποιημένη, αφού η πολύχρονη εμπειρία του στη μουσική εκτέλεση βυζαντινής και ανατολικής μουσικής σε συνδυασμό με την κοπιαστική μελέτη του είδους, συνεπάγεται μεγάλη ευχέρεια σε αυτού του είδους τις μουσικές φόρμες. Παρ' όλα αυτά, ακόμα και σε αυτήν την περίπτωση ο αυτοσχεδιασμός έγκειται και πάλι στην επιλογή της διαδοχής των φράσεων. Ο εκτελεστής αφήνεται πλέον ελεύθερος στο συναίσθημα, και απαλλαγμένος από το ζήτημα της δομής και της χρηστικότητας των φράσεων, αυτοσχεδιάζει στην επιλογή και την ερμηνεία τους.

Στη δική μου εκτέλεση του μανέ επέλεξα να επιχειρήσω μία εκτέλεση όσο το δυνατόν πιο πιστή στο μουσικό κείμενο της καταγραφής. Θεώρησα προφανές ότι έπρεπε να αποδοθεί σύμφωνα με την καταγραφή και ανάλυση του, για λόγους συνοχής της εργασίας και της ερμηνευτικής μου προσέγγισης. Άλλωστε, ένας αυτοσχεδιασμός ο οποίος καταγράφεται και αναπαράγεται αυτούσια ως προς το υλικό αναφοράς, χάνει αυτόματα τον αυτοσχεδιαστικό του χαρακτήρα. Ακόμα και αν ο εκτελεστής επέμβει στην διαποίκιλση, ο χαρακτήρας της ερμηνείας παραμένει εκτελεστικός-αναπαραγωγικός, και όχι πρωτογενώς δημιουργικώς. Αν συνυπολογίσουμε δε ότι η τεχνική δυσκολία απόδοσης του μανέ είναι ήδη υψηλή, περιορίζονται έτι περαιτέρω τα όρια της προσωπικής παρέμβασης

Ωστόσο, η προσπάθεια επακριβούς απόδοσης του μουσικού κειμένου εκτελεστικά, δεν σημαίνει επ' ουδενί παθητική η στείρα προσέγγιση εκ μέρους μου, με μοναδικό στόχο την πανομοιότυπη αναπαραγωγή των μελωδιών που κατέγραψα. Οι μελωδίες του Στελλάκη εξακολουθούν ακόμα και ύστερα από πολλές ώρες ακρόασης και πρόβας να με συγκινούν βαθύτατα.. Τις βιώνω ως όχημα έκφρασης και επικοινωνίας προσωπικών συναισθημάτων, εκτόνωσης και ψυχικής ανάτασης. Ο μανές εξάλλου είναι η κορωνίδα στο ρεπερτόριο του τραγουδιστή του σμυρναίικου ρεμπέτικου, γίνεται το απόλυτο μέσο έκφρασης των σκέψεων και των συναισθημάτων του, αλλά και αποτελεί πρόκληση για το ξεδίπλωμα της τεχνικής του, συχνά μέχρι τα όρια της. Το τραγούδισμα του υπηρετεί απόλυτα την αλήθεια της στιγμής: όση προετοιμασία κι αν έχει προηγηθεί, συντελείται κάθε φορά ένα μοναδικό, αυτόνομο, αυτοτελές, και μη αναπαράξιμο συγχρονισμένο γεγονός. Όπως περιεγράφηκε από τον αμανετζή Σόλωνα Λέκκα:

" Ο αμανές ειν' να σ' έρθει, ο αμανές ειν' καημός, ειν' κλάμα. Αν δεν έχεις καημό δε λες αμανέ."

6. Επίλογος

Σε αυτό κεφάλαιο θα επιχειρήσω τη σύνοψη της εμπειρίας μου κατά την εκπόνηση της παρούσας εργασίας.

Ήδη από την εκκίνηση της μελέτης και ακολούθως την συγγραφής της εργασίας, προέκυψαν διάφοροι προβληματισμοί αλλά και κωλύματα. Το πρώτο και κύριο ζήτημα που έπρεπε να διαχειριστώ ήταν αυτό της μεθοδολογίας της καταγραφής/ανάλυσης του μανέ Ραστ Νεβά. Κατ' αρχάς, ο τομέας της καταγραφής και της ανάλυσης της αστικής λαϊκής μουσικής όχι μόνο δεν έχει στοιχειοθετηθεί και οργανωθεί, αλλά βρίσκεται εν εξελίξει. Επομένως, ήταν απαραίτητη η επισκόπηση των σχετικών πηγών και η τεκμηρίωση και στη συνέχεια η επιλογή μιας μεθόδου για την καταγραφή του μανέ Ραστ Νεβά και του τραγουδιού του Ιάκωβου Μοντανάρη "Παντρεύομαι για το γινάτι σου". Κατέληξα στην επιλογή της ευρωπαϊκής σημειογραφίας του πενταγράμμου, προσαρμοσμένης στο σύστημα των τουρκικών μακάμ. Η επιλογή αυτή φάνηκε ιδιαίτερα χρήσιμη στο κομμάτι της ανάλυσης, ωστόσο ενδεχομένως δεν είναι η βέλτιστη ως προς την φωνητική ερμηνεία. Κατάφερα εν τέλει να αποδώσω τον μανέ με σχετική ακρίβεια, συνάγοντας και μερικά συμπεράσματα σχετικά με την διαδικασία καταγραφής και ανάλυσης τους συγκεκριμένου ρεπερτορίου, που σταχυολογήθηκαν παραπάνω.

Δεύτερον, είχα να αντιμετωπίσω την τεχνική δυσκολία της φωνητικής εκτέλεσης, καθότι το επίπεδο του τριανταπεντάχρονου στις ηχογραφήσεις Στελλάκη ήταν ιδιαίτερα υψηλό, ενώ ταυτόχρονα τα επιλεγμένα τραγούδια διέπονται από αντικειμενικές τεχνικές δυσκολίες στην φώνηση. Μονόδρομος για μένα υπήρξε η συστηματική και συνεχής μελέτη, ώστε να αποδοθούν τα έργα κατά το δυνατόν πιστότερα, διατηρώντας παράλληλα και το προσωπικό μου ύφος, χωρίς να παρεμβαίνω στο μέλος.

Τρίτον, με προβλημάτισε ιδιαίτερα το ζήτημα της προσέγγισης της ιστοριογραφίας για την περίοδο του Μεσοπολέμου και την μικρασιατική καταστροφή. Προσπάθησα, χρησιμοποιώντας ποικίλες και διαφορετικές μεταξύ τους πηγές να αποδώσω μια σφαιρική, όσο το δυνατόν πιο αντικειμενική εικόνα, η οποία να τεκμαίρεται επιστημονικά χωρίς υποκειμενική οπτική.

Ως επιπρόσθετο απρόβλεπτο παράγοντα δυσκολίας, αναφέρω την πανδημία του κορωναϊού. Κι' αυτό γιατί εξαιτίας της απαγόρευσης των μετακινήσεων, προέκυψαν προβλήματα τα οποία λειτούργησαν ως αληθινή τροχοπέδη, και στην υλοποίηση των απαραίτητων μουσικών δοκιμών,

αλλά και στην απρόσκοπτη διερεύνηση μη ψηφιακών πηγών. Με τη βοήθεια των φίλων μουσικών και της τεχνολογίας, μετά τη λήξη του lockdown της Θεσσαλονίκης, επιδοθήκαμε σ' έναν αγώνα δρόμου, προσπαθώντας να αναπληρώσουμε τον χαμένο χρόνο της ζωντανής αναπαραγωγής των μουσικών έργων.

Ολοκληρώνοντας, θα ήθελα να καταθέσω μερικές προτάσεις για μελλοντικές μελέτες σχετιζόμενες με τις θεματικές της εργασίας μου.

Πρώτον, το φαινόμενο του (α)μανέ αποτελεί την κορωνίδα της φωνητικής ερμηνείας στο ρεπερτόριο της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής. Η ιστορία του είδους τόσο από κοινωνική-πολιτική, όσο και από μουσικολογική σκοπιά, είναι ένα αφανές πεδίο της ελληνικής ιστορίας που πρέπει να επανεκτιμηθεί. Επομένως, επιβάλλεται να αναλυθεί με ενδιαφέρον, σεβασμό, και τα κατάλληλα επιστημονικά κριτήρια, χωρίς να αποκλείεται η απαραιτήτως τεκμηριωμένη, προσωπική άποψη. Η μεθοδική επιστημονική μελέτη, καταγραφή και ανάλυση των ερμηνειών των μεγάλων Μικρασιατών εκτελεστών/εκτελεστριών και οργανοπαικτών, αποτελεί έναν ιδιαίτερα ενδιαφέροντα τομέα μελέτης και έρευνας, που είναι θεμελιώδες να προχωρήσει. Δεύτερον, ως εξαιρετικά σημαντικός κρίνεται ο προσδιορισμός του διαστηματικού περιβάλλοντος-συστήματος των εκάστοτε τραγουδιστών/τραγουδιστριών στις συνθέσεις με φωνητικό μέρος και τους μανέδες, σε σύνδεση με τις πολιτισμικές καταβολές τους. Ως προς το τελευταίο, αντίστοιχο πεδίο έρευνας μπορούν να αποτελέσουν φυσικά και οι εν ζωή ερμηνευτές, ερασιτέχνες και επαγγελματίες, που ασκούν την τέχνη του τραγουδιού σε όλη την Ελλάδα, ιδιαίτερα αυτοί/αυτές που την κληρονόμησαν μέσω της παράδοσης.

Σε συνδυασμό με την μελέτη των διαστημάτων που χρησιμοποιούν οι εκτελεστές, θεωρώ πως θα είχε μεγάλη αξία η περιπτωσιολογική μελέτη ερμηνευτών και συνθετών της αστικής λαϊκής μουσικής του Μεσοπολέμου. Η σχετική βιβλιογραφία είναι ιδιαίτερα φτωχή, είναι λοιπόν αναγκαία η σύγχρονη συλλογή και η συγκριτική μελέτη των βιογραφικών στοιχείων των ερμηνευτών/ερμηνευτριών και συνθετών του σμυρναίικου και πειραιώτικου ρεμπέτικου. Κάτι τέτοιο προϋποθέτει αφενός την εκτενή και σε βάθος μελέτη των υπαρχόντων γραπτών και ψηφιακών πηγών, και αφετέρου την δια ζώσης έρευνα και καταγραφή. Τρίτον, ειδικότερα ως προς την τελευταία, η περίοδος που ζούμε μας δίνει την τελευταία ευκαιρία, όσο

προλαβαίνουμε, να έρθουμε σε επαφή και να καταγράψουμε την εμπειρίες ανθρώπων που γνώρισαν τους μουσικούς αυτούς. Ενδεικτικά θα αναφέρω πως ο Κώστας Χατζηδουλής, ο οποίος έκανε μεταξύ άλλων σπουδαία λαογραφική μελέτη με ανθρώπους όπως η Αγγέλα Παπάζογλου, ο Στελλάκης Περπινιάδης, ο Μιχάλης Γενίτσαρης, ο Νίκος Μάθεσης και πολλοί άλλοι, έφυγε από την ζωή τον περασμένο χρόνο. Αντίστοιχα, ερασιτέχνες μελετητές όπως ο Παναγιώτης Ρεγκούκος (η συνέντευξη του οποίου στον Στελλάκη Περπινιάδη μελετάται στο κεφάλαιο 2) επίσης απεβίωσε στις αρχές του 2020, ενώ ο μεγάλος Λέσβιος τραγουδιστής Σόλων Λέκκας, που αποτελούσε σημαντικό κεφάλαιο στην τέχνη του μανέ, έφυγε το καλοκαίρι του 2020.

Τέλος, όπως έχει επισημάνει και ο Δημήτρης Μυστακίδης, η οργάνωση μίας ενιαίας βιβλιογραφίας για την ελληνική αστική μουσική, είναι επιβεβλημένη. Αυτό φυσικά προϋποθέτει την σύμπραξη και αγαστή συνεργασία μουσικολόγων και μουσικών, κάτι που θα διευκολύνει σημαντικά και τις μελλοντικές μελέτες πάνω στο είδος.

Το ρεμπέτικο τραγούδι φαίνεται πως έχει πυροδοτήσει ξανά το ενδιαφέρον πλήθους ακροατών, μουσικών και επιστημόνων τον 21ο αιώνα. Αυτό αποδεικνύει ότι εξακολουθεί να είναι μια αέναη πηγή έμπνευσης και δημιουργικής ενασχόλησης. Είμαι βέβαιος, ότι τόσο στον τομέα τον επανεκτελέσεων και αναλύσεων των έργων του Μεσοπολέμου, όσο και στις σύγχρονες και νέες συνθέσεις, τους πειραματισμούς, ακόμα και τη δημιουργία νέων ειδών μουσικής, η μουσικοί, έχοντας το ρεμπέτικο στις αποσκευές τους, μπορούν να προχωρήσουν πολύ παρακάτω, μετουσιώνοντας την προίκα αυτή σε κάτι καινοφανές. Ειδικά για τις επανεκτελέσεις, η γνώμη μου είναι ότι χρειάζεται να επανατοποθετούνται στο τώρα, στο συνεχές. Παρότι οι συνθέσεις του ρεμπέτικου τοποθετούνται στις αρχές του προηγούμενου αιώνα, η επιδραστικότητα και η ζωντάνια τους παραμένει αιχμηρή και ανέπαφη. Πιστεύω ότι αυτό συμβαίνει, διότι ως γνήσια λαϊκά έργα είναι διαχρονικά, μας αφορούν, μας παθιάζουν και μας συγκινούν στο σήμερα. Επειδή ακριβώς είναι αληθινά, διαθέτουν πνοή, αλληλεπιδρούν μαζί μας. Δεν πρέπει να αντιμετωπίζονται ως μουσειακό είδος, πολλώ δε μάλλον ως ιερές απολιθωμένες γραφές. Είναι σημαντική η προσωπική σχέση που δημιουργεί με τη μουσική αυτή τόσο ο ερμηνευτής όσο και ο ακροατής του ρεμπέτικου, όπως ισχυρή είναι και η διάδραση που προκύπτει μεταξύ των δύο στην ζωντανή εκτέλεση, γεγονός άξιο τιμής και όχι παράβλεψης και υποτίμησης.

Τι καθιστά σπουδαίο και εν τέλη κλασικό ένα έργο τέχνης; Η αλήθεια που εμπεριέχει, η επικοινωνία του με το ατομικό και συλλογικό ασυνείδητο, η διαχρονική σημασία του, η δυνατότητα του να εμπνέει, να τροφοδοτεί και να μετουσιώνεται στο εκάστοτε παρόν. Αυτό είναι το ρεμπέτικο.

7. Βιβλιογραφία

Baud-Bovy, Samuel. *1953-58 Τα Τραγούδια Των Δωδεκανήσων. Τόμοι Α & Β*. Αθήνα : Μουσικό Λαογραφικό Μουσείο Μέλπως Μεριέ.

Baud-Bovy, Samuel. *Δοκίμιο για το Ελληνικό Τραγούδι.* Επιμ. Ανωγειανάκης, Φοίβος. Ναύπλιο 2005: Πελλοπονησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα

Baud-Bovy, Samuel. *Μουσική Καταγραφή Στην Κρήτη 1953-54*. Αθήνα 2006: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών-Μουσικό Λαογραφικό Μουσείο Μέλπως Μερλιέ

Dumont, Paul. *Κεμάλ, Ο δημιουργός της νέας Τουρκίας.* μτφ. Ιωσήφ Γρηγορίου Κασσεσιάν. Αθήνα 1998: ΚΟΥΡΙΕΡ

Αλεξάνδρου, Μαρία. *Εισαγωγή στη Βυζαντινή Μουσική.* Θεσσαλονίκη 2016: University Studio Press

Ανδρίκος, Νίκος. *Οι Λαϊκοί Δρόμοι Στο Μεσοπολεμικό Αστικό Τραγούδι, Σχεδίασμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*. Αθήνα: Τόπος,2018

Ανωγειανάκης, Φοίβος. *Ελληνικά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα : Μέλισσα, 1991.

Αϋντεμίρ, Μουράτ. *Το Τουρκικό Μακάμ,* μτφ. Κομποτιάτη Σοφία. Αθήνα: Fagotto, 2012.

Βλησίδης, Κώστας. Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου: 1873-2001. Αθήνα: Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου, 2002.

Βούλγαρης Ευγένιος-Βασίλης Βανταράκης. *Το Αστικό Λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*. Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου/ Fagotto, 2006.

Γιαννόπουλος, Εμμανουήλ. *Βυζαντινή Μουσική Ι.* Πανεπιστημιακές σημειώσεις Τ.Μ.Σ. Α.Π.Θ.: Οκτώβριος 2016

Γιαννόπουλος, Εμμανουήλ. *Η Ψαλτική Τέχνη-Λόγος και Μέλος στη Λατρεία της Ορθόδοξης Εκκλησίας Β'.* Θεσσαλονίκη 2016: Εκδόσεις Κυριακίδη

Δαμιανάκος, Στάθης. Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου. Αθήνα: Πλέθρον, 2001.

Δραγούμης, Μάρκος. *Σχόλιο για τον αμανέ.* Τράμ, τ.χ. 2, Σεπτέμβρης 1976: Θεσσαλονίκη

Εσκενάζυ, Ρόζα. *Αυτά Που Θυμάμαι*. Επιμ. Χατζηδουλής, Κώστας. Αθήνα: Κάκτος, 1982.

Ζαρίας, Γιάννης. *Η Διαποίκιλση στην Ελληνική Παραδοσιακή βιολιστική τέχνη.* Αθήνα: Εκδ.Ορφέως, 2013.

Θέμελης,Δημήτριος. *Μορφολογία και ανάλυση της μουσικής, Εισαγωγή.* Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1994.

Καλογερόπουλος Τάκης, Το λεξικό της ελληνικής μουσικής, Γιαλελής, Αθήνα 1998

Καλύβας, Στάθης, μετ. Νίκος Ρούσσος. *Καταστροφές και θρίαμβοι, οι 7 κύκλοι της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας.* Αθήνα 2015: Παπαδόπουλος

Καμαράδου-Βυζαντίου, Γεωργίου Δ. *Βιογραφία Νηλέως Καμαράδου*, *Μουσικοδιδασκάλου*. 1976

Κηλτζανίδης, Παναγιώτης Γ. *Μεθοδική Διδασκαλία Θεωρητική τε και Πρακτική προς Διάδοσιν του γνησίου Εξωτερικού Μέλους της καθ'ημάς Ελληνική Μουσικής κατ'αντιπαράθεσιν προς την Αραβοπερσικήν.* Κωνσταντινούπολη 1881

Κατσανεβάκη, Αθηνά. "Η παραλλαγή στην παραδοσιακή φόρμα ως νεωτερισμός, συνέχεια, και αναδημιουργία." Άρθρο υπο δημοσίευση στα Πρακτικά του Διατμηματικού Συνεδρίου 2017 "Παραλλαγές, Επεξεργασίες, Μεταμορφώσεις, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών,ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη 2017

Μαυρογορδάτος, Γιώργος Θ. *1915 Ο Εθνικός Διχασμός.* Αθήνα: Παττάκη, 2015.

Μαυροειδής, Μάριος. *Οι Μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο.* Αθήνα: Fagotto, 1999.

Μυστακίδης,Δημήτρης. *Λαϊκή Κιθάρα.* Ψηφιακή έκδοση: Ανοιχτή Βιβλιοθήκη (openbook.gr). πρόσβαση 15/6/2020

Ορδουλίδης, Νίκος. *Η εποχή του ρεμπέτικου: Το λαϊκό πιάνο.* Πριγκιπέσσα, 2018.

Παπάζογλου, Γιωργής. *Τα χαΐρια μας εδώ: όνειρατα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης Αγγέλα Παπάζογλου.* Αθήνα 1986: Επτάλοφος

Πετρόπουλος, Ηλίας. *Ρεμπέτικα Τραγούδια.* Αθήνα 2011: Κέδρος

Πετρόπουλος, Ηλίας. *Υπόκοσμος και καραγκιόζης.* Αθήνα*:* Γράμματα, 1980.

Ρωμανού, Καίτη. *Έντεχνη Ελληνική Μουσική Στους Νεότερους Χρόνους*. Αθήνα: Κουλτούρα, 2006.

Σχορέλης, Τάσος και Οικονομίδης, Μίμης. *Κώστας Ρούκουνας ή Σαμιωτάκι-Ένας Ρεμπέτης*. Αθήνα 1974.

Σωτηρίου,Διδώ. Η Μικρασιατική καταστροφή και η στρατηγική του ιμπεριαλισμού στην Ανατολική Μεσόγειο. Αθήνα: Κέδρος, 1975.

Τουμά, Χαμπίμπ Χασάν. *Η μουσική των Αράβων,* μτφ. Βασίλης Τζωρτζίνης. Θεσαλλονίκη 2006: Εν χορδαίς

Φαίδρος Γεώργιος Κ. *Πραγματεία περί του σμυρναΐκού μανέ ή του παρ' αρχαιοις μανέρω ως και περί ανευρέσεως του Αιλίνου και ελληνικών ηθών και εθίμων διασωζόμενων εισέτι παρα τω ελληνικώ λαώ.* Σμύρνη 1881

Χατζηδουλής, Κώστας. *Ρεμπέτική Ιστορία 1: Περπινιάδης, Γενίτσαρης, Μάθεσης, Λελάκης.* Αθήνα 1990: Νεφέλη

Χατζηπανταζής ,Θόδωρος. *Της Ασιατιδος Μούσης ερασταί: η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμαν στα χρόνια της βασιλείας του Γεώργιου Α': συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου.* Αθήνα: Στιγμή, 1986.

Χατζιδάκις, Μάνος: Τα σχόλια του Τρίτου. Αθήνα:Εξάντας, 1980.

Χαψούλας, Αναστάσιος. *Εθνομουσικολογία, Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις.* Αθήνα: Νήσος, 2010.

Ψαθά, Δέσποινα. *Ρόζα Εσκενάζυ:Προπολεμικά, Ρεμπέτικα και Παραδοσιακά τραγούδια.* Faggotto books: 2019

Daniel Leech-Wilkinson, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance.* London: CHARM, 2009.

Mellish, Liz, Green Nick, Zakić .Mirjana. *Music and dance in Southeastern Europe: New scopes of research and action.* Άρθρο απο τα πρακτικά του Fourth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe Held at Petnica Science Center, Republic of Serbia. Βελιγράδι, Σεπτέμβρης-Οκτώβρης 2014

Howat, Roy. "What do we perform". In The practice of performance: Studies in musical interpretation, επιμ. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

Rink, John. Musical Performance: A guide to understanding, ed. by John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Πτυχιακές εργασίες

Βραχνός, Περικλής. *Η βιολιστική πρακτική του Δημήτρη Σέμση. Υφολογική ανάλυση ποικιλμάτων οργανικών σκοπών της περιόδου 1924-1940 (*Διπλωματική εργασία). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Θεσσαλονίκη 2019

Γαλάτου, Αικατερίνη. *Η μουσική ζωη στη Σμύρνη στα τέλη του 19ου αιώνα εώς το 1922 και η συμβολή της στο ρεμπέτικο* (Πτυχιακή εργασία). Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2008

Τίγκας, Αχιλλέας Απόστολος. *Ζαχαρίας ο Χανεντές και η εποχή του.(*πτυχιακή εργασία). Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας/Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης , 2011.

Χατζητεκελής, Γεώργιος. *Μελέτη του Μανέ (Μια πρώτη προσέγγιση)* (Πτυχιακή εργασία). Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής. Άρτα 2009

Δικτυογραφία

Γιώγλου, Θανάσης. *Τα περίφημα «Σκαλοπάτια» του Καλδάρα και η συνέχειά τους*. Ιστοσελίδα Όγδοο, 20/9/2013. https://www.ogdoo.gr/diskografia/stigmes/otan-kazantzidis-kai-repanis-anebikan-ta πρόσβαση 11/8/2020

Κουνάδης, Παναγιώτης. *Ο αμανές.* Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη https://www.vmrebetiko.gr/collection/?id=amanes πρόσβαση 20/8/2020

Λεκάκης, Ευθύμης. *Μικρασιάτες πρόσφυγες.* Haniotika-nea.gr τελ.αν. 5/12/2017 http://www.haniotika-nea.gr/mikrasiates-prosfiges/ πρόσβαση 31/8/2020

Πολίτης, Νίκος. *Η λογοκρισία στο ρεμπέτικο τραγούδι.* Ιστότοπος "Η Κλίκα", klika.gr, Μάιος 2010, πρόσβαση 29/6/2020

Ρακάς, Σαμσών. Επίσκεψη στα καμπαρέ της Σμύρνης το 1887 {'ερευνα}. Ιστοσελίδα 1-2.gr 15/11/2017. https://1-2.gr/2017/11/15/episkepsh-sta-kampare-ths-smyrnhs-1887/ Πρόσβαση 11/6/2020

Σαββίδης, Αιμίλιος. *Τούντας, Νταλγκάς, Σέμσης* του προπολεμικού ρεμπέτικου και σμυρναίικου rebetiko sealabs. https://rebetiko.sealabs.net/viewtopic.php?t=5144 πρόσβαση 16/5/2020

Τριανταφύλλου, Γεράσιμος. *ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΤΟΥΝΤΑΣ (1886-1942). tar.gr, πρόσβαση 29/06/2020*

Χαραλαμπίδης, Μενέλαος. *Πρόσφυγες στη μεσοπολεμική Αθήνα η άφιξη και η αντίδραση των γηγενών.* tvxs.gr, τελ.αν. 27/10/2013 https://tvxs.gr/news/taksidia-sto-xrono/prosfyges-sti-metapolemiki-athina-i-afiksi-kai-i-antidrasi-ton-gigenon πρόσβαση 5/6/2020

Χριστοδούλου, Κωστής. *Αφοί Λαμπρόπουλοι: Η ιστορία 100 χρόνων της οικογένειας που διάλεγε πριν από εμάς για εμάς.* Ιστοσελίδα news247.gr 8/12/16.

https://www.news247.gr/epixeiriseis/afoi-lampropoyloi-i-istoria-100-chronon-tis-oikogeneias-poy-dialege-prin-apo-emas-gia-emas.6476859.html πρόσβαση 10/8/2020

Εκτελέσεις του τραγουδιού του Π.Τούντα "Η Δραπετσώνα" :

- Ρόζα Εσκενάζυ: www.youtube.com/watch?v=HDucqz-U720
- Στελλάκης Περπινιάδης: www.youtube.com/watch?v=DPu0xXpG0gc
- Κώστας Ρούκουνας: www.youtube.com/watch?v=10Tn873pkQA
- *Το Αλάτι της Γής γιορτάζει την παγκόσμια μέρα μουσικής.* ert.gr, 21/06/2020. https://press.ert.gr/ert1/ert1-to-alati-tis-gis-tima-tin-pagkosmia-imera-moysikis-21-06-2020/ πρόσβαση 29/06/2020 όπου Sabi Trio, *Στη Δραπετσώνα. Βίντεο* μετά το 33ο λεπτό: https://webtv.ert.gr/psychagogia/to-alati-tis-gis/to-alati-tis-gis-pente-moysikes-parees-gia-tin-pagkosmia-imera-moysikis/ . πρόσβαση 29/06/2020

Συνεντεύξεις του Στελλάκη Περπινιάδη:

- "Στέλιος Περπινιάδης η δίκη της Βαρβάρας", βίντεο στο Youtube, 24/6/12. https://youtu.be/_DNUzlJ9vaQ Πρόσβαση 29/06/2020
- Παπαδημητρίου, Μπάμπης.*Στελλάκης Περπινιάδης - σπάνια ραδιοφωνική συνέντευξη.* Βίντεο στο Youtube.. https://youtu.be/W4wVlfxrOpY , Πρόσβαση 29/6/20
- Ρεγκούκος,Γ. "Στέλλιος Περπινιάδης συνέντευξη". βίντεο στο Youtube 22/05/2012 Πρόσβαση 7/5/20

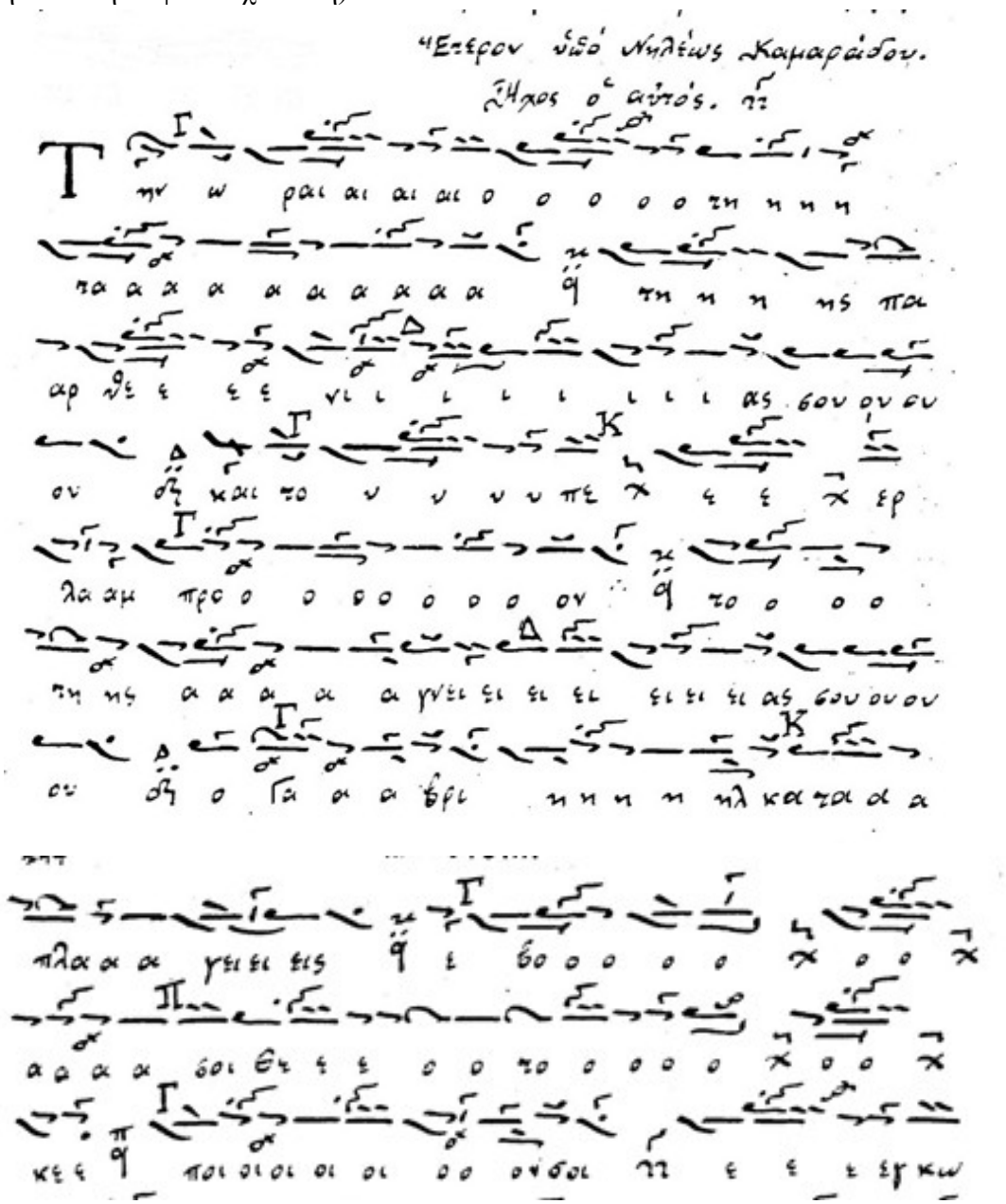
Εφαρμογή για τα μακάμ και τους Βυζαντινούς Ήχους:

- *MAQAM / MAKAM - MODE APP*, The Music Fabrica. themusicfabrica.com . Πρόσβαση 25/6/2020

Αφιέρωμα στον Ιάκωβο Μοντανάρη ή "Γιακουμή". Ιστοσελίδα ΕΡΤ Βόλου. https://volos.ert.gr/blog/2018/12/14/afieroma-ston-iakovo-montanari-i-giakoymi/ πρόσβαση 22/8/2020

Το Ρεμπέτικο στον κατάλογο Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Unesco, Ηλεκτρονική έκδοση εφημερίδας Η Καθημερινή, 08.12.2017. https://www.kathimerini.gr/938364/article/epikairothta/ellada/to-rempetiko-ston-katalogo-politistikhs-klhronomias-ths-unesco πρόσβαση 29/6/2020

8. Παράρτημα

1. Φωτογραφία Στελλάκη Περπινιάδη (φωτογραφία εξωφύλλου εργασίας) Χατζηδουλής (1990), σ.75

Η ωραιότητα της παρθενίας σου, μελ. Ν.Καμαράδου. (Ψάλλεται από τον Στελλάκη στην συνέντευξη του στη Σοφία Μιχαλίτση)