



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

1933

17/05/2023

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Η ΥΦΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ
ΒΑΓΓΕΛΗ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ**

Αναστασία Πίπη

Γεώργιος Κοκκώνης

Αρτα, 2023

**THE CREATIVE STYLE OF
VAGGELIS PAPAZOGLOU**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Τόπος, Ημερομηνία: Άρτα, / /

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Γιώργος Κοκκώνης
Αναπληρωτής καθηγητής

Υπογραφή

2. Μέλος επιτροπής

Νίκος Ανδρικός
Επίκουρος καθηγητής

Υπογραφή

3. Μέλος επιτροπής

Σπήλιος Κούνας
Επιστημονικός Συνεργάτης

Υπογραφή

Ο Πρόεδρος του Τμήματος

Αθανάσιος Τρικούπης
Αναπληρωτής καθηγητής

Υπογραφή

© [Πίπη Αναστασία, 2023]

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση περί λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους.

Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Πίπη Αναστασία

Ευχαριστίες

Ολοκληρώνοντας το πόνημα αυτό και ταυτόχρονα τον κύκλο των σπουδών μου στο πρώην τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής της Άρτας, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου προς όλους τους διδάσκοντες για τα σφαιρικά ερεθίσματα που πήρα ώστε να αντιλαμβάνομαι το μουσικό φαινόμενο πολύπλευρα. Ευχαριστώ τον επιβλέποντα καθηγητή Γιώργο Κοκκώνη για τα εποικοδομητικά σχόλια και τις κατευθύνσεις που μου παρείχε κατά τη συγγραφή αλλά και την οξεία μουσικολογική σκέψη, που μοιράζεται μέσω των μαθημάτων του. Τον Στάθη Gauntlett για την ευγενή ανταπόκριση και προθυμία να μου παρέχει πολύτιμο και δυσεύρετο βιβλιογραφικό υλικό. Τον καθηγητή και φίλο Νίκο Ανδρίκο για τις τόσες ενδιαφέρουσες συζητήσεις ποικίλων πτυχών της τροπικής μουσικής πραγματικότητας και για την παροχή ανέκδοτου υλικού. Την καθηγήτρια Μαρία Ζουμπούλη για τις καίριες παρατηρήσεις κατά τη σύλληψη του θέματος και τον σχεδιασμό της εργασίας, καθώς και την υποψήφια διδάκτωρ Όλγα Σιαπάτη για την προθυμία να μου δώσει βιβλιογραφικές κατευθύνσεις σχετικά με την προσέγγιση του στίχου. Τον καθηγητή Νίκο Ορδουλίδη που το πάθος του για την τεκμηριωμένη διερεύνηση των ιστορικών ηχογραφήσεων αποτέλεσε έμπνευση για την επιλογή του παρόντος θέματος.

Τις Γιώτα Μουρμούρη, Γεωργία Αργυροφθαλμίδου, Αθηνά Αλεξάκη, Αλεξάνδρα Χρυσικοπούλου και τους Γρηγόρη Πυριαλάκο και Ιγνάτη Φιλανό για τη στήριξη κατά την περίοδο συγγραφής, ψυχολογική ή/και πρακτική. Τον Δημήτρη Σφίγγο για την ανοιχτόκαρδη αποδοχή στη νέα μου αρχή στη Θεσσαλονίκη, αλλά και ολόκληρη την οικογένεια της Πριγκηπέσσας. Τον δάσκαλό μου Απόστολο Τσαρδάκα για τους σπόρους που έσπειρε, κάποιοι ανθίσαν μέσα σε αυτή την εργασία. Ευγνωμονώ τη μητέρα μου Χαρούλα Κανελλή για την παντοτινή στήριξη.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ σε όλους όσους βρέθηκαν στο δρόμο μου αυτά τα πέντε χρόνια και ανταλλάξαμε κάτι αληθινό.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία εστιάζει στο δημιουργικό προφίλ του Βαγγέλη Παπάζογλου, συνθέτη και στιχουργού της μεσοπολεμικής περιόδου. Ο Παπάζογλου δραστηριοποιείται ως μουσικός στην πόλη και τις επαρχίες της Σμύρνης έως τη Μικρασιατική Καταστροφή, που τον φέρνει στον Πειραιά, όπου συνεχίζει να βιοπορίζεται ως οργανοπαίκτης. Το 1933 εμφανίζεται στη δισκογραφία ως δημιουργός και ηχογραφεί έως και το 1938, με την πλήρη δισκογραφία του να αποτελείται από 24 κομμάτια (38 με τις παράλληλες επανεκτελέσεις).

Τα κομμάτια αυτά αποτέλεσαν τα πρωτογενή τεκμήρια προς ανάλυση για την εξαγωγή συμπερασμάτων ως προς τους τρόπους που διαχειρίζεται τη μελωδία, τον ρυθμό, τον στίχο αλλά και το οργανολόγιο. Επιπλέον, πληροφορίες για τη ζωή του αντλήθηκαν από τις συνεντεύξεις της συζύγου του Αγγελικής Παπάζογλου και άλλων σχετικών προσωπικοτήτων, που εντοπίζονται στο ψηφιακό αρχείο Κουνάδη, αλλά και από το βιβλίο «Τα χαΐρια μας εδώ» του Γ. Παπάζογλου. Ο συνδιασμός ανάλυσης των τεκμηρίων και διερεύνησης των βιωμάτων του διευκολύνει τη διαμόρφωση ερμηνειών και ευρύτερων συμπερασμάτων.

Ως προς τη διαχείριση της μελωδίας, ο Παπάζογλου εκφράζεται με σαφήνεια και λιτότητα. Ανιχνεύεται επίσης συσχέτιση του τροπικού περιβάλλοντος που επιλέγει κάθε φορά με τη θεματολογία του κομματιού. Σε επίπεδο ρυθμού είναι αρκετά ευρηματικός, δείχνοντας ιδιαίτερη προτίμηση στους εννεάσημους ρυθμούς. Ο στίχος του αποκαλύπτει μια ιδιαίτερα προσωπική ματιά απέναντι στη συνήθη θεματολογία του μεσοπολεμικού αστικού λαϊκού τραγουδιού, δηλαδή τις ερωτικές σχέσεις, τη ζωή στο περιθώριο (παρανομία, χρήση ουσιών) και τον σχολιασμό της ανθρώπινης ύπαρξης και κοινωνίας. Σε επίπεδο μορφολογίας εντοπίζονται πολλά κοινά στοιχεία με τον δημοτικό στίχο αλλά και αξιοσημείωτες διαφοροποιήσεις όπως η χρήση χιούμορ, διφορούμενων εννοιών, συγκαλυμμένης ειρωνίας και πρωτότυπων μετρικών τύπων. Σε επίπεδο οργανολογίου παρατηρείται μεγάλη ποικιλομορφία με αναφορά στους μουσικούς χώρους των καφέ-αμάν/καφέ-σαντούρ, του πειραιώτικου ρεμπέτικου αλλά και της εστουδιαντίνας και του ελαφρού τραγουδιού.

Τέλος, σχολιάζονται τα ζητήματα του μουσικού είδους, του προσωπικού ύφους, της παρουσίας μοτίβων (μελωδικών και ρυθμικών), της πρωτοτυπίας αλλά και των φημολογούμενων «κλοπών» του έργου του Βαγγέλη Παπάζογλου.

Λέξεις-κλειδιά: Βαγγέλης Παπάζογλου, μελωδία, ρυθμός, στίχος, οργανολόγιο, μοτίβα

ABSTRACT

This study is focused on the creative profile of Vaggelis Papazoglou, composer and lyricist of the interwar period. Papazoglou was active as a musician in the city and provinces of Smyrna until the Asia Minor Catastrophe which brought him to Piraeus, where he continued to earn a living as an instrumentalist. He starts recording his own material in 1933 up until 1938, with his discography consisting of 24 songs (38, if we include parallel recordings).

These songs were used as primary sources to be analysed, in order to form conclusions concerning the ways in which he approached melody, rhythm, lyrics and instrumentation. Additionally, information about his life was drawn from the interviews of his wife Aggeliki Papazoglou and other relevant figures, that can be found in the Kounadis digital archive, and also from G. Papazoglou's book containing the memoirs of Aggeliki. Combining the analysis of the sources and exploring his life experiences facilitates the formation of interpretations and broader conclusions.

Concerning the handling of melody, Papazoglou is expressive in a concise and plain manner. The modal entity that he chooses for each song appears to be interconnected with the song's topic. Concerning rhythm, he is quite inventive, exhibiting a special preference towards nonuple rhythms. His lyrics reveal a particularly personal view of the common topics of interwar urban folk song, i.e. love, low life (illegal activities, drug use) and commentary of society and the human condition. In terms of morphology there are many similarities with the lyrics of folk song but also differences such as the use of humour, innuendos, veiled irony and original metric types. Concerning instrumentation, a great diversity can be observed, with connections to the music styles of café aman/café santur, rebetiko of Piraeus, but also to the world of *estudiantinas* and *elafro* song.

Finally, we explore and comment on the issues of music genre, personal style, the presence of motifs (melodic and rhythmic), originality and the supposed rip-off of Vaggelis' works.

Keywords: *Vaggelis Papazoglou, melody, rhythm, lyrics, instrumentation, motifs*

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

| | |
|--|----|
| Πρόλογος | 11 |
| Εισαγωγή | 12 |
| Κεφάλαιο 1 - Ο Βαγγέλης Παπάζογλου και η εποχή του | 13 |
| 1.1 Προσωπική ζωή..... | 13 |
| 1.2 Το μουσικό πλαίσιο σε Σμύρνη και Αθήνα..... | 17 |
| 1.3 Δισκογραφία και λογοκρισία | 22 |
| Κεφάλαιο 2 - Μεθοδολογία..... | 25 |
| 2.1 Δισκογραφική τεκμηρίωση | 25 |
| 2.2 Καταγραφή και τροπική ανάλυση..... | 26 |
| 2.3 Οργανολόγιο | 31 |
| 2.4 Ανάλυση στίχων..... | 32 |
| Κεφάλαιο 3 - Βασικά στοιχεία της δισκογραφίας..... | 36 |
| Κεφάλαιο 4 - Ανάλυση της δισκογραφίας | 39 |
| Αγιοθοδωρίτισσα | 39 |
| Αν ήμουνα άνδρας..... | 44 |
| Αργιές..... | 48 |
| Βάλε με στην αγκαλιά σου..... | 52 |
| Ζουρλοπαινεμένης γέννα | 57 |
| Η Βολιώτισσα | 61 |
| (Η) μπαμπέσα..... | 65 |
| Η φωνή του αργιλέ..... | 71 |
| Καλόγρηνα..... | 76 |
| Μαρίκα χασικλού..... | 81 |
| Μου φαίνεται | 85 |
| Να μη λες το μυστικό σου..... | 90 |
| Ντερβίσενα..... | 93 |

| | |
|---|-----|
| Ο λαθρέμπορας | 97 |
| Ο Νικοκλάκις | 101 |
| Ο ξεμάγγας..... | 106 |
| (Οι) Λαχανάδες | 110 |
| Παπατζής..... | 116 |
| Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο | 120 |
| Σαν φουμάρω τσιγαρλίκι..... | 124 |
| Στρι ρε κουτσαβάκι..... | 128 |
| Της το βγάλανε..... | 133 |
| Το αίνιγμα / Θα σ' το λύσω | 137 |
| Το παιδί του δρόμου..... | 142 |
| Κεφάλαιο 5 - Παρατηρήσεις & Συμπεράσματα | 146 |
| 5.1 Γενικές παρατηρήσεις | 146 |
| 5.2 Συσχέτιση τροπικότητας-θεματολογίας..... | 147 |
| 5.3 Ρυθμικές επιλογές και μοτίβα | 149 |
| 5.4 Περί οργανολόγιου..... | 154 |
| 5.5 Περί στιχουργικής..... | 158 |
| 5.6 Αξιοσημείωτες απουσίες..... | 165 |
| Κεφάλαιο 6 - Αναστοχαστικές διαπιστώσεις | 167 |
| 6.1 Σχέση της στιχουργικής του Παπάζογλου με τον στίχο του δημοτικού τραγουδιού σε επίπεδο μορφολογίας..... | 167 |
| 6.2 Μοτίβα σύνθεσης: μια σύγκριση Παπάζογλου-Σκαρβέλη..... | 168 |
| 6.3 Προσωπικό ύφος, πρωτοτυπία και κλοπή στο πλαίσιο του μεσοπολεμικού αστικού λαϊκού τραγουδιού. | 169 |
| 6.4 Ανέκδοτα και (νομίμως) διασκευασμένα..... | 174 |
| 6.5 Σχετικά με τα «μουσικά είδη»..... | 176 |
| Επίλογος | 177 |
| Βιβλιογραφία | 178 |

Πρόλογος

Η επιλογή μου να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα προέκυψε από τη γενικότερη αποστροφή μου προς την κατηγοριοποίηση των ανθρώπων, στη συγκεκριμένη περίπτωση των δημιουργών σε είδη, που παραβλέπει τη μοναδικότητα του ατόμου και την προσωπική καλλιτεχνική συνεισφορά. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι αυτή αποτελεί μια κατ'εξοχήν νεωτερική οπτική, αταίριαστη στην υπό εξέταση ιστορική περίοδο. Πάραυτα, ελπίζω ότι στην παρούσα μελέτη θα μπορέσω να προσδιορίσω τις χαραμάδες ελευθερίας εντός των στενών -με τα σημερινά δεδομένα- πλαισίων προφορικών παραδόσεων όπως το αστικό λαϊκό τραγούδι του μεσοπολέμου, που επιτρέπουν σε έναν «τεχνίτη» να πλάσει το προσωπικό του ύφος.

Σαφώς, ο καθένας συνομιλεί με την εποχή του και τις περιρρέουσες συνθήκες, πάντα όμως μέσω ενός μοναδικού φίλτρου που εφόσον το εμπιστευτεί μπορεί να ανοίξει δρόμους και να αποτελέσει πηγή έμπνευσης για πολλούς άλλους. Η χρήση του αρσενικού γένους είναι συνειδητή και αναφέρεται απλούστατα στον άνθρωπο, καθώς ακόμα και η κατηγοριοποίηση σε φύλα έχει τόση σημασία όση εμείς -σαν κοινωνία- εξακολουθούμε να της προσδίδουμε.

Επέλεξα να μελετήσω τον Βαγγέλη Παπάζογλου (φωτογραφία¹) καθώς, για λόγους απροσδιόριστους, οι δημιουργίες του μου «μιλούν» με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Κατά την αναζήτησή μου στο διαδίκτυο συνάντησα κομμάτια που ενώ είναι καταχωρημένα στο όνομα άλλων δημιουργών χαρακτηρίζονται από ρεμπετόφιλους ως «στο ύφος του Βαγγέλη Παπάζογλου». Θέλησα λοιπόν να εξετάσω εάν αυτή η διαίσθηση των «φίλων» του Παπάζογλου θα μπορούσε να γίνει πιο σαφής και να διατυπωθεί με μουσικολογικούς όρους.



¹Πηγή: Mikrasiatis.gr (ανακτήθηκε στις 20/1/2023)

Εισαγωγή

Τα ερωτήματα που στοχεύει να απαντήσει η εργασία αυτή είναι:

- Ποιό είναι το προφίλ του Βαγγέλη Παπάζογλου ως δημιουργού, όπως προκύπτει μέσα από τη μελωδική-ρυθμική ανάπτυξη, τον στίχο και το οργανολόγιο της δισκογραφίας του;
- Εντοπίζονται κάποια μελωδικά/ρυθμικά μοτίβα μέσα από την ανάλυση του έργου του;
- Εάν ναι, μπορούμε να πούμε ότι τα μοτίβα αυτά χαρακτηρίζουν το προσωπικό του ύφος;

Στο κεφάλαιο 1 δίνονται κάποια στοιχεία για την προσωπική και επαγγελματική ζωή του δημιουργού αλλά και των κοινωνικών συνθηκών μέσα στις οποίες έζησε και έδρασε.

Στο κεφάλαιο 2 περιγράφεται η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε στον κάθε επιμέρους τομέα της ανάλυσης.

Στο κεφάλαιο 3 δίνονται συνοπτικά με τη μορφή πινάκων κάποια βασικά στοιχεία της δισκογραφίας.

Στο κεφάλαιο 4 παρατίθεται η ανάλυση της πλήρους δισκογραφίας του Βαγγέλη Παπάζογλου.

Στο κεφάλαιο 5 διατυπώνονται τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την ανάλυση.

Το κεφάλαιο 6 αποτελεί συζήτηση των συμπερασμάτων αυτών αλλά και των πεδίων που μένει να διερευνηθούν για την απόκτηση μιας πληρέστερης εικόνας ως προς την παρουσία των μοτίβων στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο αλλά και της χρήσης αυτών ως δεικτών-markers του προσωπικού στυλ των δημιουργών.

Κεφάλαιο 1 - Ο Βαγγέλης Παπάζογλου και η εποχή του

Οι πληροφορίες που ακολουθούν αντλήθηκαν σε μεγάλο βαθμό από τη συνέντευξη που πήρε ο Παναγιώτης Κουνάδης από τη δεύτερη σύζυγο του Βαγγέλη, Αγγέλα, το 1974 στο σπίτι της στη Νίκαια. Στη συζήτηση συμμετείχαν ο θετός γιος της Γιώργης και η Ελισάβετ Κουνάδη. Το ηχητικό αρχείο και η απομαγνητοφώνησή είναι διαθέσιμα στο πολύτιμο ψηφιακό αρχείο Κουνάδη². Συμπληρωματικά χρησιμοποιήθηκαν πληροφορίες από άλλες συνεντεύξεις του αρχείου Κουνάδη, προσωπικοτήτων σύγχρονων και σχετικών με τον δημιουργό και την εποχή που εξετάζεται. Συγκεκριμένα των: Τζον Μηλιάρη (άγνωστη χρονολογία)³, Στελλάκη Περπινιάδη (1971)⁴, Κώστα Τζόβενου (1983)⁵ και Παντελή Καρίβαλη (1986)⁶. Καθώς πρόκειται για ηχητικά τεκμήρια, δεν έχουν περισσότερη ή λιγότερη εγκυρότητα από αυτή που υποδηλώνει η ίδια τους η ύπαρξη. Με λίγα λόγια, το βέβαιο είναι ότι ακούμε τα συγκεκριμένα άτομα να μοιράζονται προσωπικές απόψεις και αναμνήσεις, όπως αυτές ήταν διαμορφωμένες κατά τη διάρκεια της συνέντευξης που παραχώρησαν στον συγκεκριμένο μελετητή, συχνά και υπό την παρουσία άλλων ατόμων που μπορεί να επηρεάζαν τη ροή της συζήτησης. Έτσι, το περιεχόμενο των συνεντεύξεων αυτών είναι ανοιχτό προς ερμηνεία.

Το ίδιο ισχύει για τις πληροφορίες που αντλήθηκαν από το βιβλίο «Τα χαΐρια μας εδώ» (α' έκδοση: 1986), μια αποτύπωση των αναμνήσεων της Αγγέλας Παπάζογλου, όπως καταγράφηκαν από τον Γιώργη Παπάζογλου.

1.1 Προσωπική ζωή

Ο Βαγγέλης γεννήθηκε στην επαρχία Ντουρμπαλί της Σμύρνης το 1896, πολύ κοντά δηλαδή στο απόγειο της οικονομικής και πολιτισμικής ακμής της πόλης που ο Καλυβιώτης (1999) τοποθετεί στο 1900. Ο πατέρας της μητέρας του (Γιατρακόπουλος) ήταν Σπετσιώτης που διορίστηκε γιατρός στο χωριό της σμυρναϊκής επαρχίας, Αλάτσατα (Παπάζογλου, 2022, 459). Ο παππούς του, Νικόλαος Καλλίνικος, ήταν φαρμακοποιός στα στο ίδιο χωριό, ενώ ο πατέρας του, Γεώργιος, άλλαξε το επίθετό του σε Παπάζογλου όταν

²<https://vmrebetiko.gr/item/?id=11252>

³<https://vmrebetiko.gr/item/?id=1357>

⁴<https://vmrebetiko.gr/item/?id=1236>

⁵<https://vmrebetiko.gr/item/?id=1303>

⁶<https://vmrebetiko.gr/item/?id=1353>

ξεκίνησε να εργάζεται ως σταθμάρχης στους σιδηροδρόμους (Παπάζογλου, 2022, 457). Η οικογένεια του Βαγγέλη άλλαζε συχνά τόπο κατοικίας λόγω της εργασίας του πατέρα, ενώ ο μεγάλος αδερφός του ήταν ο μόνος από την οικογένεια που σπούδασε. Μαθαίνουμε ότι η ενασχόλησή του με το μαντολίνο ξεκινάει στην ηλικία των πέντε ετών, ενώ με την κιθάρα καταπιάνεται κατά την περίοδο απόσπασης του πατέρα του στη Σμύρνη (Παπάζογλου, 2022, 114)⁷. Δεκαεπτά ετών ο Βαγγέλης ξεκινάει να δουλεύει στους σιδηρόδρομους ως «Θεόφιλος Γεροντιδάκης» (το όνομα ενός νεότερου ξαδέρφου του) προκειμένου να αποφύγει τη θητεία στον τουρκικό στρατό που έπρεπε να εκπληρωθεί στην ηλικία αυτή. Αναφέρεται ότι κατά την περίοδο αυτή ο Βαγγέλης εργαζόταν παράλληλα σαν μουσικός, ενώ ήδη συνέθετε δικό του υλικό (Παπάζογλου, 2022, 114).

Ο Βαγγέλης έκανε τον πρώτο του γάμο σε ηλικία δεκαέξι ετών (1912) με τη δεκατετράχρονη Συριανής καταγωγής, Αναστασία Μπαγιάτη (αλλού αναφέρεται ως Μανιάτη- Παπάζογλου, 2022, 441), με την οποία αποκτήσαν δύο παιδιά, ένα που πέθανε βρέφος και άλλον έναν γιό. Ο γάμος κράτησε ως το 1919. Όπως χαρακτηριστικά λέει η Αγγέλα για την Αναστασία «αυτή όμως δεν ηκάθισε καλά. Ήτανε πρόστυχη, πώς να σας το πω;». Αλλού η Αναστασία περιγράφεται ως πολύ όμορφη, αλλά άμυαλη, εκδιδόμενη ως πόρνη που πέθανε νέα από σεξουαλικό νόσημα (Παπάζογλου, 2022, 442). Σύμφωνα με την Αγγέλα, η Αναστασία τον απειλούσε ότι εάν χωρίσουν θα αποκαλύψει την απάτη με το όνομα στους Τούρκους.

Μετά την καταστροφή της Σμύρνης το 1922, φτάνει στον Πειραιά ως πρόσφυγας της ανταλλαγής πληθυσμών που επέβαλλε η συνθήκη της Λωζάνης (1923). Εγκαθίσταται στην Κοκκινιά κι αρχίζει να εργάζεται ως μουσικός του πάγκου όπου γνωρίζει την τραγουδίστρια Αγγελική Μαρωνίτου, Σμυρνιά πρόσφυγας και εκείνη, και παντρεύονται το 1927. Αναφέρεται ότι την περίοδο της γνωριμίας τους, εκτός από επαγγελματίας οργανοπαίκτης ο Βαγγέλης ήταν και εξαιρετος δάσκαλος του μαντολίνου και η Αγγέλα ζήτησε να μαθητεύσει δίπλα του (Παπάζογλου, 2022, 125).

⁷Η λεπτομέρεια των πληροφοριών αυτών είναι πραγματικά εντυπωσιακή δεδομένου ότι το ζευγάρι τότε δεν γνωριζόταν. Η μόνη εξήγηση εάν πρόκειται να τις θεωρήσουμε έγκυρες είναι ότι αποτελούν μεταγενέστερες διηγήσεις του Βαγγέλη στην Αγγέλα.



Εικόνα 2: Ο Βαγγέλης Παπάζογλου και η Αγγελική Μαρωνίτου-Παπάζογλου⁸

Ως προς το έτος γέννησης της Αγγέλας εντοπίζεται μια ασάφεια. Στη συνέντευξη με τον Κουνάδη, η ίδια αναφέρει ως έτος γέννησης το 1910 (σελίδα απομαγνητοφώνησης 23), ότι πρωτοβγήκε στο πάλκο στη Σμύρνη σε ηλικία δέκα ετών (σ.2 & σ.24) και ότι στην Αθήνα έφτασε σε ηλικία 12 ετών (σ.2), δηλαδή το 1922. Σε άλλες πηγές ως έτος γέννησής της αναφέρεται το 1899. Μάλιστα στο βιβλίο «Τα χαΐρια μας εδώ» (2022, 170) κατατίθεται πιστοποιητικό βαπτίσεως της Αγγέλας με ημερομηνία 1899. Στο ίδιο βιβλίο (2022, 153) εμφανίζεται έγγραφο πιστοποίησης ότι η Αγγέλα ήταν «πρόσφυγας εκ Σμύρνης», υπογεγραμμένο το 1923 και με φωτογραφία που φαίνεται να απεικονίζει μια νέα γυναίκα και όχι ένα δεκατριάχρονο κορίτσι. Η ίδια η αφήγηση των απομνημονευμάτων της Αγγέλας (διαμεσολαβημένων από τον θετό γιό της), ειδικά όσον αφορά τα χρόνια που πρόλαβε να ζήσει στη Σμύρνη, φαίνεται να αφορά μια νέα γυναίκα. Τέτοιου τύπου ασυμφωνίες στην ημερομηνία γέννησης δεν ήταν σπάνιες την εποχή εκείνη, ενώ οι λόγοι ποικίλαν ανά περίπτωση.

Η Αγγέλα, κόρη του σαντουριέρη και βιολιστή Δημήτρη Μαρωνίτη αλλιώς «το χιωτάκι», προέρχεται από μεγάλη μουσική οικογένεια (Παπάζογλου, 2022, 190). Στην Αθήνα συνεργάζεται στο πάλκο και με τον Βαγγέλη πριν την πλήρη τύφλωσή της αλλά έχει πολύ μικρή δισκογραφική παρουσία καθώς εκείνος την απέτρεπε. Συγκεκριμένα, ηχογραφεί το 1929 το κομμάτι *Καλέ συ Παναγιά μου*-Ανωνόμου και έναν Ματζόρε μανέ και το 1934 το κομμάτι *Ντερβίσενα*-του Βαγγέλη και τους μανέδες *Χιτζάζ*, *Σαμπάχ* και μια «Γαλάτα» ή «Ανταμαμάν», όπως λέει η ίδια. Δυστυχώς δεν εντοπίζεται καμία από τις

⁸Πηγή: Mikrasiatis.gr (ανακτήθηκε στις 20/1/2023).

ετικέτες των έξι αυτών ηχογραφήσεων. Σε πηγές όπως ο κατάλογος του Μανιάτη και η ιστοσελίδα «rebetiko.sealabs.net» αναγράφεται και το όνομα του Βαγγέλη. Η Αγγέλα όμως στη συνέντευξη με τον Κουνάδη (σ.6-7 απομαγνητοφώνησης) είναι ξεκάθαρη για το ότι ο σύζυγός της δεν εμπλέκεται ούτε στη μουσική, ούτε στη στιχουργική δημιουργία των μανέδων αυτών.

Το ζευγάρι δεν τεκνοποιεί αλλά υιοθετεί τον ξάδερφο της Αγγέλας, τον Γιώργη. Ο Βαγγέλης αποσύρεται από τη δισκογραφία το 1938, όμως συνεχίζει να εργάζεται ως μουσικός. Με την έλευση της Κατοχής το 1941 εγκαταλείπει και αυτή την εργασία - αναφέρονται λόγοι ιδεολογίας (Παπάζογλου, 2022, 465)- και γίνεται παλιατζής (Παπάζογλου, 2022, 466-467). Δύο χρόνια μετά πεθαίνει εξαντλημένος από την πείνα και τη φυματίωση (Παπάζογλου, 2022).

Αξίζει να αναφερθεί ότι ενώ η Αγγελική Παπάζογλου δηλώνει στον Κουνάδη ότι ο Βαγγέλης δεν είχε σχέση με ναρκωτικές ουσίες, μαρτυρία του Στελλάκη Περπινιάδη φανερώνει το αντίθετο, παρουσιάζοντάς τον σχεδόν εξαρτημένο από την κάνναβη. Η εν λόγω ηχητική μαρτυρία εντοπίστηκε στο YouTube⁹ και ο κάτοχος του καναλιού δηλώνει ότι δεν γνωρίζει την προέλευσή της. Συγκρίνοντας την ομιλία από το τεκμήριο αυτό με το ηχητικό ντοκουμέντο της συνέντευξης του Περπινιάδη στον Κουνάδη (1971), φαίνεται ότι πρόκειται πράγματι για το ίδιο άτομο. Η εγκυρότητα της ιστορίας όπου ο Παπάζογλου υπό την επήρεια χασισιού χτυπάει παλαμάκια και επευφημεί τον «Θανάση τον αργιλέ» δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί, ταιριάζει όμως με την παρακάτω αναφορά στην προσωπική του συνήθεια: «Είχε τόση δύναμη μέσα του και τρυφεράδα που μπορούσε και μιλούσε με άψυχα πράγματα και με απλά μέσα. Μπορούσε να μιλά ώρες μ'ένα παλιό μπαστούνι, μ'ένα ερειπωμένο άδειο σπίτι, μ'ένα ξεχαρβαλωμένο ρολόι. Έχει ψυχή κι αυτό -έλεγε- γιατί έχει ανθρώπινο πόνο μέσα...» (Παπάζογλου, 2022, 54). Δεν γνωρίζουμε ακριβώς ποιά χρονολογία αφορά η ανάμνηση του Στελλάκη αλλά είναι σαφές ότι το ζευγάρι Παπάζογλου δεν συζεί ακόμα, άρα βρισκόμαστε στα μέσα της δεκαετίας του '20. Το ζήτημα αυτό σχολιάζεται ειδικά, διότι η χρήση ουσιών αποτελεί κεντρικό θέμα στα τραγούδια του συνθέτη και μας ενδιαφέρει σε τι απόσταση βρίσκεται ο ίδιος από αυτά που πραγματεύεται στους στίχους του. Το θέμα απασχόλησε και τους Aulin & Vejleskov οι οποίοι μετά από ανάλυση χασικλίδικων τραγουδιών των δύο σχολών συμπεραίνουν ότι «τα πειραιώτικα τραγούδια φαίνεται να έχουν δημιουργηθεί μέσα στο ίδιο το χασικλίδικο

⁹<https://www.youtube.com/watch?v=olRKidbIyfl>

περιβάλλον, ενώ τα τραγούδια του καφέ-αμάν, στη μεγάλη τους πλειοψηφία, φαίνεται να έχουν συντεθεί έξω από αυτό» (1991, 145).

Τα παρατσούκλια ήταν ιδιαίτερα συνηθισμένα την εποχή αυτή στα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα (Τζάκης, 2003) αλλά και συγκεκριμένα στο χώρο των μουσικών. Το παρατσούκλι του Παπάζογλου ήταν «ο Αγγούρης» ή «το αγγούρι», κάτι που σε ποικίλες ατεκμηρίωτες πηγές αναφέρεται ως καθρέφτισμα του δύστροπου και αμετακίνητου χαρακτήρα του. Η Αγγέλα στη συνέντευξη καταρρίπτει το αφήγημα αυτό, λέγοντας ότι ενώ καθόταν με τους συνεργάτες του και πίναν κανένα ούζο, ο Βαγγέλης έλεγε συχνά «βρε, κανα αγγουράκι δεν έχει να κάνουμε σαλάτα;» και έτσι προέκυψε το παρατσούκλι.

1.2 Το μουσικό πλαίσιο σε Σμύρνη και Αθήνα

Όπως σημειώνει ο Καλυβιώτης (2002) η Σμύρνη στα τέλη του 19ου αιώνα χαρακτηρίζεται από πολυπολιτισμικότητα, φιλοξενώντας Έλληνες, Τούρκους, Αρμένιους, Εβραίους και Ευρωπαίους, οι οποίοι κατοικούσαν μεν σε διακριτούς μαχαλάδες-γειτονιές, ερχόταν όμως σε καθημερινή επαφή μέσα από εμπορικές και ψυχαγωγικές δραστηριότητες. Αναφέρεται επίσης ότι «στα ανώτερα ιδίως στρώματα, η επιρροή των δυτικοευρωπαϊκών τάσεων στη μουσική ήταν καταφανής» (Καλυβιώτης, 2002, 16). Άξιο λόγου είναι επίσης ότι ο όρος «ρεμπέτικο» πρωτοεμφανίζεται σε δίσκους γραμμοφώνου της εποχής, ηχογραφημένους σε Σμύρνη και Κωνσταντινούπολη (Καλυβιώτης, 2002).

Η Αγγέλα επιβεβαιώνει τις πληροφορίες αυτές καθώς θυμάται ότι τα μουσικά κέντρα στη Σμύρνη ήταν δύο ειδών, εκεί όπου παιζόταν τα «λαϊκά/ρεμπέτικα» (όπως η ίδια τα ονομάζει) κι εκεί όπου άκουγε κανείς «ελαφρά/οπερέτες». Διευκρινίζει μάλιστα ότι η κλίκα των «λαϊκών» (στην οποία ανήκε ο Γιάννης Δραγάτσης) γνώριζε το ελαφρό ρεπερτόριο αν τους το ζητούσε το κοινό, προσαρμόζοντάς το όμως στο δικό τους ύφος. Ιδιαίτερη αναφορά κάνει στο κέντρο Τσακιλτζήμπαση όπου εργαζόταν οι καλύτεροι «λαϊκοί» μουσικοί, περιζήτητοι για εργασία ακόμα και σε τούρκικους γάμους. Ερωτώμενη για το οργανολόγιο η Αγγέλα σημειώνει ότι μπουζούκι δεν υφίστατο στη Σμύρνη ενώ ένα τυπικό σχήμα του «ελαφρού» περιλάμβανε βιολοντσέλο, κιθάρα, μαντολίνο και πιάνο ή σαντούρι. Παραπλήσια στοιχεία δίνονται στον Κουνάδη και από τον Τζον Μηλιάρη, γαλλοτραφή Σμυρνιό τραγουδιστή του «ευρωπαϊκού» (όπως εκείνος το ονομάζει), ο οποίος αναφέρει επιπλέον το βιολί και το κοντραμπάσο, όχι όμως το σαντούρι. Ο ίδιος

αναφέρει ότι σε ένα μικτό κέντρο διασκέδασης όπου εργαζόταν, το πρόγραμμα ξεκινούσε νωρίς με «ευρωπαϊκά» και αργότερα γινόταν πιο μερακλήδικο, «λαϊκό». Σύμφωνα με την Αγγέλα, ο Βαγγέλης δεν ανήκε στην κλίκα των «λαϊκών», αφού συνεργαζόταν με την περίφημη εστουδιαντίνα του Αριστείδη Περιστέρη (πατέρα του Σπύρου) και του Βασίλειου Σιδέρη¹⁰. Σπανιότερα συνεργαζόταν με τον Παναγιώτη Τούντα, καθώς κι εκείνος έπαιζε μαντολίνο. Αναφέρεται επίσης ο Αρτίνη, Αρμένιος μουσικός που έπαιζε μισοφωνία -μια άλλη ονομασία της αρμόνικας (Μαυρίκη, 2012, 32)- και έμαθε στον Βαγγέλη μουσική, ενώ μουσική σημειογραφία του έδειξε κάποιος μαντολινίστας (η Αγγέλα δεν μπορεί να θυμηθεί το όνομά του) και ο Σπύρος Περιστέρης.

Από τα παραπάνω φαίνεται ότι η διάκριση «λαϊκό» και «ελαφρό/ευρωπαϊκό» που κάνουν η Αγγέλα Παπάζογλου και ο Τζον Μηλιάρης σχετίζεται περισσότερο με την εθνοτική προέλευση και κοινωνική τάξη των θαμώνων των μουσικών κέντρων παρά ορίζει δύο διακριτά ρεπερτοριακά σώματα χωρίς σημεία επαφής. Όπως σχολιάζει και ο Κοκκώνης (2017, 121), «οι τόποι του αλατούργα [αυτό που εδώ αναφέρεται ως λαϊκό] και του αλαφράγκα [αυτό που εδώ αναφέρεται ως ελαφρό/ευρωπαϊκό] δεν είναι στεγανοί, αλλά αντίθετα, διαθέτουν πλαστικότητα και ευελιξία, και εύκολα αναμορφώνονται μέσω των πάσης φύσεως ‘συνομιλιών’ που ενέχονται στην επιτέλεση».

Μια κατατοπιστική μελέτη σχετικά με τις ελληνικές εστουδιαντίνες και συγκεκριμένα με αυτή των Περιστέρη και Σιδέρη (γνωστή με πολλαπλά ονόματα που αναλύονται διεξοδικά) παραθέτει ο Ν. Ορδουλίδης στο άρθρο «1911: Estudiantina Oriental on the Road» (2021). Ο Παπάζογλου δεν συμμετείχε στην περιοδεία που εξετάζει ο Ορδουλίδης, αλλά αναφέρεται ότι είχε περιοδεύσει στην Ευρώπη με την εστουδιαντίνα αυτή (Παπάζογλου, 2022, 90). Τη δεκαετία του '30 στην Αθήνα η μετεξέλιξη της κομπανίας υπό τη διεύθυνση του Σπύρου Περιστέρη υιοθετεί επίσημα την ονομασία *Τα Πολιτάκια*, όρος που εμφανίζεται στον τύπο ήδη από το 1898 και φαίνεται να περιγράφει έναν τύπο μουσικού σχήματος και όχι μια συγκεκριμένη ομάδα μουσικών (Ordoulidis, 2021, 14-15). Πέρα από την επαφή του Παπάζογλου με την εστουδιαντίνα Περιστέρη-Σιδέρη στη Σμύρνη, δεν υπάρχει καμία ένδειξη συνεργασίας του με τα *Πολιτάκια* του Σπύρου Περιστέρη.

¹⁰ Στη βιβλιογραφία αναφέρεται άλλοτε ως Σιδέρης και άλλοτε ως Σιδερίης. Στις προαναφερθείσες συνεντεύξεις της Αγγέλας Παπάζογλου (σ.2 απομαγνητοφώνησης) και του Τζον Μηλιάρη (σ.1 απομαγνητοφώνησης), και οι δύο τον αναφέρουν ως Σιδέρη. Δεδομένης της σχέσης τους με τον ίδιο ή το καλλιτεχνικό του έργο, καταλήγουμε ότι η ορθή εκδοχή του επωνύμου είναι Σιδέρης.

Το 1935 τα Πολιτάκια εργάζονται στο πλοίο «Βύρων» (Χάϊφα-Αθήνα-Νέα Υόρκη) και φτάνοντας στην Αμερική πραγματοποιούν έξι ηχογραφήσεις (Ordoulidis, 2021 και Spottswood, 1990). Μεταξύ αυτών περιλαμβάνονται οι επανεκτελέσεις των δημοφιλών συνθέσεων του Παπάζογλου *Οι Λαχανάδες* και *Μπαμπέσα*. Είναι ενδιαφέρον ότι ο Σπύρος Περιστέρης, συνθέτης και ο ίδιος, δεν επιλέγει να ηχογραφήσει δικές του δημιουργίες, δείχνοντας έτσι την εκτίμησή του στον Παπάζογλου αλλά και την πίστη του στην εμπορική επιτυχία των κομματιών αυτών. Ο Τζον Μηλιάρης που αναφέρεται παραπάνω ανήκε στα *Πολιτάκια* και έλαβε μέρος στις ηχογραφήσεις αυτές. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται στις εστουδιαντίνες (αναφερόμενες και ως μαντολινάτες) καθώς ο πολυστυλιστικός τους χαρακτήρας φαίνεται ότι επηρέασε βαθιά το συνθετικό στυλ του Παπάζογλου.

Παρακάτω απεικονίζονται οι δύο εστουδιαντίνες που αναφέρθηκαν. Σύμφωνα με διηγήσεις αλλά και φωτογραφικό υλικό, ο Παπάζογλου ως οργανοπαίκτης ήταν εξοικειωμένος με όλα τα όργανα που διακρίνονται στις φωτογραφίες (μαντολίνο, μπάντζο, διπλομάνικη κιθάρα).



Εικόνα 3: Καρτ ποστάλ των αρχών του 20ου αιώνα όπου απεικονίζεται η εστουδιαντίνα των Περιστέρη-Σιδέρη. Όρθιοι από αριστερά: Α. Βοΐλας, Γιώργος Πασχάλης, Παναγιώτης Βαϊνδιρλής, Χ. Μεριγκλής, Ι. Χαλάκος. Καθιστοί από αριστερά: Αριστείδης Περιστέρης, Βασίλειος Σιδέρης, Γιώργος Σαβαρής. Αναγράφεται: Εστουδιαντίνα της Ανατολής-Διευθύνεται από τον Βασίλειο Σιδέρη.¹¹

¹¹Πηγή: Αρχείο Κουνάδη (ανακτήθηκε στις 14/2/2023).



Εικόνα 4: Η εστουδιαντίνα "Τα Πολιτάκια", όπως εμφανίστηκαν στην Αθήνα υπό τη διεύθυνση του Σπύρου Περιστέρη, κατά τη διάρκεια περιοδείας στην Κωνσταντινούπολη, 1930. Όρθιοι (από αριστερά): Γιώργος Βιδάλης, Σπύρος Περιστέρης, Μ. Ποταμιάνος, Σ. Μακρής. Καθιστοί (από αριστερά): Δ. Τσαλαπατάνης, Νίκος Τουμπακάρης, Τζον Μηλιάρης, Α. Βοΐλας.¹²

Επανερχόμενοι στην αφήγηση της Αγγέλας, όσον αφορά τη μουσική πραγματικότητα μετά την εγκατάσταση των Μικρασιατών στην Ελλάδα, δείχνει να αντιλαμβάνεται σαφή διαχωρισμό μεταξύ Σμυρνιών και Κωνσταντινουπολιτών μουσικών, ως προς τις συνεργασίες αλλά και το οργανολόγιο, καθώς αναφέρει για τον Λάμπρο Λεονταρίδη: «Αυτός ήταν από την Πόλη. Αυτός συνήθως έπαιζε με τη Μαρίκα, την Πολίτισσα». Επίσης όταν αναφέρεται σε ουτίστες τούς ταυτίζει με την Πολιτική καταγωγή (Γρηγόρης Ασίκης, Αρμένιοι Σερκίς και Αλεξάν), ενώ δεν κάνει καμία αναφορά στο κανονάκι, πέρα από την ανάμνηση των δύο Λάμπρων (εννοώντας και τον Σαββαΐδη). Στη συνέχεια της συνέντευξης αναφέρεται σε πολλούς φημισμένους μουσικούς από τις «δύο παρέες», ενώ πληροφορούμαστε ότι ο Σμυρνιός συνθέτης Σταύρος Παντελίδης ήταν παιδικός φίλος του Βαγγέλη. Ο Παντελής Καρίβαλης στη συνέντευξη με τον Κουνάδη αναφέρεται επίσης στο διαχωρισμό αυτό καθώς αναφέρει: «Ε, κανονάκι ήταν ο Μαργαρώνης στα ρεμπέτικα [...] Εκείνος (ο Λάμπρος) ήταν στα τούρκικα πάνω». Το ζήτημα του αν ο Μαργαρώνης πράγματι έπαιζε κανονάκι έχει ανακύψει επανειλημμένα και σχολιάζεται στο Κεφάλαιο 5. Ο μοναδικός που κατονομάζει το όργανο του

¹² Πηγή: Αρχείο Κουνάδη (ανακτήθηκε στις 5/2/2023).

Μαργαρώνη ως τσίμπαλο και όχι κανονάκι είναι ο Σ. Περπινιάδης (σ.8 μέρους Β απομαγνητοφωνημένης συνέντευξης).

Όπως διηγείται η Αγγέλα, οι πιο σταθεροί συνεργάτες του Βαγγέλη στο πάλκο ήταν ο σαντουριέρης Μανώλης Μαργαρώνης και οι τραγουδιστές Κώστας Νούρος και Στελλάκης Περπινιάδης, τους οποίους ο Καρίβαλης αναφέρει ως «τα ονόματα», τους πιο περιζήτητους τραγουδιστές που εμφανιζόταν τη δεκαετία του '30 στην Κοκκινιά. Ο Καρίβαλης επίσης θυμάται ότι το κύριο όργανο του Βαγγέλη στη δουλειά ήταν το μπάντζο (όπως φαίνεται και στην ακόλουθη φωτογραφία).



Εικόνα 5: Διαφημιστική καταχώρηση σε εφημερίδα της εποχής¹³

Εφόσον συνεργαζόταν, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι το ρεπερτόριο του Βαγγέλη ως οργανοπαίκτη δεν απείχε από αυτό που μαθαίνουμε ότι τραγουδούσε η Αγγέλα, συνοδευόμενη συνήθως από βιολί και σαντούρι: «τα διάφορα τραγούδια. [...] Και δημοτικά και λαϊκά και τσάμικα και ό,τι θες το τραγουδάγαμε». Όταν ο Κουνάδης τη ρωτάει «Σμυρναίικα λέγατε καθόλου;» δείχνει ότι αυτήν ακριβώς την ποικιλία ταυτίζει με τον όρο καθώς απαντάει «Ε, αυτά ήτανε. Ό,τι τραγουδάγαν εδώ, τραγουδάγαν και στη Σμύρνη», κάτι που επιβεβαιώνει στη συνέντευξη του στον Γιάννη Κουνάδη (αδερφό του Παναγιώτη) και ο Στελλάκης Περπινιάδης.

Στην ίδια συνέντευξη, ο Περπινιάδης αναφέρει πόσο θαύμαζε τον Νούρο τον οποίο παρακολουθούσε στο πάλκο για να μάθει από αυτόν, και ότι ο Μαργαρώνης ήταν αυτός που ανακάλυψε τη δική του τραγουδιστική κλίση και τον μύησε στη δουλειά. Η πλήρης απουσία αναφοράς στον Παπάζογλου με τον οποίο συνεργάστηκε στενά στο πάλκο και

¹³ Πηγή: Αρχείο Πολιτιστικού Συλλόγου «Βαγγέλης Παπάζογλου» (ανακτήθηκε στις 3/1/2023).

στη δισκογραφία είναι πραγματικά εντυπωσιακή. Το γεγονός αυτό σε συνδιασμό με τη δήλωσή του «Μα δεν ήταν όλα τα τραγούδια να λένε χασικλίδικα. Τώρα αυτά τα τραγούδια που είναι εκεί γραμμένα είναι επιστημονικά τραγούδια, δεν είχαν χασίσι και τέτοια» (σ.7 απομαγνητοφώνησης) πιθανόν φανερώνει ότι επιθυμεί να πάρει απόσταση από αυτή την περίοδο της μακρόχρονης καριέρας του.



Εικόνα 6: Ο Βαγγέλης Παπάζογλου, πρώτος από δεξιά, με διπλομάνικη κιθάρα στο καφενείο-μπιραρία του Τσελαλίδη γύρω στα 1933. Τα υπόλοιπα μέλη της κομπανίας, από αριστερά: ο Χαράλαμπος Χατζησταματίου, ο τραγουδιστής Αντώνης Σφαέλος ή Σεϊρλής (γνωστός με το παρωνύμιο «Σπανός»), ο Ευθύμιος Σελέτης και η τραγουδίστρια Χρύσα (σύζυγος του Σελέτη).¹⁴

1.3 Δισκογραφία και λογοκρισία

Ο Βαγγέλης μπαίνει ως δημιουργός στη δισκογραφία το 1933 και αποχωρεί μόλις πέντε χρόνια αργότερα, το 1938, αρνούμενος να δεχτεί την παρέμβαση της λογοκρισίας, σύμφωνα πάντα με τις διηγήσεις της Αγγέλας και του Γιώργη στον Κουνάδη. Σύμφωνα επίσης με ανεπιβεβαίωτες πληροφορίες του Μυστακίδη (2013, 5) ο Παπάζογλου «είχε συμμετάσχει ως κιθαρίστας και σε ηχογραφήσεις τραγουδιών άλλων δημιουργών».

¹⁴ Πηγή: Ψηφικό Αρχείο Πολιτιστικού Συλλόγου «Βαγγέλης Παπάζογλου» (ανακτήθηκε στις 19/2/2023).

Στη συνέντευξη με τον Κουνάδη η Αγγέλα και ο Γιώργης επιμένουν ότι ο Βαγγέλης αφελώς χάριζε κομμάτια ή ότι αυτά ουσιαστικά κλεβόταν, αναφέροντας ως παράδειγμα το κομμάτι *Ο παλιατζής* που κατέθεσε στην Οdeon το 1938 και στη συνέχεια κυκλοφόρησε παραλλαγμένο στο όνομα του Κώστα Γιαννίδη (σελ.11 απομαγνητοφώνησης). Με μια αναζήτηση στον κατάλογο του Μανιάτη και στο sealabs φαίνεται ότι ο Γιαννίδης κατηγορείται άδικα, αφού το κομμάτι με τις τρεις εκτελέσεις (Παγιουμτζής, Γούναρης, Κατσαρός) φαίνεται σαν σύνθεση άλλοτε του Ι. Φούσκα και άλλοτε του Ν. Φατσέα, σε στίχους του Κ. Κοφινιώτη. Στην ίδια συνέντευξη αναφέρεται το κομμάτι *Τεχνίτης και κατεργάρης* ως δωρεά στον Κώστα Σκαρβέλη (σελ.9 απομαγνητοφώνησης). Το ζήτημα αυτό θα μας απασχολήσει περαιτέρω στο κεφάλαιο 6 της παρούσας εργασίας.

Όταν ρωτάται για τα χασικλίδικα τραγούδια η Αγγέλα σημειώνει ότι ο Βαγγέλης δεν τα έγραφε αυτοβούλως αλλά κατά παραγγελία των δισκογραφικών εταιριών, αφού ήταν εξαιρετικά δημοφιλή πριν την απαγόρευση της κάνναβης το 1936. Το ίδιο φαίνεται να βίωσε ως συνθέτης και ο Κώστας Τζόβενος που αναφέρει για τα χασικλίδικα: «Ήτανε της εποχής τα τραγούδια αυτά. Αυτά εκείνη την εποχή άμα δεν έλεγε τέτοια πράγματα, δεν πέρναγαν τα βιολιά...». Η τάση αυτή καθρεφτίζεται στη δισκογραφία του Παπάζογλου αφού το '33 και ειδικά το '34 ηχογραφεί πολλά κομμάτια που αναφέρονται στο χασίς και στην ηρωίνη, ενώ ήδη από το '35 δεν κυκλοφορεί ούτε ένα κομμάτι με ανοιχτή αναφορά στα ναρκωτικά εκτός από τον *Ξεμάγγα* μέσα από το κείμενο του οποίου τα καταδικάζει. Το *Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο* ('35) είναι ένα καμουφλαρισμένο χασικλίδικο θα λέγαμε, καθώς αναφέρεται εμμέσως και περιγραφικά στον τρόπο ζωής του χασικλή. Οι λιγοστές τελευταίες του ηχογραφήσεις ('36-'38) αλλάζουν αναγκαστικά φυσιογνωμία (θεματικά και οργανολογικά) περιορισμένες αφενός από την απαγόρευση της κάνναβης κι αφετέρου από τη λογοκρισία του Μεταξά (1937) αλλά και το ευρύτερο δυσμενές κλίμα που είχε έμμεσα καλλιεργηθεί ενάντια σε κάθε «ανατολίτικο» στοιχείο.

Όπως σημειώνει ο Βλησίδης (2004), πριν ακόμα από την έλευση των κατασταλτικών κρατικών μηχανισμών της λογοκρισίας, το έδαφος για την απαξίωση του «ρεμπέτικου» είχε προετοιμαστεί μέσα από τις στήλες των εφημερίδων, όπου εκπρόσωποι του γραμματισμού το εξοβέλιζαν συστηματικά από την (κατασκευασμένη από τους ίδιους) κανονικότητα, τοποθετώντας το σε ένα πλαίσιο περιθωριακότητας, οπισθοδρομικότητας και ανθελληνισμού. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η επίθεση του κριτικού θεάτρου Μιχαήλ Ροδά στον Κάρολο Κουν για την ένταξη των *Λαχανάδων* στο ανέβασμα του *Πλούτου* του

Αριστοφάνη τον Απρίλη του 1936 (Gauntlett, 2001, 74). Η έμμεση λογοκρισία, που προετοίμασε το έδαφος για τη θεσμική, εκφράζεται άλλωστε και υπογείως μέσω της επίσημης μουσικής παιδείας της χώρας που ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα λαμβάνει τις κατευθύνσεις της από το ωδειακό μοντέλο του Μ. Καλομοίρη, στα ιδεολογικά πλαίσια της επικράτησης της Εθνικής Σχολής όπου φυσικά δεν υπήρχε χώρος για την αστική λαϊκή μουσική (Ζουμπούλη & Κοκκώνης, 2016). Όπως διαπιστώνουν οι Ζουμπούλη & Κοκκώνης «Η εγχώρια παραγωγή βυθίζεται στον εθνικό της προσανατολισμό, που είναι, στην πραγματικότητα, απλώς το προκάλυμμα μιας ανελέητης προσωπικής διαμάχης, η οποία εκμεταλλεύεται τη γενική έλλειψη μουσικής παιδείας για να εγκαταστήσει ηγεμονισμούς όχι μόνο ιδεολογικούς και αισθητικούς, αλλά και θεσμικούς» (2016, 191).

Σχετικά με τη μεταξική λογοκρισία ο Pennanen (2003, 110) σημειώνει ότι δεν είναι σαφές αν η «μουσική των καφέ» (ή «Οθωμανο-ελληνική» όπως την ονομάζει ως όρο ακριβέστερο του «σμουρνέϊκου») απαγορεύτηκε ρητά όμως σίγουρα δισκογραφικά ευνοήθηκε το Ευρωπαϊκό ρεπερτόριο, το δημοτικό και δημοτικοφανές, αλλά και αυτό του μπουζουκιού με την αυξανόμενη δημοφιλία από τα μέσα της δεκαετίας του '30. Ο Pennanen (2003, 113) εντοπίζοντας πολλές περιπτώσεις τραγουδιών με αναφορά στη «ρεμπέτικη υποκουλτούρα» τα έτη '36 και '37 συμπεραίνει ότι η έναρξη της συστηματικής λογοκρισίας τοποθετείται στον Σεπτέμβρη του 1937 (2003, 114), με αναφορά και στην επιγραφή «Αρ.(ιθμός)Αδ.(είας)» που εμφανίζεται εφεξής στις ετικέτες των δίσκων. Στα δύο κομμάτια του Παπάζογλου που κυκλοφόρησαν το '37 δεν εντοπίζεται «Αρ.Αδ.» άρα συμπεραίνουμε ότι κυκλοφόρησαν πριν το μήνα Σεπτέμβρη, ενώ η ετικέτα του μοναδικού κομματιού του έτους 1938 (*Να μη λες το μυστικό σου*) δεν έχει εντοπιστεί. Η επιτροπή λογοκρισίας συνέχισε το έργο της μέχρι τη Γερμανική εισβολή (1941) οπότε και διακόπτεται η παραγωγή δίσκων, εγκρίνοντας γύρω στα 2.000 κομμάτια, σύμφωνα με τα δεδομένα του Pennanen (2003, 116).

Κεφάλαιο 2 - Μεθοδολογία

Σημειώνεται ότι η χρήση των ασαφών και ανακριβών όρων όπως «ρεμπέτικο» και «σμουρνέικο» έχει συζητηθεί εκτενώς στη βιβλιογραφία (Gauntlett 2001, Pennanen 2004, Κοκκώνης 2005 κ.ά.) και δεν θα αναλυθούν περαιτέρω. Ο όρος που προτιμάται εδώ είναι «αστικό λαϊκό». Στη βιβλιογραφία εμφανίζεται επίσης ο όρος «μουσική των καφέ» (με αναφορά στο χώρο επιτέλεσης από τα τέλη του 19ου αιώνα) τον οποίο ο Pennanen (2004) εντάσσει στην ευρύτερη κατηγορία «αστική λαϊκή οθωμανική μουσική», θίγοντας τον ελληνοκεντρισμό που γέννησε τους δύο -ιστορικά αβάσιμους- πρώτους όρους. Η προσέγγιση του Pennanen από την άλλη, τείνει προς τον οθωμανοκεντρισμό, αφού το πιο ουδέτερο θα ήταν να μιλήσει για «αστική λαϊκή μουσική της περιόδου της οθωμανικής αυτοκρατορίας».

Παρόλα αυτά, οι παραπάνω όροι διατηρούνται στις περιπτώσεις που οι ερευνητές που επικαλούμαστε βιβλιογραφικά τους χρησιμοποιούν στις μελέτες τους.

2.1 Δισκογραφική τεκμηρίωση

Η δισκογραφική τεκμηρίωση στηρίχθηκε σε δύο πυλώνες, στον κατάλογο του Μανιάτη (2006) και στις ετικέτες δίσκων που εντοπίστηκαν στο διαδίκτυο.

Βασικές πηγές για τις ετικέτες ήταν το εικονικό μουσείο αρχείου Κουνάδη «vmrebetiko.gr» και ο διαδικτυακός κόμβος «rebetiko.sealabs.net». Δεν κατέστη δυνατό να εντοπιστούν οι ετικέτες των κομματιών *Ζουρλοπαινεμένης γέννα* εκτέλεση Σ. Περπινιάδη (1934), *Η Βολιώτισσα* (1934), *Να μη λες το μυστικό σου* (1938), *Ντερβίσενα* εκτέλεση Α. Παπάζογλου (1934), *Λαχανάδες* εκτέλεση Κ. Χωματοπούλου/Χωματιανού (1933) και *Σαν εγύριζ' απ' την Πόλο* (1935).

Ο κατάλογος του Μανιάτη χρησιμοποιήθηκε για τη χρονολόγηση των κομματιών για την οποία υπάρχει σύγχυση καθώς οι πληροφορίες από διάφορες πηγές (όπως κανάλια συλλεκτών που κατέθεσαν τα κομμάτια στο YouTube και η σελίδα rebetiko.sealabs.net) πολύ συχνά δεν συμπίπτουν, εμφανίζοντας απόκλιση ενός έτους. Αυτό προφανώς οφείλεται στις διαφορετικές πηγές που χρησιμοποιήθηκαν. Θα πρέπει επίσης να λάβουμε υπόψιν το γεγονός ότι τα κανάλια του YouTube σπανίως στοχεύουν στην ορθή

τεκμηρίωση και επομένως οι όποιες πληροφορίες λαμβάνονται υπόψη αλλά πάντα με μεγάλη επιφύλαξη. Το θέμα περιπλέκεται επιπλέον από το αν η ημερομηνία που παρατίθεται κατά τη δισκογραφική τεκμηρίωση ενός κομματιού χαρακτηρίζει το έτος ηχογράφησης ή κυκλοφορίας, κάτι που ούτε ο Μανιάτης διευκρινίζει. Όπως αναφέρει και ο Ορδουλίδης (2014), η πρόσβαση σε πρόσθετες επίσημες πηγές (δισκογραφικοί κατάλογοι, λογιστικά βιβλία, φύλλα ηχογράφησης και αποδείξεις πληρωμών των συντελεστών) θα παρείχαν πολύτιμες πληροφορίες για την εξακρίβωση και τον εμπλουτισμό των υπαρχόντων.

Οι στήλες «Είδος» και «Ρυθμός» του Μανιάτη δεν ελήφθησαν καθόλου υπόψιν. Όπως σημειώνει ο Ορδουλίδης (2014) για τη στήλη «Είδος»: «Η χρήση τέτοιων όρων είναι αμφίβολη εφόσον δεν έχει ακόμη συμφωνηθεί και δεν έχει επαληθευτεί επιστημονικά». Ο ίδιος σημειώνει ότι «σφάλματα μπορεί να εντοπιστούν ακόμη και στη στήλη του ρυθμού».

2.2 Καταγραφή και τροπική ανάλυση

Ο μουσικολογικός σχολιασμός του υπό εξέταση υλικού, που ανήκει στην αστική λαϊκή μουσική των αρχών του 20ου αιώνα, δεν είναι μια αυτονόητη διαδικασία. Με αφετηρία το μουσικό γεγονός-ηχογράφημα και για τον σχολιασμό του προκύπτει η ανάγκη αποτύπωσης μέσω ενός σημειογραφικού συστήματος και ανάλυσης μέσω ενός θεωρητικού συστήματος. Δεδομένο είναι ότι το θεωρητικό σύστημα που θα επιλέξουμε μας παρέχει μια από τις πολλές πιθανές αναγνώσεις που έπονται του ίδιου του μουσικού γεγονότος.

Όπως παρατηρεί και ο Σκούλιος (2007), δεν υπάρχει ένα ενιαίο και κοινώς αποδεκτό μεθοδολογικό-θεωρητικό σύστημα για την προσέγγιση των προφορικών μουσικών παραδόσεων της Ελλάδας, όπου εντάσσεται και η αστική λαϊκή. Από τα πιθανά υπάρχοντα θεωρητικά συστήματα που θα μπορούσαν να εφαρμοστούν το σύστημα της δυτικής μουσικής κρίνεται από τον Σκούλιο ως το πλέον ακατάλληλο καθώς η κλιμακοκεντρική του θεώρηση έρχεται σε ευθεία αντίθεση με τις βασικές αρχές της ανατολικής τροπικότητας (σχετικές θέσεις βαθμίδων σε μια θεμέλια κλίμακα και φαινόμενα που γεννώνται από αυτές, ιεράρχηση βαθμίδων, ρευστότητα βαθμίδων-έλξεις κ.λπ.). Το σύστημα της βυζαντινής οκταηχίας περιγράφει με μεγάλη επάρκεια τις προαναφερθείσες αρχές, ομαδοποιεί όμως τα τροπικά φαινόμενα με βάση το ρεπερτοριακό

σώμα του εκκλησιαστικού χώρου, κάτι που δεν μπορεί να εφαρμοστεί στην αστική λαϊκή μουσική. Τέλος, το σύστημα του οθωμανικού μακάμ εμφανίζεται υπεραναλυτικό, καθώς η αναφορά του είναι προς ένα σαφώς περιπλοκότερο ρεπερτοριακό σώμα.

Ο Σκούλιος θέτει επίσης τον κρίσιμο προβληματισμό σχετικά με τη χρήση μουσικής σημειογραφίας, καθώς οι τρέχουσες επιλογές είναι η βυζαντινή παρασημαντική και η δυτική σημειογραφία, με ή χωρίς τις τροποποιήσεις του ανατολικού συστήματος Arel-Ezgi (για την απεικόνιση των μη συγκερασμένων φθόγγων). Καθώς η χρήση της παρασημαντικής έχει ιστορικά ταυτιστεί και εξυπηρετεί πολύ συγκεκριμένο ρεπερτόριο, δεν φαίνεται να υπάρχει λόγος εφαρμογής της στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο.

Τους προβληματισμούς αυτούς έρχονται να συναντήσουν συγγράματα όπως αυτά των Βούλγαρη & Βανταράκη (2006), Τσαρδάκα (2008), Μυστακίδη (2013) και Ανδρικού (2018), όπου οι συγγραφείς λαμβάνουν θέση στο ζήτημα της θεωρητικοποίησης της μεσοπολεμικής αστικής λαϊκής μουσικής, καθώς έρχονται να καταγράψουν και να κατηγοριοποιήσουν σχετικό ρεπερτόριο.

Οι Βούλγαρης και Βανταράκης (2006) σε μια συλλογή καταγραφών μεσοπολεμικού αστικού λαϊκού ρεπερτορίου εκφράζουν παραπλήσιους προβληματισμούς με τον Σκούλιο και επιθυμώντας να αποτυπώσουν τροπικές συμπεριφορές, επιλέγουν το σύστημα των μακάμ. Σύντομη αναφορά γίνεται και στο σύστημα των λαϊκών δρόμων, το οποίο γεννήθηκε στη μουσική «πιάτσα» και δεν χαρακτηρίζεται από ονοματολογική και εννοιολογική συνέπεια, γι' αυτό και δεν επιλέγεται. Μια χρήσιμη διευκρίνηση που δίνεται σχετικά με την κατηγοριοποίηση των κομματιών σε μακάμ είναι ότι έγινε με βάση το τραγουδιστικό μέρος, κάτι που εφαρμόστηκε και στην παρούσα εργασία καθώς μας προβλημάτισε το ότι συχνά η μελωδική πορεία μιας Εισαγωγής μπορεί να παρέπεμπε σε συγγενικά τροπικά περιβάλλοντα. Οι συγκεκριμένοι συγγραφείς περιγράφουν με εξαιρετική σαφήνεια την έννοια της θεμέλιας κλίμακας («δισ διαπασών»), επιλέγοντας να θέσουν τη βαθμίδα *rast* στο μεσαίο ντο (αραβικό σύστημα).

Ο Τσαρδάκας (2008) καταγράφοντας αντίστοιχο ρεπερτόριο όπου εντοπίζεται ότι συμμετέχει το κανονάκι, επίσης στηρίζεται στο σύστημα των μακάμ, διατηρώντας τη σύμβαση που τοποθετεί τη βαθμίδα *rast* στο σολ, όπως συμβαίνει στις καταγραφές λόγιου οθωμανικού ρεπερτορίου. Μια ιδιαιτερότητα του συγγραφέα είναι ότι τοποθετεί τις υφεσοδιέσεις στον οπλισμό με τη σειρά που αυτές ενυπάρχουν στις δομικές υπομονάδες (τρίχορδα, τετράχορδα, πεντάχορδα) του τροπικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο κινείται

κάθε κομμάτι. Το σύστημα αυτό διατηρήθηκε στην παρούσα εργασία ως ιδιαίτερα βοηθητικό, καθώς με μια ματιά στον οπλισμό αποκαλύπτεται η δόμηση των υπομονάδων. Ο Τσαρδάκας αναφέρεται επίσης στην επιλογή καταγραφής του βασικού μελωδικού κορμού και παράλειψης των υφολογικών στοιχείων για τους σκοπούς του συγγράμματός του, κάτι που ακολουθείται και εδώ. Εφόσον στοχεύουμε στη διερεύνηση των συνθετικών ιδεών του Παπάζογλου, η απεικόνιση των κατά περίπτωση στολιδιών που χρησιμοποιούν οι τραγουδιστές και οργανοπαίκτες θα περιέπλεκε την εικόνα και δεν θα εξυπηρετούσε τον σκοπό αυτό.

Ο Μυστακίδης (2013), προσεγγίζοντας το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο με έμφαση σε ζητήματα εναρμόνισης, καθώς το σύγγραμμά αφορά τη λαϊκή κιθάρα, καταφεύγει στο σύστημα των λαϊκών δρόμων επιχειρώντας να το αποσαφηνίσει ονοματολογικά, κάνοντας αναφορά στη στενή του σχέση με το μονοφωνικό σύστημα των μακάμ καθώς και στη λογική των επιμέρους υπομονάδων έναντι του κλιμακοκεντρισμού. Στο σύγγραμμα ακολουθείται αποτύπωση στο πεντάγραμμο που ταυτίζεται με απόλυτα τονικά ύψη. Αυτό είναι μεν διευκόλυνση για τον μουσικό που είναι εξοικειωμένος με την ανάγνωση δυτικής σημειογραφίας, δυσχεραίνει όμως την κατανόηση των τροπικών σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ των βαθμίδων της θεμέλιας κλίμακας.

Τέλος, το σύγγραμμα του Ανδρικού (2018) έρχεται να απαντήσει στην πρόκληση του Σκούλιου (2007) για μια νέα μεθοδολογική πρόταση που, ενσωματώνοντας τα χρήσιμα στοιχεία των προϋπαρχόντων συστημάτων, θα ανταποκρίνεται στην πολύπλευρη φυσιογνωμία της μεσοπολεμικής αστικής λαϊκής μουσικής. Ο συγγραφέας προτείνει και επαναδιατυπώνει το σύστημα των λαϊκών δρόμων, τονίζοντας την πλήρη αποφυγή κλιμακοκεντρικής θεώρησης και με συχνές αναφορές σε συγγενείς μακαμικές μελωδικές συμπεριφορές. Ο Ανδρικός σημειώνει ότι ο κάθε λαϊκός δρόμος εμπεριέχει ένα σύνολο συγγενικών τροπικών φαινομένων, που στο σύστημα των μακάμ διαχωρίζονται ονοματολογικά. Σημειογραφικά, επιλέγει την τοποθέτηση της βαθμίδας *rast* στο μεσαίο ντο, καθώς έτσι προκύπτει η θεμέλια κλίμακα χωρίς αλλοιώσεις στον οπλισμό¹⁵.

Πρέπει να σημειωθεί ότι ο καθένας από τους προαναφερθέντες συγγραφείς επέλεξε ένα σημειογραφικό και ένα θεωρητικό σύστημα με βάση τους σκοπούς του εκάστοτε συγγράμματος. Με παρόμοιο σκεπτικό, για ένα από τα βασικά ζητούμενα της παρούσας εργασίας που είναι η αναζήτηση και ο προσδιορισμός μελωδικών/ρυθμικών μοτίβων είναι

¹⁵ Διευκρίνιση κατόπιν προσωπικής επικοινωνίας.

απαραίτητη η καταγραφή, ενώ ειδικά για την αναζήτηση μοτίβων σε μελωδικό επίπεδο, πολύ βοηθητική είναι η ανάλυση με τη χρήση ενός θεωρητικού συστήματος στα πλαίσια του οποίου περιγράφεται και νοηματοδοτείται ο τρόπος συσχέτισης των φθόγγων μεταξύ τους.

Έτσι, πραγματοποιήθηκε κατηγοριοποίηση σε λαϊκούς δρόμους σύμφωνα με το πρότυπο του Ανδρικού (2018), αλλά και στα πλησιέστερα σε αυτούς μακάμ για την αξιοποίηση του αναλυτικότερου χαρακτήρα αυτών. Οι πρωταγωνιστές της μεσοπολεμικής αστικής λαϊκής μουσικής, είτε είχαν λάβει τυπική μουσική εκπαίδευση είτε όχι, αναμφίβολα μπορούσαν να μεταχειρίζονται επιδέξια την τροπικότητα, κάτι που αναδεικνύεται μέσω των συνθέσεων αλλά και των αυτοσχεδιασμών, φωνητικών (μανέδες) και οργανικών (ταξίμια). Για παράδειγμα, από τη συνέντευξη της Αγγέλας Παπάζογλου στον Κουνάδη (σ.13-16 απομαγνητοφώνησης) φαίνεται πως ήταν εξοικειωμένη με την ορολογία των δρόμων στο επίπεδο της μουσικής πράξης, ενώ είχε και επίγνωση ότι για το ίδιο τροπικό περιβάλλον μπορεί να υπάρχουν πολλαπλές ονομασίες: «Κι ερχούνταν κι ένας Τούρκος στη μπίρα και το 'λεγε ότι μινόρε. Το 'λεγε τούρκικα νιαβέντι.» (σ.16). Φαίνεται ότι σε κάποιο βαθμό (πιθανόν σε μεγαλύτερο βαθμό μεταξύ των μουσικών από την Πόλη) η μακαμική ορολογία ήταν επίσης σε χρήση, αφού τη συναντάμε σε ετικέτες δίσκων.



Εικόνα 7: Ετικέτες δίσκων με μακαμική ονοματολογία τροπικών οντοτήτων που δεν συναντάται στο σύστημα των λαϊκών δρόμων, αφού οι οντότητες αυτές έχουν απορροφηθεί από ευρύτερες τροπικές οικογένειες.

Σαφώς δεν υπάρχει απόλυτη ταύτιση λαϊκών δρόμων-μακάμ αφού στο λαϊκό ρεπερτόριο συναντάμε πολύ συντομότερες φόρμες συγκριτικά με το κλασσικό, πράγμα που συνεπάγεται λιγότερο εκτενή σενάρια ανάπτυξης (seyir). Από την άλλη, στο αστικό λαϊκό εμφανίζονται ιδιαίτερες περιπτώσεις, όπως ο δρόμος Πειραιώτικος ή κάποιες

μετατροπίες που απουσιάζουν από την κλασική οθωμανική μουσική (για παράδειγμα η παρεμβολή του Sabah στο πλαίσιο του Hicaz, βλ. Ανδρικός, 2018, 251).

Όπως σημειώνει και ο Ανδρικός (2018, 85) «Η αναφορά φαινομένων που εντοπίζονται στο χώρο της ελληνικής μουσικής σε αντίστοιχα θεωρητικά τους παράλληλα από τον χώρο του οθωμανικού makam, δεν θα πρέπει να γίνει αντιληπτή ως διαδικασία απόλυτης ταυτοποίησης, αλλά ως απόπειρα λειτουργικής ένταξης του είδους της λαϊκής μουσικής στην ευρύτερη δυναμική του φαινομένου της τροπικότητας». Καθώς η δική μας ανάλυση στηρίχθηκε στη μακαμική τροπική θεώρηση, αντίστοιχα επιλέχθηκε η σύμβαση τοποθέτησης της βαθμίδας rast στο μεσαίο σολ του πενταγράμμου. Το ζήτημα αυτό είναι ελάχιστο σημασίας, ενώ το κρίσιμο είναι η διατήρηση της σχέσης των βαθμίδων μεταξύ τους αφού από αυτές προκύπτουν τροπικά φαινόμενα που σχετίζονται με σταθερούς τρόπους.

Στη δισκογραφία του Παπάζογλου συναντάται μεγάλη ποικιλία οργανολογικών σχημάτων, ενώ όλα τα κομμάτια περιλαμβάνουν τουλάχιστον ένα συγκεκριμένο όργανο. Κατά την καταγραφή, στις περιπτώσεις συγκεκριμένης απόδοσης (είτε από συγκεκριμένα όργανα, είτε από ασυγκέραστα που αποδίδουν συγκεκριμένα-συμπεριλαμβανόμενης της φωνής) χρησιμοποιήθηκαν μόνο η δίσση και ύφεση, ενώ σε περιπτώσεις ασυγκέραστης απόδοσης (από κάποια ή όλα τα σολιστικά όργανα) χρησιμοποιήθηκαν και οι επιπλέον αλλοιώσεις του συστήματος Arel-Ezgi που καθιερώθηκε το 1930 για την αποτύπωση της οθωμανικής μουσικής (Ανδρικός, 2018, 46).

Εντός των μουσικών καταγραφών και των κειμένων ανάλυσης ο τόνος (') χρησιμοποιείται για να συμβολίσει την παραλλαγή μουσικής φράσης.

Η συντομογραφία Δ.Σ. παραπέμπει στη διατονική συμπεριφορά, δηλαδή την εναλλαγή των βαθμίδων Evic/Acem (φα#/φα) ανάλογα με τη μελωδική πορεία.

Στην ανάλυση των μερών του κάθε κομματιού χρησιμοποιήθηκε ο όρος «Θέμα» όπου υπήρχε κατάληξη στην τονική. Έτσι εμφανίζονται συνθέσεις με δύο ή σπανιότερα τρία θέματα, ενώ άλλες όπου η κατάληξη εντοπίζεται μόνο στο τέλος μιας «βόλτας» του κομματιού, αντιμετωπίστηκαν ως μονοθεματικές που περιλαμβάνουν επιμέρους φράσεις με ατελείς καταλήξεις σε δεσπόζοντες φθόγγους.

Για την καταγραφή χρησιμοποιήθηκε το λογισμικό MuseScore 3.

2.3 Οργανολόγιο

Η αναγνώριση του οργανολόγιου στηρίχθηκε αποκλειστικά στην ακρόαση αφού δεν υπήρχε πρόσβαση σε έγκυρες πηγές όπως φύλλα ηχογράφησης ή λογιστικά βιβλία των δισκογραφικών εταιριών. Τα όργανα εμφανίζονται σπάνια στις ετικέτες των δίσκων, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις αναγράφονται χωρίς στην πραγματικότητα να υπάρχουν στην ηχογράφιση (Νικοκλάκας, 1934 και *Μου φαίνεται*, 1935). Με δεδομένη τη φθορά λόγω παλαιότητας των δίσκων 78 στροφών στους οποίους αποτυπώθηκε το υπό εξέταση ρεπερτόριο, υπήρξαν αμφιβολίες κατά την αναγνώριση οργάνων. Επιπλέον, όπως περιγράφει αναλυτικά και η Αγγελική Παπάζογλου στην προαναφερθείσα συνέντευξη (Κεφάλαιο 1), οι ηχογραφήσεις τη δεκαετία του 1930 γινόταν με ένα μόνο μικρόφωνο και την τοποθέτηση των οργανοπαικτών στο χώρο. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η χροιά των οργάνων να είναι περισσότερο ή λιγότερο ευδιάκριτη ανάλογα με την απόσταση από το μικρόφωνο, την εγγενή ακουστότητά τους αλλά και τους οργανολογικούς συνδιασμούς.

Ο προσδιορισμός των οργανοπαικτών έγινε όπου αυτοί εμφανίζονται στις ετικέτες δίσκων ή προσφωνούνται εντός του ηχητικού δείγματος. Σε ορισμένες περιπτώσεις πραγματοποιήθηκαν υποθέσεις για την ταυτότητα ενός οργανοπαίκτη και συγκεκριμένα:

1. Θεωρώντας ότι μπάντζο παίζει ο ίδιος ο Βαγγέλης Παπάζογλου (ο λόγος αναλύεται στο Κεφάλαιο 5).
2. Θεωρώντας το ύφος του Σπύρου Περιστέρη αναγνωρίσιμο στη σολιστική κιθάρα (τρίλιες, τρέμολο, ποικίλματα επηρεασμένα από το μαντολίνο).
3. Θεωρώντας ότι όπου διακρίνεται σαντούρι, παίζει ο Μανώλης Μαργαρώνης (οι λόγοι αναλύονται στο Κεφάλαιο 5).
4. Θεωρώντας ότι όπου αναγράφεται διευθυντής ορχήστρας (π.χ. Σκαρβέλης) και η ενορχήστρωση του κομματιού περιλαμβάνει το κύριο όργανό του (στο συγκεκριμένο παράδειγμα κιθάρα) υπάρχει ταύτιση.
5. Θεωρώντας ότι όταν διακρίνεται ιδιόφωνο κρουστό σε οργανικά μέρη και διακόπτεται κατά την είσοδο του στίχου, το κρουστό χειρίζεται ο τραγουδιστής/η τραγουδίστρια. Όταν η χροιά του κρουστού διακρίνεται πολύ καθαρά μπορούμε και πάλι να υποθέσουμε ότι παίζεται από το ίδιο άτομο, αφού βρίσκεται πολύ κοντά στο μικρόφωνο.

Στις περιπτώσεις που η ταυτότητα του οργανοπαίκτη προκύπτει έπειτα από υπόθεση, αυτό σημειώνεται με (;) δίπλα στο όνομα.

2.4 Ανάλυση στίχων

Οι στίχοι όλων των κομματιών ανήκουν στον ίδιο τον Παπάζογλου. Καταγράφηκαν έπειτα από ακρόαση και σχολιάστηκαν ως προς τη μορφολογία και το περιεχόμενό τους. Οι προσφωνήσεις συμπεριλήφθηκαν στην καταγραφή, ενώ στις περιπτώσεις όπου εμφανίζεται ρεφραίν που επανέρχεται με τους ίδιους στίχους, σημειώνεται μόνο η αρχή του ακολουθούμενη από (...). Δομικά, προσδιορίστηκε ο αριθμός συλλαβών και ο τύπος ομοιοκαταληξίας.

Η βιβλιογραφία για μια τεκμηριωμένη προσέγγιση του στίχου του μεσοπολεμικού αστικού λαϊκού τραγουδιού είναι εντυπωσιακά μικρή. Εξαιρέσεις αποτελούν η μελέτη του Gauntlett (1985) «*Rebetika carmina graeciae recentoris: a contribution to the definition of the term and the genre rebetiko tragoudi through detailed analysis of its verses and of the evolution of its performance*» και των Aulin & Vejleskon (1991) «Χασικλίδικα ρεμπέτικα: ανθολογία, ανάλυση, σχόλια», οι οποίες προσεγγίζουν το θέμα ως προς τη μορφολογία αλλά και το περιεχόμενο. Χρήσιμη είναι επίσης η συλλογή κειμένων «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι» (επιμ. Κοταρίδης, 2003), η οποία εστιάζει αποκλειστικά στο περιεχόμενο. Ο Δαμιανάκος στη μελέτη «Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου» (2001) έχει επίσης στηριχτεί σε ανάλυση στίχου, όμως η άντληση δεδομένων αποκλειστικά από την ατεκμηρίωτη ανθολογία του Πετρόπουλου (έκδοση '68) καθώς και η απουσία επιτόπιας έρευνας αποδυναμώνουν σημαντικά την εγκυρότητα των ευρημάτων του (Βλησίδης, 2001 και Κοκκώνης, 2005).

Μετά από μια ανασκόπηση τραγουδιών από όλες τις περιόδους του «ρεμπέτικου», σύμφωνα με τη δική του θεώρηση (τέλη 19ου αιώνα έως 1960), ο Gauntlett (1985, 302) κατηγοριοποιεί το νοηματικό τους περιεχόμενο στις τρεις ακόλουθες θεματικές ενότητες. Η κατηγοριοποίηση αυτή ακολουθείται και στην παρούσα εργασία:

1. Περιθωριακή ζωή: χρήση κάνναβης και άλλων ναρκωτικών ουσιών, τζόγος, βία, «μάγκικος» κομπασμός, κλοπή, λαθρεμπόριο, μαυραγοριτισμός, πορνεία, επαιτεία, φυλάκιση
2. Ερωτικές σχέσεις: άντληση ευχαρίστησης από ικανοποιητική σχέση, εγκώμιο αγαπητού προσώπου, πορνεία, αποπλάνηση, παράπονο, απόρριψη, χιουμοριστικοί/ λάγνοι στίχοι
3. Άλλες πτυχές της προσωπικής και κοινωνικής ζωής: θρήνος (θάνατος, ασθένεια, μετανάστευση, καταπίεση, γηρατειά), σχολιασμός της κοινωνίας και της

ανθρώπινης κατάστασης, γλέντι, εξωτισμός. Η ενότητα αυτή δεν κατέχει τόσο κεντρικό ρόλο στο ρεπερτόριο και συχνά αποτελεί επέκταση της ανάπτυξης των άλλων δύο θεμάτων.

Ζητήματα τεχνοτροπίας που απασχόλησαν τους Aulin & Vejleskon (1991) και θα απασχολήσουν και εμάς είναι τα παρακάτω:

1. Χρήση

- μεταφορών
- αντιθέσεων
- γνωμικών
- επιθέτων
- σύνθετων λέξεων
- ειρωνίας
- προσωποποίησης άψυχων αντικειμένων

2. Παρουσία διμερών και τριμερών σχημάτων, με λειτουργία ταυτολογίας ή αντίθεσης

3. Σύνθεση (εννοώντας τη σκηνοθεσία της αφηγηματικής ροής)

- Περιγραφική
- Δραματοποιημένη
 - ολόκληρο το τραγούδι είναι αποστροφή προς ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, περιγράφοντας τις πράξεις του
 - εκτεταμένη χρήση αποστροφών συχνά με τη μορφή τσακίσματος που δίνουν τη ψευδαίσθηση ενός ακροατή
 - διάλογος
- Διηγηματική-εξιστόρησης περιστατικού
- Μικτή

Για τη μορφολογική ανάλυση, καταφύγαμε και σε βιβλιογραφία σχετική με τον στίχο του δημοτικού τραγουδιού, το οποίο ταιριάζοντας καλύτερα στα αφηγήματα περί «εθνικής ταυτότητας» και «πολιτισμικής συνέχειας», απενοχοποιήθηκε νωρίτερα και μελετήθηκε εκτενέστερα. Στην περίπτωση του δημοτικού τραγουδιού αναφερόμαστε σε ανώνυμη δημιουργία και επιτέλεση στο πλαίσιο της προ-καπιταλιστικής, αγροτικής κοινότητας. Αντίθετα το αστικό λαϊκό τραγούδι, όντας στο μεταίχμιο συλλογικού-

ατομικού, ανώνυμου-επώνυμου, προκαπιταλιστικού-καπιταλιστικού, προφορικότητας-εγγραμματοσύνης, αποτελεί ένα ιδιότυπο κράμα.

Το ζήτημα της σχέσης του αστικού λαϊκού τραγουδιού με το δημοτικό τραγούδι έχει απασχολήσει πολλούς μελετητές με τις κύριες απόψεις να είναι οι ακόλουθες: είναι αστικό δημοτικό τραγούδι, είναι λαϊκό τραγούδι που διαχωρίστηκε από την προφορική παράδοση, είναι ο «αστικός απόγονος» του δημοτικού τραγουδιού (Gauntlett, 2001, 28). Η Σμαραγδή (2012) σημειώνει ότι υπάρχουν ομοιότητες που υποδεικνύουν ότι ο στίχος του αστικού λαϊκού είναι απόγονος του δημοτικού όπως η αμεσότητά του, η κυριαρχία του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου, η εμφάνιση προσώπων όπως ο Χάρος, ο μη θρησκευτικός χαρακτήρας και η ανωνυμία των συνθετών κατά την πρώιμη φάση του πρώτου, στα τέλη του 19ου αιώνα (Gauntlett, 1985).

Παρακάτω σημειώνονται χαρακτηριστικά της ποιητικής γλώσσας που εντοπίζει ο Α. Πολίτης (2010) στο δημοτικό τραγούδι, ώστε να διερευνηθεί σε ποιο βαθμό μπορούν τα στοιχεία αυτά να εντοπιστούν στο αστικό λαϊκό τραγούδι, και συγκεκριμένα στη στιχουργική του Παπάζογλου. Αυτά είναι:

- Η αφαίρεση κάθε περιττού στοιχείου και η συμπύκνωση στο ουσιαστικό και στο ρήμα.
- Η επανάληψη λέξεων ή φράσεων που δίνει ζωντάνια και φορτίζει συναισθηματικά το λόγο.
- Η ομοιοκαταληξία που σχετίζεται στενά με το δίστιχο, αφού είναι αυτή που του δίνει μορφική και νοηματική ενότητα.
- Η αρχή της ισομετρίας, δηλαδή η ολοκλήρωση του νοήματος εντός ενός στίχου ή και ημιστίχου.
- Ο εμπλουτισμός με επιφωνήματα στην αρχή των στίχων, τσακίσματα (επαναλήψεις αυτόνομων συλλαβών ή λέξεων που διακόπτουν την κανονική ροή του στίχου) και γυρίσματα (λέξεις που δεν εντάσσονται στο νοηματικό περιεχόμενο, συμπληρώνουν όμως τη μελωδική φράση).
- Η εμφάνιση πολυσύλλαβων σύνθετων λέξεων (που ευνοούνται ειδικά στο δεκαπεντασύλλαβο στίχο).

Ο Baud-Bovy (Σηφάκης, 1998, 138) εύστοχα συνοψίζει τα εργαλεία που έχει στη διάθεση του για να αυτοσχεδιάσει ο τραγουδιστής του δημοτικού και μπορούν να αναζητηθούν και στη δημιουργική παλέτα του μεσοπολεμικού λαϊκού στιχουργού:

- Τυπικά ζεύγη ομοιοκατάληκτων λέξεων
- Ζεύγη εκφράσεων που συνδέονται με λογική σχέση (π.χ. μάτια-φρύδια)
- Στερεότυπα επίθετα για ορισμένα ουσιαστικά (π.χ. αγγελική θωριά)
- Τυπικά ημιστίχια (φόρμουλες), με τα οποία αρχίζει μεγάλος αριθμός από δίστιχα

Τη λειτουργία της «φόρμουλας» ή αλλιώς «λογότυπου» έχει αναλύσει εκτενώς ο Σηφάκης ορίζοντάς την ως μοτίβο με χαρακτηριστικό σημαινόμενο, περιεκτικά διατυπωμένο (2016, 102). Κατά τον Α. Πολίτη (2010), ο λογότυπος αποτελεί το πιο σύνηθες φαινόμενο στις προφορικές συνθέσεις, που προσδίδει σταθερότητα στην ποιητική γλώσσα και δεν ευνοεί τις έντονες παρεκκλίσεις. Θα μας απασχολήσουν επίσης τα «χνάρια» που παρέχουν τη δυνατότητα παραγωγής πολυάριθμων παραλλαγών φράσεων. Ο Σηφάκης (2016) κάνει λόγο για διμερή, τριμερή και (σπανιότερα) τετραμερή χνάρια που καλύπτουν την έκταση ενός ή δύο στίχων. Η λειτουργία τους μπορεί να είναι ο παραλληλισμός (ταυτολογία), η ταλάντευση (αντίθεση) ή η κλιμάκωση (αυξητικό τρίκωλο). Για την περιγραφή των σχημάτων αυτών διατηρήθηκε ο συμβολισμός του Σηφάκη (1998) όπου ένα μέρος αναπαριστάται με Α (Β, Γ κ.λπ.), ένα συνώνυμο μέρος αναπαρίσταται με το ίδιο γράμμα τονούμενο (Α'), ενώ ένα αντίθετο μέρος με το πλην μπροστά από το ίδιο γράμμα (-Α). Τα παράλληλα ημιστίχια χωρίζονται με ~. Αντί κεφαλαίων γραμμάτων εδώ χρησιμοποιούνται μικρά (α,β,γ) για την αποφυγή σύγχυσης με τον συμβολισμό των μελωδικών θεμάτων.

Η παρουσία των παραπάνω στοιχείων της στιχουργικής του δημοτικού τραγουδιού στο πλαίσιο του αστικού λαϊκού και ιδίως κατά τις πρώιμες φάσεις (πριν την εμφάνιση της δισκογραφίας και στα πρώτα χρόνια της) σχολιάζεται αναλυτικά στην πρωτοποριακή μελέτη του Gauntlett (1985).

Κεφάλαιο 3 - Βασικά στοιχεία της δισκογραφίας

Οι συνθέσεις που ηχογραφήθηκαν είναι συνολικά 24. Μαζί με τις παράλληλες επανεκτελέσεις φτάνουν σε αριθμό τις 38. Ανάλογα με την εξεταζόμενη παράμετρο χρησιμοποιούνται οι δύο αυτοί αριθμοί.

Η δισκογραφική παρουσία του Παπάζογλου ως συνθέτη αφορά την πενταετία 1933-1938. Όπως φαίνεται στον ακόλουθο πίνακα η πλέον παραγωγική του χρονιά ήταν το 1934.

| ΠΙΝΑΚΑΣ 1 | | |
|------------------|-------------------|----------------|
| Έτος κυκλοφορίας | Αριθμός κομματιών | Επανεκτελέσεις |
| 1933 | 2 | |
| 1934 | 13 | 9 |
| 1935 | 5 | 4 |
| 1936 | 1 | 1 |
| 1937 | 2 | |
| 1938 | 1 | |
| Σύνολο | 24 | 14 |

Στον πίνακα 2 βλέπουμε τις δισκογραφικές εταιρίες για τις οποίες ηχογράφησε. Να σημειωθεί ότι την περίοδο που εξετάζουμε διευθυντές στην Columbia ήταν ο Κώστας Σκαρβέλης (Κούτσιας, 2020) και ο Παναγιώτης Τούντας (Gauntlett, 1985), στη His Master's Voice ο Δημήτρης Σέμσης (Βραχνός, 2019), ενώ στις Odeon και Parlophon ο Σπύρος Περιστέρης (Χονδροπήδας, 2020). Οι ηχογραφήσεις στις ΗΠΑ αφορούν ανατυπώσεις εκτός των δύο επανεκτελέσεων από τα Πολιτάκια το 1935 (Λαχανάδες, Μπαμπέσα).

| ΠΙΝΑΚΑΣ 2 | |
|-----------------------|-------------------|
| Δισκογραφική εταιρεία | Αριθμός κομματιών |
| Columbia | 15 |
| His Master's Voice | 9 |
| Odeon | 6 |
| Parlophon | 6 |
| Orthophonic (ΗΠΑ) | 4 |
| RCA Victor (ΗΠΑ) | 2 |
| Columbia USA (ΗΠΑ) | 1 |
| Decca (ΗΠΑ) | 1 |

Στον πίνακα 3 φαίνονται οι ρυθμοί που προτίμησε. Να σημειωθεί ότι εδώ τα ζείμπέκικα είναι ομαδοποιημένα χωρίς περαιτέρω διακρίσεις (αν θέλουμε να είμαστε πιο ακριβείς τα 9 εμφανίζουν ρυθμική αγωγή παλιού ζείμπέκικου και το 1 μικτή). Επίσης δεν έγινε ο διαχωρισμός χασάπικο-χασαποσέρβικο, καθώς αυτά ομαδοποιήθηκαν ανεξαρτήτως τέμπο.

| ΠΙΝΑΚΑΣ 3 | |
|-------------------------|--------------------------|
| Ρυθμική υπόσταση | Αριθμός κομματιών |
| Ζείμπέκικο | 10 |
| Απτάλικο | 5 |
| Χασάπικο | 4 |
| Καρσιλαμάς | 3 |
| Συρτό | 1 |
| Μπάλος | 1 |
| Σύνολο | 24 |

Στον πίνακα 4 φαίνονται τα τροπικά περιβάλλοντα που χρησιμοποίησε.

| ΠΙΝΑΚΑΣ 4 | | |
|-------------------|----------------------|--------------------------|
| Μακάμ | Λαϊκός δρόμος | Αριθμός κομματιών |
| Hicaz | Χιτζάζ | 5 |
| Segah | Σεγκιά | 3 |
| Huzzam | Χουζάμ | 3 |
| Mahur | Ραστ | 3 |
| Rast | Ραστ | 2 |
| Neveser | Νιαβέντ | 2 |
| - | Πειραιώτικος | 2 |
| Zirguleli Suzinak | Χιτζαζκάρ | 1 |
| Huseyni | Ουσάκ | 1 |
| Muhayyer Karcigar | Κάρτζιγαρ | 1 |
| Sabah | Σαμπά | 1 |
| Σύνολο | | 24 |

Στον πίνακα 5 παρατίθενται οι τύποι ορχήστρας που διακρίνονται σε ολόκληρη τη δισκογραφία. Το οργανολόγιο του τραγουδιού *Στρι βρε κουτσαβάκι* με τη φωνή της Άννας Παγανά παραλείπεται αφού δεν εντοπίστηκε ως ηχητικό αρχείο.

| ΠΙΝΑΚΑΣ 5 | |
|------------------------|--------------------------|
| Τύπος ορχήστρας | Αριθμός κομματιών |
| Βιολί, Μπάντζο, Κιθάρα | 6 |

| | |
|---|-----------|
| Σαντούρι, Μπάντζο, Κιθάρα | 4 |
| Βιολί, Μπάντζο, Κιθάρα, Κρουστό (Ζίλια-Καστανιέτες-Ποτηράκια) | 4 (2-1-1) |
| Δύο κιθάρες | 4 |
| Βιολί, Σαντούρι, Κιθάρα | 2 |
| Βιολί, Δύο κιθάρες | 2 |
| Σαντούρι, Δύο κιθάρες | 2 |
| Δύο κιθάρες, Μπαγλαμάς | 2 |
| Δύο κιθάρες, Μπαγλαμάς, Ποτηράκια | 2 |
| Βιολί, Σαντούρι, Μπάντζο, Κιθάρα, Ποτηράκια | 1 |
| Βιολί, Κανονάκι, Μπάντζο, Κιθάρα, Ζίλια | 1 |
| Βιολί, Κανονάκι, Κιθάρα, Ποτηράκια | 1 |
| Βιολί, Μπάντζο, Πιάνο | 1 |
| Βιολί, Ούτι, Πιάνο | 1 |
| Αρμόνικα, Δύο κιθάρες | 1 |
| Πνευστό, Δύο κιθάρες | 1 |
| Κιθάρα, Πιάνο | 1 |
| Δύο Μαντολίνα (;), Πιάνο | 1 |
| Σύνολο | 37 |

Στον πίνακα 6 βλέπουμε τις φωνές που ερμήνευσαν τις δημιουργίες του Παπάζογλου. Ο Στελλάκης Περπινιάδης εμφανίζεται ως ο βασικός τραγουδιστής του (1/3 των κομματιών). Από γυναικείες φωνές διακρίνεται μια κάποια προτίμηση στη Ρόζα Εσκενάζυ.

| ΠΙΝΑΚΑΣ 6 | |
|-----------------------|--------------------------|
| Φωνή | Αριθμός κομματιών |
| Στελλάκης Περπινιάδης | 13 |
| Ρόζα Εσκενάζυ | 5 |
| Κώστας Ρούκουνας | 5 |
| Ρίτα Αμπατζή | 3 |
| Γιώργος Κάβουρας | 2 |
| Κατίνα Χωματοπούλου | 2 |
| Τα Πολιτάκια | 2 |
| Κάκια Μένδρη | 1 |
| Στράτος Παγιουμτζής | 1 |
| Χρίστος Τσαγκαράκης | 1 |
| Μαρίκα Καναροπούλου | 1 |
| Αγγελική Παπάζογλου | 1 |
| Άννα Παγανά | 1 |
| Σύνολο | 38 |

Κεφάλαιο 4 - Ανάλυση της δισκογραφίας

Αγιοθοδωρίτισσα

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας: Columbia / D.G. 6033 / C.G. 1041

Έτος: 1934

Ρυθμική υπόσταση: 2/4 (Μπάλος-αναγράφεται ως Συρτό)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωση στη θέμελια κλίμακα): Ραστ-Mahur (σολ / rast)

Ορχήστρα: Φωνή (Στελλάκης Περπινιάδης), Βιολί, Κανονάκι, Μπάντζο (Βαγγέλης Παπάζογλου;), Κιθάρα (Κώστας Σκαρβέλης;), Ζίλια. Διεύθυνση: Κώστας Σκαρβέλης

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα (Φράση 1, Φράση 2, Φράση 3, Απόκριση)

Τροπική ανάλυση

Ήδη από την Εισαγωγή παρουσιάζεται ολόκληρη η έκταση που πρόκειται να κινηθεί το κομμάτι. Με μια κίνηση Nisabur στην οκτάβα (όξυνση έκτης βαθμίδας) παρουσιάζεται το πρώτο τονικό κέντρο. Πάνω από αυτήν εμφανίζεται ένα Segah, συνήθης κίνηση του Mahur, ενώ κάτω από αυτήν έχουμε την αναμενόμενη κινητικότητα της έβδομης βαθμίδας στα πλαίσια της διατονικής συμπεριφοράς. Η Εισαγωγή κλείνει στην πρώτη βαθμίδα.

Η φράση 1 κινείται στο άνω τετράχορδο (κάθοδος από όγδοη σε πέμπτη βαθμίδα), ενώ η φράση 2 κατεβαίνει χαμηλότερα εκθέτοντας την έβδομη και την τρίτη βαθμίδα πριν γίνει άλλη μια ατελής κατάληξη στην πέμπτη. Η φράση 3 διατηρεί την έκθεση της τρίτης ως σκαλοπάτι για τη στάση στην πέμπτη και την τελική κατάληξη στην τονική. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε καμία από τις τρεις φράσεις δεν έχουμε χαμήλωμα της έβδομης βαθμίδας (Δ.Σ.) κατά την κάθοδο. Αυτό ενισχύει την κυριαρχία της όγδοης βαθμίδας στο γενικότερο τροπικό περιβάλλον του κομματιού και διατηρεί μια σταθερά φωτεινή διάθεση.

Η τετράμετρη οργανική απόκριση (τρίτη επανάληψη φράσης 3) παρεμβάλλεται πιθανόν για λόγους συμμετρίας ώστε να ολοκληρωθεί ένα οκτάμετρο -μαζί με το τετράμετρο της φράσης 2 που λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα σε δύο οκτάμετρες φράσεις.

Σχόλια περί ρυθμού

Στην ετικέτα αναγράφεται «Συρτό». Ο ρυθμός του συρτού σήμερα γίνεται αντιληπτός ως $\downarrow \downarrow \downarrow$ και θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα ζίλια βρίσκονται αρκετά κοντά σε αυτό. Όπως σημειώνει ο Ορδουλίδης (2017):

«Σε πολλές περιπτώσεις εγείρονται σύνθετα και προβληματικά ζητήματα σχετικά με τους ρυθμολογικούς προσδιορισμούς επάνω στις ετικέτες. Αυτό συμβαίνει για δύο κύριους λόγους: Είτε η χρησιμοποιούμενη ρυθμολογική ορολογία από τους μουσικούς έχει πλέον αλλάξει, είτε ορισμένες ρυθμικές οντότητες δεν αποτελούν πλέον κομμάτι του ζωντανού ρεπερτορίου, κάτι που καθιστά δύσκολη την κατανόηση ορισμένων χρησιμοποιούμενων όρων του παρελθόντος. Ενδεχομένως, επί της ουσίας να πρόκειται για έναν διαφορετικό από αυτόν που χρησιμοποιείται σήμερα ρυθμολογικό κώδικα από την πλευρά των πρωταγωνιστών (μουσικοί, εταιρεία, ηχολήπτες κ.λπ.)»

Αυτό που παρατηρείται στο ηχητικό δείγμα είναι ότι στην Εισαγωγή και στη φράση 3 διακρίνεται ο τονισμός του μάλου $\downarrow \downarrow \downarrow$ από την κιθάρα, ενώ το υπόλοιπο κομμάτι βρίσκεται πιο κοντά στην απόδοση των 2/4 ως $\downarrow \downarrow \downarrow$ κάτι που εν μέρει υπαγορεύεται από τους τονισμούς των στίχων.

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τέσσερις στροφές που η καθεμία αποτελείται από δύο ομοιοκατάληκτους 15σύλλαβους στίχους και τέσσερις 8σύλλαβους που ομοιοκαταληκτούν σε ζεύγη (1-2, 3-4), με τον πρώτο στίχο της κάθε στροφής να επαναλαμβάνεται. Μόνο στην τελευταία στροφή ομοιοκαταληκτούν όλοι οι 8σύλλαβοι στίχοι μεταξύ τους εκτός του τρίτου.

Εμφανίζονται η τυποποιημένη έκφραση «αργά ή γρήγορα» και οι τυποποιημένες μεταφορές «μου πήρες το μυαλό», «μού 'χεις κάψει την καρδιά μου» και «θα βρεις το δάσκαλό σου». Έχουμε την πολυσύλλαβη σύνθετη λέξη «Αγιοθοδωρίτισσα» και το σύνηθες επίθετο «πεντάμορφη» (σουλτάνα). Η χρήση της λέξης «σουλτάνα» είναι αρκετά πρωτότυπη και, όπως σημειώνει ο Gauntlett (1978), εκφράζει την εξουσία που έχει η γυναίκα πάνω στον ερωτευμένο.

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι δραματοποιημένη με αποστροφή προς συγκεκριμένο πρόσωπο.

Περιεχόμενο

Πρόκειται για ερωτικό τραγούδι όπου εγκωμιάζεται το ποθητό πρόσωπο αλλά παράλληλα εκφράζεται παράπονο καθώς η «Αγιοθοδωρίτισσα» φλερτάρει με άλλους, κάτι που ο ερωτευμένος δεν μπορεί να αντέξει. Η γυναίκα εμφανίζεται ως κυρίαρχη του ερωτικού παιχνιδιού εξαιτίας της ικανότητας να πλανεύει με τα φυσικά της κάλλη (Σπυριδάκη, 2003). Όπως μας πληροφορεί ο Κουνάδης (2010)¹⁶ «Οι Άγιοι Θεόδωροι Αττικής ήταν μέρος ψυχαγωγίας τα χρόνια του Μεσοπολέμου καθώς και τόπος πευκόφυτος όπου γινόταν συλλογή της ρητίνης». Κάνει επίσης την υπόθεση ότι η «Αμερικάνα» ήταν κάποιο κέντρο διασκέδασης.

Στίχοι

Βρε Αγιοθοδωρίτισσα, πεντάμορφη στα κάλλη x2
εσύ μου πήρες το μυαλό μέσ' από το κεφάλι
Πάψε πια τα νταλγκαδάκια που 'χεις με τα σφεράκια
Αγιοθοδωρίτισσα μου μού 'χεις κάψει την καρδιά μου

Και βραδυοξημερώνουμαι μες στην Αμερικάνα x2
αχ Αγιοθοδωρίτισσα, πεντάμορφη σουλτάνα
Πάψε πια τα νταλγκαδάκια που 'χεις με τα σφεράκια
Αγιοθοδωρίτισσα μου έλα γίνε πια δικιά μου

Πειράζεις τους σφάεργηδες που 'ρχουντ' απ' την Αθήνα x2
πειράζεις κι όλα τα παιδιά που πάνε στα ρετσίνια
Πάψε πια τα νταλγκαδάκια που 'χεις με τα σφεράκια
Αγιοθοδωρίτισσα μου έλα πια στην αγκαλιά μου

Βρε Αγιοθοδωρίτισσα μάζεψε το μυαλό σου x2
γιατί αργά ή γρήγορα θα βρεις το δάσκαλο σου
Πάψε πια τα νταλγκαδάκια που 'χεις με τα σφεράκια
Αγιοθοδωρίτισσα μου πάψε πια τα νταλγκαδάκια

Στα 2'47'' υπάρχει πιθανά κάποια προσφώνηση (Γειά σου...) η οποία είναι δυσδιάκριτη.

¹⁶ Όπως αναφέρεται στο κανάλι του χρήστη Sekarius87, www.youtube.com/watch?v=VEmfY3Oopr4



Το 1947 κυκλοφορεί στην Αμερική η *Τσιαπκίνα Αμερικάνα* με τη φωνή της Βιργινίας Μαγκίδου και τον Μάρκο Μελκόν στο ούτι. Στο κομμάτι εντοπίζονται μικρές διαφοροποιήσεις στον στίχο και στη μελωδική ανάπτυξη, ενώ ο Παπάζογλου δεν αναφέρεται πουθενά στο δίσκο.



Μάλιστα στις ΗΠΑ κυκλοφορεί το 1948 και *Το παράπονου του Μάρκου με το ούτι*, με τον Μελκόν στο τραγούδι και στο ούτι. Το κομμάτι λέγεται ότι είναι του Παπάζογλου (Παπάζογλου, 2022, 160) αλλά για άλλη μια φορά αυτός δεν αναφέρεται στην ετικέτα. Ο περιγραφικός τίτλος του μάλιστα φαίνεται σκοπίμως να μην αφήνει αμφιβολίες για την πατρότητα του κομματιού.

Αγιοθωρίτισσα

Εκτέλεση: Στελλάκης Περπινιάδης

Εισαγωγή



5 Fine
Bρε

9 Φράση 1
Α γιο θω ρί τιο σα πεν τά μορ φη στα κά - λλη βρε

13
Α γιο θω ρί τιο σα πεν τά μορ φη στα κά - λλη ε

17 Φράση 2
σύ μου πή ρε ες το μυα λό μέσ - α πό το κε φά - λι - ι

21 Φράση 3
Πά ψε πια τα νταλ κα - δά - κια πούχεις με - τα σο φε ρά κια

25
Α γιο θω - δω - ρί - τι - σοά - μου μούχεις κά - ψει - την κά - ρδιά - μου

29 D.C.



Αν ήμουνα άνδρας

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας: Odeon / GA 1765 / Go 2066

Έτος: 1934

Ρυθμική υπόσταση: 2/4 (Χασάπικο)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωση στη θεμέλια κλίμακα): Χιτζάζ-Hicaz (λα / dugah)

Ορχήστρα: Φωνή (Κατίνα Χωματοπούλου/Χωματιανού), Βιολί, Ούτι, Πιάνο

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα (Φράση 1, Φράση 2, Φράση 2') - Σύντομη παραλλαγή Εισαγωγής

Τροπική ανάλυση

Ο συνθέτης εισάγει το κομμάτι μέσω της έβδομης βαθμίδας, αναδεικνύοντας το ψηλό διατονικό τετράχορδο (έκτη βαθμίδα μεταβαλλόμενη) με διαδοχικές στάσεις σε έκτη, πέμπτη και δεύτερη πριν καταλήξει στην τονική. Στην Εισαγωγή εμφανίζεται το χρωματικό πέρασμα 5-6-6#-7, το οποίο θα δούμε ξανά, να εισάγει τη φράση 2.

Οι στίχοι εισάγονται με μετάβαση στο χαμηλό πεντάχορδο και ακολουθούν συνεχείς εναλλαγές μεταξύ των περιοχών άνω και κάτω από την πέμπτη βαθμίδα, που σηματοδοτούνται από καταλήξεις σε τονική-πέμπτη (φράση 1), προσαγωγή-πέμπτη (φράση 2) και προσαγωγή-τονική (φράση 2'). Οι στάσεις στον προσαγωγή δίνουν τη γνωστή αίσθηση του Nikriz.

Μπορούμε να πούμε ότι ενώ βρισκόμαστε σε περιβάλλον Hicaz που θεμελιώνεται στο λα, ολόκληρη η σύνθεση οριοθετείται από την έβδομη βαθμίδα (σολ) και τον προσαγωγή (κάτω σολ), που διαδραματίζουν και οι δύο σημαντικό ρόλο στη μελωδική ανάπτυξη.

Σχόλια περί ρυθμού

Ο στίχος κάθε φορά εισάγεται σε άρση.

Σχόλια περί οργάνων

Το ρόλο συνοδείας (παράλληλα με σολιστικό) έχει εδώ το πιάνο, επιλογή σπάνια στο ρεπερτόριο του Παπάζογλου, καθώς συναντάται μόνο σε άλλο ένα χασάπικο, της ίδιας

χρονιάς (*Μπαμπέσα*, εκτέλεση Μένδρη), πλην των δύο επανεκτελέσεων από τα Πολιτάκια στις ΗΠΑ (1935). Επίσης είναι η μοναδική φορά που συναντάμε το ούτι, το οποίο εδώ δεν αναδεικνύει τις διασηματικές και υφολογικές δυνατότητές του.

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε πέντε στροφές που η καθμία αποτελείται από δύο ομοιοκατάληκτους 15σύλλαβους στίχους, με τον δεύτερο στίχο της κάθε στροφής να επαναλαμβάνεται.

Εμφανίζονται τα διμερή σχήματα (ταυτολογίας) «Πειραία και Αθήνα» και «στις μίρες και στα καμπαρέ», η αντίθεση «μα βλαστημά τη μάνα μου», το επίθετο «φίνο» (κουτσαβάκι) αλλά και το «φίνα» ως επίρρημα. Το «για της γυναίκας την καρδιά» (μορφή του «της γυναίκας η καρδιά») είναι λογοτυπικό σχήμα. Επίσης διμερές σχήμα (αντίθεσης) μπορεί να θεωρηθεί και το «και Βάγγο να με λέγανε κι ας μη με λέγαν Ντίνα» που έχει τη μορφή αβ ~ -β-α.

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι μικτή συνδιάζοντας περιγραφή και δραματοποίηση με τη χρήση της αποστροφής «αχ βρε ντουνιά» που δίνει τη ψευδαίσθηση ακροατή.

Περιεχόμενο

Πρόκειται για κομμάτι όπου σχολιάζονται οι κοινωνικοί περιορισμοί που υφίσταται η γυναίκα εξαιτίας του φύλου της. Αυτά που η πρωταγωνίστρια απαριθμεί ως αντρικές αποκλειστικότητες είναι η σεξουαλική ελευθερία, η οικονομική άνεση, η καλοπέραση και το μάγικο φέρσιμο. Στην τελευταία στροφή αποτυπώνεται η αντίληψη ότι το πρόβλημα έγκειται στη γυναικεία φύση που εγγενώς μειονεκτεί. Η αντίληψη αυτή εκφράζεται εύγλωττα και από τον Παντελή Καρίβαλη στη συνέντευξη με τον Παναγιώτη Κουνάδη σχετικά με την προσωπικότητα της κουνιάδας του, Ρίτας Αμπατζή: «Θες για άντρα πιάσ'τηνε, θες για γυναίκα πιάσ'τηνε, πώς να σου δώσω να καταλάβεις... [...] τα αισθήματά της ήτανε αντρίκια, δηλαδή πέρα για πέρα».

Παρόλο που άλλες αναγνώσεις¹⁷ θεωρούν το τραγούδι αναφορά στη λεσβιακή φύση, η απαξίωση της γυναικείας φύσης από μια γυναίκα, δεν υποδεικνύει απαραίτητα κάτι τέτοιο. Καθώς η πρωταγωνίστρια βλαστημά επανειλημμένα (τη μάνα της και τον ντουνιά

¹⁷ <https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=1&recid=4026>

ολόκληρο), δίνεται περισσότερο η αίσθηση ενός πλάσματος παγιδευμένου παρά ενός ανεκπλήρωτου σεξουαλικού πόθου.

Παραπλήσιας θεματολογίας είναι το *Γίνομαι άντρας* (1933) του Παναγιώτη Τούντα, στο οποίο η πρωταγωνίστρια μεταμφιεσμένη σε άντρα καταφέρνει να μπει στον κόσμο των απαγορευμένων αρσενικών απολαύσεων μέχρι η απάτη να ανακαλυφθεί, οπότε από «αδέρφι» μετατρέπεται σε άλλο ένα αντικείμενο του πόθου («αχ αγοροκοριτσάρα»).

Στίχοι

Αν ήμουν άντρας θα 'καιγα Πειραιά και Αθήνα
και Βάγγο να με λέγανε κι ας μη με λέγαν Ντίνα x2

Θα είχα γυναίκες γκόμενες την εβδομάδα δέκα
μα βλαστημώ τη μάνα μου που μ' έκανε γυναίκα x2

Πάντα θε να φερνόμουνα σα φίνο κουτσαβάκι
στο χέρι μου θα κράταγα με φούντα μπεγλεράκι x2

Και θα γυρνούσα με ταξί Πειραιά και Αθήνα
στις μπίρες και στα καμπαρέ να την περνάω φίνα x2

Αχ, βρε ντουνιά σε βλαστημώ, γιατί' είμ' αδικημένη
για της γυναίκας την καρδιά δεν είμαι γεννημένη x2



Πρόκειται για την πρώτη του ηχογράφιση στην Odeon και στην ετικέτα αναγράφεται ως «N. Παπάζογλου», όπως και στη δεύτερη του ηχογράφιση στην ίδια εταιρεία, του κομματιού *Μπαμπέσα*, εκτέλεση Κ. Μένδρη.

Αν ήμουν α άνδρας

Εκτέλεση: Κατίνα Χωματοπούλου

Εισαγωγή

6 Φράση 1
Αν ή μουν ά ντράς θα' και

11
γα Πει ραί α και - Α θή - να

16 Φράση 2
και Βά γγο να - με λέ - γα -

21
νε κιας μη με λέ γαν Ντί - να

26 Φράση 2'
και Βά γγο να - με λέ - γα - νε κιας μη με

31 Fine
λέ - γαν - Ντί - να

35 Σύντομη παραλλαγή εισαγωγής D.S. al Fine
Θα

Αργιλές

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας: Columbia / D.G. 494 / W.G. 697

Έτος: 1933

Ρυθμική υπόσταση: 9/4 (Ζεϊμπέκικο παλιό)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα): Χιτζάζ-Hicaz (λα / dugah)

Ορχήστρα: Φωνή (Στελλάκης Περπιτιάδης), «Κανόνι»-Σαντούρι (Μανώλης Μαργαρώνης), Κιθάρα Σολιστική, Κιθάρα Συνοδείας

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα Α, Απόκριση Α - Θέμα Β, Απόκριση Β - Θέμα Γ (Γ1, Γ2)

Τροπική ανάλυση

Η Εισαγωγή αναπτύσσεται στην περιοχή γύρω από την τονική (προσαγωγέας σε απόσταση ημιτονίου) δίνοντας μια αίσθηση Zirgule, συνημμένων δηλαδή χρωματικών υπομονάδων. Έχουμε μια ατελή κατάληξη στη δεσπόζουσα πέμπτη βαθμίδα και στην τονική.

Καθώς εισάγεται το τραγούδι, το Zirgule εγκαταλείπεται κι έχουμε ένα κλασσικό άνοιγμα του Hicaz μέσω της υποτονικής του (απόσταση τόνου), με αίσθηση NIKRIZ. Στο θέμα Α το κέντρο βάρους της μελωδικής ανάπτυξης είναι χαμηλό, με μια στάση στην τρίτη βαθμίδα και κατάληξη στην τονική.

Το θέμα Β μετατοπίζει το κέντρο βάρους ελαφρώς ψηλότερα με εναλλαγή μεταξύ τρίτης βαθμίδας και τονικής.

Η κορύφωση έρχεται στη φράση Γ1 με εναλλαγή μεταξύ πέμπτης βαθμίδας και τονικής, πριν την τελική κατάληξη στην τονική, με ενδιάμεσες στάσεις στη δεύτερη βαθμίδα (φράση Γ2).

Σχόλια περί ρυθμού

Καθώς εισάγονται οι στίχοι ο ρυθμικός βηματισμός του παλιού ζεϊμπέκικου που διατρέχει το κομμάτι συνδιάζεται προσωρινά με φραζάρισμα νέου ζεϊμπέκικου, κάτι που διατηρούν και τα όργανα κατά την απόκριση:



Παρόλο που σε όλη του την έκταση το κομμάτι παραμένει ζεϊμπέκικο, εντούτοις η εισαγωγή στίχων στο τέλος του μέτρου δίνει μια ψευδαίσθηση απτάλικου. Ήδη το θέμα Β δίνει μια υποψία καθώς προετοιμάζεται από το επιφώνημα (ναι) στο τέλος της οργανικής απόκρισης Α. Το θέμα Γ εισάγεται στο τέλος της οργανικής απόκρισης Β καταλαμβάνοντας μάλιστα τους τρεις τελευταίους χρόνους του μέτρου. Έτσι η ολοκλήρωση μιας νοηματικής φράσης προηγείται της ολοκλήρωσης ενός τυπικού μέτρου του ζεϊμπέκικου.

Σχόλια περί οργάνων

Παρόλο που στην ετικέτα αναγράφεται το κανονάκι αλλά και προσφωνάται, η χροιά του οργάνου παραπέμπει σε μεταλλικές χορδές σαντουριού.

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τρεις στροφές που η καθεμία αποτελείται από οκτώ δσύλλαβους στίχους, οι οποίοι όμως εμπλουτίζονται με επιφωνήματα, τσακίσματα και γυρίσματα (άιντε, καλέ μου κλπ) ώστε να εφαρμόσουν στο μελωδικό κείμενο. Η ομοιοκαταληξία εμφανίζεται μεταξύ ζευγών (1-2, 3-4 κλπ), πλην του δεύτερου στίχου της δεύτερης στροφής όπου εμφανίζεται μια χαλαρή ρίμα μεταξύ των πρώτων μερών των στίχων («λέγαμε», «κλαίγαμε»).

Εμφανίζονται τα επίθετα «παινεμένε» και «καμμένε», η μεταφορά «να σπάσω νταλγκαδάκι», οι ρητορικές ερωτήσεις «που'ν'τα νιάτα μας» και «τι θα γενεί το χάλι μου», το διμερές σχήμα (ταυτολογίας) «δερβίση μου κι αλάνι μου», η τυποιημένη έκφραση «της τύχης μου'τανε γραφτό», η προσωποποίηση του αργιλέ και των μερών του (καλάμι, λουλάς).

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι μικτή, συνδιάζοντας περιγραφή με δραματοποίηση όπου ολόκληρο το κομμάτι είναι μια αποστροφή προς ένα άψυχο αντικείμενο.

Περιεχόμενο

Πρόκειται για μια τυπική «αυτοπαρουσίαση του σιναφιού των χασικλήδων», όπου ο σκοπός της χασισοποσίας είναι η λήθη από στεναχώριες και σκοτούρες (Aulin & Vejleskov, 1991, 139). Το κομμάτι εμφανίζει στοιχεία και από τις τρεις θεματικές ενότητες

του Gauntlett (1985) καθώς γίνονται αναφορές στα βάσανα του έρωτα αλλά και στην παρέλευση της νιότης. Στα θέματα Α και Β έχουμε περιγραφή, ενώ στο θέμα Γ1 (στις δύο πρώτες στροφές) η πλοκή ζωντανεύει με την κορύφωση και άνοδο της μελωδίας στην πέμπτη βαθμίδα και παράλληλη χρήση προστακτικής (μίλα, τράβηχ'το) καθώς γινόμαστε μάρτυρες της «κουβέντας» του πρωταγωνιστή με τον αργιλέ που παίρνει τη μορφή πιστού φίλου και συνοδοιπόρου στις δυσκολίες. Στην τρίτη στροφή ο Παπάζογλου εισάγει στο κάδρο «πέντε μάγκες», ανοίγοντας την εστίαση από τους καημούς του ενός στους καημούς των πολλών. Στην τρίτη στροφή εμφανίζεται το τρίπτυχο χασίς-μαπαλαμάς-τζόγος, κάτι σύνηθες στα «χασικλίδικα» κομμάτια του Παπάζογλου αλλά και γενικότερα στη σχολή του καφέ-αμάν (Aulin & Vejleskov, 1991). Στον *Ξεμάγγα* (1935) συναντάμε μια παρόμοια συνομιλία με το «κουτόχορτο» και το «τσιμπούκι», τα οποία όμως ο πρωταγωνιστής καθιστά υπεύθυνα για την κατρακύλα στη ζωή του και τα αποκηρύττει με πάθος.



Στίχοι

Αργιλέ μου παινεμένη άιντε που 'ν' τα νιά- τα νιάτα μας καμμένη
Ναι, που σε γιόμιζα μαυράκι για να σπάσω νταλγκαδάκι
Μίλα κι εσύ καλάμι μου, δερβίση μου και αλάνι μου
Τι θα γενεί το χάλι μου πες μου κι εσύ καλάμι μου, καλέ μου

Αργιλέ μου πάρε βόλτα άιντε για να θυ- να θυμηθώ τα πρώτα
Μα-ζί τα λέγαμε τα βάσανα μας κι όλο κλαίγαμε, το παιδί μου
Λουλά μου κι εσύ τράβηχ'το, λουλά μου κι εσύ τράβηχ'το
της τύχης μου 'τανε γραφτό, μαύρα 'ν' τα μάτια π' αγαπώ, καλέ μου

Πέντε μάγκες συζη-τούνεαργιλέ μου να σε πιούνε
Το μαπαλαμά να πιάσουνε ώσπου να χαρμανιάσουνε, το παιδί μου
Και στο μπαρμπούτι να ριχτούν, και στο μπαρμπούτι να ριχτούν
ωσότου να καθαριστούν τον άργιλε να θυμηθούν, αργιλέ μου

-Γειά σου Στελλάκη!

-Γειά σου Μαργαρώνη με το κανονάκι σου!

Αργιές

Εκτέλεση: Στελλάκης Περπινιάδης



Βάλε με στην αγκαλιά σου

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας:

1) His Master's Voice / AO 2206 / OGA 168-1 και ανατύπωση στην Αμερική Orthophonic / S-677A

2) Columbia / D.G. 6033 / C.G. 1014

3) Odeon / GA 1821 / Go 2171

Έτος: 1934

Ρυθμική υπόσταση: 9/4 (Ζεϊμπέκικο παλιό)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωση στη θεμέλια κλίμακα): Ουσάκ-Huseyni (λα / dugah)

Ορχήστρα:

1) Φωνή (Ρόζα Εσκενάζυ), Βιολί, Μπάντζο (Βαγγέλης Παπάζογλου;), Κιθάρα, Ποτηράκια

2) Φωνή (Στελλάκης Περπινιάδης), Σαντούρι (Μανώλης Μαργαρόνης;), Μπάντζο (Βαγγέλης Παπάζογλου;), Κιθάρα (Κώστας Σκαρβέλης;), Διεύθυνση: Κώστας Σκαρβέλης

3) Φωνή (Μαρίκα Καναροπούλου), Κιθάρα Σολιστική (Σπύρος Περιστερής;), Κιθάρα Συνοδείας, Μπαγλαμάς, Ποτηράκια, Διεύθυνση: Σπύρος Περιστερής

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα (Φράση 1, Φράση 2, Φράση 2', Φράση 3) - Οργανικό θέμα [μόνο στην εκτέλεση 1]

Τροπική ανάλυση

Η Εισαγωγή ξεκινάει με μια θεαματική κάθοδο από την έβδομη βαθμίδα ως την τονική και συνεχίζει με άνοδο από την πέμπτη ως την οκτάβα. Έτσι οριοθετείται η κεντρική περιοχή του Huseyni και παρουσιάζεται αμέσως η κινητικότητα της έκτης βαθμίδας (οξυμένη στην άνοδο, φυσική στην κάθοδο). Η Εισαγωγή κλείνει με βηματική κάθοδο από την έβδομη ως την τονική.

Η φράση 1 κινείται στο πεντάχορδο Huseyni με δεσπόζουσα την πέμπτη βαθμίδα στην οποία γίνονται και οι ατελείς καταλήξεις.

Η φράση 2 πραγματοποιεί άνοδο ως την οκτάβα (εμφάνιση Δ.Σ.), κάθοδο στην τονική και χρήση μιας κίνησης με αίσθηση ματζόρε, εκκινώντας από την τρίτη βαθμίδα με ατελή κατάληξη στην πέμπτη. Η φράση επαναλαμβάνεται (2') κάνοντας τώρα ατελή κατάληξη στην τέταρτη βαθμίδα που οδηγεί στη φράση 3.

Η φράση 3 δείχνει το τετράχορδο Ussak στη βάση κι έπειτα με άλμα στην περιοχή της οκτάβας ξεκινάει μια τελική καθοδο που διατρέχει τη βασική οκτάβα.

Το οργανικό θέμα δίνει μια παραπάνω έμφαση στο τετράχορδο Ussak στη τονική.

Σχόλια περί ρυθμού

Το κομμάτι έχει κάποιες ρυθμικές ιδιαιτερότητες όπως την έναρξη της Εισαγωγή με πυκνές ρυθμικές αξίες (δέκατα έκτα) και την ανάπτυξη της ρυθμικής ιδέας που δίνει εμφατικά τους χρόνους 3 και 4. Η ιδέα αυτή εμφανίζεται επίσης στο *Λαθρέμπορα* και τη *Μαρίκα χασικλού* της ίδιας χρονιάς (1934): ♩ ♩ ♩ ♩

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τέσσερις στροφές που η καθεμία αποτελείται από τέσσερις δσύλλαβους στίχους. Έμφανίζεται η ιδιαιτερότητα ότι ο πρώτος στίχος επαναλαμβάνεται τρεις φορές πριν την ολοκλήρωση του νοήματος που φέρνει ο δεύτερος, δίνοντας έτσι την αίσθηση ενός επιπλέον εισαγωγικού δίστιχου. Η ομοιοκαταληξία εμφανίζεται μεταξύ των στίχων 1-2 και 3-4. Οι στίχοι 3 και 4 επανέρχονται σε κάθε στροφή εν είδει ρεφραίν, εκτός της τελικής στροφής του κομματιού όπου διαφοροποιείται ο στίχος 4.

Το κομμάτι εμφανίζει μεγάλη επαναληπτικότητα φράσεων που προσδίδει συναισθηματική φόρτιση και εκφράζει την έντονη επιθυμία. Η προσφώνηση της αγαπημένης ως «φώς μου» εκφράζει το πόσο σημαντική είναι για τον πρωταγωνιστή (Σμαραγδή, 2012). Έχουμε την τυποποιημένη έκφραση «μη μας πάρουνε χαμπάρι». Επιπλέον έχουμε το ζεύγος αντιθετικών εννοιών «βάλε με»-«βγάλε με» το οποίο εμφανίζεται με τη μορφή αβα ~ γ-α (βάλε με, φως μου, βάλε με ~ και πριν να φέξει, βγάλε με).

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι δραματοποιημένη καθώς ολόκληρο το κομμάτι αποτελεί αποστροφή προς συγκεκριμένο πρόσωπο.

Περιεχόμενο

Πρόκειται για ένα τολμηρό ερωτικό τραγούδι όπου ο πρωταγωνιστής επιθυμεί επίμονα και με κάθε τρόπο να πείσει την αγαπημένη του να σμίξουν κρυφά, παρόλο που κάτι τέτοιο απαγορεύεται από τη μάνα της και την κοινωνία εν γένει, εάν δεν τους ενώνουν τα δεσμά

του γάμου. Σύμφωνα με τα λεγόμενα της Αγγέλας στον Κουνάδη, ο ίδιος ο Παπάζογλου υποχρεώθηκε από τον πατέρα του να παντρευτεί την πρώτη του σύζυγο αφού πρώτα «την έκλεψε» και «την κατέστρεψε» (εννοώντας προφανώς την κοινωνική αντιμετώπιση της σεξουαλικής πράξης εκτός γάμου). Η νοηματική ανάπτυξη του κομματιού είναι τόσο λιτή και άμεση που καθίσταται διαχρονική, καθώς έχει καταφέρει μέχρι και σήμερα να ανήκει στο στάνταρ ρεπερτόριο ποικίλων μουσικών χώρων (ρεμπέτικο, σμυρνέϊκο, παραδοσιακό, λαϊκό).

Το *Βάλε με στην αγκαλιά σου* είναι η έτερη σύνθεση του *Ζουρλοπαινεμένης γέννα*, τα μοναδικά δύο κομμάτια που εντάσσονται στην τροπική οικογένεια του Ussak, το οποίο φαίνεται ο Παπάζογλου να ταυτίζει με την ερωτική επιθυμία. Ουσιαστικά πρόκειται για την ελαφριά εκδοχή του, από μελωδικής και στιχουργικής άποψης. Το *Βάλε με στην αγκαλιά σου* μένει πιο πιστό στην αίσθηση του Ussak (στην τονική και στην πέμπτη), χωρίς έντονες προσμίξεις, παρά μόνο κάποιες πολύ διακριτικές υποψίες ματζόρε.

Στίχοι

Βάλε με στην αγκαλιά σου, βάλε με στην αγκαλιά σου
Βάλε με στην αγκαλιά σου για να κοιμηθώ κοντά σου x2
Βάλε με, φως μου, βάλε με, και πριν να φέξει βγάλε με

Μη φοβάσαι τη μαμά σου, μη φοβάσαι τη μαμά σου
Μη φοβάσαι τη μαμά σου, βάλε με στην κάμαρά σου x2
Βάλε με, φως μου...

Βάλε μ' από το πορτί σου, βάλε μ' από το πορτί σου
Βάλε μ' από το πορτί σου για να κοιμηθώ μαζί σου x2
Βάλε με, φως μου...

Βάλε μ' από το ντουβάρι, βάλε μ' από το ντουβάρι
βάλε μ' από το ντουβάρι, μη μας πάρουνε χαμπάρι x2
Βάλε με, φως μου, βάλε με, κι από τη μάντρα βγάλε με

-Γειά σου Ροζίτα μου!

Διαφορές εκτελέσεων

Να αναφερθεί ότι στην εκτέλεση που καταγράφηκε και αναλύθηκε, εμφανίζεται μια ιδιαιτερότητα ως προς τη θέση της δεύτερης βαθμίδας, η όποια ούτως ή άλλως στα μακάμ της οικογένειας του Ussak εμφανίζει ρευστότητα. Στην Εισαγωγή λοιπόν, έχουμε μια δεύτερη τελείως χαμηλωμένη (σε ύφεση) από το βιολί. Η Εσκενάζυ κατά το τραγούδισμα

εκτελεί την ίδια βαθμίδα ψηλότερα (ποτέ σε ύφεση, αλλά ούτε και φυσική) ανάλογα με την πορεία της μελωδίας. Είναι ενδιαφέρον ότι στο οργανικό θέμα (που εντοπίζεται μόνο στη συγκεκριμένη εκτέλεση) ακούμε το βιολί να παίζει την ίδια νότα σε φυσική θέση, κάτι που ως τότε δεν εμφανίζεται. Δηλαδή από το βιολί ακούμε τις ακραίες τιμές της δεύτερης βαθμίδας (ύφεση, φυσική) ενώ από τη φωνή τις ενδιάμεσες που καθορίζονται από τη μελωδική πορεία.

Στην εκτέλεση με τον Περπινιάδη τα όργανα επιχειρούν να παίξουν tutti, συμπεριλαμβανόμενης της κιθάρας που σε πολλά σημεία εκτελεί τη μελωδία στη μπάσα περιοχή και στα υπόλοιπα επιστρατεύει ρυθμική ισοκρατηματική συνοδεία. Το τρίτο όργανο διακρίνεται πολύ δύσκολα καθώς αναδεικνύεται κυρίως στην Εισαγωγή για να εκτελέσει το γρήγορο καθοδικό πέρασμα που κατά πάσα πιθανότητα ήταν δύσκολο να εκτελεστεί σε αυτή την ταχύτητα από το σαντούρι. Κι εδώ εμφανίζεται το ζήτημα της θέσης της δεύτερης βαθμίδας, καθώς στην κάθοδο της πρώτης Εισαγωγής παίζεται αρκετά ψηλά (σχεδόν φυσική θέση) πράγμα που μπερδεύει την κιθάρα η οποία στη δεύτερη Εισαγωγή αποκαλύπτει την αβεβαιότητα αυτή. Στις υπόλοιπες εισαγωγές η βαθμίδα παίζεται σε ύφεση, όπως και στην προηγούμενη εκτέλεση.

Η εκτέλεση με την Καναροπούλου διαφοροποιείται περισσότερο, πιθανόν μετά από δημιουργική παρέμβαση του Περιστέρη (που παίζει και το σολιστικό όργανο), σε κάποιες καταλήξεις (οργανικές και φωνητικές), στο πάτημα των συλλαβών πάνω στη μελωδία και στην παρουσία οργανικής απόκρισης μετά τη φράση 2'. Σχετικά με τη διαχείριση της δεύτερης βαθμίδας, η φωνή και εδώ ακολουθεί την ασυγκέραστη λογική, ενώ η σολιστική κιθάρα (καθώς δεν μπορεί να εκφράσει όλες τις διαβαθμίσεις ενός φθόγγου) επιστρατεύει το χρωματικό πέρασμα από τις δύο ακραίες θέσεις, φυσική και ύφεση.



Βάλε με στην αγκαλιά σου

Εκτέλεση: Ρόζα Εσκενάζυ



Ζουρλοπαινεμένης γέννα

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας:

1) His Master's Voice / AO 2191 / OGA 26-1

2) Columbia / D.G. 5067 / C.G. 1109

Έτος: 1934

Ρυθμική υπόσταση: 9/8 (Καρσιλαμάς)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα): Κάρτζιγαρ-Muhayyer Karcigar (λα / dugah)

Ορχήστρα:

1) Φωνή (Ρίτα Αμπατζή), Βιολί, Μπάντζο (Βαγγέλης Παπάζογλου;), Κιθάρα

2) Φωνή (Στελλάκης Περπινιάδης), Βιολί, Σαντούρι (Μανώλης Μαργαρώνης;), Κιθάρα

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα (Φράση 1, Απόκριση 1, Φράση 2, Απόκριση 2, Φράση 2')



Τροπική ανάλυση

Το κομμάτι εισάγεται με ένα ανέβασμα από την τέταρτη στην οκτάβα που δείχνει την περιοχή αυτή ως Rast, όπως συμβαίνει στα πλαίσια ενός Ussak περιβάλλοντος. Παρόλα αυτά η ένατη σε ύφεση μας υποψιάζει πως κάτι άλλο συμβαίνει όπως αποκαλύπτεται στα μισά της Εισαγωγής όπου εμφανίζεται το Hicaz στην τέταρτη, οδηγώντας σε ένα περιβάλλον Karcigar. Ο χαρακτηρισμός του κομματιού ως Muhayyer Karcigar οφείλεται στο ότι αναπτύσσεται στην περιοχή περί της οκτάβας και έτσι ακολουθεί καθοδική πορεία προς την τονική. Η Εισαγωγή ολοκληρώνεται με μια πολύ μικρή αίσθηση Nikriz στην τέταρτη βαθμίδα και κατάληξη στην τονική.

Το θέμα ξεκινάει κι αυτό από την τέταρτη με ανέβασμα Rast (ως την έβδομή του) κι έπειτα καθοδικά δείχνει ένα Rast στην έβδομη, που φυσικά κρύβει μέσα του το Ussak στην οκτάβα. Η απόκριση 1 φέρνει ξανά στο προσκήνιο το Rast στην τέταρτη.

Η φράση 2 μας αποκαλύπτει ένα Nikriz στην τρίτη το οποίο με ένα εκτεταμένο ανεβοκατέβασμα μεταλλάσσεται σε Hicaz, μέσω ατελούς κατάληξης στην τέταρτη. Στην απόκριση έχουμε ξανά ένα Rast, αναμενόμενο κάτω από το Hicaz, δηλαδή Rast στην υποτονική. Η φράση 2 επαναλαμβάνεται περνώντας από το Nikriz στην τελική Ussak κατάληξη στην τονική.

Σχόλια περί ρυθμού

Οι ρυθμικές ιδιαιτερότητες του κομματιού είναι δύο. Στην Εισαγωγή αλλά και σε όλες τις φράσεις του θέματος το πρώτο διάρι του καρσιλαμά ξεκινάει με παρεστιγμένο όγδοο (♩♩). Ρυθμικό ενδιαφέρον στο θέμα δίνεται επίσης καθώς η μορφή του τελικού τριαριού του καρσιλαμά εναλλάσσεται μεταξύ  και 

Σχόλια περί οργάνων

Και οι δύο τραγουδιστές κλείνουν το θέμα όχι στην τονική αλλά στην οκτάβα. Αυτό έρχεται ως επιλογή συχνοτικής περιοχής και όχι ως τροπικό φαινόμενο. Πρόκειται για κομμάτι με έκταση που ξεπερνάει την οκτάβα κάτι που σημαίνει ότι η φωνή δεν θα έχει την ίδια δύναμη σε όλες τις περιοχές. Έτσι για το κλείσιμο, και οι δύο τραγουδιστές μεταπηδούν στην ψηλή φωνητική περιοχή κορυφώνοντας τον νταλγκά, όπως απαιτεί το κομμάτι, καθώς ένα κλείσιμο στη χαμηλή περιοχή θα αφαιρούσε ένταση και έμφαση.

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τρεις στροφές που η καθεμία αποτελείται από δύο ομοιοκατάληκτους 15σύλλαβους στίχους με τον κάθε στίχο να επαναλαμβάνεται.

Η πολυσύλλαβη σύνθετη λέξη «ζουρλοπαινεμένης» αποτελεί πιθανότατα λεξιπλασία του ίδιου του Παπάζογλου καθώς δεν εντοπίζεται κάπου αλλού πέρα από το συγκεκριμένο τραγούδι. Έχουμε εμφάνιση επανάληψης που προσδίδει συναισθηματική φόρτιση καθώς και της μεταφοράς «το σεβντά να σβήσεις», έκφραση έντονου πάθους. Η έκφραση «μην ακούς κανένανε», παραπέμπει στο «μα εμέ για τον κουτόκοσμο τα μάτια μου δεν κλαίνε» (*Ντερβίσενα*) αλλά και στο «για τον κόσμο μη σε μέλλει τι θα πει στη γειτονιά» (*Σπάστα φως μου για τα μένα*, στίχοι Πετροπουλέα, μουσική Σέμση), γενικότερα σε μια παρότρυνση προς την αδιαφορία για την κοινή γνώμη και την επιδίωξη των προσωπικών επιθυμιών, μοτίβο που συναντάται συχνά στις αστικές λαϊκές συνθέσεις της εποχής.

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι δραματοποιημένη καθώς ολόκληρο το κομμάτι αποτελεί αποστροφή προς συγκεκριμένο πρόσωπο.

Περιεχόμενο

Πρόκειται για το πιο ερωτικό κομμάτι του Παπάζογλου, κάτι που υποδηλώνεται από το κορυφαίο δέσιμο των στίχων με τη μελωδική ανάπτυξη. Ουσιαστικά ολόκληρη η μελωδική πορεία είναι μια συνεχής εναλλαγή αισθήσεων, Rast-Ussak, Hicaz-Nikriz, ματζόρε-μινόρε, χαρά-πόνος, φως-σκοτάδι, αυτό ακριβώς που είναι ένας έρωτας βιωμένος, θέμα σπάνιο στα κομμάτια του Παπάζογλου που συνήθως αφορούν την ανεκπλήρωτη επιθυμία ή την εξαπάτηση. Η επιμονή του Rast στις οργανικές αποκρίσεις δίνει μια αίσθηση ότι παρά τις δυσκολίες και τον πόνο, το φως είναι αυτό που υπερτερεί. Σε όλο το κομμάτι ο πρωταγωνιστής επιστρατεύει την προστακτική για να επικοινωνήσει με ευθύτητα την αβάσταχτη επιθυμία του στο άλλο πρόσωπο, την ελπίδα για συγχώρεση και επανασύνδεση.



Στίχοι

Ζουρλοπαινεμένης γέννα, έλα στην αγκάλη μου x2
Κι ό,τι σου 'χω καμωμένα κάνε τα χαλάλι μου x2

Έλα το σεβντά να σβήσεις πο' 'χω εγώ για σένανε x2
Και για τα παλιά μας ντέρτια μην ακούς κανένανε x2

Ζουρλοπαινεμένης γέννα, ζούρλανες και μένανε x2
Τη μανούλα μου λυπήσου γιατί μ' έχει ένανε x2

-Γειά σου ζουρλοπαινεμένης γέννα!

Διαφορές εκτελέσεων

Η εκτέλεση με τον Περπινιάδη εμφανίζει στην Εισαγωγή ορισμένες διαφορές σε επίπεδο μελωδικής ανάπτυξης. Συγκεκριμένα, η ένατη σε ύφεση εμφανίζεται και εδώ, προετοιμάζοντας όμως για μια κατάληξη Kurdi (με τη δεύτερη βαθμίδα σε πλήρη ύφεση)

στην τονική, καθώς στην τέταρτη δεν εμφανίζεται Hicaz αλλά Buselik. Η Εισαγωγή κλείνει με ένα χρωματικό καθοδικό πέρασμα της δεύτερης βαθμίδας, καθώς το σαντούρι επιχειρεί να προσομοιάσει ένα Ussak. Το τραγούδι δεν εμφανίζει σημαντικές διαφοροποιήσεις, εκτός του ότι η φωνή κλίνει προς μεγαλύτερο συγκερασμό, κάτι στο οποίο οδηγεί αναπόφευκτα η κυρίαρχη παρουσία του σαντουριού.

Ζουρλοπαινεμένης γέννα

Εκτέλεση: Ρίτα Αμπατζή

Εισαγωγή

3

5 Φράση 1
 Ζου ρλο παι νε μέ νης γέ - ννα έ λα στη-ν α - γκά - λη μου

7

8 Φράση 2
 Κιό τι σου 'χω κα μω μέ - να κά - νε - τα - χά - λα - λι μου

10

11 Φράση 2'
 Κιό τι σου 'χω κα μω μέ - να κά - νε - τα - χά - λα - λι μου D.C.

13

15 1.

17 2.

Η Βολιιώτισσα

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας: His Master's Voice / ΑΟ 2189 / ΟGA 69 και ανατύπωση στην Αμερική Orthophonic / S-748-B

Έτος: 1934

Ρυθμική υπόσταση: 8/8 (Συρτό)

Λαϊκός δρόμος (με τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα): Πειραιώτικος (σολ / rast)

Ορχήστρα: Φωνή (Ρόζα Εσκενάζυ), Βιολί, Μπάντζο (Βαγγέλης Παπάζογλου;), Κιθάρα, Ζίλια (Ρόζα Εσκενάζυ;)

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα Α (Α1, Α2), Απόκριση Α2 - Θέμα Β (Β, Α2) - Ταξίμι βιολί (20 μέτρα)

Τροπική ανάλυση

Η Εισαγωγή εκκινεί στην ψηλή περιοχή περί της οκτάβας (όπου δομείται τετράχορδο Ηicaz) και σταδιακά αποτυπώνει τη μεσαία και τη χαμηλή περιοχή με κατάληξη στην τονική.

Το θέμα Α αρχίζει την αφήγηση κινούμενο ανοδικά από την τονική στην πέμπτη (Α1) και ολοκληρώνεται με καθοδικές προσεγγίσεις της πέμπτης και της τονικής (Α2). Στο θέμα αυτό έχουμε την τέταρτη βαθμίδα πότε φυσική και πότε οξυμένη, κάτι που εντείνει την εντύπωση που προκαλεί η όξυνση όταν εμφανίζεται.

Στο θέμα Β έχουμε εκρηκτική κορύφωση με τη μελωδία να κινείται γύρω από την οκτάβα. Στο δεύτερο μέτρο του θέματος η οξυμένη τέταρτη αναιρείται για άλλη μια φορά, για μια κατάληξη Νικρίζ πάνω σε αυτήν. Με επαναφορά της φράσης Α2 ακολουθεί μερική χαλάρωση με ατελή κατάληξη στην πέμπτη και κλείσιμο στην τονική.

Σχόλια περί ρυθμού

Πρόκειται για τη μοναδική σύνθεση του Παπάζογλου σε ρυθμό συρτού. Παρόλα αυτά, τα ζίλια (που μάλλον χειρίζεται η Εσκενάζυ) τείνουν να φραζάρουν σε ρυθμό «κόνιαλι» δηλαδή 2/4: ♪♪

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε δύο στροφές που η καθεμία αποτελείται από τέσσερις 11σύλλαβους στίχους (8+3) με τον κάθε στίχο να επαναλαμβάνεται. Εκ πρώτης όψεως η ομοιοκαταληξία εμφανίζεται μεταξύ όλων των στίχων, αλλά σε ένα δεύτερο επίπεδο ενυπάρχει επίσης μεταξύ των 8σύλλαβων στίχων 1-2 και 3-4, εάν δηλαδή αφαιρέσουμε τις 3σύλλαβες καταλήξεις του κάθε στίχου.

Η λέξη «χωριατάρα» πιθανόν είναι προϊόν λεξιπλασίας του Παπάζογλου για λόγους ρίμας με το «αλανιάρα». Η επιλογή της λέξης «Μακρυγιάννη» (περιοχή της Αθήνας) ως ρίμα με την τετριμμένη λέξη «αλάνι» είναι αρκετά πρωτότυπη. Έχουμε επίσης εμφάνιση του τετριμμένου επιθέτου «τσαχπίνα».

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι διηγηματική.

Περιεχόμενο

Πρόκειται για έντονα ερωτικό κομμάτι, κάτι που εκφράζεται με τον υπερβολικά χρωματικό μελωδικό του χαρακτήρα, τις κορυφώσεις με επιμονή στις ψηλές περιοχές της τροπικής ανάπτυξης και τους λάγνους στίχους. Ο πρωταγωνιστής εκφράζει το παράπονο του προς τη «Βολιώτισσα» η οποία αντί να τον απορρίψει ευθέως, του δίνει ψεύτικες δικαιολογίες ενώ καλοπερνά με άλλον. Μάλιστα η φράση «μου'λεγε πως ήταν δούλα σε κυρά» αποκαλύπτει ότι η «Βολιώτισσα» αποποιείται την ευθύνη και επικαλείται λόγους ανωτέρας βίας για τη μη ανταπόκριση στον έρωτά του. Πρόκειται για ένα ακόμα παράδειγμα «μπαμπέσας» που εξαπατάει τον ερωτοχτυπημένο άντρα, θέμα που επανέρχεται στα τραγούδια του Παπάζογλου αναπαράγοντας το στερεότυπο αυτό. Όπως αναλύει ο Τζάκης (2003), το δίπολο μπέσα-μπαμπεσιά εμφανίζεται κατά κόρον στο ρεμπέτικο, με τη μπέσα (ευθύτητα, εντιμότητα) να ταυτίζεται με την ανδρική φύση και την έλλειψη της, δηλαδή τη μπαμπεσιά (δειλία, αντεντιμότητα) με τη γυναικεία.



Στίχοι

Μια Βολιώτισσα τσαχπίνα μια φορά x2
μ' έμπλεξε μέσ' την Αθήνα στα γερά x2
Μού 'κανε τη χωριατάρα μια χαρά x2
μ' αυτή ήταν αλανιέρα στα γερά x2

Μου 'λεγε πώς ήταν δούλα σε κυρά x2
και 'ξηγιότανε στη ζούλα μια χαρά x2
Στα στενά του Μακρυγιάννη μια χαρά x2
κάθε βράδυ μ' ένα αλάτι στα γερά x2

-Ωπα, να ζήσει ο Βόλος!

Η Βολιώτισσα

Εκτέλεση: Ρόζα Εσκενάζυ

Εισαγωγή

5 Fine

9 **A1** 1. 2.

Μια Βολιώ τισσα-τσα αχ πίναν μια φο - ρά ρά

14 **A2**

μ'έμπλε ξε - με - ρτην Α - θή - να στα - γε - ρά

18

μ'έμπλε ξε - με - ρτην Α - θή - να στα - γε - ρά

22

26 **B**

Μου'κα νε τη χω - ρια - τά - ρα μια - χα - ρά

30

Μου'κα νε την χω - ρια - τά - ρα μια χα - ρά

34 **A2**

μ'αυτή ή - τα - ν α - λα - νιά - ρα στα - γε - ρά

38 D.C. al Fine

μ'αυτή ή - τα - ν α - λα - νιά - ρα στα - γε - ρά

(Η) μπαμπέσα

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας:

1) Columbia / D.G. 2041 / C.G.888

2) His Master's Voice / AO 2141 / OT 1610-2

3) Odeon / GA 1808 / Go 2140

4) Αμερική: Orthophonic S-672-B και RCA Victor 38-3055-B / 89814

Έτος: Όλες 1934, πλην της 4 το 1935

Ρυθμική υπόσταση: 2/4 (Χασάπικο)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα): Χουζάμ-Huzzam (σι / segah)

Ορχήστρα:

1) Φωνή (Στελλάκης Περπινιάδης), Βιολί, Μπάντζο (Βαγγέλης Παπάζογλου;), Κιθάρα, Διεύθυνση: Κώστας Σκαρβέλης

2) Φωνή (Ρόζα Εσκενάζυ), Βιολί, Μπάντζο (Βαγγέλης Παπάζογλου;), Κιθάρα, Ζίλια (Ρόζα Εσκενάζυ;)

3) Φωνή (Κάκια Μένδρη), Βιολί, Μπάντζο (Βαγγέλης Παπάζογλου;), Πιάνο, Διεύθυνση: Σπύρος Περιστερης

4) Τα Πολιτάκια: Φωνές, 2 Μαντολίνα (;), Πιάνο

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα Α (A1, A1') - Θέμα Β (B, A1')

Τροπική ανάλυση

Το κομμάτι εισάγεται με έναν επαναλαμβανόμενο αρπισμό που οδηγεί στη δεύτερη βαθμίδα δίνοντας αίσθηση αναμονής πριν καταλήξει την τρίτη φορά στη δεσπόζουσα τρίτη βαθμίδα, που αποτελεί τη βάση ενός τετραχόρδου Hicaz. Από εκεί, παίρνοντας ώθηση από την οξυμένη δεύτερη σκαρφαλώνει ως την πέμπτη βαθμίδα και κατακυλάει νοχελικά μέχρι την τονική του Segah τριχόρδου πάνω στο οποίο χτίζεται το Huzzam.

Το θέμα Α γενικά κινείται χαμηλά, στο Segah τρίχορδο με στάσεις στην τρίτη και καταλήξεις στην τονική. Αγγίζει όμως που και που και τη δεύτερη του Hicaz (τέταρτη βαθμίδα), εισάγοντας το παράπονο στο άκουσμα.

Η μετάβαση στο θέμα Β γίνεται με ένα στιγμιαίο Enic (Segah στην πέμπτη, όξυνση της τέταρτης). Η φράση Β επικεντρώνεται στην τρίτη βαθμίδα (οξύνοντας παροδικά τη δεύτερη), ενώ η έκθεση της φυσικής δεύτερης δίνει ένα παροδικό αίσθημα Nikriz. Το θέμα

κλείνει με επιστροφή στη γνωστή φράση A1' που εναλλάσει το μελωδικό κέντρο βάρους μεταξύ τρίτης και τονικής.

Σχόλια περί ρυθμού

Όλοι οι στίχοι εισάγονται σε άρση. Και εδώ η Εσκενάζυ χειριζόμενη τα ζίλια διατηρεί φραζάρισμα «κόνιαλι» δηλαδή 2/4: ♪ ♪

Σχόλια περί οργάνων

Το μπάντζο παίζει σταθερά μια δεύτερη φωνή μια τρίτη χαμηλότερα της βασικής μελωδίας, επιστρατεύοντας επιπλέον πολύ συχνά το τρέμολο.

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τρεις στροφές που η καθεμία αποτελείται από τέσσερις 15σύλλαβους στίχους. Η ομοιοκαταληξία εμφανίζεται μεταξύ στίχων 1-2 και 3-4.

Έχουμε εμφάνιση της αντίθεσης «μα εσύ μου την κοπάναγες», της τυποποιημένης έκφρασης «'ξηγήσου μια φορά σπαθί» καθώς και τη συνεχή χρήση του «μπαμπέσικα» άλλοτε με τη λειτουργία επιθέτου κι άλλοτε ως επίρρημα. Έχουμε ένα διμερές σχήμα ταυτολογίας «πάψε πλέον τις μπαμπεσιές και βάλε λίγη μπέσα» καθώς και τα ακόλουθα τριμερή αυξητικά σχήματα «Μπαμπέσικα τα μάτια σου, μπαμπέσα κι η καρδιά σου, μπαμπέσικα με κοίμιζες μέσα στην αγκαλιά σου» και «Μη μου το λες μπαμπέσικα, πέσ' το με την καρδιά σου, 'ξηγήσου μια φορά σπαθί, μπαμπέσα, στο νταλγκά σου».

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι δραματοποιημένη με ολόκληρο το κομμάτι να αποτελεί αποστροφή προς συγκεκριμένο πρόσωπο.

Περιεχόμενο

Το κομμάτι αποτελεί ύμνο στη μπαμπέσικη γυναικεία φύση, όπως πολύ συχνά εκφράζεται στο σχετικό ρεπερτόριο. Ολόκληρο το τραγούδι έχει την αμεσότητα της κουβέντας που θα έκανε ένας άντρας με τη γυναίκα που τον απάτησε. Η ατμόσφαιρα του Huzzam εδώ αποκαλύπτει αγάπη, γλυκύτητα και παράπονο που εκφράζεται με ηρεμία, χρησιμοποιώντας τη χαμηλή Segah περιοχή. Δεν υπάρχει συναισθηματική έκρηξη παρά

μόνο μια μικρή κορύφωση σαν ύψωμα της φωνής, με τη χρωματικότητα στο θέμα Β, που όμως δεν διαρκεί πολύ, καθώς επιστρέφει στον ήρεμο τόνο του θέματος Α.

Είναι ενδιαφέρον ότι αν και πολλά κομμάτια του Παπάζογλου αφορούν την επιθυμία για μια γυναίκα, ελάχιστα μιλούν με μια υπαρκτή ερωτική σχέση. Από αυτά, τα δύο που ασχολούνται με την εξαπάτηση είναι η *Μπαμπέσα* (Huzzam) και ο *Παπατζής* (Sabah). Και τα δύο μακάμ συνδιάζουν ένα διατονικό τρίχορδο στη βάση τους με μια χρωματική υπομονάδα Hicaz στην τρίτη τους βαθμίδα. Είναι προφανές ότι η θεμελίωση σε διαφορετική βαθμίδα της θεμέλιας κλίμακας (το Sabah στο λα, το Huzzam στο σι) γεννάει διαφορετικούς κόσμους αφού το Sabah χτίζεται πάνω στο Ussak, ενώ το Huzzam στο Segah. Τα δύο κομμάτια έχουν όμοια δομή (Εισαγωγή, Θέμα Α, Θέμα Β που κλείνει με φράση του Α) και μελωδική αναπάπτυξη καθώς η αφήγηση αρχίζει χαμηλά (Θέμα Α) και κορυφώνεται στην άνω υπομονάδα, πριν επιστρέψει στη χαμηλή περιοχή.

Ουσιαστικά τα δύο τραγούδια λένε την ίδια ιστορία, του πληγωμένου άντρα που προδόθηκε, αφού η αγαπημένη του τον απατάει. Αυτό που διαφοροποιεί την αφήγηση είναι ο χαρακτήρας του κάθε άντρα που ορίζει και τη στάση του απέναντι σε εκείνη. Στην περίπτωση του *Παπατζή* έχουμε ένα κλίμα βαρύ, σκληρό (αργό ζεϊμπέκικο, μακάμ Sabah) και αναφορές στη χρηματική εξαγορά της αγάπης, το τζόγο και την απειλή του φόνου. Στη *Μπαμπέσα* το κλίμα είναι ανάλαφρο, αγαθό (χασάπικο, μακάμ Huzzam) με αναφορές στις ρομαντικές στιγμές αλλά και στην κοροϊδία. Παρόλα αυτά, οι αντιδιαμετρικά αντίθετοι χαρακτήρες εξομολογούνται και οι δύο την αγάπη τους («Σ'αγάπαγα», «Σ'είχα στην καρδιά μου»). Ακόμα και από τους τίτλους των τραγουδιών αποκαλύπτονται δύο ανισοβαρείς σχέσεις, στον *Παπατζή* επίκεντρο ο άντρας και τα «τάληρα του», στη *Μπαμπέσα* η γυναίκα και η «αγκαλιά» της.

Στίχοι

Σ' αγάπαγα και έλεγα πως είχες λίγη μπέσα,
μα εσύ μου την κοπάνηγες γιατί ήσουν μπαμπέσα
Μπαμπέσικα τα μάτια σου, μπαμπέσα κι η καρδιά σου,
μπαμπέσικα με κοίμιζες μέσα στην αγκαλιά σου

Καθημερ'νώς μπαμπέσικα μ' εμέ συνεννογιόσουν
και μ' είχες και περίμενα και μ' άλλονε 'ξηγιόσουν
Πάψε πλέον τις μπαμπεσιές και βάλε λίγη μπέσα
για να σ' αλλάξω τ' όνομα, να μη σε λέν' μπαμπέσα

Μη μου το λες μπαμπέσικα, πέσ' το με την καρδιά σου,

‘ξηγήσου μια φορά σπαθί, μπαμπέσα, στο νταλγκά σου
Μπαμπέσικα τα μάτια σου, μπαμπέσα κι η καρδιά σου, x2
μπαμπέσικα με κοίμιζες μέσα στην αγκαλιά σου x2

Διαφορές εκτελέσεων

Στην εκτέλεση με τον Περπινιάδη, το μπάτζο παίζει σταθερά μια δεύτερη φωνή μια τρίτη χαμηλότερα της βασικής μελωδίας, επιστρατεύοντας επιπλέον πολύ συχνά το τρέμολο. Ο Περπινιάδης αναφωνεί «Να πεθάνεις μπαμπέσα!», επίσης ακούγεται «Γειά σου Στελλάκη!». Κατά τη μετάβαση από το θέμα Α στο θέμα Β, η φράση Α1' επαναλαμβάνεται οργανικά ενώ το κομμάτι κλείνει με την ολοκλήρωση των στίχων, χωρίς επανεμφάνιση της Εισαγωγής.

Στην εκτέλεση της Μένδρη έχουμε σαφή διαφοροποίηση ύφους με την επιλογή του πιάνου για τη ρυθμική-αρμονική συνοδεία, την παρουσία του μπάτζο (διακρίνεται ελάχιστα η χροιά του σολιστικού έγχορδου) το οποίο σε ορισμένα σημεία παίζει δεύτερη φωνή, αλλά και την ίδια την ερμηνεία η οποία παραπέμπει στο ελαφρό τραγούδι (στο οποίο πρωταγωνιστούσε τότε η Μένδρη ως βασική τραγουδίστρια του Αττίκ). Η διαχείριση της χρωματικής περιοχής του Huzzam είναι σαφώς πιο σκληρή (συγκερασμένη) συγκριτικά με τις προηγούμενες δύο εκτελέσεις που σχολιάστηκαν, κάτι που είναι αναμενόμενο λαμβάνοντας υπόψιν το υπόβαθρο των ερμηνευτών. Η Μένδρη αντί του «μπαμπέσα κι η καρδιά σου» τραγουδάει «μπαμπέσικη η καρδιά σου». Τέλος, η συγκεκριμένη εκτέλεση κλείνει με διπλή Εισαγωγή. Να αναφερθεί ότι η συγκεκριμένη ηχογράφιση αποτελεί τη δεύτερη συνεργασία του Παπάζογλου με την Odeon και στην ετικέτα αναγράφεται ως «N. Παπάζογλου», όπως και στην πρώτη συνεργασία στο κομμάτι *Αν ήμουν άνδρας*.

Η ηχογράφιση της *Μπαμπέσας* στην Αμερική από τα «Πολιτάκια» διαφοροποιείται ακόμα παραπάνω από αυτές της Ρόζας και του Στελλάκη, αφού εδώ εκτός του πιάνου και των δύο σολιστικών έγχορδων, η ερμηνεία του κομματιού γίνεται πολυφωνική, με νέες μελωδικές γραμμές να περιπλέκονται γύρω από την πρώτη φωνή, η οποία παραμένει διακριτή πάραυτα. Τα Πολιτάκια αντί του «για να σ'αλλάξω τ'όνομα» τραγουδούν «πρέπει να αλλάξεις τ'όνομα» δίνοντας έτσι στο γυναικείο χαρακτήρα μια παραπάνω ανεξαρτησία. Η Εισαγωγή εκτελείται κάθε φορά διπλή, όπως επίσης και η φράση Β και η Α1' που την ακολουθεί. Η τρίτη στροφή παραλείπεται τελείως αφού τη θέση της παίρνει ένας οργανικός σκοπός που ανεβάζει το τέμπο για ένα πιο θεαματικό κλείσιμο (ειδικά αν το κομμάτι χορεύεται).



Η μπαμπέσα

Εκτέλεση: Ρόζα Εοικενάζου

Εισαγωγή

7 Fine A1
Σ'α γά πα γα και έ λε

13 A1
γα πώς εί χες λί γη μπέ - σα μαε σύ μου

19
την κο πά να γε ς για τ'ή σου να μπά - μπέ -

25 B
σα Μπα μπέ σι κά - τα μά - τιά - σου Μπα μπέ σα

31 A1
κι - καρ διά - σου μπα μπέ σι κα με κοι μη

37 D.S.
ζε ς μέ σα στην α γκα - λιά - σου

Η φωνή του αργιλέ

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας: Columbia / D.G. 6066 / C.G. 1108

Έτος: 1934

Ρυθμική υπόσταση: 9/8 (Καρσιλαμάς)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα): Χιτζάζ-Hicaz (λα / dugah)

Ορχήστρα: Φωνή (Στελλάκης Περπινιαάδης), Βιολί (Γιάννης Σεβντικιαλής), Σαντούρι (Μανώλης Μαργαρώνης), Κιθάρα (Κώστας Σκαρβέλης;), Διεύθυνση: Κώστας Σκαρβέλης

Μέρη: Εισαγωγική φράση (σαντούρι) και διάλογος - Εισαγωγή (A2) - Θέμα Α (A1, A2) - Θέμα Β - Ταξίμι βιολί (9 μέτρα)

Τροπική ανάλυση

Η Εισαγωγή του κομματιού αναδεικνύει την πέμπτη βαθμίδα, με τη μελωδία να αγγίζει διαστήματα τρίτης πάνω και κάτω από αυτήν. Ουσιαστικά έχουμε την ίδια φράση που κάνει στάση στην πέμπτη κι έπειτα κατάληξη στην τονική.

Το θέμα Α επίσης επικεντρώνεται στην περιοχή αυτή αποφεύγοντας να πλησιάσει περισσότερο την τονική, που ακούγεται πρώτη φορά στην κατάληξη της φράσης A2.

Στο θέμα Β η βαρύτητα της μελωδίας μεταφέρεται χαμηλότερα -στον προσαγωγέα (αίσθηση Nirkiz), ενώ προκύπτει άλλος ένας «φάκελος» διαστημάτων τρίτης πάνω και κάτω από την τονική. Κι εδώ έχουμε μια φράση με εναλλασσόμενες καταλήξεις στην τρίτη και στην τονική.

Σχόλια περί ρυθμού

Πρόκειται για τον πρώτο από τους τρεις καρσιλαμάδες που ηχογράφησε ο Παπάζογλου και όπως φαίνεται δεν ξεφεύγει καθόλου από το στοιχειώδες μοτίβο του καρσιλαμά



Σχόλια περί οργάνων

Εξαιρετικά πρωτότυπα στοιχεία είναι το ηχητικό εφέ της χρήσης του αργιλέ αλλά και του διαλόγου Στελλάκη και Βαγγέλη που εισάγει το κομμάτι με κωμικά στοιχεία και

συνεχίζεται μεταξύ των στροφών, σχολιάζοντας τες. Πρόκειται για μια από τις δύο γνωστές ηχογραφήσεις που ακούγεται η φωνή του Παπάζογλου. Η δεύτερη εντοπίζεται σε άλλο ένα ντουέτο με τον Στελλάκη Περπινιάδη στο κομμάτι *Τεχνίτης και κατεργάρης* (1934).

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τρεις στροφές που η καθεμία αποτελείται από δύο ομοιοκατάληκτους 15σύλλαβους στίχους και τέσσερις 8σύλλαβους, με τον κάθε 15σύλλαβο στίχο να επαναλαμβάνεται. Στους 8σύλλαβους στίχους η ομοιοκαταληξία εμφανίζεται ανά ζεύγη (1-2, 3-4). Οι τέσσερις 8σύλλαβοι στίχοι επανέρχονται απaráλλαχτοι με τη μορφή ρεφραίν, ενώ στην τελική στροφή οι 3 και 4 διαφοροποιούνται.

Εμφανίζεται η μεταφορά/τυποποιημένη έκφραση «το'ριξα στον αργιλέ», η ειρωνία προς τους δεσμοφύλακες με τον χαρακτηρισμό «βλάχοι» αλλά και πλούσιο «μάγικο» λεξιλόγιο όπως «έχω ξεμπουκάρει», «να φουμάrouμε», «αλάνι» κλπ.

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι μικτή, συνδιάζοντας περιγραφή και δραματοποίηση με αποστροφές, με την ιδιαιτερότητα ότι δεν αναφέρονται πάντα στο ίδιο πρόσωπο, αφού ο πρωταγωνιστής φαίνεται άλλοτε να απευθύνεται σε έναν άλλο μάγκα χασικλή (εντός και εκτός φυλακής) και άλλοτε στην αγαπημένη του που τον λησμόνησε.

Περιεχόμενο

Πρόκειται για άλλη μια «αυτοπαρουσίαση του σιναφιού των χασικλήδων» με αναφορές στη χρήση κάνναβης, στη φυλάκιση καθώς και στην αποφυγή της αλλά και στη «μάγικη» αλληλεγγύη («για παρηγοριά οι μάγκες μου πατούσαν αργιλέ»). Ως αιτίες χασισοποσίας εμφανίζονται το ζόρι της φυλάκισης και η ερωτική απογοήτευση. Όπως παρατηρεί και ο Τζάκης (2003, 63) «στο πλαίσιο της ρητορείας της ανδροπρέπειας η 'θητεία' στη φυλακή προβάλλεται ως στοιχείο που πιστοποιεί και τονίζει τη μαγκιά.»

Στο θέμα Α περιγράφονται κάποιες καταστάσεις, σε αντίθεση με το θέμα Β όπου -ειδικά με τη χρήση προστακτικής (φύσα! ρούφα! κλπ)- μεταφερόμαστε στη ζωντανή στιγμή της απόλαυσης του αργιλέ και της αγωνίας αποφυγής της σύλληψης. Παρόλο που οι συνθήκες μεταβάλλονται (αποφυλάκιση, ερωτική απογοήτευση), η στιγμή της παράνομης απόλαυσης επανέρχεται ξανά και ξανά στη ζωή του πρωταγωνιστή. Συνδιάζοντας τη

μελωδική με τη νοηματική ανάπτυξη, μπορούμε να πούμε ότι εσωτερικός απεγκλωβισμός δεν έρχεται ποτέ. Οι εξωτερικές συνθήκες περιορισμού και στεναχώριας (που εκφράζονται στο θέμα Α) αντιμετωπίζονται με τη χρήση του αργιλέ (θέμα Β), που εξακολουθεί να παραμένει στη «φυλακή» των διαστημάτων τρίτης και στο φόβο της σύλληψης.



Στίχοι

- Γειά σου φίλε μου Στελλάκη!
- Γειά και χαρά σου Βαγγέλη!
- Τι 'ν' αυτό που κρατάς;
- Αργιές!
- Αργιές;
- Αμ, τι ήθελες να κρατώ, κανένα υπερωκεάνειο;
- Μα αιωνίως μωρ' αδρεφέ μου Στελλάκη, όποτ' έρθω να σε βρω, όλο με τον άργιλε στα χέρια σε βρίσκω!
- Αχ φίλε μου Βάγγο, έχεις δίκιο. Αλλά αν ήξερες κι εσύ τα ντέρτια και τα βάσανα πο' 'χω, δε θα μ' αδικούσες ποτέ!
- Και δε μου τα λες να τα μάθω κι εγώ;
- Άκου τα μωρ' αδερφέ μου Βάγγο, να με παρηγορήσεις.

Πέντε χρόνια δικασμένος μέσα στο Γεντί Κουλέ x2
από το πολύ σικλέτι το 'ριζα στον άργιλε x2
Φύσα, ρούφα, τράβα τονε, πάτα τονε κι άναφ' τονε
φύλα τσίλιες για τους βλάχους 'κείνους τους δεσμοφυλάκους

- Πάρε κι εσύ τη δικιά σου Βαγγέλη!
- Γειά μας!

Κι άλλα πέντε ξεχασμένος από 'σένανε καλέ x2
για παρηγοριά οι μάγκες μου πατούσαν αργιλέ x2
Φύσα, ρούφα τράβα τονε, πάτα τονε κι άναφ' τονε
φύλα τσίλιες για τους βλάχους κείνους τους δεσμοφυλάκους

- Μεγάλο το δίκιο σου αδερφέ μου Στελλάκη!

Τώρα που 'χω ξεμπουκάρει μέσ' απ' το Γεντί Κουλέ x2
γέμοσε τον αργιλέ μας να φουμάrouμε καλέ x2
Φύσα, ρούφα τράβα τόνε, πάτα τονε κι άναφ' τονε
φύλα τσίλιες απ' τ' αλάι κι έρχονται δυο μολιτσμάνοι

- Γεια σου ντερβίση μου Στελλάκη που μας τα λες όμορφα!

- Γεια σου Γιαννάκη Σεβντικιαλή, με το βιολί σου!


- Θα πιω ώσπου να σφίξω σήμερα πάλι!

- Γειά σου ρε Μαργαρώνη!


Η φωνή του αργιλέ

Εκτέλεση: Στελλάκης Περπινιάδης

Εισαγωγή (A2) Fine




5 A A1




Πέ ντε χρό νια δι κα σμέ - νός μέ σα στο Γε ντί Κου λέ

7 A2




α πό το πο λύ σι κλέ - τι το 'ρι ξά στον α ργι λέ

9




α πό το πο λύ σι κλέ - τι το 'ρι ξά στον αρ γι λέ

11 B



Φύ σα ρού φα τρά βα τό νε πά τα τό νε κιά ναφ τό νε

13 D.C.



Φύ λα τσί λιεσ για τους βλά χουσ κεί νους τους δεσ μο φυ λά κους

Καλόγρηνα

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας: His Master's Voice / AO 2400 / OGA 481-1 και ανατύπωση στην Αμερική Orthophonie / S-428-A

Έτος: 1937

Ρυθμική υπόσταση: 9/4 (Ζεϊμπέκικο παλιό)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα): Νιαβέντ-Neveser (σολ / rast)

Ορχήστρα: Φωνή (Ρίτα Αμπατζή), Κιθάρα Σολιστική (Σπύρος Περιστέρης;), Κιθάρα Συνοδείας (Κώστας Σκαρβέλης;), Μπαγλαμάς

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα (Φράση 1, Φράση 2, Φράση 3)

Τροπική ανάλυση

Το κομμάτι εισάγεται στην οκτάβα και διατρέχει όλη την έκταση του Neveser με στάση στην πέμπτη και κατάληξη στην τονική. Αρχικά δίνεται η αίσθηση πενταχόρδου μινόρε στην τονική καθώς η τέταρτη εμφανίζεται φυσική, αλλά γρήγορα αυτή οξύνεται δίνοντας το χαρακτηριστικό άκουσμα του Nikriz. Αξίζει να αναφερθεί ότι η φράση της Εισαγωγής κατά τη μετάβαση από την οκτάβα στις στάσεις, στέκεται με έμφαση στις βαθμίδες έκτη, πέμπτη, και τρίτη. Τις βαθμίδες αυτές και με τη σειρά αυτή χρησιμοποιεί ο Παπάζογλου για να εισάγει την καθεμιά από τις φράσεις του θέματος.

Η φράση 1 εισάγεται στην έκτη και με καθοδική κίνηση κάνει στάση στην τρίτη και μια κατάληξη στην τονική. Η φράση επαναλαμβάνεται και το κλείσιμο στην πέμπτη βαθμίδα δίνει πάτημα για τη συνέχεια της αφήγησης.


Στη φράση 2, η φυσική τέταρτη παραπέμπει ξανά σε μινόρε (στην τονική) όμως καθώς η μελωδία στέκεται με επιμονή στην τρίτη βαθμίδα, η αίσθηση που δίνεται τελικά είναι αυτή του ματζόρε. Η αίσθηση αυτή γίνεται ακόμα πιο έντονη από το οργανικό πέρασμα, ένα ματζόρε τετράχορδο κάτω από το ματζόρε στην τρίτη βαθμίδα. Η φράση κλείνει με επαναφορά της οξυμένης τέταρτης που μας επιστρέφει στο περιβάλλον Nikriz.

Η φράση 3 εκκινεί από την τρίτη βαθμίδα που έχει εγκαταλείψει πια το ρόλο της βάσης ενός ματζόρε και έρχεται να ενσαρκώσει το ρόλο που υπαγορεύει το Nikriz, μιας τρίτης βαθμίδας που συνήθως κατευθύνει τη μελωδία είτε προς την πέμπτη, είτε προς την τονική. Έτσι έχουμε αντιστροφή των καταλήξεων συγκριτικά με τη φράση 1. Η φράση 3 κλείνει αρχικά στην πέμπτη, ενώ έπειτα έρχεται η τελική κατάληξη στην τονική.

Σχόλια περί ρυθμού

Είναι το μόνο ζεϊμπέκικο που η Εισαγωγή μπαίνει με *levare*. Όλο το κομμάτι πατάει σε μια ρυθμική μήτρα όπου οι φράσεις εισάγονται σε άρση, όπως ακριβώς και στον *Ξεμάγγα*:



Άλλη μια ομοιότητα των δύο κομματιών είναι η παρουσία του σχήματος  στους χρόνους 2 και 4, στην Εισαγωγή.

Σχόλια περί οργάνων

Είναι ένα από τα τέσσερα κομμάτια του Παπάζογλου όπου εμφανίζεται ο μπαγλαμάς. Στις δύο περιπτώσεις αναγράφεται ως διευθυντής ορχήστρας ο Σπύρος Περιστέρης (*Ντερβίσενα* εκτ.Ρούκουνα, *Βάλε με στην αγκαλιά σου* εκτ.Καναροπούλου) ενώ στις άλλες δύο συμμετέχει ως σολιστική κιθάρα (*Καλόγρηα*, *Να μη λες το μυστικό σου*) άρα μπορούμε να υποθέσουμε ότι συνέβαλλε στην ενορχήστρωση, προφανώς εκτιμώντας το ηχόχρωμα του μπαγλαμά και αυτού που προσθέτει στο σύνολο. Εδώ ο μπαγλαμάς κρατάει τη συγχορδία μινόρε της τονικής σε όλη τη διάρκεια του κομματιού, ακόμα και στη φράση 2 που θα περίμενε κανείς ίσως μια αλλαγή σε τρίτη ματζόρε. Η επιμονή του μπαγλαμά συμβάλλει στη διατήρηση της ατμόσφαιρα θλίψης.

Το παρακάτω πέρασμα της σολιστικής κιθάρας είναι ιδιαίτερα πρωτότυπο:



Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τέσσερις στροφές που η καθεμία αποτελείται από δύο ομοιοκατάληκτους 15σύλλαβους στίχους με τον κάθε στίχο να επαναλαμβάνεται. Κατά την επανάληψη του δεύτερου στίχου εμφανίζονται γυρίσματα (μανούλα μου, ψεύτη ντουινιά κλπ) ώστε να εφαρμόσει ο στίχος στο μελωδικό κείμενο.

Εμφανίζεται η μεταφορά «τη φλόγα π'έχω στην καρδιά» (έκφραση έντονου πάθους) και το σύνηθες επίθετο «ψεύτη» (ντουινιά) αλλά και το σπάνιο «καχπέ» (ντουινιά), τούρκικη λέξη που σημαίνει άτιμε. Εντοπίζεται επίσης τριμερές αυξητικό σχήμα «καλόγρηα θε να γινώ,

θα μω σε μοναστήρι, και θ' αρνηθώ για πάντα πια πόρτα και παραθύρι», ενώ το «πόρτα και παραθύρι» μπορεί να θεωρηθεί λογοτυπικό ζεύγος. Λογοτυπικό χαρακτήρα εμφανίζει επίσης η φράση «να κλαίγω εγώ για κείνηνε, κι εκείνη για τα μένα» με τη μορφή αβγ ~ γβ.

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι μικτή, συνδιάζοντας περιγραφή και δραματοποίηση με συνεχείς αποστροφές που δίνουν την ψευδαίσθηση ακροατή.

Περιεχόμενο

Πρόκειται για ένα κομμάτι σχολιασμού της ανθρώπινης κατάστασης από την οπτική μιας απογοητευμένης γυναίκας.

Όπως προαναφέρθηκε, η πρώτη φράση του τραγουδιού κλείνει στην τονική. Αυτό δίνει μια αίσθηση οριστικού και αμετάκλητου, που δεν έχει ανάγκη από συνέχεια. Αυτό υποδηλώνεται και από τις αντίστοιχους στίχους κάθε στροφής. Παρά τη βαριά διάθεση όμως το τραγούδι δεν τελειώνει εδώ, αλλά τολμάει να ανέβει στην πέμπτη βαθμίδα, όπου η επιλογή του μοναστηριού και της παρέας της ηγούμενης, δίνει στην πρωταγωνίστρια μια κάποια ελπίδα και παρηγοριά από την απελπισία. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο λόγος της βαθιάς θλίψης είναι ένας ανεκπλήρωτος ή αποτυχημένος έρωτας, καθώς η πρωταγωνίστρια επιλέγει τη μοναξιά και απαρνείται τη σεξουαλικότητά της («στα μαύρα το κορμάκι μου» κλπ).

Η φράση 2 με τη ματζόρε διάθεσή της δίνει στην επιλογή αυτή ένα θετικό πρόσημο, καθώς η απόσυρση στη φύση, η απαλλαγή από την επιθυμία (για κάποιον εραστή ή γενικότερα), ο εγκλεισμός στο μοναστήρι/απεγκλωβισμός από τη συμβατική ζωή και η εύρεση ενός ανθρώπου που συμπάσχει δεν φαντάζουν και τόσο άσχημα.

Στη φράση 3 επιστρέφει η βαριά διάθεση της πρωταγωνίστριας για να επισκιάσει ακόμα κι αυτά τα ενδεχόμενα.



Στίχοι

Βαρέθηκα τον κόσμο πια καλογοριά θα γίνω x2
κι απάνω σε ψηλό βουνό μονάχη μου θα μείνω
κι απάνω σε ψηλό βουνό, μανούλα μου, μονάχη μου θα μείνω

Στα μαύρα το κορμάκι μου για πάντα θα το ντύσω x2
τη φλόγα π' έχω στην καρδιά, ψεύτη ντουσιά, ίσως και την εσβήσω
τη φλόγα π' έχω στην καρδιά, ε ρε ντουσιά, ίσως και την εσβήσω

-Αιντα, όλαλά!

Καλογοριά θε να γινώ θα μπω σε μοναστήρι x2
και θ' αρνηθώ για πάντα πια, ψεύτη ντουσιά, πόρτα και παραθύρι
και θ' αρνηθώ για πάντα πια, καχπέ ντουσιά, πόρτα και παραθύρι

-Γεια σου Ρίτα!

Θα πα να βρω ηγούμενη να μοιάζει σαν και μένα x2
να κλαίγω εγώ για κείνηνε, κι εκείνη για τα μένα
να κλαίγω εγώ για κείνηνε, κι εκείνη για τα μένα

Καλόγρηα

Εκτέλεση: Ρίτα Αμπατζή

Εισαγωγή

3

4 Φράση 1
Βαρέθη κά - τον κό - σμο πια καλό γρι α - θα γί - νω

6 Φράση 2
κια πά νω σε - ψη λό - βου νό μο νά χη μου - θα μεί - νω

8 Φράση 3
κια πά νω σε - ψη λό - βου νό μα νού λα μου μο νά χη μου - θα μεί - νω D.S.

10 Fine

Μαρίκα χασικλού

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας: Parlophon / B. 21765-1 / 101492 και ανατύπωση στην Αμερική Decca / 31062 A

Έτος: 1934

Ρυθμική υπόσταση: 9/4 (Ζεϊμπέκικο παλιό)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα): Ραστ-Rast (σολ / rast)

Ορχήστρα: Φωνή (Κώστας Ρούκουνας), Κιθάρα Σολιστική (Σπύρος Περιστέρης;), Κιθάρα Συνοδείας (Βαγγέλης Παπάζογλου;), Διεύθυνση: Σπύρος Περιστέρης

Δομή: Εισαγωγή - Θέμα Α, Απόκριση Α - Θέμα Β, Απόκριση Β

Τροπική ανάλυση

Στην Εισαγωγή έχουμε μια παρουσίαση ολόκληρης της περιοχής Rast με ένα καθοδικό πέρασμα όλων των βαθμίδων (συμπεριλαμβανόμενης της έβδομης φυσικής και σε ύφεση) από την οκτάβα στη βάση. Εν συνεχεία έχουμε στάσεις στη δεσπόζουσα πέμπτη βαθμίδα (η βαρύτητα της τονίζεται και από την όξυνση της τέταρτης) και στην τονική που ορίζουν το βασικό πεντάχορδο Rast, όπου θα αναπτυχθούν και τα δύο θέματα του κομματιού.

Το Θέμα Α μένει στα όρια του βασικού πενταχόρδου Rast και έχει μια πολύ λιτή ανάπτυξη με συνδιασμό βηματικών κινήσεων και ανά τρίτες. Έχουμε μια στάση στην πέμπτη βαθμίδα και κατάληξη στην τονική.

Το Θέμα Β εισάγεται από τη δεύτερη βαθμίδα και δίνει ως μικρό διάλλειμα μια αίσθηση μινόρε, κι έπειτα επιστρέφει στο μητρικό περιβάλλον του Rast, κάνοντας ξανά χρήση της διαστηματικής σχέσης της τρίτης. Και εδώ έχουμε μια στάση στην πέμπτη βαθμίδα και τελική κατάληξη στην τονική.

Σχόλια περί ρυθμού

Και εδώ εντοπίζεται η είσοδος του στίχου σε άρση για ποικιλία. Επίσης αναπτύσσεται η ρυθμική ιδέα ♪♪ ♪♪ ♪♪ που δίνει εμφατικά τους χρόνους 3 και 4. Η ιδέα αυτή εμφανίζεται επίσης στο *Βάλε με στην αγκαλιά σου* και το *Λαθρέμπορα* της ίδιας χρονιάς (1934).

Σχόλια περί οργάνων

Ο Ευαγγέλου (2008) θεωρεί ότι στην κιθάρα συνοδείας ακούμε τον Βαγγέλη Παπάζογλου. Το παίξιμο χαρακτηρίζεται από νωχελικότητα που ενίοτε εμφανίζει ασυμφωνία με το νευρικό-στακάτο σολιστικό παίξιμο του Περιστέρη.

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τέσσερις στροφές που η καθεμία αποτελείται από τέσσερις 8σύλλαβους στίχους. Η ομοιοκαταληξία σε πρώτη, δεύτερη και τέταρτη στροφή εμφανίζεται μεταξύ των στίχων 1-2 και 3-4, ενώ στην τρίτη μεταξύ των στίχων 2-4.

Εμφανίζεται η τυποποιημένη έκφραση «το μπελά μου βρήκα» και η πιο σπάνια «βάλε γνώση», ενώ έχουμε άλλη μια ρίμα που περιλαμβάνει Αθηναϊκό τοπωνύμιο, «Γκαζοχώρι-Μποχώρι». Η αναφορά στον σκοπό «μποχώρι» αποτελεί δείγμα διακειμενικότητας. Η χρήση μάγκικων ιδιωματισμών είναι και εδώ πολύ κοινή (αμολάς, αλάνια, φουμάρεις κλπ) ενώ εμφανίζεται και το τετριμμένο επίθετο «αλανιέρα».

Η σκηνοθεσία της αφήγησης αποτελεί δραματοποίηση με αποστροφή προς συγκεκριμένο πρόσωπο.

Περιεχόμενο

Το κομμάτι εντάσσεται στην ευρύτερη θεματική κατηγορία όπου μια γυναίκα ξεφεύγει από τα κοινωνικά πρότυπα και περιορισμούς και απολαμβάνει τα ξενύχτια, το αλκοόλ και τις ουσίες. Τα κομμάτια αυτά άλλοτε παρουσιάζονται από την οπτική του ερωτοχτυπημένου άντρα και άλλοτε από την πλευρά της ασυμβίβαστης γυναίκας. Κάποια παραδείγματα της πρώτης περίπτωσης είναι *Γειά σου Λόλα μερακλού* (Δ. Μπαρούσης, 1934) και *Αλανιέρα χασικλού* (Μ. Μιχαηλίδης, 1929), ενώ της δεύτερης *Νέα μερακλού* (Κ. Τζόβενος, 1933), *Αλανιέρα μερακλού* (Μ. Μιχαηλίδης, 1930), *Ντερβίσενα* (Β. Παπάζογλου, 1934), *Η μοντέρνα μερακλού* (Γ. Ασίκης, 1936), *Μόρτισσα* (Α. Νταλγκάς, 1932). Το θέμα της απελευθερωμένης γυναίκας φαίνεται να απασχολεί πολύ την κοινωνία του '30, όμως ακόμα και τα κομμάτια όπου μιλάει η ίδια για τον εαυτό της είναι γραμμένα από άντρες. Σημαντική είναι η αναφορά στο ζειμπέκικο σκοπό της ανώνυμης δημιουργίας «μποχώρι», καθώς, όπως σημειώνει ο Τζάκης (2003, 54) στο συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο ο συγκεκριμένος χορός χορεύεται ατομικά από άνδρες ως «επίδειξη μαγκιάς και

ανδροπρέπειας». Και σε αυτό το κομμάτι ο Παπάζογλου υποδηλώνει την αντίθεση του προς τα ναρκωτικά, αφού ουσιαστικά στην τελευταία στροφή ο άντρας που ποθεί τη Μαρίκα της ομολογεί ότι θα έκανε τα πάντα για αυτήν, αρκεί να σταματήσει την άστατη ζωή.



Στίχοι

Για τα σένα βρε Μαρίκα πάλι το μπελά μου βρήκα
Γιατί αμολάς τα βράδια και γυρνάς μ' όλα τα αλάνια

Πας Μαρίκα στους τεκέδες και φουμάρεις αργελέδες
Αχ κι όταν πας στο Γκαζοχώρι τους χορεύεις καλέ μου το μποχώρι

Αλανιάρια με τους μάγκες κάθε βράδυ ξενυχτάς
Κι όλο με μπαγλαμαδάκια αχ και με μαύρο την περνάς

Βάλε γνώση βρε Μαρίκα κι εγώ δε ζητάω προίκα
Θέλω ταίρι να σε κάμω και μαζί σου καλέ μου ας πεθάνω

-Γειά σου Ρούκουνα!

Μαρίκα χασικλού

Εκτέλεση: Κώστας Ρούκουνας

Εισαγωγή

3

5 **A**

Γι α - τα σέ να βρε - Μαρί - κα πά - λι το μπε λά - μου βρή κα

7

9 **B**

για - τί α - μο - λάστα - βρά - δια και - γυρ νά-ας μ'ό - λά τα - λά νια

11 D.S.

13 Απόκριση Α

15 Σύντομη παραλλαγή εισαγωγής

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Μαρίκα χασικλού' by Kostas Roukounas. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with an 'Εισαγωγή' (Introduction) section. The first line of music is followed by a measure rest and then a triplet of eighth notes. The second line continues the melody. The third line starts with a section marker 'A' and contains the lyrics 'Γι α - τα σέ να βρε - Μαρί - κα πά - λι το μπε λά - μου βρή κα'. The fourth line continues the melody. The fifth line starts with a section marker 'B' and contains the lyrics 'για - τί α - μο - λάστα - βρά - δια και - γυρ νά-ας μ'ό - λά τα - λά νια'. The sixth line continues the melody and is marked 'D.S.' (Da Capo). The seventh line starts with a section marker 'Απόκριση Α' (Response A). The eighth line continues the melody and is marked 'Σύντομη παραλλαγή εισαγωγής' (Short variation of the introduction). The score ends with a double bar line.

Μου φαίνεται

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας:

1) Parlophon / B. 21830-1 / Go 2309

2) Columbia / DG 6144 / C.G. 1267 και ανατύπωση στην Αμερική Columbia USA / 7090-F

Έτος: 1935

Ρυθμική υπόσταση: 9/4 (Απτάλικο)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωση στη θεμέλια κλίμακα): Ραστ-Mahur (σολ / rast)

Ορχήστρα:

1) Φωνή (Κώστας Ρούκουνας), Βιολί, Κιθάρα Σολιστική (Σπύρος Περιστερης;), Κιθάρα Συνοδείας (Κώστας Σκαρβέλης;), Διεύθυνση: Σπύρος Περιστερης

2) Φωνή (Στελλάκης Περπινιάδης), Βιολί, Μπάντζο, Κιθάρα, Καστανιέτες, Διεύθυνση: Παναγιώτης Τούντας

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα Α (A1, A2), Απόκριση A2 - Θέμα Β (B, A2)

Τροπική ανάλυση

Έχουμε μια τυπική Εισαγωγή Mahur, με είσοδο στην οκτάβα και καθοδική πορεία που διατρέχει όλο το εύρος του Mahur, δείχνοντας τις σημαντικές βαθμίδες (όγδοη, πέμπτη, πρώτη). Η όξυνση της δεύτερης (κίνηση Segah) και τέταρτης βαθμίδας εντείνουν την ευρύτερη αίσθηση της έλξης από ένα ψηλό κέντρο βάρους.

Στη φράση A1 έχουμε διατονική κάθοδο από την οκτάβα που διαμέσου της τρίτης βαθμίδας οδηγείται αρχικά στην πέμπτη κι έπειτα στην τονική. Η τρίτη ως σημαντική βαθμίδα του περιβάλλοντος Mahur, έλκει και εδώ τη δεύτερη σε δίεση. Η φράση A2 εξελίσσεται ανοδικά στο Rast πεντάχορδο (της τονικής) σε διαστήματα τριτών για να σταθεί κι εκείνη στην πέμπτη και στην τονική.

Η φράση B έρχεται ως κορύφωση να ανέβει ακόμη πιο πάνω από την οκτάβα (ως την άνω τρίτη), εμφανίζοντας και για μοναδική φορά την έβδομη οξυμένη, όμως γρήγορα ολοκληρώνεται με διατονική κάθοδο (έβδομη χαμηλώνει) προς την πέμπτη, η οποία μάλιστα είναι πανομοιότυπη με το πρώτο μέτρο των στίχων (μέτρο 4). Η ένταση του θέματος Β εκτονώνεται με τη χαμηλού κέντρου βάρους φράση A2.

Σχόλια περί ρυθμού

Εάν μιλήσουμε για δύο ρυθμικούς πυρήνες, οι φράσεις A1 και B δίνουν καθαρούς τους τρεις πρώτους χρόνους του απτάλικου (♩ ♩ ♩), ενώ στη φράση απόκρισης A2 αναλύονται σε όγδοα (♩♩ ♩♩ ♩♩). Αυτό το πρότυπο το συναντάμε επίσης στη *Ντερβίσενα* και αντεστραμμένο στο *Αίνιγμα*.

Σχόλια περί οργάνων

Το συγκεκριμένο κομμάτι εμφανίζει την ίδια ενορχήστρωση με το *Αίνιγμα* όπου διευθυντής ορχήστρας είναι και πάλι ο Περιστερής. Και εδώ το βιολί δεν συμμετέχει στις οργανικές αποκρίσεις τις οποίες αναλαμβάνει εξ'ολοκλήρου η σολιστική κιθάρα. Είναι ενδιαφέρον ότι στην ετικέτα αναγράφεται «μετά Μπουζουκίου» ενώ στο κομμάτι δεν υπάρχει μπουζούκι. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ορδουλίδης (2017a) για τέτοιες περιπτώσεις «διαφαίνεται μία πρόθεση να χρησιμοποιηθεί ένας όρος, ο οποίος μπορεί μεν να μην ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, αλλά πληροί άλλου τύπου προδιαγραφές, όπως για παράδειγμα την εξασφάλιση της εμπορικής επιτυχίας του ηχογραφημένου τραγουδιού. Μπορούμε να αναρωτηθούμε εάν η εταιρεία εν γνώση της επιλέγει συγκεκριμένες αναφορές και τι προεκτάσεις μπορεί κάτι τέτοιο να έχει στην οικονομία της εποχής και στη σχέση του προϊόντος με τον καταναλωτή.» Μην ξεχνάμε ότι την ίδια περίοδο ο Περιστερής ήταν αυτός που έπεισε τον διευθυντή της Odeon-Parlophon Μίνοα Μάτσα να δεχτεί τον Μάρκο Βαμβακάρη στη δισκογραφία (Ορδουλίδης, 2017b), στοίχημα που -κρίνοντας εκ του αποτελέσματος- κέρδισε με το παραπάνω.

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τρεις στροφές που η καθεμία αποτελείται από δύο ομοιοκατάληκτους 15σύλλαβους και τέσσερις ομοιοκατάληκτους 8σύλλαβους στίχους.

Εμφανίζεται η τυποποιημένη έκφραση «μου φαίνεται» με την οποία γίνεται λογοπαίγνιο. Έχουμε επίσης την εμφάνιση αντίθεσης «μα δε μου κακοφαίνεται», τετριμμένων επιθέτων «κόκκινο» (ζωνάρι), «όμορφες» (γαμπίτσες) και «κοντές» (ρομπίτσες) και της σύνθετης λέξης «κακοφαίνεται».

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι μικτή, συνδιάζοντας περιγραφή με δραματοποίηση όπου η αποστροφή σε β'ενικό πρόσωπο δίνει την αίσθηση ότι το τραγούδι απευθύνεται σε συγκεκριμένο ακροατή, που όμως δεν προσδιορίζεται.

Περιεχόμενο

Άλλο ένα χιουμοριστικό τραγούδι του Παπάζογλου γεμάτο υπονοούμενα, καθώς αφήνει τη φαντασία του ακροατή να υποθέσει τι είναι αυτό που φαίνεται. Ουσιαστικά παίζει με τις δύο έννοιες του «μου φαίνεται» δηλαδή φαίνεται κάτι δικό μου και φαίνεται κάτι σε μένα (έτσι πιστεύω, έτσι νομίζω). Η κεντρική ιδέα των στίχων είναι ότι ο καθένας πρέπει να δείχνει αυτό που είναι χωρίς φόβο και ντροπή. Η αναφορά στο «ζωνάρι», που δεν είναι σπάνια στο μεσοπολεμικό ρεπερτόριο, διευκρινίζεται από τον Τζάκη (2003, 47): «Οι άνθρωποι αυτοί ζουν σε ένα σύγχρονο αστικό περιβάλλον, αυτό των αρχών του εικοστού αιώνα όπου η οπλοφορία είναι απαγορευμένη και συνεπώς η δημόσια επίδειξη όπλων αποφεύγεται από το φόβο της αστυνομίας. Παρόλα αυτά στα ρεμπέτικα τραγούδια προβάλλει η εικόνα του μάγκα που περιφέρεται στο δημόσιο χώρο με τα όπλα επιδεικτικά τοποθετημένα στη μέση, στο ζωνάρι».

Στίχοι

Μου λένε πως μου φαίνεται το κόκκινο ζουνάρι
μα δε μου κακοφαίνεται γιατί είμαι παλικάρι
Μου φαίνεται, μου φαίνεται μα δε μου κακοφαίνεται
κι εσένα σα σου φαίνεται να μη σου κακοφαίνεται

Των κοριτσιών εφάνονται οι όμορφες γαμπίτσες
μα δεν τους κακοφαίνεται, φορούν κοντές ρομπίτσες
Τους φαίνεται, τους φαίνεται και δεν τους κακοφαίνεται
κι εσένα σα σου φαίνεται γιατί σου κακοφαίνεται

Της χήρας δεν της φαίνεται γιατί φοράει μαύρα
και δεν της κακοφαίνεται γιατί δεν έχει άντρα
Κρίμα να μην της φαίνεται και δεν της κακοφαίνεται
κι εσένα που σου φαίνεται γιατί σου κακοφαίνεται

-Γειά σου Ρούκουνα!



Διαφορές εκτελέσεων

Η εκτέλεση με τον Περπινιάδη είναι η μοναδική (αναγραφόμενη) περίπτωση που ο Παναγιώτης Τούντας διευθύνει την ορχήστρα σε κομμάτι του Παπάζογλου. Η (επίσης μοναδική) εμφάνιση της καστανιέτας συμβάλλει στο ανάλαφρο, πειρακτικό κλίμα του τραγουδιού. Πέραν της διαφοροποίησης ως προς το ύφος λόγω οργανολόγιου και των ποικιλιμάτων που επιλέγει ο κάθε τραγουδιστής, η μοναδική διαφοροποίηση στη μελωδική γραμμή είναι ότι στην καθοδική φράση A1 ο Περπινιάδης αγγίζει από την οκτάβα την ένατη βαθμίδα (άνω λα) πριν αρχίσει την κάθοδο.

Μου φαίνεται

Εκτέλεση: Κώστας Ρούκουνας

Εισαγωγή

Fine

4 **A** A1

Μου λέ νε πώ - ως μου φαί - νε ται το κό κκι νο - ζω νά - ρι

6 A2

μα - δε - μου - κα - κο φαί - νε ται για - τί - εί μαι - πα - λι κά - ρι

8

10 **B** B A1 (1ο μέτρο)

Μου φαί νε ται - μου φαί - νε ται μα δε μου κα - κο φαί - νε ται

12 A2 D.S.

κιε - σέ - να - σα - ν σου φαί - νε ται να - μη - σου - κα - κο φαί - νε ται

Να μη λες το μυστικό σου

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας: Odeon / GA 7154 / Go 2989

Έτος: 1938

Ρυθμική υπόσταση: 9/8 (Καρσιλαμάς)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα): Νιαβέντ-Neveser (σολ / rast)

Ορχήστρα: Φωνή (Κώστας Ρούκουνας), Κιθάρα Σολιστική (Σπύρος Περιστέρης;), Κιθάρα Συνοδείας (Κώστας Σκαρβέλης;), Μπαγλαμάς

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα (Φράση 1, Φράση 2, Φράση 2')

Τροπική ανάλυση

Το κομμάτι εισάγεται στην περιοχή πάνω από την οκτάβα όπου δείχνει το τρίχορδο Buselik που δομείται πάνω στην τέταρτη βαθμίδα του Hicaz (εδώ θεμελιώνεται στην πέμπτη βαθμίδα). Έτσι κατά την κάθοδο έχουμε στάση στην πέμπτη βαθμίδα και στη συνέχεια κατάληξη στην τονική, όπου έχει δοθεί πλέον και το πλήρες άρωμα του Neveser.

Η φράση 1 εισάγεται στην πέμπτη απ' όπου πραγματοποιεί κάθοδο ως την τονική κι έπειτα πραγματοποιεί άνοδο από τη δεύτερη βαθμίδα στην οκτάβα της πριν καταλήξει στην πέμπτη.

Η φράση 2 εισάγεται με αίσθηση μινόρε καθώς στιγμιαία αναιρεί το Hicaz στην πέμπτη μετατρέποντας το σε Buselik. Αμέσως επαναφέρει τη χαμηλωμένη έκτη την οποία δεν ξεπερνά και χρησιμοποιεί επανειλημένα ως αφητηρία καθοδικών κινήσεων που κάνουν στάσεις στις βαθμίδες τρίτη-πέμπτη και στην επανάληψη τελική κατάληξη στην τονική.

Σχόλια περί ρυθμού

Σε σχέση με τους άλλους δύο καρσιλαμάδες του Παπάζογλου οι οποίοι κυκλοφόρησαν το '34 (*Η φωνή του αργιλέ, Ζουρλοπαινεμένης γέννα*) είναι εμφανώς πιο τολμηρός ρυθμικά καθώς εδώ το βασικό σχήμα του καρσιλαμά προσαρμόζεται συνεχώς στον στίχο, γεννώντας έτσι πολυάριθμες παραλλαγές.

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τρεις στροφές που η καθεμία αποτελείται από δύο ομοιοκατάληκτους 15σύλλαβους στίχους που ο καθένας επαναλαμβάνεται.

Εμφανίζεται η πρωτότυπη μεταφορά «όταν τον κεντούν τ'αγκάθια» και η μεταφορά «κρύβε πάντα τον καημό σου μέσα στην καρδούλα σου». Ολόκληρη η δεύτερη στροφή μπορεί να ερμηνευθεί ως τριμερές αυξητικό σχήμα «Κι όποιος ένιωσε τον πόνο σ' άλλονε να μη το πει, δεύτερος αν θα το μάθει και στον τρίτο θα το πει», τόσο περιεκτικά διατυπωμένο που λαμβάνει το χαρακτήρα γνωμικού. Γενικότερα όλες οι στροφές του κομματιού μπορούν να εκληφθούν ως γνωμικά.

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι μικτή συνδιάζοντας περιγραφή και δραματοποίηση, με τη χρήση β'ενικού προσώπου στην τελευταία στροφή να δίνει την αίσθηση αποστροφής προς κάποιον ακροατή.

Περιεχόμενο

Πρόκειται για το τελευταίο κομμάτι του Παπάζογλου που κυκλοφόρησε και είναι ένα πολύ ξεχωριστό έργο της δισκογραφίας του καθώς δεν αφηγείται μια ιστορία με συγκεκριμένη ροή, ούτε έχει συγκεκριμένο πρωταγωνιστή, όπως τα υπόλοιπα κομμάτια του. Αντ'αυτού περιγράφει τη συναισθηματική κατάσταση της επώδυνης αγάπης (χωρίς ο ακριβής λόγος να προσδιορίζεται) που πρέπει να βιώνεται στωικά. Ο πρωταγωνιστής είναι «όποιος» βρεθεί σε αυτή την κατάσταση. Έτσι, ο Παπάζογλου παίρνει τον πόνο του ενός (πιθανόν το δικό του) και μοιράζει το απόσταγμα του στους πολλούς.

Στη συνέντευξη με τον Κουνάδη (1974), η Αγγελική Παπάζογλου θυμάται ότι ο αρχικός στίχος ήταν «Όποιος αγαπά τα ρόδα πρέπει να 'χει υπομονή» αλλά για άγνωστους λόγους το κομμάτι κυκλοφόρησε με τον στίχο που λανθασμένα τραγούδησε ο Ρούκουνας. Ο στίχος που αναφέρει η Αγγέλα φέρει πολύ μεγαλύτερη ποιητικότητα αφού τα ρόδα μεταφορικά μπορεί να συμβολίζουν ένα ποθητό άτομο, όμορφο αλλά δύσκολο στη διαχείριση, ή και οποιαδήποτε κατάσταση στη ζωή που φέρει αυτά τα χαρακτηριστικά.

Στίχοι

Όποιος αγαπάει τώρα πρέπει να 'χει υπομονή x2
όταν τον κεντούν τ' αγκάθια να μη λέει πως πονεί x2

Κι όποιος ένιωσε τον πόνο σ' άλλονε να μη το πει x2
δεύτερος αν θα το μάθει και στον τρίτο θα το πει x2

Κρύβε πάντα τον καημό σου μέσα στην καρδούλα σου x2
και μη λες το μυστικό σου ούτε στη μανούλα σου x2

Να μη λες το μυστικό σου

Εκτέλεση: Κώστας Ρούκουνας

Εισαγωγή

3

1.

5

2.

6

Φράση 1

Όποιος α γα πά - ει τώ - ρα πρέ - πει - να - χει - υ πο - μό - νη

10

Φράση 2

Όταν τον κέ - ντού - ν τ'α - γκά - θια να μη λέ ει - πώ - ς πο νεί

14

Φράση 2'

D.C.

όταν τον κέ - ντού - ν τ'α γκά - θια να μη λέ ει - πώ - ς πο νεί

18

20

Fine

Ντερβίσενα

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας:

1) Columbia / DG 6061 / C.G.1225

2) Odeon / GA 1821 / Go 2178

Έτος: 1934

Ρυθμική υπόσταση: 9/4 (Απτάλικο)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα): Χουζάμ-Huzzam (σι / segah)

Ορχήστρα:

1) Φωνή (Αγγέλα Παπάζογλου), Βιολί, Σαντούρι (Μανώλης Μαργαρώνης;), Μπάντζο (Βαγγέλης Παπάζογλου;), Κιθάρα, Ποτηράκια (Αγγέλα Παπάζογλου;)

2) Φωνή (Κώστας Ρούκουνας), Κιθάρα Σολιστική (Σπύρος Περιστερης;), Κιθάρα Συνοδείας (Κώστας Σκαρβέλης;), Μπαγλαμάς, Ποτηράκια, Διεύθυνση Σπύρος Περιστερης

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα (Φράση 1, Απόκριση, Φράση 2)

Τροπική ανάλυση

Το κομμάτι εισάγεται στη βάση δίνοντας το χαρακτηριστικό άκουσμα του Segah κι έπειτα εκτοξεύεται στην έκτη βαθμίδα για να αρχίσει μια κάθοδο που διατρέχει ολόκληρη την περιοχή Segah, με στάση στην τρίτη και κατάληξη στην τονική. Η Εισαγωγή αποτελεί καθαρό Segah άκουσμα χωρίς κάποια παραπομπή στο Huzzam.

Η φράση 1 εισάγεται με έναν ανοδικό αρπισμό από την τονική που τεχνηέντως οδηγεί ξανά στην έκτη αποκρύπτοντας για λίγο ακόμα του άκουσμα του Huzzam, που ουσιαστικά δίνεται μέσω της τέταρτης καθώς ολοκληρώνεται το μέτρο 1. Έχουμε επανάληψη της φράσης με μικρή διαφοροποίηση, και με όλες τις καταλήξεις να γίνονται στην τρίτη βαθμίδα, αφήνοντας όλα τα ενδεχομένα ανοιχτά για τη συνέχεια της μελωδικής ανάπτυξης.

Η φράση 2 εστιάζει πλέον ανοιχτά στην περιοχή της χρωματικότητας που χαρακτηρίζει το Huzzam, προσθέτοντας ένα χρωματικό πέρασμα για ποικιλία (με τη γνωστή όξυνση της δεύτερης), και κάνοντας άλλη μια στάση στην τρίτη πριν την τελική κατάληξη Segah στην τονική. Η φράση 2 επαναλαμβάνεται για την ολοκλήρωση μιας πλήρους βόλτας.

Σχόλια περί ρυθμού

Όπως και στο *Μου φαίνεται* έχουμε μεταξύ των δύο φράσεων συγκεκριμένη εναλλαγή μοτίβων στην αρχή του απτάλικου: ♩ ♩ ♩ και ♪ ♪ ♪

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τέσσερις στροφές που η καθεμία αποτελείται από δύο ομοιοκατάληκτους 15σύλλαβους στίχους με το δεύτερο στίχο να επαναλαμβάνεται.

Το κομμάτι αξιοποιεί τις τυποποιημένες εκφράσεις «μου βγάλαν τ'όνομα» και «όπου σταθώ κι όπου βρεθώ». Εμφανίζεται η σύνθετη λέξη «κουτόκοσμος», επίσης το τριμερές σχήμα «Μ' αρέσουν οι ντεβρίσηδες γιατί είναι μερακλήδες, είναι πολύ γιαβάσηδες και λίγο μπελαλήδες».

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι περιγραφική.

Περιεχόμενο

Πρόκειται για άλλο ένα τραγούδι που επικεντρώνεται στην «ανεξάρτητη γυναίκα, η οποία μιλάει για τον εαυτό της με περηφάνια και προκλητικότητα» (Aulin & Vejleskov, 1991, 142), απολαμβάνοντας την καλοπέραση και τη χασισοποσία παρέα με τα αντίστοιχα αρσενικά. Η ντεβρίσαινα θα μπορούσε άνετα να είναι η *Μαρίκα η χασικλού* και σε κάποιο άλλο επεισόδιο η ίδια να τραγουδάει *Στρι ρε κουτσαβάκι*. Ουσιαστικά η ντεβρίσαινα έχει σπάσει τα στεγανά που κρατούν παγιδευμένες τις γυναίκες που τραγουδούν *Αν ήμουν άντρας*.

Ο Παπάζογλου μας μεταφέρει στον κόσμο της ντεβρίσαινας επιλέγοντας το Huzzam, το οποίο φαίνεται να ταυτίζει με τη γυναίκα, καθώς και τα τρία κομμάτια του σε Huzzam (*Μπαμπέσα, Στρι ρε κουτσαβάκι, Ντερβίσενα*) την αφορούν. Επιπλέον, η επιλογή για την Εισαγωγή του πολύ συγγενικού Segah, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί αναφορά στον κόσμο των ναρκωτικών και της παρανομίας καθώς εκεί ανήκουν τα υπόλοιπα Segah κομμάτια του συνθέτη (*Λαχανάδες, Νικοκλάκιας, Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο*).

Στίχοι

Είμ' αλανιάρια μερακλού, φουμάρω και χασίσι
γι' αυτό μου βγάλαν τ' όνομα πώς αγαπώ ντεβρίση x2

Εγώ ντεβρίση θ' αγαπώ ώστε που να πεθάνω
κι αν τον εχάσω κι άλλονε ντεβρίση θε να πάρω (κάνω) x2

-Ωπα!

Όπου σταθώ κι όπου βρεθώ ντεβρίσαινα με λένε
μα εμέ για τον κουτόκοσμο τα μάτια μου δεν κλαίνε x2

Μ' αρέσουν οι ντεβρίσηδες γιατί είναι μερακλήδες
είναι πολύ γιαβάσηδες και λίγο μπελαλήδες x2

-Γειά σου Αγγελίτσα!

-Ωπα γεια σου Στελλάκη! Να ζήσουνε τα ντεβρισόπαιδα!



Διαφορές εκτελέσεων

Η βασική διαφορά που εντοπίζεται στην εκτέλεση του Ρούκουνα είναι το Huzzam περιβάλλον ήδη από την Εισαγωγή του κομματιού. Επιπλέον, μόνο στη δεύτερη στροφή ο Περιστερής παίζει διπλή απόκριση, κάτι που κάνει ο ίδιος και στο *Παιδί του δρόμου*.

Ντερβίσενα

Εκτέλεση: Αγγέλα Παπαζογλου

Εισαγωγή

4 Φράση 1

Είμ' α λα νιά - ρα με - ρα κλού φου μά ρω και - χα σί - σι

7 Φράση 2

Γ' α υτό-μου βγά - λαν τ'ό - νο μα πώ ς α - γα πώ - ντερβί - ση

9 D.S.

Γ' α υτό-μου βγά - λαν τ'ό - νο μα πώ ς α - γα πώ - ντερβί - ση

11 Fine

Ο λαθρέμπορας

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας: Columbia / DG 6066 / C.G.1106

Έτος: 1934

Ρυθμική υπόσταση: 9/4 (Ζεϊμπέκικο παλιό)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωση στη θεμέλια κλίμακα): Ραστ-Mahur (σολ / rast)

Ορχήστρα: Φωνή (Στελλάκης Περπινιάδης), Σαντούρι (Μανώλης Μαργαρώνης), Μπάντζο (Βαγγέλης Παπάζογλου;), Κιθάρα (Κώστας Σκαρβέλης;), Διεύθυνση: Κώστας Σκαρβέλης

Δομή: Εισαγωγή - Θέμα Α, Απόκριση Α - Θέμα Β - Θέμα Α'

Τροπική ανάλυση

Η Εισαγωγή του κομματιού κινείται σε Rast πεντάχορδο πάνω από την οκτάβα και με τη συνήθη εμφάνιση Segah στα πλαίσια αυτού. Έχουμε στάσεις στην πέμπτη βαθμίδα του πενταχόρδου και στη βάση του.

Οι στίχοι εισάγονται με μια κίνηση Nisabur η οποία τοποθετεί το κέντρο βάρους στην όγδοη βαθμίδα, καθώς την καθιστά τόσο ισχυρή που έλκει όχι μόνο την έβδομη αλλά και την έκτη που οξύνεται. Παρόλα αυτά πριν καλά καλά προλάβει η όγδοη να γιορτάσει την ισχύ της, στο ίδιο κίολας μέτρο, ο Παπάζογλου επιλέγει να μετατοπίσει τη μελωδία στο βασικό Rast τετράχορδο με στάσεις στην πέμπτη βαθμίδα και καταλήξεις στην τονική. Η οργανική απόκριση που ακολουθεί είναι ταυτόσημη και λειτουργεί επιτείνοντας το ενδιαφέρον του ακροατή που περιμένει να μάθει «και μετά και μετά;».

Στο θέμα Β η μελωδία (όπως και ο πρωταγωνιστής της ιστορίας) παίρνει τον κατήφορο, με την οξυμένη έβδομη να αναιρείται και την τέταρτη να οξύνεται δίνοντας μια αίσθηση μυστηρίου (ίσως και αμφιβολίας) που ως βασικό ένοχο δείχνει την πέμπτη. Η αίσθηση αυτή είναι φευγαλέα, καθώς γρήγορα επιστρέφουμε στην ανεμελιά του θέματος Α.

Σχόλια περί ρυθμού

Και εδώ εντοπίζεται η είσοδος του στίχου σε άρση για ποικιλία. Επίσης αναπτύσσεται η ρυθμική ιδέα που δίνει εμφατικά τους χρόνους 3 και 4 (♩ ♪ ♪ ♪). Η ιδέα αυτή

εμφανίζεται επίσης στο *Βάλε με στην αγκαλιά σου* και τη *Μαρίκα χασικλού* της ίδιας χρονιάς (1934).

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τέσσερις στροφές που η καθεμία αποτελείται από δύο ομοιοκατάληκτους 15σύλλαβους στίχους. Το πρώτο ημιστίχιο του δεύτερου στίχου επαναλαμβάνεται τριπλά πριν το νόημα ολοκληρωθεί με το δεύτερο ημιστίχιο, δίνοντας την αίσθηση ενός παρεμβάλλοντος 8σύλλαβου δίστιχου.

Εμφανίζεται η τυποποιημένη έκφραση «στη ζούλα», η μεταφορά και αντίθεση «μα η πρέζα μου τα πότισε τα σωθικά φαρμάκι», τα κοινότυπα επιρρήματα «έξυπνα» και «όμορφα» και η σύνθετη λέξη «καλάρεσε». Εμφανής επίσης είναι η χιουμοριστική και ειρωνική διάθεση.

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι περιγραφική.

Περιεχόμενο

Πρόκειται για ένα τυπικό κομμάτι περιγραφής της περιθωριακής ζωής με μάγικο κομπασμό και αναφορές στη χρήση κάνναβης και άλλων ουσιών, στο λαθρεμπόριο και στη φυλάκιση. Όπως προαναφέρθηκε, εντοπίζεται αντιθετική διάθεση μεταξύ των δύο θεμάτων. Το θέμα Α εισάγεται δυναμικά αλλά γρήγορα τραβιέται πίσω, σαν να προσπαθεί να κρύψει την αρχική του δήλωση (όπως θα κινούνταν και ο λαθρέμπορας). Το θέμα Β σκοτεινιάζει καθώς σε όλες τις στροφές ταυτίζεται με τα κύρια επεισόδια της ιστορίας (ήμουν λαθρέμπορας, η πρέζα, ένα χρονάκι, είχε και παραθέρισμα). Η αντίθεση αυτή θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως δεύτερες σκέψεις του πρωταγωνιστή για την ανήθικη πορεία της ζωής του, οι οποίες όμως δεν διαρκούν πολύ, καθώς ο τελευταίος στίχος αποδίδεται με το δυναμισμό του πρώτου. Παρά την κακή εξέλιξη της φυλάκισής του σε Αίγινα και Πύλο, ο πρωταγωνιστής προτιμά να το δει χιουμοριστικά χαρακτηρίζοντας το «παραθέρισμα».

Στίχοι

Τα 'κονομούσα έξυπνα και πάντοτε στη ζούλα
γιατ' ήμουνα λαθρέμπορας, γιατ' ήμουνα λαθρέμπορας
γιατ' ήμουνα λαθρέμπορας και τα πουλούσα ούλα

Τι όμορφα που πέρναγα μ' εκείνο το μαυράκι
μα η πρέζα μου τα πότισε, μα η πρέζα μου τα πότισε,
μα η πρέζα μου τα πότισε τα σωθικά φαρμάκι

Για είκοσι γραμμάρια που μ' έκαναν πιαστό
μ' ένα χρονάκι μ' έστειλαν, μ' ένα χρονάκι μ' έστειλαν
μ' ένα χρονάκι μ' έστειλαν στην Αίγινα σκαστό

Και σα να μη καλάρεσε στον πρόεδρο το φίλο
μου 'χει και παραθέρισμα, μου 'χει και παραθέρισμα
μου 'χει και παραθέρισμα εξάμηνο στη Πύλο

-Γειά σου Στελλάκη!

-Γειά σου Μαργαρόνη με τις πενιές σου!



Ο λαθρέμπορας

Εκτέλεση: Στελλάκης Περπινιάδης

Εισαγωγή

3 Fine

5 **A**

Τα - κο νο μού σα έ - ξυ πνα - α και πάν το τε στη ζού - λα

7

9 **B**

Γι α τ'ή μου να - λα θρέ - μπο ρας γιατ'ή μου να - λα θρέ - μπο ρας

11 **A'**

για τ'ή μου να λα θρέ - μπο ρα - ς και τα που λού σα ού - λα

D.C.

Ο Νικοκλάκας

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας: Columbia / D.G. 494 / W.G. 829

Έτος: 1934

Ρυθμική υπόσταση: 9/4 (Ζεϊμπέκικο παλιό)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωση στη θεμέλια κλίμακα): Σεγκιά-Segah
(σι / segah)

Οργήστρα: Φωνή (Στελλάκης Περπινιάδης), Πνευστό, Κιθάρα Σολιστική, Κιθάρα Συνοδείας

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα Α, Απόκριση Α - Θέμα Β, Απόκριση Β - Θέμα Γ (Γ1, Γ2)

Τροπική ανάλυση

Έχουμε μια εισαγωγική κάθοδο με κατάληξη στην τονική. Το μέτρο 2 της Εισαγωγής (εμφανίζεται και ως μέτρο 8 στο θέμα Β) συνεχίζει με μια μινόρε στάση στη φυσική υποτονική και ξανά καθοδική κατάληξη στη τονική.

Στο θέμα Α ο συνθέτης εξακολουθεί να έχει την πρόθεση καθοδικής προσέγγισης, εκκινώντας από τη ψηλή περιοχή και προχωρώντας με στάση στην τρίτη βαθμίδα και κατάληξη στην τονική.

Το θέμα Β ανοίγει με το γνωστό πλέον μελωδικό πυρήνα (μινόρε στάση στη φυσική υποτονική) και μια προσωρινή στάση στην πέμπτη βαθμίδα (Evic) -προετοιμάζει το έδαφος για το θέμα Γ- και κλείνει όπως και η Εισαγωγή του κομματιού με τη μόνη διαφορά εισόδου σε άρση για ποικιλία.

Το θέμα Γ ανοίγει με κίνηση Evic στην πέμπτη βαθμίδα (Evic), δηλαδή ένα Segah σε μετάθεση, προετοιμάζοντας έτσι και την κατάληξη Segah στην τονική που θα ακολουθήσει. Η φράση Γ2 επιμένει στη ψηλή περιοχή όπου ο χαρακτήρας της πέμπτης βαθμίδας (σε ύφεση Acem ή φυσική Evic) είναι καθοριστικός για τη φυσιογνωμία και την πορεία της μελωδίας. Έτσι έρχεται η μετάβαση από το Evic (φα#) στο Acem (φα) που θα οδηγήσει στην τελική κατάληξη Segah στην τονική. Να σημειωθεί ότι παρόλο που το κομμάτι κινείται στο περιβάλλον του Segah, το καθαυτό φαινόμενο Segah (που απαιτεί όξυνση του προσαγωγέα) δεν εμφανίζεται νωρίτερα από την τελική κατάληξη ολόκληρης της σύνθεσης.

Σχόλια περί ρυθμού

Στο κομμάτι εμφανίζονται δύο πρωτότυπες παραλλαγές των 9/4 του ζειμπέκιου που στηρίζονται στο «πείραγμα» των τεσσάρων πρώτων χρόνων. Είναι οι εξής: $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ και $\uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$.

Σχόλια περί οργάνων

Είναι το μοναδικό κομμάτι του Παπάζογλου που περιλαμβάνει στο οργανολόγιο πνευστό. Το κανόνι που αναγράφεται στην ετικέτα δεν ισχύει, σφάλμα πιθανόν κατά την εκτύπωση του δίσκου καθώς στην άλλη του πλευρά βρίσκεται ο *Αργιλές* που έχει ακριβώς την ίδια επιγραφή σχετικά με το οργανολόγιο. Τη σολιστική κιθάρα που παίζει τη μελωδία στην πρίμα περιοχή συχνά συναντάει η συνοδευτική που παίζει το ίδιο στη μπάσα περιοχή.

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τρεις στροφές που η καθεμία αποτελείται από τέσσερις δσύλλαβους στίχους (ρίμα ανά ζεύγη 1-2, 3-4), δύο ομοιοκατάληκτους 5σύλλαβους (που επαναλαμβάνονται) και άλλους δύο ομοιοκατάληκτους 8σύλλαβους. Οι 5σύλλαβοι και τελικοί 8σύλλαβοι στίχοι επανέρχονται σε κάθε στροφή ως ρεφραίν.

Στο κομμάτι έχουμε μια από τις σπάνιες αναφορές στο θάνατο με τη μεταφορική φράση «σ'έφαγαν». Εμφανίζεται το τριμερές σχήμα ταυτολογίας «ήτανε κι αυτός μαγκιόρος, τουφατζής και κασσαδόρος», τα κοινά επίθετα «δειλός» και «μερακλής» και το επιφώνημα «Αχ βρε». Το κομμάτι είναι γεμάτο από «μάγκικους» ιδιωματισμούς. Η επιλογή των ονομάτων ΜήΤΣος, ΚώΤΣος είναι ηχητικά ενδιαφέρουσα καθώς έρχονται να συναντήσουν το «ΤΣιράκια», παραπέμποντας και στη γνωστή αργκό έκφραση «τάτσι μίτσι κότσι» με το σχετικό νόημα ατόμων που συνεργάζονται για να εξυπηρετήσουν τους ύποπτους σκοπούς τους.

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι μικτή συνδιάζοντας διήγηση με δραματοποίηση καθώς εμφανίζεται αποστροφή προς τον ίδιο τον Νικοκλάκια που δολοφονήθηκε.

Περιεχόμενο

Πρόκειται για άλλο ένα κομμάτι περιγραφής της περιθωριακής ζωής με αναφορές στη χρήση ηρωίνης, στην κλοπή και στη βία. Και εδώ περιγράφονται τα δεινά της χρήσης ναρκωτικών ουσιών και διαφαίνεται η αρνητική στάση του Παπάζογλου προς αυτές. Η επεξήγηση της αργκό που είναι απαραίτητη για την κατανόηση της αφήγησης στηρίζεται στον Κουνάδη (2010)¹⁸. Στην πρώτη στροφή δίνεται μια αδρή περιγραφή της ιστορίας του Νικοκλάκια που μαθαίνουμε ότι έκανε χρήση ηρωίνης («κοχλαράκιας»). Στη δεύτερη στροφή δίνονται παραπάνω πληροφορίες (οι δολοφόνοι εξανάγκαζαν τον Νικοκλάκια σε μικροκλοπές για κάποιο αρχιμαφιόζο) ενώ στην τρίτη και τελευταία έρχεται η κρίση του αφηγητή (όπως είδαμε και στο *Της το βγάλανε*) που αποδίδει την κακή εξέλιξη περισσότερο στη χρήση ηρωίνης παρά στους δολοφόνους. Όπως μαθαίνουμε, πριν μπλέξει με την ηρωίνη ο Νικοκλάκιας ήταν ικανός για μεγαλύτερες απάτες («κασσαδόρος») και μπαινόβγαине στη φυλακή («τουφατζής»). Όπως και στο *Της το βγάλανε*, ο Παπάζογλου φαίνεται να δίνει μεγαλύτερη βάση για την τροπή που παίρνει η ζωή του καθενός στην προσωπική ευθύνη, παρά στις εξωτερικές συνθήκες και τον περίγυρο.

Όπως σημειώνει ο Τζάκης (2003, 68) «Για τους ανθρώπους που στεγάζονται και αναφέρονται στους χώρους των ρεμπετών, το να είναι μάγκες σημαίνει πως είναι έτσι όπως πρέπει να είναι και να φέρεται ο άνδρας. Αυτό άλλωστε, ‘καθαγιάζει’, νομιμοποιεί, κάτω από ορισμένες συνθήκες, τη βίαιη συμπεριφορά ή και πρακτικές, όπως κλοπές, λαθρεμπόριο, ‘προστασία’ και άλλες που έχουν ποινικοποιηθεί στο σύγχρονο αστικό πλαίσιο.» Χαρακτηρίζοντας λοιπόν τους δολοφόνους «μάγκες» και τον Νικολή «δειλό» γίνεται φανερό ότι οι στίχοι λειτουργούν αποτρεπτικά προς τη χρήση της ηρωίνης επειδή εκτός των άλλων στερεί τη «μαγκιά» από τον άνδρα αλλά και τον έλεγχο της ζωής του αφού ο μη φυσικός θάνατος τον υποτάσσει ουσιαστικά σε αυτόν (Παπαχριστόπουλος, 2003).

Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι και οι τρεις συνθέσεις του Παπάζογλου σε περιβάλλον Segah (*Νικοκλάκιας*, *Λαχανάδες*, *Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο*) αφορούν την καθημερινότητα του περιθωριακού που κινείται στους κύκλους των ναρκωτικών, της παρανομίας και της φυλακής. Επιπλέον, στο *Λαθρέμπορα*, ίδιας θεματολογίας, εμφανίζεται συχνά το φαινόμενο Segah στο πλαίσιο του μακάμ Mahur.

¹⁸Όπως αναφέρεται στο κανάλι του χρήστη Sekarius87, <https://www.youtube.com/watch?v=2thQLoGvb14>

Στίχοι

Μάγκες πέσαν μες στη πιάτσα κι έκαναν πολλά στραπάτσα
Βάρεσαν τον Νικοκλάκια το δειλό τον κοχλαράκια
Αχ, βρε Νικολή φίλε μερακλή x2
που σε βάρεσαν οι μάγκες για να κάνουν ματσαράγκες

Σ' έφαγαν, ρε Νικοκλάκια Μήτσος, Κώτσος, τα τσιράκια
Γιατί σου 'δειχναν τη πίτα και σου κρύβαν τη μανίτα
Αχ, βρε Νικολή φίλε μερακλή...

-Γειά σου Στελλάκη!

Λένε πως ο Νικοκλάκιας πριν να γίνει κοχλαράκιας
Ήτανε κι αυτός μαγκιόροστουφατζής και κασσαδόρος
Αχ, βρε Νικολή φίλε μερακλή...



Ο Νικοκλάκας

Εκτέλεση: Στελλάκης Περπινιάδης

Εισαγωγή

3 **A**
Μά γκες πέσαν μες τη πιά - τσα κιέ - κα να - αν πολ λά - στρα πά τσα

5

7 **B**
Βά - ρε - σαν το Νι - κο κλά - κια το - δει λό τον κο - χλαρά κια

9

11 **Γ**
Αχ βρε Νι κο λή φί λε με ρα κλή αχ βρε Νι κο λή φί λε με ρα κλή

13 D.C.
που σε βά - ρε σα - ν οι μά - γκες για να κά - νουν μα - τσαρά γκες

15

17 Fine

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Ο Νικοκλάκας'. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score consists of several staves of music with Greek lyrics underneath. The lyrics are: 'Μά γκες πέσαν μες τη πιά - τσα κιέ - κα να - αν πολ λά - στρα πά τσα', 'Βά - ρε - σαν το Νι - κο κλά - κια το - δει λό τον κο - χλαρά κια', 'Αχ βρε Νι κο λή φί λε με ρα κλή αχ βρε Νι κο λή φί λε με ρα κλή', and 'που σε βά - ρε σα - ν οι μά - γκες για να κά - νουν μα - τσαρά γκες'. The score includes section markers A, B, and Γ, and ends with 'D.C.' and 'Fine'.

Ο Ξεμάγγας

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας: His Master's Voice / ΑΟ 2247 / OGA 206-1

Έτος: 1935

Ρυθμική υπόσταση: 9/4 (Ζεϊμπέκικο παλιό)

Λαϊκός δρόμος (με τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα): Πειραιώτικος (σολ / rast)

Οργήστρα: Φωνή (Ρίτα Αμπατζή), Βιολί, Μπάντζο (Βαγγέλης Παπάζογλου;), Κιθάρα

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα (Φράση 1 - Φράση 2 - Φράση 2' - Φράση 3 - Φράση 2' - Φράση 3')

Τροπική ανάλυση

Στην Εισαγωγή εμφανίζεται το βασικό πεντάχορδο του Πειραιώτικου με την ιδιαιτερότητα της αυξημένης τέταρτη βαθμίδα, με στάση στην πέμπτη βαθμίδα και κατάληξη στην τονική. Επίσης ο συνθέτης δείχνει το χρωματικό περιβάλλον που υπάρχει χαμηλότερα από την τονική.

Το θέμα αναπτύσσεται με εναλλαγή του κέντρου βάρους μεταξύ πρώτης και πέμπτης βαθμίδας με περαστικές στάσεις στην τρίτη. Συγκεκριμένα έχουμε στάσεις στην τονική (φράση 1), πέμπτη (φράση 2), τρίτη (παραλλαγή φράσης 2), πέμπτη (φράση 3), τρίτη (παραλλαγή φράση 2) και κατάληξη στην τονική (παραλλαγή φράσης 3). Ουσιαστικά το θέμα περιλαμβάνει τρεις μελωδικούς πυρήνες-φράσεις με τις 2 και 3 να τροποποιούνται ανάλογα με την κατάληξη τους.

Σχόλια περί ρυθμού

Διαπιστώνουμε ότι για άλλη μια φορά ο στίχος εισάγεται στην άρση. Το ρυθμικό σχήμα που καθιερώνει ο Παπάζογλου για την αρχή όλων των φράσεων του θέματος δείχνει να προκύπτει φυσικά καθώς η λέξη «βαρέθηκα» εντάσσεται στα 9/4 του ζεϊμπέκικου, ακριβώς όπως και στην *Καλόγρηνα*. Και τα δύο κομμάτια αναπτύσσονται πάνω στην ακόλουθη ρυθμική μήτρα: ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪

Άλλη μια ομοιότητα των δύο κομματιών είναι η παρουσία του σχήματος ♪♪♪ στους χρόνους 2 και 4, στην Εισαγωγή.

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τέσσερις στροφές που η καθεμία αποτελείται από δύο ομοιοκατάληκτους 15σύλλαβους στίχους.

Το κομμάτι χαρακτηρίζεται από πολύ έντονη λογοτυπική διάθεση αφού σε κάθε στροφή περιλαμβάνεται και ένα διμερές σχήμα. Τα διμερή σχήματα ταυτολογίας είναι «Βαρέθηκα τον αργιλέ, σιχάθηκα τη μαύρη», «Φύγε από με κουτόχορτο, χάσου κι εσύ τσιμπούκι» και «Γιατ'όσο σε φουμάριζα κι έπαιζα και το ζάρι». Η διμερής αντίθεση είναι «κρασί και σαντουράκι, κι όχι το παλιομπούζουκο και το μπαγλαμαδάκι». Η τελευταία στροφή περιλαμβάνει άλλο ένα διμερές αντιθετικό σχήμα «μπροστά με λέγαν έξυπνο και πίσω παλαβιάρη». Οι εσωτερικές συμμετρίες των σχημάτων αυτών είναι πραγματικά αξιοθαύμαστες. Εμφανίζεται επίσης προσωποποίηση της κάνναβης και του αργιλέ. Έχουμε τις σύνθετες λέξεις «παλιομπούζουκο» και «κουτόχορτο», το κοινό επίθετο «έξυπνο» και το πιο πρωτότυπο «παλαβιάρη». Τέλος, τις μεταφορές «τις όμορφες θα κυνηγώ», «ν'ανοίξω τα ματάκια μου από το μαστουρλούκι» και «έπαιζα και το ζάρι».

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι μικτή συνδιάζοντας περιγραφή και δραματοποίηση με απόστροφη προς άψυχα αντικείμενα.

Περιεχόμενο

Πρόκειται για ένα πολύ ενδιαφέρον στιχουργικά τραγούδι, καθώς είναι από τα ελάχιστα μεσοπολεμικά αστικά λαϊκά κομμάτια που μιλούν ξεκάθαρα αρνητικά για τη χασισοποσία. Μέσα από το κομμάτι σκιαγραφούνται δύο διακριτοί κόσμοι, αυτός της χρήσης ουσιών που συνοδεύεται από το τζόγο, τη μοναξιά και την απόρριψη από την κοινωνία, και αυτός της αποχής από τα ναρκωτικά συνοδευόμενης από ζωντάνια, φλερτ και «νόμιμη» διασκέδαση. Να σημειωθεί ότι ο κόσμος της παρακμής εδώ ταυτίζεται μουσικά με το λεγόμενο πειραιώτικο ρεμπέτικο («το παλιομπούζουκο και το μπαγλαμαδάκι») ενώ η ουσιώδης απόλαυση της ζωής με το συμυρνέικο («σαντουράκι»).

Στίχοι

Βαρέθηκα τον αργιλέ, σιχάθηκα τη μαύρη
θ' αφήσω το κορμάκι μου αλλού νταλγκάδες να 'βρει

Τις όμορφες θα κυνηγώ, κρασί και σαντουράκι
κι όχι το παλιομπούζουκο και το μπαγλαμαδάκι

Φύγε από 'με κουτόχορτο, χάσου κι εσύ τσιμπούκι
ν' ανοίξω τα ματάκια μου από το μαστουρλούκι

-Ωφου!

Γιατ' όσο σε φουμάριζα κι έπαιζα και το ζάρι
μπροστά με λέγαν έξυπνο και πίσω παλαβιάρη

-Ωχου Ριτάκι μου!



Ο Ξεμάγγας

Εκτέλεση: Ρίτα Αμπατζή



(Οι) Λαχανάδες

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας:

- 1) Parlophon / B 21747 / 101451
- 2) Parlophon / B 21765 / 101493 και ανατύπωση στην Αμερική DECCA / 31062
- 3) Columbia / D.G. 2041 / C.G.841
- 4) His Master's Voice /AO 2141 / OT 1611-1
- 5) Αμερική: Orthophonic /S-672-A και RCA Victor / 38-3055-A

Έτος: Η 1 το 1933, 2-3-4 το 1934 και 5 το 1935

Ρυθμική υπόσταση: 9/4 (Απτάλικο)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα):Σεγκιά-Segah
(σι / segah)

Ορχήστρα:

- 1) Φωνή (Κατίνα Χωματοπούλου/Χωματιανού), Κιθάρα Σολιστική (Σπύρος Περιστερής;), Κιθάρα Συνοδείας
- 2) Φωνή (Κώστας Ρούκουνας), Κιθάρα Σολιστική (Σπύρος Περιστερής;), Κιθάρα Συνοδείας, Διεύθυνση: Σπύρος Περιστερής
- 3) Φωνή (Στελλάκης Περπινιάδης), Σαντούρι, Μπάντζο, Κιθάρα (Κώστας Σκαρβέλης;), Διεύθυνση: Κώστας Σκαρβέλης
- 4) Φωνή (Ρόζα Εσκενάζυ), Βιολί, Μπάντζο, Κιθάρα
- 5) Τα Πολιτάκια: Φωνή (Ιωάννης Μηλιάρης), Κιθάρα (Σπύρος Περιστερής), Πιάνο

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα Α, Απόκριση Α - Θέμα Β

Τροπική ανάλυση

Το κομμάτι εισάγεται με μια καθοδική πορεία που εκκινεί από την οκτάβα, εκθέτει τονική και δεύτερη και κάνει ατελή κατάληξη στην τρίτη βαθμίδα και κατάληξη στην τονική.

Το θέμα Α κινείται γύρω από την τρίτη βαθμίδα, με τη στιγμιαία όξυνση της δεύτερης να δίνει ώθηση για την άνοδο ως τη χαμηλωμένη πέμπτη, με ακόλουθη κάθοδο για κατάληξη στην τονική.

Το θέμα Β επιμένει στη ψηλή περιοχή όπου ο χαρακτήρας της πέμπτης βαθμίδας (οξυμένη ή φυσική) είναι καθοριστικός για τη φυσιογνωμία και την πορεία της μελωδίας. Έτσι η μετάβαση από το φα# στο φα οδηγεί σε ατελή κατάληξη στην τρίτη κι έπειτα τελική κατάληξη στην τονική. Και σε αυτό το θέμα ο Παπάζογλου εντάσσει την οξυμένη δεύτερη

μέσω του χρωματικού περάσματος 1-2-2#-3. Το συγκεκριμένο θέμα παραπέμπει και είναι σχεδόν ταυτόσημο με το αντίστοιχο Β θέμα του τραγουδιού ανώνυμου δημιουργού *Καλογεράκι* αλλιώς *Ντουντού* που γνώρισε πολλαπλές εκτελέσεις σε Ελλάδα και Αμερική (Χ. Πιπεράκης 1926, Μ. Παπαγκίκα 1928, Κ. Δούσας 1930, Α. Νταλγκάς 1931, Ζ. Κασιμάτης 1932). Στο σημείο αυτό δεν υπονοείται «κλοπή» αλλά δημιουργική ένταξη (συνειδητή ή ασυνείδητη) μιας δίμετρης μελωδικής φράσης σε ένα νέο πλαίσιο.

Σχόλια περί ρυθμού

Άλλο ένα απτάλικο όπου παρατηρείται η είσοδος του στίχου σε άρση και η αντίθεση στη διαχείριση των τριών πρώτων χρόνων καθώς τα μοτίβα που χρησιμοποιούνται είναι:
♩ ♪ ♪ και ♪ ♪ ♪

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τέσσερις στροφές που η καθεμία αποτελείται από δύο ομοιοκατάληκτους 15σύλλαβους στίχους. Η κάθε στροφή ξεκινάει με το πρώτο ημιστίχιο δοσμένο με τσακίσματα, με μια ιδιαίτερη συλλαβική μορφή (4-4-8) ώστε φαίνεται σαν να έχουμε έναν επιπλέον αρχικό στίχο. Το τέχνασμα του πλασματικού εναρκτήριου στίχου με τσακίσματα εμφανίζεται και στο *Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο*, όπως επίσης και στο *Καλογεράκι/Ντουντού* που αναφέρεται παραπάνω.

Οι Λαχανάδες βρίθουν μάγικων ιδιοματισμών και μεταφορών όπως «κάναν την κυρία», «τα σίδερα τους φόρεσαν», «τρώμε τα λάχανα», «τσιμπούμε τις παντόφλες». Εμφανής επίσης είναι η διάθεση ειρωνίας στην τελευταία στροφή.

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι μικτή συνδιάζοντας διηγηματική (εξιστόρηση περιστατικού) στις δύο πρώτες στροφές και δραματοποιημένη στις δύο τελευταίες, όπου οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές του περιστατικού απευθύνονται στον αστυνομικό που τους συνέλαβε. Το ίδιο σκηνοθετικό μοτίβο ακολουθείται και στο *Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο*, με τις δύο τελικές στροφές να παίρνουν τη μορφή διαλόγου μεταξύ των πρωταγωνιστών του περιστατικού.

Περιεχόμενο

Πρόκειται για άλλο ένα τραγούδι για τη ζωή στην παρανομία που εντάσσει και την αντίστοιχη αργκό ορολογία, την οποία επεξηγεί ο Κουνάδης¹⁹. Έτσι, μαθαίνουμε ότι στην περιοχή «Λεμονάδικα» του Πειραιά (τμήμα της προκυμαίας όπου τα πλοία ξεφορτώναν εσπεριδοειδή) συνελλήφθησαν δύο κλέφτες («λαχανάδες») που κάναν σαν να μην συμβαίνει τίποτα («κάναν την κυρία»). Οι αστυνομικοί τους πιάσαν («τα σίδερα τους φόρεσαν») και τους κλείσαν στη φυλακή («στενή») όπου τους ξυλοφόρτωσαν γιατί εξαφάνισαν τα προτοφόλια («παντόφλες») με τα λεφτά («λάχανα») και δεν δώσαν τίποτα για να καλοπιάσουν την αστυνομία («ρέφα»). Ο τελευταίος στίχος είναι βαθιά ειρωνικός και χιουμοριστικός καθώς οι φυλακισμένοι δηλώνουν ότι ο λόγος που κλέβουν είναι επειδή απολαμβάνουν τόσο τη φυλακή, όπως έκανε και ο *Λαθρέμπορας* («μου'χε και παραθέρισμα εξάμηνο στην Πύλο»). Όπως σημειώνει ο Τζάκης (2003, 49) «Η αντοχή στον πόνο, που μεταφράζεται ως η ικανότητα του άνδρα να αντιπαρέρχεται τις δυσκολίες, είναι μοτίβο που εμφανίζεται συχνά στα ρεμπέτικα τραγούδια».

Στίχοι

Κάτω στα λε, βρε, κάτω στα λε, κάτω στα λεμονάδικα
Κάτω στα λεμονάδικα έγινε φασαρία
δυο λαχανάδες πιάσανε και κάναν την κυρία

Τα σίδερα, βρε, τα σίδερα, τα σίδερα τους φόρεσαν
Τα σίδερα τους φόρεσαν και στη στενή τους πάνε
κι αν δεν βρεθούν τα λάχανα, το ξύλο που θα φάνε

-Βαγγελίστρα μου κάτι καρπαζιές!

Κυρ-αστυνό, βρε, κυρ-αστυνό, κυρ-αστυνόμε, μη βαράς
Κυρ αστυνόμε, μη βαράς, γιατί κι εσύ το ξεύρεις
πως η δουλειά μας είν' αυτή, και ρέφα μη γυρεύεις

Εμείς τρώμε, βρε, εμείς τρώμε, εμείς τρώμε τα λάχανα
Εμείς τρώμε τα λάχανα, τσιμπούμε τις παντόφλες
για να μας βλέπουν ταχτικά της φυλακής οι πόρτες

-Γεια σου Σαμιώτη!

¹⁹ <https://vmrebetiko.gr/item/?id=10546>

Διαφορές εκτελέσεων

Πρόκειται για τη σύνθεση του Παπάζογλου με τις περισσότερες επανεκτελέσεις, οπότε μπορούμε να συμπεράνουμε ότι είχε εξαιρετική επιτυχία.

Οι εκτελέσεις με τραγουδιστές τη Χωματοπούλου και τον Ρούκουνα, και οι δύο στη δισκογραφική εταιρεία Parlophon, ακολουθούν την ίδια ενορχήστρωση με δύο κιθάρες, κατά πάσα πιθανότητα και οι δύο υπό τη διεύθυνση του Περιστέρη και του ίδιου στο ρόλο της σολιστικής κιθάρας.

Στην εκτέλεση της Χωματοπούλου η κιθάρα συνοδεύει εναλλάξει χωρίς συστηματικότητα το απλό απτάλικο με διάφορες παραλλαγές που περιέχουν το φραζάρισμα ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ ♪♪ , νέο απτάλικο θα μπορούσαμε να πούμε, κατ'αναλογία με το νέο ζεϊμπέκικο.

Η εκτέλεση του Περπινιάδη διαφοροποιείται οργανολογικά, με το μπάντζο και το σαντούρι ως μελωδικά όργανα. Στη συγκεκριμένη εκτέλεση το τέμπο είναι αισθητά πιο γρήγορο, ενώ η οργανική απόκριση είναι ημισή συγκριτικά με τις προαναφερθείσες δύο. Εδώ υπάρχει μια επιπλέον στροφή που μας θυμίζει τη γενναιότητα του «παιδιού του δρόμου» απέναντι στη δυσκολία και στο θάνατο κι επίσης ακούγονται τα επιφωνήματα «Κάλλιο ο θάνατος!» και «Απάνω τους μάγκες!» πιθανότατα από τον Παπάζογλου.

«Δε μας φοβί, ρε δε μας φοβί, δε μας φοβίζει ο θάνατος
Δε μας φοβίζει ο θάνατος δεν μας τρομάζει η πείνα
Γι' αυτό τσιμπούμε λάχανο και την περνούμε φίνα»

Η εκτέλεση της Εσκενάζυ οργανολογικά μοιάζει με αυτή του Περπινιάδη, καθώς περιλαμβάνει βιολί και μπάντζο ως μελωδικά όργανα. Έχουμε διαφοροποίηση στο θέμα Β, όπου η πέμπτη βαθμίδα (φα) παραμένει σταθερά σε δίεση προσδίδοντας μια αθωότητα και ανεμελιά, που ίσως υποδηλώνει ότι οι πρωταγωνιστές αντιμετωπίζουν την όλη κατάσταση σαν παιχνίδι.

Η εκτέλεση του 1935 στην Αμερική από τα «Πολιτάκια» διαφοροποιείται αρκετά ως προς το ύφος καθώς η επιλογή του πιάνου για τη ρυθμική-αρμονική συνοδεία και ο τρόπος ερμηνείας του Μηλιάρη παραπέμπουν στο ελαφρό τραγούδι. Να αναφερθεί ότι η φωνή αποφεύγει πλήρως την οξυμένη τέταρτη ακόμα κι όταν η σολιστική κιθάρα την παίζει. Ως προς τη δομή, η Εισαγωγή στην αρχή του κομματιού παίζεται διπλή, ενώ μετά την τελευταία στροφή, ο Περιστέρης παραθέτει άλλη μια φορά οργανικά το θέμα Α και το θέμα Β, για να κλείσει με μια μονή Εισαγωγή.



Λαχανάδες

Εκτέλεση: Κώστας Ρούκουνας

Εισαγωγή

A

Κά - τω στα λε - βρε κά τω - στα λε - ε κά τω στα λε μο - νά - δι κα - α

B

Κά - τω στα - λε μο - νά - δι - κα - α έ γι - νε - φα σα - ρί - α

D.S.

δυό - λα - χα - νά δε - ες πιά - σα - νε - ε και κά - να αν την κυ - ρί - α

Παπατζής

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας: Columbia / D.G. 2114 / C.G. 934

Έτος: 1934

Ρυθμική υπόσταση: 9/4 (Ζεϊμπέκικο παλιό)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωση στη θεμέλια κλίμακα): Σαμπά-Sabah (λα / dugah)

Οργήστρα: Φωνή (Στελλάκης Περπινιάδης), Σαντούρι (Μανώλης Μαργαρώνης), Μπάντζο (Βαγγέλης Παπάζογλου;), Κιθάρα (Κώστας Σκαρβέλης;), Διεύθυνση: Κώστας Σκαρβέλης

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα (Φράση 1, Φράση 2, Φράση 3, Φράση 2, Φράση 3, Φράση 1)

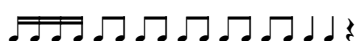
Τροπική ανάλυση

Στην Εισαγωγή, πέραν της τονικής, ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην τρίτη βαθμίδα όπου έχουμε αρκετές στάσεις μετά από μικρότερης ή μεγαλύτερης έκτασης περιστροφές γύρω από αυτήν. Η οκτάβα σε ύφεση που εμφανίζεται δεν είναι κάτι ασυνήθιστο για το Sabah και μας υπενθυμίζει τη δόμηση της τροπικής μουσικής από ν-χορδα ($v=3, 4, 5$) και όχι στη λογική της οκταβικής κλίμακας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση δομείται ένα Hicaz τετραχορδο πάνω στην τρίτη βαθμίδα (ντο), το οποίο είναι αναμενόμενο να έχει την έκτη του βαθμίδα (λα') σε ύφεση, δείχνοντας ένα Buselik από φα.

Οι φράσεις 1 και 2 αποτελούν παραλλαγή του τελευταίου μέτρου της Εισαγωγής και διαφέρουν μόνο στην κατάληξή τους, η μεν στην τονική η δε στην τρίτη. Η φράση 3 μας μεταφέρει στην έκτη βαθμίδα, την κορυφή του Hicaz τετραχορδου (που χτίζεται στην τρίτη). Αυτή η φράση κορύφωσης συνδιάζεται με τη φράση 2 (στάση στην τρίτη) και τη φράση 1 (τελική κατάληξη στην τονική) για μια σταδιακή επαναφορά στη χαμηλή περιοχή του Sabah και κλείσιμο.

Σχόλια περί ρυθμού

Το κομμάτι παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα αραίωση των ρυθμικών αξιών εντός ενός μέτρου των 9/4 που ως αποτέλεσμα έχει την έμφαση στου χρόνους 7 και 8:



Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τρεις στροφές που η καθεμία αποτελείται από τέσσερις 8 σύλλαβους στίχους με ομοιοκαταληξία ανά ζεύγη, 1-2 και 3-4.

Κι εδώ εμφανίζονται οι τυποποιημένες μεταφορικές εκφράσεις «μου'ξηγιόσουν τρίχες», «μυρωδιά σε πήρα» και «σ'είχα στην καρδιά μου». Ο «παπάς» και οι «δαχτυλήθρες» αναφέρονται σε τυχερά παιχνίδια. Το γενικότερο στιχουργικό ύφος του τραγουδιού είναι «μάγικο». Εμφανίζεται το σύνηθες επίθετο «τέλεια» που συνδιάζεται με το «νοικοκυρά μου», ενδιαφέρουσα επιλογή λέξης που παραπέμπει στη σύνδεση της γυναίκας με τη «ζεστασιά και την ασφάλεια του οίκου» (Σπυριδάκη, 2003, 111).

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι δραματοποιημένη καθώς όλο το κομμάτι είναι αποστροφή προς την άπιστη σύντροφο.

Περιεχόμενο

Άλλο ένα τραγούδι που θεματικά αγγίζει και τις δύο μεγάλες κατηγορίες που διακρίνει ο Gauntlett (1985), την περιθωριακή ζωή (τζόγος, βία, φυλάκιση) και τις ερωτικές σχέσεις (παράπονο, απόρριψη). Όπως σημειώνουν οι Aulin & Vejleskov (1991, 139) «τα τυχερά παιχνίδια με ζάρια παρουσιάζονται συχνά σαν κατ'εξοχήν απασχόληση του 'μάγκα πρότυπου'» στα κομμάτια του «καφέ αμάν» (οι συγγραφείς το χρησιμοποιούν ως την έτερη κατηγορία του πειραιώτικου ρεμπέτικου). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι και εδώ εντοπίζεται διάθεση ειρωνίας, αφού ο πρωταγωνιστής μιλάει με κομπασμό για την ασχολία του με τον τζόγο, ενώ η «νοικοκυρά» εμφανώς μη εντυπωσιασμένη από τα «κατορθώματά» του, καταλήγει να τον εκμεταλλεύεται οικονομικά και να καλοπερνάει με άλλους. Με λίγα λόγια, και εδώ ο Παπάζογλου αποδυναμώνει την έννοια του «μάγκα» τζογαδόρου, παραπέμποντάς μας στον τελευταίο στίχο του *Ξεμάγγα*. Ο πρωταγωνιστής εκφράζει μια συγκεκριμένη οπτική για τη γυναίκα-σύντροφο η οποία, όπως σχολιάζει η Σπυριδάκη (2003, 112), «δεν μπορεί να κάνει ότι θέλει, αντίθετα οι αναμενόμενες στάσεις και συμπεριφορές οργανώνονται στη βάση ενός κανονιστικού κώδικα τιμής και ντροπής, ο οποίος παραπέμπει στον ηθικό κώδικα που διέπει την κοινωνική παρουσία και την πρακτική των συζύγων».

Στον πρώτο στίχο κάθε στροφής, με συνέπεια, αναφέρεται πρώτα στο «εγώ» (φράση 1) με τη σιγουριά που δίνει η κατάληξη στην τονική κι έπειτα στο «εσύ» (φράση 2) με τη χροιά του ερωτηματικού, της αμφιβολίας και της απειλής που υποβόσκει στην κατάληξη στην

τρίτη. Το πρώτο ημιστίχιο του δεύτερου στίχου κάθε στροφής (φράση 3) αποτελεί το ξέσπασμα του πρωταγωνιστή και το βασικό νήμα της ιστορίας καθώς διαδοχικά δηλώνει «σ' αγαπούσα-με πρόδωσες-θα σε σκοτώσω». Τη ψυχική αυτή ένταση κουβαλάει επιτυχώς το σκαρφάλωμα στην κορυφή του Hicaz τετραχόρδου που εμπεριέχει το μακάμ Sabah και η ακόλουθη κατρακύλα πίσω στη βασική του περιοχή. Πρόκειται για το μοναδικό τραγούδι σε περιβάλλον Sabah που έχει δισκογραφηθεί στο όνομα του Παπάζογλου και φαίνεται να συσχετίζει το Sabah με ένα σύνολο από πάθη καθώς αναφέρεται στον τζόγο, στην υποβάθμιση της γυναίκας, στην απιστία και στην απειλή του φόνου.



Στίχοι

Στον παπά τα 'κονομούσα και σε σένα τ' ακουμπούσα x2
Γιατί σ' είχα στην καρδιά μου τέλεια νοικοκυρά μου x2

Έπαιζα και δαχτυλήθρες μα εσύ μου 'ξηγιόσουν τρίχες x2
κι έτρωγες τα τάληρα μου μ' άλλονε νοικοκυρά μου x2

-Βάλτε 'ν απάνω στον παπά, πάνε κι αυτά!
-Γειά σου Μαργαρώνη με το κανονάκι σου!

Κι αφού μυρωδιά σε πήρα πρόσεχε βρε κακομοίρα x2
Για στην τούφα θα πεθάνω, για εσένα θα ξεκάνω x2

-Γειά σου Στελλάκη!

Παπατζής

Εκτέλεση: Στελλάκης Περπινιάδης

Εισαγωγή

3

5 Φράση 1 Φράση 2
Στο - ν πα πά - τα 'κό - νο μου σα και σε 'σέ - να τ'α - κου μπού σα

7 Φράση 3 Φράση 2
Για τί σ'εί - χα στη - ν καρδιά - μου τέ λει α - νοι κο - κυρά μου

9 Φράση 3 Φράση 1 D.C.
Για τί σ'εί - χα στη - ν καρδιά - μου τέ λει α - νοι κο - κυρά μου

11 Fine

Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας: His Master's Voice / AO 2272 / OGA 259

Έτος: 1935

Ρυθμική υπόσταση: 9/4 (Ζεϊμπέκικο παλιό)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωση στη θεμέλια κλίμακα): Σεγκιά-Segah (σι / segah)

Ορχήστρα: Φωνή (Στράτος Παγιουμτζής), Βιολί (Δημήτρης Σέμσης), Κανονάκι, Κιθάρα (Κώστας Καρίπης), Ποτηράκια

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα (Φράση 1, Φράση 2, Φράση 3, Φράση 2', Φράση 3', Φράση 2'')

Τροπική ανάλυση

Στην Εισαγωγή έχουμε μια οριοθέτηση του χώρου του Segah, με ατελή κατάληξη στην τρίτη βαθμίδα και εντελή κατάληξη στην τονική.

Το θέμα έχει έντονη την αίσθηση του Rast στην τρίτη, καθώς χρησιμοποιώντας διατηρεί την πέμπτη οξυμένη ακόμα και σε καθοδική πορεία, προσδίδοντας ιδιαίτερα φωτεινό άκουσμα. Όλο το θέμα παίζει με τη μετατόπιση μεταξύ τονικής και τρίτης. Πρόκειται για την πιο σύντομη και απλή σύνθεση του Παπάζογλου που όμως εξισορροπείται από την έκταση και τη δεξιοτεχνική ανάπτυξη των στίχων.

Σημειώνεται ότι μετά την πρώτη και τη δεύτερη στροφή έχουμε πλήρη Εισαγωγή, ενώ από την τρίτη στροφή και μετά παρεμβάλλεται μόνο το δεύτερο μισό της Εισαγωγής. Αυτό πιθανόν εξηγείται από τη μεγάλη έκταση του κομματιού (επτά στροφές) και τον περιορισμένο διαθέσιμο χρόνο που επέβαλλε η τεχνολογία ηχογράφησης.

Σχόλια περί ρυθμού

Είναι το μόνο ζεϊμπέκικο όπου οι στίχοι εισάγονται στο δεύτερο χρόνο των 9/4, ενώ ρυθμική ποικιλία σε ολόκληρο το κομμάτι προκαλείται από το αν οι στίχοι θα μπουν στο χρόνο 1,1.5 ή 2.

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε επτά στροφές που η καθεμία αποτελείται από δύο ομοιοκατάληκτους δσύλλαβους στίχους, που επαναλαμβάνονται αντεστραμμένοι. Επιπλέον, η κάθε στροφή ξεκινάει με τον πρώτο στίχο δοσμένο με μια μορφή τσακίσματος (4-4-8) ώστε φαίνεται σαν να έχουμε έναν επιπλέον αρχικό 16σύλλαβο στίχο. Το τέχνασμα αυτό συναντήσαμε και στους *Λαχανάδες*.

Εμφανίζεται κατά κόρον το επιφωνήμα «ρε», αλλά και το «μωρ'» για το δέσιμο του στίχου με τη μελωδία, δίνοντας παράλληλα εξαιρετική ζωντάνια. Έχουμε επίσης την σύνθετη πολυσύλλαβη λέξη «γεροντόμαγκας» που πέρα από την ηλικία πιθανόν προσδιορίζει και ιεραρχική θέση, αφού είναι εκείνος που ανοίγει διάλογο με τον «ξένο» και του επιτρέπει τελικά να γίνει μέλος της παρέας ως ένας ακόμα «βλάμης» (συνώνυμο του μάγκα και του παλικαριού).

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι συνδιασμός διήγησης περιστατικού και δραματοποίησης με το διάλογο αποφυλακισθέντος και γεροντόμαγκα να εμφανίζεται στην πέμπτη στροφή.

Περιεχόμενο

Πρόκειται για εξαιρετικά σμιλεμένο στιχουργικά κομμάτι καθώς αναφέρεται μεν στην περιθωριακή ζωή και τη χασισοποσία αλλά με τρόπο περιγραφικό, αφού δεν γίνεται καμία αναφορά σε «μαύρο», «χασίσι», «λουλά» ή «αργιλέ». Πρόκειται για ένα κομμάτι με πολύ απλή μελωδική ανάπτυξη, που όμως έχει επτά στροφές, κάτι αρκετά ασυνήθιστο για συνθέσεις της εποχής. Με αυτό τον τρόπο ο Παπάζογλου δίνει ιδιαίτερη βάση στην αφήγηση αφού κάθε στροφή αποτελεί και μια πινελιά στο στήσιμο του σκηνικού.

Η Πύλος ήταν τόπος φυλάκισης συλληφθέντων για κατοχή παράνομων ουσιών, όπως αναφέρεται και στον *Λαθρέμπορα*. Η πρώτη στροφή μας βάζει στη ψυχολογία του ανθρώπου που μόλις έχει ξαναβρει την ελευθερία του κι επιθυμεί να επανασυνδεθεί με την κοινωνία. Η δεύτερη και τρίτη στροφή ουσιαστικά στήνουν το σκηνικό που χωρίς αυτολεξεί αναφορά στο χασίσι παραπέμπει σε αυτό. Όπως έχει σχολιαστεί και για άλλα τραγούδια του (Ο *ξεμάγγας*, *Αργιλές*), ο Παπάζογλου ταυτίζει το μπαγλαμαδάκι με τη χρήση ουσιών και αναφέρεται στην ομαδική χρήση (βλ. και *Αργιλές*: πέντε μάγκες συζητούνε αργιλέ μου να σε πιούνε). Εδώ το «μπαγλαμαδάκι» αποχωρίζεται το γνωστό του εννοιολογικό σύντροφο, τον αργιλέ, και γίνεται ζευγάρι με το «μπαξεδάκι» και τα

«χουρτάρια», παραπέμποντας στην ύπαιθρο, το μοναδικό άλλο χώρο χασισοποσίας πέραν του τεκέ, όπως σημειώνουν οι Aulin & Vejleskon (1991, 137). Στην τέταρτη στροφή επανερχόμαστε στον εσωτερικό κόσμο του πρωταγωνιστή που έχοντας καταλάβει ότι κάνουν χρήση όπως κι εκείνος πριν φυλακιστεί, αναρωτιέται μήπως τους γνωρίζει από παλιότερα. Στις στροφές πέντε, έξι και επτά η δράση προχωράει μέσω του διαλόγου με το γεροντόμαγκα και ολοκληρώνεται καθώς ο πρωταγωνιστής μας γίνεται ευπρόσδεκτος στην παρέα των χασικλήδων, αφ' ενός πετυχαίνοντας τον στόχο «να βρει φίλο» και αφ' ετέρου επιστρέφοντας στον τρόπο ζωής που τον έστειλε στη φυλακή.

Άλλο ένα κομμάτι όπου μπορούμε να μιλήσουμε για υποβόσκουσα ειρωνία, αφού το συμπέρασμα που βγαίνει από το περιστατικό είναι ότι η φυλάκιση στην Πύλο δεν είχε κανένα αναμορφωτικό αποτέλεσμα, με τον πρωταγωνιστή να επιστρέφει ακαριαία στον παλιό τρόπο ζωής του.

Στίχοι

Σαν εγύ- ρε σάν εγύ-ρε σαν εγύριζα απ' την Πύλο
ρε σαν εγύριζα απ' την Πύλο, ρε έψαχνα για να βρω φίλο
ρε έψαχνα για να βρω φίλο, ρε σαν εγύριζα απ' την Πύλο

Μπαίνω σε- ρε μπαίνω σε-ρε μπαίνω σ' ένα μπαξεδάκι
ρε μπαίνω σ' ένα μπαξεδάκι, μωρ' π' άκουσα μπαγλαμαδάκι
ρε π' άκουσα μπαγλαμαδάκι, ρε μπαίνω σ' ένα μπαξεδάκι

Βλέπω πέ- ρε βλέπω πε- ρε βλέπω πέντε παλικάρια
ρε βλέπω πέντε παλικάρια, ρε ξαπλωμένα στεχουρτάρια
ρε ξαπλωμένα στα χουρτάρια, ρε βλέπω πέντε παλικάρια

Στέκουμαι ρε στέκουμαι ρε στέκουμαι να τους μπανίσω
ρε στέκουμαι να τους μπανίσω, ρε ίσως και τους εγνωρίσω
ρε ίσως και τους εγνωρίσω, ρε στέκουμαι να τους μπανίσω

-Γειά σου Σαλονικιέ μου!

Και ένας γε- ρε και ένας γε- ρε κι ένας γεροντόμαγκας
ρε κι ένας γεροντόμαγκας, ρε μ' αρουτάει τι ζητάς
ρε μ' αρουτάει τι ζητάς, ρε κι ένας γεροντόμαγκας

-Γειά σου Καρίπη μου!

Συντροφιά ρε συντροφιά ρε συντροφιά ρε γω ζητώ
συντροφιά ρε γω ζητώ, μα που να πα' να την ευρώ
ρε που να πα' να την ευρώ, ρε συντροφιά ρε γω ζητώ

Σαν θες φι- ρε σαν θες φί- ρε σαν θες φίνα να περνάς
 ρε σαν θες φίνα να περνάς, ρ'έλα βλάμη με τα μας
 ρ'έλα βλάμη με τα μας, ρε σαν θες φίνα να περνάς

Σαν εγύριζ'απ'την Πύλο

Εκτέλεση: Στράτος Παγιουμτζής



Σαν φουμάρω τσιγαρλίκι

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας: Columbia / D.G. 6067 / C.G. 1107

Έτος: 1934

Ρυθμική υπόσταση: 9/4 (Ζεϊμπέκικο μικτό)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα): Ράστ-Rast (σολ / rast)

Ορχήστρα: Φωνή (Στελλάκης Περπιναίδης), Σαντούρι (Μανώλης Μαργαγώνης), Μπάντζο (Βαγγέλης Παπάζογλου;), Κιθάρα (Κώστας Σκαρβέλης;), Διεύθυνση: Κώστας Σκαρβέλης

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα (Φράση 1, Φράση 2) - Απόκριση (Φράση 2) - Θέμα

Τροπική ανάλυση

Η Εισαγωγή χρησιμοποιεί την εκκίνηση από τη δεύτερη βαθμίδα που οδηγεί σε καταλήξεις στη δεσπόζουσα πέμπτη και στην τονική. Έτσι αναπτύσσεται το βασικό Rast πεντάχορδο.

Η φράση 1 μετοπίζει το κέντρο βάρους στο άνω Rast τετράχορδο (που δομείται μεταξύ πέμπτης βαθμίδας και οκτάβας), ενώ με το χαμήλωμα της έβδομης βαθμίδας (Δ.Σ.) πραγματοποιείται η μετάβαση στη φράση 2 και η επιστροφή στο χαμηλό πεντάχορδο με στάση στην πέμπτη και τελική κατάληξη στην τονική.

Σχόλια περί ρυθμού

Χαρακτηριστικό γνώρισμα του κομματιού είναι το χτίσιμο του θέματος πάνω στο ακόλουθο ρυθμικό μοτίβο που θυμίζει μια ακραία εκδοχή καινούργιου ζεϊμπέκικου:
♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪ ♪♪ Στην Εισαγωγή έχουμε φραζάρισμα παλιού ζεϊμπέκικου.

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τρεις στροφές που η καθεμία αποτελείται από τέσσερις δσύλλαβους στίχους. Οι στίχοι 1 και 3 επαναλαμβάνονται δύο φορές πριν τη νοηματική ολοκλήρωση που φέρνουν οι στίχοι 2 και 4 αντίστοιχα. Έτσι δημιουργείται μια αίσθηση πλασματικών στίχων που

προηγούνται των πραγματικών. Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι το κομμάτι έχει έξι στροφές αλλά η ομαδοποίηση έγινε με κριτήριο την ολοκλήρωση του νοήματος αλλά και την αντίστοιχη μελωδική παρεμβολή της οργανικής Εισαγωγής μεταξύ των στίχων.

Άλλο ένα «χασικλίδικο» κομμάτι γεμάτο μάγκικη αργκό όπως «φουμάρω», «μαστούρα», «σαμπουκάδες» κ.λπ. Εμφανίζονται επίσης οι τυποποιημένες μεταφορικές εκφράσεις «πο'χω μέσα στην καρδιά μου» και «με πότισες φαρμάκια» (εκφράζοντας την πρόκληση οδυνηρού συναισθήματος όπως σημειώνει η Σμαραγδή [2012]). Παρατηρούμε το διμερές αντιθετικό λογοτυπικό σχήμα «το'να σβήνω, τ'άλλο ανάβω». Επίσης το διμερές σχήμα «ο λουλάς κι οι μπαγλαμάδες», το οποίο καταλήγει να είναι ταυτολογία, αφού νοηματικά εμφανίζεται συνεχώς στον στίχο του Παπάζογλου (Ο *ξεμάγγας, Μαρίκα χασικλού, Αργιλές*). Η προτρεπτική φράση «φούμερνε το τσιγαρλίκιν'αποκτήσεις ασικλίκι» είναι διατυπωμένη με τρόπο που της δίνει το χαρακτήρα γνωμικού. Τέλος, η λέξη «πούφι» έχει συζητηθεί εκτενώς από ρεμπετόφιλους²⁰ με τις κύριες ερμηνείες που προτείνονται αφορούν το φουσκωτό φόρεμα, τη φουσκωτή κόμμωση ή το κάπνισμα τσιγάρου από την ποθητή γυναίκα.

Η σκηνοθεσία της αφήγησης αποτελεί δραματοποίηση με αποστροφές σε διαφορετικά άτομα. Συγκεκριμένα, οι δύο πρώτες στροφές φαίνεται να απευθύνονται στη γυναίκα που απέρριψε τον πρωταγωνιστή, ενώ η τρίτη σε έναν απροσδιόριστο ακροατή.

Περιεχόμενο

Άλλο ένα τραγούδι «αυτοπαρουσίασης του σιναφιού των χασικλήδων», με το λόγο χασισοποσίας να είναι ο ερωτικός καημός, μοτίβο που οι παραπάνω συγγραφείς εντοπίζουν συχνά στο ρεπερτόριο του καφέ-αμάν (Aulin & Vejleskov, 1991, 141). Και εδώ συνδιάζεται η αναφορά στη χρήση χασισιού με κομπασμό περί αρρενωπότητας αλλά και παράπονο για την απόρριψη από το αντίθετο φύλο.

Πρόκειται για ένα κομμάτι εξαιρετικά ενδιαφέρον λόγω της τόσο χτυπητής απλότητας του μελωδικά, ρυθμικά αλλά και στιχουργικά, καθώς ο Παπάζογλου αποδεδειγμένα μπορεί να δημιουργήσει περιπλοκότερες συνθέσεις. Μια υπόθεση για την επιλογή του αυτή είναι ότι καθρεφτίζεται η κατάσταση που επέρχεται κανείς «σα φουμάρει τσιγαρλίκι». Το χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο δίνει την αίσθηση «σκαλώματος» της ομιλίας η οποία είναι ούτως η άλλως αργή και συλλαβιστή. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι και εδώ ο

²⁰ <https://rembetiko.gr/t/συζήτηση-για-τη-λέξη-πούφι/41023/38>

Παπάζογλου ως εξωτερικός παρατηρητής του σιναφιού των χασικλήδων μιλάει για αυτούς με χιουμοριστικό και έμμεσα ειρωνικό τρόπο.



Στίχοι

Σα φουμάρω τσιγαρλίκι, σα φουμάρω τσιγαρλίκι
Σα φουμάρω τσιγαρλίκι μου περνά το ντερτιλίκι
Πο 'χω μέσα στην καρδιά μου, πο 'χω μέσα στην καρδιά μου
Πο 'χω μέσα στην καρδιά μου για το πούφι σου κυρά μου

Το 'να σβήνω τ' άλλο ανάβω, το 'να σβήνω τ' άλλο ανάβω
Το 'να σβήνω τ' άλλο ανάβω τη μαστούρα θέλω να 'βρω
Να ξεχάσω τα μεράκια, να ξεχάσω τα μεράκια
Να ξεχάσω τα μεράκια που με πότισες φαρμάκια

Ο λουλάς κι οι μπαγλαμάδες, ο λουλάς κι οι μπαγλαμάδες
Ο λουλάς κι οι μπαγλαμάδες σε φορτώνουν σαμπουκάδες
Φούμερνε το τσιγαρλίκι, φούμερνε το τσιγαρλίκι
Φούμερνε το τσιγαρλίκιν' αποκτήσεις ασικλίκι

-Γειά σου Μαργαρώνη μου!

Σαν φουμάρω τσιγαρλίκι

Εκτέλεση: Στελλάκης Περπινιάδης

Εισαγωγή Fine

³ Φράση 1

Σα φου ου μάρω ω τσιγα αρ λί κι σα φου ου μάρω ω τσιγα αρ λί κι

⁵ Φράση 2

σα φου ου μάρω ω τσί - γα αρ λί - κι μου πε ερ νά το ο ντέ - ερ τι λί κι

⁷

⁹ Φράση 1

Πό χω ω μέ σα α στην κα αρ διά μου πό χω ω μέ σα α στην κα αρ διά μου

¹¹ Φράση 2 D.C.

πό χω ω μέ σα α στη - ν καρ διά - μου για το ο πούφι ι σου - κυρά μου

Στρι ρε κουτσαβάκι

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας:

1) Parlophon / B.21849-II / Go 2351

2) Columbia / DG 6164 / C.G.1270

Έτος: 1935

Ρυθμική υπόσταση: 2/4 (Χασάπικο)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα): Χουζάμ-Huzzam (σι / segah)

Ορχήστρα:

1) Φωνή (Χρίστος Τσαγκαράκης), Αρμόνικα, Κιθάρα σολιστική, Κιθάρα συνοδείας, Διεύθυνση: Σπύρος Περιστέρης

2) Φωνή (Άννα Παγανά). Η ύπαρξη της ηχογράφησης προκύπτει από τον κατάλογο του Μανιάτη, δεν εντοπίζεται ηχητικό δείγμα, ούτε ετικέτα δίσκου.

Μέρη: Εισαγωγή (B2', B3') - Θέμα Α (A1- A1' - A1'' - A2 - A1'' - A2'), Απόκριση A2' - Θέμα Β (B1, B2, B1, B3)

Τροπική ανάλυση

Το κομμάτι εισάγεται στη μεσαία περιοχή με το διάστημα μικρής τρίτης (του Nikriz στη δεύτερη) και με ένα άλμα στην οκτάβα (η οποία είναι σε ύφεση ως έκτη βαθμίδα του Hicaz από ρε) ξεκινά μια καθοδική πορεία ως την τονική για να κάνει μια στάση στην τρίτη και μια κατάληξη στην τονική. Το χρωματικό πέρασμα 1-2-2#-3 εμφανίζεται ως μοτίβο με μεγάλη συχνότητα στο συγκεκριμένο κομμάτι.

Το θέμα Α αναπτύσσεται γύρω από δύο μελωδικές ιδέες που θα μπορούσαμε να πούμε ότι λειτουργούν ως ερώτηση-απάντηση. Η ερώτηση κινείται κυρίως στην περιοχή του τριχόρδου Segah και τίθεται τρεις φορές με διαφορετικές καταλήξεις (σε πρώτη, τρίτη, τέταρτη). Ακολουθεί μια φορά η απάντηση με κατάληξη στην πέμπτη, η ερώτηση εμφανίζεται άλλη μια φορά με κατάληξη στην τέταρτη κι έπειτα ξανά η απάντηση με κλείσιμο στην τονική. Η απάντηση κινείται στη χρωματική περιοχή, προετοιμάζοντας το έδαφος για το θέμα Β.



Το θέμα Β αναπτύσσεται κατά βάση στο πεντάχορδο Hicaz (που θεμελιώνεται στην τρίτη), χρησιμοποιώντας το τρίχορδο της τονικής μόνο ως πάτημα για στάση στην τρίτη (καθώς ολοκληρώνεται η πρώτη βόλτα του θέματος) και για την τελική κατάληξη (καθώς ολοκληρώνεται η δεύτερη βόλτα). Στο εσωτερικό του Β θέματος έχουμε ενδιάμεσες στάσεις στην πέμπτη βαθμίδα, στην τρίτη, στην τέταρτη και ξανά στην πέμπτη.

Σχόλια περί ρυθμού

Όλοι οι στίχοι εισάγονται σε άρση.

Σχόλια περί οργάνων

Πρόκειται για το μόνο κομμάτι του Παπάζογλου όπου πρωταγωνιστεί η αρμόνικα, πιθανώς αισθητική επιλογή του Περιστέρη. Επιπλέον, το δεύτερο σολιστικό όργανο παίζει δεύτερη φωνή (μια τρίτη χαμηλότερα), εκτός της απόκρισης μεταξύ των δύο θεμάτων όπου συναντάει στην πρώτη φωνή την αρμόνικα. Το στυλ τραγουδίσματος παραπέμπει στο ελαφρό τραγούδι.

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Εδώ συναντάται η πιο περίπλοκη στροφική δομή, διαιρεμένη σε δύο μέρη που ταυτίζονται με τα δύο μελωδικά θέματα. Στο πρώτο μέρος έχουμε δύο 11σύλλαβους και δύο 12σύλλαβους στίχους με ομοιοκαταληξία μεταξύ των στίχων 1-3 και 2-4, ενώ οι δύο 12σύλλαβοι στίχοι επαναλαμβάνονται. Στο δεύτερο μέρος έχουμε δύο ομοιοκατάληκτους 13σύλλαβους στίχους και εν συνεχεία έναν 8σύλλαβο και έναν 9σύλλαβο που ομοιοκαταληκτούν. Το δεύτερο μέρος επανέρχεται σε όλες τις στροφές με τη μορφή ρεφραίν.

Το κομμάτι εμφανίζει μεγάλη συχνότητα τυποποιημένων μεταφορικών εκφράσεων «τον έχει πάρει ψηλά τον αμανέ», «τα παπουτσάκια στο χεράκι θα σου δώσω», «τάξεις λαγούς με πετραχείλια», «θα φας το μπουγιουρντί». Εμφανίζεται το επιφώνημα «αχ!» για δέσιμο του στίχου με το μελωδικό κείμενο και τα κοινά επίθετα «αλανιάρη» και «μπελαλή». Έχουμε τους τετριμμένους συνώνυμους όρους «κουτσαβάκι», «βλάμης», «νταής»,

«ντερβίσης» και «μάγκας», με τον πρώτο να τοποθετείται χαμηλότερα σε παλικαριά και να λαμβάνει σχεδόν την έννοια του ψευτόμαγκα. Επίσης εμφανίζεται η αντίθεση «άντρα»-«παιδί», ενώ τα υποκοριστικά «παπουτσάκια» και «χεράκι» κάνουν ακόμα πιο έντονη την υποτίμηση του υποψήφιου μνηστήρα από την πρωταγωνίστρια.

Η σκηνοθεσία της αφήγησης συνδιάζει διήγηση με δραματοποίηση μέσω αποστροφής προς συγκεκριμένο πρόσωπο.

Περιεχόμενο

Αλλό ένα τραγούδι όπου η γυναίκα μιλάει σε πρώτο πρόσωπο (θα μπορούσε να το λέει μια *Ντερβίσενα*) για να αντισταθεί στην ανεπιθύμητη προσέγγιση από το «κουτσαβάκι». Σαν έσχατο όπλο χρησιμοποιεί την απειλή βίας από τον υποτιθέμενο άντρα της. Η περιγραφή του εν λόγω μάγκα είναι τόσο υπερβολική και φορτωμένη από αργκό εκφράσεις που δεν κάνει καθόλου ρεαλιστική εντύπωση (Aulin & Vejleskov, 1991, 140). Όπως και στη *Ντερβίσενα*, πρόκειται για άλλο ένα δείγμα δυναμικής γυναίκας της εποχής που όμως εξακολουθεί να μην μπορεί να αυτοπροσδιοριστεί, χωρίς την αναφορά σε έναν άντρα.



Στίχοι

Στη γειτονιά μου ένα κουτσαβάκι
τον έχει πάρει ψηλά τον αμανέ
και μου κουνιέται ο βλάμης με μεράκι]
κι όλο ζητάει να του πω εγώ το ναι] x2

Βρε κουτσαβάκι μη μου κάνεις τον καμπόσο
τα παπουτσάκια στο χεράκι θα σου δώσω
και θα σου λέγω στρι' βρε στρι'
αχ, στρίβε κουτσαβάκι μερακλή
Πάψε να τάξεις πια λαγούς με πετραχείλια
δεν κολατσίζεις από τα δικά μου χείλια
γι' αυτό σου λέγω στρι' βρέστρί'
αχ, στρίβε κουτσαβάκι μερακλή

Πάψε να κάνεις σε 'μένανε τον κάργα,
πάψε να κάνεις σε μένα τον νταή
γιατί έχω άλλονε για να πάρω άντρα]
και θα σε στείλω στη δουλειά σου βρε παιδί] x2

Βρε κουτσαβάκι μη μου κάνεις τον καμπόσο...

Έχω ντερβίση μάγκα κι αλανιάρη
έχω λεβέντη και φόρτσα μπελαλή
που το ζουνάρι του για καβγά κρεμάει]
και από τα 'κείνονε θα φας το μπουγιουρντί] x2

Βρε κουτσαβάκι μη μου κάνεις τον καμπόσο...

Στρι ρε κουτσαβάκι

Εκτέλεση: Χρίστος Τσαγκαράκης

Εισαγωγή

5 **A** A1
Στη γει το

9 A1' A1''
νιά μας έ να κου τσα βά - κι τον έ χει πά - ρει ψη λά τον α - μα νέ και μου κου

13 A2 A1''
νιέ - ται ο βλά μης με με ρά κι κιό λο ζη τά ει να του πω ε γώ το ναι και μου κου

17 A2'
νιέ - ται ο βλά μης με με ρά κι κιό λο ζη τά ει να του πω ε γώ το ναι

21 **B** B1
Βρε κου τσα βά κι μη μου κά νεις τον κα μπό σο τα πα που

25 B2
τοά κια στο χε ρά κι θα σου δώ σω και θα σου λέ γω στρι βρε στρι αχ

29 B1
στρί βε κου τσα βά κι με ρα κλή πά φε να τά ζεις πια λα γούς με πε τρα χή λεια δεν κο λα

33 B3
τσι ζεις α πό τα δι κά μου χεί λια γί' αυ τό σου λέ γω στρι βρε στρι αχ

37 1. 2. D.C. Fine
στρί βε κου τσα βάκ κι με ρα κλή κλή

Της το βγάλανε

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας: His Master's Voice / AO 2247 / OGA 210-1

Έτος: 1935

Ρυθμική υπόσταση: 2/4 (Χασάπικο)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωσης στη θεμέλια κλίμακα): Χιτζάζ-Zirgule Hicaz (λα / dugah)

Ορχήστρα: Φωνή (Ρόζα Εσκενάζυ), Βιολί, Μπάντζο, Κιθάρα

Μέρη: Εισαγωγή (A2) - Θέμα Α (A1, A2) - Θέμα Β

Τροπική ανάλυση

Η Εισαγωγή προσομοιάζει με τη φράση A2 και αναπτύσσεται σε ολόκληρη την περιοχή της οκτάβας, χρησιμοποιώντας μάλιστα στο κλείσιμο δύο συνημμένες χρωματικές υπομονάδες (στις βαθμίδες πρώτη και πέμπτη) στα πρότυπα του Zirgule.

Η φράση A1 οικοδομείται γύρω από την πέμπτη βαθμίδα που αποτελεί το σημείο συνάντησης των δύο χρωματικών υπομονάδων. Το χρωματικό πέρασμα (3-4-4#-5) κάνει ακόμα εντονότερη τη βαρύτητα της πέμπτης. Η ένατη βαθμίδα εμφανίζεται φυσική ως κορυφή του χρωματικού πενταχόρδου που δομείται στην πέμπτη.

Η φράση A2 έρχεται να «απαντήσει» στην A1 αντικαθιστώντας το Hicaz στην πέμπτη με ένα Buselik και μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον χαμηλότερα με στάσεις στις βαθμίδες τρίτη, πέμπτη, τρίτη και κατάληξη στην τονική.

Το θέμα Β κινείται στη ψηλή περιοχή δίνοντας την αίσθηση κορύφωσης. Το θέμα ανοίγει με μια κίνηση Hisar (έλξη των εκατέρωθεν φθόγγων προς έναν κεντρικό) που επαναφέρει στιγμιαία την αίσθηση Zirgule. Η χρωματική αίσθηση πολύ γρήγορα λύνεται σε διατονική (μινόρε), κίνηση που προετοιμάζει τον ακροατή για την κάθοδο. Έχουμε περαστική στάση στην έκτη, στάση στην πέμπτη, περαστική στην έβδομη και κατάληξη στην τονική.

Σχόλια περί ρυθμού

Στο κομμάτι υπάρχει μια αισθητή ασυμφωνία στο τέμπο, που είναι ιδιαίτερα εμφανής στην πρώτη βόλτα. Ήδη από την Εισαγωγή το βιολί έχει ελαφρώς γρηγορότερο τέμπο από την κιθάρα. Η Εσκενάζυ ακολουθώντας το βιολί επίσης «τρέχει» το κομμάτι, ενώ η κιθάρα

εξακολουθεί να κρατάει πίσω το τέμπο. Στις οργανικές αποκρίσεις το βιολί παραμένει βιαστικό. Η μεγαλύτερη ασυμφωνία παρατηρείται στα θέματα Α1, στα Α2 και Β η ορχήστρα συντονίζεται περισσότερο, ενώ στην τρίτη και τελευταία βόλτα έχει συντονιστεί πλήρως.

Για άλλη μια φορά έχουμε Εισαγωγή του στίχου στην άρση, σε όλες τις φράσεις του κομματιού εκτός της βασικής «Της το βγάλανε», η οποία αποδίδεται με αραιώση των ρυθμικού βηματισμού. Με τον τρόπο αυτό η ροή της διήγησης λαμβάνει μεγάλη φυσικότητα καθώς εξιστορούνται τα επιμέρους στοιχεία που οδήγησαν στο ανεπιθύμητο αποτέλεσμα.

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Όπως και στο έτερο χασάπικο της ίδιας χρονιάς *Στρι ρε κουτσαβάκι*, έτσι κι εδώ εμφανίζεται μια πιο σύνθετη στροφική δομή. Έχουμε τρεις στροφές που η καθεμία αποτελείται από δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος έχουμε δύο ομοιοκατάληκτους 15σύλλαβους στίχους, με τον κάθε στίχο να επαναλαμβάνεται. Στο δεύτερο μέρος έχουμε έναν 5σύλλαβο στίχο που επαναλαμβάνεται και τέσσερις ομοιοκατάληκτους 7σύλλαβους. Το δεύτερο μέρος επανέρχεται σε κάθε στροφή απαράλλαχτο ως ρεφραίν.

Εμφανίζεται η αντίθεση «μα οι μάγκες της το βγάλανε» και η επεξήγηση «γι' αυτό και της το βγάλανε», ενώ ολόκληρη η σύνθεση στηρίζεται στην κοινή μεταφορική φράση «της βγάλαν το όνομα» η οποία όμως δεν δίνεται ούτε μια φορά αυτούσια, εντείνοντας την υποψία του ακροατή ότι το τραγούδι δεν αναφέρεται μόνο στο όνομα. Επιπλέον χρησιμοποιείται το επίρρημα «κρυφά» αναφερόμενο στη μάνα της πρωταγωνίστριας, κάτι που παραπέμπει επίσης στην πλοκή του *Βάλε με στην αγκαλιά σου*.

Η σκηνοθεσία της αφήγησης συνδιάζει περιγραφή με δραματοποίηση καθώς η τελευταία στροφή είναι αποστροφή προς την πρωταγωνίστρια της ιστορίας.

Περιεχόμενο

Πρόκειται για άλλο ένα χιουμοριστικό και διαφορούμενο τραγούδι, καθώς ο ακροατής υποψιάζεται ότι αυτό που «της βγάλανε» δεν είναι μόνο το όνομά της, το οποίο μάλιστα αποτελεί ενδιαφέρουσα επιλογή, έναντι άλλων δισύλλαβων ονομάτων. Τα δύο πρώτα κουπλέ σκιαγραφούν την εμφάνιση και τη συμπεριφορά της Άννας που ως αποτέλεσμα

οδήγησαν στο ρεφραίν που παίρνει τη μορφή δημόσιας ανακοίνωσης «Της το βγάλανε!». Στο τρίτο και τελευταίο κουπλέ δεν έχουμε πια αφήγηση αλλά την προσωπική παρέμβαση του αφηγητή, ο οποίος με τη χρήση των ενεργητικών πλέον «δεν το 'κανες καλά» και «πήγες και σ' το βγάλανε» έρχεται για να αποδώσει στην Άννα τις ευθύνες που κρίνει ότι της αναλογούν.

Στίχοι

Η Άννα ήταν η πιο όμορφη μέσα στη γειτονιά της x2
μα οι μάγκες της το βγάλανε κρυφά από τη μαμά της x2

Της το βγάλανε της το βγάλανε,
της Άννας τ' όνομά της, κρυφά από τη μαμά της,
της Άννας τ' όνομά της, και το 'μαθε η μαμά της

Με μάγκες εγουστάριζε να παίρνει τον καφέ της x2
γι αυτό και της το βγάλανε μια νύχτα στο ;; της x2
Της το βγάλανε της το βγάλανε...

Άννα δεν το 'κανες καλά μέσα στη γειτονιά σου x2
και πήγες και στο βγάλανε κρυφά από τη μαμά σου x2
Της το βγάλανε της το βγάλανε...

-Κρίμας Άννα, σ' το βγάλανε!



Της το βγάλανε

Εκτέλεση: Ρόζα Εοικενάζο

Εισαγωγή (A2)



9 **A** A1
Η Άννα ήταν πιό - μορ - φη μέσα στη γει - το - νιά - της

17
Η Άννα ήταν πιό - μορ - φη μέσα στη γει - το νιά - της

25 A2
μασι μάγκες της το βγάλανε - κρυφά πο τη - μά - μά - της

33
μασι μάγκες της το βγάλανε - κρυφά πο τη - μά - μά - της

41 **B**
Της το βγάλα - νε της το βγάλανε της Άννας τό νο μά - της κρυ

48 D.C. al Fine
φά πο τη μά - της της Άννας τό νο μά - της και το 'μα θε ήμα μά της

54

62 Fine



Το αίνιγμα / Θα σ'το λύσω

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας:

1) Odeon / GA 1926 / Go 2425-I

2) Columbia / D.G. 6159 / C.G. 1360

Έτος: 1936

Ρυθμική υπόσταση: 9/4 (Απτάλικο)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωση στη θεμέλια κλίμακα): Χιτζαζκάρ-Zirguleli Suzinak (σολ / rast)

Ορχήστρα:

1) Φωνή (Γιώργος Κάβουρας), Βιολί, Κιθάρα Σολιστική (Σπύρος Περιστερης;), Κιθάρα Συνοδείας, Διεύθυνση: Σπύρος Περιστερης

2) Φωνή (Στελλάκης Περπινιάδης), Βιολί, Μπάντζο, Κιθάρα

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα Α, Απόκριση Α - Θέμα Β - Θέμα Α

Τροπική ανάλυση

Το κομμάτι εισάγεται στην ψηλή περιοχή και κινείται καθοδικά με στάση σε πέμπτη και κατάληξη στην τονική.

Το θέμα Α αρχίζει να αναπτύσσεται στο βασικό πεντάχορδο Hicaz, εναλλάσσοντας το κέντρο βάρους μεταξύ πέμπτης και τονικής. Εμφανίζονται και οι δύο μορφές της τέταρτης βαθμίδας (φυσική και οξυμένη) στο πλαίσιο ενός ανοδικού χρωματικού περάσματος.

Στο θέμα Β έρχεται κορύφωση καθώς κινούμαστε περί της οκτάβας, με στάσεις σε οκτάβα και πέμπτη βαθμίδα, η οποία μάλιστα τονίζεται από την όξυνση της τέταρτης.

Κατά την επαναφορά του θέματος Α επέρχεται χαλάρωση, με ατελή κατάληξη στην πέμπτη και τελική κατάληξη στην τονική.

Σχόλια περί ρυθμού

Και εδώ ο Παπάζογλου χρησιμοποιεί την ποικιλία στη διαχείριση των τριών πρώτων χρόνων του απτάλικου αρχίζοντας με πυκνές αξίες ♪♪♪♪ (θέμα Α) και αραιώνοντας ♪♪♪ (θέμα Β).

Σχόλια περί οργάνων

Το κομμάτι εμφανίζει στοιχειώδη ενορχήστρωση, καθώς το βιολί κάνει πίσω στις αποκρίσεις και η σολιστική κιθάρα βγαίνει μπροστά, ενώ το τραγούδι συνοδεύει το βιολί και πολύ διακριτικά η σολιστική κιθάρα.

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τρεις στροφές που η καθεμία αποτελείται από τέσσερις 15σύλλαβους στίχους. Η ομοιοκαταληξία εμφανίζεται στην πρώτη και τρίτη στροφή μεταξύ όλων των στίχων, ενώ στη δεύτερη στροφή μεταξύ στίχων 1-2 και 3-4. Οι στίχοι 3 και 4 επανέρχονται πανομοιότυποι εν είδει ρεφραίν.

Εμφανίζεται η τυποποιημένη μεταφορική έκφραση «αίνιγμα να σου λύσω» και οι παρομοιώσεις «είσαι λεμονιά με όμορφα λεμόνια» και «είπα πως ειν' πεπόνια». Όπως σχολιάζει ο Gauntlett (1978), η αναφορά σε φρούτα συχνά παραπέμπει στη γεύση τους, δηλαδή η κοπέλα δηλώνει όμορφη αλλά δύσκολη (ξινό), ενώ ο πρωταγωνιστής διαφωνεί παινεύοντας τη γλυκύτητά της. Έχουμε τη σύνθετη λέξη «γλυκοφιλήσω». Συναντάμε την παράθεση της φράσης «να σου το λύσω έλα δω» και την αντεστραμμένη επανάληψή της. Τα κοινά επίθετα «όμορφα» (λεμόνια) και «σφιχτή» (ζώνη). Τέλος, την αντίθεση «μα εσύ δεν ήθελες μικρό αίνιγμα να σου λύσω».

Η σκηνοθεσία της αφήγησης αποτελεί δραματοποίηση με σταθερή αποστροφή προς συγκεκριμένο πρόσωπο.

Περιεχόμενο

Πρόκειται για άλλο ένα κομμάτι του Παπάζογλου με έντονο ερωτικό περιεχόμενο, διαφορούμενες έννοιες και χιούμορ, καθώς ο ερωτοχτυπημένος πρωταγωνιστής πασχίζει να λύσει το αίνιγμα της κατάκτησης του ποθητού θηλυκού. Το χρωματικό πέρασμα που εντοπίζεται στην έναρξη των φράσεων του θέματος Α θυμίζει μια γλυκιά και διακριτική προσέγγιση του αντικειμένου του πόθου. Στο θέμα Β, ο πρωταγωνιστής ασυγκράτητος επιστρατεύει όλες του τις δυνάμεις (προστακτική, αραιώση ρυθμικών αξιών-συλλαβών, οκτάβα), αλλά σταδιακά μαζεύεται και επιστρέφει (με το ίδιο θέμα Α) στην αρχική γλυκιά προσέγγιση του. Άλλη μια περίπτωση όπου έχουμε εναλλαγή αφήγησης των επεισοδίων της ιστορίας με μεταφορά σε ένα ενεργητικό παρόν, μέσω της προστακτικής συνδιασμένης

με αλλαγή τονικού κέντρου. Ως προς την οπτική του θέματος μπορούμε να πούμε ότι ομοιάζει με την αντίστοιχη του *Της το βγάλανε*, αφού το όμορφο θηλυκό με τη συμπεριφορά του δείχνει ότι αποζητάει την ερωτική ανταπόκριση του αρσενικού.

Στίχοι

Μου 'βαλες ένα αίνιγμα, μικρό μου να σ'το λύσω
και μου 'πες πως θε να σταθείς να σε γλυκοφιλήσω
Να σου το λύσω έλα δω, έλα να σου το λύσω,
για να σταθείς μικρούλα μου να σε γλυκοφιλήσω

Μου 'πες πως είσαι λεμονιά με όμορφα λεμόνια
να τα παινέσω θέλησα κι είπα πως είν' πεπόνια
Να σου το λύσω έλα δω...

Μα 'συ δεν ήθελες μικρό, αίνιγμα να σου λύσω
ήταν η ζώνη σου σφιχτή κι ήρθες να σου τη λύσω
Να σου το λύσω έλα δω...

-Γειά σου Κάβουρά μου!

Διαφορές εκτελέσεων

Στην εκτέλεση του Κάβουρα έχουμε οργανική απόκριση μεταξύ των δύο θεμάτων, και ακούμε ολόκληρη Εισαγωγή μεταξύ των στροφών του τραγουδιού. Στην εκτέλεση του Περπινιάδη η απόκριση λείπει τελείως, ενώ μεταξύ των στροφών ακούγεται μόνο το δεύτερο μισό της Εισαγωγής. Επίσης λείπει το χρωματικό πέρασμα από το θέμα Α. Στην εκτέλεση του Περπινιάδη το μελωδικό ρόλο έχει το βιολί, ενώ κάποιο έγχορδο (πιθανόν μπάντζο) στολίζει τη μελωδία με αρπισμούς και περάσματα.

Διακρίνονται επίσης διαφορές στους στίχους καθώς η «ζώνη» που «λύνει» ο Κάβουρας γίνεται «ο μπούστος» που «ξεσφίγγει» ο Περπινιάδης. Επίσης στο θέμα Β αντί του «για να σταθείς μικρούλα μου να σε γλυκοφιλήσω» έχουμε «μα σαν σ'το λύσω να σταθείς κι εγώ να σε φιλήσω». Τέλος, στην εκτέλεση του Στελλάκη εμφανίζεται μια τέταρτη και τελευταία στροφή που δίνει μια πιο ρομαντική τροπή στην αφήγηση:

«Μου πες πως είσαι μάνα μου κορώνα με διαμάντια
και εγώ είπα πως με κάψανε τα δυο γλυκά σου μάτια
Να σου το λύσω έλα δω, έλα να σου το λύσω,
μα σαν σ'το λύσω να σταθείς κι εγώ να σε φιλήσω»

Το «κορώνα με διαμάντια» εμφανίζεται ως παρομοίωση που εφράζει υψηλή αξία και πολυτιμότητα, ενώ το μεταφορικό «με κάψανε τα δύο γλυκά σου μάτια» εκφράζει έντονο πάθος.



Το αίνιγμα

Εκτέλεση: Γιώργος Κάβουρας

Εισαγωγή

2

3 **A**

Μου-βα - λέ-ς έ - να αί - νιγμα μι - κρό-μου-να - σ'το λύ - σω

5

καί - μου-πες-πώ - ς θε να - στα θείς να - σε - γλυ-κο - φι λή - σω

7

8 **B**

Να σου το λύ - σω έ - λα'δω έ - λα να σου - το λύ - σω

10 **A** D.C.

γι α να - στα-θεί - ς μικρού - λα μου να - σε - γλυ-κό - φι λή - σω

12

13 Fine

Το παιδί του δρόμου

Εταιρεία / κωδικός καταλόγου / κωδικός μήτρας: Parlophon / B 21918 / Go 2735

Έτος: 1937

Ρυθμική υπόσταση: 9/4 (Απτάλικο)

Λαϊκός δρόμος-Makam (με τονική θεμελίωση στη θεμέλια κλίμακα): Χιτζάζ-Hicaz (λα / dugah)

Ορχήστρα: Φωνή (Γιώργος Κάβουρας), Κιθάρα Σολιστική (Σπύρος Περιστέρης), Κιθάρα Συνοδείας, Διεύθυνση: Σπύρος Περιστέρης

Μέρη: Εισαγωγή - Θέμα Α, Απόκριση Α - Θέμα Β (B1, B2)

Τροπική ανάλυση

Στην Εισαγωγή έχουμε μια ανάδειξη του βασικού πενταχόρδου Hicaz με δεσπόζουσα βαθμίδα την πέμπτη και προσαγωγή σε απόσταση ημιτονίου που παραπέμπει στην αίσθηση συνημμένων χρωματικών υπομονάδων (Zirgule).

Το θέμα Α αναπτύσσεται στην ίδια περιοχή όμως με τη βαρύτητα της μελωδίας να έχει κινηθεί χαμηλότερα. Συχνές είναι οι στάσεις στον προσαγωγή, σε απόσταση τόνου πλέον, δίνοντας την αίσθηση Nirkiz.

Το B1 επαναφέρει το ενδιαφέρον ψηλότερα, στη δεσπόζουσα πέμπτη βαθμίδα, ενώ στο B2 μετά από μια περιήγηση στις βαθμίδες τέταρτη-τρίτη-προσαγωγή-δεύτερη-προσαγωγή έρχεται το πολυαναμενόμενο κλείσιμο στην τονική.

Σχόλια περί ρυθμού

Έδω έχουμε άλλη μια περίπτωση χρήση της εισόδου του στίχου σε άρση για ρυθμική ποικιλία. Συγκεκριμένα, το μέτρο 6 εισάγεται κανονικά σε θέση, με τα μέτρα 7, 8 και 9 να αποτελούν ρυθμικές παραλλαγές του.

Η αντίθεση μεταξύ των δύο θεμάτων και εδώ εμφανίζεται με την εναλλαγή στη διαχείριση των τριών πρώτων χρόνων του απτάλικου, με το ρυθμικό βηματισμό να αραιώνει στο θέμα

B: ♪♪♪

Σχόλια περί οργάνων

Το σολιστικό ρόλο εδώ παίζει ο Σπύρος Περιστέρης, καθώς διακρίνεται το χαρακτηριστικό παίξιμο και η ευρηματικότητά του. Όντας το μοναδικό σολιστικό όργανο, εφαρμόζει με ελευθερία τις δικές του παραλλαγές στα οργανικά σημεία.

Στιχουργικά σχόλια

Μορφολογία

Έχουμε τέσσερις στροφές που η καθμία αποτελείται από δύο ομοιοκατάληκτους 15σύλλαβους στίχους. Το πρώτο ημιστίχιο του δεύτερου στίχου επαναλαμβάνεται δύο φορές πριν το νόημα ολοκληρωθεί με το δεύτερο ημιστίχιο, δίνοντας την αίσθηση ενός παρεμβάλλοντος στίχου.

Το κομμάτι αναπτύσσεται γύρω από την κοινότυπη φράση «το παιδί του δρόμου». Στην πρώτη στροφή εμφανίζονται τα κοινά επίθετα «παραπονεμένο» και «καημένο» και η παρομοίωση «σαν σκυλάκι κάθομαι». Εμφανίζονται επίσης χαρακτηριστικά διμερή σχήματα αντίθεσης «το κρύο έχω πίκρα μου, η ζέστη ειν' η χαρά μου» και ταυτολογίας «η πείνα δε με φόβισε, ορφάνια δεν θυμούμαι» στηριγμένη στα ζεύγη εννοιών κρύο-ζέστη, πείνα-ορφάνια. Τα παραπάνω σχήματα αυτά μπορούν να λάβουν και το χαρακτήρα γνωμικού. Τέλος, έχουμε προσωποποίηση του ίδιου του «δρόμου».

Η σκηνοθεσία της αφήγησης είναι περιγραφική.

Περιεχόμενο

Το κομμάτι αφορά τη ζωή στο περιθώριο χωρίς όμως αναφορά στις συνήθεις παράνομες δραστηριότητες, καταλήγοντας έτσι να αποτελεί έναν σχολιασμό της ανθρώπινης κατάστασης και της κοινωνίας παράλληλα.

Στο θέμα Α ο πρωταγωνιστής μιλάει για τις δυσκολίες της ζωής του σε ιδιαίτερα μελαγχολικό τόνο (που δίνει το Nikriz). Στο θέμα Β1 υπάρχει μια ανάταση, μια περήφανη αποδοχή των σκληρών συνθηκών θα λέγαμε, που εκφράζεται με το πέταγμα στην πέμπτη βαθμίδα. Εν συνεχεία στο Β2, η ίδια στιχουργικά φράση επαναλαμβάνεται τρίτη φορά μελαγχολικά (Nikriz), πριν η στροφή κλείσει καταλήγοντας στην τονική με μια χροιά αποστασιοποιημένου ρεαλισμού.

Στην πρώτη στροφή το παιδί του δρόμου μιλάει με παράπονο και αυτολύπηση, ενώ στην τρίτη αντικρούει τον εαυτό του εκφράζοντας την εσωτερική δύναμη που είναι αναγκαία για να επιβιώσει παρά τις δυσκολίες. Στη δεύτερη στροφή συνοψίζεται η ουσία της μη παρέμβασης στην εξέλιξη των πραγμάτων και η αποδοχή καλών και κακών συνθηκών. Στην τέταρτη στροφή ο πρωταγωνιστής συλλογίζεται το μοναχικό του τέλος, αποδεχόμενος (ή ίσως και με μια χροιά περηφάνειας) την απόσταση του από την ανθρώπινη κοινωνία. Όπως σημειώνει ο Παπαχριστόπουλος (2003, 150) «ο ήρωας χειρίζεται με οικειότητα την ιδέα του θανάτου, μπορεί και ορίζει τη λειτουργία του θανάτου και, ουσιαστικά, είναι ο ίδιος που επιτρέπει το θάνατό του, συνεπώς ελέγχει τη ζωή του».

Το κομμάτι αποτελεί μια από τις τελευταίες ηχογραφημένες συνθέσεις του Παπάζογλου, που δείχνουν μια ενδοσκοπική και ιδιαίτερα απαισιόδοξη οπτική. Θα μπορούσαμε να δούμε «το παιδί του δρόμου» ως μια αρσενική «καλόγρηα», βυθισμένοι και οι δύο στη θλίψη και στην άθραυστη μοναξιά τους.

Στίχοι

Είμαι του δρόμου το παιδί, το παραπονεμένο
και σαν σκυλάκι κάθομαι, και σαν σκυλάκι κάθομαι
και σαν σκυλάκι κάθομαι στους πάγκους το καημένο

-Ωπα!

Το κρύο έχω πίκρα μου, η ζέστη ειν' η χαρά μου
του καθενός το θέλημα, του καθενός το θέλημα
του καθενός το θέλημα ειν' η παρηγοριά μου

Η πείνα δε με φόβισε, ορφάνια δεν θυμούμαι
βρέθηκα έτσι στο ντουνιά, βρέθηκα έτσι στο ντουνιά
βρέθηκα έτσι στο ντουνιά και δεν παραπονιούμαι

-Γειά σου παραπονιάρη Κάβουρα!

Κι αν αποθάνω και βρεθεί κανένας και με θάψει
είμαι του δρόμου το παιδί, είμαι του δρόμου το παιδί
είμαι του δρόμου το παιδί κι εκείνος ας με κλάψει



Το παιδί του δρόμου

Εκτέλεση: Γιώργος Κάβουρας

Εισαγωγή Fine

3 **A**

Εί - μαι του - δρό - μου το - παι δι - ι το πα ρα - πό - νε μέ - νο

5

6 **B** B1

Και - σαν σκυ λά - κι κά - θο μαι και - σαν σκυ λά - κι κά - θο μαι



8 B2 D.C. al Fine

και σαν σκυ λά - κι κά - θο μαι - αι στους πά γκους το - κη μέ - νο

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Το παιδί του δρόμου'. It consists of four staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff is an instrumental introduction labeled 'Εισαγωγή' and 'Fine'. The second staff starts at measure 3, marked with a box 'A', and includes the lyrics 'Εί - μαι του - δρό - μου το - παι δι - ι το πα ρα - πό - νε μέ - νο'. The third staff continues the melody. The fourth staff starts at measure 6, marked with a box 'B' and 'B1', and includes the lyrics 'Και - σαν σκυ λά - κι κά - θο μαι και - σαν σκυ λά - κι κά - θο μαι'. The fifth staff starts at measure 8, marked with a box 'B2' and 'D.C. al Fine', and includes the lyrics 'και σαν σκυ λά - κι κά - θο μαι - αι στους πά γκους το - κη μέ - νο'. The score uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Κεφάλαιο 5 - Παρατηρήσεις & Συμπεράσματα

5.1 Γενικές παρατηρήσεις

- Στις Εισαγωγές των κομματιών πολύ συχνά εκτίθεται ολόκληρη η έκταση στην οποία θα κινηθεί το κομμάτι, καθώς και οι σημαντικοί φθόγγοι. Σε δύο μόνο περιπτώσεις η Εισαγωγή ταυτίζεται ολόκληρη με κάποιο θέμα (*Η φωνή του Αργιλέ, Στρι ρε κουτσαβάκι*) ενώ σε άλλες τέσσερις περιέχει φράσεις δανεισμένες από τα θέματα που θα ακολουθήσουν (*Ζουρλοπαινεμένης γέννα, Βάλε με στην αγκαλιά σου, Της το βγάλανε, Ο Νικοκλάκις*). Στις υπόλοιπες δεκαοκτώ περιπτώσεις η Εισαγωγή ακολουθεί μελωδική ανάπτυξη αυτόνομη από τα θέματα.
- Η έκταση της Εισαγωγής είναι αντιστρόφως ανάλογη της ρυθμικής αγωγής. Συγκεκριμένα, οι Εισαγωγές των χασάπικων και συρτομπάλων είναι οκτάμετρες, των καρσιλαμάδων τετράμετρες και των ζεϊμπέκικων και απτάλικων δίμετρες.
- Είναι πολύ συχνό ένα κομμάτι να αναπτύσσεται γύρω από μόνο δύο ή τρεις μελωδικούς πυρήνες που επεξεργάζονται κατάλληλα (π.χ. εναλλακτικές καταλήξεις, μεταφορά μοτίβου σε άλλη τονική περιοχή).
- Στα κομμάτια εντοπίζονται ορισμένες αναμενόμενες στο ρεπερτόριο αυτό τροπικές «συνομιλίες» όπως Hicaz-Nikriz, Segah-Huzzam, αλλά δεν παρατηρείται διάθεση πλήρους μετατροπίας, από ένα τροπικό περιβάλλον σε άλλο όπως συνήθιζαν άλλοι συνθέτες της εποχής (λόγου χάρη Τούντας, Δραγάτσης, Νταλγκάς κ.α.).
- Στο 1/4 της δισκογραφίας ο Παπάζογλου χρησιμοποιεί το χρωματικό πέρασμα της μορφής α, β, β#, γ (το τονικό ύψος δεν έχει σημασία).
 - Στα κομμάτια σε 2/4 εμφανίζεται με τη μορφή: 
 - Στα απτάλικά σε 9/4 εμφανίζεται στην αρχή ή στο τέλος ενός μέτρου στη μορφή: 
- Ο Παπάζογλου διαχειρίζεται με μεγάλη μαεστρία την εναλλαγή πυκνού-αραιού και έντασης-χαλάρωσης που μπορεί να παρατηρείται μεταξύ θεμάτων, Εισαγωγής-θεμάτων, εντός ενός θέματος, μιας φράσης ή ακόμα και ενός μέτρου. Αυτό επιτυγχάνεται με το μοίρασμα των ρυθμικών αξιών ανάλογα με το αποτέλεσμα που θέλει να πετύχει νοηματικά αλλά και συναισθηματικά, ουσιαστικά επιταχύνοντας ή επιβραδύνοντας τον ερχομό μιας κορύφωσης ή μιας ολοκλήρωσης. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού είναι ότι στα μονοθεματικά κομμάτια οι

οργανικές αποκρίσεις απουσιάζουν τελείως ή καταλαμβάνουν μόνο το τέλος του μέτρου των στίχων, καθώς εάν τους δινόταν περισσότερος χώρος, η αφηγηματική ροή θα ξεχείλωνε και η τελική κατάληξη θα καθυστερούσε υπερβολικά.

- Η αίσθηση κορύφωσης συχνά δίνεται με στιχουργική μετάβαση από περιγραφή σε δραματοποίηση, συζευγμένη με μετάβαση της μελωδίας σε υψηλότερο τονικό κέντρο και αραιώση των ρυθμικών αξιών.
- Η έννοια ενός ρεφραίν που επανέρχεται στιχουργικά αυτούσιο εμφανίζεται σε περιορισμένο βαθμό, στα κομμάτια: *Βάλε με στην αγκαλιά σου, Η φωνή του αργιλέ, Ο Νικοκλάκας, Στρι ρε κουτσαβάκι, Της το βγάλανε, Το αίνιγμα*. Ο Gauntlett (1985, 81) επίσης εντοπίζει ότι την περίοδο της επώνυμης δημιουργίας ρεπερτορίου των καφέ αρχίζει να καθιερώνεται η έννοια ενός ρεφραίν που επανέρχεται απaráλλαχτο.
- Τα ζυγά μέτρα (χασάπικο, συρτό, μπάλος) είναι συζευγμένα με θεματολογία που αφορά το θηλυκό στοιχείο ή και τις ερωτικές σχέσεις. Το αρσενικό στοιχείο καθώς και θεματολογία του περιθωρίου αποδίδεται με εννεάσημους ρυθμούς (καρσιλαμάδες, ζεϊμπέκικα, απτάλικα). Στους εννεάσημους βέβαια συναντάμε και θηλυκή/ερωτική θεματολογία. Η τάση αυτή εντοπίστηκε και από τον Δαμιανάκο (1976) και μπορεί να θεωρηθεί έγκυρη καθώς αφορά το σύνολο του δείγματός του, δηλαδή δεν επηρεάζεται από την αμφίβολης ποιότητας δειγματοληψία και τις ανακρίβειες της περιοδολόγησης.
- Δεν εντοπίζεται κανένα εισαγωγικό ταξίμι ενώ δύο είναι τα ενδιάμεσα ρυθμικά ταξίμια, και τα δύο από βιολί, στον καρσιλαμά *Η φωνή του αργιλέ* και στο συρτό *Η Βολιώτισσα*.

5.2 Συσχέτιση τροπικότητας-θεματολογίας

Παρατηρείται ότι υπάρχει συσχέτιση ανάμεσα στην ποιητική θεματολογία ενός κομματιού και στην επιλογή τροπικού περιβάλλοντος. Πιο συγκεκριμένα:

- Τα Rast και Mahur κομμάτια μπορούν να ομαδοποιηθούν στην οικογένεια Rast που θεμελιώνεται στο σολ (βαθμίδα rast), καθώς η βασική τους διαφοροποίηση αφορά τη μελωδική πορεία (ανοδική ή καθοδική), ενώ και θεματικά βρίσκονται αρκετά κοντά.
 - Το Mahur (*Αγιοθοδωρίτισσα, Μου φαίνεται, Λαθρέμπορας*) φαίνεται να χρησιμοποιείται με χιουμοριστική διάθεση. Συγκεκριμένα, στο πρώτο κομμάτι

έχουμε ένα κορίτσι που φλερτάρει με τους πάντες, στο δεύτερο ένα λογοπαίγνιο, ενώ στο τρίτο έναν εύθυμο λαθρέμπορα που παραθερίζει στις φυλακές.

- Το Rast (*Μαρίκα χασικλού, Σαν φουμάρω τσιγαρλίκι*) διηγείται άλλες δύο ανάλαφρες ιστορίες πόθου όπου το ρομάντσο δεν ευοδώνεται καθώς ο ένας από τους δύο είναι χασικλής, στο πρώτο η ποθητή Μαρίκα, στο δεύτερο ο πρωταγωνιστής που βιώνει την απόρριψη.
- Το Neveser προκύπτει από την ίδια βαθμίδα με το Rast και μπορεί να αντιμετωπιστεί ως η άλλη όψη του νομίσματος. Και τα δύο κομμάτια Neveser (*Καλόγρηνα, Να μη λες το μυστικό σου*) αφορούν υπαρξιακά ζητήματα όπως η μοναξιά, ο πόνος της αγάπης και η αποστασιοποίηση από την κοινωνία.
- Όσον αφορά τη θεμελίωση στο λα (βαθμίδα dugah), έχουμε τις ευρύτερες οικογένειες του Ussak και του Hicaz.
 - Αν και δεν εντοπίζεται Ussak κομμάτι, τα δύο που ανήκουν στην ευρύτερη οικογένεια Ussak (*Huseyni-Βάλε με στην αγκαλιά σου* και *Muhayyer Karcigar-Zourloπαινεμένης γέννα*) εκφράζουν ασυγκράτητο ερωτικό πάθος. Το Sabah μπορεί να ενταχθεί κι αυτό στην ίδια οικογένεια ως μια ιδιάζουσα μορφή, όπως φαίνεται και θεματικά από το μοναδικό Sabah κομμάτι (*Παπατζής*) που αναφέρεται στην αρρωστημένη αγάπη του πληγωμένου τζογαδόρου που απειλεί να σκοτώσει τη γυναίκα του.
 - Το Hicaz χρησιμοποιείται θεματικά με ευελιξία, κάτι που δείχνει να επηρεάζεται από το αν το μελωδικό κέντρο βάρους είναι χαμηλό (γύρω από την τονική), μεσαίο (επιμονή στην πέμπτη βαθμίδα) ή υψηλό (γύρω από την πέμπτη και αναπτύσσοντας την περιοχή της οκτάβας). Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν *Το παιδί του δρόμου* και *Αν ήμουνα άνδρας*, στη δεύτερη ο *Αργιλές* και *Η φωνή του αργιλέ* ενώ στην τρίτη το *Της το βγάλανε*. Αν έπρεπε να αναζητήσουμε ένα κοινό νοηματικό νήμα θα ήταν αυτό της φυλακισμένης ύπαρξης: το παιδί του δρόμου στη μοίρα του φτωχού, η ανδρική ψυχή φυλακισμένη στο γυναικείο σώμα, ο χασισοπότης στην εξάρτησή του, η Άννα στην ομορφιά της. Η μετάβαση στο Nikriz δείχνει να σηματοδοτεί καταστάσεις ενδοσκόπησης και μελαγχολίας, ενώ η μετάβαση στη ψηλή περιοχή δίνει αίσθηση κορύφωσης.
- ❖ Τα κομμάτια σε Πειραιώτικο (*Ο ξεμάγγας, Η Βολιώτισσα*) και Zirguleli Suzinak (*Το αίνιγμα*) καταγράφηκαν με τονική θεμελίωση το σολ για λόγους συμφωνίας με το σύστημα των μακάμ. Ο Παπάζογλου φαίνεται ότι νοηματικά τα χρησιμοποιεί σαν επιμέρους περιπτώσεις του Hicaz (θεμελίωση στο λα), με συνημμένες χρωματικές

υπομονάδες. Έτσι στη *Βολιώτισσα* και στο *Αίνιγμα* έχουμε αφήγηση στο βασικό πεντάχορδο Hicaz/Πειραιώτικου και κορύφωση κατά τη μετάβαση στη ψηλή περιοχή. Ο *ξεμάγγας* δεν μετατοπίζεται καθόλου εκτός του βασικού πενταχόρδου ενώ η οξυμένη τέταρτη θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως μια εσωτερική επανάσταση από τη φυλακή του Hicaz και της χασισοποσίας αντίστοιχα.

- Τα κομμάτια Segah και Huzzam θεμελιώνονται στο σι (βαθμίδα segah).
 - Και τα τρία κομμάτια Segah (*Οι Λαχανάδες, Νικοκλάκας, Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο*) αναφέρονται στη ζωή του περιθωρίου και της παρανομίας.
 - Το περιβάλλον Huzzam φαίνεται να ταυτίζεται με το γυναικείο φύλο (*Μπαμπέσα, Ντερβίσενα, Στρι ρε κουτσαβάκι*).

5.3 Ρυθμικές επιλογές και μοτίβα

Από την ανάλυση των κομματιών, δεν προέκυψε ο εντοπισμός συγκεκριμένων μελωδικών μοτίβων επαρκούς έκτασης και επανάληψης ώστε να μιλάμε για τέτοια. Τα μοτίβα που εντοπίστηκαν αφορούν περισσότερο φράσεις με ορισμένη ρυθμική υπόσταση (φραζάρισμα) που φαίνεται να ταιριάζουν στην έννοια της μήτρας όπως ορίζεται από τον Van Der Merwe: «δεν είναι οι νότες αυτές καθαυτές, αλλά εμπεδωμένα μοτίβα μέσα στα οποία (οι νότες) εντάσσονται» (Χονδροπήδας, 2020, 21). Οι μήτρες αυτές εντοπίστηκαν στα απτάλικά και στα ζειμπέκικα του Παπάζογλου.

Χασάπικο

Τα χασάπικα (2/4) που συναντώνται στη δισκογραφία του Παπάζογλου είναι τέσσερα:

1. Αν ήμουν άνδρας (1934)
2. Μπαμπέσα (1934)
3. Στρι ρε κουτσαβάκι (1935)
4. Της το βγάλανε (1935)

Οι παρατηρήσεις που προέκυψαν από την ανάλυση τους είναι οι εξής:

- Στα κομμάτια *Αν ήμουν άνδρας* και *Στρι ρε κουτσαβάκι* ο στίχος εισάγεται πριν ολοκληρωθεί το οκτάμετρο της Εισαγωγής.
- Χρησιμοποιείται κατά κόρον η είσοδος του στίχου σε άρση στην αρχή κάθε νοηματικής φράσης.

- Παρόλο που πρόκειται για μια πολύ σύντομη καριέρα στη δισκογραφία (1933-1938), εντός αυτής εμφανίζονται διακυμάνσεις στις επιλογές σε ζητήματα ρυθμού. Ως προς τα χασάπικα, βλέπουμε ότι αφορούν τις πρώιμες συνθέσεις του και στη συνέχεια εγκαταλείφθηκαν ή τουλάχιστον δεν επιλέχθηκαν προς ηχογράφιση.

Συρτό-μπάλος

Ο Παπάζογλου έχει ηχογραφήσει μόνο δύο κομμάτια στην ευρύτερη κατηγορία του συρτού-μπάλου. Αυτά είναι:

1. Αγιοθοδωρίτισσα (1934)
2. Η Βολιώτισσα (1934)

Οι παρατηρήσεις που προέκυψαν από την ανάλυση τους είναι οι εξής:

- Όπως στα χασάπικα έτσι και εδώ χρησιμοποιείται το στοιχείο της εισόδου του στίχου σε άρση για να προσθέσει ρυθμικό ενδιαφέρον.
- Και οι δύο κοπέλες (και τίτλοι των τραγουδιών) χαρακτηρίζονται από την επαρχιώτικη καταγωγή τους κάτι που πιθανά σχετίζεται με την επιλογή ρυθμών ταυτισμένων με τη δημοτική μουσική.
- Όπως συμβαίνει και με τα χασάπικα, φαίνεται ότι τα συρτά και οι μπάλοι δεν προτιμήθηκαν ιδιαίτερα από τη δημιουργική ιδιοσυγκρασία του Παπάζογλου καθώς μετά το '34 δεν εμφανίζονται ξανά στη δισκογραφία του. Δεν γνωρίζουμε βεβαίως αν είχε δημιουργήσει και άλλες συνθέσεις στους ρυθμούς αυτούς που δεν ηχογραφήθηκαν. Λόγω της συντομίας του μέτρου και του συχνά γρήγορου τέμπο που απαιτείται για να διατηρηθεί η μελωδική ροή (συγκριτικά με ένα ζεϊμπέκικο), πιθανόν δεν του παρείχαν τόσο χώρο για την ανάπτυξη ιδεών. Άλλωστε, η νωχελικότητα ως χαρακτηριστικό της προσωπικότητάς του διαφαίνεται από τον τρόπο ομιλίας και τραγουδίσματός του.

Καρσιλαμάς

Οι καρσιλαμάδες (9/8) που συναντώνται στη δισκογραφία του Παπάζογλου είναι τρεις:

1. Ζουρλοπαιμένης γέννα (1934)
2. Η φωνή του αργιλέ (1934)
3. Να μη λες το μυστικό σου (1938)

Οι παρατηρήσεις που προέκυψαν από την ανάλυση τους είναι οι εξής:

- Οι Εισαγωγές του δεύτερου και τρίτου κομματιού παρουσιάζουν ομοιότητα ως προς την ανάπτυξη της μελωδικής πορείας, όπως φαίνεται παρακάτω:

Η φωνή του αργιλέ



Να μη λες το μυστικό σου



Αυτό εξηγείται από το γεγονός ότι επιλέγει να εισάγει τα δύο περιβάλλοντα (Hicaz, Neveser) στη ψηλή τους περιοχή ώστε να αναδείξει τη δεσπόζουσα πέμπτη κι έπειτα να καταλήξει στην τονική.

- Στη *Φωνή του αργιλέ* οι στίχοι πατάνε συλλαβιστά πάνω στο βασικό ρυθμικό σχήμα του καρσιλαμά ενώ στα άλλα δύο κομμάτια εμφανίζεται μεγάλη ποικιλία παραλλαγών.
- Και στα τρία κομμάτια ρυθμικό ενδιαφέρον δίνεται καθώς οι στίχοι άλλοτε πατάνε πάνω στο τελικό τριάρι του καρσιλαμά και άλλοτε ολοκληρώνονται στον πρώτο ή δεύτερο από τους τρεις χρόνους, αφήνοντας ένα κενό μέχρι το επόμενο μέτρο. Στο *Να μη λες το μυστικό σου* μάλιστα υπάρχουν μέτρα όπου ο στίχος έχει ήδη ολοκληρωθεί πριν το τελικό τριάρι, αφήνοντάς το σε παύση της φωνής.

Απτάλικο

Τα απτάλικά (9/4) που συναντώνται στη δισκογραφία του Παπάζογλου είναι πέντε:

1. Ντερβίσενα (1934)
2. Οι Λαχανάδες (1934)
3. Μου φαίνεται (1935)
4. Το αίνιγμα / Θα σ' το λύσω (1936)
5. Το παιδί του δρόμου (1937)

Οι παρατηρήσεις που προέκυψαν από την ανάλυση τους είναι οι εξής:

- Τα κομμάτια *Οι Λαχανάδες*, *Ντερβίσενα*, *Μου φαίνεται* εισάγονται με *levare*.
- Κρίσιμη για το ρυθμικό βηματισμό του απτάλικου δείχνει να είναι η διαχείριση των τριών πρώτων χρόνων. Έτσι ο Παπάζογλου χρησιμοποιεί τις δύο ακραίες περιπτώσεις που σημειώνονται παρακάτω αυτούσιες (Ομάδα Α: *Ντερβίσενα*, *Μου φαίνεται*, *Το αίνιγμα*) ή και πιο αναλυμένες (Ομάδα Β: *Οι Λαχανάδες*, *Το παιδί του δρόμου*) για τη δημιουργία αντίθεσης μεταξύ θεμάτων ή φράσεων (αν πρόκειται για μονοθεματική σύνθεση):
 - Η μορφή ♩♩♩ επιστρατεύεται για τη δημιουργία έντασης ενώ ή πλήρως αναλυμένη ♩♩♩♩ για τη λύση της έντασης.
 - Ανάλογα με την πορεία της αφήγησης και της μελωδικής ανάπτυξης καθορίζεται και η σειρά της διαδοχής τους.
- Οι χρόνοι 4,5,6 και 7 του απτάλικου αποδίδονται και στα πέντε κομμάτια στη μορφή ογδόων.
- Στα απτάλικά της ομάδας Α ο προτελευταίος χρόνος αποδίδεται με τέταρτο και ο τελευταίος με παύση καθώς ο στίχος και η μελωδική ανάπτυξη έχουν ήδη ολοκληρωθεί. Στην Ομάδα Β που όπως είπαμε εισάγει ενδιάμεσες παραλλαγές των τριών πρώτων χρόνων, ο ένατος χρόνος του απτάλικου αξιοποιείται για καταλήξεις και περάσματα.
- Φαίνεται ότι στη δημιουργική παλέτα του Παπάζογλου επανέρχονται ορισμένα ρυθμικά πρότυπα (μήτρες) όπως φαίνεται στα ακόλουθα παραδείγματα:
 - Τα (τελικά) θέματα Β των κομματιών *Οι Λαχανάδες* και *Ντερβίσενα* πατούν στο ρυθμικό μοτίβο: ♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩
 - Τα (τελικά) θέματα Β των κομματιών *Το αίνιγμα* / *Θα σ' το λύσω* και *Μου φαίνεται* πατούν στη ρυθμική μήτρα:

||: ♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩ :||: ♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩ :||

Ζεϊμπέκικο

Τα ζεϊμπέκικα (9/4) αποτελούν την πολυπληθέστερη ομάδα στη δισκογραφία του Παπάζογλου:

1. Αργιλές (1933)
2. Βάλε με στην αγκαλιά σου (1934)
3. Μαρίκα χασικλού (1934)

4. Ο λαθρέμπορας (1934)
5. Ο Νικοκλάκας (1934)
6. Παπατζής (1934)
7. Σαν φουμάρω τσιγαρλίκι (1934)
8. Ο ξεμάγγας (1935)
9. Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο (1935)
10. Καλόγρηα (1937)

Οι παρατηρήσεις που προέκυψαν από την ανάλυση τους είναι οι εξής:

- Η ένταση που προκαλεί η όποια ρυθμική ιδιαιτερότητα εμφανίζεται μέσα στα 9/4, πολύ συχνά λύνεται μέσω της εναλλαγής με μέτρα/θέματα όπου όλοι οι χρόνοι αναλύονται σε όγδοα.
- Η πρωτοτυπία στη διαχείριση του ζειμπέκικου πολύ συχνά προκύπτει από το «πείραγμα» των τεσσάρων πρώτων χρόνων του. Ποικιλία επίσης εμφανίζεται στον τρόπο απόδοσης των τριών τελευταίων. Η απόδοση των χρόνων 5 και 6 δείχνει να μην έχει τόση σημασία και πολύ συχνά αποδίδονται με αξίες ογδών ή σπανιότερα τετάρτων.
- Μια μορφή των 9/4 η οποία εμφανίζεται σε τρία ζειμπέκικα του '34 (*Βάλε με στην αγκαλιά σου, Ο λαθρέμπορας, Μαρίκα χασικλού*) είναι αυτή που δίνει έμφαση στους χρόνους 3 και 4: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
- Στον *Νικοκλάκας* εμφανίζονται δύο πρωτότυπες παραλλαγές των 9/4 του ζειμπέκικου που και οι δύο στηρίζονται στο «πείραγμα» των τεσσάρων πρώτων χρόνων. Είναι οι εξής: ♩ ♩ ♩ και ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
- Τα θέματα στην *Καλόγρηα* και στον *Ξεμάγγας* αναπτύσσονται αποκλειστικά πάνω σε ένα ρυθμικό σχήμα (με μόνη παραλλαγή την ύπαρξη η μη παρεστιγμένου στον έβδομο χρόνο): ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ και ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
- Έχουμε μια τριμελή ομάδα ζειμπέκικων (*Αργιές, Σαν φουμάρω τσιγαρλίκι, Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο*) όπου η Εισαγωγή ακολουθεί το πλέον απλό ρυθμικό πρότυπο: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Στα θέματα αυτών των κομματιών ο Παπάζογλου εισάγει ιδιαίτερα τολμηρές ρυθμικές ιδέες, όπως γίνεται φανερό στην ανάλυση των κομματιών.

Τα παραπάνω αποτελούν ενδείξεις ότι το ζειμπέκικο είναι το ρυθμικό σκαρί πάνω στο οποίο ο Παπάζογλου ένιωθε τη μεγαλύτερη ελευθερία να πειραματιστεί, κάτι που φαίνεται

όχι μόνο από τον αριθμό των ζειμπέκικων που ηχογράφησε αλλά κυρίως από τον δημιουργικό τρόπο που τα προσέγγισε. Η προτίμησή του αυτή μπορεί να συσχετιστεί και με τα ακούσματά του, μεγαλώνοντας όχι στο αστικό περιβάλλον της Σμύρνης, αλλά σε χωριά στα περίχωρά της. Όπως αναφέρει ο Ανδρικός (2012, 44) «το λαϊκό μουσικό είδος των Zeybek (ήταν) κυρίαρχο ιδίωμα στην ύπαιθρο της Σμύρνης.» Το εν λόγω ρεπερτόριο χαρακτηρίζεται από «έντονα τροπική διάθεση των μελωδικών θεμάτων του και πολυποίκιλη απόδοση των αντίστοιχων ρυθμικών του σχηματισμών» και «αποτελέσε μια πλούσια πηγή άντλησης αφορμών εναλλακτικής έκφρασης και δημιουργίας για όλο τον αστικό μουσικό πολιτισμό της περιοχής» (Ανδρικός, 2012, 45).

5.4 Περί οργανολόγιου

Ακολουθεί πίνακας με το οργανολόγιο ολόκληρης της δισκογραφίας. Με «Δ.Ο.» σημειώνεται ο Διευθυντής Ορχήστρας όπου «Π» ο Σπύρος Περιστερης, «Σ» ο Κώστας Σκαρβέλης και «Τ» ο Παναγιώτης Τούντας.

| Τίτλος | Φωνή | Όργανα | Δ.Ο. |
|--------------------------|--------------|---|------|
| Αγιοθοδωρίτισσα | Περπινιάδης | Βιολί, Κανονάκι, Μπάντζο, Κιθάρα, Ζίλια | Σ |
| Αν ήμουνα άνδρας | Χωματοπούλου | Βιολί, Ούτι, Πιάνο | |
| Αργιλές | Περπινιάδης | Σαντούρι, 2 Κιθάρες | |
| Βάλε με στην αγκαλιά σου | Καναροπούλου | 2 Κιθάρες, Μπαγλαμάς, Ποτηράκια | Π |
| Βάλε με στην αγκαλιά σου | Εσκενάζυ | Βιολί, Μπάντζο, Κιθάρα, Ποτηράκια | |
| Βάλε με στην αγκαλιά σου | Περπινιάδης | Σαντούρι, Μπάντζο, Κιθάρα | Σ |
| Ζουρλοπαινεμένης γέννα | Αμπατζή | Βιολί, Μπάντζο, Κιθάρα | |
| Ζουρλοπαινεμένης γέννα | Περπινιάδης | Βιολί, Σαντούρι, Κιθάρα | |
| Η Βολιώτισσα | Εσκενάζυ | Βιολί, Μπάντζο, Κιθάρα, Ζίλια | |
| Η μπαμπέσα | Περπινιάδης | Βιολί, Μπάντζο, Κιθάρα | Σ |
| Η μπαμπέσα | Εσκενάζυ | Βιολί, Μπάντζο, Κιθάρα, Ζίλια | |
| Μπαμπέσα | Μένδρη | Βιολί, Μπάντζο, Πιάνο | Π |
| Μπαμπέσα | Τα Πολιτάκια | 2 Μαντολίνα (;), Πιάνο | |
| Η φωνή του αργιλέ | Περπινιάδης | Βιολί, Σαντούρι, Κιθάρα | Σ |
| Καλόγρηνα | Αμπατζή | 2 Κιθάρες, Μπαγλαμάς | |
| Μαρίκα Χασικλού | Ρούκουνας | 2 Κιθάρες | Π |
| Μου φαίνεται | Ρούκουνας | Βιολί, 2 Κιθάρες | Π |
| Μου φαίνεται | Περπινιάδης | Βιολί, Μπάντζο, Κιθάρα, Καστανιέτες | Τ |
| Να μη λες το μυστικό σου | Ρούκουνας | 2 Κιθάρες, Μπαγλαμάς | |
| Ντερβίσενα | Ρούκουνας | 2 Κιθάρες, Μπαγλαμάς, Ποτηράκια | Π |
| Ντερβίσενα | Παπάζογλου | Βιολί, Σαντούρι, Μπάντζο, Κιθάρα, Ποτηράκια | |
| Ο λαθρέμπορας | Περπινιάδης | Σαντούρι, Μπάντζο, Κιθάρα | Σ |
| Ο Νικοκλάκας | Περπινιάδης | Πνευστό, 2 Κιθάρες | |

| | | | |
|---------------------------|--------------|------------------------------------|---|
| Ο ξεμάγγας | Αμπατζή | Βιολί, Μπάντζο, Κιθάρα | |
| Οι Λαχανάδες | Χωματοπούλου | 2 Κιθάρες | |
| Λαχανάδες | Ρούκουνας | 2 Κιθάρες | Π |
| Οι Λαχανάδες | Εσκενάζυ | Βιολί, Μπάντζο, Κιθάρα | |
| Οι Λαχανάδες | Περπινιάδης | Σαντούρι, Μπάντζο, Κιθάρα | Σ |
| Λαχανάδες | Τα Πολιτάκια | Κιθάρα, Πιάνο | |
| Παπατζής | Περπινιάδης | Σαντούρι, Μπάντζο, Κιθάρα | Σ |
| Σαν φουμάρω τσιγαρλίκι | Περπινιάδης | Σαντούρι, Μπάντζο, Κιθάρα | Σ |
| Σαν εγύριζ'απ'την Πύλο | Παγιουμτζής | Βιολί, Κανονάκι, Κιθάρα, Ποτηράκια | |
| Στρι βρε κουτσαβάκι | Άννα Παγανά | - | |
| Στρι ρε κουτσαβάκι | Τσαγκαράκης | Αρμόνικα, 2 Κιθάρες | Π |
| Της το βγάλανε | Εσκενάζυ | Βιολί, Μπάντζο, Κιθάρα | |
| Το αίνιγμα | Κάβουρας | Βιολί, 2 Κιθάρες | Π |
| Το αίνιγμα (Θα σ'το λύσω) | Περπινιάδης | Βιολί, Μπάντζο, Κιθάρα | |
| Το παιδί του δρόμου | Κάβουρας | 2 Κιθάρες | Π |

Σχετικά με το οργανολόγιο που επενδύει τα κομμάτια υποθέτουμε ότι αποτελεί συνδιασμό των αισθητικών επιλογών του συνθέτη και του διευθυντή ορχήστρας. Για τους διευθυντές ορχήστρας γνωρίζουμε μόνο όπου αναγράφονται στις ετικέτες. Ο συνολικός αριθμός των κομματιών του Παπάζογλου με τις επανεκτελέσεις ανέρχεται σε 38, σε 18 από τα οποία αναγράφεται ο διευθυντής ορχήστρας. Σε 9 είναι ο Σπύρος Περιστέρης (Odeon, Parlophon), σε 8 ο Κώστας Σκαρβέλης (Columbia) και σε 1 ο Παναγιώτης Τούντας (Columbia).

Οι οργανοπαίκτες δεν αναγράφονται στις ετικέτες και μπορούμε να τους ονοματίσουμε με σιγουριά μόνο εφόσον προσφωνούνται μέσα στην ηχογράφιση. Ένα εξασκημένο αντί μπορεί να κάνει υποθέσεις για την ταυτότητα των μουσικών αποκλειστικά από την υφολογία τους, μένοντας όμως πάντα στη σφαίρα της υπόθεσης, εφ'όσον δεν υπάρχουν πρωτογενή τεκμήρια.

Αυτός για τον οποίον μπορούμε να μιλήσουμε με σχετική σιγουριά είναι ο Μανώλης Μαργαρόνης που μάλλον συμμετέχει και στα 9 κομμάτια που περιλαμβάνουν σαντούρι, όντας σταθερός συνεργάτης του Παπάζογλου και στο πάλκο. Πολύ συχνά προσφωνάται αλλά επίσης η χροιά του παιξίματός του είναι χαρακτηριστική και αναγνωρίσιμη σε σχέση για παράδειγμα με του Κώστα Τζόβενου, άλλου σαντουριέρη που συμμετέχει κατά κόρον στις ηχογραφήσεις της περιόδου. Είναι ενδιαφέρον ότι το σαντούρι κάποιες φορές αναφέρεται ως κανονάκι: στην ετικέτα και προσφώνηση στον *Αργιλέ* και σε προσφώνηση στον *Παπατζή*, ενώ στο *Λαθρέμπορα* αναφωνείται «Γειά σου Μαργαρόνη με τις πενιές σου!». Δεν εμφανίζεται καμία αναφορά στο σαντούρι (ούτε σε

προσφώνηση, ούτε σε ετικέτα) παρόλο που και στα 9 κομμάτια διακρίνεται ξεκάθαρα η μεταλλική χροιά των χορδών του σαντουριού. Από τα παραπάνω στοιχεία μπορούμε να καταλήξουμε στην υπόθεση ότι ο Μαργαρώνης ίσως έπαιζε το σαντούρι με κοκκάλινες πένες κανονιού και όχι με ξύλινες μπαγκέτες, κάτι που θα δικαιολογούσε τον εξαιρετικά λαμπερό ήχο, την απουσία πολύ γρήγορων περασμάτων και αρπισμών αλλά και του χαρακτηριστικού ταχύτατου τρέμολου που χρησιμοποιείται στο σαντούρι για να δώσει διάρκεια σε μια νότα.

Σε δύο κομμάτια (*Αγιοθοδωρίτισσα*, *Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο*) διακρίνεται πράγματι το κανονάκι, όμως οι οργανοπαίκτες δεν αναγράφονται ούτε προσφωνούνται. Γνωρίζουμε ότι διευθυντής ορχήστρας στην *Αγιοθοδωρίτισσα* ήταν ο Πολίτης Κώστας Σκαρβέλης και πιθανόν η συμπερίληψη του κανονιού μπορεί να αποδοθεί σε αυτόν και στις δικές του διασυνδέσεις με οργανοπαίκτες.

Το βιολί δηλώνει την παρουσία του στις μισές ηχογραφήσεις (19), συνήθως σε συνδιασμό με σαντούρι ή/και μπάντζο και κιθάρα συνοδείας. Στη *Φωνή του αργιλέ* προσφωνάται ο Γιάννης Σεβντικιαλής, ενώ στο *Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο* ο Δημήτρης Σέμσης.

Το μπάντζο συναγωνίζεται το βιολί σε παρουσία καθώς εμφανίζεται σε 17 κομμάτια. Είναι πολύ πιθανό μπάντζο να παίζει ο ίδιος ο Παπάζογλου, καθώς ήταν το βασικό του όργανο στο πάλκο και μπορούμε να υποθέσουμε ότι δεν υπήρχε λόγος να επιστρατευτεί άλλος οργανοπαίκτης για την ηχογράφιση. Αν μάλιστα δεχτούμε ότι σε ορισμένα κομμάτια συνυπάρχουν το μπάντζο του Παπάζογλου και το σαντούρι του Μαργαρώνη, μιλάμε για δύο οργανοπαίκτες ήδη δεμένους από μακρόχρονη συνεργασία στο πάλκο και όχι απλά για δύο άτομα που συμπράξαν ευκαιριακά στο πλαίσιο μιας ηχογράφησης.

Σπάνιες περιπτώσεις αποτελούν η μοναδική εμφάνιση πνευστού στον *Νικοκλάκια* και η παρουσία αρμόνικας στο *Στρι ρε κουτσαβάκι*. Το ούτι επίσης εμφανίζεται μόνο σε μια ηχογράφιση (*Αν ήμουν άνδρας*).

Το σχήμα με δύο κιθάρες, όπου η μια παίζει σολιστικό ρόλο και η άλλη συνοδευτικό, εντοπίζεται σε 13 ηχογραφήσεις, 11 ζεϊμπέκικα και απτάλικά, 1 καρσιλαμά και 1 χασάπικο. Στις 8 από αυτές αναγράφεται ο Σπύρος Περιστερής ως διευθυντής ορχήστρας και πιθανότατα ο ίδιος έχει το ρόλο της σολιστικής κιθάρας, με το ζευγάρι του στην κιθάρα συνοδείας να είναι ο Κώστας Σκαρβέλης (Ευαγγέλου, 2008). Το σχήμα με τις

δύο κιθάρες άλλοτε εμφανίζεται αυτάρκες και άλλοτε πλαισιώνεται από μπαγλαμά και ποτηράκια ή από ένα ακόμα σολιστικό όργανο (βιολί, σαντούρι, αρμόνικα, πνευστό).

Τον συνοδευτικό ρόλο (αρμονικό-ρυθμικό) στη δισκογραφία του Παπάζογλου κατά συντριπτική πλειοψηφία κρατάει η κιθάρα, ενώ απουσιάζει μόνο από 4 κομμάτια, όπου τη θέση αναλαμβάνει το πιάνο. Οι δύο περιπτώσεις αφορούν τα χασάπικα του 1934 (*Αν ήμουννα άνδρας* και *Μπαμπέσα*, εκτέλεση Μένδρη) και οι άλλες δύο τις επανεκτελέσεις των κομματιών *Οι Λαχανάδες* και *Μπαμπέσα* από τα Πολιτάκια στην Αμερική. Η συγκεκριμένη αισθητική επιλογή μπορεί να αποδοθεί στον Σπύρο Περιστέρη, αφού γνωρίζουμε με βεβαιότητα ότι εμπλέκεται στις ηχογραφήσεις τριών από τα τέσσερα κομμάτια.

Αξίζει να αναφερθεί ότι παρόλο που ο Παπάζογλου στιχουργικά χρησιμοποιεί το μπαγλαμαδάκι σαν σηματοδότη χασισοποσίας και περιθωριακής ζωής, αυτό καταφέρνει να παρεισφρήσει σε 4 κομμάτια. Τα 2 από αυτά ενορχηστρώνονται από τον Περιστέρη, ενώ στα άλλα 2 διακρίνεται το χαρακτηριστικό σολιστικόκιθαριστικό του παίξιμο, οπότε μπορούμε να συμπεράνουμε ότι στο δικό του ηχοχρωματικό σύμπαν ο μπαγλαμάς είναι ευπρόσδεκτος. Επιπλέον, ως διευθυντής της Odeon-Parlophon επιθυμεί διακαώς να εξοικειώσει το κοινό με το «παλιομπούζουκο και το μπαγλαμαδάκι».

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στην τόσο σύντομη δισκογραφία του Παπάζογλου εμφανίζεται πληθώρα οργανολογικών σχημάτων με αναφορές σε ποικίλους μουσικούς χώρους.

Συγκεκριμένα, το οργανολογικό σχήμα που εμφανίζεται στις περισσότερες ηχογραφήσεις περιλαμβάνει κάποιο συνδυασμό βιολιού-σαντουριού-μπάντζο και συνοδεία κιθάρας. Ένα σχήμα τέτοιας σύστασης έχει χαρακτηριστεί ως «σαντουρόβιολα» και σχήμα του «καφέ σαντούρ», όρου προγενέστερου του «καφέ αμάν» (Κοκκώνης, 2017, 108). Είναι φανερό ότι πρόκειται για ένα υβριδικής φύσεως σχήμα όπου η ανατολική τροπικότητα και πολυδιαστηματικότητα (συχνά εκπεφρασμένη από το βιολί και τη φωνή) συναντάει την εναρμόνιση και τον ισοσυγκερασμό.

Στο 1/3 περίπου της δισκογραφίας ο Παπάζογλου απομακρύνεται από το σχήμα αυτό, δίνοντας χώρο στη σολιστική κιθάρα και στο μπαγλαμά. Η μεταστροφή προς το πειραιώτικο ύφος δεν θα λέγαμε ότι σχετίζεται απαραίτητα με τις προσωπικές προτιμήσεις του Βαγγέλη (δεν ενδιαφέρθηκε να μεταπηδήσει ως οργανοπαίκτης στο μπουζούκι, όπως αναφέρει ο Γιώργης Παπάζογλου στον Κουνάδη). Μπορεί όμως να ερμηνευθεί ως

συνάρτηση δύο αλληλοσυσχετιζόμενων παραγόντων, αφ' ενός της μεταξικής λογοκρισίας που πασχίζει να διαγράψει κάθε αναφορά στην οθωμανική κουλτούρα και αφ' ετέρου του επιχειρηματικού δαιμόνιου του Σπύρου Περιστέρη που αντιλαμβάνεται ότι το μέλλον της δημοφιλούς μουσικής στην Ελλάδα βρίσκεται προς αυτή την κατεύθυνση.

Άξιο σχολιασμού είναι το γεγονός ότι σε ορισμένα κομμάτια με πολλαπλές εκτελέσεις (*Βάλε με στην αγκαλιά σου, Λαχανάδες, Ντερβίσενα*) συναντάμε και τα δύο οργανολογικά σχήματα, καφέ σαντούρ και πειραιώτικο. Το γεγονός αυτό καταρρίπτει τα στεγανά της ειδολογίας και δείχνει ότι ένας δημιουργός, συντονισμένος με την εποχή του, δεν μπορεί να περιοριστεί μέσα σε αυτά.

Τέλος, αναφορά ανιχνεύεται και στο ελαφρό τραγούδι στα κομμάτια *Μπαμπέσα* και *Στρι ρε κουτσαβάκι*, και βέβαια στις δύο επανεκτελέσεις από τα Πολιτάκια στις ΗΠΑ. Τα ειδοποιά στοιχεία είναι ο τρόπος τραγουδίσματος, το φρασεολόγιο, η εκτέλεση της μελωδίας από τα σολιστικά όργανα με χρήση πρώτης και δεύτερης φωνής αλλά και ο χαρακτήρας του οργανολόγιου που περιλαμβάνει μαντολίνο, πιάνο και αρμόνικα (Ανδρικός, 2018, 24).

5.5 Περί στιχουργικής

Μορφολογία

- Διαπιστώνουμε ότι εξαιρετικά κοινοί στίχοι είναι ο δεκαπεντασύλλαβος (βασική δομική μονάδα το δίστιχο) και ο οκτασύλλαβος (βασική δομική μονάδα το τετράστιχο), ενώ τέσσερα κομμάτια περιέχουν κάποιον διαφορετικό τύπο.
 - Σε δεκαπεντασύλλαβο αλλά και σε οκτασύλλαβο, αξίζει να σχολιαστεί η εμφάνιση ενός επιπλέον πλασματικού στίχου. Ο στίχος αυτός είναι πάντα ένας οκτασύλλαβος που επαναλαμβάνεται τρεις φορές και μπορεί να προηγείται των πραγματικών ή να παρεμβάλλεται ανάμεσά τους, δημιουργώντας την αίσθηση προσμονής για το επόμενο ημιστίχιο που θα ολοκληρώσει το νόημα. Σε τέσσερα κομμάτια προκύπτει από επανάληψη και έχει τη μορφή 8-8 (*Βάλε με στην αγκαλιά σου, Ο λαθρέμπορας, Σαν φουμάρω τσιγαρλίκι, Το παιδί του δρόμου*) ενώ σε δύο προκύπτει με τσακίσματα ημιστιχιού με τη μορφή 4-4-8 (*Οι Λαχανάδες, Σαν*

εγύριζ' απ' την Πύλο). Όλες οι περιπτώσεις εμφάνισης πλασματικού στίχου είναι εκδοχές των 9/4, ζειμπέκικα και απτάλικά.

- Συνδιασμός δεκαπεντασύλλαβου και οκτασύλλαβου εμφανίζεται σε τρία κομμάτια (*Η φωνή του αργιλέ, Αγιοθοδωρίτισσα, Μου φαίνεται*), με τον πρώτο να χρησιμοποιείται στο αρχικό θέμα (κουπλέ) και τον δεύτερο να εμφανίζεται στο θέμα που έπεται (ρεφραίν).
- Οι περιπτώσεις όπου εμφανίζονται πιο ιδιαίτεροι στιχουργικοί τύποι είναι το συρτό *Η Βολιώτισσα* (εντεκασύλλαβο της μορφής 8-3), το χασάπικο *Στρι ρε κουτσαβάκι* (διμερής δομή που συνδιάζει εντεκασύλλαβο με δωδεκασύλλαβο στο πρώτο μέρος και δεκατρισύλλαβο με οκτασύλλαβο και εννιασύλλαβο στο δεύτερο μέρος), το χασάπικο *Της το βγάλανε* (διμερής δομή με δεκαπεντασύλλαβο πρώτο μέρος και δεύτερο μέρος που συνδιάζει δεκασύλλαβο με δεκατετρασύλλαβο) και το ζειμπέκικο *Ο Νικοκλάκας* (οκτασύλλαβο με παρεμβολή δεκασύλλαβου). Οι πρωτότυπες και ευρηματικές αυτές δομές μπορούμε να πούμε ότι αποκαλύπτουν επιρροές από τη στιχουργική του ελαφρού τραγουδιού.
- Σχετικά με την ομοιοκαταληξία, κατά κανόνα έχουμε ομοιοκατάληκτα δίστιχα.
- Ισχύει η αρχή της ισομετρίας.
- Όπως προκύπτει από το μέρος της Ανάλυσης που προηγείται, σχετικά με τα εργαλεία που χρησιμοποιεί ο Παπάζογλου στη στιχουργική του προκύπτουν οι εξής παρατηρήσεις:
 - Η επανάληψη και η αντίθεση φράσεων είναι εξαιρετικά κοινή.
 - Οι μεταφορές και οι τυποποιημένες εκφράσεις κυριαρχούν.
 - Η χρήση επιθέτων είναι επίσης ευρεία, με την πλειοψηφία τους να είναι απλά και συνήθη αλλά και με ορισμένες πιο πρωτότυπες περιπτώσεις (καχπέ, παλαβιάρη).
 - Υπάρχει κάποια παρουσία σύνθετων λέξεων (*Αγιοθοδωρίτισσα, ζουρλοπαινεμένης, κακοφαίνεται, κουτόκοσμος, καλάρεσε, παλιομπούζουκο, κουτόχορτο, γεροντόμαγκας, γλυκοφιλήσω*).
 - Ρητορικές ερωτήσεις εμφανίζονται μόνο στο διάλογο του τραγουδιού *Αργιές*.
 - Έχουμε κάποιες φράσεις με χαρακτήρα γνωμικού που μπορούν να σταθούν εκτός του αφηγηματικού πλαισίου του τραγουδιού. Το *Να μη λες το μυστικό σου* αποτελείται αποκλειστικά από τρεις τέτοιες, ενώ στο *Σαν φουμάρω*

τσιγαρλίκι έχουμε την προτροπή «φούμερνε το τσιγαρλίκι ν'αποκτήσεις ασικλίκι». Τέλος, στο *Παιδί του δρόμου* εντοπίζονται άλλη μια φράση με χαρακτήρα γνωμικού «Η πείνα δε με φόβισε, ορφάνια δεν θυμούμαι, βρέθηκα έτσι στο ντουλιά και δεν παραπονιούμαι».

- Προσωποποίηση άψυχων αντικειμένων εμφανίζεται σε κάποιο βαθμό (*Ο ξεμάγγας, Αργιλές*). Επιπλέον, το *Παιδί του δρόμου*, αν και δεν απευθύνεται ευθέως στο δρόμο, προσδίδει σε αυτόν ανθρώπινα συναισθήματα.
- Ο Παπάζογλου χρησιμοποιεί κατά κόρον τα διμερή σχήματα με λειτουργία ταυτολογίας ή αντίθεσης. Σε πολύ μικρότερο βαθμό εμφανίζονται τριμερή σχήματα, αυξητικά ή όχι.
- Φαίνεται ότι απολαμβάνει ιδιαίτερα τα διαφορούμενα χιουμοριστικά λογοπαίγνια σεξουαλικής φύσης (*Μου φαίνεται, Της το βγάλανε, Το αίνιγμα /Θα σ'το λύσω*) ενώ άλλες φορές επιστρατεύει το χιούμορ με διάθεση ειρωνίας αλλά και ως τρόπο εξορκισμού των δυσκολιών (*Οι Λαχανάδες, Ο λαθρέμπορας*).
- Η χρήση μάγκικων ιδιωματισμών είναι εξαιρετικά κοινή στα κομμάτια της περιθωριακής ζωής, σε τόσο υπερβολικό βαθμό που δίνεται η αίσθηση στυλιζαρισμένου γλωσσικού ύφους, γεγονός που έχει σχολιαστεί και από τους Gauntlett (1985) και Aulin & Vejleskon (1991, 146).
- Ως προς τη σκηνοθεσία της αφήγησης παρατηρείται εξαιρετική ποικιλομορφία και πρωτοτυπία καθώς διακρίνονται οι παρακάτω περιπτώσεις:
 - Δραματοποίηση με αποστροφή προς συγκεκριμένο πρόσωπο/αντικείμενο, συχνά σε προστακτική (*Αγιοθοδωρίτισσα, Αργιλές, Βάλε με στην αγκαλιά σου, Ζουρλοπαινεμένης γέννα, Μπαμπέσα, Μαρίκα χασικλού, Παπατζής, Σαν φουμάρω τσιγαρλίκι, Το αίνιγμα/Θα σ'το λύσω*)
 - Περιγραφή (*Ντερβίσενα, Ο λαθρέμπορας, Το παιδί του δρόμου*)
 - Περιγραφή εναλλασσόμενη με δραματοποίηση μέσω αποστροφής προς συγκεκριμένο πρόσωπο/αντικείμενο (*Η φωνή του αργιλέ, Ο ξεμάγγας*)
 - Περιγραφή εναλλασσόμενη με δραματοποίηση μέσω αποστροφής προς μη συγκεκριμένο πρόσωπο με τη χρήση γυρισμάτων ή β'ενικού που δίνει την αίσθηση ακροατή (*Αν ήμουνα άνδρας, Καλόγρηα, Μου φαίνεται, Να μη λες το μυστικό σου*)
 - Δίγηση που αφορά συγκεκριμένο πρόσωπο (*Η Βολιώτισσα*)

- ο Διήγηση που αφορά συγκεκριμένο πρόσωπο εναλλασσόμενη με δραματοποίηση μέσω αποστροφής προς το πρόσωπο αυτό (*Ο Νικοκλάκας, Στρι ρε κουτσαβάκι, Της το βγάλανε*)
- ο Διήγηση περιστατικού εναλλασσόμενη με δραματοποίηση μέσω διαλόγου των χαρακτήρων (*Οι Λαχανάδες, Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο*)

Περιεχόμενο

Το νοηματικό περιεχόμενο των τραγουδιών του Παπάζογλου οργανώνεται και σχολιάζεται παρακάτω ακολουθώντας την κατηγοριοποίηση του Gauntlett (1985). Η παρένθεση «(v)» υποδηλώνει είτε ελάχιστη αναφορά στο θέμα, είτε συσχέτιση με το θέμα που προκύπτει από προσωπική ερμηνεία.

| Τίτλος Κομματιού | Θεματολογία | | |
|--------------------------|------------------|-----------------|-----------------|
| | Ερωτικές σχέσεις | Περιθωριακή ζωή | Ύπαρξη/Κοινωνία |
| Αγιοθοδωρίτισσα | v | | |
| Αν ήμουνα άνδρας | (v) | | v |
| Αργιές | (v) | v | v |
| Βάλε με στην αγκαλιά σου | v | | (v) |
| Ζουρλοπαιμένης γέννα | v | | |
| Η Βολιώτισσα | v | | |
| Η μπαμπέσα | v | | |
| Η φωνή του αργιέ | (v) | v | (v) |
| Καλόγρηα | (v) | | v |
| Μαρίκα Χασικλού | v | v | |
| Μου φαίνεται | (v) | | v |
| Να μη λες το μυστικό σου | (v) | | v |
| Ντερβίσενα | v | v | v |
| Ο λαθρέμπορας | | v | |
| Ο Νικοκλάκας | | v | (v) |
| Ο ξεμάγγας | (v) | v | v |
| Οι Λαχανάδες | | v | v |
| Παπατζής | v | v | |
| Σαν φουμάρω τσιγαρλίκι | v | v | |
| Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο | | v | (v) |
| Στρι ρε κουτσαβάκι | v | (v) | |
| Της το βγάλανε | v | | (v) |
| Το αίνιγμα | v | | |
| Το παιδί του δρόμου | | v | v |
| Σύνολο | 19 | 13 | 14 |

Περίπου τα 3/4 της δισκογραφίας του Παπάζογλου (19 τραγούδια) περιλαμβάνουν μεγαλύτερη ή μικρότερη αναφορά στις ερωτικές σχέσεις ή/και στο γυναικείο φύλο. Σε 4 περιπτώσεις (*Αν ήμουνα άνδρας*, *Ντερβίσενα*, *Στρι ρε κουτσαβάκι*, *Καλόγρηρα*) η ίδια η γυναίκα μιλάει για τον εαυτό της και για τον τρόπο που σχετίζεται με το άλλο φύλο ή την κοινωνία γενικότερα. Στις υπόλοιπες περιπτώσεις η αναφορά στη γυναίκα ποικίλει από πολύ γενική (*Ο ξεμάγγας*), σε λόγο μελαγχολίας συνοδευόμενης από χασισοποσία (*Αργιές*, *Η φωνή του αργιέ*, *Σαν φουμάρω τσιγαρλίκι*) ή άνευ χασισοποσίας (*Να μη λες το μυστικό σου*), ερωτική προσέγγιση κυμαινόμενου πάθους (*Αγιοθοδωρίτισσα*, *Βάλε με στην αγκαλιά σου*, *Ζουρλοπαιμένης γέννα*, *Μαρίκα χασικλού*, *Το αίγιμα/Θα σ'το λύσω*), σχολιασμό της σεξουαλικότητάς της (*Η Βολιώτισσα*, *Μου φαίνεται*, *Της το βγάλανε*) και στερεοτυπικής της απεικόνισης ως ύπουλης και άπιστης (*Μπαμπέσα*, *Παπατζής*). Η παραπάνω κατηγοριοποίηση είναι αδρή και όχι απόλυτη αφού σε ορισμένα κομμάτια υπάρχει επικάλυψη των προαναφερθέντων προσεγγίσεων.

Το 1/2 περίπου της δισκογραφίας (13 κομμάτια) αφορά την περιθωριακή ζωή. 9 εξ αυτών ανήκουν στην κατηγορία «χασικλίδικα» καθώς στρέφονται γύρω από τη χασισοποσία αλλά και τη χρήση ηρωΐνης. 6 από τα 13 αναφέρονται σε σκληρές πρακτικές όπως η άσκηση βίας και η φυλάκιση. Συνδιασμός των δύο αυτών θεματικών εμφανίζεται σε 4 από αυτά.

Κάτι που αξίζει να εξετάσουμε είναι το τι απόσταση έχει από το θέμα αυτό ο δημιουργός, όπως προκύπτει από την οπτική των στίχων του. Έχει ο ίδιος εμπειρία από τέτοιου τύπου δραστηριότητες ή αποτελεί εξωτερικό παρατηρητή; Σχετικά με αυτό το ζήτημα έχει τοποθετηθεί ο Gauntlett (1985, 191) αλλά και οι Aulin & Vejleskov (1991, 130), διατυπώνοντας το συμπέρασμα ότι στο ρεπερτόριο του καφέ αμάν το στιχουργικό περιεχόμενο των τραγουδιών για την περιθωριακή ζωή εμφανίζεται ιδιαίτερα στυλιζαρισμένο, ενώ κάποιοι αντικειμενικοί όροι όπως «χασικλής» και «κοκαϊνοπότης» δεν θα χρησιμοποιούνταν από τα ίδια τα άτομα που περιγράφουν για να μιλήσουν για τον εαυτό τους. Το πρώτο στοιχείο μπορούμε να πούμε ότι εντοπίζεται έντονα στα σχετικά κομμάτια του Παπάζογλου κυρίως με τη μορφή υπερβολικής χρήσης μάγκικης αργκό ενώ το δεύτερο στοιχείο δεν εμφανίζεται καθόλου εκτός από τον τίτλο του τραγουδιού *Μαρίκα χασικλού* (ο όρος δεν εμφανίζεται μέσα στο κομμάτι) όπου είναι ξεκάθαρο ότι αυτός που απευθύνεται στη Μαρίκα βρίσκεται έξω από τον κύκλο της χασισοποσίας.

Σε ένα πρώτο επίπεδο τα 13 κομμάτια του περιθωρίου δείχνουν τυπικά. Όμως *Ο ξεμάγγας* αποτελεί το κλειδί για την ερμηνεία και την αποκάλυψη ενός δεύτερου επιπέδου

ανάγνωσης που ενυπάρχει σε αυτά. Στον *Ξεμάγγα* ο Παπάζογλου αναπτύσσει ανοιχτά την αντίθεση του προς τη χασισοποσία και γενικότερα τον περιθωριακό τρόπο ζωής. Συνοψίζουμε τις ερμηνείες που έχουν ήδη διατυπωθεί στην ανάλυση των κομματιών, λέγοντας ότι ο Παπάζογλου θεωρεί ότι η επιλογή του συγκεκριμένου τρόπου ζωής αναπόφευκτα οδηγεί σε ένταξη σε συγκεκριμένο κύκλο ατόμων, αρσενικού πάντα φύλου (*Αργιλές, Η φωνή του αργιλέ, Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο*), στην ερωτική απόρριψη από το αντίθετο φύλο (*Η φωνή του αργιλέ, Μαρίκα Χασικλού, Σαν φουμάρω τσιγαρλίκι, Παπατζής*) και στις χειρότερες περιπτώσεις στη φυλακή (*Η φωνή του αργιλέ, Αθρέμπορας, Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο*) και στο θάνατο (*Ο Νικοκλάκας*). Η στάση του αυτή προκύπτει μέσα από στίχους που συχνά με εργαλείο το χιούμορ, αποκαλύπτουν κριτική και ειρωνική διάθεση.

Από την άλλη αυτό δεν σημαίνει ότι ο Παπάζογλου επικροτεί τους θεσμούς και το κατεστημένο. Η *Ντερβίσενα* είναι το μοναδικό κομμάτι χωρίς υπόνοια για τα αρνητικά της χασισοποσίας που μάλιστα προωθεί την αδιαφορία για τα σχόλια του «κουτόκοσμου». Επίσης, στους *Λαχανάδες* ο Παπάζογλου δεν λαμβάνει θέση ενάντια στην -κοινωνικά ορισμένη- ανηθικότητα των κλεφτών, αντίθετα, αμφισβητεί την ηθική της αστυνομίας. Στο ίδιο κομμάτι, στη *Φωνή του αργιλέ* και στο *Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο* αμφισβητείται και η αποτελεσματικότητα του σωφρονιστικού συστήματος, καθώς είναι προφανές ότι η φυλάκιση δεν αναμορφώνει στο ελάχιστο τους φυλακισθέντες. Το *παιδί του δρόμου* αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση καθώς η αναφορά στην άνεχεια και στην επαιτεία γίνεται με ενσυναίσθηση και ευαισθησία. Ουσιαστικά ο Παπάζογλου αναγνωρίζει τη φτώχεια ως κινητήρια δύναμη που οδηγεί τους *Λαχανάδες* στις κλοπές και στις φυλακές και *Το παιδί του δρόμου* στην επαιτεία.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Παπάζογλου χρησιμοποιεί κατά κόρον το στερεότυπο του μπαγλαμά ως βασικού σηματοδότη του κόσμου του περιθωρίου (*Αργιλές, Μαρίκα χασικλού, Ο ξεμάγγας, Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο, Σαν φουμάρω τσιγαρλίκι*) ενώ στον *Ξεμάγγα* εμφανίζει ως αντίπαλο δέος το σαντούρι που μαζί του φέρει τις ουσιώδεις απολαύσεις της ζωής. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι κανένα από τα πέντε κομμάτια του περιθωρίου με αναφορά στο μπαγλαμά, δεν περιλαμβάνει μπαγλαμά, αλλά το τυπικό οργανολογικό σχήμα «καφέ σαντούρι» (βιολί/μπάντζο/σαντούρι, κιθάρα). Το στοιχείο αυτό ενισχύει την υπόθεση ότι ο Παπάζογλου αποτελεί εξωτερικό παρατηρητή και δεν μετέχει στην περιθωριακή ζωή (Aulin & Vejleskov, 1991, 146). Μπορούμε να υποθέσουμε ότι αν ο Βαγγέλης πράγματι έκανε περιστασιακή χρήση κάνναβης όπως

υποστηρίζει ο Στελλάκης Περπινιάδης (βλ. Κεφάλαιο 1), το έκανε σε ατομικό επίπεδο και όχι στο πλαίσιο ενός κύκλου χασισοποτών.

Όπως έχει προηγουμένως σχολιάσει και ο Gauntlett (1985), τα υπαρξιακά/κοινωνικά ζητήματα δεν εμφανίζονται αυτόνομα αλλά σε συνδιασμό με τις άλλες δύο βασικές θεματικές. Στο έργο του Παπάζογλου τα σχόλια αυτά αφορούν κυρίως τη σχέση ατόμου-κοινωνίας, με την κοινωνία να διατηρεί σταθερά περιοριστικό ρόλο στην προσωπική ελευθερία και έκφραση, κυρίως σε θέματα τρόπου ζωής και σεξουαλικότητας. Φορείς αυτής της καταπίεσης μπορεί να είναι συγγενικά πρόσωπα (συγκεκριμένα η μάνα), η κοινή γνώμη («ο κουτόκοσμος») ή κρατικά όργανα όπως αστυνομικοί και δεσμοφύλακες. Ανάλογα με την περίπτωση οι διέξοδοι που παρουσιάζονται είναι δύο, είτε η παραμονή στους κοινωνικούς κύκλους και αδιαφορία για αυτούς, είτε η πλήρης αποστασιοποίηση.

Σε μικρότερο βαθμό αναλύονται τα ζητήματα της μοναξιάς και της χαμένης νιότης, ενώ οι αναφορές στο θάνατο είναι επίσης λιγιστές. Στους *Λαχανάδες* και στο *Παιδί του δρόμου* ο θάνατος αντιμετωπίζεται ως κάτι φυσικό και οι χαρακτήρες δεν υποτάσσονται σε αυτόν, διατηρώντας έτσι τον έλεγχο της ζωής τους (Παπαχριστόπουλος, 2003). Αντίθετα, ο ναρκομανής *Νικοκλάκας* δολοφονείται, έχοντας ήδη χάσει τον έλεγχο της ζωής του εξαιτίας της εξάρτησης από την ηρωίνη.

Μια πεποίθηση που συμπεκνώνεται στο κλείσιμο των κομματιών *Ο Νικοκλάκας* και *Της το βγάλανε* είναι ότι η τροπή που παίρνει η ζωή του καθενός αποδίδεται περισσότερο στις προσωπικές του επιλογές, παρά στις εξωτερικές συνθήκες και τον περίγυρο. Αντίθετα (φαινομενικά), στο *Αν ήμουν άνδρας* η πρωταγωνίστρια βρίσκεται σε αδιέξοδο καθώς τα προβλήματα προκύπτουν από το φύλο της, για το οποίο φυσικά δεν τίθεται ζήτημα επιλογής. Μια μετάθεση ευθύνης από το βιολογικό φύλο στους κοινωνικά επιβαλλόμενους περιορισμούς θα ήταν απρόσμενα επαναστατική και θα απαιτούσε από την πρωταγωνίστρια να κάνει μια εφικτή προσωπική επιλογή, με το όποιο όμως κόστος θα είχε αυτή. Έτσι τελικά, η καταπιεσμένη γυναίκα κάνει την επιλογή της, προτιμώντας να στραφεί ενάντια στην ίδια της τη φύση και όχι ενάντια στο κοινωνικό κατεστημένο.

Ως προς τη χρονική κατανομή της θεματολογίας των στίχων του, τα δύο πρώτα και πιο παραγωγικά χρόνια του στη δισκογραφία ('33-'34) συναντάμε τραγούδια της περιθωριακής ζωής, του έρωτα και ορισμένα που συνδιάζουν τα στοιχεία αυτά. Επιμέρους ομαδοποιήσεις εμφανίζονται την περίοδο 1935-1936 με τα διφορούμενα-σεξουαλικά

τραγούδια (*Της το βγάλανε, Μου φαίνεται, Το αίνιγμα/Θα σ'το λύσω*) καθώς και την τελευταία περίοδο της δισκογραφικής παρουσίας του, 1937-1938, τα υπαρξιακά-μελαγχολικά (*Το παιδί του δρόμου, Καλόγρηνα, Να μη λες το μυστικό σου*). Και τα έξι αυτά κομμάτια είναι πλήρως απαλλαγμένα από τη μάγικη αργκό και έχουν κόψει κάθε δεσμό με το χώρο των ναρκωτικών και της παρανομίας, ανταποκρινόμενα στους ολόενα και αυξανόμενους περιορισμούς της μεταξικής δικτατορίας.

Ο Παπάζογλου φαίνεται να έδινε μεγάλη βάση στην επεξεργασία του στίχου ώστε με τα απολύτως απαραίτητα μέσα και τίποτα περιττό να εκφράζει το νόημα που θέλει κάθε φορά. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτό δεν είναι ιδιαίτερα σύνηθες σε συνθέσεις αντίστοιχων δημιουργών που συνήθως επικεντρώναν τις δημιουργικές τους δυνάμεις στη μουσική σύνθεση, ντύνοντας τη με κοινότοπους στίχους που σπάνια περιείχαν βαθύτερο επίπεδο ανάγνωσης. Ο Παπάζογλου είναι ένας δεινός στιχουργός καθώς με απλά υλικά ζωγραφίζει εικόνες, χαρακτήρες και καταστάσεις. Χαρακτηριστικό του λόγου του είναι η διακριτικότητα, αφού μεταφέρει υπογείως νοήματα χωρίς να τα φωνάζει στον ακροατή.

5.6 Αξιοσημείωτες απουσίες

Εκτός από τις επιλογές που έκανε ο Βαγγέλης ως συνθέτης ενδιαφέρον έχουν και αυτές που δεν έκανε και ίσως να ανέμενε κανείς, ακούγοντας αντίστοιχους δημιουργούς.

- Στο σύντομο δισκογραφικό του έργο δεν εμφανίζεται ούτε ένα τσιφτετέλι.
- Δεν εμφανίζεται επίσης ούτε ένα εισαγωγικό ταξίμι ελεύθερου ρυθμού.
- Το *ince saz* οργανολόγιο έχει πολύ μικρή έως ανύπαρκτη παρουσία. Συγκεκριμένα, το κανονάκι εμφανίζεται δύο φορές, το ούτι μια, η πολιτική λύρα καμία. Ακόμα και σε αυτές τις λιγοστές περιπτώσεις το ούτι και το κανόνι δεν εμφανίζονται μαζί, αλλά ως μέρη άλλων οργανολογικών σχημάτων που τείνουν προς τον συγκερασμό.

Τα τρία προαναφερθέντα στοιχεία είναι ταυτισμένα με τη λεγόμενη αλατούρκα υφολογία και η απουσία τους μας οδηγεί σε κάποιες σκέψεις.

Μια ερμηνεία είναι ότι ο Βαγγέλης δεν κινείται προς τις κατευθύνσεις αυτές διότι από την αρχή της μουσικής του πορείας ως δεύτερο μαντολίνο στη Σμυρνέϊκη εστουδιαντίνα Σιδέρη-Περιστέρη εντάχθηκε στον επαγγελματικό χώρο του αλαφράγκα. Όπως αναφέρθηκε στο Κεφάλαιο 1, οι Σμυρνιοί «λαϊκοί» μουσικοί όπως ο βιολιστής και συνθέτης Γιάννης Δραγάτσης, βρισκόταν πιο κοντά στην υφολογία αυτή που απουσιάζει

από τη δισκογραφία του Βαγγέλη. Ο Παπάζογλου ερχόμενος από τη Σμύρνη στον Πειραιά βιοπορίζεται ως οργανοπαίκτης (κιθάρα, μπάτζο, μαντολίνο), και από τα λεγόμενα της Αγγέλας στον Κουνάδη συμπεραίνουμε ότι επαγγελματικά ανήκε στην «παρέα» των Σμυρνιών και δεν είχε λόγο να μεταπηδήσει σε αυτή των Κωνσταντινουπολιτών, όπου ήταν πιο κοινό το αλατούρκα ύφος. Εάν δεχτούμε ότι ο Βαγγέλης ήταν εν ενεργεία οργανοπαίκτης για περίπου μια δεκαετία στη Σμύρνη (Παπάζογλου, 2022, 114) και άλλη μια δεκαετία στην Αθήνα πριν την είσοδο του στη δισκογραφία ως δημιουργός το 1933, γίνεται σαφές ότι μιλάμε για έναν άνθρωπο που επί είκοσι χρόνια χτίζει το λεξιλόγιό του μέσα από τη μουσική πράξη.

Σημειώνεται για άλλη μια φορά ότι με τους όρους αλατούρκα/αλα φράγκα δεν μιλάμε για δύο εκ διαμέτρου αντίθετους μουσικούς χώρους, αλλά περισσότερο για ένα ευρύ φάσμα μέσα στο οποίο κινείται ο κάθε μουσικός της εποχής που εξετάζουμε, περισσότερο ή λιγότερο. Το συνεχές αυτό διατηρήθηκε ζωντανό και έντονα παραγωγικό ως ανταπόκριση στις πολυπολιτισμικές και δυναμικές συνθήκες των αστικών κέντρων της πρώην οθωμανικής αυτοκρατορίας έως ότου η θεσμική -πλέον- λογοκρισία της δικτατορίας του Μεταξά να το θέσει στην προκρούστειο κλίνη.

Κεφάλαιο 6 - Αναστοχαστικές διαπιστώσεις

6.1 Σχέση της στιχουργικής του Παπάζογλου με τον στίχο του δημοτικού τραγουδιού σε επίπεδο μορφολογίας

Τα ευρήματα μας ως προς τη μορφολογία του στίχου συμπίπτουν σε μεγάλο βαθμό με αυτά του Gauntlett (1985, 79) ο οποίος εντοπίζει κοινά στοιχεία μεταξύ του στίχου του δημοτικού τραγουδιού και του επώνυμου ρεπερτορίου των καφέ όπως: κυριαρχία δεκαπεντασύλλαβου και οκτασύλλαβου στίχου, ημιστίχια με σχέση ταυτολογίας ή αντίθεσης, τετριμμένες μεταφορές και αποστροφή. Τα στιχουργικά «εργαλεία» που μεταχειρίζεται με τη μεγαλύτερη συχνότητα ο Παπάζογλου είναι τα διμερή σχήματα ταυτολογίας ή αντίθεσης και οι κοινότυπες εκφράσεις που εντάσσονται με ιδιαίτερα δημιουργικό τρόπο στα νοηματικά συμφραζόμενα. Η παρουσία απαρίθμησης, ρητορικών ερωτήσεων και γνωμικών που εντοπίζει ο Gauntlett είναι υπαρκτή αλλά όχι τόσο κοινή στους στίχους του Παπάζογλου. Τα στοιχεία όπου ο στίχος των καφέ διαφοροποιείται σημαντικά από τον δημοτικό κατά τον Gauntlett (1985, 80) είναι τα υπονοούμενα/διφορούμενες έννοιες αλλά και ο πειραματισμός με πρωτότυπες μετρικές μορφές, που εμφανίζονται και στο έργο του Παπάζογλου. Τα ευρήματα μας συνοψίζονται με το συμπέρασμα του Gauntlett (2001, 55) «Η υφολογική και μορφολογική ανάλυση αποκαλύπτει μια αντίθεση, αφενός μεταξύ σχηματοποιημένων εκφραστικών σχημάτων (προσαρμοσμένων σε δομές παραδοσιακού στίχου, παραπλήσιων με την τυποποιημένη έκφραση του δημοτικού τραγουδιού) και αφετέρου πιο σύνθετων, πρωτότυπων διατυπώσεων και μετρικών τύπων.»

Η ενότητα αυτή θα μπορούσε να παραληφθεί, όμως της δίνεται χώρος για να σημειωθεί ένα παράδοξο. Μελετώντας τη βιβλιογραφία για το αστικό λαϊκό τραγούδι του μεσοπολέμου, φαίνεται ότι οι σύγχρονες αναλύσεις σε μεγάλο βαθμό επικεντρώνονται στη μουσική υπόσταση (μελωδική, αρμονική) αγνοώντας τον στίχο ή στην καλύτερη περίπτωση δίνοντας προσωπικές ερμηνείες χωρίς ένα υποστηρικτικό μεθοδολογικό πλαίσιο. Καθώς το εν λόγω ρεπερτόριο αποδαιμονοποιήθηκε εδώ και δεκαετίες και κερδίζει συνεχώς σε δημοφιλία, αξίζει η ακαδημαϊκή μελέτη να στραφεί και προς τη στιχουργική πτυχή αλλά τους τρόπους που αυτή σχετίζεται με μελωδικές και ρυθμικές οντότητες.

6.2 Μοτίβα σύνθεσης: μια σύγκριση Παπάζογλου-Σκαρβέλη

Προκειμένου να διευρυνθεί η σκοπιά της παρούσας μελέτης, τα ευρήματα της ήρθαν σε αντιπαραβολή και εμπλουτίστηκαν από την παραπλήσια μελέτη του Χ. Κούτσια «Μοτίβα σύνθεσης στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο την περίοδο του μεσοπολέμου, Η περίπτωση του Κώστα Σκαρβέλη» (2020). Να αναφερθεί ότι ο Σκαρβέλης πριν την ανταλλαγή πληθυσμών έζησε στην Κωνσταντινούπολη ενώ ο Παπάζογλου στη Σμύρνη, δηλαδή εκτέθηκαν σε διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα. Πρέπει να σημειωθεί επίσης ότι το μέγεθος των δύο δειγμάτων διαφέρει σημαντικά καθώς η δισκογραφία του Σκαρβέλη είναι εξαπλάσια (150 συνθέσεις).

- Ο Κούτσιας εντοπίζει την παρουσία συνθετικών μοτίβων περισσότερο σε ρυθμικό παρά σε μελωδικό επίπεδο, κάτι που επιβεβαιώνεται και εδώ. Στη δική μας περίπτωση δεν εντοπίστηκαν μελωδικά μοτίβα παρά μόνο ρυθμικές μήτρες.
- Όλα τα μοτίβα που εντοπίζει ο Κούτσιας αναφέρονται σε κομμάτια ίδιας τροπικής και ρυθμικής υπόστασης (π.χ. Ουσάκ Απτάλικο). Στη δισκογραφία του Παπάζογλου οι περιπτώσεις κομματιών με ίδια τροπική και ρυθμική υπόσταση είναι περιορισμένες (4 ζεύγη): Segah Ζεϊμπέκικα *Ο Νικοκλάκις - Σαν εγύριζ' απ' την Πύλο*, Rast Ζεϊμπέκικα *Μαρίκα χασικλού - Σαν φουμάρω τσιγαρλίκι*, Hicaz Χασάπικα *Αν ήμουνα άνδρας - Της το βγάλανε* και Huzzam Χασάπικα *Μπαμπέσα - Στρι ρε κουτσαβάκι*. Αυτό που παρατηρείται στα ζεύγη αυτά είναι ότι επιλέγει διαφορετικά σενάρια ανάπτυξης και μελωδικής πορείας (ανοδική/καθοδική/μικτή).
- Εντοπίζεται ως συνθετικό μοτίβο η καθιέρωση της δίμετρης Εισαγωγής σε κομμάτια εννεάσημου μέτρου (συγκεκριμένα ζεϊμπέκικα και απτάλικά, αφού δεν μελετώνται καρσιλαμάδες στην εργασία) και της οκτάμετρης στα δίσημα κομμάτια 2/4, κάτι που επιβεβαιώνεται και στην παρούσα μελέτη.
- Δηλώνεται ότι οι συνθέτες της περιόδου (όπως ο Σκαρβέλης και ο Περιστέρης - και οι δύο διευθυντές μεγάλων δισκογραφικών εταιριών) δεν διστάζουν να χρησιμοποιούν πετυχημένες μελωδικές μήτρες σε πολλαπλές συνθέσεις τους. Αυτό δεν εντοπίζεται στο έργο του Παπάζογλου, κάτι που εξηγεί ίσως το τόσο μικρό του μέγεθος αλλά και τον μη εντοπισμό μελωδικών μοτίβων στην παρούσα εργασία. Η μοναδική αναφορά σε συγκεκριμένη μελωδική μήτρα που εντοπίστηκε στο έργο του Παπάζογλου είναι η σχέση του κομματιού *Οι Λαχανάδες* (με τις πέντε

επανεκτελέσεις) με το κομμάτι ανώνυμου δημιουργού *Καλογεράκι* ή αλλιώς *Ντουντού* που επίσης γνώρισε πολλαπλές εκτελέσεις σε Ελλάδα και Αμερική.

- Αναφέρεται επανειλημμένα ότι η έναρξη μέτρου με παύση/τονισμός της άρσης είναι κάτι ασυνήθιστο για την περίοδο. Αυτό το εύρημα δεν επιβεβαιώνεται στα έργα του Παπάζογλου, όπου εμφανίζεται κατά κόρον σε όλα τα ρυθμικά σχήματα που χρησιμοποίησε (χασάπικα, συρτομπάλους, καρσιλαμάδες, απτάλικά, ζεϊμπέκικα).
- Ο Σκαρβέλης σπάνια «επιχειρεί ρυθμικές καινοτομίες και παραλλάσει το ρυθμικό μοτίβο που προτείνει ο εκάστοτε ρυθμός» (59, 2020). Το αντίθετο φαίνεται να ισχύει για τον Παπάζογλου.
- Ο Κούτσιας παρατηρεί «ρυθμική στατικότητα στα σημεία του μέτρου όπου βρίσκεται το τριάρι» (59, 2020) στους εννεάσημους ρυθμούς, κάτι που δεν ισχύει για το έργο του Παπάζογλου.
- Σημειώνεται ότι τα περισσότερα χασάπικα του Σκαρβέλη μελωδικά ανήκουν στην ομάδα που ο συγγραφέας ορίζει ως μινόρε (περιλαμβάνει φυσικό, αρμονικό=μακάμ Nihavend, νικρίζ, νιαβέντ=μακάμ Neveser) και συσχετίζει με το μινόρε «όπως εντοπίζεται στην ευρύτερη βαλκανική και όχι μόνο, είτε ως Ταταυλιανό χασάπικο (Ορδουλίδης 2017) είτε ως χώρα ή σίρμπα (Κοκκώνης 2017, 133-156)» (27, 2020). Ο Σκαρβέλης έχει συνθέσει και λιγοστά ματζόρε χασάπικα, έναν συνδυασμό που ο Κούτσιας συσχετίζει με το ελαφρό τραγούδι και το χώρο της εστουδιαντίνας. Όλα τα χασάπικα του Παπάζογλου είναι σε περιβάλλοντα ματζόρε, κάτι που ταιριάζει με την παραπάνω ερμηνεία αν λάβουμε υπόψιν τα βιώματα του.

6.3 Προσωπικό ύφος, πρωτοτυπία και κλοπή στο πλαίσιο του μεσοπολεμικού αστικού λαϊκού τραγουδιού.

Ο Σ. Χονδροπήδης στη μελέτη του «Μελωδικά σχήματα στο έργο του Σπύρου Περιστέρη» (2020) συνοψίζει πως μπορούμε να διαπιστώσουμε εάν κάποιος εμπλέκεται σε μια ηχογράφηση ως συνθέτης ή οργανοπαίκτης, στην περίπτωση που αυτό δεν αναγράφεται:

- Στην περίπτωση που μας ενδιαφέρει ο συνθέτης: καταγραφή, ανάλυση σύνθεσης και σύγκριση με άλλες που είναι δεδομένο ότι του ανήκουν. Επίσης, αναζήτηση των στοιχείων που εντοπίσαμε στις συνθέσεις άλλων δημιουργών.
- Στην περίπτωση που μας ενδιαφέρει ο οργανοπαίκτης: εντοπισμών των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του (καλλωπισμοί, παικτική χροιά) σε συνθέσεις που είναι δεδομένο ότι συμμετέχει και αναζήτηση αυτών στην υπό εξέταση σύνθεση.

Ένα ζήτημα που προκύπτει αμέσως είναι ότι τα χαρακτηριστικά που εντοπίζουμε (είτε στο στυλ σύνθεσης ενός δημιουργού είτε στο παικτικό στυλ ενός μουσικού) είναι πολύ πιθανό να χρησιμοποιούνται και από άλλους, αποδυναμώνοντας έτσι τη δυνατότητα ταυτοποίησης (Χονδροπήδας, 2020).

Κατά τη σύλληψη της ιδέας για την παρούσα εργασία υπήρχε η πρόθεση να αναλυθούν επιπλέον κάποια κομμάτια σύγχρονα του Παπάζογλου που κυκλοφόρησαν στο όνομα άλλων και υπάρχουν υποψίες στον κύκλο των ρεμπετόφιλων ότι αποτελούν δικές του δημιουργίες. Πιθανότατα οι αρχικές υποθέσεις ανήκουν στον Πάνο Σαββόπουλο²¹, αλλά εμφανίζονται σε πολλές άλλες πηγές όπως κανάλια στο YouTube που διαθέτουν σημαντικό μουσικό αρχείο (αν και όχι πάντα ορθά τεκμηριωμένο)²². Τα κομμάτια αυτά είναι:

| Τίτλος | Έτος | Εταιρεία | Κωδικός καταλόγου | Κωδικός μήτρας | Καταχωρημένος ως δημιουργός |
|-----------------------------------|------|--------------------|-------------------|----------------|-----------------------------|
| Το παράπονο του Μάρκου με το ούτι | 1948 | Balkan USA | BAL 823 | - | Μελκόν |
| Μάγκες μου συμμορφωθήτε | 1937 | His Master's Voice | AO 2385 | OGA 496 | Περπινιάδης |
| Σε γέλασα | 1936 | Columbia | DG 6259 | C.G. 1488 | Περπινιάδης |
| Το παράπονο του ντερβίση | 1935 | Columbia | DG 6166 | C.G. 1318 | Περπινιάδης |
| Τσαχπίνα μαυρομάτα | 1934 | Columbia | DG 2072 | C.G. 936 | Πολίτης |
| Η ψευτοφιλία | 1937 | His Master's Voice | AO 2417 | OGA 591 | Σέμσης |
| Σε παίρνω δίχως φράγκο | 1937 | His Master's Voice | AO 2439 | OGA 643 | Σέμσης |
| Τεχνίτης και κατεργάρης | 1934 | Columbia | DG 6119 | C.G. 1205 | Σκαρβέλης |

²¹ <https://www.topoikaitropoi.gr/videos/agiiothodoritissa-afieroma-sto-tragoudi-ton-dimiourgo-tou/>

²² <https://www.youtube.com/@sekarius87> και <https://www.youtube.com/@pankonstantopoulos>

Ο βασικός λόγος που δεν πραγματοποιήθηκε η ανάλυση αυτή είναι ότι ο προσδιορισμός του δημιουργού αποκλειστικά από την ανάλυση του έργου είναι πολυπαραγοντικός αφού απαιτείται βαθιά γνώση και της υφολογίας των δημιουργών στους οποίους εν τέλει αποδόθηκαν τα κομμάτια, εάν πρόκειται να αποκλείσουμε ότι ήταν οι πραγματικοί δημιουργοί. Κάτι τέτοιο είναι σαφώς πολύ ενδιαφέρον αλλά θα προϋπέθετε την ύπαρξη αντίστοιχων μελετών που εστιάζουν στα μοτίβα σύνθεσης των συγκεκριμένων δημιουργών. Επίσης, ο μη εντοπισμός μελωδικών μοτίβων στη δισκογραφία του Παπάζογλου απομακρύνει ακόμα περισσότερο την προοπτική τέτοιου τύπου ταυτοποίησης.

Το παραπάνω ζήτημα είναι τελείως διαφορετικό από εκείνο των κλοπών, που έχει τεθεί επίμονα (Παπάζογλου, 2022, 603) και αναπαραχθεί άκριτα, και αφορά την οικειοποίηση κομματιών που κυκλοφόρησαν στο όνομα του Παπάζογλου και ηχογραφήθηκαν ξανά με διαφορετικούς στίχους στο όνομα άλλων δημιουργών. Στο σημείο αυτό πρέπει να είμαστε ιδιαίτερα προσεκτικοί καθώς στην πλειάδα των αναφερόμενων ως «κλεμμένων κομματιών» υπάρχουν περιπτώσεις όπου το κομμάτι είναι ταυτόσημο και απόλυτα αναγνωρίσιμο (άρα δικαιολογείται ο όρος κλοπή), άλλες όπου έχει «κλαπεί» η μελωδική μήτρα (πορεία, στάσεις) αλλά έχει παραλλαχθεί αρκετά -ακόμα και προς διαφορετικά τροπικά μορφώματα-, και άλλες που μπορεί απλά να ακολουθούν κοινή πορεία μελωδικής ανάπτυξης. Τα σενάρια ανάπτυξης εντός ενός τροπικού περιβάλλοντος είναι συγκεκριμένα και πεπερασμένα στο πλαίσιο της ανατολικής τροπικότητας κι έτσι στην τρίτη περίπτωση είναι μεθοδολογικά ανακριβές, και στην καλύτερη περίπτωση αφελές να μιλάμε κλοπή.

Πολύτιμη για την προσέγγιση τέτοιων θεμάτων υπήρξε η συμβολή της ημερίδας «Η δίκη των ρεμπетών, αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία» (Αθήνα, 14/4/2016), όπου έγινε αναπαράσταση της δίκης για το τραγούδι *Ο Αντώνης ο βαρκάρης* λόγω της ομοιότητάς του με ένα ισπανικό κομμάτι. Πάνω σε διαφορετικές όψεις όψεις των ιδιαίτερος περίπλοκων ζητημάτων της πρωτοτυπίας στο μουσικό έργο και της προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας τοποθετήθηκαν και ακαδημαϊκοί. Όπως σημειώνουν οι Ζουμπούλη & Ορδουλίδης (2018, 47) «Η πρωτοτυπία είναι τελικά μια πολιτισμική κατηγορία. Ανάλογα με τη θέση που έχει στο αξιακό σύστημα μιας κοινωνίας το κεφάλαιο ‘παράδοση’, η μίμηση μπορεί να είναι περισσότερο ή λιγότερο δεσμευτική, η καινοτομία λιγότερο ή περισσότερο δυσπρόσιτη και η εντύπωση που αφήνει περισσότερο ή λιγότερο ριζοσπαστική.» Ως μελετητές έχουμε τη δυνατότητα να προσδιορίσουμε σε ποιά στοιχεία

ενός μουσικού έργου αναπτύσσεται πρωτοτυπία. Τα υπό εξέταση στοιχεία είναι η μελωδία, η αρμονία και ο ρυθμός ενώ έχει διατυπωθεί ότι η χροιά του ήχου μπορεί επίσης να φέρει χαρακτηριστικά πρωτοτυπίας (Παπαδοπούλου, 2018). Η μελωδία αποτελεί το κύριο πεδίο έκφρασης πρωτοτυπίας, αν και δεν είναι σπάνιο η πρωτοτυπία να προκύπτει και από τον εσωτερικό ρυθμό (οργάνωση των ρυθμικών αξών εντός δεδομένου μέτρου) ενός έργου (Παπαδοπούλου, 2018).

Στην εν λόγω αναπαράσταση ο Γιώργος Κοκκώνης προσεγγίζει μουσικολογικά το ζήτημα δομώντας την έρευνά του γύρω από τον εντοπισμό χαρακτηριστικών μελωδικών μοτίβων ή κυττάρων (όπου η αλληλουχία φθόγγων δεν ταυτίζεται πλήρως, εμφανίζεται όμως μεγάλη ομοιότητα και ακολουθείται κοινή μελωδική πορεία) αλλά και τον ποσοτικό και ποιοτικό προσδιορισμό της παρουσίας τους. Μερικά χρήσιμα μουσικολογικά σχόλια κάνει και ο Κούνας πάνω στο πολυδιάστατο ζήτημα της «κλοπής». Όπως σημειώνει, είναι εξαιρετικά δύσκολο αν όχι αδύνατο να προσδιορίσουμε την πρόθεση του «κλέφτη» που προδιαθέτουμε ότι είναι το κέρδος, αγνοώντας όμως την πιθανότητα «κρυπτομνησίας», ασυνείδητης ανάσυρσης υλικού από τη μνήμη χωρίς την πρόθεση αντιγραφής. Ο Κούνας επίσης θεωρεί ότι η απόλυτη ποσοτικοποίηση του «κλεμμένου» υλικού δεν είναι εφικτή καθώς «μια μελωδία, όπως οποιοδήποτε δομικό στοιχείο, φέρει μια λειτουργική και συμβολική αξία εντός ενός έργου» (Κούνας, 2018, 194).

Μια επιπλέον πτυχή την οποία συζητούν κυρίως ο Ορδουλίδης και ο Σαρρής είναι το τζουμ, ορισμένο ως «ένα αστείο, μια αφήγηση, μια πράξη, οι πραγματικές διαστάσεις του οποίου γίνονται αντιληπτές μόνο στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης, κλειστής κατά κανόνα, ομάδας, που αποτελείται από ‘μυημένους’ [...] τέτοια ομάδα είναι και το σινάφι των μουσικών» (Σαρρής, 2018, 206). Επιπλέον «ο τόπος του τζουμ λειτουργεί και ως άμυνα απέναντι στις ενάντιες συνθήκες, που δε λείπουν από ένα επάγγελμα επισφαλές, με διαφορετικές φυσικά δυσκολίες και προκλήσεις ανά τόπο και χρόνο, που περιλαμβάνουν καβγάδες, κακομεταχείριση, προσβολές, αθέμιτο ανταγωνισμό...» (Σαρρής, 2018, 207).

Στο πλαίσιο του τζουμ θα μπορούσε ίσως να γίνει λόγος στη δική μας περίπτωση για το κομμάτι *Τεχνίτης και κατεργάρης*. Η αμφίβολη πατρότητα για το συγκεκριμένο κομμάτι δεν προκύπτει από μεταγενέστερες υποθέσεις μελετητών αλλά από τη μαρτυρία της Αγγέλας και του Γιώργη Παπάζογλου στη συνέντευξη με τον Π. Κουνάδη (1974, 9). Σύμφωνα με αυτούς, ο Σκαρβέλης μετά τη μεγάλη επιτυχία του *Λαθρέμπορα* ζητάει επίμονα από τον Παπάζογλου να συνθέσει και να του δώσει κάτι παρόμοιο. Το κομμάτι

λοιπόν καταγράφεται ως δημιουργία του Σκαρβέλη, όμως η παρουσία του Παπάζογλου ως τραγουδιστή (έτσι θα είχε και πάλι απολαβές), ρόλου που δεν είχε στη δισκογραφία αλλά - όπως δείχνουν οι μαρτυρίες- ούτε στο πάλκο, θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως τζουμ του Παπάζογλου, σχόλιο για την ανηθικότητα στην κοινωνία αλλά και ειδικότερα στο χώρο της δισκογραφίας. Οι στίχοι του τραγουδιού συνηγορούν προς αυτή την ερμηνεία, καθώς ο Παπάζογλου παίζει το ρόλο του φιλότιμου και εργατικού τεχνίτη και ο Περπινιάδης το ρόλο του κατεργάρη. Ακόλουθουν οι στίχοι του τραγουδιού:

Για πες μου βρε Στελλάκη μου το πώς τα καταφέρνεις
και κάθε μέρα φορεσιά καινούρια μου κοτσαίρνεις

Τι να σου πω Βαγγέλη μου, ρωτάς, θέλεις να μάθεις,
μα η δουλειά μου είναι βαριά, βρ'αμάν αμάν, φοβούμαι μην την πάθεις

Βρε πες μου γιατί δε βαστώ, δουλεύω τυραγνούμαι
και κάθε μέρα με ελιά στο σπίτι την περνούμε

Πρέπει να ξέρεις, ψέματα πολλά να κουβεντιάζεις,
να 'σαι κι λίγο ζόρικος, αμάν αμάν και τα λεφτά ν' αρπάζεις

Πολύ καλή είν' αυτή η δουλειά, Στελλάκη θα τη μάθω
και μη σε μέλει ότι μπορεί εγώ για να τη πάθω

Έλα μαζί μου για να ιδείς, οι έξυπνοι πως ζούνε
και πως τον κάθε ένανε, βρ'αμάν αμάν, με τρόπο τον γελούνε

Θα μάθω όλη την ψευτιά σαν είν' καλά να ζήσω
κι αυτή την τέχνη που 'μαθα θα την απαρατήσω

Βαγγέλη, φίνα θα περνάς, την τέχνη σου ν' αφήσεις
γιατί μ' αυτά τα ψέματα, βρ'αμάν, αμάν, καλύτερα θα ζήσεις

-Γειά σου φίλε μου Στελλάκη που μ'έβαλες στον ίσιο δρόμο!

-Εμ, κορόϊδο γίνεσαι;

-Γειά σου Γιάννη Σεβντικιαλή με το βιολί!

Ως προς τη μουσική πλευρά του κομματιού, μελωδικά αποτελεί μια μίξη Ussak/Huseyni με μια -όχι σπάνια- μετατροπία σε Saba, ενώ ρυθμικά είναι παλιό ζεϊμπέκικο. Στη δισκογραφία του Παπάζογλου κομμάτια με συγγενικά χαρακτηριστικά είναι το *Βάλε με στην αγκαλιά σου* και ο *Παπατζής*, όμως δεν επιδεικνύουν κοινά μελωδικά μοτίβα με το υπό συζήτηση κομμάτι.

6.4 Ανέκδοτα και (νομίμως) διασκευασμένα

Σύμφωνα με την αφήγηση του Γιώργη Παπάζογλου στον Κουνάδη, στις αρχές του 1940 ο Βαγγέλης κατέθεσε 36 κομμάτια που είχαν γίνει δεκτά από την Odeon στην επιτροπή λογοκρισίας, η οποία του ζήτησε να τροποποιήσει ορισμένους στίχους. Ο Βαγγέλης το έκανε αλλά αρνήθηκε τελικά να δώσει τα κομμάτια προς ηχογράφιση. Μια παραπλήσια αφήγηση του γιού Γρηγόρη Ασίκη, Μανώλη (1998)²³ στον Κουνάδη, εμφανίζει διαφοροποίηση ως προς τη χρονολογία καθώς το 1942 που αναφέρει δεν υφίσταται δισκογραφική παραγωγή και βέβαια επιτροπή λογοκρισίας. Ο Ασίκης θυμάται τη διήγηση του πατέρα του όπου ο Παπάζογλου εμφανίζεται στο στέκι των μουσικών «Μικρά Ασία» και μοιράζει 35 κομμάτια στους παρευρισκόμενους, τρεις με τέσσερις μήνες πριν το θάνατό του το 1943. Μια πιθανή ερμηνεία της ασυμφωνίας αυτής είναι ότι πρόκειται για δύο χρονικά διαχωρισμένα περιστατικά, όπου ο Παπάζογλου το 1940 έχει πράγματι συγκεντρώσει κομμάτια προς ηχογράφιση τα οποία τελικά δεν ηχογραφούνται. Πιθανόν λίγο πριν το θάνατό του εν μέσω Κατοχής, θέλησε να μοιράσει τα κομμάτια αυτά με την ελπίδα ότι θα περάσουν στη δισκογραφία, ακόμα και όχι στο δικό του όνομα. Διακρίνεται πιθανώς η αλληλεγγύη του προς τους συναδέλφους (στην οποία αναφέρονται επανειλημμένα η Αγγέλα και ο Γιώργης μιλώντας στον Κουνάδη) από το γεγονός ότι επέλεξε να χαρίσει σε αυτούς τις δημιουργίες του και δεν τις παρέδωσε σε ένα υψηλόβαθμο στέλεχος δισκογραφικής εταιρίας (π.χ. στον Περιστέρη).

Εάν η ιστορία αληθεύει, είναι ένα δείγμα του πως ο Παπάζογλου αντιλαμβανόταν την έννοια του Έργου. Εάν δεχτούμε ότι χάριζε τα κομμάτια του πριν αλλά και κατά τη διάρκεια της λογοκρισίας, έχουμε μια ένδειξη ότι για εκείνον ήταν σημαντικότερη η διάχυση των τραγουδιών του στην κοινότητα, παρά η ατομική κατοχύρωση τους και η απόδοση πνευματικών δικαιωμάτων και οικονομικών απολαβών. Στην αντίληψη αυτή αναφέρεται ο Ανδρικός (2021) όταν μιλάει για την προ-νεωτερική πρόσληψη του Έργου που ήταν εξαιρετικά κοινή στις προφορικές ανατολικές κουλτούρες. Στα πλαίσια αυτά, η ανωνυμία και ή ψευδωνυμία (απόδοση ενός έργου σε άλλο δημιουργό) δεν ήταν σπάνιες, καθώς στόχος δεν ήταν η προσωπική δημοφιλία του δημιουργού αλλά η ευρεία αποδοχή του Έργου.

Αναφέρεται επίσης ότι ο Βαγγέλης πολύ συχνά έπαιζε στο πάλκο συνθέσεις που δεν είχαν ακόμα κατοχυρωθεί δισκογραφικά με αποτέλεσμα αυτές να «κλέβονται»

²³ <https://vmrebetiko.gr/item/?id=1260>

επιτόπου και να ηχογραφούνται στο όνομα άλλων (Παπάζογλου, 2022, 476). Όπως σημειώνει ο Ανδρικός «η έννοια με την οποία το μουσικό έργο γίνεται αντιληπτό σήμερα είναι σχετικά πρόσφατη – τέλη του 18ου αιώνα – ακόμα και για τον χώρο της δυτικής μουσικής. Έως τότε, τα έργα δεν αποτελούσαν αυθύπαρκτες οντότητες αλλά αποτελέσματα μιας διαδικασίας η οποία καλείτο να εξυπηρετήσει συγκεκριμένες πρακτικές ανάγκες.» (2020, 401). Όπως τονίζει η Γκερ για την προ-νεωτερική πρόσληψη του Έργου «αυτό που οι μουσικοί θεωρούσαν άμεσο αποτέλεσμα της συνθετικής τους δραστηριότητας δεν ήταν τόσο τα έργα όσο οι επιμέρους εκτελέσεις» (2005, 338).

Οι επιλογές του Παπάζογλου συνολικά δείχνουν έναν άνθρωπο που δεν αντιμετώπιζε τη δημιουργία με αυστηρά επαγγελματικούς όρους, με την έννοια της μεγιστοποίησης των εσόδων του από αυτήν. Αυτό είναι ένα στοιχείο που τον διαφοροποίησε από άλλους σύγχρονους του δημιουργούς, ως προς τον τρόπο που κινήθηκε στο χώρο της δισκογραφίας.

Ο αριθμός των ανέκδοτων τραγουδιών του Παπάζογλου πιθανότατα ξεπερνάει κατά πολύ τα προαναφερθέντα 35, αφού στη ραδιοφωνική εκπομπή «Πρέπει να ξέρεις μηχανή να κόψεις μαύρα μάτια»²⁴, ο Γιώργος Τσάμπρας αναφέρει ότι σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κουνάδη, ο συνθέτης Κώστας Γιαννίδης διέσωσε 70 ανέκδοτα τραγούδια του Παπάζογλου καταγεγραμμένα σε παρτιτούρες. Δύο από τα ανέκδοτα τραγούδια του Βαγγέλη ηχογραφήθηκαν και κυκλοφόρησαν στο διαδίκτυο το 2016 με πρωτοβουλία του Δημήτρη Μυστακίδη²⁵.

Πέρα από την πληθώρα των τραγουδιών που υποστηρίζεται ότι γίναν αντικείμενο εκμετάλλευσης, αξίζει να αναφερθούν και μερικές περιπτώσεις έργων του Παπάζογλου που επανακυκλοφόρησαν διασκευασμένα από σημαντικούς παράγοντες του ελληνικού τραγουδιού, με την απόδοση βέβαια της πατρότητας στον συνθέτη. Το 1974 *Οι Λαχανάδες* συμπεριλαμβάνονται ως ορχηστρικό κομμάτι στον δίσκο του Μάνου Χατζιδάκι «Ο Σκληρός Απρίλης του '45» με την ονομασία *Κάτω στα Λεμονάδικα*. Το ίδιο έτος το κομμάτι *Μου φαίνεται* συμπεριλαμβάνεται στον δίσκο του Μάνου Χατζιδάκι «Τα πέριξ» με την ονομασία *Μου λένε πως μου φαίνεται* ερμηνευμένο από τη Βούλα Σαββίδη. Το 1975 ο Απόστολος Καλδάρας επιμελείται το δίσκο «Λαϊκή Παράδοση-Τραγούδια

²⁴ <https://www.ertecho.gr/radio/deftero/show/prepei-na-ksereis-mixani-na-kopseis-mayra-matia/ondemand/74197/prepei-na-ksereis-mixani-na-kopseis-mayra-matia-pempti-27-iouniou-2019-ta-tragoudia-tou-vaggeli-papazoglou-mesa-apo-ta-xronia-sto-deytero-programma-tis-ellinikis-radiofonias-g-meros/>

²⁵ *Ο μπατίρης* <https://www.youtube.com/watch?v=A-KWYLwsyCk> και *Η κόρη της χήρας* https://www.youtube.com/watch?v=2Hc96_1Xvmg

Περιόδου 1825-1940» ο οποίος περιέχει το *Βάλε με στην αγκαλιά σου* ερμηνευμένο από τη Βίκυ Μοσχολιού και *Το αίνιγμα* ερμηνευμένο από τον Μανώλη Μητσία. Επίσης, το 1983 ο Γιώργος Νταλάρας ερμηνεύει το *Πέντε χρόνια δικασμένος (Η φωνή του αργιλέ)* και τον *Ξεμάγκα (Βαρέθηκα τον αργιλέ)* που περιλαμβάνονται στο δίσκο «Τα τραγούδια μου: Ζωντανή ηχογράφηση από τον Ορφέα».

6.5 Σχετικά με τα «μουσικά είδη»

Ο Fabri (2012) μελετώντας την έννοια του μουσικού είδους με εστίαση στην περίπτωση του «ρεμπέτικου» στηρίζεται στον ορισμό του Eco για τον πολιτισμικό προσδιορισμό και κατηγοριοποίηση ως κατασκευή νοημάτων από μια ομάδα μέσω της αποδοχής και του μοιράσματος κωδίκων. Οι πολιτισμικές μονάδες ή μονάδες νοήματος, στηρίζονται σε δίκτυα κωδίκων εγκαθιδρυμένων εντός μιας ομάδας, διαμορφωμένων από το πλαίσιο, από συνθήκες και από ιδεολογίες. Κατά τον Fabri τα μουσικά είδη μπορούν να προσεγγιστούν ως τέτοιες πολιτισμικές μονάδες. Έτσι, διαπιστώνει ότι ένας όρος όπως το «ρεμπέτικο» μπορεί να έχει πολλαπλά (ακόμα και αντικρουόμενα) νοήματα καθώς χρησιμοποιείται από διαφορετικές ομάδες. Επίσης, σημειώνει ότι το μουσικό είδος, εκτός από πολιτισμική μονάδα, αποτελεί και ένα σωματοποιημένο «σχήμα» στο νευρικό σύστημα που επιτρέπει την άμεση αναγνώριση/κατηγοριοποίηση αισθητικών εμπειριών. Αυτή η ακαριαία διαδικασία στηρίζεται στη σύγκριση της ομοιότητας με κάποια «πρωτότυπα» που έχουν καταγραφεί στη μνήμη, μηχανισμός που μένει να διερευνηθεί σε μεγαλύτερο βάθος από τις γνωσιακές επιστήμες.

Διαπιστώνουμε έτσι τη σχετικότητα της έννοιας του μουσικού είδους, έννοιας που συχνά χρησιμοποιείται σαν να επρόκειτο για φυσικό μέγεθος. Το ενδιαφέρον λοιπόν βρίσκεται στα πολλαπλά αυτά νοήματα που φέρουν οι όροι καθώς κατασκευάζονται και χρησιμοποιούνται από ετερόκλητες ομάδες, και όχι στην αναζήτηση μοναδικών σωστών ορισμών, ακλόνητης κατηγοριοποίησης και ιεράρχησης-θεοποίησης προσώπων στα πλαίσια αυτής.

Επίλογος

Στην παρούσα εργασία επιχειρήθηκε μια όσο το δυνατόν πληρέστερη σκιαγράφηση του συνθέτη και στιχουργού Βαγγέλη Παπάζογλου, λαμβάνοντας υπόψιν και τις όποιες διαθέσιμες πληροφορίες για τη ζωή του. Διερευνήθηκαν οι αναφορές του σε παγιωμένες δομές-σενάρια ανάπτυξης της ανατολικής τροπικότητας, στο πλαίσιο της οποίας μελωδικά και ρυθμικά μοτίβα αποτελούν συστατικό στοιχείο. Από τη σχέση αυτή γεννιούνται στερεοτυπικά σχήματα (ανάλογα των «λογοτύπων» όπως ορίζονται από τον Σηφάκη) αλλά και «χνάρια» που απελευθερώνουν το δημιουργό κατά τον πειραματισμό με πληθώρα παραλλαγών. Την περίοδο δράσης του Παπάζογλου, η τροπικότητα, εκπεφρασμένη μέσω ποικίλων και συχνά υβριδικών οργανολογικών σχημάτων, έρχεται να συναντηθεί με ένα φάσμα εναρμονιστικών επιλογών, από το οποίο επηρεάζεται και το οποίο επηρεάζει. Σε στιχουργικό επίπεδο, ο Παπάζογλου χρησιμοποιεί εργαλεία που προϋπάρχουν στον δημοτικό στίχο με ιδιαίτερη ευρηματικότητα, προσθέτοντας στοιχεία χιούμορ, ειρωνείας, διφορούμενων εννοιών αλλά και πειραματιζόμενος με πρωτότυπους μετρικούς τύπους, οι οποίοι δεν σπανίζουν στο ελαφρό τραγούδι της εποχής.

Αν πρέπει να συνοψίσουμε τον όρο «κύφος του Παπάζογλου», θα λέγαμε ότι ίσως το πιο ιδιαίτερο στοιχείο είναι η διαχείριση του στίχου, όπου με πολύ κοινές πρώτες ύλες (θεματικά και μορφολογικά) πετυχαίνει να δημιουργήσει καλοστημένους μικρόκοσμους που -μέσα σε λίγες στροφές- ψυχογραφούν τις προσωπικότητες και την κοινωνία της εποχής. Ένα δεύτερο σημαντικό χαρακτηριστικό της δημιουργικής φυσιογνωμίας του είναι ο πειραματισμός με τον εσωτερικό ρυθμό δεδομένων μέτρων, και κυρίως των εννεάσημων. Τέλος, ο τρόπος που χειρίζεται το σύστημα της μελωδικής τροπικότητας χαρακτηρίζεται από σαφήνεια, περιεκτικότητα και λιτότητα. Τα περίπλοκα σενάρια ανάπτυξης και η πολυδιαστηματικότητα δεν έχουν παρουσία στις συνθέσεις του, γεγονός που συνδέεται με τα βιώματα και ακούσματά του.

Σχετικά με τη δημιουργικότητα λοιπόν, όπως εκφράστηκε από τους ανθρώπους που θαυμάζουμε και μελετάμε αλλά και όπως εκφράζεται σε κάθε πτυχή της ζωής του καθενός, ας κλείσουμε με μια φράση δανεισμένη από τη «Δίκη των ρεμπετών» (Χιωτέλλης, 2016, 119): «Παρθενογένεση δεν υπάρχει ούτε στην τέχνη ούτε στην επιστήμη, αλλά πάντα αντλούμε, όταν λειτουργούμε ως δημιουργοί, από την ιστορία που έχουμε ζήσει ως προσωπικότητες και βιώσει και έχει καταστεί ένα τμήμα του εαυτού μας, αντλούμε στοιχεία για να κάνουμε το επόμενο βήμα.»

Βιβλιογραφία

Στα ελληνικά:

1. Gauntlett, Σ. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εικοστού πρώτου.
2. Ανδρικός, Ν. (2012). *Η Εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης (1800-1922)*. Θεσσαλονίκη: Μέθεξις.
3. Ανδρικός, Ν. (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό λαϊκό τραγούδι, σχέδιασμα λαϊκής τροπικής θεωρίας*. Αθήνα: Τόπος.
4. Ανδρικός, Ν. (2020). Σύγχρονη τροπική σύνθεση – Διασπώντας το στερεοτυπικό δίπολο νεωτερισμός-παράδοση. Σε *11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Νεωτερισμός και Παράδοση», Αθήνα, 21-23/4 2019* (σ.395-411). Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία.
5. Βλησίδης, Κ. (2001). Πρόλογος του μεταφραστή. Σε Gauntlett S. (συγγρ.) *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση* (9-22). Αθήνα: Εικοστού πρώτου.
6. Βλησίδης, Κ. (2004). *Όψεις του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Εικοστού πρώτου.
7. Βούλγαρης, Ε. & Βανταράκης, Β. (2006). *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*. Άρτα: Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα: Fagotto.
8. Βραχνός, Π. (2019). *Η βιολιστική πρακτική του Δημήτρη Σέμση. Υφολογική ανάλυση ποικιλμάτων οργανικών σκοπών της περιόδου 1924-1940*. (Διπλωματική εργασία). Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο.
9. Γκερ, Λ. (2005). *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*. Αθήνα: Εκκρεμές. Όπως αναφέρεται στο (Ανδρικός, 2020).
10. Δαμιανάκος, Σ. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου* (2η εκδ.). Αθήνα: Πλέθρον.
11. Ευαγγέλου, Α.Γ. (2008). *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξη της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη*. (Πτυχιακή Εργασία). Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου.

12. Ζουμπούλη, Μ. & Κοκκώνης, Γ. (2016). Η σχολική μουσική εκπαίδευση, μια ιστορία διαχρονικής λογοκρισίας. Σε Πετσίνη Π. & Χριστόπουλος Δ. (επιμ.) *Η λογοκρισία στην Ελλάδα (185-193)*. Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.
13. Καλυβιώτης, Α. (2002). *Σμύρνη η μουσική ζωή 1900-1922, η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*. Αθήνα: Music corner & τήνελλα.
14. Κοκκώνης, Γ. (2005). Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας. Σε *Αγροτική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός, επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου, Αθήνα 25-27/5/2005*.
15. Κοκκώνης, Γ. (2017). *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις, λόγιες αναγνώσεις / λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagottobooks.
16. Κοκκώνης, Γ. (2018). Μαρτυρία μάρτυρα πολιτικής αγωγής. Σε Ζουμπούλη, Μ. & Κοριατοπούλου-Αγγέλη, Κ. (επιμ.) *Η δίκη των ρεμπετών, αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία, πρακτικά ημερίδας Αθήνα 14/4/2016 (73-84)*. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου & Νομική Σχολή Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
17. Κούνας, Σ. (2018). Μουσικολογικά σχόλια. Σε Ζουμπούλη, Μ. & Κοριατοπούλου-Αγγέλη, Κ. (επιμ.) *Η δίκη των ρεμπετών, αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία, πρακτικά ημερίδας Αθήνα 14/4/2016 (181-198)*. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου & Νομική Σχολή Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
18. Κούτσινας, Χ. (2020). *Μοτίβα σύνθεσης στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο την περίοδο του Μεσοπολέμου, η περίπτωση του Κώστα Σκαρβέλη*. (Πτυχιακή Εργασία). Άρτα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
19. Μανιάτης, Δ. (2006). *Εκ Περμάτων Δισκογραφία Γραμμοφώνου – Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού.
20. Μαυρίκη, Β.Μ. (2012). *Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα ως το 1935*. (Πτυχιακή Εργασία). Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου.
21. Μυστακίδης, Δ. (2013). *Λαϊκή κιθάρα, τροπικότητα και εναρμόνιση*. Θεσσαλονίκη: Πριγκηπέσσα.
22. Ορδουλίδης, Ν. & Ζουμπούλη, Μ. (2018). Για τον τεχνίτη και το δάνεισμα είν' έν' από τα όργανα της πρωτοτυπίας του (Κ.Παλαμάς). Σε Ζουμπούλη, Μ. & Κοριατοπούλου-Αγγέλη, Κ. (επιμ.) *Η δίκη των ρεμπετών, αστικά λαϊκά τραγούδια*

- και πνευματική ιδιοκτησία, πρακτικά ημερίδας Αθήνα 14/4/2016 (45-52). Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου & Νομική Σχολή Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
23. Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983), Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική*. Θεσσαλονίκη: Ιανός.
 24. Ορδουλίδης, Ν. (2017a). Τεκμηρίωση των ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: Η περίπτωση του ρεμπέτικου. Σε *1ο Ετήσιο Συνέδριο Μουσικών Βιβλιοθηκών και Αρχείων 21-22/4*. Αθήνα: Ελληνικό Παράρτημα της Διεθνούς Ένωσης Μουσικών Βιβλιοθηκών, Αρχείων και Κέντρων Τεκμηρίωσης.
 25. Παναγιώτης Κουνάδης, Π. (2010). *Τα ρεμπέτικα: Ένα ταξίδι στο λαϊκό τραγούδι των Ελλήνων*. Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη. Όπως αναφέρεται στο (κανάλι YouTube του χρήστη Sekarius87).
 26. Παπαδοπούλου, Α. (2018). Η πρωτοτυπία στο μουσικό έργο. Σε Ζουμπούλη, Μ. & Κοριατοπούλου-Αγγέλη, Κ. (επιμ.) *Η δίκη των ρεμπετών, αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία, πρακτικά ημερίδας Αθήνα 14/4/2016* (31-44). Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου & Νομική Σχολή Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
 27. Παπάζογλου, Γ. (2022). *Ονειράτα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης, Αγγέλα Παπάζογλου, Τα χαϊρία μας εδώ* (5η εκδ.). Αθήνα: Κουκκίδα.
 28. Παπαχριστόπουλος, Ν. (2003). Παραστάσεις του θανάτου στα ρεμπέτικα τραγούδια. Στο Κοταρίδης Ν. (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι (125-172)*. Αθήνα: Πλέθρον.
 29. Πολίτης, Α. (2010). *Το δημοτικό τραγούδι*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
 30. Σαρρής, Χ. (2018). Εθνογραφικά σχόλια. Σε Ζουμπούλη, Μ. & Κοριατοπούλου-Αγγέλη, Κ. (επιμ.) *Η δίκη των ρεμπετών, αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία, πρακτικά ημερίδας Αθήνα 14/4/2016* (199-212). Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου & Νομική Σχολή Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
 31. Σηφάκης, Γ.Μ. (1998). *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού* (2η εκδ.). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
 32. Σηφάκης, Γ.Μ. (2016). *Ζητήματα ποιητικής, φιλολογίας και λαογραφίας*. Αθήνα: Κίχλη

33. Σκούλιος, Μ. (2006) Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης. *Πολυφωνία*, 8. 75-86. Αθήνα: Κουλτούρα.
34. Σπυριδάκη, Θ. (2003). Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών. Στο Κοταρίδης Ν. (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι (97-124)*. Αθήνα: Πλέθρον.
35. Τζάκης, Δ. (2003). Ο «κόσμος της μαγκιάς»: παραστάσεις του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπετών. Στο Κοταρίδης Ν. (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι (33-70)*. Αθήνα: Πλέθρον.
36. Χιωτέλλης, Α. (2018). Αγόρευση συνηγόρου υπεράσπισης. Σε Ζουμπούλη, Μ. & Κοριατοπούλου-Αγγέλη, Κ. (επιμ.) *Η δίκη των ρεμπετών, αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία, πρακτικά ημερίδας Αθήνα 14/4/2016 (119-122)*. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου & Νομική Σχολή Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
37. Χονδροπήδας, Σ. (2020). *Μελωδικά σχήματα στο έργο του Σπύρου Περιστέρη*. (Πτυχιακή Εργασία). Άρτα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Στα αγγλικά:

1. Andrikos, N. (2021). The dialectical relation between written melismatic repertory and oral interpretative pluralism in the Greek Orthodox Ecclesiastical Music. In *IMS Study Group Music of the Christian East and Orient First International Musicological Symposium: Melismatic Chant Repertories, Thessaloniki, 12-14/6/2020* (υπό έκδοση)
2. Aulin, S. & Vejleskov, P. (1991). *Χασικλίδικα ρεμπέτικα, ανθολογία-ανάλυση-σχόλια*. Κοπεγχάγη: Museum Tusculanum Press.
3. Fabri, F. (2012) Rebetiko as a testing device for genre theories and musical categorizing processes. *Journal of Mediterranean Studies*, 21(2), 321–332.
4. Gauntlett S. (1978). *To rebetiko tragoudi*. (PhD thesis). University of Oxford: Faculty of Medieval and Modern Languages.
5. Gauntlett, S. (1985). *Rebetika, Carmina Graecia Recentioris, A contribution to the definition of the term and the genre rebetiko tragoudi through detailed analysis of its verses and of the evolution of tis performance*. Athens: Denise Harvey & Company.
6. Ordoulidis, N. (2017b). Cosmopolitan Music by Cosmopolitan Musicians: The Case of Spyros Peristeris, Leading Figure of the Rebetiko. In *Creating music*

across cultures in the 21st century Conference, The Centre for Advanced Studies in Music, Istanbul Technical University 25-27/5/2017.

7. Ordoulidis, N. (2021). 1911: Estudiantina Oriental on the Road. *Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporain*, 5.
8. Pennanen, R.P. (2003). Greek Music Policy under the dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936-1941). In Pietila-Castren, L. & Vesterinen, M. (Eds.) *Papers and monographs of the Finnish Institute at Athens, Grapta Poikila I.* (103-130)
9. Pennanen, R.P. (2004). The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece. *Ethnomusicology*, 48 (1), 1-25.
10. Smaragdi, M. (2012). *Fire, Poison, and Black Tears: Metaphors of Emotion in Rebétiko.* (PhD thesis). Lund University: Centre for Languages and Literature.
11. Spottswood, R. (1990). *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942, v.3 Eastern Europe.* University of Illinois Press.
12. Van der Merwe, P. (2002). *Origins of the Popular Style: Antecedents of Twentieth Century Popular Music.* Oxford: Clarendon Press. Όπως αναφέρεται στο (Χονδροπήδας, 2020).

Ιστοσελίδες

<https://mikrasiatis.gr/o-asymvivastos-smyrnios-moysikos-vagellis-papazoglou/>
<https://psvpapazoglou.gr/αρχειο/>
<https://rebetiko.sealabs.net/app.php/galleryhttps://rebetiko.sealabs.net/viewtopic.php?t=5221&start=84https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=1&recid=4026>
<https://rebetiko.gr/t/συζήτηση-για-τη-λέξη-πούφι/41023/38>
<https://vmrebetiko.gr/item/?id=10546>
<https://www.ertecho.gr/radio/deftero/show/prepei-na-ksereis-mixani-na-kopseis-mayra-matia/ondemand/74197/prepei-na-ksereis-mixani-na-kopseis-mayra-matia-pempti-27-iouniou-2019-ta-tragoudia-tou-vaggeli-papazoglou-mesa-apo-ta-xronia-sto-deytero-programma-tis-ellinikis-radiofonias-g-meros/>
<https://www.youtube.com/watch?v=olRKidbIyfIhttps://www.youtube.com/watch?v=FY978WN44m4>
https://www.youtube.com/watch?v=2Hc96_1Xvmg
<https://www.youtube.com/watch?v=A-KWYLwsyCk>
www.youtube.com/watch?v=VEmfY3Oopr4
<https://www.youtube.com/@sekarius87>
<https://www.youtube.com/@pankonstantopoulos>
<https://www.topoikaitropoi.gr/videos/agiorthoritissa-afieroma-sto-tragoudi-ton-dimiourgo-tou/>

Κουνάδης, Γ. & Κουνάδη, Ε. (1971) Συνέντευξη Στελλάκη Περπινιάδη. Ανακτήθηκε από <https://vmrebetiko.gr/item/?id=1236>

Κουνάδης, Π. (-). Συνέντευξη Τζον Μηλιάρη. Ανακτήθηκε από <https://vmrebetiko.gr/item/?id=1357>

Κουνάδης, Π. (1974). Συνέντευξη Αγγέλας Παπάζογλου. Ανακτήθηκε από <https://vmrebetiko.gr/item/?id=11252>

Κουνάδης, Π. (1983). Συνέντευξη Κώστα Τζόβενου. Ανακτήθηκε από <https://vmrebetiko.gr/item/?id=1303>

Κουνάδης, Π. (1986). Συνέντευξη Παντελή Καρίβαλη. Ανακτήθηκε από <https://vmrebetiko.gr/item/?id=1353>

Κουνάδης, Π. (1998). Συνέντευξη Μανώλη Ασίκη. Ανακτήθηκε από <https://vmrebetiko.gr/item/?id=1260>