



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Εναλλακτική εναρμόνιση στη λαϊκή κιθάρα
σε τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη
Νικόλαος Γύρας

Επιβλέπων: Γεώργιος Κοκκώνης
Καθηγητής

Άρτα 2025

**ALTERNATIVE HARMONISATION FOR THE “LAIKI” GUITAR
IN SONGS BY VASSILIS TSITSANIS**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Τόπος, Ημερομηνία

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Όνομα Επίθετο: Γιώργος Κοκκώνης, Καθηγητής

2. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο: Γιώργος Ευαγγέλου, Επ. συνεργάτης

3. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο: Νάσος Πολυζωίδης, Επ. συνεργάτης

© Γύρας Νικόλαος, 2025.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα διπλωματική εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα 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.

Γύρας Νικόλαος

Υπογραφή

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Νιώθω την ανάγκη να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου Γιώργο Κοκκώνη για την πολύτιμη βοήθεια που μου προσέφερε καθώς και την οικογένειά μου για την υποστήριξή της.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία εστιάζει στην ανάλυση κι εναρμόνιση επτά επιλεγμένων τραγουδιών του Βασίλη Τσιτσάνη τα οποία προσεγγίζονται από την οπτική της λαϊκής κιθάρας. Με κεντρικό άξονα τη συμμετοχή του κιθαρίστα Γιάννη Δέδε, εξετάζονται τα αρμονικά και μελωδικά χαρακτηριστικά των τραγουδιών, ενώ προτείνονται εναλλακτικές προσεγγίσεις που εμπλουτίζουν το αρμονικό περιβάλλον με χρήση μπασογραμμών και διαφοροποιημένων συγχορδιακών επιλογών.

Η μεθοδολογία περιλαμβάνει θεωρητική ανάλυση βασισμένη στην τροπικότητα και τη δυτικότροπη εναρμόνιση, αντλώντας στοιχεία από τη θεωρία των λαϊκών δρόμων, τη χρήση συγχορδιών και την ανάπτυξη τονικών κέντρων. Παράλληλα, αναπτύσσονται πρακτικές εφαρμογές μέσα από καταγραφές και παρτιτούρες σε δυτική σημειογραφία, προσαρμοσμένες στο ύφος της λαϊκής κιθάρας.

Η εργασία οργανώνεται σε τέσσερα κεφάλαια: το πρώτο εισάγει τη λαϊκή κιθάρα και το έργο του Βασίλη Τσιτσάνη, το δεύτερο αναλύει θεωρητικά τα δομικά στοιχεία της εναρμόνισης, το τρίτο παρουσιάζει αναλυτικά τις αρχικές καταγραφές των τραγουδιών και το τέταρτο προτείνει τις εναλλακτικές συνοδείες (μπασογραμμές). Ολοκληρώνεται με τη διατύπωση συμπερασμάτων που αναδεικνύουν τη σημασία της εναλλακτικής εναρμόνισης για τη διατήρηση και ανανέωση του λαϊκού ήχου.

Στόχος της εργασίας είναι να διερευνήσει τα μουσικά φαινόμενα που παρατηρούνται σε εκτελέσεις του αστικού λαϊκού τραγουδιού και κατ' επέκταση να αναδείξει νέες προσεγγίσεις εναρμόνισης που σέβονται τη φυσιολογία της λαϊκής μουσικής και εμπλουτίζουν τον συνοδευτικό ρόλο της κιθάρας όπως αυτός διαμορφώνεται πότε υπό το πρίσμα της τροπικότητας και πότε υπό της τονικής λογικής.

Η εργασία συνδυάζει την προσωπική εμπειρία του μελετητή ως ερμηνευτή και ως δασκάλου λαϊκής κιθάρας, εμπλουτίζοντας τη θεωρητική έρευνα με πρακτική γνώση και αισθητικές προτάσεις.

Λέξεις-κλειδιά: Βασίλης Τσιτσάνης, Γιάννης Δέδες, λαϊκή κιθάρα, μπασογραμμή, εναρμόνιση

ABSTRACT

The present thesis focuses on the analysis and harmonisation of seven selected songs by Vassilis Tsitsanis, approached from the perspective of the laiki guitar. Centered around the participation of guitarist Giannis Dedes, the study examines the harmonic and melodic characteristics of the songs, while proposing alternative approaches that enrich the harmonic environment through the use of bass lines and diversified chordal choices.

The methodology includes theoretical analysis based on modality and Western-style harmonisation, drawing elements from the theory of laikoi modes ("*dromoi*"), the use of chords, and the development of tonal centers. In parallel, practical applications are developed through transcriptions and scores in Western notation, adapted to the style of the popular guitar.

The thesis is structured into four chapters: the first introduces the laiki guitar and the work of Vassilis Tsitsanis; the second theoretically analyses the structural elements of harmonisation; the third presents detailed transcriptions of the original recordings; and the fourth proposes alternative accompaniments (bass lines). It concludes with a presentation of findings that highlight the importance of alternative harmonisation for the preservation and renewal of the laiko sound.

The aim of this study is to explore the musical phenomena observed in performances of urban folk song (*astiko laikó tragoudi*), and, by extension, to highlight new approaches to harmonisation that both respect the character of folk music and enrich the accompanying role of the guitar—as shaped at times through the lens of modality, and at others through tonal logic.

The work combines the personal experience of the researcher as both a performer and a teacher of laiki guitar, enriching theoretical research with practical knowledge and aesthetic proposals.

Keywords: Vassilis Tsitsanis, Yiannis Dedes, laiki guitar, bassline, harmonisation

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος.....	xi
Εισαγωγή.....	13
1. Κεφάλαιο 1.....	16
1.1. Μια σύντομη ιστορία της λαϊκής κιθάρας	16
1.2. Ο Τσιτσάνης και η μετάβαση στο λαϊκό.....	23
1.3. Η συνεισφορά του Γιάννη Δέδε στη λαϊκή κιθάρα	26
1.4. Τροπικότητα και εναρμόνιση	29
1.5. Για τον επίδοξο εναρμονιστή	33
1.6. Παρουσίαση εργαλείων ανάλυσης	35
2. Κεφάλαιο 2:.....	37
Ανάλυση υλικού	37
2.1. Διαστηματικές υπομονάδες	39
2.2. Κλίμακες, τρόποι, δρόμοι, τροπικά συστήματα	44
2.3. Συγχορδίες και αρμονικές ακολουθίες	50
2.4. Πτώσεις τονικά κέντρα.....	53
2.5. Αρμονικός ρυθμός.....	55
3. Κεφάλαιο 3.....	57
Καταγραφές τραγουδιών και εναρμονίσεις.....	57
3.1. Απόψε κάνεις μπαμ.....	58
3.2. Θέλω να είναι Κυριακή	62
3.3. Να γιατί γυρνώ.....	65
3.4. Ο Σακαφλιάς	68
3.5. Όταν πίνεις στην ταβέρνα.....	70
3.6. Συννεφιασμένη Κυριακή	72
3.7. Τα λιμάνια	75
4. Κεφάλαιο 4.....	79
Προς μια εναλλακτική εναρμόνιση	79
4.1. Απόψε κάνεις μπαμ.....	80
4.2. Θέλω να είναι Κυριακή	84
4.3. Να γιατί γυρνώ.....	89
4.4. Ο Σακαφλιάς	94
4.5. Όταν πίνεις στην ταβέρνα.....	97
4.6. Συννεφιασμένη Κυριακή	100
4.7. Τα λιμάνια	104

Συμπεράσματα- επίλογος	109
Βιβλιογραφία	111

Πρόλογος

Το έναυσμα για την εκπόνηση της εργασίας μου εντοπίζεται στο ενδιαφέρον μου για τη λαϊκή κιθάρα. Η κλασική κιθάρα ήταν το όργανο με το οποίο ξεκίνησα από νεαρή ηλικία τις σπουδές μου στη μουσική ενώ αργότερα η ενασχόλησή μου με το ρεμπέτικο με οδήγησε με φυσικότητα στην εκδοχή της λαϊκής κιθάρας.

Ιδιαίτερα με γοήτευε ο συνοδευτικός της ρόλος καθώς και η λογική που κρύβεται στην τεχνική της εναρμόνισης. Ενώ τα γεμίσματα που εμπλουτίζουν τη συνοδεία αποτελούσαν ανέκαθεν μια πρόκληση.

Τα χρόνια που ακολούθησαν τις σπουδές μου ως κιθαρίστας είχα την τύχη να συνεργαστώ με συναδέλφους και καθηγητές μου σε συναυλίες, ηχογραφήσεις, κέντρα διασκέδασης, πανηγύρια και στο ευρύτερο φάσμα της μουσικής παραγωγής. Όλοι αποτέλεσαν μιας πρώτης τάξεως πηγή πληροφοριών, έμπνευσης και κινήτρου προκειμένου να εξελιχθώ στο χώρο της μουσικής δράσης καθώς και να παρατηρήσω τον τρόπο που χειρίζονταν τη μουσική τέχνη.

Η παρατήρηση οδηγούσε κατά καιρούς σε συμπεράσματα για τον τρόπο διαχείρισης της μουσικής πληροφορίας. Έντονο ήταν το στοιχείο της τροπικότητας που συναντάται στο λαϊκό ρεπερτόριο, ενώ μια άλλη ενδιαφέρουσα παρατήρηση είχε να κάνει με την αναγωγή των κανόνων της συνοδείας σε δυτικοτρόπη λογική. Αυτές οι οπτικές γωνίες με οδήγησαν σε μια προσπάθεια αποκρυστάλλωσης των χαρακτηριστικών της εναρμόνισης και της συνοδείας και στην διαμόρφωση μιας εναλλακτικής εναρμόνισης.

Στο τόσο πλούσιο και γόνιμο περιβάλλον παρατήρησης, δημιουργήθηκε η επιθυμία να δουλέψω λεπτομερώς πάνω στην εναλλακτική εναρμόνιση. Αντί να αναπαράγω απλώς τις καθιερωμένες εκτελέσεις των τραγουδιών, θέλησα να πάω πιο βαθιά στην παρατήρηση και αναδιαμόρφωση μιας εναλλακτικής μεν αρμονίας αλλά σεβόμενος τους παραδοσιακούς κανόνες. Η δραστηριότητα αυτή έγινε σταδιακά μέρος της καθημερινότητάς μου ως μουσικού. Ένα στοιχείο που τράβηξε το ενδιαφέρον μου σε σχέση με τις εναρμονίσεις, ήταν η διαφορετική διαχείριση της μπάσογραμμής. Με την ιδιαίτερη εναρμόνιση της μπάσογραμμής διατηρείται η αυθεντική μελωδία και παράλληλα χρησιμοποιείται μια νέα μπάσογραμμή η οποία κινείται με διαφορετική κατεύθυνση από αυτή που έχει κάποιος συνηθίσει στην αυθεντική εκδοχή του τραγουδιού.

Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας θέλησα να συμπεριλάβω και την εμπειρία μου ως δασκάλου λαϊκής κιθάρας τα τελευταία 15 χρόνια. Η διδασκαλία είναι για μένα κάτι σημαντικό γιατί μου επιτρέπει να καθοδηγήσω τους μαθητές μου στα μονοπάτια της λαϊκής μουσικής και

της ανάπτυξης της μουσικότητάς τους. Για τον λόγο αυτό σε κάποια σημεία δίνω μια ιδιαίτερη έμφαση στη θεωρητική διάσταση του τρόπου σκέψης. Παράλληλα κατά τη διάρκεια της καριέρας μου κλήθηκα να μοιραστώ το δικό μου τρόπο σκέψης και πρακτικής πάνω στη λαϊκή κιθάρα με συναδέλφους που έδειξαν ενδιαφέρον για το μουσικό ύφος μου.

Έτσι η εργασία αυτή συνοψίζει μια πορεία αναζήτησης, πειραματισμού κι αγάπης για τη λαϊκή κιθάρα, με στόχο την κατανόηση και διάδοση της μουσικής παρακαταθήκης πάνω στη λαϊκή κιθάρα.

Εισαγωγή

Τόσο κατά τη διάρκεια των σπουδών μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής όσο και στην επαγγελματική μου πορεία, συνάντησα εναλλακτικές προσεγγίσεις εναρμόνισης και αντιμετώπισης τραγουδιών του ελληνικού λαϊκού ρεπερτορίου. Ήρθα σε επαφή με επανεκτελέσεις τραγουδιών τόσο στη δισκογραφία όσο και σε ζωντανές εμφανίσεις, όπου η συνοδεία γινόταν με διαφορετικό τρόπο σε σχέση με την αυθεντική εκδοχή. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις υπήρχε μια συγκεκριμένη λογική πίσω από τη διαμόρφωση της εναρμόνισης.

Η εργασία μου αφορά στην ερμηνεία της λαϊκής κιθάρας και πιο συγκεκριμένα στην τεχνική εναλλακτικής εναρμόνισης και της μπάσογραμμής. Σκοπός της είναι να αναδειχθούν και να κατανοηθούν η μεθοδολογία και ο τρόπος μιας πιο πλούσιας εναρμόνισης που βασίζεται στην τροπικότητα.

Τα τραγούδια που επέλεξα να αναλύσω προέρχονται από τον κατάλογο τραγουδιών «Συλλογή Ηχογραφημάτων του Βασίλη Τσιτσάνη» που περιέχονται στη λίστα του ΕΨΕΤΕΜ του έργου ΜΕΛΟΣ¹ (Εργαστήριο Ψηφιακής και Έντυπης Τεκμηρίωσης της Ελληνικής Μουσικής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων). Πιο συγκεκριμένα αποφάσισα να επιλέξω τα τραγούδια με βάση τις ηχογραφήσεις στις οποίες συμμετείχε ο λαϊκός κιθαρίστας Γιάννης Δέδες (... – 2011). Οδηγήθηκα σε αυτή την απόφαση για να καθορίσω χρονικά και στυλιστικά την καταγραφή των τραγουδιών. Κριτήριο γι' αυτή την επιλογή αποτέλεσε η συμμετοχή του στην εκτέλεση του εμβληματικού τραγουδιού «Συννεφιασμένη Κυριακή» του Τσιτσάνη. Με αυτόν τον τρόπο θεώρησα πως διασφαλίζεται ένα κοινό στυλιστικό σημείο αναφοράς πάνω στα τραγούδια που θα αναλυθούν και τα οποία εντοπίζονται στην περίοδο 1953-1980.

Βασίστηκα στις ποικίλες δυνατότητες σε χαρακτηριστικά της αρμονίας τους καθώς και των μουσικών φαινομένων που παρουσιάζουν. Επίσης με ενδιέφερε το κατά πόσο αυτά εξυπηρετούν στην εφαρμογή της τεχνικής της εναρμόνισης με μπάσογραμμές. Για το κάθε τραγούδι αναλύεται η λογική εφαρμογή των θεωρητικών μέσων στην τεχνική της ανάπτυξης των μπάσογραμμών. Οι καταγραφές αυτές έγιναν με τη χρήση δυτικής σημειογραφίας προσαρμοσμένης στον τρόπο παιξίματος και τις ανάγκες της λαϊκής κιθάρας. Καθοδηγήθηκα από το έργο του Δημήτρη Μυστακίδη *Λαϊκή Κιθάρα, τροπικότητα και εναρμόνιση* το οποίο αποτελεί μια μέθοδο - σημείο αναφοράς για την εκμάθηση λαϊκής κιθάρας.

¹ Βλ. <https://epsetem.project.uoi.gr/> (Ημερομηνία επίσκεψης 24/4/2025).

Αναλύονται επτά τραγούδια για τα οποία προκύπτει μια προτεινόμενη συνοδεία με στοιχεία εναλλακτικής εναρμόνισης σε σχέση με πρώτες ή καθιερωμένες εκτελέσεις των τραγουδιών. Βασιζόμενη σε φαινόμενα όπως η τροπικότητα, οι έλξεις και πτώσεις, προτείνεται η προσθήκη μπασογραμμών και συγχορδίων που διαμορφώνουν μια διαφορετική συνοδευτική αισθητική.

Κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας μου, τα προβλήματα που αντιμετώπισα αφορούσαν το υλικό προς ανάλυση και είτε είχαν να κάνουν με τεχνικά θέματα παρατήρησης και καταγραφής είτε με καθαρά μουσικά ζητήματα. Συγκεκριμένα ήρθα αντιμέτωπος με την επιλογή της εκτέλεσης των κομματιών προς καταγραφή, μιας και συχνά συναντούσα διαφορετικές εκδοχές του τραγουδιού από πλευράς τονικότητας ή και καθαρότητας δεδομένου ότι μερικές προέρχονται από ζωντανές ηχογραφήσεις καταγεγραμμένες με παλιότερα τεχνικά μέσα.

Ως προς το μουσικό περιεχόμενο των τραγουδιών πολλές φορές αναγκάστηκα να προβώ σε καταγραφή ενός βασικού οργάνου μιας και οι εκτελέσεις ήταν συγκεχυμένες είτε λόγω της συνθήκης της ζωντανής ηχογράφησης, είτε από τεχνική αστοχία των μουσικών. Κάποιες φορές συναντάται η συνύπαρξη δυο ή παραπάνω φωνών της βασικής μελωδίας που δεν συμπίπτουν μιας και τα όργανα κινούνται πιο ελεύθερα με σκοπό να αποδώσουν πιο ελεύθερα τις μουσικές φράσεις. Στις περιπτώσεις αυτές καταγράφηκε εκείνη η φωνή που περιέγραφε με περισσότερη σαφήνεια την μελωδική ατμόσφαιρα του τραγουδιού. Το ίδιο ισχύει και για τις μελωδίες των τραγουδιστών σε σχέση με εκείνες των οργάνων. Ήταν βεβαίως λογικό να προκύψουν διαφορές μεταξύ των δυο αυτών ρόλων, μιας και οι ικανότητες ανθρώπινων φωνών και οργάνων διαφέρουν.

Όσον αφορά στο μουσικό περιεχόμενο της δομής των τραγουδιών περιορίστηκα στην καταγραφή της πρώτης μόνο στροφής του κάθε τραγουδιού καθώς θα προέκυπτε ζήτημα χώρου μιας και ανά στροφή εμφανίζονταν στυλιστικές διαφορές στη μορφή της βασικής μελωδίας. Η καταγραφή της πρώτης στροφής θεωρήθηκε αναγκαία και επαρκής για να αποδώσει τις στυλιστικές επιλογές των μουσικών και να αποτελέσει βάση για την εναρμονιστική προσέγγιση.

Στην παρούσα εργασία και στο κεφάλαιο 1 συναντάμε μια σύντομη ανασκόπηση της ιστορίας της λαϊκής κιθάρας ενώ αναδεικνύεται η περίπτωση του συνθέτη Βασίλη Τσιτσάνη που σηματοδοτεί τη στροφή στο λαϊκό τραγούδι. Γίνεται αναφορά στο Γιάννη Δέδε και το έργο του, οι εκτελέσεις του οποίου αποτελούν εδώ αντικείμενο μουσικολογικής ανάλυσης. Αναλύονται τα ζητήματα της τροπικότητας που διέπει τα τραγούδια και της εναρμόνισης και της μεθοδολογίας με την οποία αυτή αναπτύσσεται. Ακολουθεί υποκεφάλαιο σχετικά με τα

προαπαιτούμενα για κάποιον που ενδιαφέρεται να ασχοληθεί με την τεχνική της εναρμόνισης ενώ παρουσιάζονται και τα εργαλεία ανάλυσης υπό το πρίσμα των οποίων γίνεται η μουσικολογική ανάλυση και η εναρμονιστική προσέγγιση.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύονται μουσικολογικά εργαλεία που βρίσκουν εφαρμογή στη διαδικασία εναρμόνισης. Μουσικά εργαλεία όπως: διαστηματικές υπομονάδες, δρόμοι, συγχορδίες, πτώσεις, τονικά κέντρα και αρμονικός ρυθμός αποτελούν τα κριτήρια της διαδικασίας εναρμόνισης και της διαμόρφωσης της μπασογραμμής.

Στο τρίτο κεφάλαιο συναντάμε καταγραφές τραγουδιών με τη βασική μελωδία και τις εναρμονίσεις τους όπως αυτές προκύπτουν από τον Γιάννη Δέδε. Σε κάθε τραγούδι αντιστοιχεί μουσικολογική ανάλυση με τα φαινόμενα που παρατηρούνται.

Το τέταρτο κεφάλαιο περιέχει τις ίδιες καταγραφές εμπλουτισμένες με ένα ακόμη σύστημα εναλλακτικής εναρμόνισης στο οποίο ξεδιπλώνεται ένας αισθητικός αναστοχασμός σχετικά με την εναρμονιστική διαδικασία που αφορά στα αναλυόμενα τραγούδια.

Συνολικά στην εργασία αυτή γίνεται μια προσπάθεια παρατήρησης και προέκτασης των τεχνικών εναρμόνισης μέσω ενός δημιουργικού προβληματισμού και οι οποίες προκύπτουν με γνώμονα νέες αισθητικές προσεγγίσεις που εκπορεύονται απ' τις ανάγκες και τις προτάσεις της εποχής μας. Οι εναρμονίσεις αυτές αποτελούν αντικείμενο πειραματισμού και δεν έχουν κανέναν στόχο αισθητικής διόρθωσης των καθιερωμένων ηχογραφήσεων. Ο πειραματισμός μπορεί να αποτελέσει εφαλτήριο για την εκπαιδευτική διαδικασία μιας και είναι σε θέση να αποκρυσταλλώσει τις επιδιώξεις του εκπαιδευτικού που μέσα από την πειραματική έρευνα έχει την ευκαιρία να εφαρμόσει νέες τεχνικές βασιζόμενες στις παραδοσιακές.

1. Κεφάλαιο 1

1.1. Μια σύντομη ιστορία της λαϊκής κιθάρας

Η λαϊκή κιθάρα έπαιξε βασικό ρόλο στο αστικό λαϊκό τραγούδι σε ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο από τις αρχές του 20ού αιώνα κι είχε σημαντική επίδραση στη δημιουργία και την εξέλιξη του ρεμπέτικου και του λαϊκού τραγουδιού. Μέσα από τη δουλειά εμπνευσμένων λαϊκών μουσικών, η λαϊκή κιθάρα «κατάφερε να ξεπεράσει τις θεωρητικές δυσκολίες συνύπαρξης δύο φαινομενικά αταίριαστων μουσικών κόσμων, του κόσμου της Ανατολής και του κόσμου της Δύσης».²

Όργανο προσιτό σε όλους, η λαϊκή κιθάρα έγινε σταδιακά μέσο μιας ζωντανής κι αυθεντικής αισθητικής που εξελίχθηκε με το χρόνο καθώς προσαρμόστηκε στις αισθητικές, πολιτισμικές και κοινωνικές αλλαγές που προέκυψαν στον ελλαδικό χώρο. Με τις ιδιαίτερες τεχνικές κι αρμονικές δυνατότητές της καθώς και με την προσαρμοστική φύση της, συμμετείχε ενεργά στη διαμόρφωση κι εξέλιξη των μουσικών ταυτοτήτων του τόπου.³

Η κιθάρα φαίνεται πως έκανε την πρώτη της εμφάνιση στο λαϊκό αστικό τραγούδι στη Σμύρνη, μια πόλη-σταυροδρόμι διεθνών εμπορικών δραστηριοτήτων, η οποία δεχόταν διαρκώς πολιτισμικές επιρροές από κάθε γωνιά του κόσμου.⁴ Έτσι, εντάχθηκε σταδιακά στις Εστουδιαντίνες και τις μαντολινάτες, και κατ' επέκταση στο ρεμπέτικο και το ελαφρό τραγούδι. Προς τα τέλη του 19ου αιώνα, ο Βασίλης Σιδεράς συγκρότησε την πρώτη Εστουδιαντίνα, η οποία έκανε την εμφάνισή της στη Σμύρνη το 1898⁵ ως ορχήστρα που περιλαμβάνει ένα μαντολίνο, μια κιθάρα και δύο φουσαρμόνικες (ο Κουνάδης με τον όρο «φουσαρμόνικες» αναφέρεται στην αρμόνικα, πρόγονο του ακορντεόν).⁶ Εκτός από τη γνωστή μορφή της κιθάρας, συναντάμε επίσης την κιθάρα με διπλό μπράτσο, με 1 ή 2 μπάσες χορδές με δυνατότητα χαμηλότερου κουρδίσματος.

² Μυστακίδης Δημήτρης, Κοκκώνης Γιώργος, Ζουμπούλη Μαρία, *Δελτίο στοιχείου άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, Λαϊκή Κιθάρα*, Άρτα, Μάιος 2020, σελ. 1.

³ Ο. π., σελ. 3.

⁴ Καλυβιώτης Αριστομένης, *Σμύρνη, η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*, Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα, 2002, σελ. 90.

⁵ Ορδουλίδης Νίκος, «Οι ελληνικές εστουδιαντίνες», *Μικρασιατικά Χρονικά*, τ. 25 (2024), σ. 287-302. Βλ. και Ευαγγέλου Αθ. Γιώργος, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξή της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008, σελ. 11.

⁶ Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, τ. Α, Κατάρτι, Αθήνα, 2001, σελ. 295.



Εικόνα 1: Καρτ Ποστάλ «Εστονδιαντίνα της Ανατολής» (Τα Πολιτάκια).⁷

Οι μουσικοί που δραστηριοποιούνταν στη Σμύρνη διατηρούσαν ένα σύστημα αμοιβαίας επικοινωνίας και καλλιτεχνικής ανταλλαγής. Μετά την καταστροφή του 1922, αυτό το δίκτυο μουσικών μεταφέρθηκε κι εντάχθηκε στον ελληνικό χώρο, όπου συνέχισε την καλλιτεχνική του δραστηριότητα κάτω από νέες συνθήκες. «Λόγω του αδιαμφισβήτητου επαγγελματισμού τους οι ταλαντούχοι και δεξιότεχνες αυτοί Σμυρνιοί, ήδη γνωστοί στον κόσμο της νεοσύστατης μουσικής βιομηχανίας, γρήγορα θα αναλάβουν διευθυντικές θέσεις στις εταιρίες γραμμοφώνησης και ούτε λίγο ούτε πολύ και θα σηκώσουν τελικά στους ώμους τους όλη τη μετέπειτα εγχώρια παραγωγή».⁸

Η «σχολή του Πειραιά» (η τετράς των Μάρκου Βαμβακάρη, Ανέστη Δελιά, Γιώργου Μπάτη και Στράτου Παγιουμτζή) καθιερώθηκε στον ελλαδικό χώρο από τα μέσα της δεκαετίας του 1930 και εξής. Παράλληλα με τις σαφείς αποκλίσεις της από τη σμυρναϊκή μουσική παράδοση, επέφερε ριζικές μεταβολές στο τοπίο της αστικής λαϊκής μουσικής στην Ελλάδα.

⁷ Κουνάδη Αρχείο, καρτ ποστάλ "Estudiantina d' Orient, Dirigée par M. Basile Sideris", 2019, <https://vmrebetiko.gr/item?id=726> (Ημερομηνία επίσκεψης 24/4/25).

⁸ Κοκκώνης Γιώργος, αδημοσίευτο κείμενο από εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου *Αγροτική Κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, αναφορά στο Ευαγγέλου Αθ. Γιώργος, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928- 1955 και η εξέλιξή της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008, σελ. 12.

Με τον καιρό, τα παραδοσιακά όργανα όπως το βιολί, το σαντούρι και το ούτι υποχώρησαν και αντικαταστάθηκαν από το μπουζούκι και τον μπαγλαμά, ενώ η κιθάρα αναδείχθηκε ως βασικό συνοδευτικό στοιχείο της νέας μουσικής έκφρασης. Παράλληλα, προέκυψε μια σταδιακή απομάκρυνση από τα τροπικά και μικροτονικά στοιχεία της ανατολικής μουσικής παράδοσης, καθώς η συγκερασμένη φύση της κιθάρας και των μπουζουκομπαγλαμάδων επέβαλε διαφορετικές μελωδικές και αρμονικές προσεγγίσεις, αποδυναμώνοντας τη χρήση των μακάμ. Αυτή η διαδικασία κατέληξε σε έναν πλήρη συγκερασμό του αστικού λαϊκού ήχου, ιδιαίτερα μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1930, όταν τα παραδοσιακά όργανα αποσύρθηκαν προς όφελος των μπουζουκιών και των οργάνων με συγκερασμένη κλίμακα.

Μέσα σε αυτό το κλίμα, η κιθάρα, η οποία στην αρχική της χρήση περιοριζόταν σε απλές, χαμηλές νότες με στατικό ρόλο, εξελίχθηκε σιγά σιγά σε αρμονικό στήριγμα του συνόλου, προσφέροντας πλέον πλούσιες συγχορδίες με κάθετη αρμονία κι ενδιαφέρουσα μπασογραμμή. Έτσι αναπτύχθηκαν διάφορες τεχνικές όπως αυτή της τσιμπητής κιθάρας η οποία προϋπήρχε στην Αμερική όπου ο μουσικός παίζει κυρίως με τα δάχτυλα (ή νύχια), αντί για πένα και που χρησιμοποιείται συχνά για να παίζει μπασο-συνοδεία. Παράλληλα η κιθάρα χρησιμοποιήθηκε και ως μέσο για ρυθμικό ισοκράτη και αρμονική συνοδεία των τραγουδιών και σταδιακά πήρε και σολιστικό ρόλο.⁹

Με την περιοδολόγηση του ρεμπέτικου έχουν ασχοληθεί πολλοί μελετητές όπως ο Ηλίας Πετρόπουλος,¹⁰ ο Στάθης Δαμιανάκος,¹¹ ο Ντίνος Χριστιανόπουλος,¹² ο Στάθης Gauntlett¹³ κ. ά. Στη σύντομη αυτή αναφορά του ρόλου της λαϊκής κιθάρας στα πλαίσια αυτής της εργασίας θα χρησιμοποιήσουμε την αναφορά κατά δεκαετίες.

Η δεκαετία του 1930 θεωρείται χρυσή δεκαετία για το ρεμπέτικο. Η βασική μορφή του συνόλου ήταν ένα κουαρτέτο: κιθάρα, μπουζούκι, μπαγλαμάς, φωνή (ή 2 φωνές). Η κιθάρα καθιερώθηκε ως βασικό συνοδευτικό όργανο στις κομπανίες. Από τη μια πλευρά ο ρόλος της ήταν να συνοδεύει με σταθερά ακόρντα και από την άλλη να στηρίζει αρμονικά τις φωνές και το μπουζούκι. Σημαντικές μορφές αυτής της εποχής ήταν ο Στράτος Παγιουμτζής και Ανέστης

⁹ Πάνω στον πρωταγωνιστικό ρόλο της κιθάρας παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η εξής εργασία: Παπαγεωργίου Γιάννης, *Η κιθάρα ως σολιστικό όργανο στο ρεμπέτικο τραγούδι από το 1900 έως το 1950 υπό το πρίσμα σημαντικών καθαριστών*. Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, ΑΜ 38/08, Θεσσαλονίκη, 2012.

¹⁰ Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος, Αθήνα, 1979.

¹¹ Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον (πρώτη έκδοση Ερμείας 1967), Αθήνα, 2001.

¹² Χριστιανόπουλος Ντίνος, *Ιστορική και αισθητική διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού*, Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη, 1961.

¹³ Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Πρόλογος - Μετάφραση Κώστας Βλησίδης, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2001.

Δελιάς οι οποίοι κυρίως έπαιζαν συνοδευτικά. Ο Σπύρος Περιστερής με τη σειρά του έφερε μια πιο οργανωμένη αρμονική λογική στην κιθάρα.

Την ίδια εποχή η πρόκληση του Αμερικανού ονείρου οδήγησε ένα μεγάλο αριθμό Ελλήνων μεταναστών προς τις ΗΠΑ ανάμεσα στο 1893 και στο 1924. Η μετάβασή τους στην Αμερική συνέβαλε στο να ταξιδέψει το ελληνικό τραγούδι στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού ωκεανού και συχνά να επηρεαστεί και από τις εκεί επιρροές (όπως για παράδειγμα τα τραγούδια του Μανώλη Χιώτη όπου η κιθάρα αποκτά κάποιες φορές σολιστικό ρόλο και σαφείς αρμονικές επιρροές).¹⁴

Ενώ τα πρώτα ρεμπέτικα τραγούδια μιλούν κυρίως για παρανομία και έρωτα, με λίγες κοινωνικές αναφορές, ένα σημαντικό γεγονός έρχεται να ταρακουνήσει τον χώρο: το 1936 το τραγούδι "Βαρβάρα" του Τούντα λογοκρίνεται και το 1937 επιβάλλεται λογοκρισία από το καθεστώς Μεταξά. Έτσι, αλλάζει το περιεχόμενο: οι στίχοι παύουν να μιλούν για χασίσι, τεκέδες και ναργιλέδες.¹⁵

Η δεκαετία του 1940 σημαδεύεται βεβαίως από τον πόλεμο και την κατοχή. Έτσι, η παραγωγή τραγουδιών στη δισκογραφία είναι μειωμένη, αλλά παρ' όλα αυτά, είναι πολλοί οι μουσικοί που συνεχίζουν να δημιουργούν νέα τραγούδια: ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Γιώργος Μητσάκης, ο Κώστας Ρούκουνας κ. ά.

Κατά τη δεκαετία του 1950 το ρεμπέτικο τραγούδι γίνεται σταδιακά λαϊκό για να ικανοποιήσει νέες αισθητικές προσδοκίες. Έτσι εξελίσσεται και ο ρόλος της κιθάρας: Εμφανίζονται σολιστικά στοιχεία που περιέχουν μικρές εισαγωγές και όχι απλώς ακκόρντα, όπως παλιά. Επίσης ο ρόλος της παίρνει πολλαπλές μορφές καθώς αναλαμβάνει τη συνοδεία, αρμονία αλλά και διαλόγους με το μπουζούκι. Παράλληλα η οργανοποιία εξελίσσεται και τα όργανα έχουν καλύτερο και πιο καθαρό ήχο.

Κατά τη δεκαετία του 1960 η λαϊκή κιθάρα φτάνει στο ζενίθ της. Τραγούδια, ηχογραφήσεις και γενικότερη δημιουργία. Μάλιστα μερικές φορές υπάρχει διπλή κιθάρα σε κάποιες ηχογραφήσεις, μια για το ρυθμό και μια δεύτερη για την αρμονία ή τα σολιστικά περάσματα. Οι κιθαρίστες – ενορχηστρωτές που διακρίνονται εκείνη την εποχή είναι οι: Αλέκος Χρυσοβέργης, Γιάννης Δέδες. Σε ολόκληρη την πορεία του λαϊκού τραγουδιού, «η

¹⁴ Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, τ. Β, Κατάρτι, Αθήνα, 2003, σελ. 199.

¹⁵ Βρουλάκης Λυκούργος, *Η διαδρομή του ρεμπέτικου τραγουδιού στον χρόνο*, Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2012, σελ.8.

κιθάρα δεν παύει να αποτελεί τη θεμέλιο λίθο της εκάστοτε ορχήστρας, πάνω στην οποία “έχτιζαν” τη μελωδία οι σολίστες και “ακουμπούσαν” φωνητικά οι τραγουδιστές». ¹⁶

Από το 1970 και μετά η κιθάρα ακολουθεί την ενορχηστρωτική μόδα και είναι συχνά ενισχυμένη, πιο «καθαρή», με περισσότερα αρμονικά περάσματα και λιγότερη «βρωμιά», καθώς από το πάλκο περνάει πολύ πιο συχνά στο στούντιο όπου οι απαιτήσεις καθαρότητας γίνονται μεγαλύτερες. Το λαϊκό τραγούδι γίνεται έτσι πιο ενορχηστρωμένο αλλά η κιθάρα συνεχίζει να διατηρεί τον ρόλο της. Επίσης συχνά από το 1970 και μετά η κιθάρα αντικαθίσταται από την ηλεκτρική κιθάρα η οποία κατέχει έναν ρόλο σολιστικό και ταυτόχρονα αρμονικό και ρυθμικό με κυριότερους κιθαρίστες αυτού του στυλ τους Κώστα Πρέντζα, Κώστα Γιακέ, Κώστα Σούκα, Κώστα Πίτσο κ. ά.

Η δισκογραφία της λαϊκής κιθάρας

Η δισκογραφία της λαϊκής κιθάρας παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον: «Κατά την προπολεμική περίοδο, σε σύνολο κυκλοφορίας 30.000 δίσκων, η λαϊκή κιθάρα συμμετέχει με κυρίαρχο συνοδευτικό ρόλο τουλάχιστον σε 20.000. Πρωταγωνιστικό ρόλο έχει σε ένα μικρότερο ποσοστό, ενώ σε ένα ακόμη μικρότερο (100 περίπου δίσκοι) μονοπωλεί την ηχογράφιση. Μεταπολεμικά, η λαϊκή κιθάρα συνεχίζει να ηχογραφείται μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1960, οπότε αντικαθίσταται από άλλους τύπους κιθάρας και κυρίως από άλλες τεχνικές εκτέλεσης και χάνεται η ιδιαιτερότητά της». ¹⁷ Συγκεκριμένα, μέχρι τη δεκαετία του 1960 η κιθάρα συμμετέχει σχεδόν κατά 100% στις ηχογραφήσεις του ρεμπέτικου και του λαϊκού τραγουδιού. ¹⁸

Ο πρώτος κιθαρίστας που καταγράφεται ονομαστικά στη δισκογραφία είναι ο Σωτήρης Χλιμίντζας, τραγουδιστής του μελοδράματος, ο οποίος συνοδεύει με κιθάρα τις πρώτες οργανωμένες ηχογραφήσεις του 1922 για τη His Master's Voice, οι οποίες τυπώθηκαν στη Βρετανία. Από το 1926, εμφανίζεται ο Ιωάννης Ντάβος, πρωτοπόρος του μεσοπολέμου, που συνεργάζεται με μεγάλες ορχήστρες όπως των Τούντα και Βιτάλη. Λίγο αργότερα, κιθαρίστες όπως ο Καρίπης και ο Σκαρβέλης ξεχωρίζουν για την τεχνική και το ύφος τους,

¹⁶ Πρωτόπαππας Νίκος, «Η καταλυτική επιρροή του Γιάννη Δέδε», *Λαϊκό τραγούδι*, τ. 18, Δεκέμβριος 2006, σελ. 35.

¹⁷ Μυστακίδης Δημήτρης, Κοκκώνης Γιώργος, Ζουμπούλη Μαρία, *Δελτίο στοιχείου άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, Λαϊκή Κιθάρα*, Άρτα, Μάιος 2020, σελ. 5.

¹⁸ Κοντογιάννης Γιώργος, «Η κιθάρα στο λαϊκό τραγούδι», *Λαϊκό τραγούδι*, τ. 18, Δεκέμβριος 2006, σελ. 27.

διαμορφώνοντας μια νέα αισθητική και καθιερώνοντας την κιθάρα ως βασικό όργανο στις λαϊκές ηχογραφήσεις.¹⁹

Στην ευρύτερη ελληνική δισκογραφία για λαϊκή κιθάρα συναντάμε ενδεικτικά τους εξής κιθαρίστες (με χρονολογική σειρά εμφάνισης): Κώστας Δούσας, Α. Κωστής (Κώστας Μπέζος), Γιώργος Κατσαρός (Θεολογίτης), Κώστας Καρίπης (Καριπόπουλος), Κώστας Σκαρβέλης, Βαγγέλης Παπάζογλου, Γιάννης Κωνσταντινίδης, Δημήτρης Σπιτάμπελος, Ιωάννης Σταμούλης (Μπιρ Αλλάχ), Ηλίας Ποτοσίδης, Γιάννης Κυριαζής, Σπύρος Περιστέρης, Στέλιος Χρυσίνης, Πάνος Πετσάς, Σταύρος Πλέσσας, Γιάννης Δέδες, Μάριος Κώστογλου. Επίσης σπουδαίοι κιθαρίστες ήταν και οι σολίστες του μπουζουκιού όπως ο Μανώλης Χιώτης, ο Γιάννης Σταματίου (Σπόρος) και ο Δημήτρης Στεργίου (Μπέμπης).²⁰

Οι σπουδές στη λαϊκή κιθάρα

Τα τελευταία 25 χρόνια η λαϊκή κιθάρα έχει γίνει όλο και πιο δημοφιλής, κι έχει αναπτυχθεί ένα μεγάλο ενδιαφέρον πάνω στο ρεπερτόριο και τις τεχνικές εκτέλεσης. Έτσι, η διδασκαλία της προστέθηκε σταδιακά σε προγράμματα μουσικών σχολών, ωδείων και πολιτιστικών φορέων. Η πρώτη φορά που η λαϊκή κιθάρα μπήκε οργανωμένα στην ακαδημαϊκή εκπαίδευση, καθώς και στο πεδίο της έρευνας, ήταν στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, το οποίο αργότερα έγινε Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Εκεί, η λαϊκή κιθάρα διδάσκεται πλέον όχι μόνο σε προπτυχιακό, αλλά και σε διδακτορικό επίπεδο.

Παράλληλα, το Εργαστήριο Έντυπης και Ψηφιακής Τεκμηρίωσης της Ελληνικής Μουσικής (ΕΨΕΤΕΜ) που ανήκει στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, αποτελεί ένα σημαντικό πυρήνα για τη μελέτη και τη διδασκαλία της λαϊκής κιθάρας.

Αξίζει επίσης να αναφερθεί ότι το Φεβρουάριο του 2015, με πρωτοβουλία του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, λειτούργησε Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών στη λαϊκή κιθάρα, το οποίο τράβηξε το ενδιαφέρον πολλών φοιτητών τόσο του εσωτερικού όσο και του εξωτερικού.²¹

¹⁹ Μυστακίδης Δημήτρης, Κοκκώνης Γιώργος, Ζουμπούλη Μαρία, *Δελτίο στοιχείου άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, Λαϊκή Κιθάρα*, Άρτα, Μάιος 2020, σελ. 5 και 6.

²⁰ Ευαγγέλου Αθ. Γιώργος, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928- 1955 και η εξέλιξή της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008, σελ. 7.

²¹ Μυστακίδης Δημήτρης, Κοκκώνης Γιώργος, Ζουμπούλη Μαρία, *ό. π.*, σελ. 7.

Ένα σημαντικό γεγονός που πυροδότησε το ιδιαίτερο ενδιαφέρον γύρω από τη λαϊκή κιθάρα αυτά τα τελευταία χρόνια ήταν και η έκδοση του δίσκου του Δημήτρη Μυστακίδη *16 ρεμπέτικα με κιθάρα* από τις εκδόσεις Music Corner το 2006. «Η αποδοχή που είχε ο δίσκος, αλλά και η συνέχεια, με πάρα πολλές συναυλίες αποκλειστικά με λαϊκές κιθάρες, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, σηματοδότησε μια νέα δυναμική. Ακολούθησε μια σημαντική δισκογραφική δραστηριότητα, πάντα αποκλειστικά με λαϊκές κιθάρες, που υποστηρίχτηκε από σημαντικούς Έλληνες ερμηνευτές και ένα μεγάλο ρεύμα νέων κιθαριστών, που μελετούν και εξειδικεύονται στο αντικείμενο.»²² Λίγα χρόνια αργότερα, το βιβλίο του Δημήτρη Μυστακίδη «*Η λαϊκή κιθάρα, Τροπικότητα και εναρμόνιση*» που εκδόθηκε στη Θεσσαλονίκη το 2013 αποτέλεσε ένα σημαντικό σημείο αναφοράς για τους μελετητές της λαϊκής κιθάρας.²³

Μεγάλη συνεισφορά για τη λαϊκή κιθάρα και το ρεπερτόριό της αποτελεί και η πρόσφατη έκδοση των Σταύρου Κουρούση και Κωνσταντίνου Κοπανιτσάνου *η λαϊκή κιθάρα στις 78 στροφές*²⁴ όπου και επισυνάπτεται πλούσια βιβλιογραφία.

²² Μυστακίδης Δημήτρης, Κοκκώνης Γιώργος, Ζουμπούλη Μαρία, *Δελτίο στοιχείου άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, Λαϊκή Κιθάρα*, Άρτα, Μάιος 2020, σελ. 3.

²³ Μυστακίδης Δημήτρης, *Λαϊκή κιθάρα, τροπικότητα & εναρμόνιση*, Πριγκηπέσσα, 2013.

²⁴ Κουρούσης Σταύρος, Κοπανιτσάνος Κωνσταντίνος, *Η λαϊκή κιθάρα στις 78 στροφές*, Η ιστορία της ελληνικής μουσικής, 2022.

1.2. Ο Τσιτσάνης και η μετάβαση στο λαϊκό

Ο Βασίλης Τσιτσάνης γεννήθηκε στα Τρίκαλα στις 18 Ιανουαρίου 1915. Ξεκίνησε την πορεία του ως ρεμπέτης και στη συνέχεια καθιερώθηκε ως ο δημιουργός του «νέου» λαϊκού τραγουδιού. Με τα χρόνια μετατράπηκε σε «δάσκαλο», σε «εθνικό ήρωα» και σε έναν καλλιτέχνη που συμβόλισε και επηρέασε βαθιά τον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό.²⁵ Σηματοδότησε το πέρασμα από το παραδοσιακό ρεμπέτικο προς το λαϊκό τραγούδι. Έκλεισε την καλλιτεχνική του διαδρομή ως σύμβολο της αυθεντικής ελληνικότητας, ως καλλιτέχνης που αποτύπωσε μέσα από τη μουσική του το ψυχικό σθένος και τις δοκιμασίες του ελληνικού λαού και ονομάστηκε ως «η ενσάρκωση των καημών του Νεοέλληνα» (Ακρόπολις: 19/1/84).²⁶

Η δισκογραφική καριέρα του Τσιτσάνη περιέχει περισσότερες από 550 ηχογραφήσεις, κι εκτείνεται από το 1936 έως το 1983.²⁷ Το Μουσείο Τσιτσάνη στα Τρίκαλα αποτελεί ένα σημείο αναφοράς για τη μελέτη του έργου του και το 1^ο Πανελλήνιο Τσιτσανικό Συνέδριο²⁸ που διοργανώθηκε από τον Δήμο Τρικκαίων το 1998 αποτέλεσε ένα γεγονός ιδιαίτερης βαρύτητας γύρω από τη μουσική του μαζί με την ίδρυση της Πολιτιστικής Εταιρείας Μουσικής «Βασίλης Τσιτσάνης».²⁹ Όσον αφορά στο εξωτερικό, τα πιο σημαντικά ορόσημα είναι η χρήση του τραγουδιού του «Νέο Μινόρε» στην ταινία «Mighty Aphrodite» του Woody Allen το 1995 καθώς και το γαλλικό βραβείο Charles Cross το 1985 για τον δίσκο *Το Χάραμα*³⁰, που πήρε την ονομασία του από το γνωστό κέντρο όπου ο Τσιτσάνης έπαιζε τα τελευταία 14 χρόνια της ζωής του.

Η συμβολή του Τσιτσάνη στη διαμόρφωση της νεότερης ελληνικής μουσικής υπήρξε καθοριστική, με την επιρροή του να μεγαλώνει με τα χρόνια. Το ρεμπέτικο εντάχθηκε στο λαϊκό τραγούδι και μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο τα νέα ρεμπέτικα χαρακτηρίστηκαν «νέα λαϊκά». Τα παλιά ρεμπέτικα, με το ακατέργαστο και συχνά αμφιλεγόμενο περιεχόμενό τους, παραμερίστηκαν. Ο Τσιτσάνης ανανέωσε το είδος, προσδίδοντας στα τραγούδια πιο ήπια και ευγενή θεματολογία, κάνοντάς τα αποδεκτά σε ευρύτερο κοινό και θέτοντας τα θεμέλια της σύγχρονης ελληνικής λαϊκής μουσικής.

²⁵ Michael Despina, *Tsitsanis and the birth of the "new" laiko and the birth of the "new" laiko tragoudi*, Modern Greek Studies (Australia and New Zealand), vol. 4, 1996, σελ. 72.

²⁶ Ο. π., σελ. 86.

²⁷ Ορδουλίδης Νίκος, *Ο ρόλος του Βασίλη Τσιτσάνη στην εξέλιξη του ελληνικού αστικού τραγουδιού*, Ομιλία στην Ελληνογαλλική Σχολή «Ευγένιος Ντελακρουά», Αθήνα, 2013, σελ. 2.

²⁸ Ρήγα Αναστασία-Βαλεντίνη (επιμέλεια), Βασίλης Τσιτσάνης, *Ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης*, Α Πανελλήνιο Τσιτσανικό Συνέδριο, Πρακτικά συνεδρίου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003.

²⁹ Ορδουλίδης Νίκος, *ό. π.*, σελ. 1.

³⁰ Γαλλικός τίτλος δίσκου: *Grèce: Hommage A Tsitsanis, Bouzouki*, Ocora Radio France, Paris, 1984.

Έφερε το λαϊκό τραγούδι πιο κοντά στη δυτική μουσική ενσωματώνοντας περισσότερα στοιχεία δυτικής αρμονίας. Ο ίδιος απέφευγε να μιλήσει για «ρεμπέτικο»³¹ τραγούδι και προτιμούσε τον όρο «λαϊκό».³² Σε μια συνέντευξη του 1951, απομακρύνεται από το «ρεμπέτικο», αποκαλεί τον εαυτό του «λαϊκό συνθέτη» και παρουσιάζεται σαν ένας συνειδητός μεταρρυθμιστής της λαϊκής μουσικής, που απέβαλε τα ανεπιθύμητα ανατολίτικα στοιχεία και της έδωσε μουσικό και ποιητικό βάθος.³³

Με το έργο του έδωσε ένα νέο ρόλο στη φωνή μέσα στον λαϊκό χώρο και τα τραγούδια του έγιναν πιο εύκολα να τα τραγουδήσει το ευρύ κοινό. Έτσι, τραγουδήθηκαν από όλες τις κοινωνικές τάξεις κι η μουσική του έγινε σταδιακά μέρος της ελληνικής ταυτότητας και της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς.

Συνεργάστηκε με πάρα πολλούς και σπουδαίους μουσικούς μεταξύ των οποίων διακρίνουμε τους εξής:

- Μαρίκα Νίνου, η οποία συνέδεσε το όνομά της με τις συνθέσεις του Τσιτσάνη κυρίως τη δεκαετία του 1950.
- Σωτηρία Μπέλλου, με την οποία ο Τσιτσάνης ηχογράφησε πολλά από τα πιο δραματικά τραγούδια του.
- Πρόδρομος Τσαουσάκης, λαϊκός τραγουδιστής και βασικός συνεργάτης του Τσιτσάνη ειδικά την περίοδο του Εμφυλίου και λίγο αργότερα.
- Ρόζα Εσκενάζυ, η οποία ήταν πιο γνωστή για την προπολεμική της καριέρα και συνεργάστηκε και με τον Τσιτσάνη σε αρκετές περιπτώσεις.
- Γιώτα Λύδια, η οποία υπηρέτησε το πιο «ήπιο» λαϊκό ρεπερτόριο του Τσιτσάνη.

Στη μουσική του Τσιτσάνη η λαϊκή κιθάρα κατείχε έναν ενδιαφέροντα ρόλο, όπως θα δούμε στη μελέτη που θα ακολουθήσει και συγκεκριμένα συνεργάστηκε εκτενώς με τον λαϊκό κιθαρίστα Γιάννη Δέδε μεταξύ άλλων.

Τα τραγούδια του σημάδεψαν την ιστορία της Ελλάδας: η «Συννεφιασμένη Κυριακή», που γράφτηκε μέσα στο «Ουζερί Τσιτσάνης» το 1943, έγινε σήμα κατατεθέν κατά τη διάρκεια της Κατοχής καθώς θεωρήθηκε το σύμβολο της μελαγχολίας και του πόνου του ελληνικού

³¹ Για την προτίμηση στον όρο «λαϊκό» αντί στον όρο «ρεμπέτικο» έχει ενδιαφέρον και η παρακάτω τοποθέτηση: Anagnostou Panagiota, *Les représentations de la société grecque dans le rebetiko*, Διδακτορική διατριβή, Université Montesquieu-Bordeaux IV, 2011.

³² Ordoulidis Nikolaos, *The Recording Career of Vasilis Tsitsanis (1936-1983). An Analysis of his Music and the Problems of Research into Greek Popular Music*, The University of Leeds School of Music, 2012, σελ. 19.

³³ Δεμερτζόπουλος Χρήστος, Παπαθεοδώρου Γιάννης (επιμ.), *Συνηθισμένοι άνθρωποι. Μελέτες για τη Λαϊκή και τη Δημοφιλή Κουλτούρα*, Οικονόμου Λεωνίδα, *Το «ρεμπέτικο» και το «λαϊκό» τραγούδι στις κοινωνικές επιστήμες και στη δημόσια σφαίρα*, Opportuna, 2001, σελ. 289.

λαού εκείνης της περιόδου. Η «Αχάριστη» (1947) συμβόλισε την τάση του μεταπολεμικού τραγουδιού να γίνεται προσιτό σε ευρύτερα στρώματα της κοινωνίας, καθώς αφορούσε ένα κοινό θέμα: την απογοήτευση στον έρωτα. Το «Κάνε Λιγάκι Υπομονή» γράφτηκε κατά την Κατοχή, γύρω στο 1942-43, ηχογραφήθηκε το 1948 και περνούσε ένα μήνυμα ελπίδας στο λαό που υπέφερε τις κακουχίες του πολέμου. Με τον καιρό έγινε ένα σύμβολο για κάθε εποχή δυσκολίας στην Ελλάδα. Το τραγούδι «Μαύρα Ρούχα» συνδέθηκε με την απώλεια αγαπημένων προσώπων κατά την πόλεμο. Ο κατάλογος των τραγουδιών είναι βεβαίως πολύ μεγάλος, αλλά ο κοινός τους παρονομαστής είναι η θεματολογία που αγγίζει ολόκληρη την κοινωνία.

1.3. Η συνεισφορά του Γιάννη Δέδε στη λαϊκή κιθάρα

Ο Γιάννης Δέδες ήταν ένας από τους σημαντικότερους λαϊκούς κιθαρίστες του 20ου αιώνα στην Ελλάδα. Δραστηριοποιήθηκε τόσο στο ρεμπέτικο όσο και στο λαϊκό μουσικό χώρο, και είναι ιδιαίτερα γνωστός για τη συνεργασία του με τον Τσιτσάνη.

Οι βιογραφικές πληροφορίες που έχουμε στη διάθεσή μας είναι αρκετά περιορισμένες και βεβαίως οι περιορισμένες διαθέσιμες πηγές είναι πολύτιμες. Η ημερομηνία γέννησής του δεν είναι εφικτό να οριστεί με τα δεδομένα που διαθέτουμε. Γνωρίζουμε όμως πως έφυγε από τη ζωή στις 24 Φεβρουαρίου 2011, όπως φαίνεται από το μήνυμα που απέστειλε η εγγονή του Ιωάννα Γκιολέ στο blogspot «Rebet Cafe».³⁴

Η ανεύρεση όλων των ηχογραφήσεων στις οποίες συμμετείχε ο Γιάννης Δέδες είναι επίσης δύσκολη υπόθεση, καθώς ιδιαίτερα στις δεκαετίες του 1950 και 1960 δεν αναγράφονταν στους δίσκους τα ονόματα όλων των μουσικών.

Κάποιες από τις γνωστές και πιο σημαντικές ηχογραφήσεις του με μουσική του Βασίλη Τσιτσάνη είναι οι εξής:

- *Δώδεκα Νέες Λαϊκές Δημιουργίες* (CBS, 83406, 1978)

Πρόκειται για έναν δίσκο του Τσιτσάνη, όπου ο Δέδες συμμετείχε στην κιθάρα.

- *Το Χάραμα – Τραγούδια & Ταξίμια* (Venus-Tzina, SV 35, 1980)

Πρόκειται για ζωντανή ηχογράφηση στο κέντρο Χάραμα στην Καισαριανή, με τον Τσιτσάνη. Ο Γιάννης Δέδες συμμετέχει ως κιθαρίστας, μαζί με τον Μπάμπη Μαλίδη στον μπαγλαμά.

- *Λιτανεία* (Venus-Tzina, SV 75, 1983)

Πρόκειται για τον τελευταίο δίσκο του Τσιτσάνη, όπου ο Δέδες συμμετείχε στην κιθάρα.

Αξίζει να σημειωθεί πως ο Δέδες συμμετείχε επίσης ως κιθαρίστας σε ηχογραφήσεις παραδοσιακών τραγουδιών με τον Στέλιο Καζαντζίδη τις χρονιές 1960-1962. Βρίσκουμε

³⁴ https://rebetcafe.blogspot.com/2011/03/blog-post_19.html (Ημερομηνία επίσκεψης 23/04/2025).

επίσης ηχογραφήσεις όπου αναγράφεται το όνομά του όπως σε δίσκους 78 στροφών της εταιρείας Fidelity, πιθανώς από το 1960.³⁵

Αυτό που μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα στην περίπτωση του Δέδε είναι το προσωπικό ύφος του παιξίματός του που διακρίνεται για την καθαρότητα του ήχου του, τη ρυθμική ακρίβεια και την ικανότητά του να υποστηρίζει με την κιθάρα του το σύνολο. Παραθέτουμε εδώ τη γλαφυρή μαρτυρία του Νίκου Πρωτόπαππα όσον αφορά τον Δέδε: «Το παίξιμο του αυστηρό, λιτό, αλλά και γλυκό, είχε τέτοια αμεσότητα που “έβγαине” από τους δίσκους και είχες την εντύπωση πως καθότανε δίπλα σου και έπαιζε».³⁶

Πιο αναλυτικά, ο Δέδες με το παίξιμό του στόχευε να ενισχύσει το τραγούδι (φωνή) συνοδεύοντάς το, καθώς και να ακολουθήσει το μπουζούκι ώστε να συμβάλει στην ομοιόμορφη ροή του τραγουδιού. Το αισθητικό του κριτήριο ήταν το μέτρο και η απλότητα που του προσέφεραν τη δυνατότητα να είναι σε θέση να κρατήσει τον ρυθμό με σταθερότητα.

Όσον αφορά τις ρυθμικές λεπτομέρειες, ο ίδιος φρόντιζε να είναι μουσικά παρών συνοδεύοντας το τραγούδι, αλλά στο παίξιμό του άφηνε και κάποια σημεία όπου η κιθάρα έπαιρνε κάποιες «ανάσες». Αυτό το πετύχαινε χρησιμοποιώντας νότες με διάφορες διάρκειες, όπως θα δούμε πιο λεπτομερώς κατά την ανάλυση των τραγουδιών που θα ακολουθήσουν.

Έτσι, στο παίξιμό του δημιουργούσε ενδιαφέρουσες μπασογραμμές οι οποίες συνέδεαν τις συγχορδίες μεταξύ τους και παράλληλα αναδείκνυαν ή τόνιζαν τις συγχορδίες που ο ίδιος ήθελε να αναδείξει. Η μπασογραμμή ως τεχνική έδινε ταυτόχρονα μια διακριτική φωνή (έναν ιδιαίτερο ρόλο) στην κιθάρα. Το παίξιμό του όσον αφορά τον ρυθμό δεν ήταν αυστηρό, όπως μπορεί κανείς να ακούσει στις ηχογραφήσεις που διαθέτουμε. Ο ρυθμός συχνά διακρινόταν από ένα μικρό λίκνισμα, ένα μικρό «τράβηγμα», κάτι που προσδίδει μια ιδιαιτερότητα στην ερμηνεία του.

Ο ρόλος του ως κιθαρίστα μέσα στο σύνολο ήταν σε γενικές γραμμές κομβικός, γιατί αυτό που τον ενδιέφερε ήταν η παρουσία του μέσα στην ορχήστρα και ο τρόπος με τον οποίο η κιθάρα συνέβαλε στο να «δέσουν» όλα τα όργανα μεταξύ τους. Παράλληλα, όταν η φωνή ερχόταν στο προσκήνιο, η κιθάρα υποχωρούσε για να της παραχωρήσει τον κατάλληλο χώρο. Θα έλεγε κανείς πως ο κιθαρίστας είχε εμμέσως ρόλο ενορχηστρωτή και συντονιστή του ορχηστρικού συνόλου.

³⁵ Βλ. σχετικές δισκογραφικές αναφορές: «Τα δυο σου χέρια να κρατώ» (Συρτός Αποκορονιώτικος), δίσκος 78 στροφών Fidelity (FG 173, Κωδικός δίσκου 77085) και «Διαβάζω μέσ' στα μάτια σου» (Συρτός Ηρακλειώτικος), δίσκος 78 στροφών Fidelity (FG 176, Κωδικός δίσκου 77085) αμφότερα με τον Καλομοίρη Γιώργο στη λύρα και τον Μανιαδάκη Νίκο στο τραγούδι (<https://www.greekdiscography.gr>. Ημερομηνία επίσκεψης 23/04/2025).

³⁶ Πρωτόπαππας Νίκος, «Η καταλυτική επιρροή του Γιάννη Δέδε», *Λαϊκό τραγούδι*, τ. 18, Δεκέμβριος 2006, σελ. 35.

Φαίνεται επίσης πως η εμπειρία που είχε ο Δέδες από ορχήστρες ελαφριάς μουσικής πριν ασχοληθεί με το ρεμπέτικο, συνέβαλε σε μια γενικότερη μουσική ευελιξία. Παρακάτω παρατίθεται ένα πρόγραμμα συμμετοχής του σε κέντρο με μουσική του Μιχάλη Σουγιούλ (από άγνωστη εφημερίδα) που μας προσφέρει μια μαρτυρία προς αυτή την κατεύθυνση.³⁷



Εικόνα 2: Ο Γιάννης Δέδες στην "Κομπαρσίτα" ανάμεσα σε καλλιτέχνες του ελαφρού τραγουδιού.

³⁷ Πηγή: <https://rembetiko.gr/t/γιάννης-δέδες-κιθαρίστας/37031/5> (Ημερομηνία επίσκεψης 23/04/2025).

1.4. Τροπικότητα και εναρμόνιση

Η τροπικότητα και η εναρμόνιση αποτελούν καθοριστικά στοιχεία για την ταυτότητα των ρεμπέτικων και των λαϊκών τραγουδιών που αποτελούν είδη τα οποία ευδοκιμούν στον ελληνικό χώρο, ωστόσο επηρεάζονται από την ανατολική μουσική παράδοση. Κοινό στοιχείο είναι η χρήση των δρόμων, που θυμίζουν τα ανατολίτικα μακάμ. Τα τελευταία προσιδιάζουν σε ευρωπαϊκούς τρόπους όπως ο Αιόλιος και Φρύγιος.³⁸

Το φαινόμενο της λαϊκής μουσικής στην Ελλάδα τις τελευταίες δεκαετίες βασίζεται θεωρητικά σε ένα υβριδικό σύστημα λαϊκών δρόμων διαμορφωμένου με κριτήρια «κλιμακοκεντρικά» με αποτέλεσμα να μην δίνεται έμφαση σε γνωρίσματα όπως η τονική θεμελίωση, η τροπική συμπεριφορά, η φρασεολογία και η μελωδική ανάπτυξη.³⁹

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το πώς δύο ετερόκλητα μουσικά συστήματα εκείνο του ανατολικού πολυτροπισμού και το δυτικό- τονικό, προσαρμόζονται έτσι ώστε να εξυπηρετείται η μουσική πράξη της λαϊκής μουσικής. Ο τρόπος δηλαδή με τον οποίον μια τροπική λαϊκή μελωδία υιοθετεί τεχνικές της δυτικής εναρμόνισης.⁴⁰

Στα χαρακτηριστικά της τροπικότητας εντάσσονται οι καταλήξεις, οι κλίμακες, οι δεσπόζοντες φθόγγοι, οι μουσικές έλξεις και οι φράσεις.⁴¹ Η τροπικότητα διαφοροποιείται από την δυτική λογική της μείζονας και της ελάσσονας κλίμακας. Σε αντιδιαστολή εξυπηρετούν οι δομές των λαϊκών δρόμων (χιτζάζ, σεγκιάχ, νικρίζ κ.ά.) που αποτελούνται από χαρακτηριστικά διαστήματα που αποδίδουν στον καθένα ένα ξεχωριστό αρμονικό περιβάλλον, ένα ξεχωριστό συναισθηματικό ακουστικό αντίκρισμα. Το άκουσμά τους διαμορφώνει την ταυτότητα του κάθε δρόμου η οποία μπορεί να χαρακτηριστεί με βάση ένα συναισθηματικό πρίσμα ως «χαρούμενο», «λυπημένο» «ανατολίτικο», «βαρύ» ή «αυστηρό» κ.ά.

Η συνοδεία στο αστικό λαϊκό τραγούδι αρχικά είχε μονοφωνική μορφή ενώ αργότερα άρχισε να υιοθετεί ξένες τεχνοτροπίες καθώς και τη δυτική λογική κάνοντας χρήση συγχορδιών και πιο σύνθετων ρυθμικών στοιχείων που οδήγησαν στην εναρμόνιση.⁴² Η εναρμόνιση δεν

³⁸ Signell Karl, Contemporary Turkish makam practice. *The Garland encyclopedia of world music*, vol. 6, 2002, σελ. 47.

³⁹ Ανδρικός Νίκος, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι. Σχέδιασμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*, Τόπος, 2018, σελ.11.

⁴⁰ Ο. π.

⁴¹ Βλ. Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου: Σμυρνναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, Fagotto books, 2006, σελ. 15.

⁴² Ευαγγέλου Αθ. Γιώργος, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξή της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008, σελ. 110.

γίνεται με βάση την απολυτότητα των δρόμων, αλλά με βάση τα τονικά κέντρα γύρω από τα οποία κινείται ένα τραγούδι.⁴³

Συνολικά προκύπτει μια ιδιαιτερότητα: οι κανόνες της δυτικής αρμονίας προσαρμόζονται στην ανατολική μελωδία. Σ' αυτή τη συνύπαρξη των δυο κόσμων Ανατολής και Δύσης, η τροπικότητα λειτουργεί ως βάση της μουσικής ταυτότητας και η εναρμόνιση εξελίσσεται έτσι ώστε να υπηρετεί το ύφος χωρίς να το αλλοιώνει.

Η σύγκριση των τροπικών χαρακτηριστικών με τους κανόνες της κλασικής εναρμόνισης αποτέλεσε ένα σημαντικό μεθοδολογικό στοιχείο για την ανάδειξη του πώς μπορεί να επιτευχθεί μια αρμονική σύγκλιση μεταξύ παραδοσιακού και λόγιου μουσικού ύφους.

Στην ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου χρησιμοποιείται ένα αρμονικό - μελωδικό σύστημα ποιοτικά διαφορετικό από εκείνο της δυτικής πρακτικής. Πρόκειται για ένα συνδυασμό μουσικών τρόπων και τροπικής αρμονίας. Το σύστημα αυτό έρχεται να περιγράψει περιπτώσεις στις οποίες οι τροπικές μελωδίες εναρμονίζονται με συγχορδίες που προκύπτουν από τη λογική της δυτικής μουσικής χωρίς να υπακούν ακριβώς στους κανόνες αυτής. Την ίδια στιγμή οι συγχορδίες αυτές δεν παύουν να διατηρούν την τροπικότητα στη μελωδία ενώ λειτουργούν χρωματικά ή διακοσμητικά.⁴⁴

Σε αυτήν την τροπική μουσική η λογική των συγχορδιών με τρίτες δεν προκύπτει απόλυτα από τις νότες του εκάστοτε τρόπου. Αντίθετα πολλές φορές επιδιώκεται ένα αρμονικό περιβάλλον το οποίο επιτυγχάνεται με τη διαδοχή συγχορδιών που δημιουργούν την ανάλογη ατμόσφαιρα. Προκύπτει έτσι η «τροπική αρμονία» δηλαδή μια τυποποιημένη εφαρμογή συγχορδιακής συνοδείας⁴⁵. Όσο αφορά την ελληνική αστική μουσική που άρχισε να καθιερώνεται τον εικοστό αιώνα, το υβρίδιο που περιέχει περιφερειακά και δυτικά χαρακτηριστικά έχει επηρεαστεί τόσο από την τουρκοαραβική και ανατολική μουσική παράδοση όσο και από τη δυτικότροπη μουσική.

Κάποια χαρακτηριστικά δρόμων αποκτούν μια μορφή που εξυπηρετεί την τροπικότητα της ελληνικής μουσικής. Έτσι, για παράδειγμα, ο δρόμος χιτζάζ σε συγκεκριασμένη μορφή εναρμονίζεται με μια ισχυρή δεύτερη βαθμίδα με ματζόρε συγχορδία ή με τη συγγενική έβδομη μινόρε. Ακόμη κι αν η δομή του τρόπου χιτζάζ αντανakλάται σε πολλά μακάμ της ανατολικής θεωρίας, το μελωδικό του περιβάλλον διαμορφώνεται σε αλληλεπίδραση με το αρμονικό. Για

⁴³ Ανδρικός Νίκος, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι. Σχεδιάγραμμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*, Τόπος, 2018.

⁴⁴ Manuel Peter, "Modal harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic musics", *Yearbook for Traditional Music*, vol. 21, 1989, σελ. 70-94.

⁴⁵ Ο. π.

παράδειγμα, στη δεύτερη βαθμίδα ενός χιτζάζ χρησιμοποιείται συγχορδία ματζόρε. Αυτό συμβαίνει μόνο αν βασιστούμε στο χιτζάζ όπως αυτό καθιερώνεται στους λαϊκούς δρόμους μιας και με βάση τη θεωρία των μακάμ, το Hicaz εμφανίζει 6^η οξυμένη, γεγονός που σε συγκεκριμένο σύστημα θα δημιουργούσε συγχορδία αυξημένη. Αντίθετα, η ματζόρε συγχορδία προκύπτει με βάση το Humayun του Arab Hicaz.⁴⁶

Στη διαμόρφωση των παραπάνω συνθηκών συντέλεσε η πολιτισμική επιρροή των ελληνικών κοινοτήτων από την οθωμανική ακόμη περίοδο. Η τροπικότητα ενισχύθηκε από τη Βυζαντινή και την τουρκική μουσική ενώ μεταγενέστερα ευρωπαϊκοί παράγοντες δεν άφησαν ανεπηρέαστη την ελληνική λαϊκή παράδοση. Σταδιακά η παραδοσιακή μουσική υιοθέτησε απλές λογικές εναρμόνισης με συχνές εναλλαγές βαθμίδων που στηριζόταν σε έναν υβριδικό τρόπο σκέψης,⁴⁷ ενώ η συνοδεία είχε τον διττό ρόλο της συνοδείας άλλοτε με συγχορδίες και άλλοτε μονοφωνικά και με μελωδική υποστήριξη της αρμονίας. Έτσι με τις τροπικές κλίμακες προκύπτει μια ευέλικτη μουσική γλώσσα που χαρακτηρίζει την εξέλιξη της ελληνικής λαϊκής μουσικής.

Με βάση τον Peter Manuel «δεν είναι δυνατόν να συνθέσουμε με ακρίβεια την ιστορική διαδικασία ενσωμάτωσης της συνοδείας με συγχορδίες στην ελληνική λαϊκή μουσική».⁴⁸ Ωστόσο, παρατηρείται στην αστική λαϊκή μουσική αλλά κι εκείνη της υπαίθρου η εμφάνιση συγχορδιών είτε αυτές εμφανίζονται με τη μορφή διαδοχής είτε υπονοούνται από την μελωδία που συνθέτει η συνοδεία και αποδίδεται, για παράδειγμα, με κιθάρα ή λαούτο.

Ένας ακόμη πυλώνας της συνοδείας στη λαϊκή κιθάρα είναι η μπασογραμμή η οποία λειτουργεί υποστηρικτικά στη μελωδία, διαμορφώνοντας μια παράλληλη φωνή στα μπάσα και καθοδηγώντας μονοφωνικά την αρμονία. Η ακολουθία των φθόγγων που προκύπτει, στηρίζει τόσο αρμονικά όσο και ρυθμικά τη βασική μελωδία. Προκειμένου να διαμορφωθεί η μπασογραμμή απαιτείται θεωρητική και ακουστική αντίληψη των συγχορδιών προκειμένου να αναπτύσσονται με γνώμονα τότε την τροπικότητα και τότε την τονική διαχείριση της συνοδείας.

Ιδιαίτερη προσοχή δίνεται στη σχέση της μπασογραμμής με τη βασική μελωδία. Η επιτυχής σύνθεση προϋποθέτει την αποφυγή συγκρούσεων, την αρμονική συνύπαρξη και την ανάδειξη των χαρακτηριστικών της τροπικότητας. Η χρήση μπασογραμμής ενισχύει την

⁴⁶ Manuel Peter, “Modal harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic musics”, *Yearbook for Traditional Music*, vol. 21, 1989, σελ. 78.

⁴⁷ Ανδρίκος Νίκος, «Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του», *Μουσική (και) θεωρία. Τα κείμενα*, Τετράδιο 5, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, 2010, σελ. 96-106

⁴⁸ Manuel Peter, ό. π., σελ. 80.

αρμονική ποικιλία, διευρύνει τη λειτουργικότητα της κιθάρας και προσφέρει δυνατότητες εναλλακτικής εναρμόνισης χωρίς αλλοίωση του ύφους.

Στο πλαίσιο της εναλλακτικής εναρμόνισης που προτείνεται στην παρούσα εργασία, η μπασογραμμή λειτουργεί ως βασικό εργαλείο δημιουργίας νέων ακουστικών επιλογών, εμπλουτίζοντας το παραδοσιακό ύφος και αναδεικνύοντας τη δημιουργική δυναμική της λαϊκής κιθάρας στο λαϊκό και ρεμπέτικο τραγούδι.

Για την Ελλάδα, το ρεμπέτικο ήταν ένα προϊόν μαζικής αστικοποίησης ενώ τα χαρακτηριστικά του διαμορφώθηκαν κατά πολύ με βάση τουρκικά στοιχεία και περιορισμένη χρήση συγχορδιών, εξαιτίας των χρωματικών ιδιαιτεροτήτων. Όσο το ρεμπέτικο εξελίσσεται αποκτά δική του δομή ενώ γίνεται χρήση αρμονίας με συγχορδίες προσαρμοσμένες σε τροπικές και δυτικές κλίμακες. Έτσι παρατηρείται μια «μεσογειακή τροπική αρμονία» και η μουσική αυτή αποκτά αυτόνομο χαρακτήρα που δείχνει να μην είναι άσχετος με τη δυτική λογική. Από μουσικής πλευράς μπορούμε να μιλάμε για μια διαμορφωμένη αρμονία με διακοσμητικές συγχορδίες που πιο πολύ λειτουργούν ως ενίσχυση της μελωδίας παρά ως δομικά στοιχεία.⁴⁹

Η επιρροή του Βασίλη Τσιτσάνη ήταν πολύ μεγάλη μιας και απέδωσε πιο ευρωπαϊκή μορφή στο ρεμπέτικο κάνοντας χρήση κάποιων λαϊκών δρόμων καθώς και συγχορδιών στις συνθέσεις του και ταυτόχρονα μεταφέροντας το ρεμπέτικο σε ένα πλαίσιο κοινωνικής αποδοχής μιας και μέχρι τότε αποτελούσε στοιχείο του υποκόσμου.

⁴⁹ Manuel Peter, “Modal harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic musics”, *Yearbook for Traditional Music*, vol. 21, σελ. 82.

1.5. Για τον επίδοξο εναρμονιστή

Η προσέγγιση αυτής της εργασίας και η εμβάθυνσή της μπορεί να εξελιχθεί γύρω από τρεις βασικούς άξονες: εκείνον του θεωρητικού πλαισίου, της ακουστικής αντίληψης και της μουσικής πράξης.

Ο πρώτος άξονας απαιτεί ένα θεωρητικό υπόβαθρο στο οποίο να περιέχονται συνήθη θεωρητικά εργαλεία που προέρχονται από την εκμάθηση της θεωρίας της μουσικής καθώς και μια άνεση στην ανάγνωση και στη γραφή μουσικών κειμένων. Σε πιο προχωρημένο επίπεδο απαιτείται η εξοικείωση με σύνθετες συγχορδίες και τις αναστροφές τους, η γνώση των πενταχόρδων και των τετραχόρδων που αποτελούν και τους δομικούς λίθους των λαϊκών δρόμων.

Μιας και η κιθάρα ανήκει στα όργανα που εκ του φυσικού τους αναπαράγουν διαστήματα του ίσα συγκερασμένου συστήματος, η γνώση της θεωρίας των μικροδιαστημάτων περιέχει ενδιαφέρον μέχρι εκεί που εξυπηρετεί την κατανόηση της μελωδικής ανάπτυξης και της τροπικότητας.

Μια άλλη αναγκαία συνθήκη είναι η αντίληψη των εννοιών της πτώσης και του τονικού κέντρου. Ενώ η γνώση βασικών αρχών του ρυθμού σε συνδυασμό με την αντίληψη του αρμονικού ρυθμού αποτελούν επίσης βασική κατηγορία. Όλα αυτά είναι κάποια από τα εργαλεία που κρίνονται απαραίτητα για την τεχνική της εναρμόνισης και την μουσική πράξη μέσα από ένα ανάλογο αισθητικό πρίσμα.

Το θεωρητικό υπόβαθρο πρέπει να πλαισιώνεται από ένα υψηλό επίπεδο ακουστικής αντίληψης. Ο μουσικός θα πρέπει να είναι σε θέση να εντοπίσει και να αναγνωρίσει μελωδικά, αρμονικά και ρυθμικά στοιχεία. Σε αυτό συμβάλλουν ασκήσεις μουσικής ορθογραφίας και ακουστικά παραδείγματα ενώ η συνεχής αναλυτική ακρόαση είναι ένας ακόμα τρόπος εξέλιξης του επιπέδου ακουστικής αντίληψης.

Η μουσική πράξη είναι αυτή που έχει σειρά προκειμένου να εφαρμοστούν όλα τα παραπάνω. Πέρα από την εξάσκηση και την δεξιολογική ανάπτυξη, σημαντική είναι η επαφή με ένα ευρύ φάσμα ρεπερτορίου. Το ρεπερτόριο αυτό θα αποτελέσει πρώτης τάξεως ευκαιρία για να εφαρμόσει ο μουσικός τις γνώσεις και τις δεξιότητες του μέσα από μια πρώτη ύλη που καθορίζει ο ίδιος με τις βιωματικές του μουσικές επιλογές.

Οι παραπάνω άξονες μπορούν επίσης να αποτελέσουν τροχοπέδη στην εκπαιδευτική διαδικασία μιας και αποτελούν τους βασικούς άξονες για την εκμάθηση γύρω από τη λαϊκή κιθάρα και την εναρμόνιση λαϊκών τραγουδιών με βάση παραδοσιακά πρότυπα αλλά και νεότερες τάσεις που μπορούν να προκύψουν ως αποτέλεσμα ενός δημιουργικού κριτικού

αναστοχασμού. Εύκολα ο μουσικολόγος μπορεί, κατά τη διαδικασία μουσικολογικής ανάλυσης ηχογραφήσεων, να καταλήξει στην παρατήρηση φαινομένων και τη στοιχειοθέτηση συμπερασμάτων πολύτιμων για το μαθητή.

Η κατά τα άλλα πειραματική προσέγγιση του μουσικού υλικού, βρίσκει εφαρμογή και σε καλλιτεχνικό επίπεδο μιας και βρισκόμαστε σε μια εποχή όπου όσο αφορά την καλλιτεχνική πράξη, παρατηρείται η ανάγκη αισθητικού μετασχηματισμού του πρωτότυπου υλικού. Ο υπέρμετρος σεβασμός στα παραδοσιακά πρότυπα οδήγησε στον μιμητισμό, στοιχείο που σταδιακά εκφράστηκε από έναν συντηρητισμό κατά τις δεκαετίες '80, '90 και '00. Η παλιότερη τακτική εξιδανίκευσης του αυθεντικού πηγάζει βεβαίως από το σεβασμό στην πολιτισμική παράδοση προκαλώντας παράλληλα μια νοσταλγική αγκύλωση με βάση την απολυτότητα της πρωτότυπης αυθεντίας.

Μια πιο σύγχρονη σκοπιά υπαγορεύεται από την επαναπροσέγγιση του μουσικού υλικού μέσω εναλλακτικών ενορχηστρώσεων και μεταγραφών που συνιστά έναν διάλογο του παλιού με το νέο, ο οποίος κρατά ζωντανή τη μουσική εξέλιξη. Η παρατήρηση αυτή επιβεβαιώνεται και μέσα από την προσωπική μου καλλιτεχνική εμπειρία και με βάση την δεκαπενταετή συνεργασία μου με τον Μανώλη Πάππο ο οποίος αποτελεί έναν εμβληματικό εκπρόσωπο ανάμεσα στους παίκτες του μπουζουκιού καθώς και σημείο αναφοράς στο μουσικό κύκλο. Ο Πάππος ενσωματώνει στο παίξιμο του νεότερες αρμονικές πρακτικές, εισάγοντας συγχορδίες που υπερβαίνουν την καθιερωμένη λειτουργικότητα του ιδιώματος. Αυτές παραπέμπουν στην προσέγγιση της jazz manouche κατά την οποία δεν χρησιμοποιούνται προκαθορισμένες συγχορδίες, μα ένα αρμονικό περιβάλλον που ενεργοποιείται με βάση τη μελωδία. Οι περιπτώσεις αυτές καταδεικνύουν πως η καινοτομία μπορεί να πηγάζει από την παράδοση η οποία προσεγγίζεται με σεβασμό αλλά και με δημιουργικότητα και ελευθερία.

1.6. Παρουσίαση εργαλείων ανάλυσης

Από μεθοδολογικής πλευράς η εργασία στηρίχθηκε σε διάφορα εργαλεία που αφορούν στη θεωρία και την καταγραφή της λαϊκής μουσικής. Τα μεν θεωρητικά αφορούν στην ερμηνεία μουσικών φαινομένων και την κατανόηση της λειτουργίας τους. Τα δε πρακτικά είναι αυτά που εφαρμόστηκαν προκειμένου να καταγράψουμε και ταυτόχρονα να περιγράψουμε τη διαδικασία σκέψης προκειμένου να εναρμονιστεί ή να συντεθεί, για παράδειγμα, μια μπασογραμμή. Πέρα από τις βασικές θεωρητικές γνώσεις, απαραίτητη προϋπόθεση είναι η εξοικείωση με τη λαϊκή κιθάρα ως όργανο.

Όσο δεδομένα κι αν θεωρούνται κάποια θεωρητικά μέσα, κρίνεται αναγκαίο να αναφερθούν μιας και είτε θα αποτελέσουν βασικά εργαλεία της ανάλυσης είτε αποτελούν ίσως το σημείο από το οποίο η δυτικότροπη προσέγγιση με την τροπική λογική ξεκινούν να αποκλίνουν. Τα θεωρητικά εργαλεία που εξυπηρέτησαν στην ανάλυση του υλικού έχουν κοινή βάση με εκείνα της δυτικής μουσικής. Πολλές φορές είναι ακριβώς τα ίδια. Εκτός από τις συνήθεις γνώσεις ενός μουσικού η εργασία θα εστιάσει στην εναρμονιστική προσέγγιση που απαιτεί αναλυτική και κριτική ικανότητα. Πέρα από τα αναμενόμενα, κάποια πιο σύνθετα θεωρητικά εργαλεία είναι η τροπική ανάλυση, εναλλακτική αρμονία και η παρουσία και διαμόρφωση της μπασογραμμής. Προτεραιότητα δίνεται στην ερμηνεία της εναρμόνισης και όχι τόσο στην αναλυτική επεξήγηση των στοιχείων που την συνθέτουν.

Στα θεωρητικά εργαλεία λοιπόν συναντάμε τις συγχορδίες ενώ γίνεται αναφορά σε τρίφωνες και τετράφωνες. Οι συγχορδίες αποτελούν ένα από τα βασικότερα εργαλεία για την εναρμόνιση. Αποτελούν μάλιστα συνδετικό κρίκο με την δυτικότροπη λογική. Σε συνδυασμό με τις αναστροφές, δηλαδή τις διαφορετικές θέσεις του μπάσου, έχουν την ιδιότητα να αποδίδουν ένα αρμονικό πλούτο. Τονικά κέντρα και πτώσεις είναι μερικά ακόμα χαρακτηριστικά που συναντώνται στην δυτική λογική που όμως εξυπηρετούν και τους όρους της τροπικότητας καθώς με τις αρμονικές εναλλαγές εξυπηρετούν στην τονική καθοδήγηση.

Πολύ σημαντικά θεωρητικά εργαλεία είναι τα πεντάχορδα και τετράχορδα που αποτελούν διαστηματικές υπομονάδες και τους δομικούς λίθους των λαϊκών δρόμων. Προκύπτει έτσι μια αλληλεξάρτηση των δρόμων που οδηγεί στην διαμόρφωση των τροπικών συστημάτων. Χαρακτηριστικά διαστήματα, στάσεις σε βαθμίδες και αρμονικό περιβάλλον συνδέουν και διαφοροποιούν τα πεντάχορδα και κατ' επέκταση τους τρόπους και τα τροπικά συστήματα που προκύπτουν.

Τέλος, ο αρμονικός ρυθμός θα καθορίσει την συχνότητα με την οποία θα αναπτυχθούν οι συγχορδίες ενώ σε συνάρτηση με αυτόν θα εξελιχθεί και η μπάσογραμμή που θα στηρίζει μονοφωνικά τη μελωδία.

Ο συνδυασμός όλων των παραπάνω διαμορφώνει τα θεωρητικά και ακουστικά προαπαιτούμενα φόντα που χρειάζονται για να μπορέσει κάποιος να αντιληφθεί την εξέλιξη της αρμονίας και να προχωρήσει στη λογική της εναλλακτικής εναρμόνισης με μπάσογραμμές.

Σκόπιμη είναι η χρήση τραγουδιών ως παραδείγματα. Πρόκειται για παρτιτούρες με καταγραφές επτά τραγουδιών, από το λαϊκό ρεπερτόριο. Τα τραγούδια αναλύονται σε τρεις φωνές. Η παρτιτούρα περιλαμβάνει τη βασική μελωδία, όπως την συναντάμε στο πρωτότυπο μουσικό υλικό, την καθιερωμένη εναρμόνιση που προκύπτει από την ακρόαση του τραγουδιού, καθώς και μία τρίτη φωνή (στο τέταρτο κεφάλαιο) που περιέχει μία προτεινόμενη εκδοχή εναλλακτικής εναρμόνισης, εμπλουτισμένης με μπάσογραμμές.

Η πρώτη φωνή λειτουργεί ως σημείο αναφοράς προκειμένου να ενεργοποιηθεί αναλόγως η συνοδεία. Με βάση απλούς κανόνες εναρμόνισης προκύπτει μία αλληλουχία συγχορδιών που είναι σε θέση να υποστηρίξει τη βασική μελωδία. Μία προς μία ή ανά μελωδικές ομάδες, οι νότες της μελωδίας αντιστοιχίζονται σε μία συγχορδία που μπορεί να τις περιέχει. Στο σημείο αυτό έγκειται και η εναλλακτική εναρμόνιση η οποία δανείζεται την ίδια νότα η ομάδα νοτών και την εντάσσει σε άλλη συγχορδία που επίσης τις περιέχει.

Όπως διευκρινίζεται και στην εισαγωγή, οι καταγραφές που πραγματοποιήθηκαν αποτελούν ένα σύνολο τεκμηρίων που αντλήθηκε από το Εργαστήριο Ψηφιακής και Έντυπης Τεκμηρίωσης της Ελληνικής Μουσικής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (ΕΨΕΤΕΜ). Η επιλογή έγινε με κριτήριο την ταυτόχρονη αποτύπωση του ρεπερτορίου στο ύψος που αυτό αποδίδεται αλλά και μια αισθητική επαναπροσέγγιση με την απόδοση εναλλακτικών συγχορδιών και άρα ενός διαφορετικού αρμονικού περιβάλλοντος.

Στα εργαλεία ανάλυσης εντάσσονται και οι προσαρμογές στη σημειογραφία της λαϊκής κιθάρας. Ως βάση χρησιμοποιείται η τεχνική σημειογραφίας της αρμονικής και ρυθμικής συνοδείας όπως αυτή συναντάται στο βιβλίο του Μυστακίδη.⁵⁰ Τέλος για την καταγραφή χρησιμοποιήθηκαν τα προγράμματα μουσικής σημειογραφίας Finale v. 27 και Dorico 5.

⁵⁰ Μυστακίδης Δημήτρης, *Λαϊκή κιθάρα, τροπικότητα & εναρμόνιση*, Πριγκηπέσσα, 2013.

2. Κεφάλαιο 2

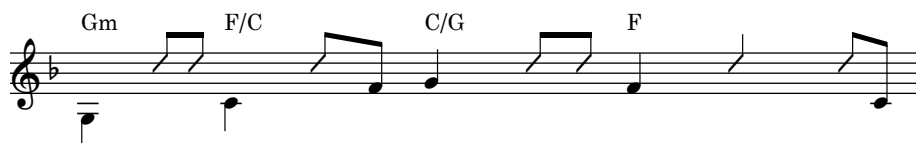
Ανάλυση υλικού

Το θεωρητικό πλαίσιο που ακολουθεί δεν λειτουργεί απλώς ως υποδομή, αλλά ως ενεργός μηχανισμός κατανόησης και δημιουργίας. Μέσα από την αναφορά σε θεμελιώδεις έννοιες όπως οι διαστηματικές υπομονάδες, οι λαϊκοί δρόμοι, οι συγχορδίες, οι πτώσεις, τα τονικά κέντρα και ο αρμονικός ρυθμός, αναδεικνύονται τα δομικά στοιχεία της αρμονικής και μελωδικής σκέψης. Η εναρμόνιση ως τεχνική αλλά και αισθητική επιλογή βασίζεται σε αυτή τη γνώση, ενώ οι ρυθμικές αρχές συνιστούν αναπόσπαστο στοιχείο της μουσικής πράξης και της έκφρασης.

Συνδυάζοντας όλα τα παραπάνω εργαλεία, μπορεί κάποιος να μεταβεί στη δημιουργική και ενδιαφέρουσα διαδικασία εναρμόνισης. Οι διαστηματικές υπομονάδες και οι δομές των λαϊκών δρόμων δύνανται να χαρτογραφήσουν το μελωδικό πεδίο και να ενεργοποιήσουν συγχορδίες και αρμονικές ακολουθίες, η επιλογή των οποίων θα γίνει με βάση τόσο την τροπικότητα των μελωδιών όσο και την αισθητική κρίση του μουσικού. Η πυκνότητα του αρμονικού ρυθμού θα αποδώσει την ανάσα που αντιστοιχεί στο κάθε τραγούδι.

Η αξιοποίηση αυτών των μέσων μπορεί να γίνει υπό το πρίσμα πολλών επιρροών. Αν και σημείο αναφοράς αποτελούν οι παραδοσιακές προσεγγίσεις, μπορούν να προκύψουν κάποιες δημιουργικές παρεμβάσεις, για παράδειγμα με την εφαρμογή αντιστικτικών μεθόδων ή εναλλακτικών συγχορδιών.

Στην παρούσα εργασία θα χρησιμοποιηθεί η εξής σημειογραφική μέθοδος: οι νότες των μπάσων και των μπασογραμμών εμφανίζονται με την κλασσική μέθοδο μουσικής σημειογραφίας ενώ οι συγχορδίες με μια διαγώνια γραμμή στη θέση του φθόγγου. Ταυτόχρονα στο πάνω μέρος της παρτιτούρας εμφανίζεται η ζητούμενη συγχορδία με το λατινικό γράμμα που της αντιστοιχεί και στην πιθανή αναστροφή που συναντάται, όπως βλέπουμε στο παρακάτω παράδειγμα.



Εικόνα 3: Παράδειγμα σημειογραφίας.

Έμφαση δίνεται στο αρμονικό και μελωδικό περιεχόμενο κι όχι στην τεχνική απόδοσή του στην οποία ειδικεύονται άλλες μελέτες. Για τη μελέτη των ρυθμών, το βιβλίο του Λευτέρη Παύλου «το τουμπελέκι και οι ρυθμοί»⁵¹ αποτελεί μία ενδιαφέρουσα πηγή, ενώ αναλυτική τεχνική εφαρμογή τους στην κιθάρα γίνεται στο βιβλίο του Μυστακίδη *Λαϊκή κιθάρα, τροπικότητα & εναρμόνιση*.⁵²

⁵¹ Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Fagotto books, Αθήνα, 2006.

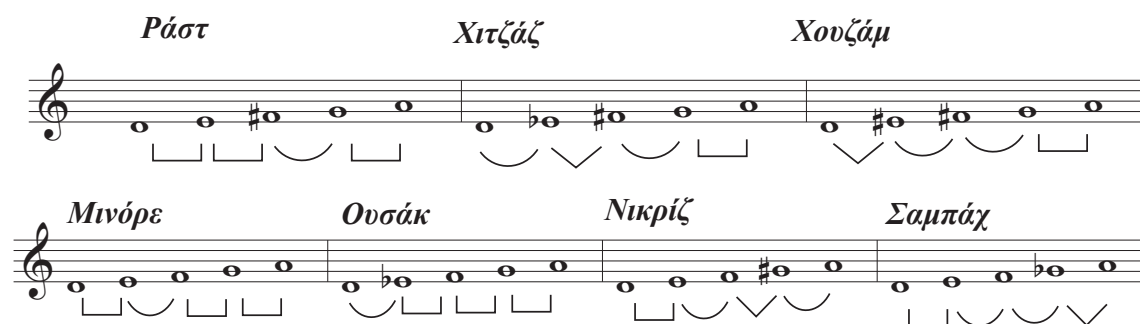
⁵² Μυστακίδης Δημήτρης, *Λαϊκή κιθάρα, τροπικότητα & εναρμόνιση*, Πριγκηπέσσα, 2013, σελ. 26-31.

2.1. Διαστηματικές υπομονάδες

Στην ευρύτερη μουσική της ανατολικής μεσογείου οι λαϊκοί δρόμοι αντιμετωπίζονται σαν συνδυασμοί υπομονάδων σε αντίθεση με τις αδιαίρετες κλίμακες της ευρωπαϊκής μουσικής. Πεντάχορδα (Ραστ, Χιτζάζ, Χουζάμ, Μινόρε, Ουσάκ, Νικρίζ, Σαμπά), τετράχορδα (Ραστ, Χιτζάζ, Χουζάμ, Μινόρε, Ουσάκ, Σαμπά) και τρίχορδα (Ραστ, Σεγκιά, Χουζάμ) αποτελούν δομικούς λίθους των δρόμων μιας και με τους συνδυασμούς τους μπορούμε να τους δημιουργήσουμε όλους.⁵³ Συχνά στο μουσικό κύκλο η ομαδοποίησή τους γίνεται σε ματζόρε και μινόρε ανάλογα με το τι διάστημα σχηματίζεται στη σχέση 1^{ης} - 3^{ης} βαθμίδας. Αν συναντάμε 3^η μεγάλη τότε ανήκει στα ματζόρε, ενώ αν συναντάμε 3^η μικρή, στα μινόρε. Το στοιχείο αυτό θα κρίνει και την ποιότητα των συγχορδιών που προκύπτουν με βάση την κάθε υπομονάδα.

Παρακάτω συναντάμε τις διαστηματικές υπομονάδες όπως αυτές αναλύονται στο βιβλίο του Δημήτρη Μυστακίδη *Λαϊκή Κιθάρα, τροπικότητα και εναρμόνιση*⁵⁴. Ως φθόγγος θεμελίωσης χρησιμοποιείται εκείνος από τον οποίον προκύπτουν λιγότερες αλλοιώσεις κατά την ανάπτυξη της εκάστοτε διαστηματικής υπομονάδας μιας και το στοιχείο που θα την καθορίσει είναι στην προκειμένη περίπτωση η δομή των διαστημάτων της.

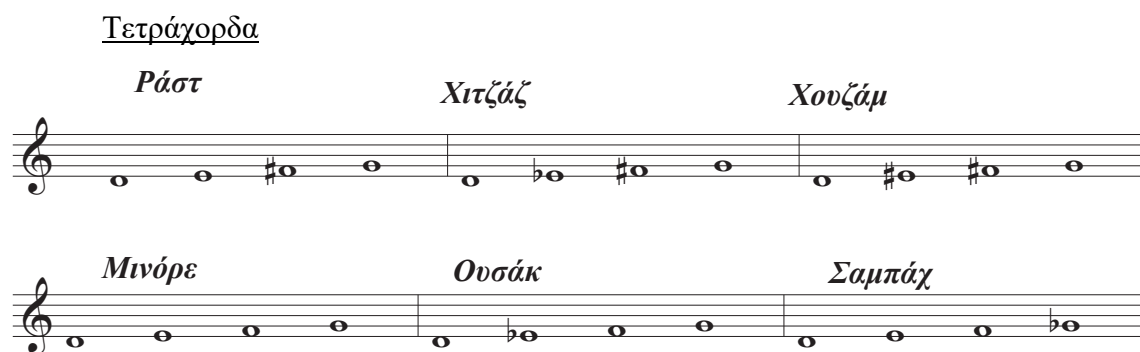
Πεντάχορδα:



Εικόνα 4: Τα πεντάχορδα.

⁵³ Βλ. Μυστακίδης Δημήτρης, *Λαϊκή κιθάρα, τροπικότητα & εναρμόνιση*, Πριγκηπέσσα, 2013.

⁵⁴ Ο. π., σελ. 32



Εικόνα 5: Τα τετράχορδα.



Εικόνα 6: Τα τρίχορδα.

Στο παραπάνω σχεδιάγραμμα συναντάμε διαστήματα ημιτονίου, τόνου και τριημιτονίου που συμβολίζονται ως εξής:

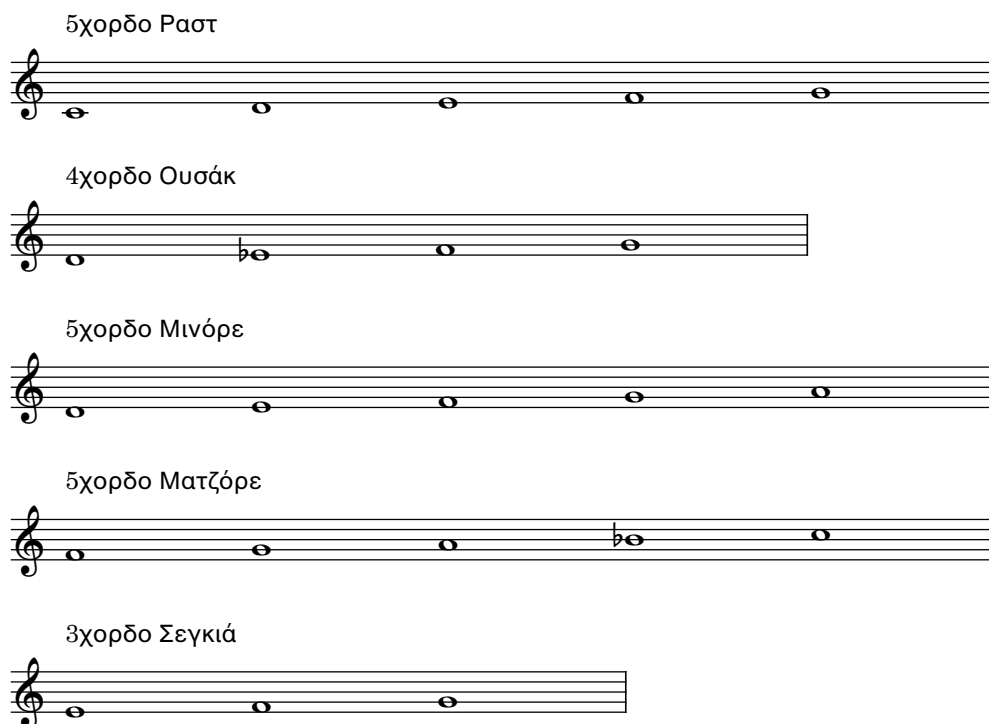
Διάστημα	Σύμβολο
Ημιτόνιο	
Τόνος	
Τριημιτόνιο	

Εικόνα 7: Πίνακας συμβόλων διαστημάτων.

Ένας άλλος εξίσου ουσιαστικός τρόπος της διάκρισης των διαστηματικών προτύπων είναι με βάση τη χρήση των υπομονάδων με διατονικά ή χρωματικά διαστήματα.⁵⁵ Η θεμελίωση των παρακάτω υπομονάδων γίνεται από φθόγγους που αποδίδουν τη δομή της καθεμιάς με όσο το δυνατόν λιγότερες αλλοιώσεις για την ευκολότερη αντίληψη αυτής.

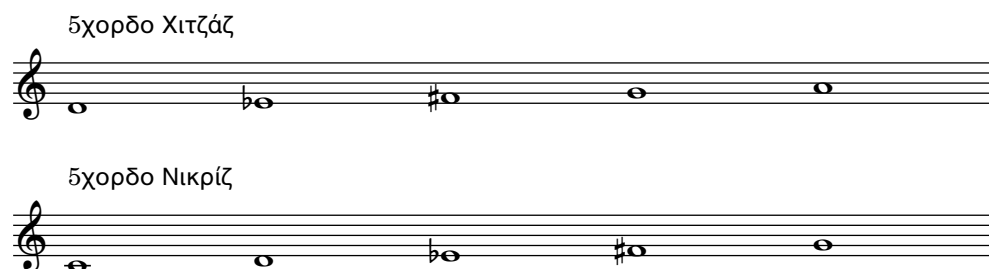
⁵⁵ Ανδρικός Νίκος, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι. Σχεδιάγραμμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*, Τόπος, 2018.

Υπομονάδες με διατονικά διαστήματα:



Εικόνα 8: Διαστηματικές υπομονάδες με χρήση διατονικών διαστημάτων.

Υπομονάδες με χρωματικά διαστήματα:



Εικόνα 9: Διαστηματικές υπομονάδες με χρήση χρωματικών διαστημάτων.

Η ανάλυση των δρόμων σε υπομονάδες αναδεικνύει το στοιχείο της τροπικότητας όπως αυτό εντοπίζεται στην ίσα συγκερασμένη πραγματικότητα των λαϊκών τραγουδιών. Παρά το ότι είναι αδύνατον να συγκριθούν δυο συστήματα με τόσες διαφορές, επιτυγχάνεται μια σύγκλιση όταν για παράδειγμα η ελαφρώς χαμηλωμένη τρίτη βαθμίδα ενός τροπικού ραστ, αντικαθίσταται από την πλησιέστερη συγκερασμένη εκδοχή της.⁵⁶

⁵⁶ Ανδρικός Νίκος, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι. Σχεδιάγραμμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*, Τόπος, 2018, σελ. 35.

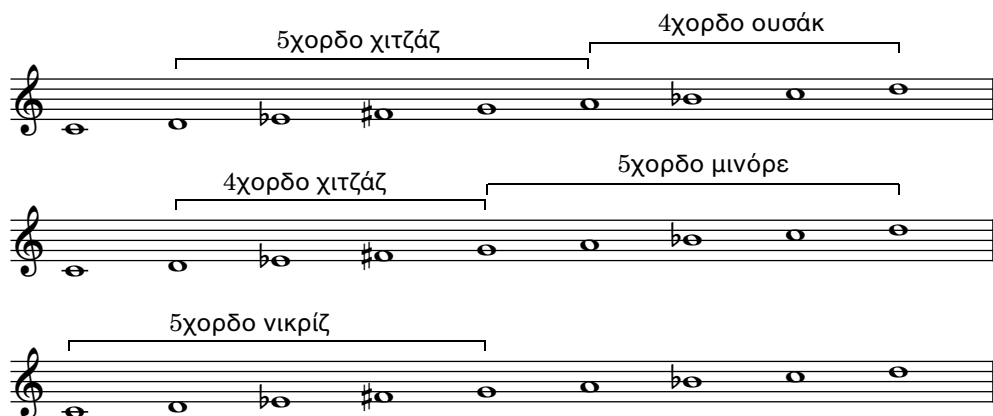
Ο εντοπισμός τέτοιων υπομονάδων στη συγκεκρισμένη τους μορφή μέσα σε μια μελωδία δύναται να καθορίσει τα όρια στα οποία θα βασιστεί η εναρμόνιση. Η βάση της υπομονάδας μπορεί να εντοπιστεί και σε άλλες θέσεις εκτός της βάσης. Για παράδειγμα, στο πεντάχορδο που σχηματίζεται στην πέμπτη ενός ρε χουζάμ τρόπου και σύμφωνα με τη λογική της κάθετης εναρμόνισης, προκύπτει συγχορδία λα αυξημένη που θα μπορούσε κάλλιστα να χρησιμοποιηθεί με βάση νέες μουσικές τάσεις. Παρ' όλα αυτά μιας και τέτοιες συγχορδίες δεν συνηθίζονται στην παραδοσιακή μουσική,⁵⁷ στη θέση της χρησιμοποιείται συγχορδία λα ματζόρε που εξυπηρετεί το ευρύτερο αρμονικό περιβάλλον του πενταχόρδου.



Εικόνα 10: Κάθετη εναρμόνιση στην πέμπτη βαθμίδα του δρόμου χουζάμ.

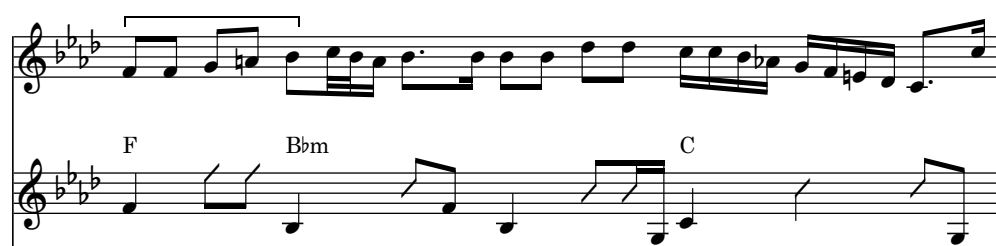
Από μια άλλη οπτική γωνία, τα πεντάχορδα αποτελούν πολύτιμο εργαλείο ερμηνείας και εναρμόνισης των δρόμων αφού όταν εντοπίζονται σε διάφορα σημεία μιας μελωδίας, ενεργοποιούν αντίστοιχες συγχορδίες. Για την κατανόηση του φαινομένου, χρησιμοποιείται ως παράδειγμα ο δρόμος ρε χιτζάζ. Η θεμελίωση γίνεται από ρε μιας και έτσι προκύπτει η δομή του δρόμου με πιο πολλούς φυσικούς φθόγγους. Ο δρόμος ρε χιτζάζ μπορεί να αναλυθεί ως πεντάχορδο χιτζάζ και συνημμένο τετράχορδο ουσάκ αλλά και ως τετράχορδο χιτζάζ και συνημμένο πεντάχορδο μινόρε. Στην δεύτερη περίπτωση προκειμένου να σχηματιστεί συγχορδία, υπολογίζεται μια ακόμη βαθμίδα πάνω από την οκτάβα της βάσης η οποία καθορίζεται έτσι ώστε να εξυπηρετεί την μινόρε ποιότητα του ομώνυμου τετραχόρδου. Επίσης στην υποτονική της βάσης παρατηρείται ένα πεντάχορδο νικρίζ. Όλα αυτά τα στοιχεία αποτελούν κριτήριο για την ανάπτυξη των συγχορδιών που προκύπτουν ανάλογα με την διαστηματική υπομονάδα στην οποία θα βασιστεί ο εναρμονιστής.

⁵⁷ Μυστακίδης Δημήτρης, *Λαϊκή κιθάρα, τροπικότητα & εναρμόνιση*, Πριγκηπέσσα, 2013, σελ. 33.



Εικόνα 11: Ανάλυση δρόμου ρε χιτζάζ.

Καθοριστικά χαρακτηριστικά των υπομονάδων για την εναρμόνιση αποτελούν η βάση τους, οι δεσπόζοντες φθόγγοι και οι κατάληξεις τους,⁵⁸ μιας και οριοθετούν το πεδίο παρατήρησης ποσοτικά και ποιοτικά. Στο παρακάτω παράδειγμα ενός ντο χιτζάζ τραγουδιού παρατηρείται μια φα ματζόρε αν και στις βασικές συγχορδίες του δρόμου ανήκει η φα μινόρε. Αυτό συμβαίνει επειδή υπολογίζεται η βάση φα του πενταχόρδου στο οποίο όμως εντοπίζεται μια φυσική λα που δημιουργεί έλξη και ενεργοποιεί την φα ματζόρε. Υπολογίζεται επίσης η κατάληξη σε σι ύφεση, που με τη σειρά της ενεργοποιεί την bVII Bbm του δρόμου η οποία έχει ενεργοποιηθεί από τη ρεβ που διακρίνεται παρακάτω και αποτελεί βήμα ανάπαυσης και συνεπώς προκύπτει η ανάγκη υποστήριξης με συγχορδία.⁵⁹



Εικόνα 12: Εναρμόνιση τραγουδιού σε ντο χιτζάζ.

⁵⁸ Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου. Σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, Fagotto books, Αθήνα, 2006, σελ. 20.

⁵⁹ Manuel Peter, "Modal harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic musics", *Yearbook for Traditional Music*, vol. 21, σελ. 72.

2.2. Κλίμακες, τρόποι, δρόμοι, τροπικά συστήματα

Οι δρόμοι στην αστική λαϊκή μουσική διαμορφώνονται σε δομές που έχουν το όριο της οκτάβας ενώ λειτουργούν με μια «κλιμακοκεντρική» λογική.⁶⁰ Συνεπώς υπάρχει συνάφεια με τη μουσική κλίμακα όπως αυτή ορίζεται από τον Μάριο Μαυροειδή.⁶¹ Το στοιχείο της κλιμακικής δομής εντοπίζεται και στους αρχαίους Έλληνες που απέδωσαν επτά διαφορετικούς τρόπους αναπτύσσοντας δομές μεταβιβάζοντας κάθε φορά την έναρξή τους σε κάθε φθόγγο μιας κλίμακας που μπορεί να παρομοιαστεί με τα λευκά πλήκτρα του πιάνου.⁶²

Ο όρος «δρόμος» αναφέρεται σε ένα πρότυπο αποκωδικοποίησης μιας μελωδίας. Ουσιαστικά οι δρόμοι αποτελούν κλίμακες ή αλλιώς τροπικές δομές με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά όπως δεσπόζουσες βαθμίδες, διαστήματα και μελωδικές συμπεριφορές. Οι λαϊκοί δρόμοι αποτελούν «μετάλλαξη» των μακάμ και ταυτόχρονα εφαρμόζουν κανόνες της ευρωπαϊκής μουσικής.⁶³ Είναι ένας εμπειρικός κώδικας επικοινωνίας των Ελλήνων μουσικών που βασίζεται σε τροπικά θεωρητικά συστήματα.⁶⁴

Η λογική της εναρμόνισης στηρίζεται κατά πολύ στις δομές των λαϊκών δρόμων όπως αυτοί καθιερώθηκαν. Ας εξετάσουμε τις συγχορδίες που προκύπτουν ανά βαθμίδα με βάση τον οπλισμό του εκάστοτε δρόμου. Οι αριθμοί των βαθμίδων συμβολίζονται με βάση την δυτικότροπη λογική των κλιμάκων (I,II,III,IV,V,VI,VII). Δεν περιέχουν αλλοιώσεις, τακτική που θα παρέπεμπε σε σημειογραφία σύγχρονης μουσικής και κατά την οποία ο συμβολισμός των βαθμίδων γίνεται σε συνάρτηση με μία ματζόρε ή μινόρε κλίμακα. Αντίθετα, στην εργασία αυτή οι δρόμοι και η δομή τους χρησιμοποιούνται ως σημείο αναφορά, συνεπώς οι λατινικοί αριθμοί συμβολίζουν μια δεδομένη αξιωματική θέση στην διαδοχή των βαθμίδων και δεν φέρουν αλλοιώσεις.

Με βάση την κλίμακα Φα ματζόρε στην οποία κινείται το αναλυόμενο τραγούδι «Συννεφιασμένη Κυριακή» προκύπτουν οι παρακάτω:

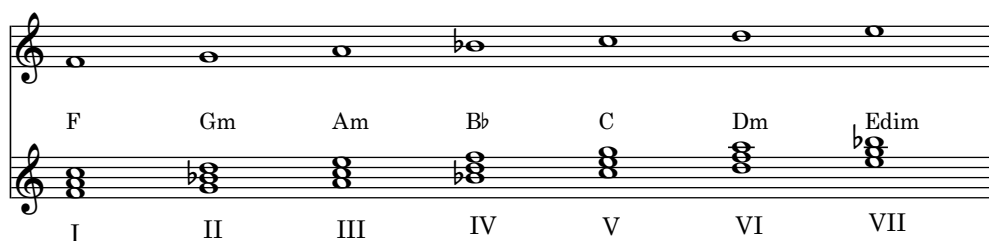
⁶⁰ Ανδρικός Νίκος, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι. Σχεδιάγραμμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*, Τόπος, 2018, σελ. 33.

⁶¹ Ως μουσική κλίμακα ορίζεται μια διαδοχή οχτώ φθόγγων που αρχίζουν και τελειώνουν με την ίδια νότα, με την τελευταία να διαφέρει κατά μία οκτάβα. Περιέχει χαμηλότερους και ψηλότερους φθόγγους με συχνοτικές διαφορές. Η διαδοχή αυτή δημιουργεί διαφορετικές δομές διαστημάτων όπως εκείνες της ματζόρε και μινόρε κλίμακας της ευρωπαϊκής μουσικής. Οι διαφορετικές δομές είναι οι τρόποι και αυτοί είναι πολλοί στο σύνολό τους. Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο*, Fagotto books, Αθήνα, 1999, σελ. 19-20.

⁶² Kennedy Michael, Kennedy Joyce Bourne, *The concise Oxford dictionary of music*, OUP Oxford, 2004.

⁶³ Μυστακίδης Δημήτρης, *Λαϊκή κιθάρα, τροπικότητα & εναρμόνιση*, Πριγκηπέσσα, 2013, σελ. 33.

⁶⁴ Ordoulidis Nikos, "The Greek Popular Modes", *British Postgraduate Musicology*, vol. 11, 2011.

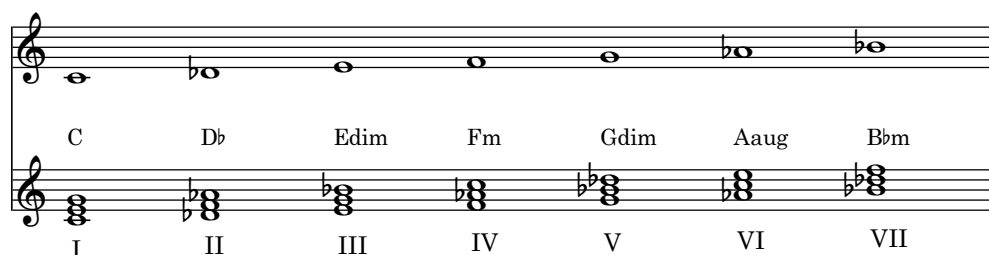


Εικόνα 13: Συγχορδίες της κλίμακας φα ματζόρε.

Ως βασικές χρησιμοποιούνται οι I, IV και V ματζόρε ενώ συχνά και η II μινόρε. Παρατηρούμε πως από όλες τις βαθμίδες προκύπτουν 3φωνες συγχορδίες ματζόρε ή μινόρε εκτός από την VII που σχηματίζει ελαττωμένη και συνήθως εναρμονίζεται με V.

Εφαρμόζοντας την ίδια λογική στους δρόμους όλων των τραγουδιών που αναλύονται στην παρούσα εργασία, προκύπτουν οι παρακάτω δομές συγχορδιών ανά δρόμο.

Το τραγούδι «Απόψε Κάνεις Μπαμ» κινείται σε δρόμο ντο χιτζάζ. Για τον ντο χιτζάζ και αναλογικά για τον δρόμο από άλλες τονικές προκύπτουν:

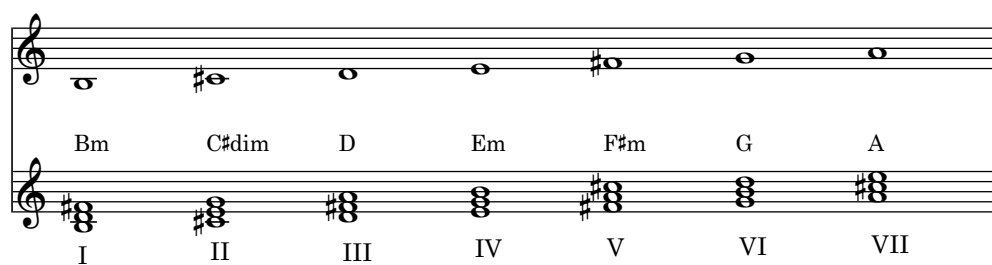


Εικόνα 14: Οι συγχορδίες σε ντο χιτζάζ.

Οι βασικές συγχορδίες που χρησιμοποιούνται στο χιτζάζ είναι οι I ματζόρε, IV μινόρε, VII μινόρε, II ματζόρε ενώ παρατηρείται ότι είναι και οι μόνες που συνθέτουν συγχορδία ματζόρε ή μινόρε με βάση τον οπλισμό του δρόμου καθώς οι άλλες βαθμίδες εμφανίζουν σύνθετες συγχορδίες.

Τα τραγούδια «Θέλω να Είναι Κυριακή», «Να Γιατί Γυρνώ», «Όταν Πίνεις Στην Ταβέρνα» και «Τα Λιμάνια» κινούνται σε περιβάλλον φυσικού, αρμονικού μινόρε και δρόμου νιαβέντ. Παρακάτω αναλύονται οι συγχορδίες που προκύπτουν με θεμέλια νότα το σι που αποτελεί τονικότητα του πρώτου τραγουδιού προς ανάλυση καθ' ομοίωση του οποίου προκύπτουν αναλογικά οι συγχορδίες και από τις τονικότητες όλων των δρόμων.

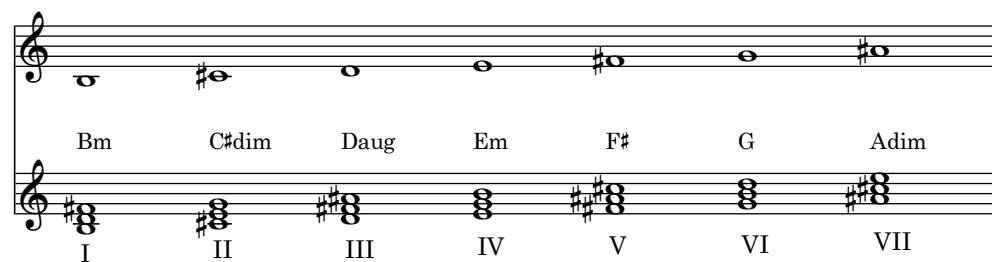
Φυσικό μινόρε:



Εικόνα 15: Οι συγχορδίες σε σι μινόρε φυσικό.

Χρησιμοποιούνται οι I μινόρε, IV μινόρε, V συνηθέστερα σε εκδοχή ματζόρε (ως δεσπόζουσα) καθώς και VII ματζόρε μιας και ο προσαγωγέας βρίσκεται έναν τόνο κάτω από την τονική.⁶⁵

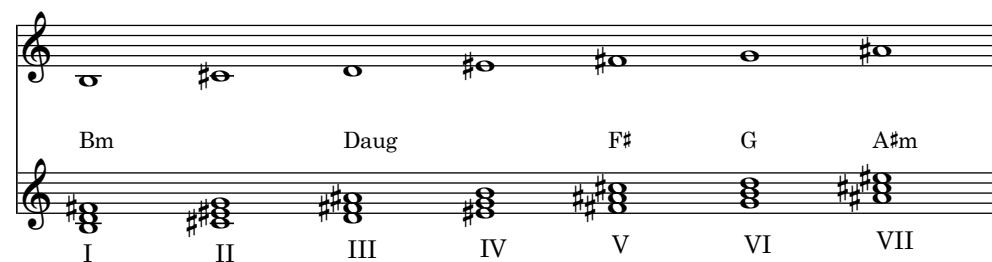
Αρμονικό μινόρε:



Εικόνα 16: Οι συγχορδίες σε σι μινόρε αρμονικό.

Ομοίως με το φυσικό μινόρε χρησιμοποιούνται ως κύριες οι I, IV μινόρε και V, VI ματζόρε.

Νιαβέντ:



Εικόνα 17: Οι συγχορδίες σε σι νιαβέντ.

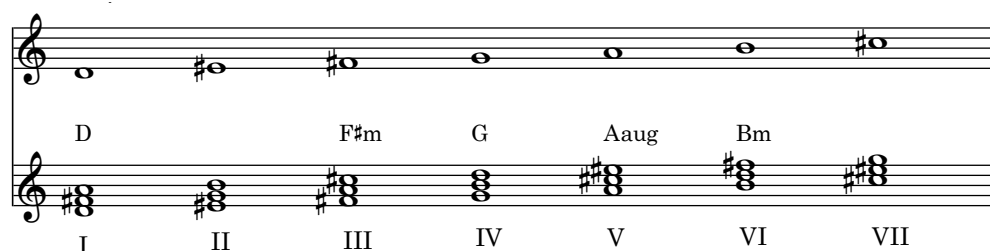
Βασικές είναι οι: I μινόρε, V, VI ματζόρε. Αν και η IV βαθμίδα δεν συνιστά συγχορδία, χρησιμοποιείται στη θέση της η τετράφωνη ντιμινούιτα, ενώ η μινόρε που προκύπτει στην VII δεν χρησιμοποιείται καθόλου μιας και απέχει απ' την απόδοση του αρμονικού περιβάλλοντος.

⁶⁵ Ανδρικός Νίκος, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι. Σχεδιάγραμμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*, Τόπος, 2018, σελ. 42.

Αντί αυτής χρησιμοποιείται η V η οποία περιέχει τον προσαγωγέα στην τρίτη βαθμίδα της συγχορδίας (φα#- λα#- ντο#). Οι βαθμίδες II και IV, σχηματίζουν αντίστοιχα συγχορδίες C#(5b) και E#dim αλλοιωμένη, οι οποίες όμως δεν χρησιμοποιούνται.

Το τραγούδι «Ο Σακαφλιάς» κινείται σε περιβάλλον ρε σεγκιά ωστόσο στο ρεφρέν παρουσιάζει δομή χουζάμ συνεπώς αναλύονται και οι δύο περιπτώσεις ενώ ανάλογα προκύπτουν οι συγχορδίες και με διαφορετικές τονικές.

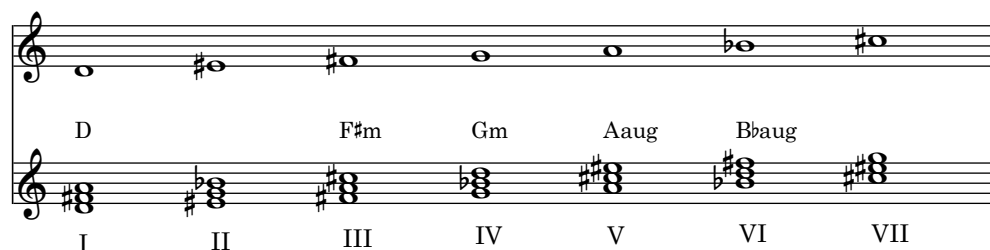
Σεγκιά:



Εικόνα 18: Οι συγχορδίες σε ρε σεγκιά.

Ο δρόμος σεγκιά αντιμετωπίζει ως τρίτη την ίδια βαθμίδα που το μακάμ θεωρεί ως βάση και την εναρμονίζει μια τρίτη χαμηλότερα διατηρώντας το ματζόρε περιβάλλον με I και V ματζόρε αν και σχηματίζεται αυξημένη (aug). Η II σχηματίζει συγχορδία C#dim αλλοιωμένη και η VII, C#(b5). Η συγχορδίες αυτές δεν χρησιμοποιούνται.

Χουζάμ



Εικόνα 19: Οι συγχορδίες σε ρε χουζάμ.

Στην ίδια λογική κινείται και ο χουζάμ χρησιμοποιώντας όμως και την IV μινόρε. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το άκουσμα της V aug τόσο στο χουζάμ όσο και στο σεγκιά καθώς αν και δεσπόζουσα δεν σχηματίζει συγχορδία ματζόρε. Παρ' όλα αυτά η αυξημένη (aug) δύναται να την ενδυναμώσει μιας και περιέχει στην πέμπτη της τον φθόγγο προσέγγισης της τρίτης (μ#).

Αν και όπως ειπώθηκε οι λαϊκοί δρόμοι έχουν ανάπτυξη κλιμακοκεντρική και αποδίδουν συγκεκριμένες συγχορδίες ανά βαθμίδα, παρατηρείται λόγω τροπικότητας μία ελαστικότητα στα συμπεριφορικά χαρακτηριστικά τους.⁶⁶ Ίσως εδώ να εντοπίζεται ένα μικρό σημείο τομής της λογικής των μακάμ με εκείνης των δρόμων καθώς θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς πως και τα δύο αναπτύσσουν φαινόμενα ελκτικών συμπεριφορών. Για παράδειγμα, ο δρόμος ματζόρε έχει την ανιούσα δομή T-T-H-T-T-T-H ωστόσο κατεβαίνοντας συμπαρασύρει την 7^η κατά μία ύφεση προς τα κάτω θυμίζοντας την κινησιολογία του ράστ. Από τη στιγμή που ο προσαγωγέας απέχει τόνο από τη βάση παραγωγής, η συγχορδία μπορεί να θεμελιωθεί επάνω του.⁶⁷ Κάτι αντίστοιχο παρατηρείται και στη μεγάλη έβδομη του δρόμου χουζάμ που η τροπικότητα ωθεί στην έβδομη μικρή όπως συμβαίνει στο τραγούδι «Ο Σακαφλιάς» σε ρε χουζάμ που βλέπουμε παρακάτω και ταυτόχρονα ενεργοποιεί στον τέταρτο χρόνο του μέτρου, την τετράφωνη D7. Φαινόμενα σαν αυτό συναντώνται σε μεγάλο φάσμα των λαϊκών δρόμων.



Εικόνα 20: Εναρμόνιση της έβδομης σε χουζάμ περιβάλλον.

Ο όρος «τροπικό σύστημα» μπορεί να σκιαγραφηθεί ως μια κατηγοριοποίηση των μελωδικών τρόπων που υπάρχουν σε μια μουσική παράδοση σύμφωνα με διάφορους μελωδικούς κανόνες και χαρακτηριστικά, με τέτοιο τρόπο ώστε να καταλήγουμε σε ένα σύστημα τρόπων εύλογα διακριτών μεταξύ τους και να καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος του μελωδικού υλικού.⁶⁸ Η μελέτη αυτών των συστημάτων ανάγεται στην ελληνική αρχαιότητα που με την ομαδοποίηση σε ομοταξίες αποτέλεσε την αρχή της διαμόρφωσης του φαινομένου των τροπικών συστημάτων όπως τα συναντάμε σήμερα.⁶⁹

Η λειτουργικότητα των τροπικών συστημάτων έγκειται στο ότι ο μουσικός αντιλαμβάνεται τις σχέσεις γειτνίασης των δρόμων και εκτός του ότι εξοικειώνεται

⁶⁶ Ανδρικός Νίκος, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι. Σχεδιάγραμμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*, Τόπος, 2018, σελ. 38.

⁶⁷ Ο. π., σελ. 42.

⁶⁸ Βλ. Skoulios Markos, "The musical language. A comparative approach". *Music in the Mediterranean, Modal classical traditions*, Ed. by Walter Feldman, Mahmoud Guettat, Toufic Kerbage, vol. 2, 2003, σελ. 435-442.

⁶⁹ Βλ. Σκούλιος Μάρκος, «Τα ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ράστ», *Περιοδικό Πολυφωνία*, τ. 25, Κουλτούρα, Αθήνα, 2014, σελ. 103-126.

ευκολότερα, του δίνεται η ευκαιρία να αναπτύξει τη δεξιότητά του στη φόρμα ταξίμι, δηλαδή τον αυτοσχεδιασμό. Για παράδειγμα, γνωρίζοντας κάποιος τις δομές των συγχορδιών ενός χιτζάζ, εύκολα μπορεί να εναρμονίσει με τις ίδιες ποιότητες συγχορδιών με βάση τον γειτονικό του νικρίζ που εντοπίζεται στο ίδιο τροπικό σύστημα έναν τόνο πίσω ή έναν μουστεάρ που βρίσκεται ένα ημιτόνιο μπροστά. Φυσικά χρειάζεται κανείς να λάβει υπ' όψιν το ποιες είναι οι κύριες συγχορδίες του κάθε δρόμου καθώς και η συμπεριφορά της μελωδίας.

2.3. Συγχορδίες και αρμονικές ακολουθίες

Στην εναρμόνιση του αστικού λαϊκού τραγουδιού σκοπός είναι να καθοριστεί το αρμονικό περίγραμμα του λαϊκού δρόμου. Αυτό συμβαίνει με τη χρήση κυρίως τρίφωνων συγχορδιών ενώ συχνά στην V εμφανίζεται η δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης. Σπανιότερη είναι η χρήση αναστροφών που εμφανίζονται συνήθως με τη μορφή διαβάσεων του μπάσου και σε βασικές συγχορδίες των δρόμων. Η συνοδεία παραμένει λιτή και υπηρετεί άλλοτε την τροπικότητα κι άλλοτε την αρμονική διάνθιση του εκάστοτε δρόμου.

Παρακάτω βλέπουμε τη χρήση πρώτης αναστροφής της τονικής μιας τρίφωνης ρε μινόρε συγχορδίας στα μέτρα 1 και 5 και μιας ομώνυμης ματζόρε στο μέτρο 11. Παρατηρείται πως η αναστροφή δημιουργεί στο μπάσο ένα περίγραμμα του δρόμου και μια έλξη στο επερχόμενο τονικό κέντρο. Ως αναστροφή θεωρείται εδώ η χρήση στα μπάσα νότας της συγχορδίας εκτός της θεμελίου. Η εναλλαγή τους δημιουργεί μια βηματική αίσθηση ενώ γίνεται χρήση όλων των βασικών φθόγγων της συγχορδίας. Για παράδειγμα, στο μέτρο 2 εναλλάσσονται οι οκτάβες του μπάσου, ή στο μέτρο 3 και 7 η πρώτη με την τρίτη. Η μπασογραμμή του μέτρου 4 κινείται τροπικά επάνω στον δρόμο και συνδέει τις συγχορδίες σύμφωνα με τη ροπή τους, ενώ στο μέτρο 10 η μπασογραμμή προετοιμάζει την επόμενη συγχορδία προσεγγίζοντάς την τροπικά.

The image displays a musical score for two sections: 'INTRO' and 'CANTO'. Each section features a vocal melody line (Μελ.) and a guitar accompaniment line (Γ. Δ.).

INTRO Section:

- Μελ. (Melody):** Starts with a treble clef, key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It begins with a rest followed by a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern.
- Γ. Δ. (Guitar):** Starts with a treble clef, key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It features a series of chords: Dm, Gm, Gm, Dm, Dm/F, Gm, C, and F. The bass line is simple, often moving in steps or small intervals.

CANTO Section:

- Μελ. (Melody):** Starts with a treble clef, key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It begins with a rest followed by a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern.
- Γ. Δ. (Guitar):** Starts with a treble clef, key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It features a series of chords: F, F, D, D/F#, and Gm. The bass line is more complex, often moving in steps or small intervals, and includes triplets (indicated by a '3' over the notes).

Εικόνα 21: Χρήση αναστροφών και διαμόρφωση μπασογραμμής.

Το ερευνητικό εγχείρημα που διεξάγεται στο τέταρτο κεφάλαιο της εργασίας κάνει χρήση αναστροφών που αν και δεν εντοπίζονται στο ρεπερτόριο συστηματικά, προτείνονται σαν αισθητική επαναπροσέγγιση, ενώ απαιτούν προσαρμογή σε κλειστές θέσεις των συγχορδιών στην κιθάρα. Στα πλαίσια αυτής της προσέγγισης εφαρμόζονται και τετράφωνες συγχορδίες. Τα τελευταία χρόνια και με την επιρροή που ασκείται από ethnic και jazz στοιχεία, οι σύνθετες συγχορδίες μπορούν να αποδώσουν ένα εναλλακτικό άκουσμα. Έτσι για παράδειγμα σε ένα περιβάλλον ρε μινόρε με το ντο σε διάστημα 7^{ης} μικρής, μπορεί να προκύψει η τρίφωνη C (ντο- μι- σολ) ή εναλλακτικά A7(#9) (λα- ντο#- σολ- ντο) η οποία περιέχει ταυτόχρονα τη φυσική ντο της μελωδίας αλλά και τον προσαγωγέα ντο# του δρόμου όπως συμβαίνει στο μέτρο 13 του παρακάτω παραδείγματος.

13

M.

Γ. Δ.

Ε. Ε.

C B $\flat$ A Dm A Dm A Dm 3 3

A7(#9) A7 Dm E $\emptyset$ B $\flat$ maj7 A7 Dm A7 Dm

Εικόνα 22: Χρήση τετράφωνων συγχορδιών σε περιβάλλον ρε μινόρε.

Άλλο ένα παράδειγμα τέτοιων ιδιότυπων εναρμονίσεων είναι η χρήση αυξημένης συγχορδίας (aug) στην V των δρόμων σεγκιά και χουζάμ που προκύπτει με βάση τον οπλισμό τους, αντί μιας ματζόρε συγχορδίας. Στην πέμπτη μιας Aaug συναντάται η μι# που αποτελεί 2^η μιας ρε χουζάμ ή σεγκιά και ταυτόχρονα φθόγγο χρωματικής προσέγγισης της τρίτης τους (φα#). Έτσι, εκτός από την θεωρητική εκλογίκευση συνυπάρχει και ακουστική πρωτοτυπία.

2

M.

Γ. Δ.

Ε. Ε.

D A7 D A7 D D A7 Aaug D

Εικόνα 23: Χρήση αυξημένης συγχορδίας σε περιβάλλον ρε σεγκιά- χουζάμ.

Ένα ακόμη παράδειγμα τετράφωνης συγχορδίας που προκύπτει με αφορμή το αναλυόμενο υλικό είναι εκείνο της ημιελαττωμένης 7ης (half diminished 7th). Στο μέτρο 15 του παραδείγματος που ακολουθεί οι νότες λα και ντο της μελωδίας κρίνονται αναγκαίες και επαρκείς για να ενεργοποιήσουν την τετράφωνη $A^{\circ 7}$ (Λα- Ντο- Μι $\flat$ - Σολ) έναντι της D που εγκυβωτίζει νοερά τη νότα ντο ως 7 $^{\eta}$.

The image shows a musical score for three staves: M. (Melody), Γ.Δ. (Guitar), and Ε.Ε. (Electric Guitar). The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. Measure 15 is highlighted. The melody (M.) features a triplet of eighth notes. The guitar (Γ.Δ.) and electric guitar (Ε.Ε.) parts show chords Bb, D, and Gm.

Εικόνα 24: Χρήση ημιελαττωμένης 7ης σε περιβάλλον ρε μινόρε.

Πέρα όμως από την ποιότητα των συγχορδιών ένα ακόμη στοιχείο που έρχεται να συστηματοποιήσει την τεχνική εναρμόνισης των λαϊκών δρόμων είναι οι αρμονικές ακολουθίες που συνιστούν οι διαδοχές βαθμίδων. Αυτές είναι συνήθως απλές και εξυπηρετούν το τονικό κέντρο και τη μελωδική ροή. Με βάση το αναλυόμενο υλικό και ανά δρόμο παρατηρούνται διάφορες διαδοχές οι βασικότερες των οποίων είναι:

Χιτζάζ:

I- II- VII- (II)- I

I- IV- (II)- VII- (II)- I

Μινόρε (φυσικό- αρμονικό) και νιαβέντ:

I- (IV)- V- I

I- (IV)- V- VI- V- I

I- III- (IV)- V- I

Σεγκιά- Χουζάμ:

I- (IV)- V- I

Ματζόρε:

I- (IV)- V- I

I- (II)- (IV)- V- I

I- II- I (σπανιότερα)

2.4. Πτώσεις τονικά κέντρα

Στη δυτική μουσική οι πτώσεις είναι οι χαρακτηριστικές καταλήξεις μιας μελωδίας ή αρμονικής ακολουθίας, που δημιουργούνται με τη χρήση διαφόρων βαθμίδων (πχ η αλληλουχία V- I συνιστά την τέλεια πτώση ή η αλληλουχία IV- I αποτελεί την πλάγια πτώση). Στη λαϊκή μουσική οι πτώσεις διαφέρουν ανά δρόμο μιας και βασίζονται στους εκάστοτε δεσπόζοντες φθόγγους, αναπτύσσοντας αλληλουχίες συγχορδιών που αποδίδουν το αρμονικό περίγραμμα μιας μελωδίας. Οι κανόνες των πτώσεων καθορίζονται με βάση την αρμονική ατμόσφαιρα που αποδίδουν οι διαδοχές συγχορδιών κι όχι με ιδιαίτερους περιορισμούς. Για παράδειγμα, παρατηρείται η πτώση I- II- I σε ματζόρε τρόπο που συνιστά διαδοχή ασυνήθιστη ελλείπει πέμπτης βαθμίδας.

Η έννοια της πτώσης στη λαϊκή μουσική αποκτά και μια άλλη διάσταση καθώς η τελευταία διέπεται από τροπικότητα. Μέσα στη μελωδική ροή μιας φράσης εντοπίζονται μεταβάσεις σε διάφορα τονικά κέντρα. Αυτά αφορούν σχετικούς δρόμους ή συγγενικές διαστηματικές υπομονάδες που λειτουργούν συνδετικά. Μέσω αυτής της τροπικής έλξης, δημιουργείται μια αίσθηση προσωρινής μετατροπίας. Έτσι εμπλουτίζεται ο αρμονικός κορμός ενώ αναδεικνύεται η συνεκτική σχέση μεταξύ δρόμων.

Στο παρακάτω παράδειγμα συναντάμε μελωδία σε δρόμο σι μινόρε να μεταβαίνει στην πέμπτη φα# και να εγκαθιστά σε αυτή για μεγάλο χρονικό διάστημα μια νέα τονική σε περιβάλλον επίσης μινόρε ακόμη κι αν ο οπλισμός των δύο τονικών διαφέρει. Τα συνδέει το κοινό χρώμα των δυο τονικών κέντρων.

2.5. Αρμονικός ρυθμός

Ο ρυθμός που χαρακτηρίζει κάθε τραγούδι έχει μεγάλο αντίκτυπο στη συνοδεία ενός τραγουδιού. Η δομή του ρυθμού σε συνδυασμό με την ταχύτητα θα καθορίσουν την πυκνότητα των γεμισμάτων ή των μπασογραμμών και θα ρυθμίσουν ανάλογα το κατά πόσο μπορούν να παιχτούν πυκνότερες ή αραιότερες αξίες. Προκύπτουν έτσι διαβαθμίσεις της αρμονικής συνοδείας με βάση τη συχνότητα μεταβάσεων από μια συγχορδία σε άλλη και σε σχέση με το κατά πόσο αυτή πρωταγωνιστεί στην εναρμόνιση.⁷⁰

Οι συχνές ή πιο σπάνιες μεταβάσεις συνιστούν τον αρμονικό ρυθμό ο οποίος μπορεί κατά βάση να είναι αραιός ή πυκνός. Ανάλογα με την τροπικότητα που ακολουθεί μία σύνθεση παρατηρείται, η διατήρηση μίας συγχορδίας έως και για αρκετά μέτρα. Η συνοδεία προσκολλάται στη βασική μελωδία υποστηρίζοντάς την χωρίς πολύπλοκες διαδοχές μα δίνοντας έμφαση στη ρυθμική ενίσχυση και αναπτύσσοντας πιθανώς μια ταυτόχρονη κινητικότητα στα μπάσα με ήπιες μπασογραμμές. Επιτυγχάνει έτσι συντονισμό στο βασικό τονικό κέντρο της μελωδίας.

Στην περίπτωση του αραιού αρμονικού ρυθμού οι συγχορδίες είναι συνήθως στην απλή τους τρίφωνη μορφή προκειμένου να μην δημιουργούν μια μετέωρη αίσθηση να προσαρμόζονται και να υποστηρίζουν τη συνοδεία. Ακόμη κι όταν ο αρμονικός ρυθμός γίνεται πυκνότερος υπακούει στους κανόνες της τροπικότητας εναλλάσσοντας συγχορδίες μέχρι και ανά όγδοο. Αναδुकνεύει έτσι τη βασική μελωδία, ενώ σε πολλές περιπτώσεις σαν κι αυτή, η μπασογραμμή μπορεί να εμφανίζεται μέσα από τις αναστροφές των συγχορδιών που εκφέρονται κάθετα μόνο στα καντίνια του οργάνου χωρίς εναλλαγές με τα μπάσα.

Ακολουθεί ένα παράδειγμα συνοδείας με αραιό αρμονικό ρυθμό και τον τρόπο με τον οποίον αυτός θα μπορούσε εναλλακτικά να πυκνώσει. Σε μελωδία που κινείται σε μιινόρε (μέτρα 23- 30) παρατηρείται στο μεσαίο σύστημα η ανάπτυξη της Bm για δύο μέτρα, της F# για τρία και κατόπιν η εναλλαγή τους ανά μέτρο. Το ίδιο τμήμα θα μπορούσε να αποδοθεί με εμπλουτισμένη αρμονία και εναλλαγές ανά μέτρο όπως φαίνεται στο παράδειγμα. Ομοίως στο μεσαίο σύστημα των μέτρων 31- 36 η F#m διατηρείται καθ' όλη τη διάρκεια αναδεικνύοντας το τονικό κέντρο της πτώσης στην πέμπτη, ενώ στο τρίτο σύστημα ο αραιός αρμονικός ρυθμός υποστηρίζεται αρμονικά με την δεσπόζουσά της (C#7).

⁷⁰ Ανδρίκος Νίκος, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι. Σχεδιάγραμμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*, Τόπος, 2018, σελ. 40.

21

F# Bm Bm F#

F# Bm Bm Em C#°

27

Bm F# Bm

F# Bm F# Bm

31

F#m

F#m C#7 F#m F#m

Εικόνα 27: Αραιός και πυκνός αρμονικός ρυθμός στη συνοδεία.

3. Κεφάλαιο 3

Καταγραφές τραγουδιών και εναρμονίσεις

Οι παρακάτω καταγραφές τραγουδιών μελετώνται τόσο ως παραδείγματα εφαρμογής αρμονικών τεχνικών όσο και ως φορείς ιδιαίτερων μελωδικών και τροπικών χαρακτηριστικών. Ακολουθούν οι αναλύσεις επτά τραγουδιών. Οι καταγραφές αυτές παρουσιάζονται σε δύο συστήματα: το πρώτο περιλαμβάνει τη βασική μελωδία («Μελ.») και το δεύτερο την εναρμόνιση της ηχογράφησης από τον Γιάννη Δέδε («Γ.Δ.»).

Η επιλογή τους έγινε με κριτήριο την ποικιλία στο τροπικό υλικό, τη λειτουργία της αρμονίας μέσα σε αυτό, αλλά και τη δυνατότητα ανάπτυξης μιας δημιουργικής προσέγγισης μέσω νέων εναρμονιστικών προτάσεων που σέβονται την εκδοχή της ηχογράφησης αλλά και προτείνουν μια άλλη σκοπιά του λαϊκού τραγουδιού. Τα κομμάτια παρουσιάζονται αυστηρώς αλφαβητικά μιας και σε όλα το σκεπτικό της μεθοδολογίας της νέας εναρμόνισης είναι το ίδιο.

3.1. «Απόψε Κάνεις Μπαμ»

Απόψε Κάνεις Μπαμ

INTRO

Μελ.

Γ. Δ.

2

Μ.

Γ. Δ.

CANTO

3

Μ.

Γ. Δ.

4

Μ.

Γ. Δ.

5

Μ.

Γ. Δ.

Εικόνα 28: Μελωδία και συνοδεία του τραγουδιού "Απόψε Κάνεις Μπαμ".

6

M.

Γ.Δ.

F C F

7

M.

Γ.Δ.

Bbm C Bbm C

D.C.x2

8

OUTRO

M.

Γ.Δ.

C Fm C Fm

9

M.

Γ.Δ.

C Bbm C Bbm C

Εικόνα 29: Μελωδία και συνοδεία του τραγουδιού "Απόψε Κάνεις Μπαμ".

Συνθέτης:	Βασίλης Τσιτσάνης
Ηχογράφηση:	1954 (Μάιος- Ιούνιος)
Τραγούδι:	Τσιτσάνης Βασίλης, Νίνου Μαρίκα, Σαλασιδής Γιάννης, Γιαννόπουλος Θανάσης
Σύνδεσμος:	https://epsetem.project.uoi.gr/archive/item/3204?lang=el
Τονικότητα:	Nτο
Δρόμος:	Χιτζάζ
Ρυθμός:	Ζεϊμπέκικο παλιό

Ανάλυση:

Στο πρώτο μέτρο παρατηρείται η ακολουθία συγχορδιών I-IV (C- Fm) που αποτελούν βασικές συγχορδίες του χιτζάζ. Στα μπάσα γίνεται χρήση της τονικής ντο του ακκόρντου C ενώ ακολουθεί μπάσογραμμή που συνάδει με ανιούσα μελωδική μινόρε κλίμακα και αμέσως μονοφωνική ανάλυση της συγχορδίας Fm. Κατόπιν η συνοδεία επανέρχεται καθοδικά στην τονική χρησιμοποιώντας βηματικά φθόγγους που ανήκουν παράλληλα σε ντο χιτζάζ και φα μινόρε. Στο τέλος του 1^{ου} μέτρου παρατηρείται σι φυσικό που αποτελεί χρωματική προσέγγιση της τονικής μιας και με βάση τον οπλισμό του στο χιτζάζ θα ήταν σιb. Από τη μέση του μέτρου παρατηρείται πυκνός αρμονικός ρυθμός με τη χρήση 16^{ον} στην μπάσογραμμή.

Στο 2^ο μέτρο το τονικό κέντρο παραμένει στην I βαθμίδα ενώ αναπτύσσεται συνολικά η συνήθης αλληλουχία I-VII-I. Οι αξίες είναι 4^α και 8^α με εξαίρεση τη χρωματική προσέγγιση της VII στα μπάσα, ενώ στο τέλος του 2^{ου} μέτρου και την κατάληξη της εισαγωγής, οι συγχορδίες C, Bbm και C, ενεργοποιούνται από τη βασική μελωδία που τις υποδεικνύει και συγκεκριμένα με την εμφάνιση πρώτης και δεύτερης φωνής: Nτο-Μι και Σιb-Ρε.

Στον δεύτερο χρόνο του 3^{ου} μέτρου στο οποίο ξεκινάει το φωνητικό μέρος του τραγουδιού, το τονικό κέντρο μετατοπίζεται στην VII του Nτο χιτζάζ Bbm γεγονός που ενισχύεται με την προήγηση της F που αποτελεί V (παρενθετική) της VII (Bbm). Η ανάπτυξη της μπάσογραμμής γίνεται αραιά με 1^{ες} και 5^{ες} των συγχορδιών.

Το μέτρο 4 εμφανίζει τη διαδοχή VII- I- II- I με τη II βαθμίδα σε μορφή μεθ' εβδόμης με 7^η μικρή (Db- F- Ab-Cb) εμφανίζοντας διακριτικά στο αρμονικό περιβάλλον τη νότα Σι φυσική που δεν ανήκει στο χιτζάζ. Στο τέλος του μέτρου η μπάσογραμμή προετοιμάζει την F με συνέπεια στον οπλισμό του νέου τονικού κέντρου σε περιβάλλον Φα ματζόρε και με δέκατα έκτα, αξίες με τις οποίες ακριβώς κινείται και η μελωδία.

Στα μέτρα 5 και 6 υπάρχει σαφής μετάβαση στο περιβάλλον της Φα ματζόρε που λειτουργεί για λίγο ως τονική. Ενώ για το ίδιο τονικό κέντρο παρατηρείται άλλη μια χρωματική προσέγγιση της Vης βαθμίδας C με 16^α και 32^α. Οι συγχορδίες υποστηρίζονται στα μπάσα με 1^{ες} και 5^{ες}.

Στο μέτρο 7, η πρώτη συγχορδία Bbm ενεργοποιείται από το τέταρτο παρεστιγμένο Bb. Ενώ διατηρείται ακόμα και με την εμφάνιση των φθόγγων Σολ και Μι που δεν ανήκουν στη Bbm, στοιχείο που κάνει εμφανή την αραίωση του αρμονικού ρυθμού με το αρμονικό περιβάλλον να λαμβάνει υπόψιν μεγαλύτερα τμήματα του μέτρου. Τα μέτρα 7 και 8 αποτελούν μίμηση της εισαγωγής, ενώ παρατηρείται κλείσιμο με τη συνηθισμένη πτώση στο χιτζάζ: I-VII- I.

3.2. «Θέλω να Είναι Κυριακή»

Θέλω να Είναι Κυριακή

Μελ.

Γ.Δ.

2

Μ.

Γ.Δ.

3

Μ.

Γ.Δ.

4

Μ.

Γ.Δ.

5

REF.

To Coda

Εικόνα 30: Μελωδία και συνοδεία του τραγουδιού "Θέλω να Είναι Κυριακή".

6

M.

Γ.Δ.

A Bm F# Bm F# Bm

7

INTRO

M.

Γ.Δ.

Bm F# Bm F# Bm

8

⊕ Coda

M.

Γ.Δ.

A Bm F# Bm F# Bm F# Bm

Εικόνα 31: Μελωδία και συνοδεία του τραγουδιού "Θέλω να Είναι Κυριακή".

Συνθέτης: Βασίλης Τσιτσάνης
Ηχογράφηση: 11 Μαρτίου 1961
Τραγούδι: Γκρέυ Καίτη
Σύνδεσμος: <https://epsetem.project.uoi.gr/archive/item/1319?lang=el>

Τονικότητα: Σι
Δρόμος: Μινόρε
Ρυθμός: Ζεϊμπέκικο παλιό

Η καταγραφή του συγκεκριμένου τραγουδιού ξεκινά από τη μέση της πρώτης στροφής μιας και προηγείται ελεύθερο οργανικό και φωνητικό μέρος στο οποίο η κιθάρα δεν συμμετέχει.

Ανάλυση:

Χαρακτηριστική είναι η αραιή ανάπτυξη αξιών στην μασογραμμή με αξίες τέταρτα και όγδοα. Τα μέτρα 1 και 2 αναπτύσσονται επάνω στις βαθμίδες IV- V- I και V- I, που αποτελούν στην ευρωπαϊκή μουσική την τέλεια πτώση. Η ίδια προσέγγιση συνεχίζεται στο μέτρο 3 τόσο από τονική άποψη όσο και από πλευράς αρμονικού ρυθμού που εμφανίζει το χαρακτηριστικό αλλαγής συγχορδίας στους μονούς χρόνους (1, 3, 5, 7, 9).

Στο μέτρο 4, την εμφάνισή της κάνει η σχετική ρε ματζόρε ως άνοιγμα III βαθμίδας. Χαρακτηριστική είναι η αλλοίωση του προσαγωγέα (Λα φυσική) που ενεργοποιεί την τονική λογική της φυσικής ελάσσονας έναντι της αρμονικής που εννοούνταν με τον Λα#. Με τέταρτα και όγδοα οδηγεί στην IV όπου αξιοποιείται το χαμηλό Μι του οργάνου, κι έτσι η μετάβαση από D σε Em γίνεται μεν χρωματικά με την εμφάνιση ενός Ρε#, παρουσιάζει δε διάστημα 7^{ης} μεγάλης προς τα κάτω.

Στο μέτρο 5 ακολουθείται τυπική εναρμόνιση με την εμφάνιση I και V με την υιοθέτηση της 2^{ης} αναστροφής (Bm/F#) στην αρχή του μέτρου. Ενώ στο ίδιο πρότυπο λιτής και αραιής αρμονικής ακολουθίας κινείται και το μέτρο 6 του ρεφρέν. Ομοίως με το μέτρο 4, ο προσαγωγέας ορίζει ένα περαστικό τονικό κέντρο στην 7^η μικρή της μινόρε κλίμακας αποδίδοντας Α το οποίο ως το τέλος του μέτρου έχει οξυνθεί και εναρμονίζεται με V (F#). Η έξοδος λειτουργεί μιμητικά ως προς την εισαγωγή και κλείνει με τέλεια πτώση V-I.

3.3. «Να Γιατί Γυρνώ»

Να Γιατί Γυρνώ

Μελ. Γ. Δ.

INTRO

5

Μ. Γ. Δ.

9

Μ. Γ. Δ.

13

Μ. Γ. Δ.

CANTO

17

Μ. Γ. Δ.

Εικόνα 32: Μελωδία και συνοδεία του τραγουδιού "Να Γιατί Γυρνώ".

21

M.

Γ.Δ.

25

M.

Γ.Δ.

29

M.

Γ.Δ.

33

M.

Γ.Δ.

37

M.

Γ.Δ.

41

M.

Γ.Δ.

OUTRO

D D Eb D

Cm D Gm

D Gm G Cm

D Gm Gm

Gm D/A D D

Gm D Gm

Εικόνα 33: Μελωδία και συνοδεία του τραγουδιού "Να Γιατί Γυρνώ".

Συνθέτης: Βασίλης Τσιτσάνης
Ηχογράφηση: 16 Φεβρουαρίου 1980
Τραγούδι: Τσιτσάνης Βασίλης
Σύνδεσμος: <https://epsetem.project.uoi.gr/archive/item/2027?lang=el>

Τονικότητα: Σολ
Δρόμος: Μινόρε
Ρυθμός: Χασάπικο

Ανάλυση

Η συνοδευτική τακτική που ακολουθείται καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού στηρίζεται στη συνεχή επανάληψη (μπάσο-καντίνα) ανά τέταρτο. Σποραδικά γίνονται διαβατικές κινήσεις της μπάσογραμμής που δίνουν το περίγραμμα του τρόπου με τον οποίο κινείται η μελωδία.

Ο αρμονικός ρυθμός εξελίσσεται στην εισαγωγή σταθερά ανά δύο μέτρα αναπαράγοντας I και V. Γίνεται ανάλυση με 1^η και 5^η στα μπάσα για την I (Gm) καθώς και με 3^η για την V (D). Η κατιούσα μπάσογραμμή του μέτρου 4 κινείται σε τετράχορδο μινόρε με 8^α.

Το μέτρο 8, όπου μορφολογικά κλείνει και το πρώτο μέρος της εισαγωγής, ενισχύεται με πτώση (V- I) ενώ στο 9 το τονικό κέντρο μετατοπίζεται στη συγγενική Bb με την D να επανέρχεται ως V στο μέτρο 15 για να λυθεί σε τονική στο μέτρο 16 με κίνηση της μπάσογραμμής σε φυσικό μινόρε πεντάχορδο με 16^α.

Στα μέτρα 17-20 παρατηρείται η ακολουθία I-V-I με τυπική κίνηση της μπάσογραμμής πάνω σε 1^{ες}, 3^{ες} και 5^{ες} των συγχορδιών. Στο 21 εμφανίζεται η V (D) που ουσιαστικά διατηρείται μέχρι το μέτρο 28 με εξαίρεση την περαστική IV (Cm) στο μέτρο 25. Αν και το τραγούδι κινείται στην αρχή σε νιαβέντ δρόμο, η ντο# γίνεται ντο φυσική και έτσι ενεργοποιεί την Cm. Τον αρμονικό ρυθμό πυκνώνει στιγμιαία η Eb του μέτρου 22 που είναι είτε 6^η της Σολ μινόρε είτε 2^η του Ρε χιτζάζ στο οποίο έχει μεταβεί προσωρινά το τονικό κέντρο.

Η V του μέτρου 29 θα λυθεί σε τονική στο 31 όπου και συντελείται η μετάβαση στο Cm με τη χρήση της παρενθετικής G. Ακολουθεί αμέσως V που οδηγεί σε τονική και κλείσιμο του ρεφρέν, συνοδευόμενο με μελωδική φράση στην μπάσογραμμή, αποτελούμενη από 5^η, 3^η, 2^η και 1^η της συγχορδίας Gm.

3.4. «Ο Σακαφλιάς»

Ο Σακαφλιάς

Μελ.

Γ. Δ.

INTRO

2

Μ.

Γ. Δ.

CANTO

3

Μ.

Γ. Δ.

4

Μ.

Γ. Δ.

5

Μ.

Γ. Δ.

To Coda

Εικόνα 34: Μελωδία και συνοδεία του τραγουδιού "Ο Σακαφλιάς".

Εικόνα 35: Μελωδία και συνοδεία του τραγουδιού "Ο Σακαφλιάς".

Συνθέτης: Βασίλης Τσιτσάνης
 Ηχογράφηση: 18 Φεβρουαρίου 1980
 Τραγούδι: Τσιτσάνης Βασίλης
 Σύνδεσμος: <https://epsetem.project.uoi.gr/archive/item/2036?lang=el>

Τονικότητα: Ρε
 Δρόμος: Σεγκιά- Χουζάμ
 Ρυθμός: Απτάλικο ζεϊμπέκικο

Ανάλυση

Η κιθάρα συνοδεύει με χαρακτηριστική απλότητα ως προς το πλήθος των συγχορδιών χρησιμοποιώντας μόνο I και V καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού. Η χρήση μπάσων είναι ελάχιστη, λόγω των συχνών εναλλαγών αυτών των συγχορδιών και των πυκνών αξιών της μελωδίας (32^α, 3ηχα 16^{ων}).

Αν και το τραγούδι κινείται σε δρόμο σεγκιά ο οποίος επιμένει στην 3^η βαθμίδα, η εναρμόνιση αναγάγει σε D η οποία και την περιέχει. Όλα τα μέτρα ακολουθούν ακριβώς την ίδια τακτική. Χρησιμοποιούν την αλληλουχία I- V- I- V- I. Εξαίρεση αποτελούν μόνο τα μέτρα 3 και 4 όπου ο αρμονικός ρυθμός αραιώνει και εναλλάσσουν στον 6^ο χρόνο I με V. Αξιοσημείωτη είναι στο μέτρο 4 η εμφάνιση της D7 με αφορμή την ντο φυσική της μελωδίας. Στο κλείσιμο του τραγουδιού η κιθάρα μιμείται το μοναδικό 3ηχο της μελωδίας.

3.5. «Όταν Πίνεις στην Ταβέρνα»

Όταν Πίνεις στην Ταβέρνα

INTRO

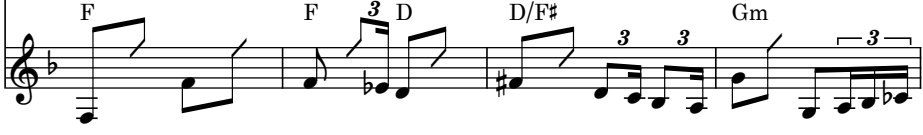
Μελ. 
 Γ. Δ. 

5 
 Γ. Δ. 

CANTO

9 
 Γ. Δ. 

13 
 Γ. Δ. 

17 
 Γ. Δ. 

Εικόνα 36: Μελωδία και συνοδεία του τραγουδιού "Όταν Πίνεις στην Ταβέρνα".



Εικόνα 37: Μελωδία και συνοδεία του τραγουδιού "Όταν Πίνεις στην Ταβέρνα".

Συνθέτης: Βασίλης Τσιτσάνης
 Ηχογράφηση: 16 Φεβρουαρίου 1980
 Τραγούδι: Τσιτσάνης Βασίλης
 Σύνδεσμος: <https://epsetem.project.uoi.gr/archive/item/2032?lang=el>

Τονικότητα: Ρε
 Δρόμος: Μινόρε
 Ρυθμός: Χασάπικο

Ανάλυση

Στο πρώτο μέτρο εμφανίζεται η τονική που με διαβατική κίνηση στα μπάσα έρχεται σε αναστροφή (Dm/F). Οδηγεί στην IV και κατόπιν στην VII που αποτελεί ταυτόχρονα 5^η της III (F) που έπεται. Επαναλαμβάνεται η ανάπτυξη I-IV που καταλήγει σε τέλεια πτώση V- I. Οι αλλαγές γίνονται με διαβατικές κινήσεις των μπάσογραμμών ενώ οι αναλύσεις των συγχορδιών στα μπάσα γίνονται με εισαγωγικές βαθμίδες τις 1ες των συγχορδιών. Εξαίρεση αποτελεί η αναστροφή D/F# στο μέτρο 11.

Η εναλλαγή των συγχορδιών στην εισαγωγή γίνεται ανά μέτρο ενώ από το μέτρο 13 γίνεται πυκνότερη εναρμονίζοντας ένα ένα κάθετα τα όγδοα της κατιούσας μελωδίας με τις νότες αυτής να ενεργοποιούν και τις ομώνυμες συγχορδίες. Στο ίδιο μέτρο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μετάβαση από ντο φυσικό του C σε ντο# του A που αποτελεί και τον προσαγωγή της αρμονικής μινόρε.

Στο μέτρο 10 κι ενώ βρισκόμαστε σε περιβάλλον Φα ματζόρε με προσαγωγή μι φυσικό, τα μπάσα χρησιμοποιούν μιb για να υποστηρίξουν την μετάβαση σε D/F# και παράλληλα Σολ αρμονικό μινόρε ή αλλιώς Ρε χιτζάζ με την ανάλογη κίνηση σε μινόρε πενταχόρδο.

Δομικά τα μέτρα 9-16 και 17-24 είναι όμοια και αναπτύσσεται η ίδια λογική. Στο μέτρο 20 τα μπάσα γίνονται δραστήρια με 3ηχο 16^{ων}. Στο μέτρο 22 η νότα φα της μελωδίας πιθανότατα ενεργοποιεί τη Dm/F. Στο μέτρο 23 η A παραμένει αλλά το μπάσο ακολουθεί ταυτόχρονα τη μελωδία με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια A/F.

3.6. «Συννεφιασμένη Κυριακή»

Συννεφιασμένη Κυριακή

Μελ.

Γ.Δ.

INTRO

2

Μ.

Γ.Δ.

CANTO

3

Μ.

Γ.Δ.

4

Μ.

Γ.Δ.

REF.

5

Μ.

Γ.Δ.

Εικόνα 38: Μελωδία και συνοδεία του τραγουδιού "Συννεφιασμένη Κυριακή".

The image displays a musical score for the song "Συννεφιασμένη Κυριακή". It consists of five systems, each with a melody line (M.) and a guitar accompaniment line (Γ.Δ.).

- System 6:** The melody line starts with a 7-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The accompaniment line features chords Gm, F, C, and F.
- System 7:** The melody line continues with eighth and sixteenth notes. The accompaniment line features chords Gm, F, and Gm.
- System 8:** The melody line continues with eighth and sixteenth notes. The accompaniment line features chords Gm, F/C, C/E, and F. A "D.C.x2" instruction is written above the melody line.
- System 9:** The melody line is marked "OUTRO" and features a complex, fast-paced melodic line. The accompaniment line features chords F, F, and Gm.
- System 10:** The melody line continues with eighth and sixteenth notes. The accompaniment line features chords Gm, F/C, Bb, C7, F, C7³, and F.

Εικόνα 39: Μελωδία και συνοδεία του τραγουδιού "Συννεφιασμένη Κυριακή".

Συνθέτης:	Βασίλης Τσιτσάνης
Ηχογράφηση:	Η ηχογράφηση αυτή έγινε στην αίθουσα φιλολογικού συλλόγου "Παρνασσός" το 1954.
Τραγούδι:	Μαρίκα Νίνου, Γιάννης Σαλασίδης, Βασίλης Τσιτσάνης
Σύνδεσμος:	https://epsetem.project.uoi.gr/archive/item/1723?lang=el
Τονικότητα:	Φα
Δρόμος:	ματζόρε
Ρυθμός:	Ζεϊμπέκικο παλιό

Ανάλυση

Στα μέτρα 1 και 2 παρατηρείται η κίνηση I- II- II- I. Στο μέτρο 2 διαφαίνεται μια λογική εναρμόνιση ανεξάρτητα από τη μελωδία και με γνώμονα το αρμονικό περιβάλλον ματζόρε μιας και οι συγχορδίες δεν ενεργοποιούνται άμεσα από τις νότες της μελωδίας. Η V εμφανίζεται μόνο λίγο πριν το τέλος της εισαγωγής. Η τακτική αυτή παραπέμπει σε ένα υβρίδιο εναρμόνισης που ακολουθεί πρότυπα τροπικών δομών οι οποίες εναρμονίζονται με τονική λογική. Παρόλα αυτά στην εξαγωγή του τραγουδιού (μέτρο 10) που εμφανίζεται η ίδια μελωδία, ο πέμπτος χρόνος εναρμονίζεται με IV αντί V πυκνώνοντας ελάχιστα τον αρμονικό ρυθμό και αναδεικνύοντας την τονική διαχείριση της τέλειας πτώσης που προκύπτει.

Χαρακτηριστική είναι η διατήρηση αραιού αρμονικού ρυθμού με τονική σε όλο το μέτρο 3 η οποία εξελίσσεται στο 4 στη διαδοχή II-V-I-II-I. Τα μπάσα υποστηρίζουν διακριτικά με δεσπόζοντες φθόγγους των συγχορδιών και δεν κινούνται με διαστήματα μεγαλύτερα από 3^{ες}.

Στο ρεφρέν το τονικό κέντρο μετακινείται στη Gm όπου για Τρίτη φορά παρατηρείται η σπάνια πτώση II- I. Η φύση της πτώσης κινητοποιεί τα μπάσα που κινούνται με όγδοα και σπάνια με δέκατα έκτα όπως η χρωματική κίνηση στο μέτρο 6. Τα μέτρα 7 και 8 αποτελούν ουσιαστικά επανάληψη των 5 και 6 ενώ η έξοδος ταυτίζεται με την εισαγωγή και διατηρεί τη χαρακτηριστική πτώση II- I. Λόγω της θέσης των συγχορδιών στην κιθάρα η V εμφανίζεται πάντα ψηλότερα από την τονική.

3.7. «Τα Λιμάνια»

Τα Λιμάνια

INTRO

Μελ.

Γ. Δ.

5

Μ.

Γ. Δ.

10

Μ.

Γ. Δ.

CANTO

15

Μ.

Γ. Δ.

19

Μ.

Γ. Δ.

Εικόνα 40: Μελωδία και συνοδεία του τραγουδιού "Τα Λιμάνια".

23

M.    

27

M.     

31

M.   

37

M.   

43

M.    

47

M.     

Εικόνα 41: Μελωδία και συνοδεία του τραγουδιού "Τα Λιμάνια".

51

M.

Γ. Δ.

Bm F#

D.C.x2 OUTRO

55

M.

Γ. Δ.

Bm F# Bm

59

M.

Γ. Δ.

F# Bm F# Bm

Εικόνα 42: Μελωδία και συνοδεία του τραγουδιού "Τα Λιμάνια".

Συνθέτης: Βασίλης Τσιτσάνης

Ηχογράφηση: 24 Ιουλίου 1962

Τραγούδι: Πάνου Πόλυ

Σύνδεσμος: <https://epsetem.project.uoi.gr/archive/item/1771?lang=el>

Τονικότητα: Σι

Δρόμος: Μινόρε

Ρυθμός: Μπαγιά

Η καταγραφή συμπεριλαμβάνει τη δεύτερη στροφή του τραγουδιού καθώς είναι πιο ευκρινής, ενώ ξεκινά μετά το ελεύθερο εισαγωγικό μέρος του ακκορντεόν μιας και μέχρι εκεί η κιθάρα δεν συμμετέχει. Το τραγούδι κλείνει με σβήσιμο της έντασης της ηχογράφησης (fade out).

Ανάλυση

Χαρακτηριστική είναι η χρήση της τεχνικής arpeggio κατά το μεγαλύτερο μέρος του τραγουδιού, στοιχείο αλληλένδετο με τη σύνθεση της ορχήστρας της ηχογράφησης καθώς συμμετέχει κοντραμπάσο που αλληλεπιδρά στη διαμόρφωση του αρμονικού και μελωδικού

ρυθμού. Έτσι, η κιθάρα αναλύει μία-μία τις νότες των βασικών συγχορδιών χρησιμοποιώντας μόνο με 1η, 3^η και 5η και κάνοντας χρήση δεκάτων έκτων ενώ αυτές αλλάζουν ανά μέτρο.

Στην εισαγωγή, το τονικό κέντρο είναι η τονική ενώ παρατηρείται η διαδοχή I-V-III που αποτελεί πρωτοτυπία ως πτώση. Διακρίνεται ταυτόχρονα η μετάβαση του τονικού κέντρου στην III υποστηριζόμενη από την 5^η της (A). Στο μέτρο 9 το τονικό κέντρο μεταβαίνει στην IV πριν επανέλθει στην τονική.

Στα μέτρα 15-30 του φωνητικού μέρους ο αρμονικός ρυθμός αραιώνει εμφανίζοντας μόνο πτώσεις μεταξύ I και V. Το μέτρο 31 σηματοδοτεί μια μετάβαση του Σι αρμονικού μινόρε που συγγενεύει τροπικά με το μινόρε πεντάχορδο, στην πέμπτη (Φα#). Ιδρύεται εκεί προσωρινά μια νέα τονική χωρίς αναπτυσσόμενες πτώσεις ενώ αξιοσημείωτο είναι το ότι στο σημείο αυτό η κιθάρα μεταβαίνει στην τεχνική συνοδείας με μπάσο-καντίνια δίνοντας έμφαση σε αυτήν την τροπική μετάβαση. Αρμονική μετάβαση παρατηρείται επίσης στο μέτρο 43 προς την τέταρτη (Em) που επανέρχεται ως το 45 στην τονική.

4. Κεφάλαιο 4

Προς μια εναλλακτική εναρμόνιση

Η συνοδεία της κιθάρας αποτελεί μια ακροβασία πάνω στη ρυθμική και την αρμονική υποστήριξη των τραγουδιών. Η βάση για την ανάπτυξη του ύφους παιξίματος σε όργανα όπως η λαϊκή κιθάρα είναι αναμφισβήτητη η αναλυτική παρατήρηση του ύφους κιθαριστών όπως ο Γιάννης Δέδες. Με την αλληλεπίδραση των μουσικών ειδών και της πολυπολιτισμικότητας είναι λογικό και το ύφος της λαϊκής κιθάρας να επηρεαστεί και να προκύπτει κάθε τόσο μια εξελιγμένη του μορφή που βασίζεται στα παραδοσιακά πρότυπα. Το νέο αυτό ύφος με σημείο αναφοράς τα τυπολογικά αυτά πρότυπα έρχεται χωρίς να αλλοιώνει το ήθος των τραγουδιών. Έρχεται να αποδώσει σύμφωνα με τις πιο νέες τάσεις και τακτικές μια άλλη οπτική γωνία μέσα από το πρίσμα των εμπλουτισμένων εκφραστικών δυνατοτήτων του οργάνου.

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί γίνεται μια προσπάθεια συνοδείας των τραγουδιών με μια προσέγγιση που δεν έρχεται σε καμμία περίπτωση να αντικαταστήσει τα παραδοσιακά πρότυπα μα να εκφέρει μια δημιουργική αισθητική επαναπροσέγγιση. Αυτή εστιάζει σε άξονες που αναλύθηκαν όπως ο αρμονικός ρυθμός, τα τονικά κέντρα και η ανάπτυξη ακολουθιών συγχορδιών λιγότερο συμβατικών χωρίς να αλλοιώνει την ιδιοσυγκρασία και το ιδίωμα του λαϊκού τραγουδιού.

Πρόκειται για μια διαλεκτική με συνηθισμένες πρακτικές που θα μπορούσαν να επαναπροσδιορίσουν τους ορίζοντες της εναρμονιστικής τακτικής που σέβεται το καθιερωμένο χωρίς να το μιμείται και ταυτόχρονα δίνει την ευκαιρία στο μουσικό να επαναξιολογήσει το ουσιαστικό περιεχόμενο της μουσικής με την οποία αλληλεπιδρά και να αναπτύξει αισθητική κρίση στον τρόπο με τον οποίο θα χρησιμοποιήσει τις γνώσεις και την εμπειρία του.

Ακολουθούν παρτιτούρες καταγραφών σε τρία συστήματα: το πρώτο περιλαμβάνει τη βασική μελωδία («Μελ.»), το δεύτερο την εναρμόνιση της ηχογράφησης από τον Γιάννη Δέδε («Γ.Δ.») και το τρίτο τις εναλλακτικές εναρμονίσεις («Εν. εν.») των τραγουδιών συνοδευόμενες από την ανάλυση του συλλογισμού με τον οποίον αυτές προέκυψαν. Τα κομμάτια παρουσιάζονται αλφαβητικά όπως και στο κεφάλαιο 3.

4.1. «Απόψε Κάνεις Μπαμ»

Απόψε Κάνεις Μπαμ

INTRO

Μελ. 

Γ. Δ. 

Εν. εν. 

2

Μ. 

Γ. Δ. 

Ε.Ε. 

CANTO

3

Μ. 

Γ. Δ. 

Ε.Ε. 

Εικόνα 43: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Απόψε Κάνεις Μπαμ".

The image displays a musical score for the song "Απόψε Κάνεις Μπαμ". It consists of four systems of music, each with three staves: Melody (M.), Guitar (Γ.Δ.), and Electric Bass (Ε.Ε.). The key signature is B-flat major (three flats). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and rests. Chords are indicated above the guitar staff. The systems are numbered 4, 5, 6, and 7. System 7 includes a double bar line and the instruction "D.C.x2".

System 4:

- Melody: B-flat major, eighth notes, triplet of eighth notes.
- Guitar: Chords Bbm, C, Db7, C.
- Electric Bass: Chords Bbm, C/E, C, Bbm6, C.

System 5:

- Melody: F, C, F.
- Guitar: Chords F, C, F.
- Electric Bass: Chords F, C, F.

System 6:

- Melody: F, C, F.
- Guitar: Chords F, F/A, C, Caug F, F7.
- Electric Bass: Chords F, F/A, C, Caug F, F7.

System 7:

- Melody: Bbm, C, Bbm, C. Instruction: D.C.x2.
- Guitar: Chords Bbm, C, Bbm, C, Bbm, Bbm/B, C.
- Electric Bass: Chords Bbm, C, Bbm, C, Bbm, Bbm/B, C.

Εικόνα 44: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Απόψε Κάνεις Μπαμ".

OUTRO

Εικόνα 45: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Απόψε Κάνεις Μπαμ".

Εναλλακτική εναρμόνιση

Ο αρμονικός ρυθμός παραμένει αραιός, ωστόσο οι αξίες της μπασογραμμής ακολουθούν την πυκνότητα της μελωδίας παράλληλα. Στον έκτο χρόνο του μέτρου η μπασογραμμή συνοδεύει στιγμιαία παίζοντας η ίδια την δεύτερη φωνή στη μελωδία.

Στο 2^ο μέτρο αντί της μετάβασης στην VII (Bbm) αντιπροτείνεται η μετάβαση στην συγγενική συγχορδία G^{o7} καθώς η μεν Bbm αποτελείται από Bb- D- F, η δε G^{o7} από G- Bb- Db- F. Επιπλέον η χρήση G^{o7} ενισχύει την αίσθηση της λύσης σε τονική C καθώς περιέχει την 5^η της δηλαδή την Σολ. Η δε προσέγγιση της G^{o7} γίνεται με διατονική κίνηση επάνω σε φράση Ντο χιτζάζ.

Στο 3^ο μέτρο και λίγο πριν την επαναφορά της Fm σε τονική, μπορεί να εμφανιστεί η II Db που αποτελεί χαρακτηριστική πτώση του χιτζάζ (II-I). Εδώ προτείνεται στη μορφή Db7/G (G- Db- F- Cb) που μπορεί να πάρει και το όνομα G7(b5). Προκύπτει εδώ η εμφάνιση της νότας Σι φυσικής ως εναρμόνια με την Ντο ύφεση που δημιουργεί μια χρωματική διάβαση στην τονική σε συνάρτηση της κορυφαίας νότας της συγχορδίας με τη φωνή του μπάσου. Στο τέλος του μέτρου η νότα σολ της κατιούσας σε μελωδία ενεργοποιεί μια G^{o7} μιας και αναπαράγεται έτσι ουσιαστικά η χαρακτηριστική πτώση I- VII- I του χιτζάζ.

Στο 4^ο μέτρο, η μπάσογραμμή οδηγεί σε C/E. Η κίνηση της μελωδίας στο πεντάχορδο νικρίζ που δημιουργείται στον 5^ο χρόνο του μέτρου, ενεργοποιεί την Bbm6 καθώς το Σολ μονοφωνικά αποτελεί 5^η και προετοιμασία της επερχόμενης τονικής C.

Το μέτρο 6 αποτελεί χώρο ανάπτυξης της εναρμονιστικής λογικής κάνοντας χρήση της αναστροφής F/A στον 3^ο χρόνο. Ο αρμονικός ρυθμός πυκνώνει λίγο ακόμη με μια Caug (C- E- G#) σε όγδοα, η οποία συνδέει χρωματικά την 5^η φωνή της δεσπόζουσας Caug με την 3^η της τονικής F (G#-A). Στο τέλος του μέτρου η F αποκτά πάλι το ρόλο της παρενθετικής V προς την VII Bbm και άρα αποκτά μικρή 7^η και γίνεται F7.

Στο 7^ο μέτρο, με την εμφάνιση της Σολ στον 3^ο χρόνο, ενεργοποιείται η C ενώ από τον 4^ο χρόνο αξιοποιείται η Ρεb για να προκύψει η πτώση VII-I. Στην τονική που ακολουθεί σε συνάρτηση με τη μελωδία, γίνεται χρήση της δεύτερης φωνής της μελωδίας στη μπάσογραμμή. Ενώ η καταληκτική πτώση VII- I εμπλουτίζεται με χρωματική προσέγγιση της τονικής μέσω του μπάσου με μια ενδιάμεση συγχορδία σε αξία τετάρτου και η οποία έχει τη μορφή Bbm/B δηλαδή Σ1b μινόρε με μπάσο Σ1 και περιέχει στην κιθάρα τις νότες: B- Db- F- Bb. Υπό ένα άλλο πρίσμα η παραπάνω συγχορδία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και 1^η αναστροφή της Bbm με μπάσο B μιας και πρώτη συναντάται η 3^η νότα της συγχορδίας (Db).

4.2. «Θέλω να Είναι Κυριακή»

Θέλω να Είναι Κυριακή

Μελ.

Γ. Δ.

Ε. ε. ν.

2

Μ.

Γ. Δ.

Ε. Ε.

3

Μ.

Γ. Δ.

Ε. Ε.

Εικόνα 46: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Θέλω να Είμαι Κυριακή".

4

M.

Γ.Δ.

E.E.

Bm/F# F# Bm F# Bm

F# Bm F# Bm F#7

5

REF.

To Coda

M.

Γ.Δ.

E.E.

Bm Em

Bm Bm C#° Bm/D B7/D# Em

6

M.

Γ.Δ.

E.E.

A Bm F# Bm F# Bm

A A#dim Bm F# Em6 Bm F# Bm

Εικόνα 47: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Θέλω να Είναι Κυριακή".

INTRO

7

M. Bm $\text{F\#}$ Bm $\text{F\#}$ Bm

Γ.Δ. Bm $\text{C\#}^\circ$ Bm/D $\text{C\#}^\circ$ Bm $\text{F\#}$ $\text{F\#7}^{(9)}$ Bm $\text{F\#7}$ Bm

Ε.Ε.

8 $\oplus$ Coda

M. A Bm $\text{F\#}$ Bm $\text{F\#}$ Bm $\text{F\#}$ Bm

Γ.Δ. A $\text{A\#dim}$ Bm $\text{F\#}$ Em6 Bm $\text{F\#}$ Bm $\text{F\#7Bm}$

Ε.Ε.

Εικόνα 48: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Θέλω να Είναι Κυριακή".

Εναλλακτική εναρμόνιση

Η τέλεια πτώση (IV-V-I) του πρώτου μέτρου διατηρείται ενώ εμπλουτίζεται στο τέλος του η πτώση I-V-I με I-II-I στις παρακάτω μορφές: ευθεία κατάσταση για την I, $\text{C\#}^\circ$ ⁷ για την II και Bm/D (1^η αναστροφή) για την I, δημιουργώντας έτσι μια διαβατική κίνηση του μπάσου που έχει ακριβώς τη μορφή της μελωδίας (Σι-Ντο#-Ρε). Η κίνηση αυτή κορυφώνεται στο τελευταίο όγδοο που το Ρε γίνεται Ρε# δημιουργώντας στιγμιαία $\text{B7/D\#}$ που αποτελεί την 5^η της IV (Em) στην οποία και μεταβαίνει και αναλύει και μονοφωνικά η μελωδία στο μέτρο 2.

Το μέτρο 2 διατηρεί μια ήρεμη ατμόσφαιρα αραιής αρμονίας γύρω από της βασικές συγχορδίες του μινόρε περιβάλλοντος I, IV και V σε ισχυρούς μονούς χρόνους του ρυθμού (1, 3, 5, 7, 9). Στο τέλος του μέτρου εμφανίζεται το A προκειμένου να κάνει σαφή την μετάβαση στην σχετική D.

Στο μέτρο 3, όπου κινούμαστε πια σε περιβάλλον ρε ματζόρε, η μελωδία εμφανίζει μια ιδιαιτερότητα καθώς η 4^η της βαθμίδα οξύνεται με την εμφάνιση της Σολ#. Αυτό ενεργοποιεί

άμεσα την G#dim ορμώμενη από το τετράχορδο Φα#-Σολ#-Λα-Σι όπου κινείται η μελωδία και το οποίο με τονική βάση το Ρε, θυμίζει τον τρόπο μουστεάρ. Η κάθετη εναρμόνιση στην τέταρτη του μουστεάρ μπορεί να αποδώσει ντιμινουίτα.

Στο τέλος του ίδιου μέτρου παρατηρείται στη μελωδία μια έμφαση στην Ντο# για την οποία προτείνεται η ένταξη της στην Em6 (E-G-B-C#) σε μια προσπάθεια αραίωσης του αρμονικού ρυθμού. Έτσι το μέτρο 3 εμφανίζει ουσιαστικά αλλαγή αρμονικού κέντρου στον πρώτο χρόνο με D και στον 5ο με Em. Στα ίδια πρότυπα το μέτρο 4 εμφανίζει V στον πρώτο χρόνο και I στον 5ο ενώ ενισχύεται η λύση με μικρή πύκνωση της τέλειας πτώσης σε δυο 8^α στο τέλος του.

Στο 5ο μέτρο, που αποτελεί και ρεφρέν, προκύπτει η ανάγκη για κορύφωση που επιδιώκεται μέσω εναρμόνισης όμοιας με του 2^{ου} μέτρου δηλαδή με τη δημιουργία συνεχούς μπάσου (Σι, Ντο#, Ρε, Ρε#, Μι) που εναρμονίζεται αντίστοιχα με Bm, C#^{o7}, Bm/D, B7/D#, Em. Η τακτική αυτή θυμίζει αντίστροφη λογική από εκείνη της εναρμόνισης της μελωδίας. Μοιάζει πιο πολύ να υπαινίσσεται μια αρμονική διαδοχή η οποία προηγείται της διαμόρφωσης της μελωδίας η οποία κινείται με σταθερή νότα (Φα#). Με την ολοκλήρωση της κορύφωσης και στην πορεία προς VII (Α) που παραπέμπει σε περιβάλλον φυσικής μινόρε, η μπασογραμμή κινείται χρωματικά ακριβώς για να ενισχύσει αυτή την πτώση.

Στο μέτρο 6 και με τη γρήγορη όξυνση της 7^{ης} (Λα, Λα#) μέσα στη μελωδία, γεννιέται η ανάγκη αρμονικής ενίσχυσης για την οποία προτείνεται όμοια χρωματική ανάπτυξη της μπασογραμμής (Λα, Λα#, Σι) με κάθετη εναρμόνιση που αποδίδεται με Α, Α#dim⁷ και Bm αντίστοιχα και επαναφέρει ομαλά στο περιβάλλον της Σι φυσικής αρμονικής του τραγουδιού. Προκύπτει έτσι σε όλο το μέτρο μία συνεπής πυκνή εναρμόνιση ανά τέταρτο που ενισχύεται με την Em6 η οποία ενεργοποιείται από τις νότες Μι και Ντο# της μελωδίας. Στο μέτρο αυτό προκύπτει η ανάγκη παιξίματος κάθετων συγχορδιών (μπριζέ) που αποδίδουν ολόκληρες τις συγχορδίες χωρίς την εμφάνιση μπασογραμμής.

Το μέτρο 7 έρχεται να καθιερώσει την εναρμονισμένη διαβατική κίνηση της μπασογραμμής (Bm, C#^{o7}, Bm/D, C#^{o7}, Bm). Στον 5ο χρόνο, η νότα λα φυσική εναρμονίζεται με F#. Προτείνεται η χρήση της συγχορδίας F#7(#9) η οποία αποτελεί δεσπόζουσα που ταυτόχρονα περιέχει την λα φυσική (Φα#-Λα#-Μι-Λα), με την Λα να λαμβάνεται ως εναρμόνια της Σολ διπλή δέση. Συνεπώς πρόκειται για την συγχορδία Φα#-Λα#-Μι-Σολ* με την πέμπτη να παραλείπεται.

Το μέτρο 8 αποτελεί εξαγωγή και αντιγραφή του μέτρου 6 με εξαίρεση το κλείσιμο με ολοκληρωμένες συγχορδίες τέλειας πτώσεις (F#-Bm).

4.3. «Να Γιατί Γυρνώ»

Να Γιατί Γυρνώ

Μελ. Γ. Δ. Εν. εν.

5

Μ. Γ. Δ. Ε. Ε.

9

Μ. Γ. Δ. Ε. Ε.

INTRO

Gm D

Gm A E♭ D Gm

Gm D Gm

Gm D Gm

B♭

B♭ Edim B♭/F B♭ Edim B♭/F

Εικόνα 49: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Να Γιατί Γυρνώ".

13

M.

Γ.Δ.

E.E.

B $\flat$ D Gm

B $\flat$ A $\emptyset$ D Gm D Gm

17

CANTO

M.

Γ.Δ.

E.E.

Gm D Gm

D

21

M.

Γ.Δ.

E.E.

D D E $\flat$ D

D E $\flat$ A $\emptyset$

Εικόνα 50: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Να Γιατί Γυρνώ".

25

M.

Γ.Δ.

E.E.

29

M.

Γ.Δ.

E.E.

33

M.

Γ.Δ.

E.E.

The image displays a musical score for the song "Na Giati Gynw". It is organized into three systems, each containing three staves: Melody (M.), Accompaniment (Γ.Δ.), and Harmonic Progression (E.E.). The key signature is B-flat major (two flats). The first system (measures 25-28) features a melody with eighth and quarter notes, and accompaniment with chords Cm, D, and Gm. The second system (measures 29-32) continues the melody and accompaniment, with a more complex harmonic progression including D, Gm, G, Cm, D, D, Edim, F#dim, Gm, G7, Cm/Eb, Cm, and C#dim. The third system (measures 33-36) concludes the piece with a double bar line and repeat sign, featuring chords D, Gm, Gm/Bb, D7, and Gm.

Εικόνα 51: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Να Γιατί Γυρνώ".

OUTRO

37

M.

Γ.Δ.

E.E.

41

M.

Γ.Δ.

E.E.

Εικόνα 52: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Να Γιατί Γυρνώ".

Εναλλακτική εναρμόνιση

Το τραγούδι είναι σε ρυθμό 2/4, ενώ η ταχύτητά του το κατατάσσει είτε σε ένα γρήγορο χασάπικο είτε σε ένα αργό χασαποσέρβικο. Η συνοδευτική λογική των 2/4 υπαγορεύει, λόγω της ομοιογένειάς της, ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό- μελωδικό μοτίβο 8^{ων} με 1^{ες} και 5^{ες} στα μπάσα καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού.

Το τραγούδι κινείται σε δρόμο νιαβέντ. Στο μέτρο 3 και τον 1^ο χρόνο, οι νότες Λα και Ντο# ενεργοποιούν ένα Α, ενώ στο ίδιο μέτρο οι Μιb και Σολ ένα Εb. Δημιουργείται έτι η αλληλουχία: I (μινόρε)-Gm, II (ματζόρε)-Α, VI (ματζόρε)-Eb, V (ματζόρε)-D, I (μινόρε)-Gm. Στο αντίστοιχο μέρος του μέτρου 7 το Ντο# γίνεται Ντο φυσικό και μπορεί να φιλοξενηθεί στην 7^η της D7 που ως V οδηγεί στη λύση σε Gm.

Στο μετρό 9 διαπιστώνεται από τη μονοφωνική ανάλυση της μελωδίας μετάβαση σε περιβάλλον Σιb ματζόρε. Στο μέτρο 10 το περιβάλλον αυτό θυμίζει συγκεκριμένα τον δρόμο μουστεάρ με εξαίρεση την 3^η του τρόπου που απουσιάζει. Η ομοιότητα αυτή είναι αναγκαία

και επαρκής για να εναρμονιστεί κάθετα η μι φυσική με $E\dim^7$ πριν επανέλθει σε τονική με πρώτη αναστροφή και δημιουργήσει ένα χρωματικό μπάσο (Μι- Φα).

Στο μέτρο 14 η μπάσογραμμή παραλληλίζεται με τη μελωδία ενώ στο 15 ο αρμονικός ρυθμός πυκνώνει με την συμπερίληψη του A^{o7} που ενεργοποιείται από τις νότες λα και ντο τις μελωδίας. Στο μέτρο 22 προτείνεται εναλλακτική εναρμόνιση με A^{o7} προκειμένου να αραιώσει ο αρμονικός ρυθμός. Στο μέτρο 30 οι $E\dim^7$ και $F\#dim$ εναρμονίζουν την ομώνυμη μελωδική μινόρε. Στο μέτρο 35 η μπάσογραμμή συνοδεύει με αντίθετη κίνηση.

4.4. «Ο Σακαφλιάς»

Ο Σακαφλιάς

INTRO

Μελ.

Γ. Δ.

Εν. εν.

2

Μ.

Γ. Δ.

Ε.Ε.

CANTO

3

Μ.

Γ. Δ.

Ε.Ε.

D A7 D A7 D

D A7 Aaug D

D A7 D A7 D

D A7 Aaug D

D A7 D A7 D

D/F# Aaug D

Εικόνα 53: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Ο Σακαφλιάς".

The image displays a musical score for the song "O Sakaflias". It consists of four systems of music, each with three staves: Melody (M.), Guitar (Γ. Δ.), and Bass (Ε. Ε.). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 4-6):** The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes. Chords are D, D7, D, A, and D.
- System 2 (Measures 7-9):** The melody includes a triplet of eighth notes. Chords are D, A7, D, A, and D. A "To Coda" symbol is at the end.
- System 3 (Measures 10-12):** The melody continues with eighth notes and a triplet. Chords are D, A7, D, A7, and D. A repeat sign with "x2" is at the end.
- System 4 (Measures 13-15):** Labeled "Coda" and "OUTRO". The melody ends with a quarter rest. Chords are D, A7, Aaug, D, and D.

Εικόνα 54: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Ο Σακαφλιάς".

Εναλλακτική εναρμόνιση

Στην εισαγωγή του τραγουδιού παρατηρείται επαναλαμβανόμενη κίνηση γύρω από την 3^η Φα#, τακτική που θυμίζει τον δρόμο σεγκιά. Προτείνεται έτσι η αραίωση των συγχορδιών εν αναμονή της ανάπτυξης μιας Aaug που εμφανίζει Ε# η οποία αποτελεί φθόγγο προσέγγισης της 3^{ης} του σεγκιά (Φα#). Με τον τρόπο αυτό αλλάζει η δομή του αρμονικού ρυθμού σε σχέση με τα υπόλοιπα μέτρα.

Με αφορμή την τακτική στάση της μελωδίας στην 3^η του σεγκιά, προτείνεται η χρήση αναστροφής D/F# στο μέτρο 3. Στον τέταρτο χρόνο του ίδιου μέτρου, παραλείπεται η A7 αραιώνοντας τον αρμονικό ρυθμό ενώ ταυτόχρονα η συγχορδία αντικαθίσταται από μπασογραμμή παράλληλη με τη μελωδία.

Στο μέτρο 4, τη D7 διαδέχεται η A που οξύνει το ντο της προηγούμενης σε Ντο# προετοιμάζοντας έτσι τη λύση σε τονική. Ενώ στο μέτρο 5, στη θέση της A αντιπροτείνεται η Gm που μεταβιβάζει στιγμιαία το αρμονικό κλίμα στην IV. Στο μέτρο 6 η D/F# υποστηρίζει το σεγκιά της μελωδίας.

4.5. «Όταν Πίνεις στην Ταβέρνα»

Όταν Πίνεις στην Ταβέρνα

INTRO

Μελ. Γ. Δ. Εν. εν.

5

CANTO

9

M. Γ. Δ. E. E.

F D D/F# Gm

F Bdim F Bb D D/F# Gm

3 3 3 3

Εικόνα 55: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Όταν Πίνεις στην Ταβέρνα".

13

M.

Γ. Δ.

E. E.

17

M.

Γ. Δ.

E. E.

21

M.

Γ. Δ.

E. E.

Σx2

Εικόνα 56: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Όταν Πίνεις στην Ταβέρνα".

Εναλλακτική εναρμόνιση

Ο ρυθμός του τραγουδιού εξυπηρετείται από την καθιερωμένη τακτική συνοδείας με μπάσο και καντίνια ανά όγδοο. Το στοιχείο αυτό μπορεί να εκμεταλλευτεί η μπάσογραμμή για να περιγράψει μονοφωνικά την αρμονική ατμόσφαιρα, η οποία εμπλουτίζεται με επιμέρους συγχορδίες.

Στο μέτρο 3 η μελωδία ευνοεί την ανάπτυξη IV σε μορφή Bb(add#11) περιέχοντας στην κιθάρα τις νότες Bb-F-Bb-D-E και οδηγώντας με κοινή νότα τη μι σε C. Στο τέλος του μέτρου η A7(#9) (A- C#- G- B*) εντείνει με τον οξυμένο προσαγωγέα την αίσθηση της πτώσης στην τονική εκμεταλλεζόμενη τις νότες Λα και Ντο της μελωδίας. Στο σημείο αυτό η νότα Ντο της μελωδίας ερμηνεύεται ως η εναρμόνια Σι διπλή δίσηση (B*) του A7(#9).

Στο μέτρο 7 γίνεται χρήση Bdim και C#dim αγγίζοντας τα όρια της ομώνυμης μινόρε μελωδικής. Στο μέτρο 9, η στιγμιαία σι φυσική στην αρχή το δευτέρου τετάρτου, ενεργοποιεί μια ακόμη Bdim που με τη λύση σε F δημιουργεί την αλληλουχία I- IV- I με την τέταρτη αυξημένη. Ενώ στο επόμενο μέτρο η επαναφορά σε Σιb σε συνδυασμό με την εμφάνιση της ρε, δικαιολογεί την ύπαρξη Bb. Πρόκειται για μετάβαση στην IV με τονικό κέντρο φα ματζόρε. Τα μπάσα παίζουν τις θεμελίους των συγχορδιών. Η μετάβαση στο τονικό κέντρο της IV (Gm) στο μέτρο 12 γίνεται με περαστική D και D/F#.

Στο μέτρο 13 προτείνεται, όπως και στο μέτρο 4, η χρήση A7(#9) με τέταρτο. Στο μέτρο 15 οι νότες Μι και Σολ τις μελωδίας εναρμονίζονται με E^{o7} που τις περιέχει. Τα μέτρα 17- 24 παρουσιάζουν ίδια χαρακτηριστικά με τα 9- 16.

4.6. «Συννεφιασμένη Κυριακή»

Συννεφιασμένη Κυριακή

INTRO

Μελ. Γ.Δ. Εν.εν.

2

Μ. Γ.Δ. Ε.Ε.

CANTO

3

Μ. Γ.Δ. Ε.Ε.

Εικόνα 57: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Συννεφιασμένη Κυριακή".

4

M.

Γ.Δ.

Ε.Ε.

Gm C F Gm F

Gm C F C F D7

5

REF.

M.

Γ.Δ.

Ε.Ε.

Gm F Gm

Gm Bb C7 F Gm

6

M.

Γ.Δ.

Ε.Ε.

Gm F C F

F Bb C7 F C F D7

Εικόνα 58: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Συννεφιασμένη Κυριακή".

7

M.

Γ.Δ.

E.E.

Gm F Gm

Gm Bb C F F Gm

8

M.

Γ.Δ.

E.E.

Gm F/C C/E F

F Bb C F C F

D.C.x2

9

M.

Γ.Δ.

E.E.

F F Gm

F F Gm C/G

OUTRO

Εικόνα 59: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Συννεφιασμένη Κυριακή".

The image shows a musical score for three parts: M. (Melody), Γ.Δ. (Guitar/Double Bass), and Ε.Ε. (Electric/Electric Bass). The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The melody (M.) starts at measure 10 and includes a triplet in measure 7. The accompaniment (Γ.Δ.) and electric bass (Ε.Ε.) parts provide harmonic support with various chords and rhythmic patterns. The chords indicated are Gm, F/C, Bb, C7, F, C7, and F.

Εικόνα 60: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Συννεφιασμένη Κυριακή".

Εναλλακτική εναρμόνιση

Η πτώση II- I αποτελεί μια μορφή πρωτοτυπίας μιας και αποδίδει την αίσθηση του μετέωρου σε σχέση με εκείνη της λύσης με τη χρήση της V. Το μέτρο 2, ξεκινάει με F αντί Gm και Bb αντί F/C προκειμένου να περιέχει νότες της μελωδίας. Με τον τρόπο αυτό, ο αρμονικός ρυθμός πυκνώνει και από τη μία στερεί από το σολιστικό όργανο την καθαρότητα ενώ από την άλλη αποδίδει καθαρά το αρμονικό περιβάλλον της ματζόρε με την πτώση I-IV-II-V-I.

Η μετάβαση μεταξύ των συγχορδιών γίνεται με εμπλουτισμένες χρωματικές κινήσεις που συμπεριλαμβάνουν έλξεις προς δεσπόζοντες φθόγγους όπως στο μέτρο 2. Στο μέτρο 3, η ίδια τακτική συνδυάζεται με την παρενθετική δεσπόζουσα του Gm και αναδεικνύει την πτώση I-II-V-I τη στιγμή που το τονικό κέντρο παραμένει στο Φα ματζόρε σε όλο το μέτρο. Τα μπάσα στον δεύτερο και τρίτο χρόνο προσεγγίζουν χρωματικά τις θεμελίους των συγχορδιών που ακολουθούν, ενώ στη συνέχεια μεταβαίνουν στις επόμενες συγχορδίες αναλύοντας καθεμιά με διαστήματα τρίτης. Στο τέλος του μετρώ παρατηρείται συνδυασμός ανάλυσης με τρίτες και χρωματική προσέγγιση στη II του μέτρου 4.

Δομικά το τραγούδι χωρίζεται σε δυο μέρη από πλευράς εισαγωγικής συγχορδίας. Η εισαγωγή και το 1^ο κουπλέ ανοίγουν με F ενώ τα ρεφρέν με II και Gm. Στη συγχορδία έναρξης στα μέτρα 2, 6 και 8 έγκειται και το σκεπτικό της εναλλακτικής εναρμόνισης. Οι συγχορδίες που προκύπτουν αναπτύσσονται με δραστήριες μπασογραμμές που περιέχουν χρωματικές κινήσεις, όπως στο μέτρο 2 ή διαβατικές στο μέτρο 6, και παραπέμπουν σε τεχνικές συνοδείας λαϊκών τραγουδιών της υπαίθρου.

4.7. «Τα Λιμάνια»

Τα Λιμάνια

INTRO

Μελ.

Γ. Δ.

Εν. εν.

5

Μ.

Γ. Δ.

Ε. Ε.

9

Μ.

Γ. Δ.

Ε. Ε.

Chords indicated in the score:

- System 1 (Intro): Bm, F#, D, Bm, A, D
- System 2 (Measures 5-8): A, A, D, D
- System 3 (Measures 9-14): Em, F#, Bm, F#, Bm, Em, Em/G C#°, F#, Bm, F#, Bm

Εικόνα 61: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Τα Λιμάνια".

CANTO

15

M. 

Γ. Δ. 

E. E. 

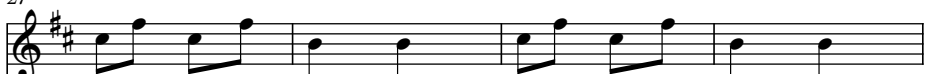
21

M. 

Γ. Δ. 

E. E. 

27

M. 

Γ. Δ. 

E. E. 

Εικόνα 62: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Τα Λιμάνια".

31

M.

Γ. Δ.

E. E.

37

M.

Γ. Δ.

E. E.

43

M.

Γ. Δ.

E. E.

Chord symbols for the first system: F#m, C#7, F#m, F#m.

Chord symbols for the second system: F#m, C#7, F#m, F#m.

Chord symbols for the third system: Em, Bm, F#, Em, D, F#.

Εικόνα 63: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Τα Λιμάνια".

48

M.

Γ. Δ.

E. E.

51

M.

Γ. Δ.

E. E.

57

OUTRO

M.

Γ. Δ.

E. E.

D.C.x2

Εικόνα 64: Μελωδία, συνοδεία και εναλλακτική εναρμόνιση του τραγουδιού "Τα Λιμάνια".

Εναλλακτική εναρμόνιση

Προτείνεται στο μέτρο 3 η ανάπτυξη Α αντί F# ως δεσπόζουσα της ΙΙΙ υποστηρίζοντας τη μετάβαση του τονικού κέντρου σε αυτήν. Στο μέτρο 10, η ντο# της μελωδίας ενεργοποιεί μια C#^{o7} που περιέχει κοινές νότες με τη Em. Η ίδια συγχορδία προκύπτει στο μέτρο 18 εκμεταλλευόμενη την ντο# σε θέση ισχυρού, πυκνώνοντας έτσι τον αρμονικό ρυθμό και

αναπτύσσοντας στα μέτρα 15-22 την πτώση I-IV-I-V-I αντί I-V-I. Στο μέτρο 33 η C#7 ως δεσπόζουσα εντείνει την τροπική μετάβαση με τονικό κέντρο τη φα# μινόρε. Η μετάβαση αυτή υποστηρίζεται με μπάσο Φα# στην ανάπτυξη της συγχορδίας στο μέτρο 31. Στο μέτρο 45 εμφανίζεται μία III (D) που έχει κοινές νότες με την Bm αναπτύσσοντας έτσι την πτώση IV-III-V-I.

Συμπεράσματα-επίλογος

Η παρούσα εργασία επιχείρησε να διερευνήσει το πεδίο της εναλλακτικής εναρμόνισης στη λαϊκή κιθάρα, μέσα από το παράδειγμα του έργου του Τσιτσάνη και τις ερμηνείες που φέρουν την υπογραφή του κιθαρίστα Δέδε. Βασισμένη στην τροπικότητα και στις ιδιαίτερες αρμονικές πρακτικές του ελληνικού λαϊκού ρεπερτορίου, η μελέτη επιδίωξε να αναδείξει τη δυνατότητα εξέλιξης της συνοδείας με σεβασμό στην παραδοσιακή αισθητική, αλλά και με δημιουργική διάθεση.

Η ανάλυση των τραγουδιών ανέδειξε τη σημασία της μπασογραμμής και της επιλογής συγχορδιών ως βασικών εργαλείων για τη διαμόρφωση νέων ηχητικών προσεγγίσεων. Μέσα από τη χρήση θεωρητικών εργαλείων, αλλά και πρακτικών προσαρμογών στη σημειογραφία της λαϊκής κιθάρας, επιχειρήθηκε μια συστηματική αναπαράσταση και επανερμηνεία του αρμονικού υλικού. Η εναλλακτική εναρμόνιση δεν αποσκοπεί στην αλλοίωση του ύφους, αλλά στην ανανέωση της συνοδείας, εμπλουτίζοντας το ακουστικό περιβάλλον και προσφέροντας νέα δυναμική στη διαχρονικότητα του ρεπερτορίου.

Η ενασχόληση με το αντικείμενο κατέδειξε ότι η λαϊκή κιθάρα μπορεί να λειτουργήσει ως δημιουργικός πυλώνας ανάπτυξης της συνοδείας μέσα από την αλληλεπίδραση με τη μελωδία και τον ρυθμό. Η ανάλυση και η πρακτική εφαρμογή ποικίλων τεχνικών, αναδεικνύουν την δυνατότητα της κιθάρας να υπερβεί τον απλό συνοδευτικό ρόλο και να συμβάλλει ενεργά στην διαμόρφωση του μουσικού ύφους, ενισχύοντας την εκφραστικότητα και την δυναμική του συνόλου. Επιπλέον, η δημιουργική προσέγγιση στην χρήση της λαϊκής κιθάρας προάγει την ατομική καλλιτεχνική ταυτότητα του εκτελεστή, καθιστώντας το όργανο όχι μόνο μέσω συνοδείας αλλά και φορέα προσωπικής έκφρασης.

Μέσα από την ανάλυση του έργου του Δέδε και τη μελέτη του τρόπου χρήσης του υλικού παρατηρήσαμε ότι ο Δέδες χρησιμοποίησε την αρμονία με οικονομία, αποφεύγοντας την ανάπτυξη συγχορδιών σε σημεία που θα μπορούσαν να αλλάξουν το ήθος του δρόμου. Χρησιμοποίησε λιτές συγχορδίες, συνήθως στην τρίφωνη εκδοχή τους, καθώς και βασικές πτώσεις, τόσες ώστε να περιγράφεται απλώς η αρμονική ατμόσφαιρα του τραγουδιού χωρίς να μειώνεται η βασική μελωδία. Ο αρμονικός ρυθμός συνοδεύει τη μελωδία άλλοτε διακριτικά κι άλλοτε με περισσότερη συμμετοχή. Η μπασογραμμή διαμορφώνεται σε σχέση με πολλούς παράγοντες που μελετήθηκαν (έλξεις φθόγγων, μελωδική αρμονική και ρυθμική υποστήριξη μουσικών φράσεων).

Στα πλαίσια αυτής της μελέτης διερευνήθηκαν τα όρια της αρμονίας στους δρόμους με μια προσέγγιση που συμπεριλαμβάνει νέες τακτικές και τάσεις που βλέπουμε τα τελευταία

χρόνια σε μουσικούς που παίζουν λαϊκή μουσική. Η παρατήρηση αυτών των εξελίξεων ανέδειξε μία τάση για πειραματισμό και διεύρυνση του ηχητικού φάσματος, πέρα από τις παραδοσιακές αρμονικές συμβάσεις.

Με την ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας ευελπιστούμε να έχουμε συγκεντρώσει πληροφορίες και στοιχεία πολύτιμα για την ερμηνεία της λαϊκής κιθάρας. Το υλικό που προκύπτει μέσα από τις καταγραφές και τις προτεινόμενες προσεγγίσεις ελπίζουμε πως μπορεί να αποτελέσει πρόταση για μια αισθητική επαναπροσέγγιση της συνοδείας καθώς και αντικείμενο διδασκαλίας της λαϊκής κιθάρας.

Η ερμηνεία και η δημιουργική επεξεργασία της λαϊκής κιθάρας αποτελούν ένα ανοιχτό πεδίο καλλιτεχνικής και επιστημονικής διερεύνησης. Μέσα από το συνδυασμό θεωρητικής γνώσης και βιωματικής εμπειρίας, ο μουσικός μπορεί να συμβάλει ουσιαστικά στη συνέχιση και ανανέωση της παράδοσης. Η εναλλακτική εναρμόνιση, ως μια πράξη σεβασμού και δημιουργικότητας, προσφέρει ένα γόνιμο έδαφος για τη μελλοντική εξέλιξη της λαϊκής κιθάρας και της ελληνικής λαϊκής μουσικής γενικότερα.

Βιβλιογραφία

Βιβλιογραφία στα ελληνικά

Ανδρίκος Νίκος, «Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του», *Μουσική (και) θεωρία. Τα κείμενα*, Τετράδιο 5, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, 2010.

Ανδρίκος Νίκος, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι. Σχεδιάγραμμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*, Τόπος, Αθήνα, 2018.

Αποστολίδης Απόστολος, *Ο ρόλος της κιθάρας στις Λαϊκές ορχήστρες: τεχνικές συνοδείας*, Μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2017.

Αϊντεμίρ Μουράτ, *Το τούρκικο μακάμ*, Fagotto books, Αθήνα, 2012.

Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου. Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*, Fagotto books, Αθήνα, 2006.

Βρουλάκης Λυκούργος, *Η διαδρομή του ρεμπέτικου τραγουδιού στον χρόνο*, Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2012.

Γεδίκης Κωνσταντίνος, *Τροπικότητα και οργανικός αυτοσχεδιασμός σε δισκογραφημένες συνθέσεις του Παναγιώτη Τούντα την χρονική περίοδο 1927 – 1936*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2010.

Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Πρόλογος - Μετάφραση Κώστας Βλησίδης, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2001.

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

Δεμερτζόπουλος Χρήστος, Παπαθεοδώρου Γιάννης (επιμ.), *Συννηθισμένοι άνθρωποι. Μελέτες για τη Λαϊκή και τη Δημοφιλή Κουλτούρα*, Οικονόμου Λεωνίδα, *Το «ρεμπέτικο» και το «λαϊκό» τραγούδι στις κοινωνικές επιστήμες και στη δημόσια σφαίρα*, Opportuna, 2001.

Ευαγγέλου Αθ. Γιώργος, *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, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2008.

Ευαγγέλου, Αθ. Γιώργος, *Η αναπαράσταση του εξωτικού στην ελληνική δισκογραφία των 78 στροφών*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Σχολή Μουσικών Σπουδών. Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2022.

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

Κοκκώνης Γιώργος, αδημοσίευτο κείμενο από εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου *Αγροτική Κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, αναφορά στο Ευαγγέλου Αθ. Γιώργος, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928- 1955 και η εξέλιξή της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2008.

Κοκκώνης Γιώργος, Κοζιού Σόνια (επιμ.), *Αστικές λαϊκές μουσικές*, Κέντρο Ιστορικής & Λαογραφικής Έρευνας «Ο ΑΠΟΛΛΩΝ» Καρδίτσας, ΕΨΕΤΕΜ-Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Καρδίτσα, 2019, σ. 319-348.

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

Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, τ. Α, Κατάρτι, Αθήνα, 2000.

Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, τ. Β, Κατάρτι, Αθήνα, 2003.

Κούνας Σπήλιος, *Οι Ουσάκ Μανέδες στις Ηχογραφήσεις των 78 στροφών. Σχέσεις τροπικών χαρακτηριστικών μελωδικής συμπεριφοράς και μουσικής φόρμας*, Πτυχιακή Εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2010.

Κουρούσης Σταύρος και Κοπανιτσάνος Κωνσταντίνος, *Η ελληνική κιθάρα στις 78 στροφές*, Έκδοση: Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής, 2022.

Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο*, Fagotto books, Αθήνα, 1999.

Μπαρμπάτσης Ανέστης, *Βασίλης Τσιτσάνης: Τρिकाλινή περίοδος 1932- 1936 –Ανάλυση στο πρώιμο συνθετικό έργο του συνθέτη*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2008.

Μπαρμπάτσης Ανέστης, *Το πρώιμο έργο του Βασίλη Τσιτσάνη*, Fagotto books, Αθήνα, 2016.

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

Μυστακίδης Δημήτρης, *Λαϊκή κιθάρα, τροπικότητα & εναρμόνιση*, Πριγκηπέσσα, 2013.

Μυστακίδης Δημήτρης, Κοκκώνης Γιώργος, Ζουμπούλη Μαρία, Δελτίο στοιχείου άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, Λαϊκή Κιθάρα, Άρτα, Μάιος 2020.

Ορδουλίδης Νίκος, «Οι ελληνικές εστουδιαντίνες », *Μικρασιατικά Χρονικά*, τ. 25 (2024), σ. 287-302. Βλ. και Ευαγγέλου Αθ. Γιώργος, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξή της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστερή και Μανώλη Χιώτη*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2008, σελ 11.

Ορδουλίδης Νίκος, *Ο ρόλος του Βασίλη Τσιτσάνη στην εξέλιξη του ελληνικού αστικού τραγουδιού*, Ομιλία στην Ελληνογαλλική Σχολή «Ευγένιος Ντελακρουά», Αθήνα, 2013.

Παπαγεωργίου Γιάννης, *Η κιθάρα ως σολιστικό όργανο στο ρεμπέτικο τραγούδι από το 1900 έως το 1950 υπό το πρίσμα σημαντικών κιθαριστών*. Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, ΑΜ 38/08, Θεσσαλονίκη, 2012.

Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Fagotto books, Αθήνα, 2006.

Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος, Αθήνα, 1979.

Πρωτόπαππας Νίκος, « Η καταλυτική επιρροή του Γιάννη Δέδε », *Λαϊκό τραγούδι*, 18, Δεκέμβριος 2006, σελ. 35.

Ρήγα Αναστασία-Βαλεντίνη (επιμέλεια), *Βασίλης Τσιτσάνης, Ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης*, Α Πανελλήνιο Τσιτσανικό Συνέδριο, Πρακτικά συνεδρίου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003.

Σκούλιος Μάρκος, «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης», *Περιοδικό Πολυφωνία*, τ. 8, Κουλτούρα, Αθήνα, 2006, σελ. 58-69.

Σκούλιος Μάρκος, « Τα ανατολικά Μακάμ και ο «ορθός» τρόπος Ραστ », *Περιοδικό Πολυφωνία*, τ. 25, Κουλτούρα, Αθήνα, 2014, σελ. 103-126.

Σκούλιος Μάρκος *Θεωρία και πράξη στον μελωδικό πολυτροπισμό της Ανατολής: μια συγκριτική ανάλυση των τροπικών συστημάτων των Οθωμανοτουρκικών Μακάμ και των Ινδουστανικών Raga*, Διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Σχολή Μουσικής και Οπτικοακουστικών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2017.

Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί*, Στιγμή, Αθήνα, 1986.

Χριστιανόπουλος Ντίνος, *Ιστορική και αισθητική διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού*, Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη, 1961.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Anagnostou Panagiota, *Les représentations de la société grecque dans le rebetiko*, Διδακτορική διατριβή, Université Montesquieu-Bordeaux IV, 2011.

Kennedy Michael, Kennedy Joyce Bourne, *The concise Oxford dictionary of music*, OUP Oxford, 2004.

Manuel Peter, "Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics", *Yearbook for Traditional Music*, vol. 21, 1989, p. 70-94.

Michael Despina, Tsitsanis and the birth of the "new" laiko and the birth of the "new" laiko tragoudi, *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, vol. 4, 1996.

Ordoulidis Nikos, "The Greek Popular Modes", *British Postgraduate Musicology*, vol. 11, 2011.

Ordoulidis Nikos, *The Recording Career of Vasilis Tsitsanis (1936-1983). An Analysis of his Music and the Problems of Research into Greek Popular Music*, PhD, The University of Leeds School of Music, 2012.

Pennanen Risto Pekka, "The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s", *Ethnomusicology Forum*, 6:1, 1997, σελ. 65-116.

Pennanen Risto Pekka, *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music*, Tampere University Press, 1999.

Pennanen Risto Pekka, "The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece", *Ethnomusicology*, vol. 48, No. 1, 2004, σελ. 1-25.

Signell Karl, Contemporary Turkish makam practice. *The Garland encyclopedia of world music*, vol. 6, 2002.

Skoulios Markos, "The musical language. A comparative approach". *Music in the Mediterranean, Modal classical traditions*. Ed. by Walter Feldman, Mahmoud Guettat, Toufic Kerbage, vol. 2, 2003, σελ. 435-442.

Δίσκοι:

Γαλλικός τίτλος δίσκου: *Grèce: Hommage A Tsitsanis, Bouzouki*, Ocora Radio France, Paris, 1984.

Ιστοσελίδες:

<https://epsetem.project.uoi.gr/> (ημερομηνία επίσκεψης 24/04/2025).

https://rebetcafe.blogspot.com/2011/03/blog-post_19.html (ημερομηνία επίσκεψης 23/04/2025).

<https://www.greekdiscography.gr> (ημερομηνία επίσκεψης 23/04/2025).

<https://rembetiko.gr/t/γιάννης-δέδης-κιθαρίστας/37031/5> (ημερομηνία επίσκεψης 23/04/2025)

Κουνάδη Αρχείο, καρτ ποστάλ "Estudiantina d' Orient, Dirigée par M. Basile Sideris", 2019, <https://vmrebetiko.gr/item?id=726> (ημερομηνία επίσκεψης 24/04/2025)