



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

**ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ ΑΣΤΙΚΩΝ ΛΑΙΚΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ 1950
ΣΤΗΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ. ΜΕΛΕΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ ΤΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ
ΔΡΑΓΑΤΣΗ, ΡΟΥΚΟΥΝΑ, ΠΑΠΑΙΩΑΝΝΟΥ, ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΥ, ΜΗΤΣΑΚΗ, ΣΕ
ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΡΟΖΑΣ ΕΣΚΕΝΑΖΥ**

Γιώργος Μιναχείλης

Επιβλέπων: Νίκος Ανδρίκος

Επίκουρος Καθηγητής

Άρτα, Σεπτέμβρης, 2025

COVERS OF URBAN FOLK SONGS OF THE 1950S IN ISTANBUL. A CASE
STUDY OF THE COMPOSERS DRAGATSI, ROUKOUNAS,
PAPAIOANNOU, HATZICHRISTOS, MITSAKIS, SINGED BY ROZA
ESKENAZY

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα,

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Ανδρίκος Νίκος

2. Μέλος επιτροπής,

Σκούλιος Μάρκος

3. Μέλος επιτροπής

Καλαϊτζίδης Κυριάκος

© Μιναχείλης, Γιώργος, 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

Μιναχείλης, Γιώργος

Υπογραφή

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στην επιλογή του συγκεκριμένου θέματος, βασικό ρόλο έπαιξαν η χρόνια ενασχόληση μου και η αγάπη μου για το εν λόγω ρεπερτόριο, καθώς και η απόδοση τους από το μπουζούκι και το κανονάκι, τα οποία παίζω. Τα δυο αυτά όργανα διαχειρίζονται την μελωδική γραμμή με τον δικό τους ιδιαίτερο τρόπο. Η αυτοπαρατήρηση της συγκεκριμένης επιτελεστικής προσαρμογής, αποτέλεσε την κινητήρια δύναμη της παρούσας εργασίας. Ιδιαίτερα βοηθητικά ήταν τα ψηφιακά προγράμματα αναπαραγωγής ήχου, καθώς δίνουν την δυνατότητα αναπαραγωγής σε χαμηλότερη ταχύτητα. Ακολούθησε η καταγραφή των εκδοχών των εκτελέσεων και η σύγκριση αυτών. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς την οικογένεια μου για την πολύτιμη στήριξη που μου έδωσαν, τον πατέρα μου πάτερ Αθανάσιο και όλους τους δασκάλους και συναδέλφους που συνέβαλαν θετικά στην διαμόρφωση της μουσικής μου ταυτότητας, καθώς και ονομαστικά τον Παντελή Συναγρίδη, την Ελένη Κοκκάλα, τον Σταύρο Νικολαΐδη και τον Γιώργο Τσόγκα για την υποστήριξή τους. Αφιερώνω την παρούσα εργασία στη Μαρία και τη Φωτεινή.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Από τα καφέ αμάν μέχρι την ταβέρνα και τα κέντρα διασκέδασης, το αστικό λαϊκό τραγούδι έχει αναδείξει πολλές πτυχές του και αυτές έχουν περιγραφεί στο διάβα του χρόνου με διάφορους τρόπους. Η σμυρναϊκή σχολή και η πειραιώτικη, το ρεμπέτικο, η επικράτηση του μπουζουκιού, η επιβολή λογοκρισίας και τα αποτελέσματά της, είναι γεγονός ότι έχουν παίξει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του αστικού λαϊκού τραγουδιού και έχουν πραγματοποιηθεί προσπάθειες εξευρωπαϊσμού του. Οι διασκευές που αναλύονται στην παρούσα εργασία συντελούν ακριβώς την αντίστροφη διαδικασία και ακριβώς αυτή η μετάβαση είναι που ερευνάται. Η μελέτη αυτή αποτελεί μια ποιοτική έρευνα συγκριτικής μουσικολογικής ανάλυσης. Η οποία γίνεται ανάμεσα σε επιλεγμένο ρεπερτόριο αστικής λαϊκής μουσικής από την περίοδο του μεσοπολέμου και μέχρι πριν από τα μέσα της δεκαετίας του 1950. Με βασικό άξονα τις ηχογραφήσεις των διασκευών που έγιναν στην Κωνσταντινούπολη, πάνω σε τραγούδια επωνύμων συνθετών του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Ουσιαστικά μελετάται ο τρόπος με τον οποίο συντελείται η αισθητική μετάβαση, από ένα ερμηνευτικό πλαίσιο σε ένα άλλο. Και επιδιώκεται μέσω της εμβάθυνσης σε έννοιες και χαρακτηριστικά αλλά και παραμέτρους που βοηθούν την οικονομία της έρευνας να αναδειχθεί η ερμηνευτική προσέγγιση των εκτελέσεων των ηχογραφήσεων.

Λέξεις κλειδιά: Αστική λαϊκή μουσική, αλατούρκα, ρεμπέτικο, ερμηνευτική προσέγγιση.

ABSTRACT

From the café-aman to the taverna and entertainment venues, urban folk music has showcased many of its facets, which have been described in various ways over time. The Smyrna school and the Piraeus style, the rebetiko genre, the dominance of the bouzouki, the imposition of censorship and its effects all of these have undeniably played a significant role in the development of urban folk music, and there have been efforts to Europeanize it. The song covers that will be analyzed in this study contribute to the exact opposite process, and it is precisely this transition that is being examined. This study constitutes a qualitative research project involving comparative musicological analysis. It focuses on a selected repertoire of urban folk music from the interwar period up until just before the mid-1950s. The central axis of the research is located in the recordings of these song covers made in Istanbul, based on songs by famous composers of urban folk music. Essentially, the study explores how the aesthetic transition is realized from one interpretative framework to another. Through a deeper investigation into concepts, characteristics, and parameters that support the structure of the research, the aim is to highlight the interpretative approach taken in the performances of these recordings.

Keywords: Urban folk music, alaturca, rebetiko, interpretative approach

Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	4
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	5
ABSTRACT	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	8
1.1 Το "καφέ αμάν" και η απαρχή του αστικού λαϊκού τραγουδιού.....	10
1.2 Αλατούρκα-αλαφράγκα-αλαγκρέκα.....	11
1.3 Λογοκρισία και "εξευρωπαϊσμός".....	12
1.4 Η μουσική ταυτότητα των τραγουδιών, μέσα από την ερμηνευτική επιλογή.....	12
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	14
2.1 Στόχοι της ανάλυσης.....	14
2.2 Ρεπερτόριο.....	14
2.3 Μεθοδολογικά εργαλεία της ανάλυσης.....	15
2.4 Περιορισμοί της έρευνας.....	15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ΑΝΑΛΥΣΗ / ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ	17
3.1 Τίτλος τραγουδιού: Ελενάκι.....	17
3.1.2 Τίτλος επανεκτέλεσης: Τα ματάκια σου τα δυο.....	21
3.1.3 Αποτελέσματα	24
3.2 Τίτλος τραγουδιού: Ψεύτισε πλέον ο ντουινιάς	26
3.2.1 Εκτέλεση: 1 ^η	26
3.2.2 Τίτλος επανεκτέλεσης: Ψεύτισε πλέον ο ντουινιάς.....	29
3.2.3 Αποτελέσματα	31
3.3 Τίτλος τραγουδιού: Άσε με, άσε με	32
3.3.1 Εκτέλεση: 1η	32
3.3.2 Τίτλος επανεκτέλεσης: Δε θέλεις να με παντρευτείς	36
3.3.3 Αποτελέσματα	39
3.4 Τίτλος τραγουδιού: Όσο βαρειά είν'τα σίδερα	40
3.4.1 Εκτέλεση: 1 ^η	40
3.4.2 Τίτλος επανεκτέλεσης: Όσο βαρειά ειν τα σίδερα.....	45
3.4.3 Αποτελέσματα	48
3.5 Τίτλος τραγουδιού: Ψεύτη ντουινιά	49
3.5.1 Εκτέλεση: 1 ^η	50
3.5.2 Τίτλος επανεκτέλεσης: Παλιοζωή, ψεύτη ντουινιά	53
3.5.3 Αποτελέσματα	56
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	58
4.1 Σχετικά με τις πρώτες εκτελέσεις.....	58
4.2 Οι διασκευές.....	59
4.3 Μια διαπίστωση	61
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	62
Ελληνόγλωσση	62
Ξενόγλωσση	64
Διευθύνσεις στο διαδίκτυο	64

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το ελληνόφωνο αστικό λαϊκό τραγούδι, από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα ως και τα μέσα τις δεκαετίας του 1950, αυτό που είναι ευρέως γνωστό και ως ρεμπέτικο, αναμφίβολα συντελεί μια από τις σημαντικότερες πολιτισμικές-μουσικές εκφάνσεις του 20ου αιώνα. Αυτό αναδύθηκε μέσα από (και μετά την μικρασιατική καταστροφή) κατώτατα κοινωνικά στρώματα του αστικού χώρου, μεταφέροντας βιώματα, αξίες και αισθητικές τάσεις που αποτύπωσαν ολόκληρη αυτή την περίοδο.

Το αστικό λαϊκό τραγούδι προέκυψε από την διαρκή διαπραγμάτευση δύσης-ανατολής, που συνυπάρχουν μοιραία λόγω γεωγραφίας (Μαύρη θάλασσα, Αιγαίο, Ανατολική μεσόγειος) στα λιμάνια σταθμούς εμπορίου όπως η Κωνσταντινούπολη, η Σμύρνη, η Νέα Υόρκη, η Θεσσαλονίκη και ο Πειραιάς που αποτελούν και τα βασικά αστικά κέντρα όπου επιτελέστηκε. Οι δύο κύριες τάσεις της αστικής λαϊκής μουσικής του πρώτου μισού του 20ού αιώνα που έχουν περάσει στην κοινή γνώμη, είναι η σμυρναϊκή σχολή και η πειραιώτικη. Εκτός του ότι συνυπάρχουν για κάποιο χρονικό διάστημα στα μέσα της δεκαετίας του 1930, η δε πειραιώτικη σχολή τελικά διαδέχεται την σμυρναϊκή, αποτελώντας ταυτόχρονα όμως και τμήμα της. Βασικό χαρακτηριστικό διάκρισης των σχολών είναι το οργανολόγιο και ό,τι συνεπάγεται μουσικολογικά μέσω της χρήσης του. Η λεγόμενη σμυρναϊκή σχολή χρησιμοποιεί και ενσωματώνει όργανα από την λόγια και λαϊκή μουσική παράδοση της Πόλης αλλά και της ευρύτερης περιοχής, όπως ούτι, πολιτική λύρα, κανονάκι, κλαρίνο, βιολί, αλλά και αρμόνικα, κιθάρα, σαντούρι, μαντολίνο, στην Αμερική τσίμπαλο και τσέλο. Η πειραιώτικη σχολή χρησιμοποιεί πιο σκληρές συνθέσεις με κυρίαρχο το σχήμα μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς, πιο σπάνια τζουράς και ακορντεόν. Κοινό στις δύο ερμηνευτικές προσεγγίσεις είναι η τροπικότητα (χρήση μακάμ ή λαϊκών δρόμων, κάποτε και κάποιον δυτικών στοιχείων) αλλά και ο πρωταγωνιστικός ρόλος της φωνής μέσα στο σύνολο.

Οι ιδεολογικές διεργασίες του ταυτοτικού ζητήματος και στα πλαίσια του εξευρωπαϊσμού του νεοσύστατου ελληνικού έθνους-κράτους, συμπίπτουν με την εμφάνιση του "καφέ αμάν" στην Αθήνα(Κοκκώνης, 2017), το οποίο αποτέλεσε έναν από τους κατεξοχήν χώρους επιτέλεσης της αστικής λαϊκής μουσικής. Το δίπολο δύσης-ανατολής, στο μουσικό τοπίο μεταφράζεται ως μουσικό ύφος "αλατούρκα"- "αλαφράγκα" και οι αντίστοιχοι χώροι επιτέλεσης είναι τα "καφέ αμάν"- "καφέ σαντάν"(καφωδεία της εποχής όπου κυριαρχεί

ανατολικό ή δυτικότροπο ρεπερτόριο). Ο πλούτος του ρεπερτορίου που παιζόταν στα "καφέ αμάν", το οργανολόγιο, η πολυπολιτισμικότητα των τόπων πράξης της αστικής λαϊκής μουσικής, η προφορικότητα, τα ρευστά όρια του δίπολου και η μη ύπαρξη στεγανών για τους ίδιους τους μουσικούς, μας επιτρέπει να χαρακτηρίσουμε αυτό το νέο υφολογικό πεδίο που προκύπτει και αφού δεν μπορεί να επεξηγηθεί επαρκώς ούτε με την δυτική τονική αρμονία ούτε και με το θεωρητικό σύστημα των μακάμ, ως "αλαγκρέκα" (Κοκκώνης, 2017).

Στην παρούσα εργασία επιδιώκεται η μουσικολογική σύγκριση και μελέτη επιλεγμένων αστικών λαϊκών τραγουδιών των διαφόρων ερμηνευτικών προσεγγίσεων. "Σκληρά" τραγούδια της πειραιώτικης σχολής ή της "αλαγκρέκα" "ισορροπίας" επανεκτελούνται-διασκευάζονται με τύπο ορχήστρας "αλατούρκα"¹.

Η μουσικολογική ανάλυση των επιλεγμένων κομματιών επικεντρώνεται στην μελωδία, τον ρυθμό, την αρμονική και τροπική δομή, αλλά και στις εκφραστικές τεχνικές των εκτελέσεων. Στόχος είναι ο εντοπισμός των διαφορών στον ήχο, το ηχόχρωμα, την φωνητική απόδοση αλλά και στον μουσικό χαρακτήρα των τραγουδιών, με απώτερο σκοπό την ανάδειξη των αισθητικών μετατοπίσεων που πηγάζουν από την οργανολογία και το ενορχηστρωτικό πλαίσιο καθώς και πως αυτά επηρεάζουν την πρόσληψη και ταυτότητα του τραγουδιού.

Η οργάνωση της εργασίας παρουσιάζεται ως εξής: Το πρώτο κεφάλαιο ασχολείται με το ιστορικό και θεωρητικό υπόβαθρο του αστικού λαϊκού τραγουδιού, με σαφή αναφορά στο δίπολο "αλατούρκα" - "αλαφράγκα". Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται η μεθοδολογία καθώς και τα εργαλεία της μουσικολογικής ανάλυσης. Ακολούθως, στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται η μουσικολογική ανάλυση των ερμηνευτικών προσεγγίσεων του επιλεγμένου ρεπερτορίου και η παρουσίαση των αποτελεσμάτων της. Ενώ στο τέταρτο, παρουσιάζονται τα συμπεράσματα και μια σύντομη αποτίμηση για την διαχρονικότητα του ήχου στο αστικό λαϊκό τραγούδι.

¹ Ο τύπος "αλάτούρκα" ορχήστρας αναγράφεται στους δίσκους ως "ψιλά" ή "λεπτά" όργανα, μεταφράζοντας το ince saz. Ο συγκεκριμένος όρος περιγράφει το εσωτερικού χώρου οργανολόγιο της λόγιας μουσικής παράδοσης της Πόλης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 ΑΣΤΙΚΟ ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΙ «ΚΑΦΕ ΑΜΑΝ» ΩΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΜΗΤΡΑ ΤΩΝ ΕΚΤΕΛΕΣΕΩΝ

1.1 Το "καφέ αμάν" και η απαρχή του αστικού λαϊκού τραγουδιού

Η μουσική που καλείται σήμερα Ρεμπέτικη και το ρεπερτόριο που είναι άμεσα ή έμμεσα συνδεδεμένο με αυτήν, έχει βαθειά τις ρίζες του στον μουσικό κόσμο των "καφέ αμάν". Αυτά αναπτύχθηκαν κυρίως στα μεγάλα αστικά κέντρα της ανατολικής μεσογείου και γύρω από το Αιγαίο από τα τέλη του 19ου αιώνα και έτυχαν ευρείας αποδοχής απο όλα τα κοινωνικά στρώματα(Κοκκώνης 2017). Επρόκειτο για μουσικά καφεενεία, αργότερα έγιναν κέντρα διασκέδασης, που αντίστοιχά τους υπήρχαν και στην δύση (ωδικά-καφεενεία, καμπαρέτ, καφέ σαντάν) και ανατολή (γκαζινό, παβιόν, μεϊχανέ ,καφέ σαντούρ, καφέ αμάν, ταβέρνα) και αρκετές φορές τα συναντάμε και με διαφορετικά ονόματα (Κοκκώνης, 2017) ανάλογα την περιοχή ή και τον τύπο ορχήστρας. Ήδη από το 1873 έχουμε την πρώτη αναφορά στον αθηναϊκό τύπο για την ύπαρξη "καφέ σαντούρ" και για μουσικούς θιάσους(κυρίως Έλληνες της ανατολής και Αρμένηδες αλλά σπανιότερα και τούρκοι, άραβες ,γκέγκιδες, ρουμάνοι, αλλά ακόμα και εβραίοι και γύφτοι) που περιπλανιούνται σε ολόκληρη την ανατολική μεσόγειο παίζοντας μουσική και τραγουδώντας με άνεση σε διαφορετικές γλώσσες (Χατζηπανταζής, 1986).

Σε αυτά τα πολυπολιτισμικά περιβάλλοντα που εμφανίστηκαν τα καφέ αμάν, στα αστικά κέντρα της πρώην οθωμανικής αυτοκρατορίας, αναπτύχθηκε ένα πλούσιο ρεπερτόριο φορέας όλων των κοινοτήτων που το απάρτιζαν. Χαρακτηριστικά του ρεπερτορίου είναι τα χρησιμοποιούμενα τροπικά μουσικά συστήματα και ο πρωταγωνιστικός ρόλος της φωνής, με ερμηνείες που χαρακτηρίζονται από αυτοσχεδιαστική ελευθερία και έντονη εκφραστικότητα. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Χατζηπανταζής στο *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί*:

"Πέρα από τα τούρκικα και αράβικα τραγούδια(αμανέδες,σαρκιά,γιαρέδες, σαμπαϊ,ελφαζιέ κ.α.), εκτελεσμένα σε ελληνική, τουρκική, αρμένικη και αράβικη γλώσσα, τα προγράμματα τους πρόσφεραν πλήθος ελληνικά δημοτικά τραγούδια(Γιαννιώτικα, Κλέφτικα, Μωραϊτικά κ.α.), λαϊκά των αστικών κέντρων της

Ανατολής(Σμυρναϊκά, Πολίτικα),αρβανίτικα (γκέγκικα), ρουμάνικα (βλάχικα), βουλγάρικα και αιγυπτιακά" (1986, σ.67).

Η από τις αρχές του 20ού αιώνα ύπαρξη ηχογραφήσεων 78 στροφών μας δίνει ένα μεγάλο δείγμα του πλούτου του ρεπερτορίου αλλά και του οργανολογίου που χρησιμοποιήθηκε στα καφέ αμάν και το οποίο έχει περάσει στην κοινή γνώμη ως παλιό ρεμπέτικο, μικρασιατική ή σμυρναϊκή σχολή.

1.2 Αλατούρκα-αλαφράγκα-αλαγκρέκα

Η παρουσία των καφέ αμάν στα τέλη του 19ου αιώνα στην Αθήνα δεν άργησε να απασχολήσει τον αθηναϊκό τύπο και τους κύκλους της διανοήσης της εποχής. Η κατηγοριοποίηση των μουσικών ιδιωμάτων από την ελίτ και η δαιμονοποίηση του "αλατούρκα" και των "καφέ αμάν", στα πλαίσια του "εκδυτικισμού", μέσω του δίπολου "αλατούρκα"- "αλαφράγκα" και εν μέσω του ταυτοτικού προσδιορισμού του νέου ελληνικού έθνους κράτους, επικήρυτταν οτιδήποτε θύμιζε το οθωμανικό παρελθόν. Ο εκ δύσεως δανειζόμενος όρος "αλατούρκα" επανανοηματοδοτημένος ήρθε τώρα να περιγράψει την τροπικότητα, τα μη ισοσυγκερασμένα διαστήματα, τις ανατολικές τεχνικές ερμηνείας, το τούρκικο, τον αμανέ, το τσιφτετέλι κλπ. (Κοκκώνης 2017). Το αλαφράγκα των "καφέ σαντάν" αντίστοιχα, ως ου τόπος, δεν αναφέρεται συχνά, παρά για να περιγράψει το ευρωπαϊκό, την δυτικότροπη λόγια ή λαϊκή μουσική, δυτικότροπες ενορχηστρώσεις, το έντεχνο, το λόγιο, σαν ιστορικό συνεχές του ένδοξου αρχαίου παρελθόντος.

Ωστόσο, στο ρεπερτόριο του "καφέ αμάν" λόγω των ρευστών ορίων ανάμεσα σε ανατολή και δύση, της πολυεθνικής του σύστασης και της μη ύπαρξης στεγανών για τους ίδιους τους μουσικούς, διαμορφώνει ένα μουσικό ιδίωμα που δεν δύναται να περιγραφεί επαρκώς μουσικολογικά ούτε μέσω της δυτικής θεωρίας ούτε μέσω του συστήματος των μακάμ (Κοκκώνης, 2017). Αυτό καθορίζεται κυρίως μέσω του οργανολογίου, της κατανομής αυτού και των τεχνικών εναρμόνισης. Συγκεκριμένα χαρακτηρίζεται από ισοκρατηματική ελεύθερη και ρυθμική τεχνική συνοδείας, καθώς με χρήση αχαρακτήριστων-ουδέτερων μέχρι πλήρους ανάπτυξης συγχορδιών, που υπηρετούν την αρμονική αλυσίδα του εκάστοτε τροπικού φαινομένου (Ανδρικός, 2018). Εν προκειμένω, διαπιστώνουμε ότι τα δύο άκρα του δίπολου δεν λειτουργούν ως αντίθεση, αλλά ως συμπληρωματικοί πόλοι που διαμορφώνουν ένα μουσικό

ιδίωμα που περιγράφεται ως "αλαγκρέκα" στο οποίο οι ανατολικές και δυτικές επιρροές συγχωνεύονται δημιουργικά (Κοκκώνης, 2017).

1.3 Λογοκρισία και "εξευρωπαϊσμός"

Σημαντική τομή στην ιστορία του αστικού λαϊκού τραγουδιού του 20ού αιώνα ήταν και η στιγμή επιβολής λογοκρισίας από το καθεστώς της 4ης Αυγούστου του Ιωάννη Μεταξά. Συγκεκριμένα από το 1937 καθιερώθηκε θεσμικά ο μηχανισμός του προληπτικού ελέγχου των στίχων αλλά και των μουσικών χαρακτηριστικών που ήταν προς ηχογράφιση. Στο στόχαστρο εκτός από τους "επικίνδυνους" στίχους (φυλακή, παρανομία, ναρκωτικά κλπ.) μπήκε και οτιδήποτε θύμιζε ανατολή. Αμανέδες, ταξίμια, μακαμική φρασεολογία και η χρήση μη συγκερασμένων "ανατολίτικων" οργάνων, περιορίστηκαν.

Ως αποτέλεσμα αυτής της πολιτισμικής παρέμβασης στα πλαίσια του εξευρωπαϊσμού, ήταν και η οριστική επικράτηση της πειραιώτικης σχολής και του μπουζουκιού. Ενώ τα τραγούδια που ηχογραφούνται, σταδιακά αποκτούν περισσότερες δυτικότερες μορφολογικές και ρυθμικές δομές.

1.4 Η μουσική ταυτότητα των τραγουδιών, μέσα από την ερμηνευτική επιλογή

Το ρεπερτόριο που επιλέχθηκε να αναλυθεί στην παρούσα εργασία, είτε αυτό προέρχεται από την "πειραιώτικη", είτε από την "σμουρνάικη σχολή", με βάση τα δομικά στοιχεία που το απαρτίζουν, μπορεί να χαρακτηριστεί ως "αλαγκρέκα".

Από την άλλη, οι συγκεκριμένες διασκευασμένες επανεκτελέσεις που θα αναλυθούν στη συνέχεια, υλοποιούν μια μετατόπιση και επιστρέφουν σε "ανατολικότερο" μοτίβο. Αυτή η διαφορά δεν περιορίζεται μόνο σε τεχνικό επίπεδο (π.χ. οργανολόγιο), αλλά μετατοπίζει και την πολιτισμική πρόθεση. Δηλαδή επανερμηνεύει την μουσική ταυτότητα του ρεπερτορίου που εξυπηρετεί.

Όπως κάθε μορφή προφορικής παράδοσης έτσι και η μουσική, μέσα από τις εκτελέσεις, τις προσεγγίσεις και τις ενορχηστρωτικές επιλογές, επαναδιατυπώνεται και ουσιαστικά επαναπροσδιορίζεται ιστορικά αλλά και αισθητικά. Αυτή η μη στατική, δυναμική φύση της

μουσικής επιτέλεσης είναι και το επίκεντρο της εργασίας, αφού μέσα από την ανάλυση των ηχογραφήσεων των εκτελέσεων αναδεικνύεται το πως αποκτούν νέο ηχητικό και νοηματικό περιεχόμενο, αναλόγως τις εκτελεστικής προθέσεως και του ορχηστρικού πλαισίου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

2.1 Στόχοι της ανάλυσης

Η εργασία σκοπεύει σε μια συγκριτική μουσικολογική ανάλυση συνθέσεων αστικού λαϊκού τραγουδιού, το οποίο έχει παρουσιαστεί στην δισκογραφία με δυο διαφορετικές ερμηνευτικές-εκτελεστικές εκδοχές. Την πρώτη εκτέλεση, σε αντιδιαστολή με την δεύτερη διασκευασμένη σε ύφος "αλατούρκα".

Συγκεκριμένα μέσω της μουσικολογικής ανάλυσης θα επιτευχθεί ο εντοπισμός και ανάδειξη της, μορφολογικής, μελωδικής, ρυθμικής και ενορχηστρωτικής διαφοροποίησης, των δομικών στοιχείων των εκτελέσεων. Επίσης θα αποσαφηνιστεί ο ρόλος που παίζει το οργανολόγιο, το πολιτισμικό πλαίσιο και η ερμηνευτική προσέγγιση στην επανανοηματοδότηση των εκτελέσεων.

2.2 Ρεπερτόριο

Η επιλογή του ρεπερτορίου προέκυψε από τις ηχογραφήσεις που έγιναν στην Κωνσταντινούπολη αρχές της δεκαετίας του 1950, για λογαριασμό της Balkan Records, κατά την περιοδεία που έκαναν εκεί, οι Ρόζα Εσκενάζυ, Λάμπρος Λεονταρίδης, Αγάπιος Τομπούλης, Σουκρού Τουνάρ, Λάμπρος Σαββαΐδης, Παράσχος Λεονταρίδης, Μαθιός Μπαλαμπάνης (και ένας βιολιστής που δεν βρέθηκαν στοιχεία για το ονομά του). Εκτός απο αμανέδες, ταξίμια, τούρκικους σκοπούς και τραγούδια, στεριανά και νησιώτικα ελληνικά, αλλά και δικές τους συνθέσεις (ουσιαστικά ρεπερτόριο "καφέ αμάν"), επανεκτέλεσαν και κάποια τραγούδια ελλήνων επωνύμων συνθετών και συγκεκριμένα των Ι. Δραγάτη, Κ. Ρούκουνα, Γ. Παπαιωάννου, Απ. Χατζηχρήστου και Γ. Μητσάκη. Κριτήρια επιλογής του ρεπερτορίου είναι:

- η αισθητική και ιστορική αξία των τραγουδιών,
- η διαθεσιμότητα των τραγουδιών σε εκδοχές ("αλατούρκα-αλαγκρέκα"),
- η διαφοροποιημένη ενορχηστρωτικά και ερμηνευτικά, εκτελεστική τους προσέγγιση, που καθιστά ουσιαστική την συγκριτική μουσικολογική ανάλυση,
- η αποδεδειγμένη ιστορική αξία των μουσικών συντελεστών των εκτελέσεων, με μεγάλο συνθετικό και δισκογραφικό αποτύπωμα.

2.3 Μεθοδολογικά εργαλεία της ανάλυσης

Για την εξέταση της μελωδίας και των διαστημάτων, θα γίνει τροπική ανάλυση, με χρήση ορολογίας και αξιοποίηση των υπομονάδων (τετράχορδα, πεντάχορδα κλπ), του θεωρητικού συστήματος των μακάμ και των λαϊκών δρόμων, απηλλαγμένων όμως από τις κλιμακοκεντρικές τους εκδοχές².

Ρυθμική και μορφολογική ανάλυση, για την πλήρη κατανόηση του μέτρου και της δομής των τραγουδιών. Οι τεχνικές συνοδείας και εναρμόνισης θα αναλυθούν με βάση το οργανολόγιο και τον ρόλο του κάθε οργάνου στο σύνολο (ρυθμικός, συνοδευτικός, μελωδικός), καθώς και σε συσχετισμό της σχέσης τους με την φωνή.

Επιπλέον, θα δοθεί έμφαση στην εκφραστικότητα και το ερμηνευτικό ύφος, ώστε να αποδοθούν οι διαφορές των αισθητικών προσεγγίσεων μεταξύ των εκτελέσεων. Για την ακρόαση και καταγραφή του υλικού θα χρησιμοποιηθούν ψηφιακά λογισμικά επεξεργασίας του ήχου και καταγραφής της μουσικής και κατά σύμβαση για την οικονομία της έρευνας θα μεταγραφούν όλες οι εκτελέσεις στην τονική της Λα (Ντουγκιά).

2.4 Περιορισμοί της έρευνας

Η παρούσα εργασία δεν αποσκοπεί σε μία ειδολογική κατάταξη των τραγουδιών και η ορολογία που χρησιμοποιήθηκε προς αυτήν την κατεύθυνση το έκανε καταχρηστικά και συμβολικά προς χάριν της επικοινωνίας και της πληροφορίας. Τουναντίον, σκοπός της είναι η διερεύνηση της αισθητικής μεταβολής από το ένα εκτελεστικό πλαίσιο στο άλλο. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, θεωρήθηκε δόκιμο να καταγραφεί σε παρτιτούρα, ένας ολοκληρωμένος κύκλος της φόρμας κάθε τραγουδιού, (του τύπου: εισαγωγή, κουπλέ, ρεφραίν όταν υπάρχει, φινάλε).

Τυχόν εμβόλιμες αυτοσχεδιαστικές δομές, όπως ταξίμια, θα περιγραφούν κατά την τροπική ανάλυση. Η καταγραφή των ονομάτων των μουσικών που συμμετείχαν στις ηχογραφήσεις που θα αναλυθούν, θα γίνει μόνο εφόσον αυτά επιβεβαιώνονται από αναφορά

² Για περισσότερα σχετικά με την λαϊκή τροπική μουσική θεωρία και το εν λόγω ρεπερτόριο βλ. Ανδρικός (2018).

τους κατά την ηχογράφηση ή από την ετικέτα του δίσκου. Επίσης, λόγω δυσκολιών κατά την ακρόαση του υλικού και αυτό λόγω των συνθηκών ηχογράφησης και των υπαρχόντων τεχνολογικών μέσων της εποχής, η καταγραφή της διαποίκιλσης των μουσικών οργάνων, καθίσταται αδύνατη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ΑΝΑΛΥΣΗ / ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

3.1 Τίτλος τραγουδιού: Ελενάκι

3.1.1 Εκτέλεση: 1η

Έτος: 1929. Δίσκος: Pathé 80161/70197

(Αρχείο Κουνάδη, "Ελενάκι", 2019, <https://vmrebetiko.gr/item?id=4517>)

Συνθέτης, στιχουργός: Ιωάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης)

Οργανολόγιο και συντελεστές:

Φωνή Ζαχαρίας Κασιμάτης

Βιολί Ιωάννης Δραγάτσης

Μαντόλα

Κιθάρα

Κουτάλια

Στίχοι:

Τα ματάκια σου τα δυο δεν τα βλέπω κι αρρωστώ
σαν τα βλέπω με τρελαίνουν και στον Άδη με πηγαίνουν

Ε άμαν άμαν όπλες κούκλα μου κουκλίτσα μου
συ μ' έχεις τρελάνει Ελενίτσα μου

Με τα φρύδια τα σμιχτά τα ματάκια τα γλυκά
μου `χεις κάψει την καρδιά μου και πονούν τα σωθικά μου

Ε άμαν άμαν όπλες κούκλα μου κουκλίτσα μου
συ μ' έχεις τρελάνει Ελενίτσα μου

Ε άμαν άμαν ώπλες κούκλα μου κουκλίτσα μου
 συ μ' έχεις τρελάνει Ελενίτσα μου

Ρυθμική ανάλυση:



Η μελωδία κινείται στα πλαίσια ενός χιτζάζ με καθοδική αλλά και ανοδική πορεία. Στο πρώτο μέτρο της εισαγωγής η μελωδία ξεκινάει απο την κορυφή ενός πενταχόρδου χιτζάζ, αξιοποιώντας και την ελασσονικού τύπου υπομονάδα εκεί που το υπερβαίνει, λόγω καθοδικής πορείας. Ακολουθως με διαδοχικές καθοδικές καταλήξεις στους εστώτες φθόγγους του πενταχόρδου, μέσω της βάσης του (4ο μέτρο) καταλήγει στην κορυφή του, ολοκληρώνοντας κατα το ήμισι την εισαγωγή. Ακριβώς με τον ίδιο τρόπο η μελωδία αναπτύσσεται και στο δεύτερο μέρος της εισαγωγής ολοκληρώνοντάς την, με κατάληξη στην βάση (8ο μέτρο).

Στο κουπλέ (9ο μέτρο) η μελωδία αναπτύσσεται από την βάση ανοδικά και μέσω της κορυφής του τετραχόρδου καταλήγει πάλι σε αυτήν ολοκληρώνοντας την πρώτη φράση της(τέλος 10ου μέτρου). Η δεύτερη φράση ενεργοποιεί στην κορυφή του τετραχόρδου χιτζάζ(μέτρα 11 και 12) την ελασσονική υπομονάδα και προΐδεάζει την καθοδική διατονική συμπεριφορά που ακολουθεί στην τρίτη φράση(μέτρα 13 έως 15), η οποία επιστρέφει καταληκτικά στην βάση του χιτζάζ στην τέταρτη φράση του κουπλέ (μέτρα 15 και 16). Στο ρεφραίν οδηγούμαστε μέσω μιας μικρής ανοδικής οργανικής απόκρισης η οποία τονίζει την βάση και την κορυφή του πενταχόρδου χιτζάζ καταλήγοντας στην βάση του (μέτρα 17 και 18). Η φωνή (μέτρο 19) ανοίγει το ρεφραίν στην κορυφή του τετραχόρδου χιτζάζ και μέσω καθοδικής κίνησης φτάνει στην υποτονική για να ενεργοποιήσει το περιβάλλον του νικρίζ πενταχόρδου που χρησιμοποιεί(μέτρο 20). Στη συνέχεια με ανοδική κίνηση θα ενεργοποιήσει το πεντάχορδο χιτζάζ κάνοντας κατάληξη στην κορυφή του (μέτρο 22). Έπειτα με καθοδική πορεία η μελωδία θα επανέλθει στο νικρίζ (μέτρο 24) και ερχόμενο πάλι μέσω της κορυφής του πενταχόρδου χιτζάζ καταλήγει οριστικά στην βάση του(μέτρα 25 και 26), ώστε να ολοκληρωθεί η δομή της πρώτης και δεύτερης στροφής του τραγουδιού, μετρά από επανάληψη του ρεφραίν. Στην τρίτη στροφή του τραγουδιού το ρεφραίν δεν επαναλαμβάνεται και μπαίνει εμβόλιμα ταξίμι στο βιολί. Το ταξίμι αναπτύσσεται με το βιολί να κάνει ένα άνοιγμα στην κορυφή του πενταχόρδου χιτζάζ (μεταφέροντας μας όμως σε μια πολύ πιο μαλακή εκδοχή του). Εκεί με χρήση διατονικής συμπεριφοράς και μέσω καθοδικών διαδοχικών κινήσεων και στάσεων, καταλήγει στην βάση του, που με χρήση μιας ρυθμικής φρασεολογίας να μας οδηγήσει πάλι σε εισαγωγή και κλείσιμο του τραγουδιού.

Καταγραφή:

Ελενάκι

Ζαχαρίας Κασσιμάτης

Ιωάννης Δραγάτης



Ρόλος των οργάνων και τεχνικές συνοδείας:

Κύριο μελωδικό ρόλο στο σύνολο έχουν αναμφισβήτητα η φωνή και το βιολί που με εκτελεστική δεινότητα και μια εξωστρεφή άνεση καθοδηγούν την ροή του κομματιού. Η μαντόλα με δευτερεύοντα μελωδικό ρόλο χρωματίζει και μέσω αποκρίσεων και αρπισμάτων γεμίζει τα κενά που αφήνει η μπασογραμμή που εκτελεί η κιθάρα, η οποία δρα, πάντα στα πλαίσια της αρμονικής αλυσίδας του λαϊκού δρόμου(I, IVm, I ,VIIIm, I). Η κιθάρα, που έχει και τον κύριο ρυθμικό και συνοδευτικό ρόλο, ως στυλοβάτης του οικοδομήματος και συνδυάζοντας παίξιμο που ακολουθεί πολλές φορές και την κύρια μελωδία, με χρήση μπάσων σε στάσεις της μελωδίας, είτε με χρήση συγχορδιών, ενώ σε καθοδικές κινήσεις της μελωδίας και καταλήξεις, κάνει χρήση καταληκτικών πτώσεων. Τα κουτάλια γεμίζουν συνήθως την ροή του κομματιού παίζοντας με παραλλαγές τον ρυθμό στις εισαγωγές, στο ταξίμι και στις ανταποκρίσεις, ενώ όταν μπαίνει η φωνή τότε σταματάν ή δίνουν το μπιτ του ρυθμού. Κατά τη διάρκεια του ταξιμιού αλλάζει το ρυθμικό μοτίβο του μέτρου, παραπέμποντας σε "αλατούρκα τσιφτετέλι" και τα όργανα παίζουν ρυθμικά με ισοκρατηματική λογική.

3.1.2 Τίτλος επανεκτέλεσης: Τα ματάκια σου τα δυο

Έτος: Αρχές δεκαετίας του 1950.

Δίσκος: Bal-831

(Λιόντου-Μωχάμεντ 2011)(προσωπικό αρχείο Κώστα Κοπανιτσάνου)

Οργανολόγιο και συντελεστές:

Φωνή Ρόζα Εσκενάζυ

Κλαρίνο Σουκρού Τουνάρ

Πολίτικη Λύρα Λάμπρος Λεονταρίδης και Παράσχος Λεονταρίδης

Ούτι Αγάπιος Τομπούλης

Βιολί

Κανονάκι Λάμπρος Σαββαΐδης

Τουμπελέκι Μαθιός Μπαλαμπάνης

Στίχοι:

Τα ματάκια σου τα δυο δεν τα βλέπω κι αρρωστώ
σαν τα βλέπω με τρελαίνουν και στον άδη με πηγαίνουν

Άμαν άμαν όπλες κούκλα μου κουκλίτσα μου
Συ με χεΐς τρελάνει Ελενίτσα μου

Θέλω να σε παντρευτώ Ελενάκι ζήλευτό
Κι άλλη μια φορά στο λέγω μη με τυραννείς και κλαίγω

Δομή: Εισαγωγή, διπλό κουπλέ ,διπλό ρεφραίν και κλείσιμο με εισαγωγή(δυο στροφές)

Ρυθμική ανάλυση:



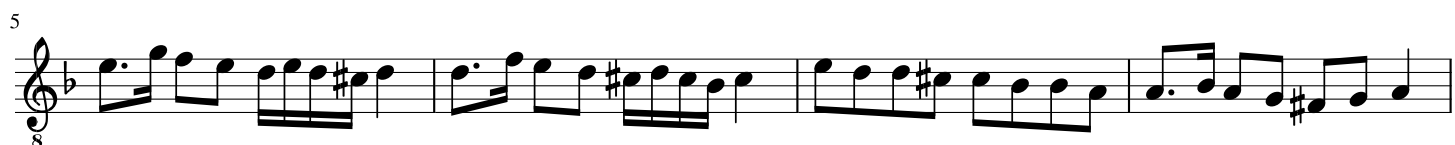
Τροπική ανάλυση και πορεία της μελωδίας:

Η ανάπτυξη της μελωδίας τυπικά είναι ίδια με την 1η εκτέλεση. Μικρές διαφορές υπάρχουν γενικά στην εκτέλεση των μουσικών φράσεων και στον τονισμό. Συγκεκριμένα στην εισαγωγή και στην πρώτη φράση του κουπλέ, που ξεκινάει η πλοκή της μελωδίας με χρήση τετραχόρδου χιτζάζ και όχι πενταχόρδου. Τα διαστήματα που χρησιμοποιούνται κινούνται στα πλαίσια μιας μαλακότερης εκδοχής του λαϊκού δρόμου χιτζάζ.

Τα ματάκια σου τα δυο (διασκευή)

Ρόζα Εσκενάζη

Ιωάννης Δραγάτης



[Δείγμα ανταπόκρισης που εκτελεί το κλαρίνο]



[Δείγμα ανταπόκρισης που εκτελεί το κλαρίνο]



Ρόλος των οργάνων και τεχνικές συνοδείας:

Όλα τα όργανα ακολουθούν την μελωδία της σύνθεσης εμπλουτίζοντάς την. Το κρουστό ως κύριο ρυθμικό όργανο του συνόλου παραλλάσει διαρκώς το ρυθμικό μοτίβο και ακολουθεί και αυτό τους τονισμούς της μελωδίας της σύνθεσης. Το μουσικό σύνολο φανερώνει ατομική αλλά και ομαδική εκτελεστική δεινότητα και δεξιότητα, που εκδηλώνεται με χρήση έλξεων, ανταποκρίσεων που γεμίζουν τις αναπνοές της φωνής και γενικά μια πολύ δημιουργική διαχείριση της μελωδίας και του ρυθμού.

3.1.3 Αποτελέσματα

Διαφορές εντοπίζονται στην δομή, τα διαστήματα, και τον ρυθμό. Αισθητικά το ερμηνευτικό ύφος της πρώτης εκτέλεσης μεταβολίζει όλα αυτά τα χαρακτηριστικά της σμυρναϊκής παράδοσης που εκφράζει. Δηλαδή, την τροπικότητα και την ανατολική μουσική παράδοση (βλέπε και το "αλατούρκα" εμβόλιμο ταξίμι), σε συνδυασμό με δυτική ή και βαλκανική επιρροή, αλλά και τοπικά μουσικά χαρακτηριστικά της περιοχής της Σμύρνης και των νησιών του Αιγαίου. Η επανεκτέλεση αισθητικά είναι "προσανατολισμένη" προς την λαϊκή και λόγια παράδοση της Πόλης. Η χρήση της κιθάρας στην πρώτη εκτέλεση και στην πρώτη φράση του κουπλέ, προεξοφλεί την χρήση της πενταχορδικής εκδοχής του χιτζάζ, λόγω της

συστάσεως των συνηχήσεων των συγχορδιών(τουλάχιστον πρώτη-πέμπτη). Στην δεύτερη και απαλλαγμένη από συνηχητικές συγχορδίες εκδοχή, παρατηρείται μικρή διαφοροποίηση στην μελωδία, με μεγάλο αντίκτυπο όμως αισθητικά, στο τελικό άκουσμα που προκύπτει από αυτή την απελευθέρωση.

[Δείγμα εισαγωγής των δυο εκτελέσεων, διαφαίνεται ο διαφορετικός τονισμός]



[Στα μέτρα 9-10 φαίνεται πως προκαταβάλλεται το πενταχορδικού τύπου χιτζάζ στην 1^η εκτέλεση από την αρχή του κουπλέ]



[Ενώ στην εκτέλεση της Πόλης στα μέτρα 9-10 περισσότερη ρευστότητα]



3.2 Τίτλος τραγουδιού: Ψεύτισε πλέον ο ντουνιάς

3.2.1 Εκτέλεση: 1^η

Συνθέτης: Κώστας Ρούκουνας

Δίσκος: His Master's Voice AO 2751, Αθήνα 1947

Οργανολόγιο και συντελεστές:

Φωνή Κώστας Ρούκουνας

Βιολί Δημήτρης Σέμσης (Σαλονικιός)

Κανονάκι Λάμπρος Σαββαΐδης

Κιθάρα

Μπουζούκι Γιώργος Μητσάκης (αναγράφεται στον δίσκο, κατά την ακρόαση της ηχογράφησης δεν εντοπίστηκε)

Στίχοι:

Ψεύτισε πλέον ο ντουνιάς

Δεν έχει πια φιλία

Μόνο στα πλούτη σ' αγαπούν

Κι όχι στη δυστυχία

Οι συγγενείς κι οι φίλοι μου

Είναι τα τάλιρα μου

Που περπατώ ντερβίσικα

Και χαίρεται η καρδιά μου

Όποιος τα φράγκα σήμερα

Στην τσέπη του δεν τα 'χει

Σε τούτον το ντουνιά εδώ

Φιλία δεν υπάρχει

Δομή:

Εισαγωγικό ταξίμι το κανονάκι, εισαγωγή, κουπλέ α', διπλό κουπλέ β', εισαγωγή, κλείσιμο (3 στροφές).

Ρυθμική ανάλυση:



Τροπική ανάλυση και πορεία της μελωδίας:

Στο ταξίμι γίνεται ένα άνοιγμα σε σαμπά περιβάλλον, δείχνοντας το χρώμα από το τσαργκιά και μέσω της κορυφής του πενταχόρδου γίνεται μια καθοδική κίνηση μέχρι την χαμηλή περιοχή και την βάση του πενταχόρδου ράστ στο γιεγκιαχ, όπου ανεβαίνοντας καταλήγει στο ντουγκιά, που είναι και η βάση του σαμπά. Στην εισαγωγή η μελωδία ξεκινάει δείχνοντας την βάση και την κορυφή του πενταχόρδου και μέσω της αντιφωνίας (οκτάβας) ξεκινάει μια χρωματική κάθοδος μέχρι το τσαργκιά όπου γίνεται μια πρώτη κατάληξη δείχνοντας το χιτζάζ και ολοκληρώνοντας το πρώτο μισό του κύκλου της εισαγωγής. Με τον ίδιο τρόπο όπως προηγουμένως ξεκινάει και το δεύτερο μέρος της εισαγωγής (μέτρο 3), με την καθοδική κίνηση να καταλήγει στην βάση, ολοκληρώνοντας την εισαγωγή. Ομοίως στο κουπλέ (μέτρο 5), ξεκινώντας η μελωδία από την βάση και αγγίζοντας την μαλακή 4η κάνει μια μαλακού διατονικού τύπου ουσσακική κατάληξη στην βάση. Η επόμενη ανοδική φράση αφού δείξει το χιτζάζ καταλήγει στο τσαργκιά (μέτρο 6). Στο δεύτερο μέρος του κουπλέ ξεκινώντας η μελωδία από την μαλακωμένη 4η του σαμπά, μέσω διατονικού περάσματος από την βάση γίνεται κατάληξη στο τσαργκιά (μέτρα 7 και 8). Ομοίως στην επανάληψη του δεύτερου μέρους του κουπλέ, από το σαμπά θα καταλήξει διατονικά στην βάση ολοκληρώνοντάς το και οδηγώντας στην εισαγωγή και το οριστικό κλείσιμο του τραγουδιού.

Ψευτισε πλέον ο ντουνιάς

Κ Ρούκουνας



Ρόλος των οργάνων και τεχνικές συνοδείας:

Το βιολί και το κανονάκι ως κύρια μελωδικά μαζί με την φωνή καθοδηγούν την μελωδία. Η κιθάρα που έχει και τον κύριο ρόλο ρυθμικής συνοδείας της σύνθεσης, παίζει πολλές φορές στις καταλήξεις την κύρια μελωδία ως μπασογραμμή μια οκτάβα κάτω. Οι συγχορδίες που χρησιμοποιεί όταν δεν παίζει την μελωδία είναι η I^m, III και VII αχαρακτήριστη (μόνο μπάσο) για τις καταληκτικές πτώσεις.

Τροπική ανάλυση και πορεία της μελωδίας:

Δεν υπάρχει κάποια μελωδική διαφοροποίηση, ούτε κάποιο τροπικό φαινόμενο που να διαφέρει, σε σχέση με την πρώτη εκτέλεση. Σαφώς, ο διαστηματική διαχείριση της εκτέλεσης, λόγω οργανολογίου και ερμηνευτικής προσέγγισης, είναι ακόμη πιο μαλακός από αυτόν της πρώτης. Ωστόσο, χωρίς να διαφέρει ουσιαστικά κάπου η μελωδία και η τροπική ανάλυση, αν εξαιρέσουμε τον εμπλουτισμό με ανταποκρίσεις.

Καταγραφή

Ψεύτισε πλέον ο νουνιάς (διασκευή)

Ρόζα Εσκενάζη

Κώστας Ρούκουνας

8

3

5



Ρόλος των οργάνων και τεχνικές συνοδείας:

Τα όργανα παίζουν όλα μαζί την μελωδία (*tutti*). Το κρουστό που έχει και τον κύριο ρόλο ρυθμικής συνοδείας παίζει το ρυθμικό μοτίβο με παραλλαγές και προσαρμόζοντάς το στους τονισμούς της κύριας μελωδίας. Το κλαρίνο που πρωταγωνιστεί ανάμεσα στα υπόλοιπα μελωδικά όργανα, εκτελεί με παραλλαγές τις ανταποκρίσεις ενδιάμεσα των μουσικών φράσεων. Στο σύνολο τους τα μελωδικά όργανα με κυρίαρχο το κλαρίνο εναλλάσσουν την ερμηνευτική προσέγγιση χωρίζοντας τις φράσεις της εισαγωγής. Συγκεκριμένα εκτελούν την αρχή της εισαγωγής 1η-5η δυναμικά και κοφτά-στακάτα, την επόμενη καθοδική κίνηση με μια έλξη που ενώνει τους φθόγγους της φράσης(και δίνει την αίσθηση του "λιωσίματος"), την επόμενη ανταπόκριση και αρχή της επανάληψης της εισαγωγής, στακάτα και έπειτα πάλι έλξεις και ου το καθεξής.

3.2.3 Αποτελέσματα

Διαφορές εντοπίζονται στην μορφολογική δομή των εκτελέσεων. Διαστηματικά το περιβάλλον της επανεκτέλεσης λόγω οργανολογίου είναι σαφώς "μαλακότερο" χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι το περιβάλλον της 1ης εκτέλεσης απαρτίζεται από ισοσυγκερασμένα διαστήματα, το μόνο συγκερασμένο όργανο είναι η κιθάρα (για αυτό άλλωστε χρησιμοποιήθηκε και περισσότερο μακαμική ορολογία στην ανάλυση). Επίσης στην μεταφορά της ερμηνευτικής προσέγγισης, εκτός από την δεξιοτεχνία, το οργανολόγιο και εκφραστικό-εκτελεστικό ύφος, ρόλο μεγάλο παίζει και η ταχύτητα της εκτέλεσης. Εδώ για παράδειγμα στην ίδια διάρκεια ηχογράφησης έχουμε, από την μία εισαγωγικό ταξίμι εισαγωγή και 3 στροφές τραγουδιού, και από την άλλη εισαγωγή 2 στροφές και κλείσιμο με διπλή εισαγωγή. Αυτός ο χώρος που δημιουργείται από την πιο αργή εκτέλεση, δίνει το περιθώριο στην Ρόζα ερμηνευτικά να στολίζει το κομμάτι αναλυτικά με ποικίλματα και λαρυγγισμούς.

[Χαρακτηριστικά αποσπάσματα της εισαγωγής των εκτελέσεων με άλλο τονισμό και ανάλυση]



[Χαρακτηριστική ανάλυση και διαποίκιση από την Ρόζα Εσκενάζυ σε σχέση με την 1^η εκτέλεση]



3.3 Τίτλος τραγουδιού: Άσε με, άσε με

3.3.1 Εκτέλεση: 1η

Έτος: 1950

Δίσκος: Columbia DG/6850

Συνθέτης: Γιάννης Παπαϊωάννου

Στιχουργός: Κώστας Μάνεσης

Οργανολόγιο και συντελεστές

Φωνή Σωτηρία Μπέλλου

Μπουζούκι Γιάννης Παπαϊωάννου

Κιθάρα

Στίχοι:

Δεν θέλεις να με παντρευτείς, η φτώχεια σε φοβίζει
Μα, έχω προίκα την τιμή, που πιο πολλά αξίζει

Άσε με, άσε με, να σε λησμονήσω
Άσε με, άσε με, μόνη μου να ζήσω

Θέλεις να πάρεις πλούσια, με σπίτια και με φράγκα
Μ' έκανες πέρα επειδή κοιμάμαι σε παράγκα

Άσε με, άσε με, να σε λησμονήσω
Άσε με, άσε με, μόνη μου να ζήσω

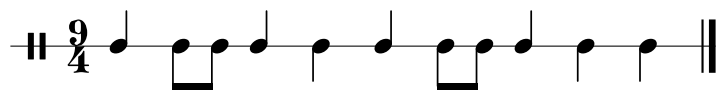
Το χρήμα λες πως κυβερνά την εποχή ετούτη
Διώξε εμένα τη φτωχιά κι αγκάλιασε τα πλούτη

Άσε με, άσε με, να σε λησμονήσω
Άσε με, άσε με, μόνη μου να ζήσω

Δομή

Εισαγωγή, α' κουπλέ, απόκριση, β' κουπλέ, ρεφραίν
μισή εισαγωγή, α' κουπλέ, απόκριση, β' κουπλέ, ρεφραίν
μισή εισαγωγή, α' κουπλέ, απόκριση, β' κουπλέ, ρεφραίν
εισαγωγή, κλείσιμο.

Ρυθμική ανάλυση:



Τροπική ανάλυση και πορεία της μελωδίας:

Η μελωδία της εισαγωγής ξεκινάει στην ψηλή περιοχή ενός χουσεϊνί (πενταχορδικού τύπου ουσάκ). Στο ράστ πεντάχορδο που ξεκινάει από την κορυφή του τετραχόρδου ουσάκ, από την 4η του και μέσω της κορυφής του κατεβαίνει μια 4η κάτω, κάνοντας μια μικρή στάση και δείχνοντας την πενταχορδική εκδοχή του ουσάκ (φαινόμενο χουσεϊνί). Εκεί με την ελάττωση της 5ης και ενεργοποιώντας το φαινόμενο κάρτσιγαρ κάνει κατάληξη στην 3η δίνοντας το άρωμα του νικρίζ και ολοκληρώνοντας το πρώτο μισό της εισαγωγής. Ομοίως, όπως προηγουμένως ξεκινάει το δεύτερο μισό της εισαγωγής, όμως αντί να καταλήξει στο νικρίζ, κλείνει την εισαγωγή με μια καθοδική κίνηση καταλήγοντας στην βάση του ουσάκ. Στο πρώτο μέρος του κουπλέ, που κινείται στα πλαίσια ενός ουσάκ, ξεκινάει η μελωδία καθοδικά από την 5η ως την βάση και πηδώντας πάλι στην 5η και αγγίζοντας το ατζέμ καταλήγει στην 4η. Έπειτα από την υποτονική ράστ ανεβαίνει μέχρι την 5η και με μια καθοδική φράση καταλήγει στην βάση του ουσάκ. Η ανταπόκριση σχολιάζει την τελευταία φράση της φωνής που είναι σε περιβάλλον ουσάκ και αφού καταλήξει στην βάση ανεβαίνει στην 4η ως γέφυρα προς το β' μέρος του κουπλέ. Αυτό από την 4η και στα πλαίσια του κάρτσιγαρ κινείται ανοδικά μέχρι την κορυφή του τετραχόρδου χιτζάζ και έπειτα καθοδικά μέχρι τον προσαγωγέα του χιτζάζ δίνοντας το άρωμα του νικρίζ. Από εκεί υπερπηδά στην οξυμένη 4η του πενταχόρδου νικρίζ και μέσω της κορυφής του και καθοδικά θα επιστρέψει στο διατονικό περιβάλλον του βασικού ουσάκ τετραχόρδου κάνοντας κατάληξη στην βάση. Το ρεφραίν αποτελείται από μια διάταξη που το χωρίζει σε δυο μέρη του τύπου , ερώτηση-απάντηση. Ξεκινάει καθοδικά από την 4η του ουσάκ και με διαδοχικές στάσεις στους εστώτες φθόγγους του τετραχόρδου μέσω της βάσης υπερπηδά στην 4η θέτοντας το ερώτημα. Με τον ίδιο τρόπο καθοδικά από την 4η και με διαδοχικές στάσεις κάνει κατάληξη τύπου ουσάκ οριστικά στην βάση δίνοντας την απάντηση και οδηγώντας στην εισαγωγή.

Καταγραφή

Άσε με, άσε με

Σωτηρία Μπέλου

Γιάννης Παπαιωάννου

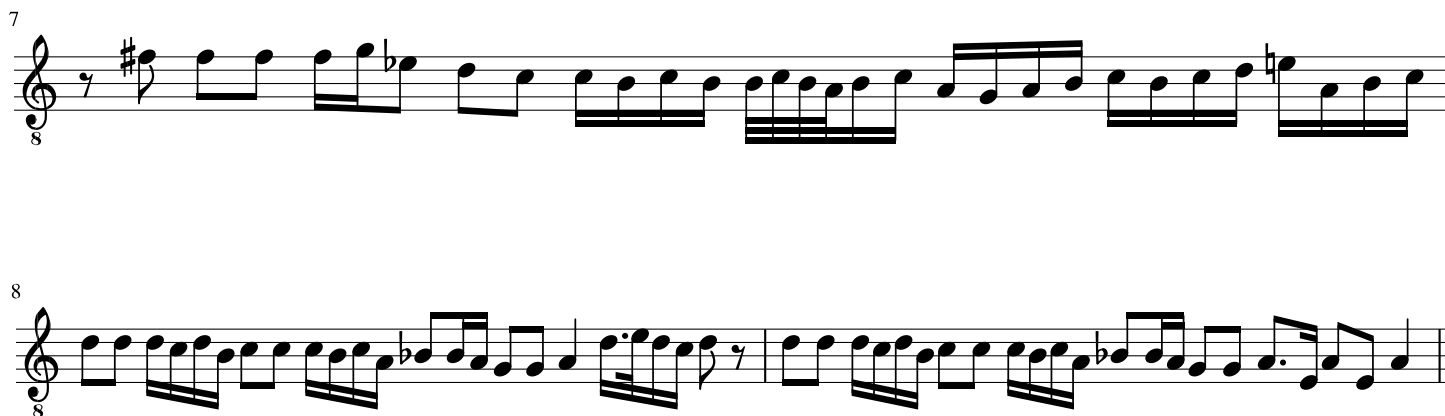
1

2

3

5

6



Ρόλος των οργάνων και τεχνικές συνοδείας:

Η φωνή και το μπουζούκι που πρωταγωνιστούν, καθοδηγούν την μελωδία με μια στακάτη λογική και χωρίς φλυαρία ερμηνευτική προσέγγιση. Η κιθάρα πλαισιώνει πολύ δημιουργικά την σύνθεση, κρατώντας τον ρυθμό και ακολουθώντας την πλοκή της μελωδίας. Πότε επιλέγει να προεξοφλεί την πορεία της σύνθεσης καθοδηγώντας την μελωδία(γέμισμα από 1η σε 4η ακριβώς πριν ξεκινήσει το ρεφραίν) δίνοντας έτσι έμφαση. Και πότε χρησιμοποιεί πιο ισοκρατηματικές τεχνικές συνοδείας(στις καταλήξεις της εισαγωγής που ακολουθεί με μπάσα και που δεν κάνει χρήση καταληκτικής πτώσης συνειδητά).

3.3.2 Τίτλος επανεκτέλεσης: Δε θέλεις να με παντρευτείς

Δίσκος:(Δεν βρέθηκαν στοιχεία του πρωτότυπου)

Οργανολόγιο και συντελεστές:

Φωνή Ρόζα Εσκενάζυ

Κλαρίνο Σουκρού Τουνάρ

Πολίτικη Λύρα Λάμπρος Λεονταρίδης και Παράσχος Λεονταρίδης

Ούτι Αγάπιος Τομπούλης

Βιολί

Κανονάκι Λάμπρος Σαββαΐδης

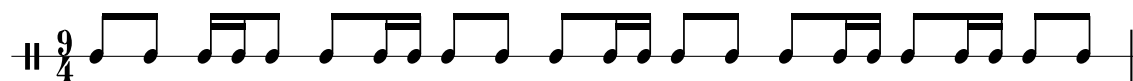
Τουμπελέκι Μαθιός Μπαλαμπάνης

Στίχοι: Όπως και στην 1η εκτέλεση

Δομή:

Εισαγωγή, κουπλέ, ρεφραίν (άλλες 2 στροφές και κλείσιμο)

Ρυθμική ανάλυση:



Τροπική ανάλυση και πορεία της μελωδίας:

Τροπικά παρατηρούμε τον συνδιασμό μαλακών διατονικών διαστημάτων στα πλαίσια ενός χουσεϊνί (πενταχορδικού τύπου ουσάκ) σε συνδυασμό με χρωματικές υπομονάδες από την 4η του βασικού ουσάκ (νεβά). Η εναλλαγή που παρατηρείται στην χρήση της 5ης βαθμίδας (χουσεϊνί) που βαρύνεται και αποδίδει το χρώμα, μαρτυρά το φαινόμενο κάρτσιγαρ. Η πορεία της μελωδίας είναι ίδια με της 1ης εκτέλεσης με την διαφορά ότι έχουμε χρήση έλξεων και ασυγκέραστων διαστημάτων.

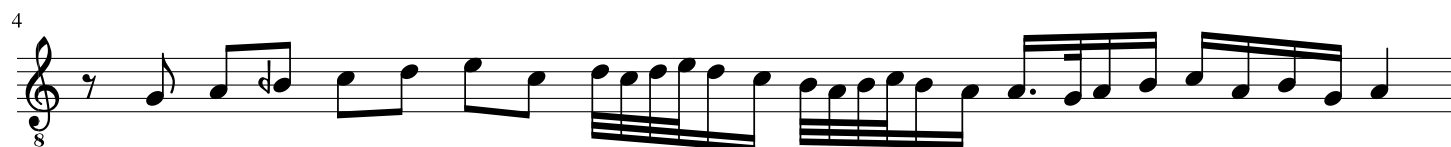
Καταγραφή

Δεν θέλεις να με παντρευτείς

Ρόζα Εσκενάζη Διασκευή

Γιαννης Παπαιωάννου





[Χρήση μαλακών διαστημάτων και άρωμα νικρίζ]



Ρόλος των οργάνων και τεχνικές συνοδείας:

Η επανεκτέλεση αυτή εκμεταλλεύεται στο έπακρο το μέγεθος και τα χαρακτηριστικά από το οργανολόγιο που αποτελείται. Το κρουστό πλαισιώνει το σύνολο εκτελώντας το ρυθμικό μοτίβο με παραλλαγές και παρακολουθώντας και αυτό τους τονισμούς της πλοκής της μελωδίας. Ο συνδυασμός του συνεχόμενου ήχου φωνής, τοξοτών, πνευστού με τα νυχτά και σε σχέση με την βασική πορεία της μελωδίας, αλλά και των αντιθετικών κινήσεων των οργανικών γεμισμάτων, που οδηγούν στα άκρα των υπομονάδων και εκτελούνται από το παρόν

οργανολόγιο, δημιουργούν ένα πολύ πλούσιο συνηχητικό, ισοκρατηματικό πλαίσιο που αναδεικνύει εξαιρετικά την ατμόσφαιρα του συγκεκριμένου μακάμ.

3.3.3 Αποτελέσματα

Παρατηρούνται διαφορές στην δομή που επηρεάζουν την διάταξη του στροφικού κύκλου της σύνθεσης. Η επανεκτέλεση επιλέγει μια πιο απλή δομή, η αφαίρεση της ανταπόκρισης που χωρίζει το κουπλέ σε δύο μέρη, ουσιαστικά αφαιρεί και ένα μέτρο από την όλη σύνθεση. Με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια πιο βαθτή μορφολογική δομή στην επανεκτέλεση της Πόλης, που εξυπηρετεί την ομαλή ροή της σύνθεσης από το μουσικό σύνολο που την εκτελεί. Επίσης οι δύο εκτελέσεις παρουσιάζουν αισθητικά μεγάλες διαφορές. Από την μία το πιο αργό και στακάτο παίξιμο της πρώτης εκτέλεσης και από την άλλη ένα εμπλουτισμένο πιο αναλυτικό παίξιμο της επανεκτέλεσης. Στην ερμηνευτική εκφορά της Ρόζας, σε αντίθεση με την στακάτη και συγκερασμένη προσέγγιση της Σωτηρίας, εντοπίζεται πλούσια χρήση μελισματικών ποικιλμάτων σε συνδυασμό με έλξεις και την χρήση μαλακών διαστημάτων. Οι δύο εκτελέσεις διαφέρουν αισθητά και αισθητικά λόγω της ερμηνευτικής προσέγγισης των φωνών και του οργανολογίου που τις εξυπηρετεί με ό,τι συνεπάγεται αυτό.

[Χαρακτηριστικά αποσπάσματα από τις εισαγωγές που φαίνεται η διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση, στακάτη πενιά μπουζουκιού σε αντίθεση με χρήση μαλακών διατονικών και χρωματικών διαστημάτων]





[Διαφορετική ερμηνευτική διαχείριση από τις τραγουδίστριες στο ρεφραίν, στακάτη εκδοχή]



[Χρήση έλξεων και μαλακών διαστημάτων, ρευστότητα]



3.4 Τίτλος τραγουδιού: Όσο βαρειά είν'τα σίδερα

3.4.1 Εκτέλεση: 1^η

Έτος: 12/12/1950

Δίσκος: Columbia (ελλάδος) CG-2770, DG-6887

Συνθέτης-στιχουργός: Γιώργος Μητσάκης

Οργανολόγιο και συντελεστές:

Φωνή Γιώργος Μητσάκης

Φωνή Ιωάννα Γεωργακοπούλου

Μπουζούκι Γιώργος Μητσάκης

Μπουζούκι Ιωάννης Τατασόπουλος

Κιθάρα Ιωάννης Δέδες

Ακορντεόν Μαργαρώνη Ευαγγελία

Στίχοι:

Όσο βαριά είν' τα σίδερα,

είν' η καρδιά, είν' η καρδιά μου σήμερα.

Η μέρα από το πρωί είναι συννεφιασμένη,

γιατί έφυγες και μ' άφησες με την καρδιά καμμένη.

Όσο βαριά είν' τα σίδερα, τα σίδερα,

είν' η καρδιά, είν' η καρδιά μου σήμερα.

Κι όταν σε συλλογίζομαι,

πίνω μα δεν, πίνω μα δεν ζαλίζομαι.

Όσα άστρα έχει ο ουρανός και λάμπουν ένα-ένα,

τόσες φορές τα μάτια μου δακρύζουνε για σένα.

Όσο βαριά είν' τα σίδερα, τα σίδερα,

είν' η καρδιά, είν' η καρδιά μου σήμερα.

Σ' αγάπησα, σε πόνεσα,

κι όμως χαρά, κι όμως χαρά δεν γνώρισα.

Κι αυτά όλα τα βάσανα που πέρασα κοντά σου,

μια μέρα θα γίνουν φωτιά, να κάψουν την καρδιά σου.

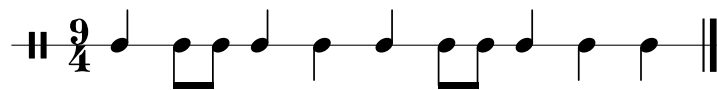
Όσο βαριά είν' τα σίδερα, τα σίδερα,

είν' η καρδιά, είν' η καρδιά μου σήμερα.

Δομή: Εισαγωγή ,κουπλέ, ρεφραίν (άλλες δύο στροφές)

2ο μισό εισαγωγής, κλείσιμο.

Ρυθμική ανάλυση:



Τροπική ανάλυση και πορεία της μελωδίας:

Η μελωδία της εισαγωγής, στα πλαίσια ενός χιτζάζ ανοδικά, απο την 1η βαίνει στη 4η βαθμίδα και με διατονική συμπεριφορά μέσω της 4ης του πενταχόρδου ράστ, κατεβαίνει στην βάση του και υπερπηδά στην κορυφή του. Εκεί μέσω του προσαγωγέα και εγκαθιδρύοντας νέο χιτζάζ τετράχορδο κάνει μία στάση στην αντιφωνία. Μέσω πάλι του προσαγωγέα και

περνώντας απο την 2η του χιτζάζ της αντιφωνίας, μέσω καθοδικής διατονικής συμπεριφοράς, αγγίζοντας την 3η βαθμίδα του βασικού πεντάχορδου χιτζάζ, ανεβαίνει στην κορυφή του. Έπειτα η μελωδία τονίζοντας την 2η βαθμίδα, του βασικού χιτζάζ πενταχόρδου, και την υποτονική, μέσω μιας επαναληπτικής καταληκτικής πορείας καταλήγει στην βάση του κλείνοντας την εισαγωγή. Το κουπλέ στην πρώτη φράση του, επίσης όπως περιγράφηκε και στην εισαγωγή, από την 4η ενός πενταχόρδου χιτζάζ με διατονική συμπεριφορά μέσω της 4ης του ράστ κάνει κατάληξη στην κορυφή του πενταχόρδου χιτζάζ. Η δεύτερη φράση του κουπλέ πάλι με διατονική συμπεριφορά ανεβαίνει ως την 4η του ράστ πενταχόρδου, και καθοδικά πλέον μέσω της κορυφής του βασικού χιτζάζ πενταχόρδου και μίας καταληκτικής κίνησης επιστρέφει στην βάση του. Από εκεί υπερπηδώντας στην αντιφωνία εγκαθιδρύει χιτζάζ και μέσω της 2ης του τονίζει την αντιφωνία και καταλήγει στον διατονικό προσαγωγέα(άρωμα νικρίζ). Έπειτα καθοδικά και δείχνοντας την βεβαρυμένη βαθμίδα(ατζέμ), με καταληκτική πορεία επιστρέφει στη βάση του βασικού πενταχορδικού τύπου χιτζάζ. Στην συνέχεια μπαίνοντας στο ρεφραίν απο την 4η του βασικού χιτζάζ οδεύοντας ανωδικά και με χρήση διατονικής συμπεριφοράς η μελωδία του ρεφραίν δείχνοντας την βαρυμένη 2η του χιτζάζ της αντιφωνίας, την ίδια και τον προσαγωγέα της, καταλήγει στην κορυφή του βασικού πενταχόρδου χιτζάζ. Στην επόμενη φράση του ρεφραίν, απο την 4η του βασικού χιτζάζ με διατονική συμπεριφορά μέσω της 4ης του ράστ πενταχόρδου και καθοδικά πλέον(γκερντανιέ, ατζέμ, χουσεϊνί), πρὸς το βασικό πεντάχορδο χιτζάζ, όπου μέσω της κορυφής του και μίας καταληκτικής κίνησης επιστρέφει στην βάση του.

Καταγραφή:

Όσο βαρειά είν'τα σίδερα

Ιωαννα Γεωργακοπούλου 1η Εκτέλεση

Γιώργος Μητσάκης

♩ = 60



[στάση στο γκερντανιέ, χαρακτηριστικό της συνθετικής της δεκαετίας του 1950]



[χαρακτηριστική επαναλαμβανόμενη χρήση διατονικής συμπεριφοράς]



Ρόλος των οργάνων και τεχνικές συνοδείας:

Το 1ο μπουζούκι και η 1η φωνή είναι οι κύριοι πρωταγωνιστές που καθοδηγούν την μελωδία. Η γυναικεία φωνή μπαίνει πάντα στην δεύτερη φράση του κουπλέ το ολοκληρώνει και έπειτα μπαίνει πάλι στην δεύτερη φράση του ρεφραίν που και ολοκληρώνει. Το δεύτερο μπουζούκι μαζί με την κιθάρα ακολουθούν την αρμονική αλυσίδα του χιτζάζ λαϊκού δρόμου με έντονη χρήση εμφατικών(χρήση εκτός από του προσαγωγέα VII^m και II) καταληκτικών πτώσεων. Οι καταληκτικές αυτές πτώσεις που πραγματοποιεί η κιθάρα γίνονται με χρήση διαφορετικής συγχορδίας(VII^m-II-I) στο 7-8-9 του μέτρου. Το ακορντεόν εμφανίζεται πάντα στο δεύτερο μισό της εισαγωγής και μοιράζεται επίσης κάποιες ανταποκρίσεις με τα υπόλοιπα όργανα. Στο σύνολο παρατηρούνται δηλαδή διακριτοί ρόλοι που ακολουθούνται πιστά σε όλη την διάρκεια της σύνθεσης. Η συγκεκριμένη ερμηνευτική προσέγγιση χαρακτηρίζεται από στακάτο τρόπο παιξίματος σε συνδυασμό με αναλυτικό σχολιασμό και εμπλουτισμό της βασικής μελωδίας με ποικίλα γεμίσματα τύπου ανταπόκρισης αλλά και ανάλυσης των συγχορδιακών δομών που είτε οικονομούν είτε οικοδομούν την πορεία της μελωδίας.

3.4.2 Τίτλος επανεκτέλεσης: Όσο βαρειά ειν τα σίδερα

Δίσκος:(Δεν βρέθηκαν στοιχεία του πρωτότυπου)

Οργανολόγιο και συντελεστές:

Φωνή Ρόζα Εσκενάζυ

Κλαρίνο Σουκρού Τουνάρ

Πολίτικη Λύρα Λάμπρος Λεονταρίδης και Παράσχος Λεονταρίδης

Ούτι Αγάπιος Τομπούλης

Βιολί

Κανονάκι Λάμπρος Σαββαΐδης
Τουμπελέκι Μαθιός Μπαλαμπάνης

Στίχοι: Όπως στην 1η εκτέλεση χωρίς την τελευταία στροφή.

Δομή: Εισαγωγή , κουπλέ, ρεφραίν (δύο στροφές),
3 φορές εισαγωγή , κλείσιμο.

Ρυθμική ανάλυση:



Τροπική ανάλυση και πορεία της μελωδίας:

Η βασική πορεία της μελωδίας δεν διαφέρει απο αυτήν της 1ης εκτέλεσης. Η επανακτέλεση αυτή όμως, χρησιμοποιώντας τις δυνατότητες που της προσφέρει το συγκεκριμένο οργανολόγιο, προσφέρει σίγουρα ένα πιο μαλακό χρωματικό και διατονικό περιβάλλον και αυτό γίνεται αισθητό όταν ενεργοποιείται η διατονική συμπεριφορά απο την 4η και μέχρι την αντιφωνία και κορυφή της υπομονάδας. Τροπικά η σύνθεση αναπτύσσεται στα πλαίσια ενός χιτζάζ με χρήση διατονικής συμπεριφοράς από την 4η και άνω και εγκαθιστώντας εκ νέου χιτζάζ τετράχορδο στην αντιφωνία. Εκεί μέσω και του περάσματος του φαινομένου νικρίζ που μας δίνει ο προσαγωγέας (γκερντανιέ), με καθοδική διατονική συμπεριφορά επανέρχεται και κλείνει στην βάση του χιτζάζ χρωματικού τετραχόρδου.

Καταγραφή:

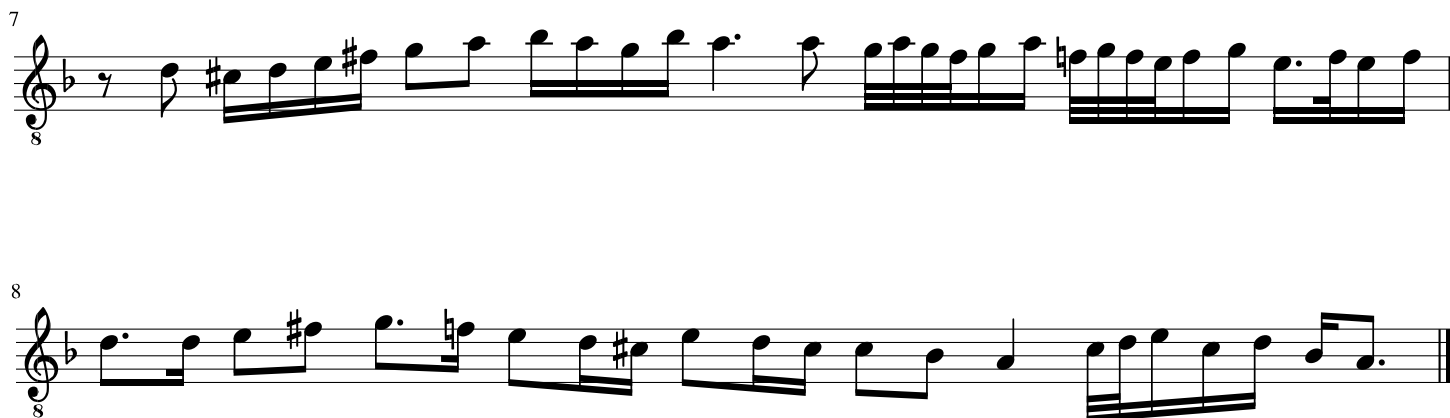
Όσο βαρειά είν'τα σίδερα

Ρόζα Εσκενάζη Διασκευή



[χαρακτηριστική δεξιοτεχνική ανταπόκριση που εκτελεί το κλαρίνο]





Ρόλος των οργάνων και τεχνικές συνοδείας:

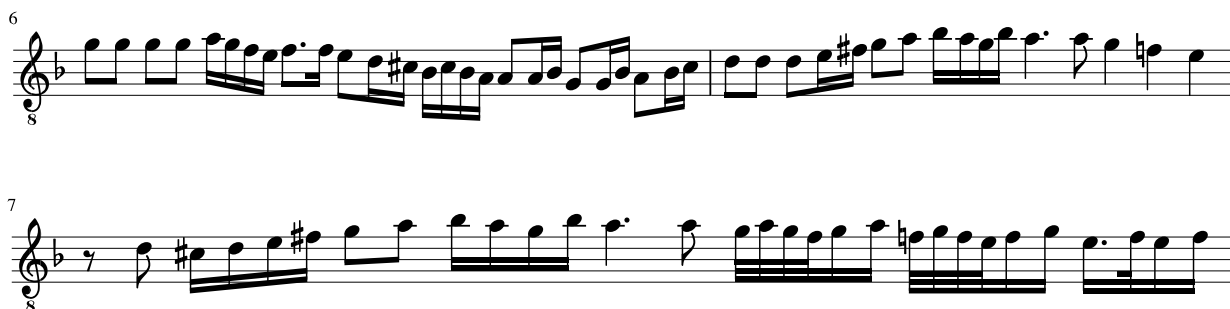
Τον κυρίαρχο μελωδικό ρόλο τον έχουν η φωνή και το κλαρίνο. Το σύνολο των οργάνων ακολουθούν την μελωδία τονίζοντας και εμπλουτίζοντάς την, εκμεταλλευόμενοι και την έκταση των οργάνων και παίζοντας σε εναλλαγή χαμηλής και ψηλής περιοχής. Αισθητή είναι η παρουσία του συνόλου του οργανολογίου και στην χρήση των καταληκτικών ανταποκρίσεων που εμπεριέχει η σύνθεση, αλλά και των εμπλουτιστικών γεμισμάτων στην μελωδία, με το κλαρίνο να κυριαρχεί μέσα από τις παραλλαγμένες ανταποκριτικές φράσεις που εκτελεί, εκμεταλλευόμενο την έκταση του οργάνου και προσαρμόζοντάς τες στον βασικό κορμό της μελωδίας. Το κρουστό επιλέγει και αυτό να ακολουθεί τους τονισμούς της μελωδίας σχολιάζοντας τις μουσικές φράσεις είτε παραλλάσσοντας το βασικό ρυθμικό μοτίβο. Με αποτέλεσμα τον εξαιρετικό συντονισμό του συνόλου, που γίνεται ιδιαίτερα αισθητός μέσα και από την επιλογή της προσθήκης χρήσεως παύσεων.

3.4.3 Αποτελέσματα

Εκτός από τις όχι και τόσο σημαντικές δομομορφολογικές διαφορές που έχουν οι δύο εκδοχές, παρουσιάζουν μια εντελώς διαφορετική οπτική της συνοδείας της σύνθεσης. Από την μία παρουσιάζεται μια συγχορδιακή κάθετη προσέγγιση με χρήση αρμονικής αλυσίδας εμπλουτισμένης με εμφατικές καταληκτικές πτώσεις και από την άλλη περισσότερο μακαμική παράλληλη και ισοκρατηματική προσέγγιση ακολουθίας της σύνθεσης. Στην μεν σκληρή εκδοχή η κιθάρα μέσω του ρόλου της, παγιώνει την άρθρωση του ζεϊμπέκικου, ενώ στην δε

μαλακή εκδοχή η Ρόζα μέσω της ερμηνευτικής της εκφοράς(χρήση ποικιλιμάτων, μαλακών διαστημάτων και έλξεων) προσδίδει μια ρευστότητα στο μέτρο. Η ερμηνευτική προσέγγιση της κάθε εκδοχής δημιουργεί ένα άλλο ηχοτοπίο, με σαφώς διαφορετική ατμόσφαιρα και αισθητικό αποτέλεσμα.

[Στο 7^ο μέτρο στο ρεφραίν, διατονική συμπεριφορά και αναλυτικά ποικίλματα από την Ρόζα στην κατάληξη 7-8-9 του μέτρου, σε αντίθεση με την «ίσια» ερμηνευτική εκφορά που επιλέγει ο Μητσάκης]



[Διαφορετικές εκδοχές κατάληξης των εκτελέσεων, στακάτο-ρευστότητα]



3.5 Τίτλος τραγουδιού: Ψεύτη ντουινιά

3.5.1 Εκτέλεση: 1^η

Δίσκος: Parlophone B-74227 / Έτος: 28/03/1951

Συνθέτης-στιχουργός: Απόστολος Χατζηχρήστος

Οργανολόγιο και συντελεστές:

Φωνή Αθανάσιος Ευγενικός

Φωνή Ευαγγελία Μαρκοπούλου

Μπουζούκι Απόστολος Χατζηχρήστος

Μπουζούκι (άγνωστος)

Κιθάρα (άγνωστος)

Στίχοι:

Μαράθηκε η καρδούλα μου μ αυτή την αδικία

παλιοζωή ψεύτη ντουνιά και παλιοκοινωνία

παλιοζωή ψεύτη ντουνιά και παλιοκοινωνία

Πάψε καρδιά μου να πονάς να λιώνεις με αγωνία

Για τον παλιόκοσμο να κλαίς την παλιοκοινωνία

Για τον παλιόκοσμο να κλαίς την παλιοκοινωνία

Αγάπησα και πόνεσα η φτώχεια είν' αιτία

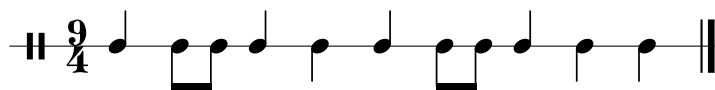
παλιοζωή ψεύτη ντουνιά και παλιοκοινωνία

παλιοζωή ψεύτη ντουνιά και παλιοκοινωνία

Δομή: Εισαγωγή, κουπλέ, (3 στροφές)

δεύτερο μισό εισαγωγής, κλείσιμο.

Ρυθμική ανάλυση:



Τροπική ανάλυση και πορεία της μελωδίας:

Το κομμάτι αυτό είναι ένα χουσεϊνί με όλα τα χαρακτηριστικά του(κινητικότητα 2ης βαθμίδας, διατονική συμπεριφορά), ανήκει στην ευρύτερη οικογένεια του ουσάκ. Η μελωδία της εισαγωγής από την 3η ενός πενταχόρδου ουσάκ καθοδικά και μέσω της υποτονικής πορεύεται στην βάση. Έπειτα από την 4η και μέσω της 5ης και με καθοδική κίνηση επιστρέφει στην βάση για να υπερπηδήσει στην αντιφωνία και με καθοδική διατονική συμπεριφορά να καταλήξει στην 5η του βασικού πενταχόρδου ουσάκ (χουσεϊνί). Στην συνέχεια ανοδικά τονίζοντας την 4η ενός πενταχόρδου ράστ και μέσω της αντιφωνίας και καθοδικής διατονικής συμπεριφοράς κάνει μία στάση στην 4η του βασικού πενταχόρδου ουσάκ. Έπειτα και μέσω μίας καταληκτικής κίνησης επιστρέφει στην βάση του και υπερπηδώντας στην αντιφωνία με καθοδική κίνηση και διαδοχικά κατεβαίνει μέχρι την βάση του για να κλείσει η εισαγωγή. Στο κουπλέ η μελωδία ξεκινάει ανοδικά από τον προσαγωγέα της αντιφωνίας και μέσω της 3ης και 4ης βαθμίδας του νέου τετράχορδου ουσάκ της ψηλής περιοχής, όπου μέσω ενός επαναληπτικού μοτίβου, καταλήγει στην αντιφωνία. Έπειτα από την 5η(χουσεϊνί) του βασικού ουσάκ πενταχόρδου και μέσω των ατζέμ της 5ης και της 4ης μεταβαίνει στην αντιφωνία, όπου επιμένοντας σε αυτήν και μέσω διατονικής συμπεριφοράς και καθοδικής διαδοχικής πορείας μέσω της 4ης του βασικού ουσάκ πενταχόρδου συνεχίζει καθοδικά και διαδοχικά μέχρι την υποτονική ενεργοποιώντας την και με ανοδική πορεία μέχρι την 3η και μέσω της 4ης κατεβαίνει στην βάση καταλήγοντας.

Ρόλος των οργάνων και τεχνικές συνοδείας:

Κύρια φωνή είναι η αντρική που καθοδηγεί την σύνθεση, η δεύτερη γυναικεία φωνή μπαίνει στην τρίτη φράση του κουπλέ η οποία και επαναλαμβάνεται και την τελειώνει τραγουδώντας πάντα σε ταυτοφωνία με την πρώτη φωνή. Τα δύο μπουζούκια που έχουν τον

κύριο μελωδικό ρόλο, ειδικά στις εισαγωγές, παίζουν πάντα σε διαφορετικές περιοχές των οργάνων τους(σε απόσταση οκτάβας) και συγχρονίζουν τόσο καλά τις πενιές τους που δεν ξεχωρίζουν ότι είναι δύο όργανα. Η κιθάρα που έχει και τον κύριο ρυθμικό ρόλο πλαισιώνει και μελωδικά με στιβαρό μετρημένο παίξιμο ακολουθώντας την μελωδία με μπάσα και καταληκτικές πτώσεις.

Καταγραφή:

Ψεύτη ντουνιά

Απ. Χατζηχρήστος



[Στακάτο παίξιμο και χρήση σκληρών διαστημάτων, η 2^η βαθμίδα παραμένει σε ύφεση]

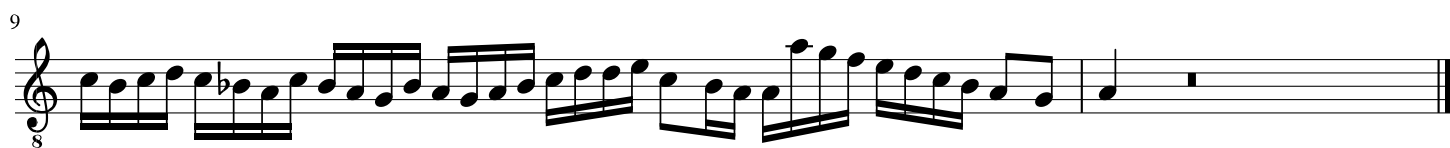


[Στακάτο παίξιμο 16^α]





[φράση επανάληψης παγιωμένο ζειμπέκικο]



[Κλείνει με ανταπόκριση και εισαγωγή]

3.5.2 Τίτλος επανεκτέλεσης: Παλιοζωή, ψεύτη ντουνιά

Δίσκος: Balkan 831B

Οργανολόγιο και συντελεστές:

Φωνή Ρόζα Εσκενάζυ

Φωνή Αγάπιος Τομπούλης

Κλαρίνο Σουκρού Τουνάρ

Πολίτικη Λύρα Λάμπρος Λεονταρίδης και Παράσχος Λεονταρίδης

Ούτι Αγάπιος Τομπούλης

Βιολί

Κανονάκι Λάμπρος Σαββαΐδης

Τουμπελέκι Μαθιός Μπαλαμπάνης

Στίχοι: Όπως στην 1η εκτέλεση

Δομή: Εισαγωγή, κουπλέ(3 στροφές, στην τελευταία στροφή η επανάληψη της 3ης φράσης του κουπλέ δεν επαναλαμβάνεται και το κομμάτι κλείνει βιαστικά πιθανόν επειδή τελειώνει ο χρόνος διάρκειας της ηχογράφησης).

Ρυθμική ανάλυση:



Τροπική ανάλυση και πορεία της μελωδίας:

Τροπικά αυτή η εκδοχή χρησιμοποιεί φαινόμενα της μαλακής διατονικής οικογένειας του ουσάκ (χουσεϊνί). Η βασική πορεία της μελωδίας παραμένει ίδια με της πρώτης εκτέλεσης. Συγκεκριμένα, η πορεία της εισαγωγής στο τέλος της δεύτερης φράσης της, αφού καταλήξει στην βάση του ουσάκ, οδεύει προς την 5η που είναι η κορυφή του πενταχόρδου ουσάκ(χουσεϊνί) ανοδικά και διαδοχικά. Επίσης στο κουπλέ η φωνή δεν μπαίνει στην αντιφωνία αλλά στο βασικό τετράχορδο ουσάκ της βάσης.

Καταγραφή:

Παλιοζωή ψεύτη ντουνιά

Ρόζα Εσκενάζη

Απ. Χατζηχρήστος

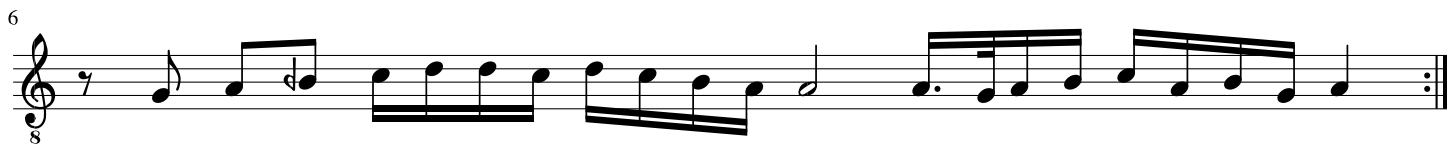
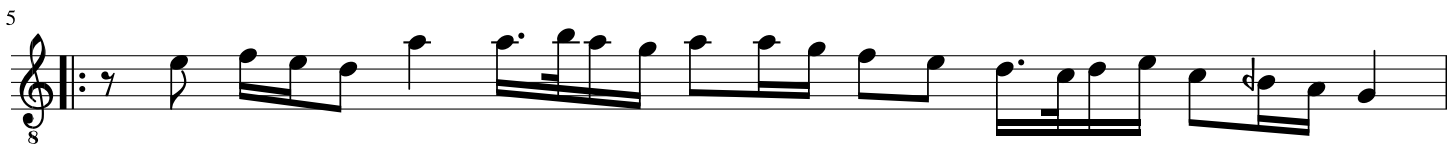
[Χρήση μαλακού διατόνου]



[Η φωνή μπαίνει στην χαμηλή περιοχή]



[Φράση επανάληψης, ρευστότητα του μέτρου μαλακά διαστήματα]



Ρόλος των οργάνων και τεχνικές συνοδείας:

Η Φωνή και τα μελωδικά όργανα, ακολουθούν την πορεία της μελωδίας και το κρουστό εκτελεί το ρυθμικό μοτίβο αναλύοντάς το και σε παραλλαγές ακολουθώντας και αυτό τους τονισμούς της πορείας της μελωδίας. Οι φωνή που πλαισιώνει την τρίτη φράση του κουπλέ, που επαναλαμβάνεται, δίνει όγκο. Τα μελωδικά όργανα εκτελούν το κομμάτι με εξίσου μοιρασμένο τρόπο ώστε να μην ξεχωρίζει κάποιο όργανο ιδιαίτερα από τα υπόλοιπα(παρατηρείται διακριτική απόδοση του κλαρίνου στο κουπλέ για να ακουστούν τα τοξωτά). Εξαίρεση αποτελούν οι ανταποκρίσεις-γεμίσματα που κάνει το κλαρίνο ανάμεσα στις φράσεις του κουπλέ.

3.5.3 Αποτελέσματα

Εκτός από την ασήμαντη διαφοροποίηση της δομής των εκτελέσεων, εντοπίζονται διαφοροποιήσεις ως και προς την πορεία της μελωδίας. Αυτές εντοπίστηκαν συγκεκριμένα στην εισαγωγή αλλά και στο κουπλέ των εκτελέσεων. Όπως φάνηκε και παραπάνω από την τροπική ανάλυση της πορείας της μελωδίας, η αλατούρκα εκδοχή στο τελείωμα της δεύτερης φράσης της εισαγωγής, από την βάση οδεύει διαδοχικά ως την 5η. Ενώ η πειραιώτικη εκδοχή από την βάση υπερπηδά στην αντιφωνία και επιλέγει να κατέβει στην 5η με καθοδική διατονική συμπεριφορά. Επίσης το άνοιγμα που κάνουν οι φωνές στις δύο εκτελέσεις στο κουπλέ διαφέρει, στην 1η εκτέλεση έχουμε άνοιγμα στον προσαγωγέα της αντιφωνίας δείχνοντας μουχαγιέρ άρωμα, ενώ στην επανεκτέλεση ξεκινάει από την υποτονική δείχνοντας καθαρό ουσάκ. Ρυθμολογικά επίσης έχουμε διαφορετική εκτελεστική προσέγγιση. Στην εκτέλεση της Ρόζας έχουμε ένα αναλυτικό παίξιμο από το κρουστό σε αντίθεση με το μακράς διάρκειας φθόγγων στιβαρό παίξιμο της κιθάρας το οποίο παγιώνει την άρθρωση του ζεϊμπέκιου. Η Ρόζα, μέσω χρήσης ποικιλμάτων, έλξεων και γενικότερα μαλακών διατονικών διαστημάτων, ερμηνεύει την σύνθεση με την χαρακτηριστική ρευστότητα που διακατέχει η ερμηνευτική της προσέγγιση. Η φωνή που πλαισιώνει την Ρόζα στην τρίτη φράση του κουπλέ που επαναλαμβάνεται δίνει όγκο και φανερώνει εξωστρέφεια αισθητικά. Επίσης η χρήση παύσεων από την ορχήστρα της Πόλης ενισχύει τον συντονισμό και την ροή της μελωδίας.

[Στακάτη εκδοχή με χρήση συνεχόμενων 16^{ων}]

Απ. Χατζηχρήστος



[Εκδοχή αλατούρκα]



[Διαφορετική διαχείριση του 5ου μέτρου από τις εκτελέσεις, από την μία παγιωμένο ζεϊμπέκικο, σε αντίθεση με ρευστότητα και μαλακά διαστήματα]



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

4.1 Σχετικά με τις πρώτες εκτελέσεις

Το ρεπερτόριο επωνύμων δημιουργών που μελετήθηκε στην παρούσα εργασία, ουσιαστικά επιλέχθηκε από την μουσική ομάδα που το ηχογράφησε στις αρχές της δεκαετίας του 1950 στην Κωνσταντινούπολη. Παρατηρήθηκε πως απαρτίζεται από:

- Ένα τραγούδι της παλιάς γενιάς μουσικών(στην οποία ανήκει και η ομάδα μουσικών της Κωνσταντινούπολης), της λεγόμενης σμυρναϊκής σχολής και ηχογραφήθηκε το 1929 λίγο μετά την ανταλλαγή πληθυσμών λόγω της μικρασιατικής καταστροφής, αλλά και πριν την περίοδο της Μεταξικής λογοκρισίας (Ελενάκι).
- Ένα τραγούδι, αμέσως μετά της περιόδου της λογοκρισίας και κατά τα χρόνια του εμφυλίου πολέμου 1947(Ψεύτισε πλέον ο ντουνιάς).
- Δύο κομμάτια του 1950 (Άσε με άσε με και Όσο βαρεία ειν τα σίδερα) και ένα του 1951(Ψεύτη ντουνιά) που και τα τρία αυτά τελευταία κομμάτια ηχογραφήθηκαν αμέσως μετά το τέλος της περιόδου του εμφυλίου πολέμου.

Το πολιτισμικό πλαίσιο του κάθε τραγουδιού γίνεται κατανοητό σε συνάρτηση με την τρέχουσα ιστορία και μέσα από την προσεκτική ακρόαση της ερμηνευτικής προσέγγισης των τραγουδιών, της κατανόησης των στίχων σε συνδυασμό με την χρονολογία και τον τόπο της ηχογράφησης, αλλά και των ατόμων που συμμετέχουν σε αυτές, είτε είναι δημιουργοί τους είτε ερμηνευτές. Στην συγκεκριμένη περίπτωση η απλή ανάγνωση των τίτλων των τραγουδιών μπορεί να μας δώσει μια γεύση της περιρέουσας ατμόσφαιρας της εποχής της εκάστοτε ηχογράφησης.

Συμπερασματικά μετά από την εμπειρία της ανάλυσης και ανάγνωσης των αποτελεσμάτων της έρευνας ,γίνεται αντιληπτό ότι οι πρώτες εκτελέσεις, έχουν κάποια επιμέρους στοιχεία που φανερώνουν το αλατούρκα ύφος και αυτό ίσως να έχει παίξει τον ρόλο του στην επιλογή τους για επανεκτέλεση.

Τα στοιχεία αυτά, εξαρτώνται από κάποιες παραμέτρους, από τον τύπο ορχήστρας (μεικτές μπάντες με συγκερασμένα και ασυγκέραστα όργανα όπως σε Ελενάκι και Ψεύτισε πλέον ο ντουνιάς), συνθετικές δομές τροπικής παράλληλης λογικής ανάπτυξης, δομικά μορφολογικά στοιχεία (εμβόλιμες αυτοσχεδιαστικές φόρμες ταξίμια), ρυθμολογικές μεταβολές

και τεχνικές συνοδείας (ισοκρατιματικού τύπου και με αχαρακτήριστες συγχορδίες), είτε ερμηνευτικά υφολογικά στοιχεία της εκτέλεσης(ερμηνευτική προσέγγιση) και φυσικά τον συνδυασμό τους. Εξάλλου οι δημιουργοί των πρώτων εκτελέσεων είναι όλοι τους μικρασιατικής ή Πολίτικης καταγωγής και φορείς της "μνήμης" αυτής της πολιτισμικής παράδοσης.

Αυτή η "μνήμη" που φέρουν αυτές οι συνθέσεις, κατά την ερμηνευτική μετάβαση που συντελείται και την επιλογή ερμηνευτικής προσέγγισης, μεταφέρεται και επαναταυτοποιείται στις επανεκτελέσεις, καθιστώντας τις απηλλαγμένες από την εμπειρία της Μεταξικής λογοκρισίας και την επικράτηση του τύπου ορχήστρας με μπουζούκι.

Η νέα γενιά μουσικών της πειραιώτικης σχολής (Παπαιωάννου, Χατζηχρήστος, Μητσάκης), είχε προσαρμόσει το παίξιμο της στις επιτάξεις της λογοκρισίας, πιθανόν και για λόγους επιβίωσης και αυτό μαρτυράται από το συνθετικό τους έργο. Στα συγκεκριμένα όμως κομμάτια των τριών δημιουργών που προαναφέρθηκαν, που είναι συνθέσεις που έγιναν το 1950-51, παρατηρείται μια απελευθέρωση.

Τα χαρακτηριστικά της τάσης αυτής είναι, οι συνθετικά απόλυτα συνεταγμένες με παράλληλη μακαμική φρασεολογία προσαρμοσμένη στους λαϊκούς δρόμους, αναλυτική μελωδική ανάπτυξη, καθώς και η ερμηνευτική εκφορά των οργανοπαικτών και τραγουδιστών που ο συνδυασμός τους συμπληρώνει το ηχοτοπίο αλλά και μεταφέρει την μνήμη-ταυτότητα του τραγουδιού μέσα από το πολιτισμικό πρίσμα του ερμηνευτή.

4.2 Οι διασκευές

Στις επανεκτελέσεις της Κωνσταντινούπολης η μετάβαση από την μία ερμηνευτική προσέγγιση στην άλλη, γίνεται μέσα από το οργανολόγιο, την εμπειρία τους πάνω σε αυτό, την ρυθμική και ερμηνευτική προσέγγιση τους και την ερμηνευτική ικανότητα-δεξιότητα τους, πάνω στην χρήση των διαστημάτων των μακάμ και της φωνητικής εκφοράς. Η δε τραγουδίστρια στην προκειμένη περίπτωση, ως πρωταγωνιστής του συνόλου, αυτομάτως χρίζεται και καταλυτικός παράγοντας της ερμηνευτικής μετάβασης, της οποίας η επιτυχία εξαρτάται από τις γνώσεις πάνω στα μακάμ, τα ποικίλματα τις έλξεις και τις φωνητικές της δυνατότητες.

Συγκεκριμένα, στα τραγούδια της τάσης αυτής που αναφέρθηκε παρά πάνω, (των Παπαιωάννου, Χατζηχρήστου, Μητσάκη,) τα οποία χαρακτηρίζονται από πλούσιες παράλληλες τροπικές αναπτύξεις των μελωδικών γραμμών, η προσαρμογή και ο εμπλουτισμός των φράσεων των συνθέσεων, στο οργανολόγιο που εκτελέστηκε, μέσω και της χρήσης των παύσεων, φανερώνουν αισθητικά έναν τελετουργικό χαρακτήρα που απουσιάζει από τις πρώτες εκτελέσεις. Μάλιστα η μετάβαση αυτή θεωρείται τόσο πετυχημένη που τα τραγούδια αυτά κατά την ακρόαση, διαπιστώνεται ότι είναι σαν να δημιουργήθηκαν για να εκτελούνται έτσι. Δεν είναι τυχαίο που ο Γ. Παπαιωάννου μέσα στους κύκλους των μουσικών και μελετητών της αστικής λαϊκής μουσικής, θεωρείται ως ο πιο "αλατούρκα" μπουζουξής της "πειραιώτικης" σχολής.

Στο τραγούδι, "Ψεύτισε πλέον ο ντουνιάς" του Κ. Ρούκουνα, που αποτελείται από περισσότερα αλατούρκα στοιχεία λόγω και των διαστημάτων που χρησιμοποιούνται από το οργανολόγιο της πρώτης εκτέλεσης, αλλά και στο "Ελενάκι" του Ι. Δραγάτση, η μετάβαση της ερμηνευτικής προσέγγισης συντελείται μέσω και της μείωσης της χρονικής αγωγής, η οποία προσφέρει χώρο, ώστε το οργανολόγιο να μπορεί να εμπλουτίζει καλλωπίζοντας τις μελωδικές γραμμές.

Ουσιαστικά, η παρέα μουσικών που έκανε τις ηχογραφήσεις της Κωνσταντινούπολης, προσεγγίζει ερμηνευτικά, τα τραγούδια των πρώτων εκτελέσεων, μέσα από το πρίσμα και την εμπειρία, της δικής της πολιτισμικής ταυτότητας σύμφωνα με τις ανάγκες της συγκυρίας. Ίσως και της προσπάθειας να επανέλθουν στα πράγματα έστω και στο εξωτερικό, μέσω της περιοδείας τους σε Κωνσταντινούπολη (υπήρχε ακόμα εκεί και μέχρι το 1955 που έγινε ο διωγμός, μεγάλη πληθυσμιακά κοινότητα Ρωμιών) και Αμερική(ομογένεια), αφού στην Ελλάδα τα πράγματα μουσικά είχαν πάρει άλλη κατεύθυνση.

Όπως και να έχει, οι διασκευές αυτές φέρνουν στο προσκήνιο το πως οι ερμηνευτές τους, μέσω της τροπικότητας, των διαστημάτων και λεπτοδουλεμένων μελισμάτων, φανερώνουν ποιότητες ήχου που μέχρι τότε ήταν περιθωριοποιημένες. Και μέσα από την ανάλυση τους, φανερώνουν το πως ένα τραγούδι αποκτά νέο ηχητικό και νοηματικό περιεχόμενο, αναλόγως της ερμηνευτικής προθέσεως και του οργανολογικού πλαισίου, χωρίς να χάνεται η αστική του προέλευση.

4.3 Μια διαπίστωση

Στο τραγούδι "Ελενάκι" του Ι. Δραγάτση, που είναι πολύ δημοφιλές και υπάρχουν δεκάδες επανεκτελέσεις παλαιές και σύγχρονες, έχει περάσει στην συλλογική μνήμη του κόσμου σαν ένα τραγούδι από τους κύριους εκπρόσωπους της σμυρναϊκής παράδοσης. Μελετώντας το και αναλύοντάς το από την εκτέλεση της Ρόζας Εσκενάζυ, πολλές φορές αυτό μας ενέπλεξε με έναν άλλο γνωστό σκοπό από τα χρόνια της αναβίωσης του ρεμπέτικου. Το τραγούδι αυτό είναι η "Μπουρνοβαλιά" του Σ. Ξαρχάκου. Αναλύοντάς το και αυτό, διαπιστώθηκε ότι ολόκληρο το τραγούδι από την αρχή ως το τέλος, ακολουθεί την ίδια αρμονική αλυσίδα του δρόμου χιτζάζ. Εκτός από αυτό όμως μιμείται και την κίνηση του τραγουδιού με την εξαιρετικά ευφυή τοποθέτηση της εισαγωγής μία 4η πάνω σε σχέση με το "Ελενάκι", ξεκινώντας από την αντιφωνία και ακολουθώντας την κίνηση της μελωδίας σύμφωνα με την αρμονική αλυσίδα του δρόμου. Το κουπλέ με παρόμοια κίνηση μελωδίας και στα δυο τραγούδια από την αρχή ως το τέλος του. Όπου διαφωνούν οι κινήσεις της μελωδίας, ταιριάζουν πάντα οι καταλήξεις σύμφωνα με την αρμονική αλυσίδα. Και στο ρεφραίν, πάλι επιλέγει από την αντιφωνία καθοδική κίνηση που καταλήγει στην 4η, σε αντίθεση με την καθοδική πορεία του "πρωτότυπου" τραγουδιού από την 4η στον προσαγωγέα.

Συμπερασματικά, γίνεται αντιληπτό ότι η "μνήμη" του τραγουδιού από το ένα εκτελεστικό πλαίσιο στο άλλο περνάει επανανοηματοδοτημένη αλλά παραμένει, έχοντας μια νέα ταυτότητα που εξυπηρετεί τους σκοπούς δημιουργίας της. Αυτή η χορηγία που διακατέχει τις προφορικές κυρίως μουσικές παραδόσεις και που έχει οδηγήσει το αστικό λαϊκό τραγούδι στην διαχρονικότητα, δίνει τροφή για σκέψη και προβληματισμό στο πως οι μουσικοί του παρόντος χρόνου, θα μπορούσαν να το διαχειριστούν. Όλο αυτό το υλικό που έχουμε στην διάθεση μας σήμερα, μέσω αξιοποίησης της πληροφορίας και της γνώσης των επιμέρους στοιχείων του μοτίβου που απαρτίζει το κάθε μουσικό ιδίωμα, δύναται να καθορίσει και καθοδηγήσει συνθετική δράση εκούσια ή ακούσια. Η οποία με γνώμονα την ερμηνευτική προσέγγιση και το οργανολογικό πλαίσιο, μπορεί να καλύψει τις επιταγές που θέλει να ακολουθήσει ο κάθε ενδιαφερόμενος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

- ΑΝΔΡΙΚΟΣ Νίκος, Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι, Σχεδιάσμα λαϊκής τροπικής θεωρίας, Εκδόσεις Τόπος, Αθήνα 2018
- ΑΝΔΡΙΚΟΣ Νίκος, Το υβριδικό σύστημα των λαϊκών δρόμων και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχειρισής του, στο: Μουσική και Θεωρία, Τετράδιο 5, Εκδ. Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2010
- ΑΪΝΤΕΜΙΡ Μουράτ, Το τουρκικό μακάμ, faggotobooks, Αθήνα 2012
- ΒΛΗΣΙΔΗΣ Κώστας, Όψεις του ρεμπέτικου, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2004
- ΒΛΗΣΙΔΗΣ Κώστας, Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο, (1929-1959), Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2006
- ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ Ευγένιος – ΒΑΝΤΑΡΑΚΗΣ Βασίλης, Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου – Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα, 1922- 1940, Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου – Faggoto, Αθήνα 2006
- ΓΚΙΚΑ Χρυσάνθη, Ο Λάμπρος Λεονταρίδης στις ηχογραφήσεις 78 στροφών, Διπλωματική εργασία, Θεσσαλονίκη 2023
- ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΣ Στάθης, Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου, Πλέθρον, Αθήνα 2001
- ΕΣΚΕΝΑΖΥ Ρόζα, Αυτά που θυμάμαι, επιμ. Κώστας Χατζηδούλης, Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1982
- ΚΟΚΚΩΝΗΣ Γιώργος, Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις, Λόγιες αναγνώσεις-Λαϊκές πραγματώσεις, Γιώργος Κοκκώνης - εκδόσεις faggoto books, Αθήνα 2017
- ΚΟΚΚΩΝΗΣ Γιώργος, Αλατούρκα αλαφράγκα και καφέ αμάν, στο: Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις, Λόγιες αναγνώσεις-Λαϊκές πραγματώσεις, faggoto books, Αθήνα 2017
- ΚΟΥΝΑΣ Σπήλιος, Οι «Ουσάκ Μανέδες» στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών. Πτυχιακή εργασία, Άρτα 2010
- ΛΙΟΝΤΟΥ-ΜΩΧΑΜΕΝΤ Μαρίνα, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις 78 στροφών, Πτυχιακή εργασία, Άρτα 2011
- ΜΑΝΙΑΤΗΣ Διονύσης Δ, Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας

καλλιτεχνών, Αθήνα 2006

ΜΑΥΡΟΕΙΔΗΣ Μάριος, Οι Μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, Faggoto/Θερμός, Αθήνα, 1999

ΜΠΑΡΟΥΝΗΣ Ηλίας, Ο Χαράλαμπος(Λάμπρος) Λεονταρίδης ως άνθρωπος και ως μουσικός. Μεγάλοι Δεξιοτέχνες της Μεσογείου - Λάμπρος Λεονταρίδης: Πολίτικη Λύρα. Εκδόσεις ΕΝ ΧΟΡΔΑΙΣ, Αθήνα 2009(Ενθετο CD)

ΜΥΣΤΑΚΙΔΗΣ Δημήτρης, "Λαϊκή Κιθάρα,Τροπικότητα και Εναρμόνιση", Εκδόσεις ΠΡΙΓΚΗΠΕΣΣΑ, Θεσσαλονίκη 2013

ΠΑΓΙΑΤΗΣ Χαράλαμπος, Λαϊκοί Δρόμοι, Faggoto, Αθήνα 1992

ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ Γιώργης,"ονείρατα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης, Αγγέλα Παπάζογλου Τα χαΐρια μας εδώ" Έκδοση του ταμείου Θράκης, Ξάνθη 2000

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ Λευτέρης, Να συλληφθεί το ντουμάνι, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2004

ΠΑΥΛΟΥ Λευτέρης, Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί του, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου – Faggoto, Αθήνα 2006

ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ Ηλίας, Ρεμπέτικα τραγούδια, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1991

ΣΚΟΥΛΙΟΣ Μάρκος , Προφορικές μουσικές παραδόσεις του Ελλαδικού χώρου, ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης, στο Πολυφωνία, τεύχος 8, άνοιξη 2006.

ΤΣΑΡΔΑΚΑΣ Απόστολος, Το κανονάκι στις 78 στροφές, Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής/ Εκδόσεις Faggoto, Αθήνα 2008

ΤΣΙΑΜΟΥΛΗΣ Χρήστος - ΕΡΕΥΝΙΔΗΣ Πάυλος, Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης (17ος - 20ος αι.) Εκδόσεις Δόμος, Αθήνα 1998

ΦΛΟΥΔΑΣ Γεώργιος, Οι κλίμακες (Δρόμοι) Κατά το Συγκερασμένο και Ασυγκέραστο σύστημα, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2009

ΧΑΤΖΗΠΙΑΝΤΑΖΗΣ Θόδωρος, Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασται..., Στιγμή, Αθήνα 1986

Ξενόγλωσση

FELDMAN Walter, Music of the Ottoman Court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire, Verlag fur Wissenschaft und Bildung, Berlin 1996

O'CONNELL John Morgan, In the time of Alaturka: Identifying difference in Musical Discourse. Στο Ethnomusicology, Vol. 49, No. 2, University of Illinois Press, Illinois 2005

PENNANEN Pekka Risto, "Greek Music Policy Under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936- 1941)." Στο Pietila-Castrenard et al eds: Grapta Poikila I, The Finnish Institute at Athens, Helsinki 2003

PENNANEN Pekka Risto, The nationalization of Ottoman Popular Music in Greece. Ethnomusicology, Vol. 48, No. 1, Helsinki 2004

Διευθύνσεις στο διαδίκτυο

[http:// www.rebetiko.gr](http://www.rebetiko.gr)

<http://rebetiko.sealabs.net/home.php>

<http://www.greekdiscography.gr/Home.htm>