



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΑ «ΤΣΙΛΙΚΑ» - «ΠΑΛΙΑ ΛΑΪΚΑ ΑΠΟ ΤΟ 1900–1945»
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΧΑΡΙΣ ΑΛΕΞΙΟΥ ΚΑΙ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΑΣ
ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

ΑΓΑΠΗ ΔΙΑΓΓΕΛΑΚΗ

Επιβλέπων:

ΝΙΚΟΣ ΑΝΔΡΙΚΟΣ

Επίκουρος καθηγητής

ΑΘΗΝΑ 2025



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«*TSILIKA*» – «EARLY URBAN FOLK SONGS (1900–1945)»

A PHONETIC ANALYSIS OF HARIS ALEXIOU’S PERFORMANCE AND MUSICAL
TRANSCRIPTION

A THEORETICAL AND MUSICOLOGICAL STUDY”

AGAPI DIAGGELAKI

Thesis Supervisor:

NIKOS ANDRIKOS

Assistant Professor

ΑΘΗΝΑ 2025

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Τόπος, Ημερομηνία

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Επίκουρος Καθηγητής

Νίκος Ανδρικός

2. Μέλος επιτροπής

Επίκουρος Καθηγητής

Μάρκος Σκούλιος

3. Μέλος επιτροπής

Αναπληρωτής Καθηγητής

Κυριάκος Καλαϊτζίδης

©Διαγγελάκη, Αγάπη, 2025.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

ΔΗΛΩΣΗ ΜΗ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗΣ

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.

ΔΙΑΓΓΕΛΑΚΗ ΑΓΑΠΗ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η ολοκλήρωση της παρούσας πτυχιακής εργασίας αποτέλεσε ένα σημαντικό βήμα στην ακαδημαϊκή μου πορεία και θα ήθελα να εκφράσω την ειλικρινή μου ευγνωμοσύνη σε όλους όσοι συνέβαλαν στην ολοκλήρωσή της.

Καταρχάς, ευχαριστώ θερμά τον επιβλέποντα μου, επίκουρο καθηγητή Νίκο Ανδρίκο για την πολύτιμη καθοδήγηση, την αμέριστη υποστήριξη και εμπύχωση και τις χρήσιμες συμβουλές καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας. Η καθοδήγησή και η συνέπειά του αποτέλεσαν καθοριστικό παράγοντα για την επιτυχή ολοκλήρωση της εργασίας.

Εκφράζω επίσης την ευγνωμοσύνη μου στη Σχολή και στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και σε όλους τους καθηγητές του Τμήματος, για τις γνώσεις που μου παρείχαν, συμβάλλοντας ουσιαστικά στην επιστημονική και προσωπική μου ανάπτυξη. Συγκεκριμένα θέλω να ευχαριστήσω τον Γιώργο Κοκκώνη και την Ασπασία Θεοδοσίου καθώς πέραν των γνώσεων που μου παρείχαν, συνέβαλλαν ενεργά, μέσω της στήριξης και της κατανόησης τους στο να υλοποιηθεί αυτή η εργασία.

Θα ήθελα ακόμη να ευχαριστήσω θερμά τους συναδέλφους Σπύρο Λούκο και Ανδριάννα Αγγελοπούλου, καθώς και τον φίλο Όμηρο Κοσμίδη και την Λίλα Διαγγελάκη για την ηθική και πρακτική υποστήριξη, την κατανόηση και την ενθάρρυνσή τους κατά τη διάρκεια της συγγραφής.

Τέλος, ευχαριστώ όλους όσοι, άμεσα ή έμμεσα, συνέβαλαν στην ολοκλήρωση αυτής της εργασίας, προσφέροντας γνώση, εμπειρία και στήριξη. Η συμβολή τους υπήρξε ανεκτίμητη και τους οφείλω θερμές ευχαριστίες.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα μελέτη εστιάζει σε επτά ηχογραφήσεις από τον δίσκο «Τα Τσίλικα – Παλιά λαϊκά από το 1900–1945» που κυκλοφόρησε το 1983, με ερμηνεύτρια την Χάρις Αλεξίου, με στόχο τη φωνητική τους ανάλυση και τη συγκριτική τους εξέταση με τις πρώτες εκτελέσεις. Επιδιώκεται η ανάδειξη των ερμηνευτικών ιδιαιτεροτήτων που προσδιορίζουν την καλλιτεχνική φυσιογνωμία των εκτελεστών, χωρίς αξιολογικές ιεραρχήσεις.

Η ανάλυση λαμβάνει υπόψη παράγοντες όπως οι κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες, οι όροι παραγωγής και οι τεχνολογικές δυνατότητες, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση σε τεχνικές και αισθητικές παραμέτρους. Αυτές εξετάζονται τόσο σε σχέση με τα δομικά χαρακτηριστικά των ηχογραφήσεων (στίχοι, δομή, ρυθμός, τροπικότητα, τονικότητα) όσο και με τα κριτήρια για τη φωνητική απόδοση (οργανολόγιο, διαχείριση αναπνοής, φωνητική τοποθέτηση, άρθρωση, διακοσμητικά στοιχεία, τέμπο).

Το έργο της Χάρις Αλεξίου προσεγγίζεται μέσα από ένα συνοπτικό βιογραφικό σημείωμα και αναλύεται ο ρόλος της, καθώς και η συμβολή του συγκεκριμένου δίσκου στη διατήρηση και επανερμηνεία της πολιτισμικής ταυτότητας. Επιπλέον, αξιοποιούνται συνεντεύξεις και αφιερώματα που προσφέρουν σημαντικές πληροφορίες για την πρόσληψη των τραγουδιών από την ίδια την Χάρις Αλεξίου αλλά και από το κοινό.

Μεθοδολογικά, η έρευνα βασίζεται στη μουσική καταγραφή με ευρωπαϊκή σημειογραφία, εμπλουτισμένη με ειδικά σύμβολα για την αποτύπωση ιδιαιτεροτήτων της ρεμπέτικης και παραδοσιακής μουσικής. Τέλος, συγκριτικά στοιχεία των εκτελέσεων καταγράφονται σε πίνακες, (διάρκεια τραγουδιού, ρυθμός / ταχύτητα (τέμπο), διαστηματική απόδοση, χορευτική απόδοση, φωνητική απόδοση, μουσική προσέγγιση, αμανές, προσφώνηση), συμβάλλοντας στην καλύτερη κατανόηση ανάμεσα στις πρώτες και τις μεταγενέστερες εκτελέσεις.

Λέξεις-κλειδιά:

- Χάρις Αλεξίου
- Αναβίωση ρεμπέτικου
- Επινόηση της παράδοσης
- Φωνητική ανάλυση – καταγραφή παρτιτούρας

ABSTRACT

This study focuses on seven recordings from the album «*Ta Tsilika – Old Popular Songs from 1900–1945*» (1983), performed by Haris Alexiou, aiming at a detailed vocal analysis and a comparative examination with the earliest renditions. The research seeks to highlight the interpretative features that define the artistic identity of the performers, without establishing evaluative hierarchies.

The analysis considers factors such as social and cultural conditions, production circumstances, and technological capabilities, placing particular emphasis on technical and aesthetic parameters. These are examined both in relation to the structural characteristics of the recordings (lyrics, structure, rhythm, modality, tonality) and to criteria for vocal performance (instrumentation, breath control, vocal placement, articulation, ornamentation, tempo).

Haris Alexiou's work is approached through a concise biographical note, analyzing her role and the contribution of this album to the preservation and reinterpretation of cultural identity. Additionally, interviews and tributes are utilized to provide insights into the reception of the songs by both Alexiou herself and the audience.

Methodologically, the research is based on musical transcription using European notation, enriched with specialized symbols to capture the specificities of rebetiko and traditional music. Comparative data on the recordings are presented in tables (song duration, rhythm/tempo, intervallic accuracy, danceability, vocal performance, musical approach, *amanes*, phrasing), contributing to a clearer understanding of the differences between the original and later performances.

Key-words:

- Haris Alexiou
- Revival of Rebetiko
- Invention of Tradition
- Phonetic Analysis – Musical Transcription

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

ABSTRACT

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	3
 1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	5
Μεθοδολογία	7
Κριτήρια για την φωνητική απόδοση	8
Στοιχεία συγκριτικών πινάκων	9
 2. ΘΕΩΡΗΤΙΚΉ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ	
Μια σύντομη ανάγνωση του ρεμπέτικου	10
Τι σημαίνει «αναβίωση» του ρεμπέτικου	13
Τι σημαίνει «παράδοση»	15
 3. «ΑΝΑΒΙΩΣΗ» ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ	16
Το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο του 1980 – Δημιουργία δίσκου «Τα Τσίλικά»	19
Το ρεμπέτικο ως «λαϊκή μνήμη» και «μουσικό αρχείο»: Η περίπτωση του δίσκου «Τα Τσίλικά»	20
 4. ΓΝΩΡΙΜΙΑ ΜΕ ΤΗ ΧΑΡΙΣ ΑΛΕΞΙΟΥ	
Η Χάρις Αλεξίου: Βιογραφικά και Καλλιτεχνικά στοιχεία	22
Ο «Λόγος» της μέσα από άρθρα και συνεντεύξεις	23
 5. Ο ΔΙΣΚΟΣ – ΤΑ «ΤΣΙΛΙΚΑ» - «ΠΑΛΙΑ ΛΑΪΚΑ ΑΠΟ ΤΟ 1900-1945»	
Περιεχόμενα και Συντελεστές δίσκου «Τα Τσίλικά»	27
Τα Τραγούδια του δίσκου	31

6. Η ΕΡΕΥΝΑ

Τα Τραγούδια της έρευνας	32
Συλλογικός πίνακας λαϊκών δρόμων και ρυθμικών σχημάτων.	33
Τροπική ανάλυση	35
Επεξήγηση συμβόλων	42

7. ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ – ΣΤΙΧΟΙ – ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ – ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ – ΠΙΝΑΚΕΣ

Καμωματού	47
Μη μου χαλάς τα γούστα	59
Λιλή η σκανταλιάρα	69
Γιαλέλι	79
Μάγκικο	90
Μ' έμπλεξε ένας μόρτης	99
Παγκρατιώτισσα	111
Συμπεράσματα	123
Συμπεράσματα στην ερμηνεία και στην φωνητική απόδοση	124
Συλλογικός πίνακας με φωνητικά «στολίδια» των τραγουδιών της έρευνας	129
Επίλογος	132
Πίνακες	133
Παρτιτούρες	146
Βιβλιογραφία	169

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η επιλογή του παρόντος θέματος προέκυψε από το ενδιαφέρον μου για την παραδοσιακή μουσική και το αστικό λαϊκό τραγούδι και τη χρήση τους ως πολιτισμικό εργαλείο, πολυσήμαντο και συνεχώς επανανοηματοδοτούμενο μέσα στο χρόνο αλλά και την ανάγκη μου ως ερμηνεύτρια, ακροάτρια, αλλά και ως καθηγήτρια να εξετάζω για χρόνια τον τρόπο με τον οποίο κάθε τραγουδιστής επαγγελματίας ή μαθητής αποδίδει τα τραγούδια και τους λόγους πίσω από αυτές τις επιλογές.

Η περίπτωση του δίσκου τα Τσίλικά, συνδυάζει και τα δύο και μάλιστα απο μια φωνή η οποία υπήρξε σταθμός για το μουσικό στερέωμα τόσο για τις φωνητικές τις δεξιότητες όσο και για την ανακάλυψη της ως «εθνικό σύμβολο».

Μέσα από την έρευνα ανακάλυψα προσωπικά ερμηνευτικά χαρακτηριστικά που με συνόδευσαν ασυνείδητα, ενώ συνειδητοποίησα και άλλα, εμπλουτίζοντας έτσι την ερμηνευτική μου παλέτα. Η διαδικασία αυτή λειτούργησε ως γέφυρα ανάμεσα στις πρώτες εκτελέσεις και στις μεταγενέστερες επανεκτελέσεις, με την προσωπική μου ερμηνεία να διαμορφώνεται μέσα από τον διάλογο ανάμεσα στα δύο. Η επίδραση της Αλεξίου στα δικά μου ακούσματα αποδείχθηκε βαθύτερη από όσο φανταζόμουν, καθώς αρκετά στοιχεία της είχαν περάσει στη δική μου μουσική έκφραση μέσω της οικογενειακής και ακουστικής μου διαδρομής.

Η επαφή με τη Σχολή Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων αποτέλεσε σημαντικό σταθμό στην πορεία αυτή, καθώς μου προσέφερε πρόσθετα ερεθίσματα και διευρυμένη κατανόηση σχετικά με τις πρώτες εκτελέσεις και την έννοια της «επινοημένης» παράδοσης. Η συνάντηση θεωρίας και πράξης ενίσχυσε την αναλυτική διάσταση της παρούσας εργασίας και μου έδωσε τα εργαλεία για μια πιο στέρεη ερευνητική προσέγγιση.

Κατά τη συγγραφή, ωστόσο, παρουσιάστηκαν κάποιες δυσκολίες. Η αποτύπωση όλων των φωνητικών λεπτομερειών και των μικροδιαστημάτων αποδείχθηκε ιδιαίτερα απαιτητική, ειδικά στις πρώτες ηχογραφήσεις λόγω της περιορισμένης ποιότητας ήχου. Η μελέτη απαιτούσε επαναλαμβανόμενες ακροάσεις σε αργή ταχύτητα, καθώς και τη χρήση πρόσθετων συμβόλων στην παρτιτούρα, ώστε να αναδειχθούν οι ερμηνευτικές αποχρώσεις όσο το δυνατόν καλύτερα.

Εξίσου σημαντική ήταν η ανησυχία για την αντικειμενικότητα της ανάλυσης, δεδομένου ότι η προσωπική μου εμπλοκή ως ερμηνεύτρια δεν μπορούσε να αγνοηθεί, γι' αυτό κρίθηκε αναγκαία η συνεχής αυτοπαρατήρηση, ώστε να περιοριστεί όσο το δυνατόν η υποκειμενική επιρροή.

Τέλος η πολύπλευρη προσέγγιση που χρήζουν τα εν λόγω θέματα και το ενδιαφέρον που παρουσιάζουν απαιτούσαν ιδιαίτερη ακρίβεια, πρόσοχη και εστίαση σε επιλεγμένα ζητήματα, με σκοπό οι προσεγγίσεις να ανήκουν στα πλαίσια μιας πτυχιακής εργασίας, διασφαλίζοντας παράλληλα τη σαφήνεια και την επιστημονική εγκυρότητα της εργασίας.

Η συμβολή της παρούσας εργασίας πέραν της προσωπικής ερμηνευτικής μου εξερεύνησης και εξέλιξης, συμβάλλει επιπλέον στην μουσικολογική γνώση μέσω της ανάδειξης φωνητικών τεχνικών και ερμηνευτικών αποχρώσεων, καθώς και στη θεωρητική κατανόηση της παράδοσης ως ζωντανού και δυναμικού φαινομένου. Αναδεικνύει επίσης πως η παραδοσιακή μουσική δεν αποτελεί ένα στατικό απολίθωμα, αλλά έναν χώρο συνεχούς διαλόγου ανάμεσα σε παρελθόν και παρόν, ερμηνευτές και ακροατές.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα πτυχιακή θα ασχοληθούμε με την μελέτη και φωνητική ανάλυση - απόδοση εφτά (7) ηχογραφήσεων απο τον δίσκο της Χαρούλας Αλεξίου, «Τα Τσίλικά» - « Παλιά λαϊκά απο το 1900–1945» του (1983).

Προκειμένου να αναδειχθεί με μεγαλύτερη σαφήνεια η φωνητική διαχείριση της Χαρούλας Αλεξίου, έγινε καταγραφή και συγκριτική προσέγγιση, με τις πρώτες εκτελέσεις των τραγουδιών. Η παρούσα συγκριτική προσέγγιση δεν αποσκοπεί στην αξιολογική κατάταξη των ερμηνειών ως «καλών» ή «κακών», αλλά στη διερεύνηση και ανάδειξη των επιμέρους ερμηνευτικών χαρακτηριστικών των καλλιτεχνών, μέσα από τη μουσική ταυτότητα που διαμόρφωσε ο καθένας, όπως αυτή αποτυπώθηκε στη δισκογραφία διαφορετικών ιστορικών περιόδων.

Παράγοντες όπως το εκάστοτε οργανολόγιο, η κοινωνική και πολιτισμική συγκυρία, οι συνθήκες παραγωγής, καθώς και οι τεχνολογικές δυνατότητες καταγραφής και αναπαραγωγής του ήχου, συνιστούν κρίσιμα στοιχεία τα οποία επηρέασαν καθοριστικά τη διαμόρφωση και καταγραφή αυτών των ερμηνειών. Η έρευνα εστιάζει στην ερμηνευτική φυσιогνωμία, στα τεχνικά χαρακτηριστικά και αισθητική των καλλιτεχνών, παρά σε μια γραμμική η αξιολογική αντιπαραβολή.

Παράλληλα, εξετάζονται επιμέρους παράγοντες οι οποίοι συνδιαμορφώνουν το ύφος κάθε εκδοχής. Αυτά είναι η διαχείριση αναπνοής, η φωνητική τοποθέτηση, άρθρωση και εκφορά λόγου, φωνητικά "στολίδια" – ανάλυση φωνής και η διαχείριση ρυθμικών σχημάτων.

Η μελέτη των παραπάνω παραγόντων επιτρέπει την ανίχνευση επιρροών και αναφορών στην προσέγγιση της Αλεξίου, καθώς και τη διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους οι επανεκτελέσεις συνομιλούν με το πρωτογενές υλικό, συμβάλλοντας έτσι στη σύγχρονη ανανοηματοδότησή του.

Σημαντικό θεωρήθηκε το να γίνει μια σύντομη ιστορική αναδρομή στο κοινωνικό πλαίσιο και στα δεδομένα που οδήγησαν στις "αναβιώσεις" του ρεμπέτικου αλλά και στο τι σημαίνει ο όρος «αναβίωση» αλλά και ο όρος «παράδοση»

Εξετάζεται επίσης το έργο της Χάρις Αλεξίου μέσα από ένα σύντομο βιογραφικό σημείωμα, με έμφαση στον ρόλο που διαδραμάτισε η ίδια και ο συγκεκριμένος δίσκος στη διατήρηση και ανάδειξη της πολιτισμικής ταυτότητας.

Επιπλέον, αξιοποιείται υλικό από συνεντεύξεις και αφιερώματα της Χαρούλας Αλεξίου, το οποίο προσφέρει πολύτιμες πληροφορίες για το πολιτισμικό και μουσικό πλαίσιο της εποχής, μέσα από το πως η ίδια η Αλεξίου αλλά και το κοινό, βίωσαν και κατανόησαν τα γεγονότα και τη δράση της στο πεδίο του ελληνικού τραγουδιού.

Συνοψίζοντας, η αναβίωση του ρεμπέτικου συνιστά έναν πολυσύνθετο πολιτισμικό μηχανισμό, στον οποίο διασταυρώνονται η ιστορική μνήμη, η κοινωνική αναπαράσταση και η μουσική αισθητική. Απέχει πολύ από το να είναι απλώς ένα μουσικό φαινόμενο, αποτελεί ένα ερευνητικό πεδίο, όπου δοκιμάζονται οι όροι της σχέσης μας με το παρελθόν, την παράδοση και τη νεωτερικότητα και αφήνει χώρο για εκτενή έρευνα.

Πολλές φορές κατά τη διάρκεια της παρούσας εργασίας υπήρξε ανάγκη για βαθύτερη διερεύνηση και κατανόηση, καθώς και η επιθυμία να επεκταθεί η έρευνα, όμως, αναγνωρίζοντας την πολυπλοκότητα των θεματικών αυτών και τις δυσκολίες που συναντά κανείς ως προς τις έννοιες και τις αναλύσεις, κρίθηκε αναγκαίο να περιοριστεί το αντικείμενο εντός των ορίων μιας πτυχιακής εργασίας. Αυτό δεν υποβαθμίζει την έρευνα απλώς οριοθετεί την εστίαση σε συγκεκριμένα ερωτήματα και ορισμένες αναφορές γίνονται πιο συνοπτικά, αλλά πάντα με κριτική και ερευνητική ματιά.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Για την φωνητική ανάλυση και μελέτη των ηχογραφήσεων του δίσκου, έγινε καταγραφή παρτιτούρας με ευρωπαϊκή σημειογραφία και πρόσθετα σύμβολα για την καλύτερη απόδοση των ιδιοτήτων της ρεμπέτικης – παραδοσιακής μουσικής.

Καταγράφηκαν επίσης τα παρακάτω βασικά δομικά χαρακτηριστικά των ηχογραφήσεων, καθώς παίζουν σημαντικό ρόλο στην απόδοση του κάθε καλλιτέχνη τεχνικά και ερμηνευτικά και χαρακτηρίζουν την προσωπική του ταυτότητα καθώς και επιπλέον τεχνικά κριτήρια που αφορούν την τεχνική τοποθέτηση της φωνής, την διαχείριση και απόδοση της.

Σε κάθε τραγούδι θα αναφέρονται οι **στίχοι** μέσω των οποίων μπορούμε να αναγνωρίσουμε άμεσα διαφορές ως προς την απόδοση, το νόημα καθώς και την δομή των ηχογραφήσεων. Σε σημεία όπου οι στίχοι διαφοροποιούνται θα είναι υπογραμμισμένοι με σκοπό να γίνεται άμεσα ορατή και αντιληπτή η διαφοροποίηση.

1) Δομή : Η δομή μας δίνει χαρακτηριστικά ως προς τις βασικές δομές των ρεμπέτικων τραγουδιών αλλά και τα μουσικά μέρη όπως ηχογραφήθηκαν. Επιπλέον μπορούμε να αναγνωρίσουμε καλύτερα την τροπικότητα των τραγουδιών αν αναλύσουμε τα μουσικά μέρη.

2) Ρυθμός : Μας δίνει πολύτιμα στοιχεία για την εποχή και τις ανάγκες που καλύπτονται μέσω της εκτέλεσης ενός τραγουδιού. Αν ο στόχος ήταν η διασκέδαση, η απλώς η έκφραση, αν τα μέσα ηχογράφησης ήταν αξιόπιστα και ευνοούσαν την καταγραφή, αν υπήρχαν συγκεκριμένοι ρυθμοί που προτιμούσαν να χρησιμοποιούν. Συνολικά τι ρόλο και τι σημασία είχε ο ρυθμός κατ' επέκταση και η ταχύτητα απόδοσης των τραγουδιών.

3) Δρόμος : Η αναφορά στους δρόμους μας βοηθάει να δούμε την τροπικότητα του τραγουδιού και να αναλύσουμε την απόδοση κάθε φωνής. Η καταγραφή των δρόμων θα γίνεται με βάση το ΡΕ ή το ΝΤΟ ανάλογα τη βάση δόμησης του εκάστοτε δρόμου, ανεξάρτητα από τον τόνο επιτέλεσης του κομματιού στο δίσκο. (π.χ: Χιτζάζ – βάση Ρε, Νιαβέντ – βάση Ντο).¹

1. Ανδρίκος, Νίκος. (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι: Σχεδιάγραμμα λαϊκής τροπικής θεωρίας*. Αθήνα: Τόπος – Motivo Εκδοτική.

4) Τονικότητα : Η τονικότητα εκτός του ότι μας δίνει στοιχεία για την φωνητική έκταση της κάθε φωνής, μας υποδεικνύει και τις ανάγκες που δημιουργούσαν την όποια τονική επιλογή και ερμηνευτική προσέγγιση. Η φωνητική ωστόσο καταγραφή των ηχογραφήσεων θα γίνει με βάση την καταγραφή των δρόμων όπως ορίστηκε παραπάνω. Στην περίπτωση των πρώτων εκτελέσεων που λόγω των μέσων καταγραφής υπάρχει τονική απόκλιση, επιλέχτηκε η πιο κοντινή τονική βάση.

ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ

Τα επιπλέον κριτήρια βάση των οποίων θα διεξάγουμε σχόλια και παρατηρήσεις, παρότι αναφέρονται ξεχωριστά, αποτελούν μαζί μια ολότητα καθώς αλληλεπιδρούν και στην ουσία η αλληλεπίδραση τους δημιουργεί το τελικό αποτέλεσμα για την φωνητική απόδοση των επανεκτελέσεων σύμφωνα με τις οποίες θα αναπτύξουμε διάλογο ως προς τις πρώτες εκτελέσεις.

Αυτά είναι:

- 1) Διαχείριση αναπνοής :** Καθώς μέσω αυτής μπορούμε να κατανοήσουμε τον τρόπο στήριξης συνολικά της φωνής και την χρήση της ως εργαλείο έκφρασης.
- 2) Φωνητική τοποθέτηση :** Η χρήση των αντηχήσεων και της φωνητικής τοποθέτησης χαρακτηρίζει την φωνητική ταυτότητα, την τεχνική κατάρτιση και μας δίνει στοιχεία για την ερμηνευτική πρόθεση.
- 3) Άρθρωση και εκφορά λόγου :** Αποτελεί εργαλείο έκφρασης αλλά και τεχνικό μέσο που προσαρμόζεται τόσο στην εκπαίδευση του ως μέσο, για την καλύτερη απόδοση ενός τραγουδιού, αλλά και στην προφορικότητα του, ως φυσικό εργαλείο καθημερινής ομιλίας και έκφρασης, ορίζοντας την ταυτότητα του επιτελεστή.
- 4) Φωνητικά «στολίδια» – ανάλυση φωνής :** Καταγράφονται στοιχεία που συνδέουν αλλά και διαφοροποιούν τους ερμηνευτές μεταξύ τους καθώς αναδεικνύουν την ταυτότητα και το μουσικό υπόβαθρο τους, δηλώνουν ωστόσο μουσικά και κοινωνικά αισθητικά πρότυπα και επιρροές.
- 5) Διαχείριση ρυθμού :** Ο ρυθμός μπορεί να είναι δηλωμένος ή και όχι, ο τρόπος που επιλέγει ο κάθε ερμηνευτής να τον αποδώσει έχει αντίστοιχα ενδιαφέρον. Καθώς άλλη απόδοση μπορεί να έχει ένα χασάπικο του 1940 και άλλη ένα χασάπικο του 2025.

Έπιπλέον στις πρώτες εκτελέσεις θα αναφέρεται και το **οργανολόγιο** καθώς παίζει σημαντικό ρόλο στην φωνητική απόδοση και την τροπικότητα των επιτελέσεων. Τα όργανα που συμμετέχουν στον δίσκο "Τα τσίλικά", δεν θα αναφέρονται ανά τραγούδι αλλά στο σύνολο τους στο κεφάλαιο όπου παρουσιάζεται ο δίσκος.

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΩΝ ΠΙΝΑΚΩΝ

Έπειτα απο την ανάλυση κάθε ηχογράφησης θα υπάρχει ένας συγκριτικός πίνακας. Τα στοιχεία που αναγράφονται στους συγκριτικούς πίνακες είναι :

Διάρκεια Τραγουδιού
Ρυθμός / Ταχύτητα
Διαστηματική Απόδοση
Χορευτική Απόδοση
Φωνητική Απόδοση
Μουσική Προσέγγιση
Αμανές, Προσφώνηση

Σ' αυτό το σημείο να σημειωθεί ότι η καταγραφή των ηχογραφήσεων έγινε μόνο με βάση το πρώτο κουπλέ και βάση αυτού ακολουθεί η ανάλυση. Αυτό ισχύει τόσο για τις πρώτες εκτελέσεις όσο και τις επανεκτελέσεις του δίσκου.

Στον συγκριτικό πίνακα, η διάρκεια του τραγουδιού και η χορευτική απόδοση, τοποθετήθηκαν ως αλληλένδετο στοιχείο του ρυθμού, καθώς και η ύπαρξη αμανέ ή προσφώνησης στο τραγούδι διότι μας δίνει κι αυτό σπουδαία στοιχεία σε σχέση με την προφορικότητα αυτής της μουσικής και το πλαίσιο επιτέλεσης.

Προφανώς όλα τα παραπάνω μπορούν να αποτελέσουν το καθένα ένα ολόκληρο και αυτόνομο κεφάλαιο έρευνας καθώς παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον, ιστορικά, κοινωνικά, ανθρωπολογικά και μουσικολογικά. Μια τόσο εν τω βάθει έρευνα ωστόσο, δεν θα ήταν εφικτό να συμβεί σε μια πτυχιακή εργασία. Επομένως για την καλύτερη διαχείριση της παρούσας εργασίας η επέκταση θα είναι οριοθετημένη και πολλά σημεία αναφορικά, αφήνοντας χώρο για συζήτηση και νέα ερευνητικά ζητήματα στο μέλλον.

2. ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

ΜΙΑ ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

Η μελέτη του ρεμπέτικου τραγουδιού μέσα από την οπτική των κοινωνικών επιστημών ξεκίνησε μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Μερικοί από τους πρώτους ερευνητές που συνέβαλαν στην κατανόηση του ρεμπέτικου είναι ο Φοίβος Ανωγειανάκης και ο Τάσος Βουρνάς. Αυτοί οι δύο προσπάθησαν να ορίσουν τι είναι το ρεμπέτικο μέσα από κοινωνιολογικές προσεγγίσεις, και οι ιδέες τους επηρέασαν τις επόμενες γενιές μελετητών.

Ο Ανωγειανάκης βλέπει το ρεμπέτικο ως μέρος της «αστικής λαϊκής μουσικής», δηλαδή τη μουσική που δημιουργείται μέσα στην πόλη από τον λαό, και θεωρεί ότι έχει τις ρίζες της στην παραδοσιακή δημοτική μουσική και τη βυζαντινή μουσική.² Ο Βουρνάς, ακολουθώντας μια πιο μαρξιστική και ιστορική προσέγγιση, περιγράφει το ρεμπέτικο ως ένα τραγούδι που ξεκίνησε από τις φυλακές και τους τεκέδες (δηλαδή χώρους συνάθροισης) του 19ου αιώνα. Στη συνέχεια διαδόθηκε μετά την προσφυγιά του 1922 και έγινε το τραγούδι της εργατικής τάξης κατά τη διάρκεια της Κατοχής και του Εμφυλίου Πολέμου.³

Το ρεμπέτικο μέσα από τις αναβιώσεις του έγινε ξανά δημοφιλές προς το τέλος της δικτατορίας, όταν συγκέντρωσε το ενδιαφέρον της νεολαίας και των διανοουμένων. Τότε, το ρεμπέτικο έγινε κομμάτι της αντίστασης και των ιδεών που αντιπροσώπευαν μια ευρύτερη πολιτισμική και κοινωνική κίνηση.

Σύμφωνα με τη Δάφνη Τραγάκη, η οποία έχει ασχοληθεί μεταγενέστερα κι εκείνη με ζητήματα πολιτισμικής έκφρασης, κοινωνικής περιθωριοποίησης και την τελετουργική λειτουργία στο ρεμπέτικο, όπως και αρκετοί ερευνητές από ποικίλα ερευνητικά πεδία, μιλάει για την σύνδεση του ρεμπέτικου με την υποκουλτούρα και πως διαθέτει εκδηλώσεις που λειτουργούν κοινωνικά και τελετουργικά. Το ρεμπέτικο δεν υμνεί τον παραβατικό βίο, αλλά αποτελεί τελετουργική επιτέλεση ταυτότητας.

2. Ανωγειανάκης, Φοίβος. (1961). «Για το ρεμπέτικο τραγούδι», Επιθεώρηση Τέχνης 79

3. Βουρνάς, Τάσος. (1961) « Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι», Επιθεώρηση Τέχνης. Τεύχος 76. (Απρίλιος 1961)

Σε επίπεδο μουσικής απόδοσης, το ύφος, οι μελωδίες και τα όργανα που συναντάμε στο ρεμπέτικο, λειτουργούν επίσης τελετουργικά. Δηλαδή, η μουσική δομή του ρεμπέτικου παρουσιάζει την εκάστοτε συνθήκη, ή συναίσθημα, όχι ως ρεαλιστική απεικόνιση, αλλά ως συμβολική πράξη. (Tragaki, Dafni, 2007 / Pennanen, Risto Pekka, 1997)⁴.

Βάσει των παραπάνω, εύκολα μπορεί να γίνει αντιληπτό, πως η μελέτη του ρεμπέτικου δεν περιορίζεται στη μουσική του δομή, αλλά επεκτείνεται στην ανάλυση των κοινωνικών και συμβολικών διαστάσεών του. Δεν πρόκειται απλώς για ένα μουσικό ιδίωμα, αλλά για μια έκφραση κοινωνικών διαφορών και πολιτισμικών εντάσεων, οι οποίες καθίστανται πιο ορατές μέσα από εννοιολογικά δίπολα, όπως το «περιθωριακό-κυρίαρχο» και το «ανατολίτικο-δυτικό» (Koglin, Daniel, 2016).⁵

Οι τεκέδες, το γλέντι και οι παραστάσεις σε ταβέρνες λειτουργούν ως συμβολικοί χώροι κοινωνικής και πνευματικής συνάθροισης. Εκεί αναπτύσσονται δεσμοί κοινότητας και δημιουργείται μια ατμόσφαιρα τελετουργικής εστίασης στη μουσική. Μιλάμε για επιτελεστικές και βιωματικές πρακτικές που επιτελούνται καθημερινά στο πλαίσιο μουσικών κοινοτήτων χωρίς να εμφανίζουν ίχνος στειρότητας ή μουσειακού αντικειμένου. (Tragaki, Dafni, 2007).⁶

Κάπως έτσι, οι ήχοι, οι πράξεις και τα νοήματα του ρεμπέτικου αλληλοσυμπληρώνονται με το κοινωνικό πλαίσιο, τα εμπλεκόμενα υποκείμενα και την εποχή. Το ρεμπέτικο λειτουργεί ως ένα ζωντανό πεδίο κοινωνικού διαλόγου και πολιτισμικής διαπραγμάτευσης, καθώς εμπεριέχει δυναμικές σχέσεις ανάμεσα στον ήχο, την εμπειρία και την κοινωνική ταυτότητα (Κοκκώνης, Γιώργος, 2017).⁷

4. Tragaki, Dafni. (2007). *Rebetiko Worlds: Ethnomusicology and Ethnography in the City*. Cambridge Scholars Publishing. / Pennanen, Risto Pekka. (1999). *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music*. Tampere: University of Tampere.

5. Koglin, Daniel. (2016). *Greek Rebetiko from a Psychocultural Perspective: Same Songs Changing Minds*. Farnham: Routledge (SOAS Studies in Music Series).

6. Tragaki, Dafni. (2007). *Rebetiko Worlds: Ethnomusicology and Ethnography in the City*. Cambridge Scholars Publishing.

7. Κοκκώνης, Γιώργος. (2017). *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*. Εκδόσεις Fagotto Books.

Εν κατακλείδι, η μουσική δεν είναι μόνο κάτι που ακούμε, αλλά και μέσο μέσα από το οποίο συγκροτούμε τον εαυτό μας και τις σχέσεις μας με τους άλλους. Δεν είναι παθητική αντανάκλαση κοινωνικών αξιών μέσω της εκτέλεσης και της ακρόασης, τις διαμορφώνει ενεργά. Οι μουσικές μας επιλογές, το πώς ακούμε και πώς εντάσσουμε τη μουσική στην καθημερινότητα, σχετίζονται με παράγοντες όπως η τάξη, το φύλο, η ηλικία και η πολιτική τοποθέτηση. Μέσω της μουσικής βιώνουμε την πολιτισμική μας ταυτότητα (Frith, Simon 1996).⁸

Παράλληλα, το ρεμπέτικο εντάσσεται στον πολιτισμικό διάλογο ως παράδειγμα μιας μουσικής που κουβαλά ανατολικές επιρροές, οι οποίες άλλοτε ενσωματώνονται και άλλοτε περιθωριοποιούνται στον κυρίαρχο λόγο περί «ελληνικότητας». Η θέση του ρεμπέτικου αναδεικνύει τις εντάσεις που γεννιούνται όταν η λαϊκή μουσική προσπαθεί να ενταχθεί σε εθνικά αφηγήματα και λόγους ταυτότητας, φανερώνοντας πόσο πολιτικά φορτισμένη είναι η ίδια η έννοια της «παράδοσης». Ως εκ τούτου, το ρεμπέτικο προτείνεται να μελετάται ως ένας «διαλογικός τρόπος» (Kallimopoulou, Eleni, 2009)⁹, όπως προαναφέρθηκε, ένας χώρος, δηλαδή, όπου συναντιούνται – συγκρούονται διαφορετικά πολιτισμικά νοήματα και αφηγήσεις και συνομιλούν.

8. Frith, Simon. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

9. Kallimopoulou, Eleni. (2009). *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Surrey – Burlington: Ashgate Publishing.

ΤΙ ΣΗΜΑΙΝΕΙ «ΑΝΑΒΙΩΣΗ» ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

Με τον όρο «αναβίωση» περιγράφεται συνολικά η προσπάθεια ανακατεύθυνσης των αντιλήψεων γύρω από το ρεμπέτικο. Το ρεμπέτικο υπήρξε διαχρονικά μέρος της αστικής ψυχαγωγίας, παρουσιάζοντας εναλλασσόμενες μορφές μέσα σε μεταβαλλόμενα κοινωνικοπολιτικά πλαίσια. Έτσι, δεν μπορούμε να ορίσουμε με ακρίβεια την αρχή ή το τέλος κάθε περιόδου αναβιώσής του, καθώς κάτι τέτοιο θα αγνοούσε τις μεταμορφωτικές δυνάμεις που συνέβαλαν στη διαμόρφωση του σύγχρονου ρεμπέτικου (Tragaki, Dafni, 2007).¹⁰

Ωστόσο έχουν γίνει πολλαπλές προσεγγίσεις διαφορετικής θέασης για την περιοδολόγηση του ρεμπέτικου, που έχουν φανεί χρήσιμες στην έρευνα και την κατανόηση του. (Δαμιανάκος, Στάθης, 2001 / Κουνάδης, Παναγιώτης, 2000 / Πετρόπουλος, Ηλίας, 1968)¹¹

Η ιστορική διαδρομή του ρεμπέτικου είναι στενά συνδεδεμένη με τα μεγάλα γεγονότα της ελληνικής ιστορίας: η μετανάστευση και η ξενιτιά (τέλη 19ου αιώνα – αρχές 20ού), η ζωή στον εξωελλαδικό ελληνισμό, οι Βαλκανικοί Πόλεμοι (1912–1913), η Μικρασιατική Καταστροφή (1922), η εγκατάσταση των προσφύγων στην Ελλάδα (1920), η περίοδος του Μεσοπολέμου (1923–1936), η δικτατορία του Μεταξά (1936–1941), ο Ελληνοϊταλικός Πόλεμος (1940–1941), η τριπλή κατοχή (1941–1944), η Αντίσταση και η Απελευθέρωση (1944), ο Εμφύλιος (1946–1949) και η μεταπολεμική Ελλάδα (1950–1967), αποτελούν όλα σταθμούς που αντανακλώνται στο ρεπερτόριο και τη θεματολογία του ρεμπέτικου (Καρδάρης, Χρήστος Δ., 2015)¹².

Από την εποχή των Βαλκανικών Πολέμων, οι διαφορετικές πολιτισμικές ομάδες της περιοχής προσπαθούσαν να διαχωρίσουν τις παραδόσεις τους μέσα σε ένα νέο πολιτικό περιβάλλον. Ο εθνικιστικός λόγος επηρέασε τη μουσική και προκάλεσε πολιτισμικούς διαχωρισμούς. Όμως, η άφιξη των προσφύγων το 1922 έφερε νέες μουσικές επιρροές, οδηγώντας σε ένα υβριδικό μουσικό αποτέλεσμα που έμελλε να γίνει το ρεμπέτικο, μια σύνθεση παλαιότερων και νεότερων στοιχείων της αστικής λαϊκής κουλτούρας.

10. Tragaki, Dafni. (2007). *Rebetiko Worlds: Ethnomusicology and Ethnography in the City*. Cambridge Scholars Publishing.

11. Δαμιανάκος, Στάθης. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον. / Κουνάδης, Π. (2000). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών (Τόμος 1)*. Αθήνα: Κατάρτι. / Πετρόπουλος, Ηλίας. (1968). *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος.

12. Καρδάρης, Χρήστος, Δ. (2015). *Ιστορία και Ρεμπέτικο*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Παράλληλα, ο ίδιος ο όρος «αναβίωση» παρουσιάζει και άλλη προβληματική, καθώς εμπεριέχει την παραδοχή ότι κάτι έχει πεθάνει για να επανέλθει. Αυτό γεννά προβληματισμούς σχετικά με τη δυνατότητα αναβίωσης ενός πολιτισμικού φαινομένου εκτός του αυθεντικού του πλαισίου, καθώς η αναβίωση μπορεί να καταλήγει σε τεχνητή ανακατασκευή, μίμηση του αρχικού. (Μπαζιάνας, Νίκος, 1998) ¹³

13. Μπαζιάνας, Νίκος. (1998). *Για τη λαϊκή μουσική μας παράδοση*. Αθήνα: Δωδώνη.

ΤΙ ΣΗΜΑΙΝΕΙ «ΠΑΡΑΔΟΣΗ»

Η έννοια της «παράδοσης» παρουσιάζει επίσης μεθοδολογικές δυσκολίες, ειδικά όταν συνοδεύεται από την έννοια της αναβίωσης («αναβίωση της παράδοσης»). Αν η αδιάκοπη μεταβίβαση παραδοσιακού υλικού από γενιά σε γενιά διακοπεί, τότε πρόκειται πλέον για «επινοημένη παράδοση», μια παράδοση αποπλαισιωμένη από τις συνθήκες του αρχικού κοινωνικού της πλαισίου. Μέσω αυτής της διαδικασίας η «παράδοση» χάνει την «επινοητικότητα» της, το να συνδιαλέγεται, δηλαδή, με τις κοινωνικές συνθήκες, όπως φυσικά πράττει και παραμένει μόνο «επινοημένη». (Hobsbawm, Eric, Ranger, Terence, 1983-2012)¹⁴

Κατά τη δεκαετία του 1960, το ρεμπέτικο αρχίζει να αποκτά νέα αξία και να προσεγγίζεται από διανοούμενους, γεγονός που οδηγεί στη δημιουργία στερεοτυπικών εικόνων «παράδοσης». Η πολιτισμική αυτή «αναβάθμιση» συνοδευόταν από μια «αστικοποίηση» του είδους, η οποία κινδύνευε να αλλοιώσει την ουσία του, εγκλωβίζοντάς το στα πλαίσια αστικών ιδεολογιών. Σύμφωνα με τον Στάθη Δαμιανάκο, (Δαμιανάκος, Στάθης, 2001)¹⁵, η δεκαετία του 1950 σηματοδοτεί συμβολικά το «τέλος του ρεμπέτικου», όχι επειδή έπαψε να υπάρχει, αλλά επειδή έχασε την κοινωνική του δυναμική ως φορέας επικίνδυνου λόγου.

Αποφορτισμένο από την αμεσότητα και την αμφισβήτηση, το ρεμπέτικο επανεμφανίστηκε ως αντικείμενο ενδιαφέροντος διανοουμένων, καλλιτεχνών και αριστερών κύκλων μεταξύ 1950 και 1960 (Tragaki, Dafni, 2007, Holst-Warhaft Gail, 1994, Βλησίδης, Κώστας, 2004)¹⁶.

Κατά τη διάρκεια της Χούντας (1967–1974), η αναβίωση του ρεμπέτικου έλαβε πολιτικό και ιδεολογικό χαρακτήρα. Η «αντιελιτιστική» του όψη, σε συνδυασμό με τις περιθωριακές του καταβολές, προσέδωσε στο ρεμπέτικο χαρακτήρα αντίστασης (Δαμιανάκος, Στάθης, 2001, Gauntlett, Stathis, 1985)¹⁷. Και κάπως έτσι η έννοια της «παράδοσης» ανανοηματοδοτείται.

14. Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger (eds.). (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. (Επανεκδοση: 2012)

15. Δαμιανάκος, Στάθης. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον.

16. Tragaki, Dafni. (2007). *Rebetiko Worlds: Ethnomusicology and Ethnography in the City*. Cambridge Scholars Publishing. / Holst-Warhaft, Gail. (1994). *Road to Rembetika: Music of a Greek Sub-culture*. Denise Harvey. / Βλησίδης, Κώστας. (2004). *Όψεις του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

17. Δαμιανάκος, Στάθης. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον. / Gauntlett, Stathis, (1985). *Rebetika. Carmina Graeciae Recentioris*. Athens: Denise Harvey.

3. Η «ΑΝΑΒΙΩΣΗ» ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

Η συλλογική μελέτη και αναβίωση του ρεμπέτικου διακρίνεται από σύνθετες φάσεις που συνδυάζουν ιστορική τεκμηρίωση, κοινωνιολογική προσέγγιση και λιγότερο μουσικολογική ανάλυση. Οι δυσκολίες που συναντάει κανείς στην τεκμηρίωση, λόγω περιορισμένων πηγών, αποσπασματικού υλικού, ιδεολογικών προκαταλήψεων, δεν είναι ικανές να εμποδίσουν την κατανόηση μιας πλούσιας μουσικής παράδοσης που εξελίσσεται και αναδιαμορφώνεται. Η κατανόηση της αναβίωσης στο ρεμπέτικο απαιτεί μια συνδυαστική θεώρηση των κοινωνικών, πολιτισμικών και μουσικών παραγόντων που την διαμόρφωσαν, (Κοκκώνης, Γ., 2005)¹⁸, με τη σωστή συνδυαστική ματιά, το ρεμπέτικο αναδεικνύεται ως ζωντανό πολιτισμικό φαινόμενο. Ωστόσο, σε αυτό το σημείο δεν θα γίνει παράθεση και σύγκριση των διαφόρων προσεγγίσεων από τους ερευνητές¹⁹ αλλά μια αναφορά από το 1941 και μετά με σκοπό να κατανοήσουμε τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες που επικρατούσαν μέχρι και την δημιουργία του δίσκου το 1983.

Η κατοχική περίοδος (1941 – 1944), σηματοδοτεί το πρώτο σημαντικό βήμα κοινωνικής αποδοχής του ρεμπέτικου. Ο Βασίλης Τσιτσάνης εισάγει πιο αρμονικές και δυτικότροπες μελωδίες, χρησιμοποιώντας στίχους με «ευγενικότερη» και πιο «ποιητική» χροιά, αποτέλεσμα της λογοκρισίας της εποχής Μεταξά. Η συνεργασία με γυναικείες φωνές και η προσαρμογή σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα, όπως τα μεσαία και μικροαστικά, διευρύνουν σημαντικά το ακροατήριο. Έτσι, δημιουργούνται σύνδεσμοι ανάμεσα στο ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι, ανοίγοντας τον δρόμο για το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι, (Κουνάδης, Παναγιώτης, 2003)²⁰.

Σύμφωνα με την Holst-Warhaft, G.²¹, η πρώτη περίοδος «εκλαΐκευσης» του ρεμπέτικου σχετίζεται με το λεγόμενο «αρχοντορεμπέτικο», που εμφανίστηκε μεταξύ 1946 και 1952.

18. Κοκκώνης, Γιώργος, 2005. *Αγροτική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός*, Επιστημονικό συνέδριο στην μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου, Θεματική Ενότητα: Ρεμπέτικο και Λαϊκό Τραγούδι, Αθήνα 25-27 Μαΐου 2005. / Καρανίκας, Χαράλαμπος. 2011. Πτυχιακή εργασία: « Η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης (1974 – 1990), Θεωρητική και μουσικολογική προσέγγιση ». Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.

19. Πέραν από τις επιμέρους μελέτες περιοδολόγησης του ρεμπέτικου, στην βιβλιογραφία των Κουνάδη Π., Δαμιανάκου Σ., Πετρόπουλο Η., κ.λ.π, μπορείτε να τα βρείτε συγκριτικά σε πίνακες στην: Ζανταρίδου, Ε. (2012). Η «αναβίωση» των ρεμπέτικων κομπανιών στα τέλη της δεκαετίας του '70 και τις αρχές του '80. (Προπτυχιακή/Διπλωματική εργασία). Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.

20. Κουνάδης, Παναγιώτης, (2003). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών* (Τόμος 2). Αθήνα: Κατάρτι.

21. Holst-Warhaft, Gail. (1994). *Road to Rembetika: Music of a Greek Sub-culture*. Denise Harvey.

Σε αυτήν την φάση, το ρεμπέτικο γνωρίζει αλλαγές που το απομακρύνουν σε μουσικό επίπεδο από τα «παραδοσιακά» χαρακτηριστικά του, προσαρμόζοντας αρμονικότερα και πιο δυτικότροπα στοιχεία.

Παράλληλα, το έργο του Ηλία Πετρόπουλου²² συνέβαλε καταλυτικά στη βιβλιογραφική και κοινωνική αναγνώριση του ρεμπέτικου, ιδίως λόγω της καταγραφής και ανάδειξης της ιστορίας και του πολιτισμικού πλαισίου του ρεμπέτικου σε μια περίοδο απαγόρευσης, κατά την διάρκεια της Χούντας.

Η πρώτη μεγάλη μορφοποίηση της αναβίωσης τοποθετείται στην περίοδο 1960 – 1970 με βάση τις αναλύσεις της Δάφνης Τραγάκη, που στηρίζεται στα ιστορικά δεδομένα του Πετρόπουλου. Η ρεμπέτικη μουσική εισάγεται στους πνευματικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους, παράλληλα με την άνοδο του «ελαφρολαϊκού» και των ρευμάτων του «νέου κύματος». Σημαντικοί εκπρόσωποι αυτής της φάσης, όπως ο Μίκης Θεοδωράκης και ο Μάνος Χατζιδάκις, ενσωματώνουν στοιχεία του ρεμπέτικου στο έντεχνο τραγούδι, απευθυνόμενοι κυρίως σε ελίτ ακροατήρια (Βλησίδης, Κώστας, 2004).²³

Το δίπολο «λαϊκό – ρεμπέτικο» όμως παρουσιάζει αντιφάσεις. Αρχικά, συνέβαλε στην περιθωριοποίηση του ρεμπέτικου (Holst-Warhaft, 1994)²⁴, αλλά όσο το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι συνδέθηκε με το «σκυλάδικο», μουσική θεωρούμενη χαμηλής ποιότητας, τόσο το ρεμπέτικο αναδείχθηκε ως αυθεντική μουσική παράδοση. Για αρκετούς μουσικούς αναβιωτές, το ρεμπέτικο αποτέλεσε πνευματικό έργο, αντίβαρο στην πολιτισμική ομογενοποίηση και την εμπορευματοποίηση της μουσικής σκηνής (Tragaki, Dafni, 2007).²⁵

Μετά την πτώση της δικτατορίας το 1974, το ρεμπέτικο αποκτά νέα εθνική και πολιτισμική σημασία ως σύμβολο μιας γνήσιας λαϊκής ταυτότητας. Η δεκαετία του 1980 σηματοδοτεί τη «δεύτερη αναβίωση», την οποία η Τραγάκη χαρακτηρίζει «τρίτη άνοιξη του ρεμπέτικου».

22. Πετρόπουλος, Ηλίας. (1968). *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος

23. Βλησίδης, Κώστας. (2018). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

24. Holst-Warhaft, Gail. (1994). *Road to Rembetika: Music of a Greek Sub-culture*. Denise Harvey.

25. Tragaki, Dafni. (2007). *Rebetiko Worlds: Ethnomusicology and Ethnography in the City*. Cambridge Scholars Publishing.

Κάπως έτσι, το ρεμπέτικο επανασυνδέεται με τις ρίζες του, καθιερώνοντας τη θέση του ως μουσική αντίστασης και έκφρασης του κοινωνικού περιθωρίου και των αντισυστημικών αντιλήψεων. (Tragaki, Dafni, 2007)²⁶

Κατά την περίοδο αυτή παρατηρείται αναβίωση παλαιών ηχογραφήσεων και κυκλοφορία νέων δίσκων. Το ρεμπέτικο εντάσσεται στο επίσημο πολιτιστικό ρεπερτόριο της χώρας και αναγνωρίζεται ευρέως, ενώ η ακαδημαϊκή μελέτη του επεκτείνεται σε πανεπιστήμια του εξωτερικού. (Gauntlett, Stathis, 2001)²⁷ Η πολιτικοποιημένη νεολαία συμβάλλει σε αυτήν την αναβίωση μέσω του ενδιαφέροντος για το αυθεντικό και αντίθετο στην κυρίαρχη εμπορική κουλτούρα (Tragaki, Dafni, 2007, Πετρόπουλος, Ηλίας, 1968).²⁸ Αυτή την περίοδο έχουμε και την δημιουργία του δίσκου «Τα Τσίλικα» (1983), την οποία θα δούμε λίγο πιο αναλυτικά παρακάτω.

Από τη δεκαετία του 1990 και μετά, το ρεμπέτικο εισέρχεται σε μια νέα φάση όπου οι πολιτισμικοί μετασχηματισμοί συνεχίζονται μέσα από την δημιουργία μουσικών ρευμάτων που συνδυάζουν παραδοσιακά στοιχεία με σύγχρονες τάσεις. Παράλληλα, επιδιώκεται η απομυθοποίηση κάποιων χαρακτηριστικών του, όπως τα «ανατολίτικα» στοιχεία, τα οποία επηρεάζουν το ιστορικό και πολιτισμικό αφήγημα (Ζαϊμάκης, Γιάννης, 1999).²⁹

Η έννοια της «παράδοσης» αποκτά πολυπλοκότητα, καθώς πλέον δεν θεωρείται παθητικό απόθεμα της μνήμης, αλλά ζωντανό και δυναμικά εξελισσόμενο στοιχείο που αναδιατυπώνεται ανάλογα με τις κοινωνικές και ιδεολογικές ανάγκες κάθε εποχής (Hobsbawm, Eric. Terence, Ranger, 1983, Ζαϊμάκης, Γιάννης, 1999).³⁰

26. Tragaki, Dafni. (2007). *Rebetiko Worlds: Ethnomusicology and Ethnography in the City*. Cambridge Scholars Publishing.

27. Gauntlett, Stathis. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

28. Tragaki, Dafni. (2007). *Rebetiko Worlds: Ethnomusicology and Ethnography in the City*. Cambridge Scholars Publishing. / Πετρόπουλος, Ηλίας. (1968). *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος

29. Ζαϊμάκης, Γιάννης. (1999). *Καταγώγια ακμάζοντα: Παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στον Λάκκο Ηρακλείου, 1900-1940*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.

30. Γνωστός όρος από τους Hobsbawm & Ranger, 1983. [Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger (eds.). (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. (Επανεκδοση: 2012)] τον οποίο ο Ζαϊμάκης ενσωματώνει στη δική του ανάλυση. Ζαϊμάκης, Γιάννης. (1999). *Καταγώγια ακμάζοντα: Παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στον Λάκκο Ηρακλείου, 1900-1940*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.

ΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΟΥ 1980

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΔΙΣΚΟΥ ΤΑ «ΤΣΙΛΙΚΑ»

Η δεκαετία του 1980 αποτελεί σημείο καμπής για την πολιτική και πολιτισμική ιστορία της Ελλάδας. Η άνοδος του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία το 1981, με βασικό σύνθημα την κοινωνική αλλαγή, έφερε μια νέα θεώρηση του πολιτισμού ως χώρου έκφρασης των λαϊκών τάξεων και της συλλογικής μνήμης. Μέσα σε αυτό το κλίμα, η έννοια της πολιτισμικής δημοκρατικοποίησης κατέστη καθοριστική. Οι επίσημοι θεσμοί άρχισαν να προβάλλουν και να ενισχύουν μορφές λαϊκής δημιουργίας που μέχρι τότε βρίσκονταν στο περιθώριο ή στιγματιζόνταν ως «κατώτερες».

Το ρεμπέτικο, που για δεκαετίες είχε ταυτιστεί με το κοινωνικά αποκλεισμένο και το παραβατικό, γνωρίζει μια ριζική επαναξιολόγηση. Καλλιτέχνες όπως η Χάρης Αλεξίου, ο Γιώργος Νταλάρας και άλλοι της εποχής συμβάλλουν ενεργά στην αισθητική του αναβάθμιση και την αναβίωσή του μέσα από τη δισκογραφία και τις ζωντανές εμφανίσεις. Καθοριστικό ρόλο έπαιξε και η τεχνολογική πρόοδος στον χώρο της ηχογράφησης και η άνθηση της μουσικής βιομηχανίας καθώς επέτρεπαν τη μαζική πρόσβαση του κοινού σε ποιοτικά επεξεργασμένες εκδοχές παλαιών τραγουδιών, συμβάλλοντας στην αποδοχή τους από νέα ακροατήρια.

Η περίοδος αυτή δεν χαρακτηρίζεται απλώς από μια επιστροφή στο παρελθόν, αλλά από μια συνειδητή ανακατασκευή του παρελθόντος με όρους του παρόντος. Το ρεμπέτικο επανέρχεται ως πολιτισμικό κεφάλαιο, ενταγμένο πλέον σε νέα νοηματοδοτικά συμφραζόμενα.

Όπως υποστηρίζει η Holst, αυτή η επαναπρόσληψη λειτουργεί ως πράξη πολιτισμικής διαμεσολάβησης, ενώ κατά τον Gauntlett, η δισκογραφική αναπαράσταση του ρεμπέτικου κατά την περίοδο της αναβίωσης επιδιώκει να εξοικειώσει τον ακροατή με την «αυθεντική» ηχητική εμπειρία του είδους, χωρίς να καταφεύγει σε γραφικότητες ή εκσυγχρονιστικές υπερβολές. (Holst, Warhaft, G., 1994, Gauntlett, Stathis, 1985)³¹

Έτσι, το ρεμπέτικο τη δεκαετία 1980 δεν είναι απλώς ένα παλιό είδος που ξανακούγεται. Γίνεται σύμβολο συλλογικής ταυτότητας, χώρος επαναδιαπραγμάτευσης της ιστορικής μνήμης και, με όρους του Michel Foucault, μια μορφή μουσικής ετεροτοπίας, ένας "άλλος" πολιτισμικός χώρος, όπου το παρελθόν ενεργοποιείται δημιουργικά στο παρόν. (Foucault, Michel, 1967)³²

31. Holst-Warhaft, Gail. (1994). *Road to Rembetika: Music of a Greek Sub-culture*. Denise Harvey. / Gauntlett, Stathis. (1985). *Rebetika. Carmina Graeciae Recentioris*. Athens: Denise Harvey.

32. Foucault, Michel, (1967). *Of Other Spaces* (Heterotopias). / Τραγάκη, Δάφνη, (2006). *Άλλοι Ήχοι, Μουσική ετεροτοπία και Οριενταλισμός στο μετά – αποικιοκρατικό κόσμο*. Μουσική Ήχος Τόπος. Τετράδιο 1, σ.11-17. Εκδόσεις: Τ.Α.Π.Μ - ΤΕΙ Ηπείρου.

ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΩΣ «ΛΑΪΚΗ ΜΝΗΜΗ» ΚΑΙ «ΜΟΥΣΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ» Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΔΙΣΚΟΥ «ΤΑ ΤΣΙΛΙΚΑ»

Βάσει των παραπάνω κατανοούμε πια επανειλημμένα πως η μουσική, ως πολιτισμικό φαινόμενο, δεν είναι απλώς καλλιτεχνική έκφραση, αλλά φορέας ιστορικής εμπειρίας, συλλογικών μνημών και ταυτοτήτων. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσονται οι έννοιες της λαϊκής μνήμης και του μουσικού αρχείου. Αυτές οι έννοιες συνδέουν τη μουσική με τη συλλογική ιστορική συνείδηση και τις μορφές πολιτισμικής αναπαράστασης των κοινωνικών τάξεων και κοινοτήτων (Hobsbawm, Ranger, 1983-2012)³³.

Ο Eric Hobsbawm αναλύει τη λαϊκή μνήμη μέσα από την έννοια της «επινοημένης παράδοσης» (*invented tradition*), την οποία θεωρεί κοινωνικό και πολιτισμικό μηχανισμό που δημιουργεί ιστορική συνείδηση. Οι παραδόσεις δεν είναι πάντα αρχαίες ή αυθεντικές, αλλά συχνά επινοούνται, ή ανασυντίθενται για να εξυπηρετήσουν κοινωνικές ή πολιτικές ανάγκες, ενισχύοντας την ταυτότητα και τη συνοχή κοινωνικών ομάδων. Η λαϊκή μνήμη είναι ενεργός διαδικασία επαναπροσδιορισμού, μέσω πολιτισμικών πρακτικών όπως η μουσική και οι τελετές, δεν είναι παθητική αποθήκευση παρελθοντικών γεγονότων.

Η μνήμη, επομένως, λειτουργεί ως μέσο κοινωνικής συνοχής και ως πεδίο ιδεολογικής διαπραγμάτευσης. Ο Hobsbawm υποστηρίζει ότι οι μνήμες και οι παραδόσεις μπορούν να ενισχύσουν είτε την κυρίαρχη ιδεολογία είτε να αποτελέσουν εργαλεία αντίστασης, ανάλογα με το ποιος και πώς τις χρησιμοποιεί (Hobsbawm, Ranger, 1983-2012)³⁴.

Σε αυτό το πλαίσιο, η μουσική διατηρεί μνήμες κοινωνικών συγκρούσεων, πολιτικών γεγονότων και πολιτισμικών μετασχηματισμών και λειτουργεί ως μουσικό αρχείο, όχι μόνο μέσα από ηχογραφήσεις ή έγγραφα, αλλά κυρίως μέσω του πολιτισμικού περιεχομένου κάθε τραγουδιού: των ιστοριών, των ηθών, των γλωσσών και των εμπειριών που μεταφέρονται στους στίχους και στις μελωδίες (Koglin, Daniel, 2016, Gauntlett, Stathis, 1985).³⁵

33 Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger (eds.). (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. (Επανεκδοση: 2012)

34 Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger (eds.). (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. (Επανεκδοση: 2012)

Η αποτύπωση αυτής της λαϊκής μνήμης μέσα στην ηχογραφημένη μουσική δημιουργεί ένα ρευστό και βιωματικό πολιτισμικό αρχείο, συχνά σε αντίθεση με την επίσημη πολιτιστική πολιτική. Το ρεμπέτικο, ως ιδιαίτερη μορφή λαϊκής έκφρασης, αποτελεί ένα τέτοιο αρχείο με βαθιές ιστορικές και κοινωνικές ρίζες.

Ένα παράδειγμα αυτής της διαδικασίας είναι ο δίσκος «Τα Τσίλικά» (1983), στον οποίο η Χάρις Αλεξίου επανερμηνεύει παλιά ρεμπέτικα τραγούδια. Μέσα από αυτή τη μουσική αρχειοθέτηση, το παρελθόν επανέρχεται επιλεκτικά και αισθητικά ανανεωμένο.

Η πράξη αυτή φέρνει τη μουσική του περιθωρίου στο προσκήνιο της επίσημης πολιτισμικής σκηνής, η αρχειακή διάσταση, ωστόσο, δεν είναι ουδέτερη.

Η μουσική δεν είναι μόνο τεκμήριο, αλλά εργαλείο πολιτισμικής παραγωγής, διαμορφώνει ταυτότητες και οργανώνει τις κοινωνικές σχέσεις (Frith, Simon, 1996).³⁶ Η θεωρία της πολιτισμικής κατασκευής (Hobsbawm, Eric, Ranger, Terence, 1983-2012, Tragaki, Dafni, 2007)³⁷ υποδεικνύει ότι η επανερμηνεία του ρεμπέτικου συνοδεύεται από επιλογές και συμβολικές μετατοπίσεις, που το εντάσσουν σε ένα νέο εθνικό και πολιτιστικό πλαίσιο (Tragaki, Dafni, 2007).³⁸

Έτσι, μπορούμε και ηχητικά να διακρίνουμε πως το ρεμπέτικο ως μουσικό αρχείο, όπως παρουσιάζεται στον δίσκο, δεν καταγράφει απλώς το παρελθόν, το επανερμηνεύει και το εντάσσει εκ νέου στο παρόν, με νέο κοινωνικό και αισθητικό νόημα.

Μέσα από τις καταγραφές, την ανάλυση του δίσκου και τις συνεντεύξεις της Χάρις Αλεξίου, μπορούμε να έχουμε μια πιο καθαρή εικόνα της αντίληψης για το άλμπουμ, για την ίδια, αλλά και για τη λειτουργία του ως ένα είδος «εθνικού μουσικού αρχείου».

35 Koglin, Daniel. (2016). *Greek Rebetiko from a Psychocultural Perspective: Same Songs Changing Minds*. Farnham: Routledge (SOAS Studies in Music Series). / Gauntlett, Stathis. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

36. Frith, Simon. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

37. Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger (eds.). (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. (Επανεκδοση: 2012) / Tragaki, Dafni. (2007). *Rebetiko Worlds: Ethnomusicology and Ethnography in the City*. Cambridge Scholars Publishing. / Πετρόπουλος, Ηλίας. (1968). *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος

38. Tragaki, Dafni. (2007). *Rebetiko Worlds: Ethnomusicology and Ethnography in the City*. Cambridge Scholars Publishing. / Πετρόπουλος, Ηλίας. (1968). *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος

4. ΓΝΩΡΙΜΙΑ ΜΕ ΤΗ ΧΑΡΟΥΛΑ ΑΛΕΞΙΟΥ

Η ΧΑΡΙΣ ΑΛΕΞΙΟΥ: ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Η Χάρης Αλεξίου, γεννημένη ως Χαρίκλεια Ρουπάκα στη Θήβα το 1950, η πρώτη γυναίκα τραγουδίστρια σε πωλήσεις δίσκων στην ιστορία του ελληνικού τραγουδιού, ξεκίνησε την καριέρα της στις αρχές της δεκαετίας του 1970, συνεργάστηκε με κορυφαίους συνθέτες και στιχουργούς, όπως ο Απόστολος Καλδάρας, ο Μάνος Λοΐζος, ο Σταμάτης Σπανουδάκης, ο Νίκος Γκάτσος και ο Θάνος Μικρούτσικος, διαμορφώνοντας έτσι μια πολυεπίπεδη ερμηνευτική παρουσία. Η ίδια πιστεύει ότι το ελληνικό τραγούδι μέσα από τους ποιητές και τους μουσουργούς του, την οδήγησε στο να αγαπήσει και να κατανοήσει βαθύτερα τον πολιτισμό και την ιστορία του τόπου της,³⁹. Έχει συνεργαστεί σχεδόν με όλους τους μεγάλους τραγουδιστές, μουσικοσυνθέτες και στιχουργούς, παλαιότερους και νεότερους, είτε δισκογραφικά είτε σε μουσικές σκηνές, πίστες και συναυλίες.

Η πρώτη της δισκογραφική δουλειά ήταν με τον δίσκο «Μικρά Ασία», το 1972, του Απόστολου Καλδάρα και του Πυθαγόρα, όπου τραγούδησε μαζί με τον Γιώργο Νταλάρα. Ο δίσκος αυτός επανέφερε στο προσκήνιο τραγούδια με θεματολογία γύρω από τον μικρασιατικό ελληνισμό και περιλάμβανε στοιχεία από τα σμυρναίικα και τα πρώιμα λαϊκά ακούσματα. Η συμμετοχή της Αλεξίου ανέδειξε την εκφραστικότητά της και τη σύνδεσή της με αυτό το είδος, θέτοντας τις βάσεις για μια ιδιαίτερη καλλιτεχνική ταυτότητα που γεφυρώνει το λαϊκό, έντεχνο, παραδοσιακό και ρεμπέτικο τραγούδι.

Η ίδια αναφέρει σε πολλές συνεντεύξεις της πως η γιαγιά και η μαμά της ήταν από τη Σμύρνη, κόρη λαϊκού λαουτιέρη η μαμά της, γεγονός που την έφερε σε επαφή από πολύ μικρή με το εν λόγω ρεπερτόριο. Πολλά τραγούδια τα θυμάται να τα τραγουδάει η μαμά και η γιαγιά της και έτσι να τα μαθαίνει και άλλα από παλιές ταινίες και παλιούς δίσκους.

Απο την μεριά του πατέρα της, οφείλει τα πρώτα της ακούσματα γύρω από το δημοτικό τραγούδι. Στη Θήβα, μαζεύονταν γύρω από το τραπέζι με κρασί και ξεκινούσαν να τραγουδάνε. Εκείνη μικρή τότε δεν συμμετείχε αλλά παρακολουθούσε. Για εκείνη η Θήβα που μεγάλωσε συνδύαζε την «*ντόπια αυστηρότητα*», με την «*γλύκα και το κανάκεμα από την κοινότητα των Μικρασιατών*».⁴⁰

39. Από το επίσημο προσωπικό site της Χαρούλας Αλεξίου - (<https://alexiou.gr/live/>)

40. Από συνέντευξη της Χάρης Αλεξίου στη Δώρα Αναγνωστοπούλου, στις 20/12/2023. Εκπομπή: Mega Stories - Χαρούλα Αλεξίου, <https://www.youtube.com/watch?v=Zjhzomm1qYk&t=2s>. Youtube ανάρτηση: 23/9/2024

Ο «ΛΟΓΟΣ» ΤΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΑΡΘΡΑ ΚΑΙ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Με σκοπό να γνωρίσουμε κι άλλες πτυχές της Χάρις Αλεξίου αλλά και για τη σημασία που είχαν οι επανεκτελέσεις του δίσκου, έχουν απομαγνητοφωνηθεί κάποια αποσπάσματα απο το ιστορικό αφιέρωμα στην Χάρις Αλεξίου, στην εκπομπή «Μουσική Βραδιά», στον Γιώργο Παπαστεφάνου στο 1976, με την σπουδαία παρουσία της Ρόζας Εσκενάζυ. Ακολουθούν αποσπάσματα και από μεταγενέστερες συνεντεύξεις.

Η ίδια φαίνεται να θεωρείται «σύγχρονη αφηγήτρια του λαϊκού βιώματος» απο τον τρόπο που εκφράζονταν συνάδελφοι και δημοσιογράφοι της εποχής και χαίρει θερμής αποδοχής.

Σε συνέντευξη με τον Γιώργο Παπαστεφάνου⁴¹, το 1976 την ρωτάει:

Γ.Σ: *«Όταν τραγουδάς τα σμυρναίικα τραγούδια, δεν είναι μόνο στη φωνή σου, που προσπαθείς να πλησιάσεις το είδος, αλλά και στην έκφραση, δηλαδή, δίνεις τον τύπο της παλιάς λαϊκής τραγουδίστριας, ποιός σου το δίδαξε αυτό;»*

Χ.Α: *«Δεν μου το δίδαξε κανείς, αλλά όταν ήμουν παιδί ακόμα, πήγαινα έτσι εκεί στο χωριό σε κάτι πανηγύρια που έρχονταν τα μπουλούκια εκεί και τραγουδούσανε, αυτοί οι περιπλανώμενοι τραγουδιστές και τις έβλεπα έτσι που καθόντανε και παίζαν το ντέφι τους και τραγουδούσαν.*

Ε! από εκεί τα θυμάμαι αυτά.»

Μάλιστα σε άλλο σημείο αναφέρει πως,

Χ.Α: *«Μόλις είπα την Δημητρούλα μιλούσαν για την παραδοσιακή φωνή μου και τις γνήσιες ρίζες που σέρνω μέσα μου, κι όλα αυτά. Η αλήθεια είναι ξαφνιάστηκα, αν και μες το σπίτι μου τραγουδούσαμε όλοι και δημοτικό και σμυρναίικο κι αυτά. Αλλά συμβαίνει το άλλο, ότι μπορεί να γεννήθηκα σε αυτό το τραγούδι, αλλά δεν μεγάλωσα. Μεγάλωσα, δηλαδή, η γενιά μου άκουγε Χατζηδάκη, Θεοδωράκη, Σαββόπουλο, Ξαρχάκο και γι' αυτό μπορώ και τα τραγουδάω τα τραγούδια αυτά, γιατί είναι τα τραγούδια της γενιάς μου αυτά, είναι αυτά που με εκφράζουνε».*

41. Από συνέντευξη της Χάρις Αλεξίου στο Γιώργο Παπαστεφάνου, το 1976. Εκπομπή: Μουσική Βραδιά, (<https://www.youtube.com/watch?v=M2kPqifKgj0>), Youtube ανάρτηση: 30/12/2019

Ο Παπαστεφάνου της ζητάει να σταθούν λίγο παραπάνω στο σμυρναϊκό τραγούδι καθώς πιστεύει πως πολλά απο τα τραγούδια επανήλθαν στην συλλογική μνήμη απο την ίδια.

Γ.Π: «Αυτά ήταν ξεχασμένα και μας τα θύμησες», της λέει και η ίδια αποκρίνεται:

Χ.Α: «Δεν τα θύμησα εγώ τα σμυρναϊκά τραγούδια, μας τα τραγουδάει χρόνια τώρα η Σωτηρία Μπέλλον, η Χρυσάφη, από τον Βασίλη τον Τσιτσάνη τα ακούμε. Εμείς, κι όταν λέω εμείς εννοώ εμείς οι νέοι τραγουδιστές τα τραγουδούσαμε χρόνια στα μαγαζιά που δουλεύαμε και κάναμε μια σκέψη με το Γιώργο τον Νταλάρα, που ήταν περισσότερο δική του, να αφιερώσουμε μια ώρα στο ρεμπέτικο, στο σμυρναϊκό τραγούδι στην μπουάτ ε, αυτό κάναμε και μετά κάναμε και δίσκους.»

Η συζήτηση συνεχίζεται και την ρωτάει:

Γ.Π: «Τι γνώμη έχεις για κάποιους φανατικούς του ρεμπέτικου που ισχυρίζονται ότι οι νέοι τραγουδιστές, η γενιά σου, δεν θα έπρεπε να «αγγίζει» αυτά τα τραγούδια, ότι ανήκουν μόνο σε εκείνους που τα πρωτοτραγούδησαν.»

Χ.Α: «Ποιοί το λένε αυτό; Ξέρω, πολύ καλά, ότι όταν αγαπάς πάρα πολύ ένα τραγούδι έχεις κάθε δικαίωμα να το τραγουδήσεις. Και εμείς το αγαπάμε και γι αυτό το τραγουδάμε. Και εν πάση περιπτώσει, αν δεν το τραγουδήσουμε εμείς πως θα το γνωρίσει ο νέος κόσμος, τα νέα τα παιδιά;»

Γ.Π: «Θα μπορούσε βέβαια να υπάρξουν ανατυπώσεις των παλαιών δίσκων.»

Χ.Α: «Ναι αλλά όταν αυτά τα τραγούδια είναι κλεισμένα μέσα σε συλλογές;»

Γ.Π: «Άρα οι συλλέκτες οι ίδιοι τα κρατούν για τον εαυτό τους και δεν τα δίνουν πιο πέρα.»

Χ.Α: «Κοίταξε είναι πολύ ωραία η προσπάθεια αυτή που κάνουν και συγκεντρώνουν όλο αυτό το υλικό, γιατί είναι σπάνιο τώρα πια να το βρείς. Αλλά δεν θα έπρεπε να το γνωρίσει κι ο κόσμος, παρα να μείνει κλεισμένο ερμητικά μέσα σε μια συλλογή; Πάντως απ τους ανθρώπους που ξέρω εγώ δεν πιστεύουν τέτοια πράγματα.»⁴²

Η Χάρις Αλεξίου φαινόταν πως λάμβανε την αποδοχή του κόσμου και υπήρχε μια οικειότητα μεταξύ τους. Θυμάται και αναφέρει μια χαρακτηριστική στιγμή που κάποιος θαυμαστής της είπε, «είναι τόσο ελληνικό αυτό που κάνεις που μου αρέσει που είμαι Έλληνας» και προσθέτει, η ίδια «μεγάλο κοπλιμέντο».

42. Από συνέντευξη της Χάρις Αλεξίου στο Γιώργο Παπαστεφάνου, το 1976. Εκπομπή: Μουσική Βραδιά, (<https://www.youtube.com/watch?v=M2kPqifKgj0>), Youtube ανάρτηση: 30/12/2019

Ενδεχομένως η οικειότητα αυτή να οφείλεται στην αναγωγή της σε «εθνικό σύμβολο». Η φράση της «πώς θα τα μάθουν οι νέοι;» φανερώνει την ανησυχία της για τη συνέχεια της παράδοσης και την ανάγκη οι νεότερες γενιές να αναλάβουν τον ρόλο της συνέχισης της αφήγησης. Μέσα από αυτήν τη στάση, φαίνεται να βλέπει στους νέους το μέλλον για τη διάδοση της ελληνικής μουσικής παράδοσης, ενώ η ίδια αναγνωρίζει και το δικό της χρέος να συμβάλει στην ανάδειξη και διατήρησή της.

Σε άλλη συνέντευξη⁴³ που έδωσε το 2011 αναφέρει κάποιες από τις απόψεις τις γύρω από την «μουσική μας», όπως η ίδια λέει καθώς ετοιμαζόταν για κάποια συναυλία της στην Αυστραλία. Εκφράζοντας και πάλι την ανάγκη της για πολιτισμική συνέχεια.

«Όταν είσαι νέος, θέλεις να ανοίξεις τα φτερά σου και να συνδεθείς με πράγματα που είναι πιο μακριά από αυτό που ξέρεις, από εκεί που θέλεις να πετάξεις. Όταν ήμουν 16 χρονών, άκουγα τους Beatles και τους Rolling Stones. Αλλά μετά επέστρεψα στη μουσική μας. Είναι στο χέρι των Ελλήνων καλλιτεχνών να δημιουργήσουν την καλύτερη μουσική τους για να προσελκύσουν ξανά το νεότερο κοινό».

«...Δεν ξέρουμε πραγματικά τι θα φέρει το αύριο. Αυτές οι αλλαγές συμβαίνουν πολύ γρήγορα για να μπορέσουμε ως καλλιτέχνες να καταλάβουμε πώς να τις ερμηνεύσουμε στη μουσική μας. Ένας καλλιτέχνης πρέπει να βρει φως στο σκοτάδι και αυτή τη στιγμή, πρέπει να περιμένουμε για να δούμε το φως».

«...Θα αναγκαστούν να κοιτάζουν μέσα τους, να δοκιμάσουν νέα πράγματα. Οι άνθρωποι που μπορούν να παλέψουν σε καιρούς σαν κι αυτούς είναι που μπορούν να αντέξουν στη δοκιμασία του χρόνου. Η καλύτερη μουσική έχει γεννηθεί μέσα από δύσκολους καιρούς».

«...Αυτό το πρόγραμμα έχει δοκιμαστεί σε όλη την Ευρώπη και είναι ένα από τα καλύτερα προγράμματα που έχω κάνει. Δεν επέλεξα με βάση το τι ήταν παλαιότερο, τι ήταν καινούργιο, αλλά με βάση το συναίσθημα του τραγουδιού.

Οι Έλληνες εκτός Ελλάδας δεν θέλουν να ακούσουν ένα τραγούδι μόνο και μόνο επειδή είναι στη μόδα, θέλουν να ακούσουν τα πιο κλασικά τραγούδια».

43. Συνέντευξη της Χάρις Αλεξίου στη Δέσποινα Μέρη το 16/11/2011. *Νέος Κόσμος, The Hellenic Perspective, since 1957*, Ιστοσελίδα: (<https://neoskosmos.com/en/2011/11/16/life/music/all-hail-haroula/>)

«...Ζητώ ένα πράγμα από τους θαυμαστές μου. Να φέρουν την ελληνική μουσική στη νεότερη γενιά. Σιγά σιγά, η πραγματικότητα του να είσαι δεύτερης, τρίτης, ακόμη και τέταρτης γενιάς Έλληνας στην Αυστραλία θα γίνει αισθητή. Χωρίς μουσική, η ελληνική γλώσσα θα χαθεί. Έχουμε πολύ όμορφο κοινό. Έλληνες σε όλο τον κόσμο θα τραγουδήσουν μαζί σας, θα συνδεθούν μαζί σας. Το ελληνικό κοινό δεν μπορείς να το συγκρίνεις με πουθενά αλλού».

Βλέπουμε εδώ ξανά, το ενδιαφέρον της για τη διάδοση της ελληνικής μουσικής παράδοσης και την εναπόθεση της στους νέους, ως μέσο διατήρησης και ανάδειξης της πολιτισμικής μας κληρονομιάς.

Σημείωμα της ίδιας στο ένθετο του δίσκου «Τα Τσίλικά»:

«Ακούγοντας τα τραγούδια από την αρχή τα νοιώθω σαν κεριά που καίνε ακόμα. Περνάω το χέρι μου πάνω από την φλόγα τους και θέλω να αισθανθώ το κάψιμο της. Είναι όλα ζωντανά, ακόμα κι αυτά που δεν τα πήρα παντού μαζί μου όπου ταξίδεψα τη φωνή μου. Οι συνθέτες, οι στιχουργοί, οι μουσικοί τους, ανάγλυφες μορφές. Τα χρόνια τους, τα χρόνια μου, οι μνήμες μας. Το φωτεινό τους παρόν, μου έδειχνε τον δρόμο στο μέλλον. Δουλέψαμε μαζί, γίναμε φίλοι (πόσοι πολλοί άνθρωποι τελικά, φτιάχναμε μια πολιτεία αν μαζευόμαστε ξανά). Ακούγοντας τα τραγούδια από την αρχή, αφήνω να σκάσει πάνω μου, ένα κύμα ευγνωμοσύνης. Για ότι μου χάρισε το τραγούδι και οι άνθρωποί του».

Χάρις Αλεξίου

4. Ο ΔΙΣΚΟΣ - «ΤΑ ΤΣΙΛΙΚΑ» ΤΗΣ ΧΑΡΟΥΛΑΣ «ΠΑΛΙΑ ΛΑΪΚΑ ΑΠΟ ΤΟ 1900–1945»

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΔΙΣΚΟΥ « ΤΑ ΤΣΙΛΙΚΑ »

Κυκλοφορία: Μίνος / Έτος: Απρίλη του 1983

Παραγωγή: Αχιλλέα Θεοφίλου

Ηχογράφηση: Columbia με ηχολήπτες τους Στέλιο Γιαννακόπουλο και Μίμη Καννή.

Ενορχήστρωση - Μουσική Επιμέλεια: Χρήστος Νικολόπουλος

Μπουζούκι, Τζουρά και Μπαγλαμά: Χρήστος Νικολόπουλος

Λαούτο, Μπουζούκι και Τζουρά: Μάκης Μαυρόπουλος

Βιολί: Γιώργος Κόρος

Κιθάρα: Μπάμπης Μαλλίδης

Κιθάρα - μπαγλαμά: Στέλιος Καρύδας

Ακορντεόν: ο Φαίδων Λιονουδάκης

Σαντούρι: Τάκης Σούκας

Κόντρα Μπάσο: Γιάννης Αγαπητός

Κρουστά: Σπύρος Λιβιεράτος

Φωνές: Αγάθωνα Ιακωβίδη, Γιώργου Σαρρή και Θόδωρου Παπαδόπουλου

Παρότι κάποιος θα μπορούσε εύκολα πλέον να εντοπίσει βασικές πληροφορίες για τα τραγούδια και τους συντελεστές του δίσκου «Τα Τσίλικά», κρίθηκε σημαντικό, στο πλαίσιο αυτής της εργασίας, να αναφερθούν, με σκοπό να παρατηρήσουμε το δίσκο αναφορικά με τη σύνθεση των συμμετεχόντων αλλά και τη βαθύτερη πρόθεση πίσω από την παραγωγή του δίσκου.

Η συμβολή του Εθνομουσικολόγου Παναγιώτη Κουνάδη, υπήρξε σημαντική γι' αυτό το άλμπουμ, καθώς παραθέτει στο ένθετο του βιογραφικά στοιχεία των συνθετών, πληροφορίες για τα τραγούδια αλλά και ένα απόσπασμα δικό του που μας τοποθετεί στο όραμα και τη σημασία αυτού του δίσκου.

Ξεκινώντας από την επιλογή του τίτλου, μιλάμε για μια ιδέα του Λευτέρη Παπαδόπουλου που μόνο τυχαία δεν ήταν. Ο όρος «Τσίλικά», προερχόμενος από την τουρκική λέξη *cil*, δηλώνει κάτι εκλεκτό, προσεγμένο και αυθεντικό, χαρακτηρισμοί που αποτυπώνουν εύστοχα τον χαρακτήρα του δίσκου. Φαίνεται πως δεν πρόκειται απλώς για μια σύγχρονη επανεκτέλεση παλαιών λαϊκών τραγουδιών, αλλά για μια προσπάθεια αποτύπωσης της συναισθηματικής και πολιτισμικής τους βαρύτητας, με σεβασμό στην ιστορική τους διάσταση.

Παρά τον υπότιτλο «Παλιά λαϊκά από το 1900–1945», στο διπλό αυτό άλμπουμ περιλαμβάνονται και κομμάτια που ανάγονται στα τέλη του 19ου αιώνα, επιβεβαιώνοντας την πρόθεση για βαθιά και ουσιαστική αναδρομή.

Τέλος, τόσο το ίδιο το ένθετο του δίσκου, η διαδικτυακή πλατφόρμα Discogs⁴⁴, που έχει ψηφιοποιήσει το ένθετο, όσο και η δημοσίευση του Θανάση Γιώγλου στο περιοδικό *Όγδοο* προσφέρουν σημαντικές πληροφορίες για την παραγωγή και όλους τους συντελεστές που συνέβαλαν στη δημιουργία αυτού του δίσκου. (Θανάση Γιώγλου στο περιοδικό *Όγδοο*, 21/05/2012)⁴⁵

Παρατηρώντας τους συντελεστές του δίσκου βλέπουμε πληθωρικό οργανολόγιο, το οποίο αντανakλά την αισθητική και την παραγωγική νοοτροπία της εποχής, επιχειρώντας έναν συνδυασμό του παλιού με το καινούργιο. Το μουσικό σύνολο δεν περιορίζεται στη λιτή οργανική σύνθεση των αρχικών ρεμπέτικων ηχογραφήσεων, ούτε όμως υιοθετεί σύγχρονα ηλεκτρικά όργανα (όπως πλίκτρα ή ηλεκτρική κιθάρα), που θα μπορούσαν να αλλοιώσουν την αισθητική πρόθεση της «αυθεντικότητας».

Αξίζει να σημειωθεί το γεγονός, ότι ο Χρήστος Νικολόπουλος, δεξιότηχνης του τετράχορδου μπουζουκιού, υπογράφει και την ενορχήστρωση του δίσκου, αναλαμβάνοντας πλήρως την καλλιτεχνική επιμέλεια. Η συμβολή του υπήρξε καθοριστική για το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα, καθώς φαίνεται να διατήρησε μια ισορροπία ανάμεσα στις πρώτες εκτελέσεις και στις αισθητικές απαιτήσεις της νέας εποχής.

44. Discogs - <https://www.discogs.com/release/8090282-%CE%A7%CE%AC%CF%81%CE%B9%CF%82-%CE%91%CE%BB%CE%B5%CE%BE%CE%AF%CE%BF%CF%85-%CE%A4%CE%B1-%CE%A4%CF%83%CE%AF%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%B1>

45. Άρθρο του Θανάση Γιώγλου στο περιοδικό *Όγδοο*, στις 21/05/2012 με τίτλο: *Χάρης Αλεξίου "Τα Τσίλικά"* - <https://www.ogdoo.gr/diskografia/diskoi-pou-den-ksexasa/xaris-aleksioy-ta-tsilika> / συλλεκτικό video με τραγούδια του δίσκου σε συναυλία της εποχής : <https://www.youtube.com/watch?v=Y8AaqnIBGEQ>

Η αναβίωση του ρεμπέτικου όπως προκύπτει μέσα από τις επανεκτελέσεις, δεν συνίσταται στην παθητική αναπαραγωγή της «παράδοσης», αλλά στην ένταξή της σε νέο πολιτισμικό πλαίσιο, με ενεργή συμμετοχή των σύγχρονων εκφραστών της, που της αποδίδουν νέο περιεχόμενο, (Σηφάκης, Γρηγόρης, Μ., 1976–77)⁴⁶

Οι αποδόσεις των τραγουδιών χαρακτηρίζονται από χορευτικότητα, σταθερό σχετικά τέμπο, καθαρό και γεμάτο ήχο, ενώ η ενορχήστρωση αποφεύγει τις υπερβολές, παρόλο που υπήρχαν πλέον τεχνικές και τεχνολογικές δυνατότητες για κάτι τέτοιο. Η προσέγγιση του Νικολόπουλου φαίνεται να εστιάζει στην αίσθηση του μέτρου και της «αυθεντικής» έκφρασης, αποδίδοντας τα τραγούδια με σεβασμό, μέσα από μια σύγχρονη αισθητική.

Φαίνεται πως την ίδια ισοροπία κράτησε και η Χαρούλα Αλεξίου στις επιτελέσεις του δίσκου. Πολλοί γνώρισαν για πρώτη φορά τα τραγούδια του δίσκου δια στόματος Χαρούλας Αλεξίου και κάποια παίζονται παντού μέχρι και σήμερα.

Παραθέτω και το κείμενο του Παναγιώτη Κουνάδη, από το ένθετο του δίσκου, με τα λεγόμενα του⁴⁷

«Η επαναφορά στη σύγχρονη μουσική των λαϊκών κοινωνικών στρωμάτων, των τραγουδιών μιας εποχής τόσο κοντινής αλλά ταυτόχρονα τόσο αποκλεισμένης, από τη γνώση των νεωτέρων γενεών, πέρα από το να αποτελεί ένα καθήκον, γι' αυτούς που έχουν τη δυνατότητα της συμβολής σ' αυτή την επαναφορά, είναι ταυτόχρονα και μία πράξη αναγκαία για να γεφυρωθεί ένα χάσμα, ένα χάσμα που περίτεχνα δημιουργήθηκε στο χώρο της λαϊκής μουσικής αυτού του τόπου από τις κάθε λογής, βίαιες ή μη εξωγενείς επεμβάσεις των τελευταίων πενήντα χρόνων στον τόπο αυτό, από τη μεταξική λογοκρισία στο στίχο και τη μουσική μέχρι την επικράτηση των υποπροϊόντων της υπερατλαντικής μητρόπολης.

Η επαναφορά αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία όταν περνά μέσα από τη φωνή μιας σύγχρονης σπουδαίας λαϊκής τραγουδίστριας κι όταν δόθηκε ιδιαίτερη προσπάθεια να αποδοθεί με τη μεγαλύτερη δυνατή προσέγγιση το «ύφος» των τραγουδιών αυτών.

46. Σηφάκης, Γρηγόρης, Μ. (1988). *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

47. Άρθρο του Θανάση Γιώγλου στο περιοδικό *Όγδοο*, στις 21/05/2012 με τίτλο: *Χάρις Αλεξίου "Τα Τσίλικα"* - <https://www.ogdoo.gr/diskografia/diskoi-pou-den-ksexasa/xaris-aleksioy-ta-tsilika>

Στο άλμπουμ αυτό περιλαμβάνονται μία σειρά από τραγούδια που επιλεχτήκανε μέσα χίλια περίπου της περιόδου 1900-1940 και του ύφους αυτού. Έχουν όλα ένα κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα: Σχετίζονται με την Μικρά Ασία.

Είτε σαν παραδοσιακά τραγούδια της Σμύρνης και της Πόλης, είτε σαν τραγούδια μικρασιατών συνθετών, που ήρθαν στην Ελλάδα μετά την καταστροφή του 1922 και τα δημιούργησαν εδώ.

Μέσα από το μικρό αλλά χαρακτηριστικό δείγμα μπορεί κανείς να δει την πορεία του είδους αυτού που ονομάστηκε «σμυρνέικο τραγούδι» από την εμφάνισή του στα τέλη του προηγούμενου αιώνα, μέχρι και την εξαφάνισή του, γύρω στα 1940-1945, οπότε μια σειρά γεγονότων, όπως η λογοκρισία στη μουσική και ο εξευρωπαϊσμός του λαϊκού τραγουδιού, η δυσκολία στην διατήρηση των δύσκολων παραδοσιακών οργάνων της Μικράς Ασίας και η βιολογική εξαφάνιση κατά τη διάρκεια της κατοχής των βασικών συνθετών, τραγουδιστών και οργανοπαικτών του είδους αυτού, οδήγησε στον “κοινωνικό θάνατο” το μουσικό-ποιητικό αυτό είδος.

Σήμερα με την ευκαιρία αυτής της επαναφοράς νομίζω ότι για μια ακόμα φορά πρέπει να επισημάνω την αναγκαιότητα για τη γεφύρωση αυτού του χάσματος.»

Είναι σαφές πως ο Παναγιώτης Κουνάδης βλέπει τη δημιουργία του δίσκου ως μια πράξη ιστορικής και πολιτισμικής αποκατάστασης του σμυρνέικου τραγουδιού, που είχε περιθωριοποιηθεί για δεκαετίες λόγω λογοκρισίας, πολιτισμικής αλλοτρίωσης και ιστορικών συνθηκών. Αυτός άλλωστε ήταν και η βασικός του αντίλογος με τον Δαμιανάκο, που πίστευε πως το ρεμπέτικο αναπτύχθηκε στα καταγώγια μεταξύ των παρανόμων, και δεν έχει ρίζες στην Μ. Ασία. Η επαναφορά αυτών των τραγουδιών μέσα από τη φωνή μιας σύγχρονης λαϊκής τραγουδίστριας, όπως η Χάρις Αλεξίου, φαίνεται να αποτελεί για τον ίδιο αναγκαία πολιτισμική παρέμβαση με στόχο τη γεφύρωση του χάσματος μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, χωρίς να προδίδεται το ύφος και η αυθεντικότητα του είδους καθώς και στην διάδοση του τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό ως αυθεντικό δείγμα της ελληνικής ταυτότητας.

Το ρεμπέτικο, όπως συμβαίνει με πολλά πολιτισμικά στοιχεία του ελληνικού παρελθόντος, έχει επηρεαστεί από ιδεολογικά πλαίσια που συνδέουν τη λαϊκή μουσική με ζητήματα ταυτότητας και συνέχειας με την ιστορική μνήμη (Ζαϊμάκης, 1999)⁴⁸.

48. Ζαϊμάκης, Γιάννης. (1999). *Καταγώγια ακμάζοντα: Παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στον Λάκκο Ηρακλείου, 1900-1940*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.

ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΟΥ ΔΙΣΚΟΥ

1. **Μπαρμπαγιαννακάκης** (Παραδοσιακό)
2. **Κατωματού** (Ι. Δραγάτσης)
3. **Αερόπλανο θα πάρω** (Π. Τούντας) Συμμετέχει ο Αγάθωνας Ιακωβίδης
4. **Έμαθα πως είσαι μάγκας** (Νέοι χασικλήδες) (Παραδοσιακό)
5. **Σε γελάσανε** (Κ. Σκαρβέλης)
6. **Μη μου χαλάς τα γούστα μου** (Παραδοσιακό)
7. **Αμάν Κατερίνα μου** (Π. Τούντας)
8. **Ας μη ξημέρωνε ποτέ** (Απ. Χατζηχρήστος-Κ. Μάνεσης)
9. **Της το βγάλανε** (Β. Παπάζογλου)
10. **Λιλή η σκανταλιάρη** (Π. Τούντας)
11. **Μόρτισσα της Κοκκινιάς** (Κ. Καρίπης)
12. **Τηλεγράφημα στην Κάρμεν** (Π. Τούντας)
13. **Γιαλέλι** (Παραδοσιακό)
14. **Γλυκοβραδιάζει** (Απ. Χατζηχρήστος)
15. **Μη μου λες πως δεν πονάω** (Κ. Σκαρβέλης)
16. **Δυο μάγκες μες στη φυλακή** (Κ. Τζόβενος)
17. **Μάγκικο** (Κ. Καρίπης)
18. **Μ' έμπλεξε ένας μόρτης** (Π. Τούντας)
19. **Μπουρνοβαλιός μανές** (Παραδοσιακό)
20. **Θα μεθώ και θα τα σπάω** (Μπελαλής καρσιλαμάς) (Ι. Δραγάτσης)
21. **Κρασοπίνω** (Γρ. Ασίκης)
22. **Ναζιάρη μου** (Π. Τούντας)
23. **Πες το ναι** (Κ. Σκαρβέλης)
24. **Παγκρατιώτισσα** (Π. Τούντας)
25. **Ο μάγκας** (Παραδοσιακό)

6. Η ΕΡΕΥΝΑ

ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η παραπάνω σειρά παρουσιάζει τα τραγούδια όπως ηχογραφήθηκαν και κυκλοφόρησαν το 1983 στον διπλό δίσκο **«Τα Τσίλικά – Παλιά λαϊκά από το 1900–1945»**.

Παρότι κάθε τραγούδι διαθέτει τη δική του ιδιαίτερη αξία, και παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, η φωνητική καταγραφή επτά (7) τραγουδιών από το σύνολο των είκοσι πέντε (25) ηχογραφήσεων της παρούσας έρευνας, βασίστηκε σε τραγούδια που παρουσιάζουν πιο έντονα σμυρναίικα χαρακτηριστικά, όσο και στο προσωπικό ενδιαφέρον για τη δομή και την τροπικότητά τους. Αυτά είναι το 2, 6, 10, 13, 17, 18, 24.

1) **Καμωματού** (Ι. Δραγάτσης)

2) **Μη μου χαλάς τα γούστα μου** (Παραδοσιακό)

3) **Λιλή η σκανταλιέρα** (Π. Τούντας)

4) **Γιαλέλι** (Παραδοσιακό)

5) **Μάγκικο** (Κ. Καρίτης)

6) **Μ' έμπλεξε ένας μόρτης** (Π. Τούντας)

7) **Παγκρατιώτισσα** (Π. Τούντας)

ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΛΑΙΚΩΝ ΔΡΟΜΩΝ ΚΑΙ ΡΥΘΜΙΚΩΝ ΣΧΗΜΑΤΩΝ

Ακολουθεί πίνακας με τους μουσικούς δρόμους⁴⁹ και τα ρυθμικά σχήματα⁵⁰ των ηχογραφήσεων που καταγράφηκαν στην παρούσα εργασία.

ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΛΑΙΚΩΝ ΔΡΟΜΩΝ ΚΑΙ ΡΥΘΜΙΚΩΝ ΣΧΗΜΑΤΩΝ

Καρωματού (Ι. Δραγάτσης)	ΚΑΡΣΙΛΑΜΑΣ 9/8	ΧΙΤΖΑΣΚΙΑΡ
------------------------------------	----------------	------------



Μη μου χαλάς τα γούστα μου (Παραδοσιακό)	ΜΠΑΓΙΟ 2/4	ΧΙΤΖΑΖ
--	------------	--------



Λιλή η σκανταλιέρα (Π. Τούντας)	ΑΡΓΟ ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ 4/4	ΧΙΤΖΑΖ – ΣΑΜΠΑ
---	---------------------	----------------



⁴⁹ Ανδρίκος, Νίκος. (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι: Σχεδιάσμα λαϊκής τροπικής θεωρίας*. Αθήνα: Τόπος – Motivo Εκδοτική.

⁵⁰ Παύλου, Λευτέρης. (2007). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: Μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς* (+CD). Εκδόσεις: Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής / Fagotto Books

Γιαλέλι (Παραδοσιακό)	ΑΡΓΟ ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ 4/4	ΝΙΑΒΕΝΤ – ΡΑΣΤ
---------------------------------	---------------------	----------------

ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ



Μάγκικο (Κ. Καρίπης)	ΧΑΣΑΠΙΚΟ 4/4	ΧΙΤΖΑΖ
--------------------------------	--------------	--------

ΧΑΣΑΠΙΚΟ



Μ' έμπλεξε ένας μόρτης (Π. Τούντας)	ΑΡΓΟ ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ 4/4	ΧΙΤΖΑΖ – ΣΑΜΠΑ
---	---------------------	----------------

ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ



Παγκρατιώτισσα (Π. Τούντας)	ΑΡΓΟ ΣΥΡΤΟ 7/8	ΧΙΤΖΑΖ
---------------------------------------	----------------	--------

ΣΥΡΤΟ



ΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Στο παρόν κεφάλαιο πραγματοποιείται σύντομη τροπική ανάλυση των λαϊκών δρόμων που εμφανίζονται στις ηχογραφήσεις του δίσκου «Τα Τσίλικα», όπως αυτές καταγράφηκαν και μελετήθηκαν στην παρούσα εργασία.

Τα στοιχεία τα οποία θα αναφέρουμε για την ανάδειξη της τροπικότητας κάθε δρόμου είναι η βάση παραγωγής, οι υπομονάδες (τετράχορδα – πεντάχορδα), η μελωδική πορεία, τροπική συμπεριφορά, προσαγωγέας και δεσπόζουσες βαθμίδες. Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε και για την εναρμόνιση των λαϊκών δρόμων ωστόσο θα παραμείνουμε στα παραπάνω καθώς στην παρούσα εργασία μελετάμε μια μονοφωνική προσέγγιση των δρόμων. Αυτό φυσικά δεν σημαίνει ότι δεν αφορά το αρμονικό περιβάλλον την φωνητική απόδοση, ωστόσο αφήνουμε αυτό το χώρο ανοιχτό για περαιτέρω έρευνα.⁵¹

ΧΙΤΖΑΣΚΙΑΡ

(ΚΑΜΩΜΑΤΟΥ)

Το Χιτζασκιάρ επειδή παρουσιάζει χρωματικές υπομονάδες συχνά μπερδεύεται η βάση παραγωγής του με του Χιτζάζ. Ενώ το Χιτζάζ δομείται στη νότα ΡΕ, το Χιτζασκιάρ δομείται στη νότα ΝΤΟ (βαθμίδα Ράστ) και πιο συγκεκριμένα στην αντιφωνία ΝΤΟ' (βαθμίδα Γκερντανιέ) και ακολουθεί καθοδική πορεία. Ο προσαγωγέας βρίσκεται σε απόσταση ημιτονίου από τη βάση παραγωγής (ΣΙ – ΝΤΟ) με δεσπόζουσες βαθμίδες την 4η και την 5η βαθμίδα. Παρά τις χρωματικές του υπομονάδες πάνω από την αντιφωνία (ΝΤΟ'), το πιο πιθανό είναι να αναπτύξει υπομονάδα Μπουσελίκ, (ελάχιστο υπομονάδα).

Η διαστηματική ακολουθία του Χιτζασκιάρ είναι:

4χορδο Χιτζάζ στο Γκερντανιέ (Ντο') - 5χορδο Χιτζάζ από το Νεβά (Σολ), ως και το Ράστ (Ντο).

ΝΤΟ' – ΣΙ – ΛΑ ύφεση – ΣΟΛ || ΣΟΛ – ΦΑ – ΜΙ – ΡΕ ύφεση – ΝΤΟ

ή μπορούμε να το συναντήσουμε με κινησιολογία:

5χορδο Νικρίζ από το Γκερντανιέ (Ντο') ως το Τσαργκιάχ (Φα) - 4χορδο Χιτζάζ ως το Ράστ (Ντο).

ΝΤΟ' – ΣΙ – ΛΑ ύφεση – ΣΟΛ – ΦΑ || ΦΑ – ΜΙ – ΡΕ ύφεση - ΝΤΟ

51. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τους δρόμους αλλά και την εναρμόνιση βλ. Ανδρίκος, Ν. (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι: Σχεδιάγραμμα λαϊκής τροπικής θεωρίας*. Αθήνα: Τόπος – Motivo Εκδοτική.

ΧΙΤΖΑΖ

(ΜΗ ΜΟΥ ΧΑΛΑΣ ΤΑ ΓΟΥΣΤΑ / ΜΑΓΚΙΚΟ / ΠΑΓΚΡΑΤΙΩΤΙΣΣΑ)

Το Χιτζάζ έχει βασική χρωματική υπομονάδα και δομείται στη νότα PE. Άλλωτε το συναντάμε ως 4χορδο και άλλωτε ως 5χορδο και ο προσαγωγέας βρίσκεται σε απόσταση μείζονος τόνου απο τη βάση παραγωγής (NTO – PE).

Η συμπεριφορά του Χιτζάζ είναι μικτή καθώς μπορεί να είναι και ανοδική και καθοδική και να παρουσιάσει χρωματική και διατονική συμπεριφορά.

Η διαστηματική ακολουθία του Χιτζάζ είναι:

4χορδο Χιτζάζ

PE – MI ύφεση – ΦΑ δίεση – ΣΟΛ

ή 5χορδο Χιτζάζ

PE – MI ύφεση – ΦΑ δίεση – ΣΟΛ – ΛΑ

Και μπορούμε να συναντήσουμε σύναψη με:

1) 4χορδο Χιτζάζ απο το ΛΑ - (θεμελίωση χρωματικής υπομονάδας Χιτζάζ στην 5η βαθμίδα)

ΛΑ – ΣΙ ύφεση – NTO δίεση – PE

2) 4χορδο Χιτζάζ απο το PE (τονική) με καθοδική πορεία

PE – NTO δίεση – ΣΙ ύφεση – ΛΑ

ή 5χορδο Νικρίζ απο το PE (τονική) με καθοδική πορεία.

PE – NTO δίεση – ΣΙ ύφεση – ΛΑ – ΣΟΛ

Σε αυτή την περίπτωση λόγω της καθοδικής κίνησης και της δημιουργίας χρωματικής υπομονάδας απο την βασική τονική PE, ο προσαγωγέας μεταβάλλεται και γίνεται ημιτόνιο (NTO δίεση – PE), η περίπτωση Ζιργκιουλέ.

3) 5χορδο Ράστ (Θεμελίωση υπομονάδας Ράστ απο την 4η βαθμίδα με ανοδική κίνηση)

ΣΟΛ – ΛΑ – ΣΙ – ΝΤΟ – ΡΕ

4) 5χορδο Μπουσελίκ (Θεμελίωση ελάσσονος υπομονάδας Μπουσελίκ απο την 8η (Ρε') με καθοδική κίνηση)

ΡΕ' – ΝΤΟ – ΣΙ ύφεση – ΛΑ – ΣΟΛ

Στην περίπτωση του Χιτζάζ καθοριστικό ρόλο παίζει η 6η βαθμίδα (ΣΙ) καθώς ανάλογα με την θέση του διαμορφώνει την συμπεριφορά του δρόμου σε μείζονα ή ελάσσονα. Συγκεκριμένα μπορεί να ανεβεί απο το 4χορδο του Χιτζάζ με ΣΙ φυσικό εμφανίζοντας κίνηση Ράστ, (περίπτωση 3), και να κατέβει με ΣΙ ύφεση, εμφανίζοντας κίνηση Μπουσελίκ, (περίπτωση 4).

Έτσι έχουμε:

ΡΕ – ΜΙ ύφεση – ΦΑ δίεση – ΣΟΛ || ΣΟΛ – ΛΑ – ΣΙ – ΝΤΟ – ΡΕ (ανοδική κίνηση)

ΡΕ' – ΝΤΟ – ΣΙ ύφεση – ΛΑ – ΣΟΛ || ΣΟΛ – ΦΑ δίεση – ΜΙ ύφεση – ΡΕ (καθοδική κίνηση)

5) Θεμελίωση τριχόρδου Σεγκιά στην 6η βαθμίδα (Εβίτζ) με όξυνση της 5ης

ΣΙ – ΝΤΟ – ΡΕ

ΛΑ δίεση (όξυνση 5ης) – ΣΙ – ΝΤΟ – ΡΕ

Έτσι έχουμε:

ΡΕ – ΜΙ ύφεση – ΦΑ δίεση – ΣΟΛ – ΛΑ δίεση (όξυνση 5ης) – ΣΙ – ΝΤΟ – ΡΕ

Συνδυασμοί συνοπτικά:

ΧΙΤΖΑΖ – ΧΙΤΖΑΖ (στην 5η)

ΧΙΤΖΑΖ – ΡΑΣΤ (ανιούσα κίνηση) / ΜΠΟΥΣΕΛΙΚ – ΧΙΤΖΑΖ (κατιούσα κίνηση)

ΧΙΤΖΑΖ – ΣΕΓΚΙΑ ΣΤΟ ΕΒΙΤΖ (6η)

και κάτω απο την βασική τονική: ΧΙΤΖΑΖ ή ΝΙΚΡΙΖ

ΧΙΤΖΑΖ / ΣΑΜΠΑ

(ΛΙΛΗ Η ΣΚΑΝΤΑΛΙΑΡΑ – Μ' ΕΜΠΛΕΞΕ ΕΝΑΣ ΜΟΡΤΗΣ)

Στην περίπτωση αυτή θα αναλύσουμε την τροπική συμπεριφορά του Σαμπά για περισσότερες λεπτομέρειες του Χιτζάζ μπορεί να ανατρέξει κανείς παραπάνω.

Στην περίπτωση του Σαμπά έχουμε την σύνδεση ευέλικτης 3χορδικής διατονικής υπομονάδας με σύναψη 4χορδου ή 5χορδου Χιτζάζ. Χαρακτηρίζεται ευέλικτη καθώς η 2η βαθμίδα (ΜΙ), κινείται ελεύθερα κατα τον τύπο Ουσάκ.

Το Σαμπά μπορούμε να το κατανοήσουμε καλύτερα ως λαϊκό δρόμο που αναπτύσσει συμπεριφορά αυτόνομη κατά τα πρότυπα του Χιτζάζ (είτε 4χόρδου ΦΑ – ΣΙ ύφεση, είτε 5χόρδου ΦΑ – ΝΤΟ), αλλά μια 3η πάνω από την βάση θεμελίωσης του. Δηλαδή η βάση θεμελίωσης του Σαμπά είναι το ΦΑ.

Έτσι έχουμε:

Ευέλικτη τριχορδική διατονική υπομονάδα – 4χορδο ή 5χορδο Χιτζάζ

ΡΕ – ΜΙ – ΦΑ || ΦΑ – ΣΟΛ ύφεση – ΛΑ – ΣΙ ύφεση – (ΝΤΟ)

Συχνό φαινόμενο αποτελεί και η πρόσμιξη του Σαμπά με άλλους δρόμους όπως του Χιτζάζ και του Χουσεινί. Σε αυτές τις περιπτώσεις έχουμε υπερτόνιση της 3ης βαθμίδας με σκοπό την ανάδειξη της χρωματικής εκδοχής του Σαμπά πάνω απο το ΦΑ.

5χορδο Χιτζάζ – 4χορδο Χιτζάζ

ΦΑ – ΣΟΛ ύφεση – ΛΑ – ΣΙ ύφεση – ΝΤΟ || ΝΤΟ – ΡΕ ύφεση – ΜΙ – ΦΑ

ΝΙΑΒΕΝΤ / ΡΑΣΤ

(ΓΙΑΛΕΛΙ)

Το Νιαβέντ (Νεβεσέρ) αποτελεί χαρακτηριστικό λαϊκό δρόμο στο αστικό λαϊκό τραγούδι του Μεσοπολέμου. Η βάση θελελίωσης του είναι το Ντο (Ράστ) και κινείται χρωματικά μέχρι και την αντιφωνία. Εισάγεται από την 5η βαθμίδα και παρουσιάζει 5χορδο Νικρίζ και έπειτα 4χορδο Χιτζάζ. Αυτό που το διακρίνει σαν δρόμο είναι οι συναπτές χρωματικές του υπομονάδες. Ο προσαγωγέας βρίσκεται σε απόσταση ημιτονίου (ΣΙ – ΝΤΟ).

Έτσι έχουμε:

1) 5χορδο Νικρίζ – 4χορδο Χιτζάζ (κύρια περιοχή)

ΝΤΟ – ΡΕ – ΜΙ ύφεση – ΦΑ δίεση – ΣΟΛ | ΣΟΛ – ΛΑ ύφεση – ΣΙ – ΝΤΟ

Κάτω από την βασική τονική (ΝΤΟ) παρουσιάζει υπομονάδα Χιτζάζ

2) 4χορδο Χιτζάζ (στην χαμηλή περιοχή)

ΣΟΛ – ΛΑ ύφεση – ΣΙ – ΝΤΟ

Πάνω από την αντιφωνία (ΝΤΟ') παρουσιάζει υπομονάδα Νικρίζ

3) 5χορδο Νικρίζ (στην υψηλή περιοχή)

ΝΤΟ' – ΡΕ' – ΜΙ' ύφεση – ΦΑ' δίεση – ΣΟΛ'

Συνολικά παρουσιάζει:

4χορδο Χιτζάζ – 5χορδο Νικρίζ – 4χορδο Χιτζάζ – 5χορδο Νικρίζ ' (συναπτές χρωματικές υπομονάδες).

ΡΑΣΤ

Ο λαϊκός δρόμος Ράστα θεμελιώνεται κατά κύριο λόγο στο ΝΤΟ και μπορεί να αναπτύξει 4χορδο ή και 5χορδο Ράστ. Εναλλακτικές βάσεις θεμελίωσης του Ράστ είναι το ΣΟΛ (5η βαθμίδα) και το άνω ΝΤΟ' (8η βαθμίδα). Η πορεία που ακολουθεί συνήθως είναι ανοδική και εισάγεται είτε από την 3η είτε από την 5η βαθμίδα. Ο προσαγωγέας βρίσκεται σε απόσταση ημιτονίου από την τονική παραγωγή, (ΣΙ – ΝΤΟ).

Έτσι έχουμε:

4χορδο Ράστ (βάση το ΝΤΟ)

ΝΤΟ – ΡΕ – ΜΙ – ΦΑ

ή 5χορδο Ράστ

ΝΤΟ – ΡΕ – ΜΙ – ΦΑ – ΣΟΛ

4χορδο Ράστ (βάση το ΣΟΛ)

ΣΟΛ – ΛΑ – ΣΙ – ΝΤΟ

ή 5χορδο Ράστ

ΣΟΛ – ΛΑ – ΣΙ – ΝΤΟ – ΡΕ

4χορδο Ράστ (βάση το άνω ΝΤΟ')

ΝΤΟ' – ΡΕ' – ΜΙ' – ΦΑ'

ή 5χορδο Ράστ

ΝΤΟ' – ΡΕ' – ΜΙ' – ΦΑ' – ΣΟΛ'

Η κλιμακική του εκδοχή μπορεί να γίνει αντιληπτή είτε σαν δυο 4χορδα Ράστ συνδεόμενα με διαζευκτικό τόνο (ΦΑ – ΣΟΛ), είτε ως συζευγμένη πορεία ενός 5χόρδου Ράστ (ΝΤΟ – ΣΟΛ) και ενός 4χόρδου Ράστ (ΣΟΛ – ΝΤΟ).

1) Με διαζευκτικό τόνο

ΝΤΟ – ΡΕ – ΜΙ – (ΦΑ – ΣΟΛ) – ΛΑ – ΣΙ – ΝΤΟ

2) Με σύζευξη 5χόρδου – 4χόρδου Ράστ

ΝΤΟ – ΡΕ – ΜΙ – ΦΑ – ΣΟΛ || ΣΟΛ – ΛΑ – ΣΙ – ΝΤΟ

Το Ράστ εμφανίζει και επιπλέον φρασεολογικές εκδοχές, ωστόσο θα αναφέρω τις 4 πιο συνηθισμένες.

1) Κίνηση Σεγκιά στην 3η βαθμίδα (Σεγκιά - MI) με όξυνση της 2ης βαθμίδας (PE). Σε αυτή την περίπτωση η 3η βαθμίδα καθίσταται τονική αναφοράς.

Έτσι έχουμε:

NTO - (PE δίεση – **MI** – ΦΑ)

2) Κίνηση στην 5η βαθμίδα (Νεβά – ΣΟΛ), η οποία ως δεσπόζουσα έλκει την 4η βαθμίδα (ΦΑ δίεση)

Έτσι έχουμε:

ΦΑ δίεση – **ΣΟΛ** – ΛΑ

3) Κίνηση γύρω και πέρα από την αντιφωνία της βασικής τονικής , (Γκερντανιέ – NTO'). Περίπτωση Μαχούρ.

Έτσι έχουμε:

NTO' – PE' – MI' – ΦΑ'

4) Καθοδική πορεία από την 8η (NTO') προς την 5η βαθμίδα (ΣΟΛ), με παράλληλη αξιοποίηση της τονικής ΣΙ ύφεση (Ατζέμ), αντί για ΣΙ. Περίπτωση Ατζεμλί. Στην ουσία γίνεται χρήση 4χορδου Μπουσελίκ, (ελλάσοντας τρόπο), αντί 4χόρδου Ράστ κατά την κάθοδο.

Έτσι έχουμε:

NTO' – **ΣΙ ύφεση** – ΛΑ – ΣΟΛ αντί NTO' – ΣΙ – ΛΑ – ΣΟΛ

ΕΠΕΞΗΓΗΣΗ ΣΥΜΒΟΛΩΝ

Με σκοπό να μπορέσουμε να προσεγγίσουμε όσο το δυνατόν καλύτερα τα φωνητικά «στολίδια» και συνολικά την ερμηνεία των επιτελεστών, κατά την καταγραφή των ηχογραφήσεων του δίσκου και των πρώτων εκτελέσεων, έγινε χρήση συμβόλων της ευρωπαϊκής σημειογραφίας. Το σύστημα αυτό επιλέχτηκε ως ευρέως γνωστό σύστημα μουσικής ανάγνωσης, εξυπηρετώντας έτσι τη μεγαλύτερη προσβασιμότητα και κατανόηση στο υλικό της έρευνας, για όποιον το επιθυμεί.

Η χρήση των συμβόλων έγινε με γνώμονα τη λειτουργικότητα και χρήση τους στην ευρωπαϊκή σημειογραφία, και σε ορισμένα σημεία προσαρμόζονται με σκοπό να αποδώσουν όσο πιο κοντά γίνεται το ηχητικό αποτέλεσμα.⁵²

ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΜΒΟΛΩΝ

GRUPPETTO 		
MORDENT Ανιόν & Κατιόν 		Σε ορισμένες περιπτώσεις χρησιμοποιήθηκε λίγο πιο ελεύθερα ως προς την χρονική του απόδοση στις καταγραφές, διατηρώντας όμως την ανοδική η καθοδική πορεία.

52. Οδηγός αυτού του τρόπου διαχείρισης των συμβόλων υπήρξε η έρευνα της Δέσποινας Ψαθά, καθώς και η πτυχιακή εργασία του Γιώργου Αγγελόπουλου. : Ψαθά, Δέσποινα. (2018). *Ρόζα Εσκενάζυ: Προπολεμικά ρεμπέτικα και παραδοσιακά τραγούδια (Μια μελέτη της φωνητικής τεχνικής και ερμηνείας και καταγραφή της σε παρτιτούρα)*. Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto. / Αγγελόπουλος Γιώργος (Πτυχιακή εργασία). «Στάθης Κάβουρας: Ρεπερτόριο και Τραγουδιστικό ύφος». Επόπτης: Γιώργος Κοκκώνης. Τ.Ε.Ι Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.

GLISSANDO 		Γλίστριμα, από και προς τον κύριο φθόγγο με ανοδική η καθοδική πορεία.
VIBRATO Vib.	Vib. 	Μικρή γρήγορη ταλάντωση στον ήχο, στο τονικό ύψος της νότας.
TREMBLE 		Γρήγορη κίνηση μεταξύ δυο φθόγγων. π.χ: ντο-ρε-ντο-ρε-ντο
ACCIACCATURA 		Είναι ένα είδος διακοσμητικού μουσικού στολιδιού που παίζεται γρήγορα πριν από έναν κύριο φθόγγο, χωρίς να μετράει στον ρυθμό του μέτρου.
ΤΟΝΙΣΜΟΣ 		Δίνει έμφαση σε συγκεκριμένα σημεία του μέτρου (τα ισχυρά), αλλά μπορεί να χρησιμοποιηθεί και σε σημεία που εκφραστικά τονίζονται.

PITCH Ανιόν & Κατιόν 		Με το σύμβολο αυτό δηλώνεται: είτε απο νότα σε νότα, είτε στην ίδια την νότα - σε συγκεκριμένο τονικό ύψος ή όχι - η όξυνση, ή η βάρυνση του τονικού ύψους της νότας που υπάρχει ή πάει. Σαν ένας μικρός «λυγμός» κατα τη λήξη της νότας. Στις καταλήξεις χρησιμοποιείται συχνά μαζί με εκπνευστική ένταση.
SLUR (LEGATO) 		Το σύμβολο slur δείχνει ότι οι νότες ή οι μουσικές φράσεις που ενώνει πρέπει να παιχτούν ομαλά και χωρίς διακοπή, δηλαδή legato (δεμένα). Στις καταγραφές, η ομαλή αυτή απόδοση συνεχίζεται μέχρι την ένδειξη αναπνοής, η οποία λειτουργεί σαν φυσική παύση και διακόπτει προσωρινά το legato.
ΑΝΑΠΝΟΗ 		Με το σύμβολο αυτό δηλώνονται τα σημεία που παίρνεται ανάσα.

ΣΥΖΕΥΞΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ 		Όταν το σύμβολο αυτό βρίσκεται κάτω από δύο ίδιες νότες, δείχνει ότι πρέπει να τις παίζουμε ως μία, κρατώντας τον ήχο μέχρι το τέλος της δεύτερης νότας χωρίς να την ξαναπαίζουμε. Χρησιμοποιείται για να παρατείνει τη διάρκεια μιας νότας πέρα από το μέτρο ή για πιο ομαλή φρασεολογία.
--	---	---

ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ

ΣΤΙΧΟΙ

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

ΠΙΝΑΚΕΣ

1. Καμωματού (Ι. Δραγάτσης)

Εκτέλεση 1983

Χαρούλα Αλεξίου

Δίσκος: "Τα "τσίλικά" της Χαρούλας" - Minos EMI / Columbia / 2 track⁵³

(- Έλα!)

*Ντέρτι σεβντά μου άναψες καμωματού και λιώνω
και πίνω τα φαρμάκια σου και δεν το φανερώνω*

*Και νυχτοξημερώνομαι με ντέρτια στην καρδιά μου
και μια πληγή αγιάτρευτη έχω⁵⁴ στα σωθικά μου*

*Αμαν γιάλα, κουζούμ γιαλα, καμωματού, μερακλού, άιντε!
αμαν, γιάλα, κουζούμ, γιαλα, συ' μου σήκωσες το νου*

*Θα σ' έχω στην αγκάλη μου κρυφά θα σε λατρεύω
χαρά, ελπίδα κι έρωτα μόνο θα σου γυρεύω*

*Και τα τρελά τα πείσματα, τα σκέρτσα κι ο σεβντάς σου
θα μου χαρίζουν τη ζωή, μον' τα φιλήματά σου*

*Αμαν γιάλα, κουζούμ γιαλα, καμωματού, μερακλού, άμαν!
αμαν, γιάλα, κουζούμ, γιαλα, συ' μου σήκωσες το νου*

(AMANEΣ) -Αμάν! Γιαρέι, αχ!

*Αμαν, γιάλα, κουζούμ γιαλα, καμωματού, μερακλού άμαν!
Αμαν γιάλα κουζούμ γιαλα, συ' μου σκλάβωσες το νου*

⁵³ YouTube link. (<https://youtu.be/ZsveSYaJRzU?si=QW1iyCiOgaof0NtC>)

⁵⁴ Οι διαφοροποιήσεις στους στίχους μεταξύ πρώτης εκτέλεσης και επανεκτελέσεων θα σημειώνονται με υπογράμμιση . Στα σημεία που συναντάμε διαφοροποιήσεις σε προσφωνήσεις ή στον αμανέ, θα αναγράφονται στον συγκριτικό πίνακα.

Κατωματού

Χιτζασκιάρ
♩ = 244

Ι. Δραγάτης
εκτέλεση: Χάρις Αλεξίου

A

Ντέρ - τι σεβ - ντά μου ά - να - ψες κα
μω - μα τού και λιώ ω νω
και πί - νω τα φαρ - μά - κια - σου και
δεν το φα - α - νε ρώ νω.

B

Και νυ - χτω - ξη - με ρώ - νο - μαι με
ντέρ - τια στην καρ - διά μου.
Και μια πλη γή α - γιά τρεν - τη
έ - χω στα σω - θι κά μου.

Γ

17 A - μάν για - λα _____ κου - ζούμ για - λα _____

19 κα - μω - μα _____ τού μου _____ με _____ ρα - κλού, άι - ντε.

21 A - μάν για - λα _____ κου - ζούμ για - λα _____

23 συ μου _____ σή _____ κω _____ σε _____ ες το νου. Vib.

ΕΠΑΝΕΚΤΕΛΕΣΗ

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

1) Δομή

Εισαγωγή

A: Κουπλέ

B: Κουπλέ

Γ: Ρεφρέν

2) Ρυθμός

Καρσιλαμάς 9/8 (2-2-2-3)

3) Δρόμος

Χιτζαζκίάρ

4) Τονικότητα

Επανεκτέλεση : Ρε# Χιτζαζκίάρ

Καταγραφή : Ντο Χιτζαζκίάρ

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η διαχείριση της αναπνοής στο τραγούδι παρουσιάζει στιγμές όπου ακούγεται σύντομη και αγχωμένη, πιθανόν λόγω της γρήγορης ταχύτητας και των μελισμάτων που χρησιμοποιεί, καθώς και της λαρυγγικής πίεσης, που απαιτούν συχνές ή βαθιές αναπνοές. Σε ορισμένα σημεία δημιουργεί την αίσθηση βιασμένων φράσεων, αν και κάποιες καθυστερήσεις στην εισαγωγή λέξεων φαίνονται ως εκφραστικό εργαλείο και όχι ως αδυναμία.

Η φωνητική τοποθέτηση ποικίλλει ανάλογα με την περιοχή της φωνής, στις ψηλές περιοχές η αντήχηση είναι ένρινη και στέκεται αρκετά σε στόμα και φάρρυγγα, εξυπηρετώντας έτσι ως προς την ταχύτητα και την απόδοση των μικροδιαστημάτων, ενώ στις μεσαίες και χαμηλές περιοχές στην συγκεκριμένη περίπτωση χρησιμοποιεί περισσότερο μικτή αντήχηση. Η χρήση της μικτής φωνής χαρίζει όγκο και τη διατηρεί σε μια μεσαία περιοχή αντήχησης κάτι που εξυπηρετεί στη διατήρηση ερμηνευτική ομοιογένειας, προσαρμόζοντας την φυσικά στο ύφος και το νόημα κάθε φράσης.

Η άρθρωση και η εκφορά του λόγου χαρακτηρίζονται από καθαρότητα και στενή τοποθέτηση φωνηέντων, που συχνά αποδίδονται με μια ελαφριά αίσθηση λυγμού. Τα σύμφωνα τονίζονται έντονα, ενισχύοντας τον εκφραστικό χαρακτήρα, ενώ η εκφορά του λόγου χρησιμοποιείται με σκοπό να αναδείξει το νόημα και το συναίσθημα των στίχων. Συνολικά διακρίνεται για την θεατρική της ερμηνεία.

Στα φωνητικά στολίδια συναντάμε gruppetto (π.χ: σεβντά μου, φαρμάκια) , ελάχιστα mordent (π.χ: μερακλού), glissando επίσης όχι συχνά (π.χ: σωθικά, καμωματού μου) και χαρακτηριστικές επαναλαμβανόμενες φράσεις μελισματικές (π.χ: καμωματού και λιώνω, και δεν το φανερώνω, γιάλα). Τέλος συναντάμε και φράσεις χωρίς μελίσματα ή vibrato, ιδιαιτέρως ευθείς, (π.χ: "αμαν γιάλα", στο -άμαν, "συ μου πλήγωσες", στο –συ μου). Η απόδοση στο σύνολο είναι πιο λιτή, ενδεχομένως και λόγω ταχύτητας, με χαρακτηριστικές και ιδιαίτερα μελισματικές φράσεις κυρίως στις καταλήξεις και κατά την ολοκλήρωση μουσικών η νοηματικών φράσεων.

Τέλος, η διαχείριση του τέμπο διατηρεί τη χορευτική διάθεση του τραγουδιού, και συνδυάζει παύσεις και εναλλαγές στην εκφορά του λόγου με σκοπό να ενισχύσει συνολικά της ερμηνεία. Αυτή η προσέγγιση παρουσιάζει ζωντάνια και αυθορμητισμό με τεχνική δεξιοτεχνία και την προσωπική ερμηνευτική της ταυτότητα.

Καμωματού (Ι. Δραγάτσης)

Εκτέλεση 1933

Ρόζα Εσκενάζυ

Δίσκος: Odeon GA-1642

Σύνθεση: Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης) ⁵⁵

*Ντέρτι σεβντά μου άναψες καμωματού και λιώνω
και πίνω τα φαρμάκια σου και δεν το φανερώνω*

*Και νυχτοξημερόνομαι με ντέρτια στην καρδιά μου
και μια πληγή αγιάτρευτη πο'χω στα σωθικά μου (x2)*

*Αμαν γιάλα, κουζούμ γιαλα, καμωματού, μερακλού, ώπλες!
αμαν, γιάλα, κουζούμ, γιαλα, συ' μου πλήγωσες το νου*

*Θα σ' έχω στην αγκάλη μου κρυφά θα σε λατρεύω,
χαρά, ελπίδα κι έρωτα μον' από σε' γυρεύω*

*Με τα τρελά τα πείσματα τα σκέρτσα κι ο σεβντάς σου
θα μον γλυκάνουν τη ζωή, μον' τα φιλήματά σου (x2)*

(AMANEΣ) - Αμάν αχ! Γιαρέι, μεντέι ντέι!

(- Γεια σου Ροζίτσα!)

*Αμαν, γιάλα, κουζούμ γιαλα, καμωματού, μερακλού, ώπλες!
Αμαν γιάλα κουζούμ γιαλα, συ' μου σκλάβωσες το νου*

*(- Γεια σου Ροζάκι μου, να χαρώ το καταπινάρι σου!
-Ωπα, γεια σου Ογδοντάκη με τα τραγουδάκια σου, αμάν μανίτσα!)*

⁵⁵ YouTube link. (<https://youtu.be/F3twcRPNv3Q?si=NaNkv8li9JZhzbS>)

Καρωματού

Χιτζασκιάρ

♩ = 268

Ι. Δραγάτσης
εκτέλεση: Ρόζα Εσκενάζυ

A

Ντέρ - τι σεβ - ντά μου ά - να - ψες κα

3 μω - μα τού και λιώ νο.

5 Και πί - νω τα φαρ - μά - κια σου και

7 δεν το φα νε - ρώ νο.

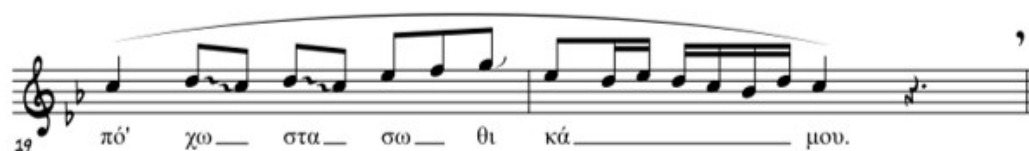
B

9 Και νυ - χτο - ξη - με ρώ - νο - μαί με

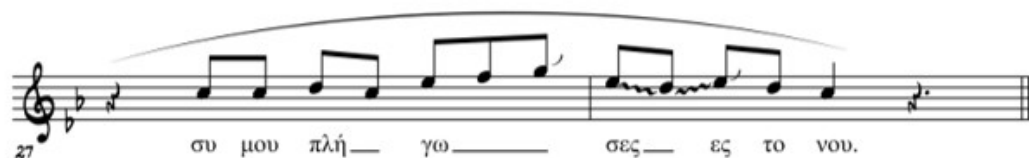
11 ντέρ - τια στη ην καρ - διά μου.

13 Και μια πλη γή α - γιά τρευ τη.

15 πο' χω στα σω - θη - κά μου.



Γ



ΠΡΩΤΗ ΕΚΤΕΛΕΣΗ

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Οργανολόγιο : κανονάκι, βιολί, ούτι, ζίλια

1) Δομή

Εισαγωγή

A: Κουπλέ

B: Κουπλέ

Γ: Ρεφρέν

2) Ρυθμός

Καρσιλαμάς 9/8 (2-2-2-3)

3) Δρόμος

Χιτζαζκιάρ

4) Τονικότητα

Πρώτη Εκτέλεση : Σολ Χιτζαζκιάρ

Καταγραφή : Ντο Χιτζαζκιάρ

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η Ρόζα Εσκενάζυ φαίνεται να παίρνει περισσότερες ενδιάμεσες αναπνοές σε αυτό το τραγούδι ακόμη και σε σημεία που δεν ολοκληρώνεται νοηματικά η μουσικά η φράση.

Ο ψηλότερος τόνος δίνει διαφορετική τοποθέτηση και αντήχηση της φωνής. Η φωνή τοποθετείται ψηλά, με κυρίαρχη την κεφαλική αντήχηση.⁵⁶ Η απόδοση της δεν υποδηλώνει πίεση, παρά την επιπλέον ανάγκη για ενδιάμεσες αναπνοές. Επιπλέον η απόδοση των μικροδιαστημάτων ευνοείται από την φωνητική διαχείριση που κάνει καθώς της επιτρέπει ευελιξία. Η απόδοση ωστόσο είναι χωρίς υπερβολές και με legato διάθεση. Η τοποθέτηση αυτή διαφοροποιείται από την επανεκτέλεση, όπου η ψηλότερη τονικότητα επηρεάζει και την ηχητική χροιά της φωνής και υπάρχει πλουραλισμός στα φωνητικά στολίδια και στα ερμηνευτικά μέσα.

Η απόδοση του λόγου είναι καθαρή, με ορισμένες διαφοροποιήσεις ως προς του στίχους. Η Χάρις Αλεξίου αντιμετωπίζει με μια «εξευρωπαϊστική» διάθεση κάποιες λέξεις κατά την επανεκτέλεση.

Η ερμηνεία χαρακτηρίζεται από στοχευμένα και μετρημένα φωνητικά στολίδια. Χρησιμοποιούνται κυρίως mordent (π.χ: σεβντά, τα φαρμάκια, νυχτοξημερώνομαι) και glissando (π.χ: στην καρδιά, αγιάτρευτη) και κάποιες νότες τις οποίες τραβάει σαν «λuggμό» pitch ανιόν (π.χ: και λιώνω, στο -και, φανερώνω στο -νε). Χρησιμοποιεί επίσης ηχητική εκτόνωση pitch κατιόν (π.χ: και λιώνω, φανερώνω, στα σωθικά, καμωματού, πλήγωσες).

Το τέμπο είναι πιο γρήγορο, με ρευστότητα στην ταχύτητα⁵⁷ και η φωνή ακολουθεί το ρυθμικό μοτίβο του καρσιλαμά. Ειδικά στο τελευταίο ρεφρέν μετά τον αμανέ, εντοπίζονται χρονικές αστοχίες και αβεβαιότητα ως προς την είσοδο στην επανάληψη του Β θέματος γεγονός που δείχνει με σαφήνεια το διαφορετικό πλαίσιο ηχογράφησης των πρώτων εκτελέσεων, λόγω κυρίως των τεχνικών ιδιαιτεροτήτων εγγραφής της εποχής.

Η φωνή ενσωματώνεται στη ρυθμική αγωγή, διατηρώντας την αφήγηση σε πρώτο πλάνο.

56. Όταν αναφερόμαστε σε κεφαλική χρήση της φωνής, δεν εννοούμε αυστηρά την κλασική τεχνική, αλλά έναν ήχο με πιο ένρινα στοιχεία που παραμένει ψηλά στο στόμα και τον φάρυγγα, ή πολύ μπροστά στην φωνητική «μάσκα» συμπεριλαμβανομένων των κοιλοτήτων της μύτης.

57. Έπειτα από αρκετές ακροάσεις παρατηρείται πως υπάρχει μια σχετική ρευστότητα και στις επανεκτελέσεις. Πιθανό δείγμα πως δεν γινόντουσαν οι ηχογραφήσεις με μετρονόμο ή ότι μπορεί να υπήρχε μια τεχνική απόκλιση ως προς την απόδοση. Ωστόσο λόγω της μεγαλύτερης αστάθειας που παρατηρείται στις πρώτες εκτελέσεις, από εδώ και πέρα θα διαχωρίζονται ως σταθερή ταχύτητα (επανεκτελέσεις) – ρευστότητα ταχύτητας (1ες εκτελέσεις) και το τέμπο προκύπτει από το μέσο όρο της κάθε ηχογράφησης. Όπου εμφανίζεται κάτι διαφορετικό, καταγράφεται.

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΚΤΕΛΕΣΕΩΝ

ΚΑΜΩΜΑΤΟΥ

	Επανεκτέλεση	Πρώτη Εκτέλεση
ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	2:56 λεπτά	03:03 λεπτά
ΡΥΘΜΟΣ / ΤΑΧΥΤΗΤΑ	Καρσιλαμάς σταθερή ταχύτητα / γρήγορο τέμπο (244bpm)	Καρσιλαμάς ρευστότητα ταχύτητας / πιο γρήγορο τέμπο (268 bpm)
ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Πιο συγκερασμένη διαστηματική απόδοση	Μη συγκερασμένη διαστηματική απόδοση ⁵⁸
ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη	Εξυπηρετεί την ρυθμική αγωγή χωρίς να φαντάζει αυτοσκοπός ο χορός
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	«ρεμπέτικη» προσέγγιση ⁵⁹ / staccato ⁶⁰ και «σκληρή» ερμηνεία	«σφυρναίικη» προσέγγιση / legato ⁶¹ τραγουδισμα με συνοχή και συνέπεια
ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	«a la greca» ⁶² προσέγγιση με staccato παίξιμο	«a la turca» ⁶³ προσέγγιση / σημαντικό ρόλο παίζει η διαφορά στο οργανολόγιο
ΑΜΑΝΕΣ	Παρουσιάζει υφολογικά διαφοροποιήσεις απο την συνολική ερμηνεία σαν να ακολουθεί τη λογική της πρώτης εκτέλεσης η οποία δεν ταιριάζει εξ ολοκλήρου στην απόδοση της επανεκτέλεσης	Λειτουργεί σαν φυσική συνέχεια του τραγουδιού
ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ	(- Έλα)	(-Γεια σου Ροζάκι μου, να χαρώ το καταπινάρι σου! (-Ωπα, γεια σου Ογδοντάκη με τα τραγουδάκια σου, αμάν μανίτσα!) ⁶⁴

58. Η μη συγκερασμένη φωνητική απόδοση είναι η ρύθμιση των φθόγων που διατηρεί τα φυσικά αρμονικά διαστήματα χωρίς ισομερή διαίρεση της οκτάβας. Χρήση μικροδιαστημάτων. Όταν αναφέρεται «πιο συγκερασμένη διαστηματική απόδοση», εννοείται η χρήση μικροδιαστημάτων απο τον επιτελεστή - είτε με πιο «σκληρό» διαστηματικό τρόπο - είτε το μουσικό πλαίσιο (οργανολόγιο), δεν εξυπηρετεί εξ ολοκλήρου σε ασυγκέραστη απόδοση.

59. Μιλώντας για «ρεμπέτικη» προσέγγιση, εννοούμε την στερεοτυπική αποπλαισιωμένη τραγουδιστική προσέγγιση του ρεμπέτικου με όρους «μαγκιάς».

60. staccato : Μουσικός όρος που συμβολίζει το κοφτό τραγούδι.

61. legato : Μουσικός όρος που συμβολίζει το δεμένο τραγούδι.

62. «a la greca»: σημαίνει «με τον ελληνικό τρόπο» και χρησιμοποιείται στην παρούσα ανάλυση με σκοπό να περιγράψει τις μουσικές φόρμες που φέρουν χαρακτηριστικά της αστικής λαϊκής μουσικής με πιο συγκερασμένο τρόπο.

63. «a la turca»: σημαίνει «με τον τούρκικο τρόπο» και χρησιμοποιείται στην παρούσα ανάλυση με σκοπό να περιγράψει τις μουσικές φόρμες που φέρουν χαρακτηριστικά από την οθωμανική ή ανατολική μουσική παράδοση.

64. Οι προσφωνήσεις στις ηχογραφήσεις, καταγράφουν την ταυτότητα του ερμηνευτή, ενσωματώνουν κοινωνικά και πολιτισμικά στοιχεία και συμβάλλουν στη διαμόρφωση και εξέλιξη της συλλογικής μνήμης της παράδοσης.

2. Μη μου χαλάς τα γούστα μου (Παραδοσιακό)

Εκτέλεση 1983

Χαρούλα Αλεξίου

Δίσκος: "Τα "τσίλικά" της Χαρούλας" - Minos EMI / Columbia / 6 track⁶⁵

*Μη μου χαλάς τα γούστα μου και πάρε μου τα ούλα.
Φτάνει να ειπείς πως μ' αγαπάς, πάρτα με τη σακούλα*

*Γιαφ, γιουφ, δε σε θέλω πια , στη μαμάκα σου να πας.
άντε σύρε στη δουλειά σου κι από μένα δε θα φας.*

*Ούζο, μαυράκι και σεβντάς , με κάναν να χτικιάσω,
είκοσι δυό χρονών παιδί, τα νιάτα μου να χάσω.*

*Γιαφ γιουφ τι κακό είναι αυτό , τόσο να σε αγαπώ,
η μαμά σου να μη θέλει, κινδυνεύω να χαθώ.*

*Τι τα φυλάς τα νιάτα σου, στο χάρο θα τα δώσεις.
έλα να τα γλεντήσουμε , γιατί θα μετανιώσεις .*

*Γιαφ γιουφ δε σε θέλω πια , στο διάβολο να πας,
άντε σύρε στη δουλειά σου κι από μένα δε μασάς .*

⁶⁵ YouTube link. (<https://www.youtube.com/watch?v=bd1YQywmm3Q>)

Μη μου χαλάς τα γούστα

Χιτζάζ

Παραδοσικό
εκτέλεση: Χάρις Αλεξίου

♩=74

A

Μη μου χα-λάς τα γού στα μου και πά-ρε μου τα ού-λα

μη μου χα-λάς τα γού στα μου και πά-ρε μου τα ού-λα

φτά-νει ναει-πείς πω-ως μ'α-γα-πάς πάρ - τα με τη σα - κού λα.

B

Γιάφ γιούφ δε σε θέ-λω ποια στη μα - μά-κα σου να πας, ά-ντε

σύ - ρε στη δου - λειά σου κι απο μέ - να δε θα φάς.

ΕΠΑΝΕΚΤΕΛΕΣΗ

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

1) Δομή

Εισαγωγή

A : Κουπλέ

B : Ρεφρέν

2) Ρυθμός

Μπαγιά 2/4

3) Δρόμος

Χιτζάζ

4) Τονικότητα

Επανεκτέλεση : ΛΑ# Χιτζάζ

Καταγραφή : Ρε Χιτζάζ

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η διαχείριση της αναπνοής στο τραγούδι παρουσιάζει έντονη πίεση, ιδιαίτερα στις ψηλές τονικές περιοχές, όπου η φωνή απαιτεί μεγαλύτερη στήριξη. Σε αυτές τις στιγμές, η Χάρις Αλεξίου πραγματοποιεί γρήγορες ενδιάμεσες αναπνοές, ενώ σε σημεία παρατηρείται με έντονη εκπνοή να τονίζει τις καταλήξεις.

Η φωνητική τοποθέτηση κυριαρχείται από τη χρήση της μικτής φωνής που επιτρέπει μια ισορροπημένη αντήχηση ανάμεσα στη στηθική και την κεφαλική περιοχή. Σε σημεία, εμφανίζεται ένρινη και στηθική αντήχηση.

Το τραγούδι κινείται σε τονικότητα κοντά στη φωνή ομιλίας, γεγονός που μειώνει την ανάγκη για έντονη φαρυγγική πίεση, αν και σε ορισμένες φράσεις η τραγουδίστρια δίνει μεγαλύτερη έμφαση μέσω αυτής της πίεσης, ενισχύοντας το συναίσθημα και το ρόλο του «μάγκα».

Η άρθρωση και η εκφορά του λόγου προσαρμόζονται με ακρίβεια στο νόημα των στίχων, και είναι ευκρινείς. Σε σημεία προσαρμόζει την εκφορά των φωνηέντων «ου» και «ι», ανάλογα με το τι θέλει να αποδώσει υφολογικά, γι αυτό σε σημεία τα ακούμε με ιδιαίτερα ένρινη αντήχηση. Η καθαρότητα στην άρθρωση των συμφώνων ενισχύει τον εκφραστικό χαρακτήρα, ενώ η εναλλαγή ανάμεσα σε πιο στενή και πιο ανοιχτή τοποθέτηση φωνηέντων δημιουργεί μια ιδιαίτερη προσωπική χροιά. Συναντάμε αρκετές διαφοροποιήσεις ως προς τον στίχο.

Στα φωνητικά στολίδια συναντάμε *gruppetto* (π.χ: μ'αγαπάς), *mordent* ανιόν (π.χ: γούστα, και , να ειπείς), *mordent* κατιόν (π.χ: ούλα), *glissando* όχι τόσο συχνά και κυρίως εσωτερικά των νοτών και όχι σε καταλήξεις (π.χ: σύρε στη δουλειά σου). Συναντάμε επίσης και *tremble*, στοιχείο που συναντάμε ιδιαίτερα στην πρώτη εκτέλεση, (π.χ: μη, δουλειά) καθώς και *vibrato*, (π.χ: μου, σακούλα, πας). Σε ορισμένα σημεία παρατηρούμε *glissando* με ανέβασμα νότας - φωνητική εκτόνωση όπως αναφέρω σε άλλα σημεία, *pitch* ανιον & κατιόν, (π.χ: δε σε θέλω, δουλειά) καθώς το ίδιο συμβαίνει και σε καταλήξεις (π.χ: ούλα). Τέλος υπάρχουν σημεία που γίνεται χρήση *acciaccatura* για την καλύτερη απόδοση της φράσης. (π.χ: πάρτα, με τη σακούλα).

Η απόδοση είναι συγκερασμένη, με τον χαρακτηριστικό τρόπο διαχείρισης της Χαρούλας Αλεξίου, ως προς τα μελίσματα, με μια πιο «ρεμπέτικη» απόδοση, δίνοντας ωστόσο το παρόν με την άνεση που έχει στην χρήση μελισμάτων.

Τέλος, η διαχείριση της ρυθμικής ταχύτητας χαρακτηρίζεται από έντονη χορευτική διάθεση, με την τραγουδίστρια να ακολουθεί και να τονίζει τα ισχυρά μέτρα, ενισχύοντας έτσι τη ρυθμική αγωγή του τραγουδιού.

Μη μου χαλάς τα γούστα μου (Παραδοσιακό)

Εκτέλεση 1926:

Αντώνη Νταλγκά

Δίσκος: His Masters Voice AO-163

Σύνθεση: Παραδοσιακό ⁶⁶

*Μη μου χαλάς τα γούστα μου και πάρε μου τα ούλα,
σ' άλλην αγάπη να μην πας , πάρ' τα με τη σακούλα*

*Ωχ, γιαφ γιουφ, δεν σε θέλω πια , γιατί μου 'γινες μπελάς,
άντε, σύρε στη δουλειά σου κι από μένα δεν μασάς.*

(-Γεια σου Αντώνη Νταλγκά, γεια σου! -Γεια σου Μήτσο Σαλονικιέ!)

*Ούζο, χασίσι και σεβντάς , με κάμαν να χτικιάσω,
είκοσι οκτώ χρονών παιδί, τα νιάτα μου να χάσω.*

*Ωχ, γιαφ γιουφ, δεν σε θέλω πια, γιατί μου 'γινες μπελάς
άντε, σύρε στη δουλειά σου παγκανότες δεν μασάς.*

*Γιαφ γιουφ, δεν σε θέλω πια, γιατί μου 'γινες μπελάς
Αχ, κι εσύ και η μαμά σου, ώρε, και ο μπέμπης π' αγαπάς.*

⁶⁶ YouTube link. (<https://youtu.be/D-H5fa84Mb0?si=3-pzsAbgygaHwwgN>)

Μη μου χαλάς τα γούστα

Χιτζάζ
♩=41

Παραδοσιακό
εκτέλεση: Αντώνης Νταλγκάς

A

Μη— μου χα—λάς τα— γού - στα μου και πά-ρε μου τα ού - λα—

μη— μου χα λάς τα— γού στα μου και πά ρε μου τα— ού - λα—

9 Σ'άλ-λην α-γά - πη να μη πας πάρ - τα με τη— σα - κου - λα Ω— ωχ!

B

13 Για - αφ γιούφ δε σε θέ - λω πια, για - τί μου 'γι - νες μπε - λάζ, άι - ντε

17 σύ - ρε στη δου λειά _____ σου κι απο μέ - να δεν - μα - σάζ. *Vib.*

ΠΡΩΤΗ ΕΚΤΕΛΕΣΗ

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Οργανολόγιο : βιολί, σαντούρι

1) Δομή

Εισαγωγή

A : Κουπλέ

B : Ρεφρέν

2) Ρυθμός

Στην εισαγωγή και στις ανταποκρίσεις ακολουθεί σε αργή ταχύτητα τον ρυθμό των

2/4

Κατα τη διάρκεια του τραγουδιού είναι σαν ελεύθερο με εσωτερικό παλμό και τα όργανα φαίνεται να ακολουθούν τον Αντώνη Νταλγκά

3) Δρόμος

Χιτζάζ

4) Τονικότητα

Πρώτη Εκτέλεση : ΦΑ# Χιτζάζ (κατά προσέγγιση)

Καταγραφή : Ρε Χιτζάζ

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η διαχείριση της αναπνοής ακολουθεί πλήρως τις ανάγκες της ερμηνείας.

Η τοποθέτηση της φωνής είναι ψηλά και η αντήχηση κινείται μεταξύ μικτής φωνής, κεφαλικής και ένρινης στις πιο ψηλές νότες.

Η άρθρωση είναι καθαρή και με στόμφο. Οι στίχοι αποδίδονται με σαφήνεια, αμεσότητα και παρατηρούνται τροποποιήσεις σε συγκεκριμένες λέξεις και στροφές γεγονός που διαφοροποιεί το προφορικό αποτύπωμα. Η ερμηνεία είναι legato, με στοιχεία staccato που εξυπηρετούν στην έκφραση του νοήματος και στην καθοδήγηση των οργάνων απ την φωνή.

Στα φωνητικά στολίδια χρησιμοποιεί έντονες τρίλιες (π.χ: γούστα, πάρε μου, σ'άλλην, αγάπη να μη πας), mordent ανιόν και κατίον (π.χ: γιάφ, γιούφ, δε σε θέλω), vibrato (π.χ: γούστα μου, ούλα, πάρτα). Ακόμη χρησιμοποιεί την φωνητική εκτόνωση (τα γούστα, ούλα, αγάπη) και με καθαρότητα χρησιμοποιεί μελίσματα κατα την ολοκλήρωση των μουσικών φράσεων. Διαφορά αποτελεί το επιφώνημα – ωχ!, που χρησιμοποιεί πριν το Β μέρος και το αργό τέμπο που εξυπηρετεί την αφήγηση του.

Το τέμπο είναι ιδιαιτέρως αργό, και διακρίνεται απο ρυθμική ρευστότητα. Τα όργανα είναι σαν να ακολουθούν την φωνή παρά το ανάποδο.

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΚΤΕΛΕΣΕΩΝ

ΜΗ ΜΟΥ ΧΑΛΑΣ ΤΑ ΓΟΥΣΤΑ

	Επανεκτέλεση	Πρώτη Εκτέλεση
ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	2:40 λεπτά	3:17 λεπτά
ΡΥΘΜΟΣ / ΤΑΧΥΤΗΤΑ	Μπαγιά σταθερή ταχύτητα / γρήγορο τέμπο (74bpm)	Ελεύθερο ρευστότητα ταχύτητας/ πολύ αργό τέμπο (41bpm)
ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Πιο συγκερασμένη διαστηματική απόδοση	Μη συγκερασμένη διαστηματική απόδοση
ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη	Ακολουθεί εσωτερικό παλμό / εξυπηρετεί το αφήγημα
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	«ρεμπέτικη» προσέγγιση / staccato και «σκληρή» ερμηνεία/ εξυπηρετεί τον ρόλο του «μάγκα»/ υπερβολή στην ερμηνεία	«σφυρναίικη» προσέγγιση / legato τραγούδι με συνοχή και συνέπεια / δεν εξυπηρετεί κανέναν ρόλο / σταθερή έκφραση με στόμφο
ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	«a la greca» προσέγγιση με staccato παίξιμο	«a la turca» προσέγγιση / σημαντικό ρόλο παίζει η διαφορά στο οργανολόγιο
ΑΜΑΝΕΣ	Δεν υπάρχει αμανές	Δεν υπάρχει αμανές
ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ	Δεν υπάρχει προσφώνηση	(- Γεια σου Αντώνη Νταλγκά, γεια σου! (-Γεια σου Μήτσο Σαλονικιέ!)

3. Λιλή η σκανταλιάρα (Π. Τούντας)

Εκτέλεση 1983

Χαρούλα Αλεξίου

Δίσκος: "Τα "τσίλικά" της Χαρούλας" - Minos EMI / Columbia / 10 track ⁶⁷

*Δε με μέλλει εμένα αν είσαι αλάνης απ' τον Κοπανά
και τον ντούρο βρε μάγκα μη μου κάνεις και δε σου περνά.*

*Γιατί είμαι εγώ η αλανιάρα η Λιλή η πρώτη σκανταλιάρα
που δε δίνω γρόσι για τους μάγκες και δεν τρώγω τρίχες ματσαράγκες .*

*Βρε αλάνι να φύγεις από μένα, κοίταξε κι αλλού.
μην πλερώσεις βρε μόρτη τα σπασμένα κι είμαι μπελαλού.*

*Και δε φοβούμαι τα μαχαίρια τα νταήδικά σου τα μπεγλέρια
και νταμίρα όση κι αν φουμάρεις βρε αλάνι δε θα με τουμπάρεις.*

(- Γειά σου Κόρο μου! Γειά σου!)

*Τι σε μέλλει αν είμαι απ' τον Περαιά ή απ' την Κοκκινιά
κι αν μεθάω και κάνω εγώ παρέα με όλο τον ντουνιά.*

*Εγώ είμαι εκείνη η αλανιάρα η Λιλή η πρώτη σκανταλιάρα
που δε δίνω γρόσι για του άντρες και δεν τρώγω τρίχες ματσαράγκες.*

⁶⁷ YouTube link. (<https://youtu.be/epNpyU42n10?si=kWGSJaEaLigY7ot->)

Λιλή η σκανταλιέρα

Χιτζάζ

♩=116

Παναγιώτης Τούντας
εκτέλεση: Χάρις Αλεξίου

A

Δε με μέ - λει ε - μέ - να, αν εί - σαι, α - λά νης,
3 απ' τον Κο - πα νά.
5 Και τον ντού ρο βρε μά - γκα μη μου κά νεις,
7 και δε σου πε - ερ - να.

B

9 Για - τι, εί - μαι 'γω η α - λα - νιά ρα,
11 η Λι - λή, η πρό - τη σκα - ντα - λιά - α - ρα,
13 που δε δί - νω γρόσ - σι για τους μά - γκες
15 και δεν τρώ - γω τρί - χες μα - τσα - ρά γκες.

ΕΠΑΝΕΚΤΕΛΕΣΗ

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

1) Δομή

Εισαγωγή

A: κουπλέ Χιτζάζ

B: ρεφρέν Σαμπά επιστρέφοντας σε Χιτζάζ

2) Ρυθμός

Αργό τσιφτετέλι 4/4

3) Δρόμος

Χιτζάζ – Σαμπά

4) Τονικότητα

Επανεκτέλεση : Σι Χιτζάζ

Καταγραφή : Ρε Χιτζάζ

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η αναπνοή στο τραγούδι χρησιμοποιείται με τρόπο που ενισχύει την εκφραστικότητα και τη δυναμική της ερμηνείας και ολοκληρώνει στις μουσικές φράσεις χωρίς να διακόπτει ενδιάμεσα τη ροή. Στις ψηλές νότες, η ερμηνεύτρια εφαρμόζει έντονη εκπνευστική πίεση, δημιουργώντας έναν πιο τραχύ και τονισμένο ήχο.

Η φωνητική τοποθέτηση βασίζεται σε έναν συνδυασμό στηθικής-φαρυγγικής και ένρινης-μικτής φωνής, προσδίδοντας τόσο βάθος όσο και ζωντάνια στην ερμηνεία. Η στηθική-φαρυγγική φωνή ενισχύει τις πιο δυναμικές πτυχές του χαρακτήρα που παρουσιάζει μέσω του τραγουδιού, ενώ η ένρινη-μεικτή συμβάλλει στην ανάδειξη μιας πιο ανάλαφρης και εκφραστικής διάστασης του χαρακτήρα αυτού. Μέσω αυτής της εναλλαγής, η ερμηνεύτρια διαφοροποιεί εκφραστικά τα στοιχεία του ρόλου, αποδίδοντας με σαφήνεια τη δυναμική της «αλανιάρας» και την παιχνιδιάρικη φύση της «σκανταλιάρας».

Η άρθρωση και η εκφορά του λόγου γίνονται με ευκρίνεια και ιδιαίτερη εκφραστικότητα. Χρησιμοποιεί και την άρθρωση για να δώσει χαρακτήρα στην ερμηνεία της. Εκφέρει με στρογγυλή και ανοιχτή τοποθέτηση και αντήχηση τα φωνήεντα «ο» και «ου» και τα φωνήεντα «ι» και «ε» με στενότερο τρόπο, ενώ σε πολλά σημεία αποδίδουν την παιχνιδιάρικη και σκανταλιάρικη πλευρά του χαρακτήρα. Με αυτή την θεατρική προσέγγιση καταφέρνει να δώσει αναγλυφότητα στην ερμηνεία της. Τέλος συναντάμε διαφοροποίηση λέξεων στους στίχους.

Στα φωνητικά στολίδια συναντάμε mordent ανιόν και κατιόν (π.χ: αλάνης, κάνεις), glissando (π.χ: μέλει εμένα, ντούρο βρε μάγκα, είμαι εγώ η αλανιάρη), τρίλιες (π.χ: Κοπανά, δεν δίνω, δεν τρώγω), vibrato (π.χ: με μέλει, γιατί είμαι) και σε σημεία acciaccatura (π.χ: ντούρο, αλανιάρη). Επιπλέον ο τρόπος που προσεγγίζει τις καταληκτικές φράσεις του Β θέματος είναι κοινός, (μέτρα: 10, 12, 14, 16). Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτής της απόδοσης στο σύνολο είναι η θεατρικότητα, και η απόδοση με βάση τον χαρακτήρα που περιγράφει (Λιλή η σκανταλιάρη), σε συνδυασμό με το ρυθμό (τσιφτετέλι) που ενισχύει την αφήγηση.

Το ρυθμικό μοτίβο του τσιφτετελιού το ενισχύει με τη χρήση της φωνής της και τους τονισμούς που χρησιμοποιεί και το τέμπο είναι πιο γρήγορο.

Λιλή η σκανταλιάρα

Εκτέλεση 1931

Ρόζα Εσκενάζυ

Δίσκος: Parlophone B-21605

Σύνθεση: Παναγιώτης Τούντας⁶⁸

*Δε με μέλλει εμένα αν είσαι αλάνης απ' τον Κοπανά
και τον ντούρο βρε μάγκα μη μου κάνεις και δε σου περνά.*

*Γιατί είμαι εγώ η γιαλανιάρα η Λιλή η πρώτη σκανδαλιάρα
που δε δίνω γρόσι για τους μάγκες και δεν τρώγω τρίχες ματσαράγκες.*

(-Γειά σου Λιλή μου σκανταλιάρα!)

*Βρε αλάνι να φύγεις από μένα, κοίταξε κι αλλού
μην πλερώσεις βρε μόρτη τα σπασμένα κι είμαι μπελαλού.*

*Και δε φοβούμαι τα μαχαίρια τα νταήδικά σου τα μπεγλέρια
και νταμίρα όση κι αν φουμάρεις βρε αλάνι δε θα με τουμπάρεις.*

(-Γειά σου Ρόζα μου! Γειά σου!)

*Τι σε μέλλει αν είμαι απ' τον Περαιά ή απ' την Κοκκινιά
κι αν μεθάω και κάνω εγώ παρέα με όλο τον ντουινιά.*

*Εγώ 'μαι 'κείνη η γι αλανιάρα η Λιλή η πρώτη σκανταλιάρα
που δε δίνω γρόσι για του μάγκες και δεν τρώγω τρίχες ματσαράγκες.*

⁶⁸ YouTube link. (<https://youtu.be/QVgRFFFBcTw?si=9sfQjgc-W2IMQJrY>)

Λιλή η σκανταλιέρα

Χιτζάζ
♩=106

Παναγιώτης Τούντας
εκτέλεση: Ρόζα Εσκενάζυ

A

Δε με μέ_____λει ε μέ να,αν είσαι,α λά_____νης,
 3 απ' τον Κο - πα_____να.
 5 Και τον ντού_____ρο βρε μά - γκα μη μου κά_____νεις
 7 και δεν σου περ_____νά.

B

9 Για - τι,εί_____μαι 'γω η γί'α - λα - νιά_____ρα,
 11 η Λι - λή, η_____πρώ - τη σκα - νδα - λιά - α - ρα,
 13 που δε δί_____νω γρό - σι για τους μά_____γκες
 15 και δεν τρώ_____γω_____τρί χες μα - τσα - ρά_____γκες.

ΠΡΩΤΗ ΕΚΤΕΛΕΣΗ

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Οργανολόγιο : κιθάρα, βιολί, κανονάκι, (ούτι), ζίλια

1) Δομή

Εισαγωγή

A: κουπλέ Χιτζάζ

B: ρεφρέν Σαμπά επιστρέφοντας σε Χιτζάζ

2) Ρυθμός

Αργό τσιφτετέλι 4/4

3) Δρόμος

Χιτζάζ – Σαμπά

4) Τονικότητα

Πρώτη Εκτέλεση : Ρε Χιτζάζ (κατα προσέγγιση)

Καταγραφή : Ρε Χιτζάζ

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η αναπνοή στο τραγούδι διαχειρίζεται με φυσικότητα, χωρίς φωνητική πίεση και ολοκληρώνεται σύμφωνα με τις μουσικές φράσεις. Οι φράσεις δεν είναι υπερβολικά μεγάλες και προσφέρονται για άνετη και ελεγχόμενη αναπνοή, χωρίς την ανάγκη για έντονη υποστήριξη ή βαθιές εισπνοές.

Ως προς την φωνητική τοποθέτηση, λόγω και την υψηλής τονικότητας συναντάμε κυρίως την κεφαλική αντήχηση. Ο ήχος είναι τοποθετημένος με τέτοιο τρόπο που παραμένει ευέλικτος και ανάλαφρος, χωρίς πιέσεις, χωρίς στηθική στήριξη. Ερμηνευτικά ενώ κρατάει κι εκείνη το χαρακτήρα (Λιλή αλανιάρ-σκανταλιάρ), αποφεύγει την πίεση και οποιαδήποτε υπερβολή. Το προσεγγίζει με φυσικότητα και του δίνει ροή μέσω της διαχείρισης των μικροδιαστημάτων και ενός παιχνιδιού μεταξύ vibrato, τρίλιας και glissando που κάνει.

Η άρθρωση είναι καθαρή και κατανοητή, οι λέξεις αποδίδονται με ευχέρεια και φυσικότητα, χωρίς έντονες τονικές εντάσεις ή υπερβολές. Το ύφος παραμένει ανεπιτήδευτο, με ελαφριά στόχευση στις ρινικές και κεφαλικές αντηχήσεις, οι οποίες διατηρούν την εκφορά «στενή» και ξεκάθαρη.

Στα φωνητικά στολίδια συναντάμε mordent κατιόν (π.χ: Κοπανά, δεν σου) glissando (π.χ: βρε μάγκα, γω η γιαλανιάρ, τρώγω τρίχες ματσαράγκες). Η Ρόζα Εσκενάζι κάνει χρήση tremble – vibrato (π.χ: αλάνης, Κοπανά, κάνεις, γιατί είμαι) πέραν των σημείων που τα χρησιμοποιεί μεμονωμένα και σε σημεία που η Χάρις Αλεξίου χρησιμοποιεί mordent ανιόν-κατιόν. επιπλέον βάζει περισσότερες acciaccatura, (π.χ: αλανιάρ, σκανταλιάρ, τρώγω τρίχες). Ταυτόχρονα εντάσει ως στοιχείο ερμηνευτικό, νότες με ψηλότερο τονικό ύψος (pitch) σαν στοιχείο «τσαχπινιάς» (π.χ: εμένα αν είσαι, η πρώτη).

Όπως και στην επανεκτέλεση έτσι και εδώ έχουμε κοινές καταληκτικές φράσεις του Β θέματος (μέτρα: 10, 12, 14, 16), ωστόσο βλέπουμε μικροδιαφοροποιήσεις στην διαχείριση (π.χ: γρότσι για τους)

Το τέμπο είναι πιο αργό σε σχέση με την επανεκτέλεση και διακρίνεται από ρυθμική ρευστότητα που χαρακτηρίζει τις εγγραφές εκείνης της εποχής. Χειρίζεται τη ρυθμική αγωγή με χαλαρότητα αλλά και ακρίβεια, ακολουθώντας τις μελωδικές γραμμές με σταθερότητα χωρίς να χάνει την αίσθηση της κίνησης. Η ελαφρότητα στην απόδοση επιτρέπει τη ρευστότητα στο τέμπο, ιδιαίτερα σε σημεία όπου οι λέξεις «απλώνονται», όπως στο «γιατί» ή «δίνω γρότσι», προσθέτοντας φυσική εκφραστικότητα χωρίς να ξεφεύγει από τη βασική ρυθμική αγωγή.

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΚΤΕΛΕΣΕΩΝ

Η ΛΙΛΗ Η ΣΚΑΝΤΑΛΙΑΡΑ

	Επανεκτέλεση	Πρώτη Εκτέλεση
ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	3:35 λεπτά	3:18 λεπτά
ΡΥΘΜΟΣ / ΤΑΧΥΤΗΤΑ	Τσιφτετέλι σταθερή ταχύτητα / πιο γρήγορο τέμπο (116bpm)	Τσιφτετέλι ρευστότητα ταχύτητας / πιο αργό τέμπο (106bpm)
ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Πιο συγκερασμένη διαστηματική απόδοση	Μη συγκερασμένη διαστηματική απόδοση
ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη με διαφορετική προσέγγιση
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	«ρεμπέτικη» προσέγγιση / πιο πληθωρική - staccato ερμηνεία / εξυπηρετεί τον ρόλο του «μάγκα» / υπερβολή στην ερμηνεία	«σφυρναίικη» προσέγγιση / legato τραγούδι με συνοχή και συνέπεια / δεν εξυπηρετεί κανέναν ρόλο / σταθερή έκφραση χωρίς υπερβολές
ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	«a la greca» προσέγγιση με staccato παίξιμο	«a la turca» προσέγγιση / σημαντικό ρόλο παίζει η διαφορά στο οργανολόγιο / ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποτελεί και η ενορχήστρωση
ΑΜΑΝΕΣ	Δεν υπάρχει αμανές	Δεν υπάρχει αμανές
ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ	(- Γειά σου Κόρο μου, γειά σου!)	(-Γειά σου Λιλή μου σκανταλιάρη) (-Γειά σου Ρόζα μου! Γειά σου!)

4. Γιαλέλι (Παραδοσιακό)

Εκτέλεση 1983

Χαρούλα Αλεξίου

Δίσκος: "Τα "τσίλικά" της Χαρούλας" - Minos EMI / Columbia / 13 track ⁶⁹

*Γλυκιά αραπίνα γλυκιά σαν μέλι,
Που η καρδιά σου, αγάπη θέλει
Μη μου κακιώνεις, γιαλέλι, λέλι,
Γιαλέλι*

*Όρκο σου κάνω και μη σε μέλει,
Σαν η καρδιά σου, εμένα θέλει,
Πως θα σε κάνω δικό μου ταίρι
Γιαλέλι*

*Αμάν, αμάν γιάλα, αμάν, αμάν, γιάλα,
Ελα αραπίνα μου κάνε σκέρτσα κι άλλα*

(AMANES) Γιαλέλι

*Αμάν, αμάν γιάλα, αμάν, αμάν, γιάλα,
Ελα αραπίνα μου κάνε σκέρτσα κι άλλα*

⁶⁹ YouTube link. (<https://youtu.be/BZ4y36JBU-4?si=F2RWKFwirdOEaaqu>)

Γιαλέλι Γιαλέλι

Νιαβέντ

Σ. Ιωαννίδης
εκτέλεση: Χάρις Αλεξίου

♩=97

A1

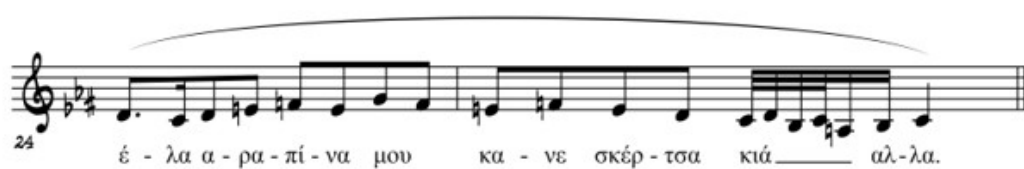
Γλυ - κιά,α - ρα - πί - να γλυ - κιά σαν μέ - λι,
3 που η καρ - διά - α - γά - πη θέ - λει.
5 Μη μου κα - κιώ - νεις για - λέ - λι, λέ -
7 για - λέ - λι, λέ - λε - λε - λι.

A2

10 Όρ - κο σου κά - νω και μη σε μέ - λει,
12 σαν η καρ - διά - ε - μέ - να θέ - λει.
14 Πώς θα σε κά - νω δι - κό μου ταί - ρι,



B



ΕΠΑΝΕΚΤΕΛΕΣΗ

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

1) Δομή

Εισαγωγή

A : Κουπλέ (Χιτζάζ)

B : Ρεφρέν (Ράστ , απο σολ)

2) Ρυθμός

Αργό τσιφτετέλι 4/4

3) Δρόμος

Νιαβέντ – Ράστ

4) Τονικότητα

Επανεκτέλεση : ΛΑ Χιτζάζ

Καταγραφή : Ρε Χιτζάζ

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Λόγω της ταχύτητας του τραγουδιού η ίδια φαίνεται να διαχειρίζεται άνετα το τραγούδι αναπνευστικά, ωστόσο σε σημεία μπορούμε να ακούσουμε στηθική αναπνοή με λίγο παραπάνω πίεση, καθώς τα συνεχόμενα μελίσματα και glissando που χρησιμοποιεί καταναλώνουν περισσότερο αέρα.

Η φωνητική τοποθέτηση περιλαμβάνει συνδυασμό στοματικής – φαρυγγικής - ένρινης και μικτής αντήχησης, με την ερμηνεύτρια να μετακινεί την αντήχηση ανάλογα με το συναίσθημα και τις ανάγκες του τραγουδιού. Για να χαρίσει «παιχνιδιάρικη» αίσθηση τοποθετεί τον ήχο της πιο μπροστά και ψηλά, ενώ στο ρεφρέν, η φωνή έχει χαμηλότερη αντήχηση, προς το χαμηλό μέρος του λάρυγγα και το στήθος, βάζοντας λίγο παραπάνω πίεση στον ήχο της. Επιπλέον, χρησιμοποιεί δυναμικές εναλλαγές μέσα στις λέξεις για να ενισχύσει την εκφραστικότητα.

Στην άρθρωση και εκφορά του λόγου, η τραγουδίστρια στρογγυλεύει τα φωνήεντα όταν θέλει να δώσει έμφαση, όπως στα «άμαν άμαν» και «όρκο σου κάνω», ενώ το φωνήεν «ε» αποδίδεται τόσο σε οριζόντιο όσο και σε κάθετο άξονα στόματος, προσφέροντας έναν πιο γεμάτο και πλούσιο ήχο.

Τα φωνητικά στολίδια περιλαμβάνουν gruppetto (π.χ: γιαλέλι) , mordent (π.χ: γλυκιά σαν), glissando (π.χ: κακιώνεις) και χαρακτηριστικές φράσεις μελισματικές που προσθέτουν ζωντάνια και εκφραστικότητα στην ερμηνεία (π.χ: μέλει, θέλει).

Βλέπουμε μια διάθεση να «στολίζει» όπου υπάρχει περιθώριο με συχνά επαναλαμβανόμενα εκφραστικά μοτίβα. Η χρήση τους φαίνεται να είναι μελετημένη και ενσωματωμένη αρμονικά, ενισχύοντας το συναίσθημα και το χαρακτήρα του τραγουδιού. Είναι ξεκάθαρες οι επιρροές από την πρώτη εκτέλεση, ωστόσο η ίδια φαίνεται πως προσεγγίζει πιο «a la turca» ερμηνευτικά το τραγούδι από τον Κωνσταντίνο Νούρο.

Η ταχύτερη ρυθμικά εκτέλεση προσδίδει στο κομμάτι διαφορετική ροή και αίσθηση. Παράλληλα, η τραγουδίστρια ακολουθεί πιστά το ρυθμικό μοτίβο και τονίζει τα κατάλληλα σημεία αποδίδοντας εκφραστικότητα.

Γιαλέλι (Παραδοσιακό)

Εκτέλεση 1932

Κωνσταντίνος Νούρος

Δίσκος: Columbia Ελ DG-185 / WG-238 - Τα "Άκαυτα" Τραγούδια Της Σμύρνης'

Μουσική, στίχοι: Σώσος Ιωαννίδης ⁷⁰

(- Αχ!... μανταμίτσο)

Γλυκιά αραπίνα γλυκιά σαν μέλι,

Που η καρδιά σου, αγάπη θέλει

Μη μου κακιώνεις, γιαλέλι, λέλι,

Γιαλέλι

Όρκο σου κάνω και μη σε μέλει,

Σαν η καρδιά σου, εμένα θέλει,

Πως θα σε κάνω δικό μου ταίρι

Γιαλέλι

Αμάν, αμάν γιάλα, αμάν, αμάν, γιάλα,

Ελα αραπίνα μου κάνε σκέρτσα κι άλλα

(AMANES) Γιαλέλι

(- Γειά σου Κώστα Νούρο)

(- Έλα, άλα)

(- Γειά σου Λάμπρο να σε χαρώ)

⁷⁰ YouTube link. (<https://youtu.be/0c84BCQrdKs?si=ezxOV81gdhclZkP7>)

Γιαλέλι Γιαλέλι

Νιαβέντ

Σ. Ιωαννίδης
εκτέλεση: Κων/νος Νούρος

♩=79-100

A1

Γλυ - κιά,α - ρα - πί - να γλυ - κιά σαν μέ_____ λι_____

3 που η καρ - διά μου α - γά - πη θέ_____ λει.

5 Μή μου κα - κιώ - νεις, για - λέ - λι, λέ_____ λι,

7 για - λέ - λι, λέ_____ λε_____ λε_____ λε_____ λι.

A2

9 Όρ - κο σου κά - νω και μη σε μέ_____ λει,

11 σαν η καρ - διά σου, ε - μέ - να θέ_____ λει.

13 Πώς θα σε κά - νω δι - κο μου ταί_____ ρι

15 για - λέ - λι, λέ_____ λε_____ λε_____ λε_____ λι.

B

ΠΡΩΤΗ ΕΚΤΕΛΕΣΗ

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Οργανολόγιο : κιθάρα, βιολί, τουμπελέκι

1) Δομή

Εισαγωγή

A : Κουπλέ (Χιτζάζ)

B : Ρεφρέν (Ράστ , απο σολ)

2) Ρυθμός

Αργό τσιφτετέλι 4/4

3) Δρόμος

Νιαβέντ – Ράστ

4) Τονικότητα

Πρώτη Εκτέλεση : ΦΑ# Χιτζάζ (κατά προσέγγιση)

Καταγραφή : Ρε Χιτζάζ

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η χρήση της αναπνοής, δεν παρουσιάζει κάποια αστάθεια στην ερμηνεία του Κωνσταντίνου Νούρου, παρά το αργό τέμπο και τις δεμένες φράσεις, ολοκληρώνει στο τέλος κάθε μουσικής φράσης. Παρατηρείται κοινή αναπνευστική διαχείριση στις δύο εκτελέσεις παρα τις διαφορετικές ρυθμικές αποδόσεις.

Η φωνή τοποθετείται στην κεφαλική και φαρυγγική περιοχή, με καθαρό και εστιασμένο ήχο. Η ερμηνεία χαρακτηρίζεται από φυσικότητα, χωρίς προσπάθεια ή πίεση. Η προσέγγιση έχει λυρικά και ψαλτικά στοιχεία, χωρίς υπερβολές, διατηρώντας έναν εσωτερικό και απευθυντικό χαρακτήρα. Η διαστηματική απόδοση είναι πιο συγκερασμένη από την επανεκτέλεση ενώ δεν συναντάμε υπερβολή εκφραστική, φαίνεται σαν να απευθύνεται κάπου και ερμηνεύει με την αντίστοιχη φυσικότητα.

Η εκφορά του λόγου και η άρθρωση είναι λιτή και άμεση, ενισχύοντας τον αφηγηματικό χαρακτήρα της ερμηνείας. Στην απόδοση των στίχων δεν βλέπουμε διαφοροποιήσεις.

Στα φωνητικά στολίδια χρησιμοποιεί *gruppetto* το οποίο έχω καταγράψει αναλυτικά αντί συμβόλου γιατί διαφοροποιείται ελαφρώς ως προς την χρονική απόδοση του (π.χ: θέλει, λέλι, μέλει) Συναντάμε επίσης *glissando*, πιο μικρά σε έκταση, πιο συγκεκριμένα και όχι τόσο συχνά, λόγω της πιο *staccatto* και λιτής απόδοσης του. Συναντάμε *mordent* σε σημεία που η Αλεξίου παρουσιάσει *glissando* (π.χ κακιώνεις, κάνω). Επίσης εμφανίζει *pitch* κατιόν (π.χ κακιώνεις, κάνω) Τα μελίσματα είναι με λιγότερη πληροφορία, μεγαλύτερη ακρίβεια. Τέλος βλέπουμε χαρακτηριστικές φράσεις μελισματικές να επαναλαμβάνονται, στοιχείο που συναντάμε και στις δυο εκτελέσεις. Αυτό επίσης αποτελεί στοιχείο πως υπάρχει συνάφεια μεταξύ των δύο αφηγήσεων.

Το ρυθμικό μοτίβο στηρίζεται στο τσιφτετέλι, αλλά αποδίδεται με νωχελικό χαρακτήρα και αίσθηση παλαιού αντικριστού χορού, όπως χορεύαν οι ρεμπέτες το τσιφτετέλι. Η ρυθμική προσέγγιση δίνει προτεραιότητα στον λόγο και τη φράση, αφήνοντας τη μουσική να ακολουθεί τη φωνητική αφήγηση, έτσι διατηρείται η αίσθηση εσωτερικής ροής και φυσικής εξέλιξης του τραγουδιού.

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΚΤΕΛΕΣΕΩΝ

ΓΙΑΛΛΕΛΙ ΓΙΑΛΛΕΛΙ

	Επανεκτέλεση	Πρώτη Εκτέλεση
ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	3:24 λεπτά	3:00 λεπτά
ΡΥΘΜΟΣ / ΤΑΧΥΤΗΤΑ	Τσιφτετέλι σταθερή ταχύτητα / γρήγορο τέμπο (97bpm)	Τσιφτετέλι ρευστότητα ταχύτητας / πολύ αργό τέμπο (79 – 100bpm)
ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Πιο συγκερασμένη διαστηματική απόδοση	Πιο συγκερασμένη διαστηματική απόδοση απο την επανεκτέλεση
ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη με διαφορετική προσέγγιση, σαν αντικρυστός χορός
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	«ρεμπέτικη» προσέγγιση / πιο πληθωρική - staccato ερμηνεία / εξυπηρετεί τον ρόλο του "μάγκα" / υπερβολή στην ερμηνεία	«συμυρναίικη» προσέγγιση / staccato απόδοση με legato αίσθηση / legato τραγουδίσμα με συνοχή και συνέπεια / λυρική – ψαλτική προσέγγιση / δεν εξυπηρετεί κανέναν ρόλο / σταθερή έκφραση χωρίς υπερβολές
ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	«a la greca» προσέγγιση με staccato παίξιμο με "a la turka" εκφάνσεις	«a la turca» προσέγγιση / σημαντικό ρόλο παίζει η διαφορά στο οργανολόγιο
ΑΜΑΝΕΣ	ο αμανές παρουσιάζει «a la turca» αισθητική / ένρινή και λαρυγγική προσέγγιση / επηρεασμένο απο την πρώτη εκτέλεση	ο αμανές προκύπτει ως φυσική συνέχεια του τραγουδιού ως προς τη απόδοση του χωρίς διαφοροποιήσεις ηχητικά απ το υπόλοιπο πλαίσιο τραγουδίσματος
ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ	Δεν υπάρχει προσφώνηση	(- Γεια σου μανταμίτσο!) (- Γειά σου Κώστα Νούρο!) (- Έλα, άλα!) (- Γειά σου Λάμπρο, να σε χαρώ!)

5. Μάγκικο (Κ. Καρίπης)

Εκτέλεση 1983

Χαρούλα Αλεξίου

Δίσκος: "Τα "τσίλικά" της Χαρούλας" - Minos EMI / Columbia / 17 track ⁷¹

*Βρε μάγκικο σκερτσόζικο και πεταχτό
με σένανε δεν ξέρω πια τι θα γινώ,
απ' τον καιρό στα χέρια σου που μπλέχτηκα
να ξέρεις πως μες στο σοκάκι σου βαρέθηκα.*

*Εγώ για σένα κλαίγω βράδυ και πρωί
κι εσύ με πίκρες μου ποτίζεις τη ζωή,
με τα τρελά σου πείσματα μ' αρρώστησες
και χίλια δυο φαρμάκια μάγκικο με πότισες.*

*Τα σκέρτσα σου τα όμορφα με κάψανε
και μια φωτιά μες στην καρδιά μ' ανάψανε,
χωρίς εσένα πια να ζήσω δεν μπορώ
έλα βρε μάγκικο με μένα που σε αγαπώ.*

⁷¹ YouTube link. (<https://youtu.be/tNl-vv4Cisg?si=8CTa9AhjnpsJ7SOQ>)

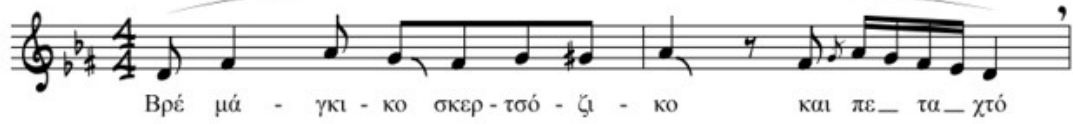
Μάγκικο

Χιτζάζ

♩=101

Κ. Καρίπης
εκτέλεση: Χάρις Αλεξίου

A



B



ΕΠΑΝΕΚΤΕΛΕΣΗ

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

1) Δομή

Εισαγωγή

A: Κουπλέ

B: Ρεφρέν

2) Ρυθμός

Χασάπικο 4/4

3) Δρόμος

Χιτζάζ

4) Τονικότητα

Επανεκτέλεση : Σι Χιτζάζ

Καταγραφή : Ρε Χιτζάζ

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Το τραγούδι χαρακτηρίζεται από γρήγορο ρυθμό και απλή μελωδική γραμμή με περιορισμένη φωνητική έκταση, στοιχεία που διευκολύνουν την ομαλή και επαρκή διαχείριση της αναπνοής. Παρότι η κατανάλωση αέρα είναι συγκεκριμένη και ελεγχόμενη, παρατηρούνται σε ορισμένα σημεία τονικές αστάθειες κατά τη χρήση του vibrato, οι οποίες μπορεί να οφείλονται είτε σε λάθος διαχείριση της αναπνοής, είτε σε πίεση του λάρυγγα, ή σε συνδυασμό και των δύο.

Η φωνητική τοποθέτηση κινείται κυρίως σε μεσαία προς ψηλή περιοχή, με την αντήχηση να εστιάζει στην στοματική κοιλότητα και τις ένρινες κοιλότητες, ενώ ο λάρυγγας διατηρείται ψηλά χωρίς έντονη πίεση ή στηθική στήριξη. Η ερμηνεύτρια επιλέγει να παραμείνει στην περιοχή του φάρυγγα, αποφεύγοντας την πλήρη κεφαλική φωνή, διατηρώντας έτσι έναν πιο γεμάτο και σταθερό ήχο.

Η άρθρωση και η εκφορά του λόγου είναι καθαρά και κατανοητά. Σε σημεία παρατηρείται πως κρατά κλειστά τα φωνήεντα μετά από ένρινα σύμφωνα, δημιουργώντας έναν πιο σφιχτό και περιορισμένο ήχο στον φωνητικό σωλήνα. Έτσι η αντήχηση περιορίζεται στο πάνω μέρος του στόματος, δίνοντας έναν στενότερο και πιο ελεγχόμενο ήχο. Επιπλέον, η διαχείριση του φωνήεντος «ο» παρουσιάζει ενδιαφέρον ως προς την αντήχηση του καθώς κάνει «ανακύκλωση» μεταξύ στόματος και ρινικών κοιλοτήτων, γεγονός που οδηγεί σε έναν στενότερο και εναλλασσόμενο ήχο.

Στα φωνητικά στολίδια συναντάμε κατα κύριο λόγο glissando (π.χ: με σένανε δεν ξέρω, απ τον καιρό στα χέρια) και συχνά χρησιμοποιεί pitch κατιόν (π.χ: μάγκικο σκερτσόζικο, απ'τον, σοκάκι, μπλέχτηκα), με αποδέσμευση αέρα είτε εσωτερικά σε μια φράση είτε στην κατάληξη της. Τέλος το vibrato, προσθέτει έναν ακόμα χρωματισμό στο συγκεκριμένο τραγούδι, (π.χ: με 'σένα, απ'τον).

Η διαχείριση του ρυθμού χαρακτηρίζεται από μια ανάλαφρη και φυσική προσέγγιση, πάντα συνδεδεμένη με το νόημα και το ρυθμό του τραγουδιού. Η τραγουδίστρια ακολουθεί πιστά το τέμπο, δίνοντας έμφαση στα ισχυρά μέτρα και χρησιμοποιώντας εκφραστικά μέσα όπως το vibrato και τα glissando για να δημιουργήσει ρυθμική και μελωδική ροή που ενισχύει τη χορευτική αίσθηση του κομματιού.

Μάγκικο (Κ. Καρίπης)

Εκτέλεση 1938

Ρίτα Αμπατζή

Δίσκος: HisMaster'sVoice AO 2418

Σύνθεση: Κώστας Καρίπης ⁷²

*Βρε μάγκικο σκερτσόζικο και πεταχτό
με σένανε δεν ξέρω πια τι θα γινώ,
απ' τον καιρό στα χέρια σου που μπλέχτηκα
να ξενυχτώ μες στο σοκάκι σου βαρέθηκα.*

*Εγώ για σένα κλαίγω βράδυ και πρωί
κι εσύ με πίκρες μου ποτίζεις τη ζωή,
με τα τρελά σου πείσματα μ' αρρώστησες
και χίλια δυο φαρμάκια μάγκικο με πότισες.*

*Τα σκέρτσα σου τα όμορφα με κάψανε
και μια φωτιά μες στην καρδιά μ' ανάψανε,
χωρίς εσένα πια να ζήσω δεν μπορώ
έλα βρε μάγκικο με μένα που σε αγαπώ.*

(Ωπα!)

*Χωρίς εσένα πια να ζήσω δεν μπορώ
έλα βρε μάγκικο με μένα που σε αγαπώ.*

(-Γεια σου μάγκικο)

(- Γεια σου Ριτάκι μου)

⁷² YouTube link. (<https://youtu.be/Tbz0wWZyb0U?si=Ok9Hx4qBRLaQvQnn>)

Μάγκικο

Χιτζάζ

Κ.Καρίπης
εκτέλεση: Ρίτα Αμπατζή

♩=95

A

Βρέ μά - γκι - κο σκερ - τσό - ζι - κο και πε - τα - χτό,
3 με 'σέ - να - νε δεν ξέ - ρω πια τι θα γι - νώ. Απ'

B

5 τον και - ρό στα χέ - ρια σου που μπλέ - χτη - κα, να
7 ξε - νυ - χτώ μες το σο - κά - κι σου βα - ρέ - θη - κα Απ'
9 τον και ρό στα χέ - ρια σου που μπλέ - χτη - κα, να
11 ξε - νυ - χτώ μες το σο - κά - κι σου βα - ρέ -

ΠΡΩΤΗ ΕΚΤΕΛΕΣΗ

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Οργανολόγιο : κιθάρα, βιολί, ούτι, ακκορντεόν

1) Δομή

Εισαγωγή

A: Κουπλέ

B: Ρεφρέν

2) Ρυθμός

Χασάπικο 4/4

3) Δρόμος

Χιτζάζ

4) Τονικότητα

Πρώτη Εκτέλεση : Σι Χιτζάζ (κατά προσέγγιση)

Καταγραφή : Ρε Χιτζάζ

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η διαχείριση της αναπνοής, απο την Ρίτα Αμπατζή μοιάζει αβίαστη και ολοκληρώνεται φυσικά έπειτα απο την ολοκλήρωση μουσικών φράσεων χωρίς να διακόπτει συλλαβές στη μέση.

Η φωνητική τοποθέτηση κινείται κυρίως σε ψηλή περιοχή, με την αντήχηση να ενεργοποιείται στην κεφαλική περιοχή. Παρότι και η επανεκτέλεση είναι απο τον ίδιο τόνο, η διαχείριση ως προς την αντήχηση διαφοροποιείται. Ο ήχος παραμένει χωρίς πίεση στον λάρυγγα καθόλη την διάρκεια του τραγουδιού με legato διάθεση.

Στην άρθρωση, συναντάμε μια προφορική, φυσική προσέγγιση. Οι λέξεις ακούγονται καθαρά, χωρίς να υπεραναλύονται φωνητικά, και χωρίς να χάνουν την φυσικότητα του λόγου. Η εκφορά είναι ξεκάθαρη, λιτή και άμεση.

Τα φωνητικά στολίδια λειτουργούν διακριτικά και στοχευμένα. Δεν επιδιώκουν να εντυπωσιάσουν, αλλά να «χρωματίσουν» τον λόγο με τρόπο που να ενισχύει τη μουσικότητα. Παρατηρούνται glissando (π.χ: ξέρω πια τι θα γινώ, τον καιρό στα χέρια σου που μπλέχτηκα), vibrato (π.χ: με σενανε) καθώς tremble (π.χ: μάγκικο, γινώ, μπλέχτηκα, βαρέθηκα). Τα παραπάνω φωνητικά στολίδια τα συναντάμε και στην ερμηνεία της Χάρις Αλεξίου σε μικρότερο και πιο ήπιο βαθμό. Τέλος στην συγκεκριμένη ερμηνεία δεν συναντάμε συλλαβές οι καταλήξεις με ανιόν η κατιόν χαρακτήρα ως προς το τονικό ύψος, υπο τη μορφή στολιδιού κάτι που η Χάρις Αλεξίου χρησιμοποιεί αρκετά.

Ο ρυθμός στην πρώτη εκτέλεση κρατάει την χορευτική του διάθεση και τον παλμό του ωστόσο έχει πιο αργό τέμπο απο την επανεκτέλεση και διακρίνεται ρυθμική ρευστότητα κατα την διάρκεια του τραγουδιού.

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΚΤΕΛΕΣΕΩΝ

ΜΑΓΙΚΙΚΟ

	Επανεκτέλεση	Πρώτη Εκτέλεση
ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	2:27 λεπτά	3:15 λεπτά
ΡΥΘΜΟΣ / ΤΑΧΥΤΗΤΑ	Χασάπικο σταθερή ταχύτητα / γρήγορο τέμπο (101bpm)	Χασάπικο ρευστότητα ταχύτητας / πιο αργό τέμπο (95bpm)
ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Πιο συγκερασμένη διαστηματική απόδοση	Μη συγκερασμένη διαστηματική απόδοση
ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	«ρεμπέτικη» προσέγγιση / πιο πληθωρική - staccato ερμηνεία / εξυπηρετεί τον ρόλο του «μάγκα» / υπερβολή στην ερμηνεία	«σφυρναίικη» προσέγγιση / legato τραγούδι με συνοχή και συνέπεια / δεν εξυπηρετεί κανέναν ρόλο / σταθερή έκφραση χωρίς υπερβολές
ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	«a la greca» προσέγγιση με staccato παίξιμο	«a la turca» προσέγγιση / σημαντικό ρόλο παίζει η διαφορά στο οργανολόγιο / ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποτελεί και η ενορχήστρωση
ΑΜΑΝΕΣ	Δεν υπάρχει αμανές	Δεν υπάρχει αμανές
ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ	Δεν υπάρχει προσφώνηση	(- Γεια σου μάγκικο!) (- Γειά σου Ριτάκι μου!)

6. Μ' έμπλεξε ένας μόρτης (Π. Τούντας)

Εκτέλεση 1983

Χαρούλα Αλεξίου

Δίσκος: "Τα "τσίλικά" της Χαρούλας" - Minos EMI / Columbia / 18 track ⁷³

*Πού 'ναι εκείνα μου τα κάλλη, πού 'ναι η τόση εμορφιά,
στην Αθήνα δεν είχε άλλη τέτοια λεβεντιά!*

*Ήμουν κούκλα, ναι στ' αλήθεια με μεγάλη αρχοντιά!
Δε σας λέγω παραμύθια, τρέλανα ντουνιά!*

*Μα μ' έμπλεξε ένας μόρτης αχ, ένας μάγκας πρώτης
μου πήρε ό,τι είχα και μ' αφήνει.
Μου πήρε την καρδιά μου, τα νιάτα, τα λεφτά μου,
κι απ' τον καημό φουμάρω κοκαΐνη.*

*Μ' αγαπούσαν αφεντάδες, νέοι, γέροι και παιδιά
κι όλοι πρώτοι κουβαρντάδες μες στην αγορά.*

*Αχ, τι όμορφα περνούσα με τραγούδια και κρασί,
κάθε μέρα εγλεντούσα! Τι ζωή χρυσή!*

*Και τώρα η καημένη γυρίζω μαραμένη
γιατί ο σεβντάς του μάγκα δε μ' αφήνει.
Με τρέλανε ο μόρτης, ο κοκαϊνοπότης,
γι' αυτό κι εγώ φουμάρω κοκαΐνη*

⁷³ YouTube link. (https://youtu.be/zbbxIV-ulRk?si=2540r_gQEKXOyTvI)

Με έμπλεξε ένας μórτης

Χιτζάζ - Σαμπά

♩=82

Παναγιώτης Τούντας
εκτέλεση: Χάρις Αλεξίου

A

Που__ 'ναι 'κεί__ να μου__ τα κά__ αλ-λη

3 που__ ναι,η τό__ ση μου ε__ μορ - φιά.

5 στη ην Α - θή__ να, δε__ εν εί-χε,ά__ αλ - λη__

7 __ τέ - τοια λε__ βεν - τιά

B

9 'Η__ μουν κού - κλα ναι__ στ'α - λή__ θεια,

11 με__ με - γά__ λη α__ αρ-χο - ον τιά.

13 Δε__ σας λέ__ γω, πα__ ρα μύ__ θια__

15 τρέ - λα να__ ντου - νιά.

Γ

17 Μα μέ - μπλε-ξε,έ - να_ μό - ρτης αχ! έ - νας μά - γκα-ας πρώ - της

19 μου πή - ρε ό - τι_ εί - χα και_ _ _ _ _ μ'α - φή_ _ _ _ _ νει.

21 Μου πή - ρε την κα-αρ-διά μου, τα νιά - τα τα λε_φτά μου

23 κι,απ' τον καη - μό φου - μά - ρω κο_ _ _ _ _ κα - ί_ _ _ _ _ νη.

ΕΠΑΝΕΚΤΕΛΕΣΗ

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

1) Δομή

Εισαγωγή

Α: κουπλέ (χιτζάζ)

Β: κουπλέ (χιτζάζ με ανάπτυξη πάνω απο το 4χορδο με κίνηση Μπουσελίκ)

Γ: ρεφρέν (σαμπά - χιτζάζ)

2) Ρυθμός

Αργό τσιφτετέλι 4/4

3) Δρόμος

Χιτζάζ – Σαμπά

4) Τονικότητα

Επανεκτέλεση : Ντο Χιτζάζ

Καταγραφή : Ρε Χιτζάζ

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Γενικά εμφανίζει σταθερή στήριξη, καλή διαχείριση της αναπνοής, χωρίς ενδιάμεσες διακοπές στην φρασεολογία. Εξυπηρετεί την εκφραστικότητα και την ερμηνεία μέσω της χρήσης των αναπνοών και ταυτόχρονα ακολουθεί τις μουσικές φράσεις παίρνοντας αναπνοή κατά την ολοκλήρωση της μουσικής φράσης ή του νοήματος.

Σε κάποια σημεία φαίνεται να παίρνει επιπλέον αναπνοές, ενώ θα μπορούσε να ολοκληρώσει τη φράση με δυο, ακόμη και μία αναπνοές. Αυτό μπορεί να έχει να κάνει με την πίεση που ασκεί κατά τα μελίσματα και το συνεχές vibrato, που έχει ως αποτέλεσμα την μεγαλύτερη κατανάλωση αέρα.

Θα μπορούσε επίσης να θέλει με την παύση που δημιουργούν οι αναπνοές να δώσει μεγαλύτερη αναγλυφότητα στην ερμηνεία της και να τονίσει περισσότερο τις λέξεις. Οι αναπνοές της στο σύνολο λειτουργούν ως εκφραστικό εργαλείο. Υπάρχουν ενδείξεις θωρακικής αναπνοής, που μπορεί να περιορίζει τον όγκο της φωνής της ενίοτε. Με την βοήθεια του αέρα περνάει την φωνή σε ψηλότερη αντήχηση και πίσω, δίνοντας ένα «γλυκό» χρώμα από την μέχρι τότε σταθερή και εξωστρεφής τοποθέτηση.

Όσον αφορά την φωνητική τοποθέτηση φαίνεται πως λόγω του ρεπερτορίου επιλέγει να έχει μια πιο έντονη λαρυγγική τοποθέτηση με αρκετή πίεση στον λαιμό κυρίως με ψηλό λάρρυγα και σε κάποιες περιπτώσεις συνδυάζει στητική ή ένρινη τοποθέτηση εξυπηρετώντας κάθε φορά τον σκοπό. Η τραγουδίστρια αξιοποιεί σωστά τις ρινικές κοιλότητες με σκοπό να κινηθεί ομαλά μεταξύ μικροδιαστημάτων, να δώσει έμφαση, εξυπηρετεί στη ευελιξία των μελισμάτων, η ακόμη να εκφράσει συναίσθημα που θεωρεί αξιοσημείωτο.

Ο ήχος σε άλλα σημεία φαίνεται εγκλωβισμένος και δεν αντηχεί πλήρως στον φωνητικό σωλήνα. Οι χαμηλές νότες αντηχούν καλά στον θώρακα, δίνοντας ζεστασιά και ένταση στον ήχο.

Η άρθρωση της είναι καθαρή και είναι ευδιάκριτα τα λεγόμενα της. Συχνά δίνει έμφαση στα σύμφωνα, που πολύ εύστοχα εξυπηρετούν στον τονισμό και την εκφραστικότητα του τραγουδιού.

Ενώ γενικά ακούγεται σαν να έχει «χαλαρή» μάσκα σε κάθετο άξονα, κάποιες φορές ανεβαίνοντας σε ψηλότερες τονικά περιοχές, η τραγουδώντας το γράμμα – ι ή και το – ε παρατηρείται ένα πλάτσιασμα του στόματος προς τα έξω κάτι που φέρνει τον ήχο μπροστά στο στόμα και τον κάνει να ακούγεται πιο «στενός», ενώ σε αρκετές περιπτώσεις όταν εκφέρει, - μ + - ου το μεταφράζει σε – μο.

Όταν υπάρχει ένρινο σύμφωνο, όπως το -μ, η φωνή φυσικά οδηγείται προς ένρινη αντήχηση. Αυτό συχνά επηρεάζει και το επόμενο φωνήεν, ειδικά αν είναι κλειστό όπως το -ο, κάνοντάς το να ακούγεται πιο «εσωτερικά» ή «κλειστά». Αυτή η τεχνική όμως λειτουργεί θετικά σε φράσεις με μελίσματα και glissando, γιατί βοηθάει την ομαλή μετάβαση από τη μία νότα στην άλλη, χωρίς αλλαγή στην αντήχηση δημιουργώντας πιο ενιαίο ήχο.

Στα φωνητικά στολίδια, κυριαρχούν κυρίως mordent ανιόν και κατιόν (π.χ: 'κείνα, η τόση, στην Αθήνα, μεγάλη, παραμύθια), gruppetto (π.χ: κούκλα), glissando (π.χ: τρέλانا, καρδιά μου, τα νιάτα), tremble (π.χ: μα μ'εμπλεξε, αχ! Ένας, μου πήρε) και pitch κατιόν & ανιόν (π.χ: εμορφιά, αλήθεια, μου πήρε). Σε σημεία γίνεται χρήση acciacatura (π.χ: είχε άλλη, αρχοντιά)

Φαίνεται να αισθάνεται άνεση με το ρυθμικό μοτίβο και να χρησιμοποιεί όλα τα μέσα για να ενισχύσει την αναγλυφότητα του κομματιού όπως αναφέραμε παραπάνω συνδυάζοντας, αναπνοή – ρυθμό, άρθρωση – ρυθμό.

Μ' έμπλεξε ένας μόρτης (Π. Τούντας)

Εκτέλεση 1932

Ρόζα Εσκενάζυ

Δίσκος : Odeon GA-1624 (και Columbia USA G-56337-F)

Σύνθεση: Παναγιώτης Τούντας Αθήνα ⁷⁴

*Πού 'ναι εκείνα μου τα κάλλη, πού 'ναι η τόση εμορφιά,
στην Αθήνα δεν είχε άλλη τέτοια λεβεντιά!*

*Ήμουν κούκλα, ναι στ' αλήθεια με μεγάλη αρχοντιά!
Δε σας λέγω παραμύθια, τρέλανα ντουνιά!*

*Μα μ' έμπλεξε ένας μόρτης αχ, ένας μάγκας πρώτης
μου πήρε ό,τι είχα και μ' αφήνει.
Μου πήρε την καρδιά μου, τα νιάτα, τα λεφτά μου,
κι απ' τον καημό φουμάρω κοκαΐνη.*

*Μ' αγαπούσαν αφεντάδες, νέοι, γέροι και παιδιά
κι όλοι πρώτοι κουβαρντάδες μες στην αγορά.*

*Αχ, τι όμορφα περνούσα με τραγούδια και κρασί,
κάθε μέρα εγλεντούσα! Τι ζωή χρυσή!*

*Και τώρα η καημένη γυρίζω μαραμένη
γιατί ο σεβντάς του μάγκα δε μ' αφήνει.
Με τρέλανε ο μόρτης, ο κοκαϊνοπότης,
γι' αυτό κι εγώ φουμάρω κοκαΐνη*

⁷⁴ YouTube link. (<https://youtu.be/oRsHesLNrg0?si=1yGWXQtNpAS1W805>)

Με έμπλεξε ένας μórτης

Χιτζάζ - Σαμπά

Παναγιώτης Τούντας
εκτέλεση: Ρόζα Εσκενάζυ

A ♩=82

Που ___ 'ναι 'κεί___ να μου ___ τα κά___ αλ - λη

3 που ειν' η τό___ ση ε___ μο - ορ - φιά.

5 Στη - ην Α - θή___ να δε__ εν είχε ά___ αλ - λη___

7 — τέ___ τοια λε___ βεν - τιά.

B

9 'Η___ μουν κού___ κλα, ναι___ στ'α - λή___ θεια,

11 με___ με - γά___ λη α___ αρ - χο___ ντιά.

13 Δε__ εν σας λέ___ γω, πα___ ρα - μύ___ θια___

15 — τρέ___ λα - να___ ντου - νιά.

Γ

17 Μα μ'έ - μπλε-ξε,έ - νας μόρ - της αχ! έ - νας μά - γκα-ας πρώ - της

19 μου πή - ρε ό - τι εί - χα και μ'α - φή - νει.

21 Μου πή - ρε την κα-αρ-διά μου, τα νιά - τα τα λε - φτά μου

23 κιαπ' τον καη - μό φου μά ρω κο - κα - ί - νη.

ΠΡΩΤΗ ΕΚΤΕΛΕΣΗ

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Οργανολόγιο: κιθάρα, βιολί

1) Δομή

Εισαγωγή

A: κουπλέ (χιτζάζ)

B: κουπλέ (χιτζάζ με ανάπτυξη πάνω απο το 4χορδο με κίνηση Μπουσελίκ)

Γ: ρεφρέν (σαμπά - χιτζάζ)

2) Ρυθμός

Αργό τσιφτετέλι 4/4

3) Δρόμος

Χιτζάζ- Σαμπά

4) Τονικότητα

Πρώτη Εκτέλεση : Ντο# Χιτζάζ (κατα προσέγγιση)

Καταγραφή : Ρε Χιτζάζ

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η ερμηνεία στο σύνολο χαρακτηρίζεται από σταθερή διαχείριση της αναπνοής, με στήριξη που επιτρέπει φυσική ροή στη φρασεολογία. Σε κάποια σημεία ωστόσο, η Ρόζα Εσκενάζυ παίρνει επιπλέον αναπνοές, πιθανόν για να ενισχύσει την εκφραστικότητα ή λόγω των μελισμάτων που αυξάνουν την κατανάλωση αέρα. Σε σύγκριση με την επανεκτέλεση χρησιμοποιεί πιο συχνά αναπνοές και σε σημεία απροσδόκητα.

Η αντήχηση της φωνής είναι κυρίως κεφαλική, χωρίς όμως να λείπει η αίσθηση «γείωσης» σε σημεία που απαιτείται. Η φωνή καθαρή, άμεση και με ροή σε όλες τις περιοχές, με ευχέρεια στις μεταβάσεις και δεν παρουσιάζει δυσκολία στην ερμηνεία.

Η άρθρωση είναι καθαρή και η εκφορά του λόγου κατανοητή. Στο συγκεκριμένο τραγούδι χρησιμοποιεί ιδιαίτερα έντονη άρθρωση στα σύμφωνα.

Το τραγούδι περιλαμβάνει ποικιλία φωνητικών στολιδιών όπως mordent ανιόν και κατιόν (π.χ: που ειν' η τόση, δεν σας λέγω), gruppetto (π.χ: μα μ' έμπλεξε, μου πήρε), τρίλιες (π.χ: μου πήρε, και, κοκαΐνη), glissando δεν χρησιμοποιεί συχνά (π.χ: κείνα, με μεγάλη, παραμύθια), ενώ τραγουδάει legato συναντάμε και πολύ έντονο staccato τραγούδισμα σε σημεία. Άλλα φωνητικά στολίδια που χρησιμοποιεί είναι το vibrato (π.χ: εμορφιά, κούκλα, στ'αλήθεια, τρέλανα), pitch ανιόν & κατιόν (π.χ: 'κείνα, Αθήνα, παραμύθια, ότι είχα) καθώς και η χρήση συνεχόμενων μελισμάτων που αποδίδονται με acciaccatura, (π.χ: 'κείνα, κάλλη, Αθήνα, μ'αφήνει, κοκαΐνη) είναι κάποια απ τα στοιχεία που συνθέτουν την ερμηνεία αυτή.

Το τραγούδι εκτελείται σε πιο γρήγορη ταχύτητα ανα σημεία απο την επανεκτέλεση και χαρακτηρίζεται απο ρευστότητα ταχύτητας, με την έννοια ότι το τέμπο συχνά επιταχύνει, δεν παραμένει σταθερό.

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΚΤΕΛΕΣΕΩΝ

Μ' ΕΜΠΛΕΞΕ ΕΝΑΣ ΜΟΡΤΗΣ

	Επανεκτέλεση	Πρώτη Εκτέλεση
ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	3:39 λεπτά	3:16 λεπτά
ΡΥΘΜΟΣ / ΤΑΧΥΤΗΤΑ	Τσιφτετέλι σχετικά σταθερή ταχύτητα / κινείται στο ίδιο τέμπο, πιο αργό σε σημεία (82bpm)	Τσιφτετέλι ρευστότητα ταχύτητας / κινείται στο ίδιο τέμπο, πιο γρήγορο σε σημεία (82bpm)
ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Πιο συγκεκριασμένη διαστηματική απόδοση	Μη συγκεκριασμένη διαστηματική απόδοση
ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη και το αφήγημα	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη με διαφορετική προσέγγιση σαν αντικριστός χώρος
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	«ρεμπέτικη» προσέγγιση / πιο πληθωρική - staccato ερμηνεία / εξυπηρετεί τον ρόλο του «μάγκα» / υπερβολή στην ερμηνεία	«σμουρναική» προσέγγιση / legato τραγούδι με συνοχή και συνέπεια / παρουσιάζει και staccato στοιχεία κατά την ερμηνεία / δεν εξυπηρετεί κανέναν ρόλο / ερμηνευτική ένταση
ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	«a la greca» προσέγγιση με staccato παίξιμο	«a la turca» προσέγγιση / σημαντικό ρόλο παίζει η διαφορά στο οργανολόγιο / ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποτελεί και η ενορχήστρωση
ΑΜΑΝΕΣ	Δεν υπάρχει αμανές	Δεν υπάρχει αμανές
ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ	Δεν υπάρχει προσφώνηση	(- Αχ, πανάθεμά σε κοκαΐνη που μ' έφαγες τη φτωχιά!)

7. Παγκρατιώτισσα (Π. Τούντας)

Εκτέλεση 1983

Χαρούλα Αλεξίου

Δίσκος: "Τα "τσίλικά" της Χαρούλας" - Minos EMI / Columbia / 24 track ⁷⁵

*Έμορφη Παγκρατιώτισσα,
για σε πονεί η καρδιά μου,*

*για σε πονεί το στήθος μου, μικρούλα μου, (x2)
κι έχω πληγή βαθειά στα σωθικά μου. (x2)*

*Μ' αυτά τα μάτια τα γλυκά τ' αράπικα,
αχ! Παγκρατιώτισσα μου ελωλάθηκα.*

*Λυπήσου με έμορφη μου Παγκρατιώτισσα,
μη θέλεις φως μου να πεθάνω.*

*Άσε να γείρω στη θερμή αγκάλη σου, (x2)
μ' ένα γλυκό φιλάκι σου να γιάνω. (x2)*

⁷⁵ YouTube link. (<https://youtu.be/wsyzquUe1e0?si=V5Y2mTqKC98RXmxf>)

Παγκρατιώτισσα

Χιτζάζ

♩ = 116

Π. Τούντας
εκτέλεση: Χάρις Αλεξίου

A1

Έ - μο - ρφη Πα - γκρα - τιώ _____ τι - ισ - σα,
για σε πο - νεί, η καρ - διά _____ μου,

A2

για σε πο - νεί το - ο στή-θο - ος μου μι - κρού _____ λα μου
κιέ - χω πλη - γή _____ βα - θειά _____ στα σω - θι-κά _____ μου.
Για σε πο - νεί το - ο στή-θο - ος μου μι - κρού _____ λα μου
κιέ - χω πλη - γή _____ βα _____ θειά _____ στα σω - θι κά _____ μου.

B

Μ'αυ - τά τα _____ μά _____ τια τα γλυ - κά _____ τ'α-ρά _____ πι-κα.
Άχ! Πα - γκρα - τιώ _____ τισ - σα μου ε _____ λω - λά _____ θη-κα.

Γ

17 Λυ - πή - σου με ————— έ-μορ - φη μου Πα - γκρα - τιώ - τι-ισ-
 19 σα, μη θέ - λεις φώ - ως μου να — πε-θά — νω.

A2

21 Α - σε να γεί-ρω - ω στη θε - ερ - μή α - γκά — λη σου
 23 μ'έ - να γλυ - κό — φι - λά — κι σου να για — νω.
 25 Α - σε να γεί-ρω - ω στη θε - ερ - μή — α - γκά — λη σου
 27 μ'έ - να γλυ - κό — φι — λά — κι — σου να για — νω.

ΕΠΑΝΕΚΤΕΛΕΣΗ

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

1) Δομή

Εισαγωγή

A1 - A2: Κουπλέ (Χιτζάζ)

B: Κουπλέ (κίνηση Σεγκιά απο Εβίτζ)

Γ: Κουπλέ (κίνηση Ράστ – Μπουσελίκ)

A2: Κουπλέ (επιστροφή σε Χιτζάζ)

2) Ρυθμός

Αργό συρτό 7/8

3) Δρόμος

Χιτζάζ

4) Τονικότητα

Επανεκτέλεση : Ντο Χιτζάζ

Καταγραφή : Ρε χιτζάζ

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Στη διαχείριση της αναπνοής, διατηρεί ένα ενιαίο προφίλ σύμφωνα με το οποίο ολοκληρώνει νοηματικά και μελωδικά τις φράσεις, χωρίς διακοπές και χωρίς να δείχνει ηχητική αδυναμία. Υπάρχουν σημεία που θα μπορούσαν δυο συναπτές φράσεις να βγούν με μία αναπνοή, ωστόσο είτε για λόγους υφολογικούς, είτε λόγω επιπλέον πίεσης και μελισμάτων δεν συμβαίνει.

Σε σημεία με αυξημένη ένταση, η αναπνοή γίνεται πιο αισθητή, ενώ η αποδέσμευση του αέρα στις καταλήξεις λέξεων ή μουσικών φράσεων χρησιμοποιείται συχνά ως εκφραστικό εργαλείο, αν και σε κάποιες περιπτώσεις η επιπλέον πίεση στην αναπνοή δημιουργεί τονικές αστάθειες.

Η φωνητική τοποθέτηση κινείται κυρίως στις στοματο-φαρυγγο-ρινικές κοιλότητες. Η θεματολογία του τραγουδιού είναι «ερωτική εξομολόγηση» και θέλοντας να προβάλλει τον καημό και τον πόνο του ανεκπλήρωτου, διατηρεί στην ερμηνεία της «μάγκικη» εκφορά του λόγου, σε συνδυασμό με την σκληρότητα που δίνει ο φαρυγγική αντήχηση. Ενδεχομένως αυτό είναι πιο έντονο καθώς το τραγούδι απευθύνεται σε γυναίκα και η Χάρις Αλεξίου υιοθετεί το ρόλο του πονεμένου «μάγκα» φωνητικά και εκφραστικά. Ωστόσο είναι πιο μελισματική η φωνή της.

Συναντάμε επίσης κλειστό φάρυγγα πάνω σε μελίσματα, καθώς η γλώσσα ακούγεται σαν να σηκώνεται στο πίσω μέρος της και δεν επιτρέπει την πλήρη αντήχηση στον φωνητικό σωλήνα. Η ερμηνεύτρια επίσης χρησιμοποιεί μεικτή φωνή με πίεση λάρυγγα αλλά και στήριξη από το στέρνο σε σημεία με χαμηλό τονικό ύψος, ενώ η ένρινη αντήχηση δίνει ευκολία και έλεγχο ως προς τους χρωματισμούς και τα μικροδιαστήματα, αλλά και αιχμηρότητα στον ήχο όπου χρειάζεται.

Ένα ακόμα σημείο που αποτελεί ενδιαφέρον είναι η κατάληξη του τραγουδιού με την λέξη «γιάνω» όπου ενώ ξεκινά το – ω, με ένρινη αντήχηση, καταλήγει ανοιχτό και μαλακό. Ενδεχομένως επειδή έχει ολοκληρωθεί το τραγούδι και δεν ακολουθεί κάτι άλλο, ασυνείδητα, χαλαρώνει η γλώσσα και η μάσκα και επιτρέπει την αυθόρμητη αντήχηση του γράμματος στην τονική περιοχή, με φυσική αντήχηση.

Η άρθρωση είναι καθαρή και εκφραστική, ακολουθεί γενικά την «χαλαρή» μάσκα σε κάθετο άξονα, με έμφαση στα σύμφωνα που ενισχύουν τα μελίσματα και το νόημα των στίχων. Τα φωνήεντα διαμορφώνονται συχνά κρατώντας κλειστή τη στοματική κοιλότητα μετά από ένρινα σύμφωνα (-μ, -ν), δημιουργώντας έναν πιο σφιχτό και εσωτερικό ήχο. Η εναλλαγή αντηχείων και μάσκας, παίζουν σημαντικό ρόλο ως προς την απόδοση, καθώς προσδιορίζει τον τρόπο με το οποίο αντιλαμβάνεται και εκφράζει το κάθε τραγούδι.

Σε αυτήν την περίπτωση ενδιαφέρον έχει να παρατηρήσουμε πως ολοκληρώνοντας την λέξη πέραν απο την ελαφριά παραποίηση του γράμματος, ταυτόχρονα κλείνει το στόμα στο τέλος της λέξης παράγοντας έναν ήχου σαν - μουμ. Στο συγκεκριμένο τραγούδι συναντάμε συχνά και καθαρά να «μπαίνει» και να «βγαίνει» στις αντηχήσεις, εναλλάσσοντας την στοματική κοιλότητα κατά την άρθρωση των γραμμάτων.

Στα φωνητικά στολίδια συναντάμε gruppetto (π.χ: Παγκρατιώτισσα, το στήθος μου, στην κατάληξη, σωθικά μου), φαίνεται να το χρησιμοποιεί ιδιαίτερα ως εργαλείο στις καταλήξεις μελωδικών φράσεων. Χρησιμοποιεί επίσης αρκετά κατιόν mordent (π.χ: για σε πονεί, στα σωθικά, τα μάτια, έμορφη), αλλά και ανιόν (π.χ: ελωλάθηκα, μ' ένα γλυκό), καθώς και glissando εσωτερικά στις φράσεις (π.χ: Παγκρατιώτισσα, πονεί η καρδιά μου, πονεί το στήθος μου, μη θέλεις φως μου να πεθάνω) στις φράσεις αυτές ενδιαφέρον αποτελεί και ο συνδυασμός glissando, gruppetto αλλά και η χρήση pitch κατιόν στην κατάληξη. Σε σημεία η απόδοση των μελισμάτων γίνεται με acciaccatura (π.χ: σωθικά, μικρούλα).

Τέλος συναντάμε επαναλαμβανόμενα χαρακτηριστικές μελισματικές φράσεις όμοιες ή παρεμφερείς (π.χ: σωθικά μου - να πεθάνω - να γιάνω και καρδιά μου - αγκάλη σου). Η απόδοση στο σύνολο διακρίνεται απο πλουραλιστική διάθεση με «ρεμπέτικη» εκφορά.

Σε αυτή την περίπτωση η ταχύτητα του τραγουδιού που είναι πιο γρήγορη δεν έρχεται προς όφελος μιας ανάλαφρης ερμηνείας, αντιθέτως δημιουργούνται συνεχόμενες υφές με χαρακτηριστικές και ιδιαίτερα μελισματικές φράσεις.

Τέλος υποστηρίζει τη ρυθμική αγωγή, σε σημεία «σπάει» την ροή με παύσεις ή διαφορετικό μοίρασμα των λέξεων και των μελισμάτων, χωρίς να βγαίνει ωστόσο εκτός χρόνου.

Παγκρατιώτισσα (Π. Τούντας)

Εκτέλεση 1930

Ρόζα Εσκενάζυ

Δίσκος: Odeon GA-1461 DE

Σύνθεση: Παναγιώτης Τούντας ⁷⁶

*Έμορφη Παγκρατιώτισσα,
για σε πονεί η καρδιά μου,
για σε πονεί το στήθος μου, μικρούλα μου,
κι έχω πληγή βαθειά στα σωθικά μου.*

*Μ' αυτά τα μάτια τα γλυκά τ' αράπικα,
αχ! Παγκρατιώτισσα μου ετρελάθηκα.
Λυπήσου με έμορφη μου Παγκρατιώτισσα,
μη θέλεις φως μου να πεθάνω.*

*Άσε να γείρω στη θερμή αγκάλη σου,
μ' ένα γλυκό φιλάκι σου να γιάνω.*

(- Γειά σου Ροζίτσα μου, γεια σου παιδί μου!)

*Πότε ναζιάρα μ' έμορφη τη γνώμη σου θ' αλλάξεις;
Γιατί της μαύρης μου καρδιάς, το αχ! αυτό,
αχ! Παγκρατιώτισσα μου θα την κάψει.*

*Μ' αυτά τα μάτια τα γλυκά τ' αράπικα,
αχ! Παγκρατιώτισσα μου ετρελάθηκα.
Λυπήσου με έμορφη μου Παγκρατιώτισσα,
μη θέλεις φως μου να πεθάνω.*

(- Να χαρω.....! Γειά σου Ρόζα μου!)

*Άσε να γείρω στη θερμή αγκάλη σου,
μ' ένα γλυκό φιλάκι σου να γιάνω. (- Γειά σου Σαλονικιέ μου!)*

⁷⁶ YouTube link. (<https://youtu.be/I9BHFPOYD5A?si=qI8WKMhmpRS05D2n>)

Παγκρατιώτισσα

Π. Τούντας
εκτέλεση: Ρόζα Εσκενάζυ

Χιτζάζ
♩ = 158

A1

Έ - μορ - φη Πα - γκρα - τιώ _____ τι - ισ - σα,

3 για σε πο - νεί,η καρ - διά _____ μου.

A2

5 Για σε πο - νεί το στή -θος μου μι - κρού _____ λα μου_

7 κιέ - χω πλη - γή _____ βα _____ θειά στα _____ σώ - θη _____ κά _____ μου.

B

9 Μ'αν - τά τα μά - τια τα γλυ - κά τ'α - ρά _____ πι _____ κα,

11 άχ! Πα - γκρα - τιώ - τισ - σα μου ε _____ τρε λά _____ θη _____ κα.

Γ

13 Λυ - πή - σου με — έ - μορ - φη μου — Πα - γκρα - τιώ - ω - τι - ις -

15 σα μη θέ - λεις φως μου να — πε - θά — νω.

Vib.

A2

17 Ά - σε να γεί - ρω στη στερ - νή α — γκά - α - λη — σου

19 μ'έ - να - γλυ - κό — φι — λά — κι — σου — να — για — νω.

Vib.

ΠΡΩΤΗ ΕΚΤΕΛΕΣΗ

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Οργανολόγιο: σαντούρι, βιολί

1) Δομή

Εισαγωγή

A1: Κουπλέ (Χιτζάζ)

A2 (x2): Κουπλέ (Χιτζάζ)

B: Κουπλέ (κίνηση Σεγκιά απο Εβίτζ)

Γ: Κουπλέ (κίνηση Ράστ – Μπουσελίκ)

A2(x2) : Κουπλέ (επιστροφή σε Χιτζάζ)

2) Ρυθμός

Συρτό 7/8

3) Δρόμος

Χιτζάζ

4) Τονικότητα

Πρώτη Εκτέλεση : Ρε Χιτζάζ

Καταγραφή : Ρε χιτζάζ

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η Ρόζα Εσκενάζυ αποφεύγει τις ενδιάμεσες αναπνοές, επιλέγοντας λειτουργικές αναπνοές κατά την ολοκλήρωση των φράσεων, διατηρώντας έτσι τη μουσική συνέχεια, συμβάλλοντας στην σταθερότητα του ήχου σε όλο το εύρος της φωνής. Αυτό μπορεί να συμβαίνει λόγω της ταχύτητας του τραγουδιού που είναι πιο γρήγορη, ωστόσο μπορεί να αποτελεί και ερμηνευτική πρόταση.

Η φωνή έχει ψηλή τοποθέτηση και κεφαλική αντήχηση, σε αυτό εξυπηρετεί και το τονικό ύψος του τραγουδιού. Ακούμε τραγούδι χωρίς πίεση, με legato διάθεση, κινείται με άνεση σε όλες τις τονικές περιοχές, από μεσαίες έως ψηλές. Η φωνητική της τοποθέτηση εξασφαλίζει ευκρίνεια, και ευκολία στην απόδοση των μικροδιαστημάτων, ενώ παράλληλα υποστηρίζει την άμεση ερμηνεία που χαρακτηρίζει το κομμάτι.

Η άρθρωση είναι σαφής και ευανάγνωστη, χωρίς υπερβολική έμφαση στα σύμφωνα ή έντονη χρήση τονισμών. Η εκφορά διατηρεί μια φυσικότητα που ευθυγραμμίζεται με τον εξομολογητικό χαρακτήρα των στίχων. Οι λέξεις αποδίδονται χωρίς επιτήδευση, επιτρέποντας στο νόημα να περάσει άμεσα στον ακροατή, ακόμη και στην γρηγορότερη ταχύτητα που βρίσκεται το τραγούδι.

Η φωνητική απόδοση είναι λιτή, χωρίς υπερβολή στην έκφραση, τα φωνητικά στολίδια που παρατηρούνται είναι glissando (π.χ: μ' αυτά τα μάτια, γλυκά τα, Παγκρατιώτισσα μου ετρελάθηκα), σαν συνδετικό στοιχείο που προάγει την ροή, mordent ανιόν (π.χ: πονεί το στήθος μου, θέλεις φως μου, γείρω στη). Χρησιμοποιεί επίσης vibrato (π.χ: στήθος μου, πεθάνω, φιλάκι σου) και κάποια tremble (π.χ: λυπήσου με), αλλά και pitch ανιόν & κατιόν (π.χ: για σε πονεί, λυπήσου με, έμορφη μου, Παγκρατιώτισσα, αγκάλη σου). Η Ρόζα Εσκενάζυ ακολουθεί με συνέπεια το μουσικό περιβάλλον, δίνοντας έμφαση στην εσωτερική κίνηση της μελωδίας και εξασφαλίζοντας συνεχή ροή (legato απόδοση) σε όλο το κομμάτι, ενώ χρησιμοποιεί λιγότερα επαναλαμβανόμενα στολίδια και η διαχείριση που κάνει στη μελωδική γραμμή και στο ρυθμό δίνει ζωντάνια και διαφοροποιεί τις φράσεις μεταξύ τους.

Κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης η ρυθμική ρευστότητα και το ταχύτερο τέμπο δεν φαίνεται να εμποδίζουν τη φωνή η οποία προσαρμόζεται ευέλικτα, διατηρώντας τη φραστικότητα και την καθαρότητα της με φυσική αίσθηση του χρόνου.

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΚΤΕΛΕΣΕΩΝ

ΠΑΓΚΡΑΤΙΩΤΙΣΣΑ

	Επανεκτέλεση	Πρώτη Εκτέλεση
ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	2:51 λεπτά	2:56 λεπτά
ΡΥΘΜΟΣ / ΤΑΧΥΤΗΤΑ	Συρτό σταθερή ταχύτητα / αργό τέμπο (116bpm)	Συρτό ρευστότητα ταχύτητας / πιο γρήγορο τέμπο (158bpm)
ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Πιο συγκεκριασμένη διαστηματική απόδοση	Μη συγκεκριασμένη διαστηματική απόδοση
ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη	Εξυπηρετεί την ρυθμική αγωγή χωρίς να φαντάζει αυτοσκοπός ο χορός / δεν εξυπηρετεί κανέναν ρόλο
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	«ρεμπέτικη» προσέγγιση / staccato και "σκληρή" ερμηνεία/ εξυπηρετεί τον ρόλο του «μάγκα» / υπερβολή στην ερμηνεία / πληθωρικότητα στα μελίσματα	«σμυρναϊκή» προσέγγιση / legato τραγούδι με συνοχή και συνέπεια / δεν εξυπηρετεί κανέναν ρόλο / σταθερή έκφραση χωρίς υπερβολές
ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	«a la greca» προσέγγιση με staccato παίξιμο	«a la turca» προσέγγιση / σημαντικό ρόλο παίζει η διαφορά στο οργανολόγιο
ΑΜΑΝΕΣ	Δεν υπάρχει αμανές	Δεν υπάρχει αμανές
ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ	Δεν υπάρχει προσφώνηση	(- Γειά σου Ροζίτσα μου, γεια σου παιδί μου!) (- Να χαρω.....! Γειά σου Ρόζα μου!) (- Γειά σου Σαλονικιέ μου!)

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, ολοκληρώνοντας, μπορούμε να πούμε πως το άλμπουμ, **«Τα Τσίλικά» - « Παλιά Λαϊκά Από Το 1900–1945»**, που κυκλοφόρησε το 1983, μια συλλογή παλαιών ρεμπέτικων τραγουδιών, δεν αποτέλεσε απλώς αναπαραγωγή παλαιών τραγουδιών, αντιθέτως, ήταν ένα εγχείρημα ιστορικής και πολιτισμικής αποκατάστασης.

Κατάφερε να συνδέσει το παρελθόν με το παρόν, δημιουργώντας μια νέα γλώσσα πρόσληψης του είδους από τις νεότερες γενιές, με την Χάρις Αλεξίου να αποτελεί μια «σύγχρονη αφηγήτρια» του ελληνικού τραγουδιού.

Η έννοια της αφηγηματικότητας, όπως προκύπτει από τη φωνή και την παρουσία της, μετατρέπει κάθε της ερμηνεία σε τελετουργία, ανακαλώντας λαϊκές μνήμες και συναισθήματα με αποτέλεσμα η συμβολή της στο ελληνικό τραγούδι να είναι όχι απλώς καλλιτεχνική, αλλά ιστορική, πολιτισμική.

Η διεθνής της παρουσία και η μετάδοση του ελληνικού τραγουδιού εκτός συνόρων, συνέβαλαν στην παγκόσμια προβολή του ελληνικού πολιτισμού και στην ενίσχυση της εικόνας της Χάρις Αλεξίου ως «εθνικό σύμβολο», ως «φορέα της παράδοσης».

Σημαντική είναι και η συμβολή της στη διαμόρφωση της γυναικείας φωνής στο λαϊκό τραγούδι. Σε έναν χώρο όπου η ανδρική παρουσία κυριάρχησε ιστορικά, η Αλεξίου αναδεικνύει τη γυναίκα όχι μόνο ως ερμηνεύτρια αλλά και ως υποκείμενο του καλλιτεχνικού λόγου.

Όσον αφορά την ερμηνεία της, παρά τις εκφραστικές υπερβολές, που πιθανόν οφείλονται στην αποπλαισιωμένη ερμηνεία του ρεπερτορίου και τη διαφορετική εποχή, η απόδοσή της αποσχόλησε και έγινε διαχρονική με όρους «αυθεντικότητας».

Συνολικά, η ερμηνεία της, διατηρεί συνέπεια στις φωνητικές της δυνατότητες και αποκαλύπτει νέες πτυχές της φωνητικής της ταυτότητας, συνδυάζοντας το ύφος και την αισθητική των πρώτων εκτελέσεων, τις επιρροές των ρευμάτων της εποχής της, καθώς και των εκτελέσεων όπως η ίδια θυμάται μέσα από τη Σμυρνιά γιαγιά της και τη μητέρα της, ακόμη και τις επιρροές από τον πατέρα της κατά τα πρώτα χρόνια στη Θήβα όπου μεγάλωσε.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ

Η διαχείριση των φωνητικών δεξιοτήτων της Χάρις Αλεξίου, όπως προκύπτει από τις καταγραφές και τη συνολική έρευνα, δείχνει ότι η αναπνοή παίζει κρίσιμο ρόλο στην απόδοση και στην εκτέλεση των τεχνικών και εκφραστικών επιλογών της. Η ταχύτητα των κομματιών, η πολυπλοκότητα της μελωδικής γραμμής και η χρήση φωνητικών «στολιδιών» απαιτούν προσεκτικό έλεγχο και στήριξη της αναπνοής. Υπάρχουν στιγμές όπου η αναπνοή ακούγεται σύντομη ή πιο αγχωμένη, πιθανόν λόγω της έντασης ή της ανάγκης για γρήγορη εναλλαγή φράσεων, ωστόσο αυτές οι στιγμές λειτουργούν περισσότερο ως εκφραστικά μέσα και όχι ως σημάδια αδυναμίας.

Η χρήση της αναπνοής στην ερμηνεία της δεν περιορίζεται μόνο σε τεχνικό επίπεδο, αλλά αξιοποιείται για να προσδώσει ένταση και εκφραστικό χρώμα, ενισχύοντας την αίσθηση της «μαγκιάς» ή άλλων συναισθηματικών καταστάσεων. Συνολικά, η αναπνοή παραμένει σταθερή και με καλή ροή, χωρίς εμφανή τεχνικά κενά, ενώ κυρίως γίνεται στηθική χρήση της. Αυτό φαίνεται και σε βίντεο όπου, τραγουδώντας, ανασηκώνει έντονα τους ώμους σε κάθε ανάσα, σαν να δίνει επιπλέον ώθηση στην επόμενη μουσική φράση. Τέλος, χρησιμοποιεί την αναπνοή κυρίως στο τέλος μουσικών και νοηματικών φράσεων, ενώ σε ελάχιστες περιπτώσεις εμφανίζει έλλειψη αέρα και χρειάζεται να πάρει επιπλέον ανάσες.

Στις πρώτες εκτελέσεις παρατηρείται μια φυσική ροή στις αναπνοές, πιθανώς γιατί οι φωνητικές τοποθετήσεις γίνονται συνήθως σε ένα αντηχείο ή σε πολύ κοντινά μεταξύ τους, με αποτέλεσμα μικρότερη κατανάλωση αέρα. Σε κάποιες περιπτώσεις, η ταχύτητα είναι γρήγορη, ή η απόδοση βασίζεται στον ίδιο τον εκτελεστή, ενώ η ερμηνεία συχνά παραμένει πιο λιτή. Παρόλα αυτά, δεν λείπουν σημεία όπου η διαχείριση της αναπνοής είναι πιο ασταθής, χωρίς όμως να δημιουργείται αίσθηση πίεσης ή αγωνίας.

Η φωνητική τοποθέτηση παρουσιάζει ποικιλία αντηχήσεων, ανάλογα με το ύψος των φθόγγων. Στις ψηλές νότες, η φωνή αποκτά ένρινη και κεφαλική αντήχηση, αν και συχνά παραμένει μπροστά στη «μάσκα» του προσώπου, χωρίς καθαρά κεφαλικό χρώμα, δίνοντας παιχνιδιάρικο και ανάλαφρο χαρακτήρα. Στις μεσαίες και χαμηλές περιοχές κυριαρχεί η στηθική και φαρυγγική τοποθέτηση, που χαρίζει ζεστασιά και ένταση. Η χρήση μικτής φωνής κατά τη μετάβαση από χαμηλές σε ψηλές νότες εξασφαλίζει ευελιξία και όγκο, αποφεύγοντας την υπερβολική πίεση στον λάρυγγα. Αυτή η εναλλαγή αντηχήσεων συμβάλλει στην υφολογική ποικιλία και την εκφραστικότητα, προσαρμοζόμενη κάθε φορά στο ύφος και το νόημα της μουσικής φράσης.

Η ίδια δεν φαίνεται να διαχειρίζεται συνειδητά τις διαφορετικές αντηχήσεις και έχει δηλώσει πως η «λάθος» χρήση της φωνής της, με τα χρόνια, της στέρησε μέρος της ευελιξίας, του ελέγχου και της φωνητικής της έκτασης. Ωστόσο, αυτή η χρήση είναι χαρακτηριστική για το συγκεκριμένο ρεπερτόριο, καθώς βοηθά στη διαχείριση των μικροδιαστημάτων και στην απόδοση του ιδιαίτερου ύφους. Επιπλέον, η φωνή της Χάρις Αλεξίου έχει χαμηλότερη φυσική έκταση, κάτι που φαίνεται και από τις αλλαγές τονικότητας στις επανεκτελέσεις, γεγονός που πιθανόν την οδήγησε να επιβαρύνει περισσότερο τα αντηχεία, ώστε να πλησιάσει το «αυθεντικό» ηχόχρωμα.

Στις πρώτες εκτελέσεις υπήρχε ήδη αυτή η ψηλή και καθαρή φωνητική τοποθέτηση, καθώς οι περισσότερες τραγουδίστριες ήταν υψίφωνες και ταυτόχρονα λόγω έλλειψης τεχνικών μέσων τραγουδούσαν ψηλότερα για να ακούγονται. Όταν αναφερόμαστε σε κεφαλική χρήση της φωνής, δεν εννοούμε αυστηρά την κλασική τεχνική, αλλά έναν ήχο με πιο ένρινα στοιχεία που παραμένει ψηλά στο στόμα και τον φάρυγγα. Παρά αυτή την ψηλή περιοχή, ο ήχος διατηρείται φυσικός και ομοιογενής καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού.

Η άρθρωση και η εκφορά του λόγου παρουσιάζουν καθαρότητα και ευκρίνεια. Τα φωνήεντα αποδίδονται συχνά με οριζόντια μάσκα, δημιουργώντας στενότητα και προσδίδοντας αίσθηση «λугμου», «μαγκιάς» ή «τσαχπινιάς», ανάλογα με το σημείο της εκτέλεσης. Άλλοτε, χρησιμοποιείται στρογγυλή μάσκα και κάθετο στόμα, προσφέροντας πιο γεμάτο ήχο, φυσική εναλλαγή στην αντήχηση και λιγότερη πίεση στον φάρυγγα.

Τα σύμφωνα αποδίδονται με έμφαση, ενισχύοντας τον εκφραστικό χαρακτήρα της ερμηνείας.

Στα πρώτα χρόνια της καριέρας της, η τραγουδίστρια τονίζει ακόμη πιο έντονα τα σύμφωνα, προσαρμόζοντας την εκφορά στον νοηματικό και συναισθηματικό πυρήνα των στίχων.

Η έμφαση σε συγκεκριμένες συλλαβές ή λέξεις αποδίδει το επιθυμητό ύφος και την ατμόσφαιρα του τραγουδιού. Η χρήση ένρινης αντήχησης και οι εναλλαγές στις περιοχές αντήχησης, σε συνδυασμό με την εκφορά, δημιουργούν μια ιδιαίτερη και προσωπική χροιά. Σε περιπτώσεις που φωνήεν υπάρχει κοντά σε ένρινο σύμφωνο, η απόδοση του φωνηέντου γίνεται με πιο στενή αντήχηση (π.χ: [- μ και - α] ή [- ν και - ε]). Παράλληλα, η καθαρή διαχείριση των φωνηέντων και των συμφώνων αναδεικνύει το νόημα, την υφή των στίχων και το ρυθμικό μοτίβο. Ιδιαίτερο γνώρισμά της αποτελεί η θεατρικότητα στην ερμηνεία και η ενεργή συμμετοχή ολόκληρου του σώματος κατά την επιτέλεση.

Στις πρώτες εκτελέσεις παρατηρείται ευκρίνεια στην άρθρωση, χωρίς όμως έντονες ερμηνευτικές εξάρσεις ή μεγάλες διαφοροποιήσεις. Η απόδοση των τραγουδιών χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη φυσικότητα, καθώς το ύφος και η ερμηνεία αντικατοπτρίζουν άμεσα την εποχή και τους ίδιους τους ερμηνευτές. Αν και η Χάρις Αλεξίου διατηρεί μέρος φυσικότητας στην προσέγγισή της, διαμορφώνει την έκφραση και την ερμηνεία της με νέους όρους, επηρεασμένους από το «νέο κύμα» και το «έντεχνο» τραγούδι, είδη που επίσης ερμήνευε εκείνη την περίοδο.

Στη φωνητική τοποθέτηση διακρίνονται διαφορετικές περιοχές αντήχησης, που συμβάλλουν στη χρωματική ποικιλία και την εκφραστικότητα του τραγουδιού. Στις ψηλές περιοχές, η φωνή αποκτά ένρινο και κεφαλικό χαρακτήρα, αν και συχνά παραμένει μπροστά, στη «μάσκα» του προσώπου, χωρίς καθαρή κεφαλική αντήχηση, δημιουργώντας έναν παιχνιδιάρικο και ανάλαφρο τόνο. Στις μεσαίες και χαμηλές περιοχές, κυριαρχεί η στητική και φαρυγγική αντήχηση, που προσδίδει ζεστασιά και ένταση στον ήχο. Η μετάβαση από τις χαμηλές στις ψηλές νότες γίνεται ομαλά με χρήση μικτής φωνής, επιτρέποντας ευελιξία και όγκο χωρίς υπερβολική πίεση στον λάρυγγα, όταν οι τεχνικές εφαρμόζονται σωστά. Αυτή η εναλλαγή και προσαρμογή της αντήχησης, ανάλογα με το ύφος και το νόημα κάθε φράσης, ενισχύει τόσο την υφολογική ποικιλία όσο και την εκφραστική δύναμη της ερμηνείας.

Ιδιαίτερα εντυπωσιακό είναι ότι, στην αργή ταχύτητα, η φωνή της Χάρις Αλεξίου παρουσιάζει σημεία όπου οι νότες μοιάζουν να «θολώνουν» μεταξύ τους, δημιουργώντας την αίσθηση ενός

συνεχόμενου vibrato. Αντίθετα, στις πρώτες εκτελέσεις, παρά την αλλοιωμένη ποιότητα των ηχογραφήσεων, διακρίνεται μεγαλύτερη σταθερότητα στον τόνο και σαφήνεια στα μελίσματα, τα οποία χρησιμοποιούνται αβίαστα και μόνο εκεί όπου είναι απαραίτητα. Το αποτέλεσμα είναι τραγούδια «στολισμένα» με απαιτητικά, αλλά φυσικά και λιτά μελίσματα, που διατηρούν αίσθηση ροής και ισορροπίας.

Η διαχείριση του ρυθμού και του τέμπο, αποτελούν κεντρικό στοιχείο της ερμηνείας. Στις επανεκτελέσεις, ενισχύεται η χορευτική διάθεση του κομματιού, ακολουθώντας τα ισχυρά μέτρα και τονίζοντας τα σημεία που υποστηρίζουν τη ρυθμική αγωγή, ενώ το τέμπο είναι σχετικά σταθερό. Η Χάρις Αλεξίου εισάγει ρευστότητα στην ρυθμική αγωγή, χρησιμοποιώντας παύσεις και διαφοροποιήσεις στη ροή των λέξεων και των φωνητικών «στολιδιών», όποτε το θεωρεί απαραίτητο, προσδίδοντας αίσθηση προφορικότητας. Με αυτή την προσέγγιση, το τραγούδι διατηρεί ζωντάνια και αυθορμητισμό, ενώ αναδεικνύεται η φωνητική της δεξιότητα και η προσωπική της ερμηνευτική σφραγίδα.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, στις πρώτες εκτελέσεις το τέμπο χαρακτηρίζεται από ρευστότητα, προσαρμοζόμενο με φυσικότητα στις ανάγκες του αφηγήματος. Κινείται ενιαία, σαν ζωντανό σώμα, με τονισμούς και εκφραστικές παύσεις που αντανακλούν την προσωπική ερμηνευτική προσέγγιση κάθε καλλιτέχνη.

Τέλος παρατίθενται τα συμπεράσματα όπως προέκυψαν σε σχέση με τα φωνητικά «στολίδια» και ένας συλλογικός πίνακας που τα καταγράφει ανά τραγούδι (επανεκτέλεση – πρώτη εκτέλεση).

Η Χάρις Αλεξίου, παρουσιάζει συνέπεια στη διαχείριση των μουσικών φράσεων και των φωνητικών «στολιδιών», συνδυάζοντας στοιχεία από τις αρχικές εκτελέσεις με νέες προσωπικές επεμβάσεις που εμπλουτίζουν το φωνητικό τοπίο.

Η δεξιότητα της στα μελίσματα, της δίνει την δυνατότητα να τραγουδά και με πιο ασυγκέραστο τρόπο, ωστόσο το οργανολόγιο και το ύφος της συνολικής ενορχήστρωσης συχνά προσδίδουν μια πιο «σκληρή» και συγκερασμένη απόδοση. Σε άλλες στιγμές, επιλέγει συνειδητά πιο λιτές ή κοφτές, συγκερασμένες φράσεις, διαφοροποιούμενη αισθητά από τις πρώτες εκτελέσεις.

Η χρήση φράσεων που αποδίδονται με *gruppetto* και *pitch* κατιόν με εκτόνωση αέρα, ενισχύει μια «μάγκικη» αφηγηματικότητα, ενώ τα *mordent* αποδίδονται με πιο σαφή χρονική ακρίβεια, σε σχέση με την πιο ελεύθερη προσέγγιση που μπορεί να συναντήσουμε στην πρώτες ερμηνείες. Η συνειδητή μεταβολή της χροιάς και του ύφους καθώς και η χρήση των φωνητικών «στολιδιών» χαρίζει στις επανεκτελέσεις ιδιαίτερη εκφραστικότητα και χαρακτήρα, αναδεικνύοντας την ικανότητα της Χάρις Αλεξίου να προσαρμόζει την ερμηνεία ανάλογα με τον αφηγηματικό και δραματικό προσανατολισμό κάθε κομματιού.

Έτσι, επιτυγχάνει να διατηρεί μουσική συνοχή, ενώ ταυτόχρονα προσδίδει θεατρικότητα και έντονη εκφραστική δυναμική, στοιχεία που συγκροτούν τον μοναδικό χαρακτήρα της ερμηνευτικής της ταυτότητας.

Στις πρώτες εκτελέσεις των τραγουδιών παρατηρείται χρήση του *glissando* με ένα διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι στις επανεκτελέσεις, δίνει έντονα την αίσθηση του *legato* καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού. Έντονη επίσης παρουσία έχουν το *tremble* και το *vibrato*, που είναι σαν αναπόσπαστο μέρος της φωνητικής έκφρασης της εποχής και συμβάλλουν σημαντικά στην εκφραστικότητα των ερμηνειών. Άλλα στοιχεία που συναντάμε συχνά είναι το *pitch* ανιόν ή κατιόν που φαίνεται σε σημεία να χρησιμοποιεί και η Χαρούλα Αλεξίου, κυρίως η ίδια όμως χρησιμοποιεί *pitch* κατιόν με εκτόνωση αέρα στις καταλήξεις.

Η χρήση της *acciacatura* συνέβαλε ουσιαστικά στην απόδοση των φωνητικών στολισμών και στις δύο εκτελέσεις.⁷⁷ Ωστόσο, εμφανίζεται συχνότερα στις πρώτες, όπου οι λεπτοφυείς φωνητικοί χειρισμοί, συχνά δυσδιάκριτοι σε μια γρήγορη ακρόαση, αποδίδονται με μεγαλύτερη σαφήνεια και ακρίβεια μέσω της συγκεκριμένης τεχνικής.

Καταλήγοντας, οι πρώτες εκτελέσεις αποτελούν πολύτιμο υλικό για την διερεύνηση της αισθητικής και της φωνητικής έκφρασης της εποχής, με λεπτοφυείς χειρισμούς που αναδεικνύουν την οργανική ροή και τη φυσικότητα των ερμηνειών. Οι επανεκτελέσεις της Χάρις Αλεξίου, από την άλλη, προσφέρουν μια νέα οπτική, όπου η τεχνική δεξιοτεχνία και η θεατρικότητα συνδυάζονται με προσωπικές ερμηνευτικές επιλογές και μνήμες, χαρίζοντας στα τραγούδια σύγχρονη ζωντάνια και εκφραστικό βάθος. Έτσι, οι δύο προσεγγίσεις δεν στέκονται ανταγωνιστικά, αλλά λειτουργούν συμπληρωματικά, αναδεικνύοντας τον πλούτο και την πολυπρισματικότητα του ρεμπέτικου τραγουδιού καθώς και του πλαισίου παραγωγής του.

77. Στα τραγούδια 2,3,5,6,7 από τον δίσκο «Τα Τσίλικα», 2. Μη μου χαλάς τα γούστα, 3. Λιλή η σκανταλιάρα, 5. Το μάγκικο, 6. Μ' έμπλεξε ένας μόρτης, 7. Παγκρατιώτισσα, συναντάμε σε σημεία τη χρήση *acciacatura*, ωστόσο η παρουσία της δεν είναι μεγάλη λόγω της πιο συγκερασμένης φωνητικής απόδοσης ή λόγω συγκεκριμένου τρόπου φωνητικής απόδοσης που δεν καθιστούσε αναγκαία την χρήση.

**ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΜΕ ΦΩΝΗΤΙΚΑ «ΣΤΟΛΙΔΙΑ»
ΤΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ**

Τραγούδι	Επανεκτέλεση	Πρώτη Εκτέλεση
Καμωματού	- gruppetto (π.χ: σεβντά μου, φαρμάκια) - ελάχιστα mordent (π.χ: μερακλού) - glissando όχι συχνά (π.χ: σωθικά, καμωματού μου) - Μελισματικές φράσεις (π.χ: καμωματού και λιώνω, γιάλα) - Φράσεις χωρίς μελίσματα ή vibrato (π.χ: "αμαν γιάλα", "συ μου πλήγωσες")	- κυρίως mordent (π.χ: σεβντά, τα φαρμάκια, νυχτοξημερώνομαι) - glissando (π.χ: στην καρδιά, αγιάτρευτη) - pitch ανιόν (π.χ: και λιώνω, φανερώνω) - pitch κατίον (π.χ: στα σωθικά, καμωματού, πλήγωσες)
Μη μου χαλάς τα γούστα	- gruppetto (π.χ: μ'αγαπάς) - mordent ανιόν/κατίον (π.χ: γούστα, ούλα) - glissando όχι τόσο συχνά (π.χ: σύρε στη δουλειά σου) - tremble (π.χ: μη, δουλειά) - vibrato (π.χ: μου, σακούλα, πας) - pitch ανιόν & κατίον (π.χ: δε σε θέλω, δουλειά)	- tremble (π.χ: γούστα, πάρε μου, σ'άλλην, αγάπη να μη πας) - mordent ανιόν και κατίον (π.χ: γιάφ, γιούφ, δε σε θέλω) - vibrato (π.χ: γούστα μου, ούλα, πάρτα) - pitch ανιόν & κατίον (π.χ: τα γούστα, ούλα, αγάπη) - Διαφορά: επιφώνημα "ωχ!" πριν Β μέρος και αργό τέμπο

Λιλή η σκανταλιάρρα	- mordent ανιόν/κατιόν (π.χ: αλάνης, κάνεις) - glissando (π.χ: μέλει εμένα, ντούρο βρε μάγκα) - tremble (π.χ: Κοπανά, δεν δίνω) - vibrato (π.χ: με μέλει, γιατί είμαι) - κοινές καταληκτικές φράσεις B θέματος (μέτρα: 10, 12, 14, 16)	- mordent κατιόν (π.χ: Κοπανά, δεν σου) - glissando (π.χ: βρε μάγκα, γω η γιαλανιάρρα) - tremble–vibrato (π.χ: αλάνης, Κοπανά) - acciaccatura (π.χ: αλανιάρρα, σκανταλιάρρα) - pitch ανιόν (π.χ: εμένα αν είσαι) - Κοινές καταληκτικές φράσεις B θέματος (μέτρα: 10, 12, 14, 16) με μικροδιαφορές (π.χ: γρόσσι για τους)
---------------------	---	---

Γιαλέλι	- gruppetto (π.χ: γιαλέλι) - mordent (π.χ: γλυκιά σαν) - glissando (π.χ: κακιώνεις) - μελισματικές φράσεις (π.χ: μέλει, θέλει)	- gruppetto (π.χ: θέλει, λέλι, μέλει), με διαφοροποίηση χρονικής απόδοσης - glissando μικρότερα, λιγότερο συχνά - mordent σε σημεία που η Αλεξίου χρησιμοποιεί glissando (π.χ: κακιώνεις, κάνω) - pitch κατιόν (π.χ: κακιώνεις, κάνω) - μελισματικές φράσεις με λιγότερη πληροφoρία, μεγαλύτερη ακρίβεια
---------	---	---

Το μάγκικο	- glissando (π.χ: με σένανε δεν ξέρω) - pitch ανιόν & κατιόν με αποδέσμευση αέρα (π.χ: μάγκικο σκερτσόζικο) - vibrato (π.χ: με 'σένα)	- glissando (π.χ: ξέρω πια τι θα γινώ) - vibrato (π.χ: με σενανε) - tremble (π.χ: μάγκικο, γινώ) - Στην επανεκτέλεση συναντάμε pitch ανιόν ή κατιόν, εδώ όχι
------------	--	--

Μ' έμπλεξε ένας μόρτης	- mordent ανιόν/κατιόν (π.χ: 'κείνα, η τόση) - gruppetto (π.χ: κούκλα) - glissando (π.χ: τρέλανα, καρδιά μου) - tremble (π.χ: μα μ'έμπλεξε) - pitch κατιόν (π.χ: εμορφιά, αλήθεια)	- mordent ανιόν/κατιόν (π.χ: που ειν' η τόση) - gruppetto (π.χ: μα μ' έμπλεξε) - tremble (π.χ: μου πήρε, και, κοκαίνη) - glissando όχι συχνά - vibrato (π.χ: εμορφιά, κούκλα) - pitch ανιόν (π.χ: 'κείνα, Αθήνα) - acciaccatura (π.χ: 'κείνα, κάλλη)
------------------------	---	---

Παγκρατιώτισσα	- gruppetto (π.χ: Παγκρατιώτισσα, σωθικά μου) - mordent ανιόν/κατιόν (π.χ: για σε πονεί, ελωλάθηκα) - glissando (π.χ: Παγκρατιώτισσα, πονεί η καρδιά μου) - συνδυασμός glissando, gruppetto και pitch κατιόν στην κατάληξη - Μελισματικές φράσεις όμοιες ή παρεμφερείς (π.χ: σωθικά μου - να πεθάνω – να γιάνω, καρδιά μου-αγκάλη σου)	- glissando (π.χ: μ' αυτά τα μάτια, Παγκρατιώτισσα μου) - mordent ανιόν (π.χ: πονεί το στήθος μου) - vibrato (π.χ: στήθος μου, πεθάνω) - tremble (π.χ: λυπήσου με) - pitch ανιόν & κατιόν (π.χ: για σε πονεί, αγκάλη σου) - Λιτή απόδοση, χωρίς υπερβολή στην έκφραση
----------------	--	---

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Το ρεμπέτικο λειτουργεί ως ζωντανός, διαρκώς μεταβαλλόμενος πολιτισμικός μηχανισμός γι' αυτό και μια από τις δυσκολίες που συνάντησα, ήταν η συνειδητοποίηση ότι προσπαθώντας να «αιχμαλωτίσεις» κάτι που διαρκώς μεταβάλλεται, καταλήγεις σε μια στιγμιαία αποτύπωση, βασισμένη σε όσα ήδη έχουν ειπωθεί και σε όσα γνωρίζεις ή βιώνεις.

Οι διακριτές προσμίξεις και οι συνεχείς αλλαγές θέτουν υπό αμφισβήτηση την αντίληψη περί παγιωμένης «αυθεντικότητας», καθώς η «επινοητικότητα» της παράδοσης επιτρέπει στο είδος να ανανεώνεται συνεχώς. Κάθε νέα ερμηνεία, κάθε ηχογράφιση και κάθε μελέτη συμβάλλει στη διαμόρφωση και ανανέωση του πολιτισμικού αρχείου του ρεμπέτικου.

Με αυτόν τον τρόπο, η παράδοση συνεχίζει να ζει και να εξελίσσεται, ανοίγοντας νέους δρόμους για έρευνα, ανάλυση και βαθύτερη κατανόηση της σχέσης μας με το παρελθόν και το παρόν.

Η παρούσα μελέτη αποτελεί μόνο μια αρχή. Μελλοντική έρευνα θα μπορούσε να εστιάσει σε περισσότερους ερμηνευτές και εκτελέσεις, να εξετάσει πιο συστηματικά τις κοινωνικές, πολιτισμικές αλλά και τις μουσικόλογικές διαστάσεις της αναβίωσης του ρεμπέτικου, καθώς και να αξιοποιήσει σύγχρονα τεχνολογικά εργαλεία φωνητικής ανάλυσης. Έτσι, το θέμα μπορεί να συνεχίσει να τροφοδοτεί τον διάλογο γύρω από την παράδοση και τη ζωντανή της παρουσία στο σήμερα.

ΠΙΝΑΚΕΣ

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΚΤΕΛΕΣΕΣΩΝ

ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΛΑΙΚΩΝ ΔΡΟΜΩΝ ΚΑΙ ΡΥΘΜΙΚΩΝ ΣΧΗΜΑΤΩΝ ΣΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΜΕ ΦΩΝΗΤΙΚΑ «ΣΤΟΛΙΔΙΑ» ΤΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΚΤΕΛΕΣΕΩΝ

ΚΑΜΩΜΑΤΟΥ

	Επανεκτέλεση	Πρώτη Εκτέλεση
ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	2:56 λεπτά	03:03 λεπτά
ΡΥΘΜΟΣ / ΤΑΧΥΤΗΤΑ	Καρσιλαμάς σταθερή ταχύτητα / γρήγορο τέμπο (244bpm)	Καρσιλαμάς ρευστότητα ταχύτητας / πιο γρήγορο τέμπο (268 bpm)
ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Πιο συγκερασμένη διαστηματική απόδοση	Μη συγκερασμένη διαστηματική απόδοση ⁷⁸
ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη	Εξυπηρετεί την ρυθμική αγωγή χωρίς να φαντάζει αυτοσκοπός ο χορός
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	«ρεμπέτικη» προσέγγιση ⁷⁹ / staccato ⁸⁰ και «σκληρή» ερμηνεία	«σφυρναίικη» προσέγγιση / legato ⁸¹ τραγουδίσμα με συνοχή και συνέπεια
ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	«a la greca» ⁸² προσέγγιση με staccato παίξιμο	«a la turca» ⁸³ προσέγγιση / σημαντικό ρόλο παίζει η διαφορά στο οργανολόγιο
ΑΜΑΝΕΣ	Παρουσιάζει υφολογικά διαφοροποιήσεις απο την συνολική ερμηνεία σαν να ακολουθεί τη λογική της πρώτης εκτέλεσης η οποία δεν ταιριάζει εξ ολοκλήρου στην απόδοση της επανεκτέλεσης	Λειτουργεί σαν φυσική συνέχεια του τραγουδιού
ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ	(- Έλα)	(-Γεια σου Ροζάκι μου, να χαρώ το καταπινάρι σου! (-Ωπα, γεια σου Ογδοντάκη με τα τραγουδάκια σου, αμάν μανίτσα!) ⁸⁴

78. Η μη συγκερασμένη φωνητική απόδοση είναι η ρύθμιση των φθόγων που διατηρεί τα φυσικά αρμονικά διαστήματα χωρίς ισομερή διαίρεση της οκτάβας. Χρήση μικροδιαστημάτων. Όταν αναφέρεται «πιο συγκερασμένη διαστηματική απόδοση», εννοείται η χρήση μικροδιαστημάτων απο τον επιτελεστή - είτε με πιο «σκληρό» διαστηματικά τρόπο - είτε το μουσικό πλαίσιο (οργανολόγιο), δεν εξυπηρετεί εξ ολοκλήρου σε ασυγκέραστη απόδοση.

79. Μιλώντας για «ρεμπέτικη» προσέγγιση, εννοούμε την στερεοτυπική αποπλαισιωμένη τραγουδιστική προσέγγιση του ρεμπέτικου με όρους «μαγκιάς».

80. staccato : Μουσικός όρος που συμβολίζει το κοφτό τραγούδισμα.

81. legato : Μουσικός όρος που συμβολίζει το δεμένο τραγούδισμα.

82. «a la greca»: σημαίνει «με τον ελληνικό τρόπο» και χρησιμοποιείται στην παρούσα ανάλυση με σκοπό να περιγράψει τις μουσικές φόρμες που φέρουν χαρακτηριστικά της λαϊκής μουσικής με ανατολίτικες επιρροές.

83. «a la turca»: σημαίνει «με τουρκικό στυλ» και χρησιμοποιείται στην παρούσα ανάλυση με σκοπό να περιγράψει τις μουσικές φόρμες που φέρουν χαρακτηριστικά από την οθωμανική ή ανατολική μουσική παράδοση.

84. Οι προσφωνήσεις στις ηχογραφήσεις, καταγράφουν την ταυτότητα

ΜΗ ΜΟΥ ΧΑΛΑΣ ΤΑ ΓΟΥΣΤΑ

	Επανεκτέλεση	Πρώτη Εκτέλεση
ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	2:40 λεπτά	3:17 λεπτά
ΡΥΘΜΟΣ / ΤΑΧΥΤΗΤΑ	Μπαγιά σταθερή ταχύτητα / γρήγορο τέμπο (74bpm)	Ελεύθερο ρευστότητα ταχύτητας/ πολύ αργό τέμπο (41bpm)
ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Πιο συγκερασμένη διαστηματική απόδοση	Μη συγκερασμένη διαστηματική απόδοση
ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη	Ακολουθεί εσωτερικό παλμό / εξυπηρετεί το αφήγημα
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	«ρεμπέτικη» προσέγγιση / staccato και «σκληρή» ερμηνεία/ εξυπηρετεί τον ρόλο του «μάγκα»/ υπερβολή στην ερμηνεία	«σφυρναίικη» προσέγγιση / legato τραγούδι με συνοχή και συνέπεια / δεν εξυπηρετεί κανέναν ρόλο / σταθερή έκφραση με στόμφο
ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	«a la greca» προσέγγιση με staccato παίξιμο	«a la turca» προσέγγιση / σημαντικό ρόλο παίζει η διαφορά στο οργανολόγιο
ΑΜΑΝΕΣ	Δεν υπάρχει αμανές	Δεν υπάρχει αμανές
ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ	Δεν υπάρχει προσφώνηση	(- Γεια σου Αντώνη Νταλγκά, γεια σου! (-Γεια σου Μήτσο Σαλονικιέ!)

Η ΛΙΛΗ Η ΣΚΑΝΤΑΛΙΑΡΑ

	Επανεκτέλεση	Πρώτη Εκτέλεση
ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	3:35 λεπτά	3:18 λεπτά
ΡΥΘΜΟΣ / ΤΑΧΥΤΗΤΑ	Τσιφτετέλι σταθερή ταχύτητα / πιο γρήγορο τέμπο (116bpm)	Τσιφτετέλι ρευστότητα ταχύτητας / πιο αργό τέμπο (106bpm)
ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Πιο συγκερασμένη διαστηματική απόδοση	Μη συγκερασμένη διαστηματική απόδοση
ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη με διαφορετική προσέγγιση
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	«ρεμπέτικη» προσέγγιση / πιο πληθωρική - staccato ερμηνεία / εξυπηρετεί τον ρόλο του «μάγκα» / υπερβολή στην ερμηνεία	«σφυρναίικη» προσέγγιση / legato τραγούδι με συνοχή και συνέπεια / δεν εξυπηρετεί κανέναν ρόλο / σταθερή έκφραση χωρίς υπερβολές
ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	«a la greca» προσέγγιση με staccato παίξιμο	«a la turca» προσέγγιση / σημαντικό ρόλο παίζει η διαφορά στο οργανολόγιο / ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποτελεί και η ενορχήστρωση
ΑΜΑΝΕΣ	Δεν υπάρχει αμανές	Δεν υπάρχει αμανές
ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ	(- Γειά σου Κόρο μου, γειά σου!)	(-Γειά σου Λιλή μου σκανταλιάρα) (-Γειά σου Ρόζα μου! Γειά σου!)

ΓΙΑΛΕΛΙ ΓΙΑΛΕΛΙ

	Επανεκτέλεση	Πρώτη Εκτέλεση
ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	3:24 λεπτά	3:00 λεπτά
ΡΥΘΜΟΣ / ΤΑΧΥΤΗΤΑ	Τσιφτετέλι σταθερή ταχύτητα / γρήγορο τέμπο (97bpm)	Τσιφτετέλι ρευστότητα ταχύτητας / πολύ αργό τέμπο (79 – 100bpm)
ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Πιο συγκεκριασμένη διαστηματική απόδοση	Πιο συγκεκριασμένη διαστηματική απόδοση απο την επανεκτέλεση
ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη με διαφορετική προσέγγιση, σαν αντικρυστός χορός
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	«ρεμπέτικη» προσέγγιση / πιο πληθωρική - staccato ερμηνεία / εξυπηρετεί τον ρόλο του "μάγκα" / υπερβολή στην ερμηνεία	«σφυρναϊκή» προσέγγιση / staccato απόδοση με legato αίσθηση / legato τραγούδι με συνοχή και συνέπεια / λυρική – ψαλτική προσέγγιση / δεν εξυπηρετεί κανέναν ρόλο / σταθερή έκφραση χωρίς υπερβολές
ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	«a la greca» προσέγγιση με staccato παίξιμο με "a la turka" εκφάνσεις	«a la turca» προσέγγιση / σημαντικό ρόλο παίζει η διαφορά στο οργανολόγιο
ΑΜΑΝΕΣ	ο αμανές παρουσιάζει «a la turca» αισθητική / ένρινή και λαρυγγική προσέγγιση / επηρεασμένο απο την πρώτη εκτέλεση	ο αμανές προκύπτει ως φυσική συνέχεια του τραγουδιού ως προς τη απόδοση του χωρίς διαφοροποιήσεις ηχητικά απ το υπόλοιπο πλαίσιο τραγουδίσματος
ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ	Δεν υπάρχει προσφώνηση	(- Γεια σου μανταμίτσο!) (- Γειά σου Κώστα Νούρο!) (- Έλα, άλα!) (- Γειά σου Λάμπρο, να σε χαρώ!)

ΜΑΓΚΙΚΟ

	Επανεκτέλεση	Πρώτη Εκτέλεση
ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	2:27 λεπτά	3:15 λεπτά
ΡΥΘΜΟΣ / ΤΑΧΥΤΗΤΑ	Χασάπικο σταθερή ταχύτητα / γρήγορο τέμπο (101bpm)	Χασάπικο ρευστότητα ταχύτητας / πιο αργό τέμπο (95bpm)
ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Πιο συγκεκριασμένη διαστηματική απόδοση	Μη συγκεκριασμένη διαστηματική απόδοση
ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	«ρεμπέτικη» προσέγγιση / πιο πληθωρική - staccato ερμηνεία / εξυπηρετεί τον ρόλο του «μάγκα» / υπερβολή στην ερμηνεία	«σφυρναίικη» προσέγγιση / legato τραγουδίσμα με συνοχή και συνέπεια / δεν εξυπηρετεί κανέναν ρόλο / σταθερή έκφραση χωρίς υπερβολές
ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	«a la greca» προσέγγιση με staccato παίξιμο	«a la turca» προσέγγιση / σημαντικό ρόλο παίζει η διαφορά στο οργανολόγιο / ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποτελεί και η ενορχήστρωση
ΑΜΑΝΕΣ	Δεν υπάρχει αμανές	Δεν υπάρχει αμανές
ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ	Δεν υπάρχει προσφώνηση	(- Γεια σου μάγκικο!) (- Γειά σου Ριτάκι μου!)

Μ' ΕΜΠΛΕΞΕ ΕΝΑΣ ΜΟΡΤΗΣ

	Επανεκτέλεση	Πρώτη Εκτέλεση
ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	3:39 λεπτά	3:16 λεπτά
ΡΥΘΜΟΣ / ΤΑΧΥΤΗΤΑ	Τσιφτετέλι σχετικά σταθερή ταχύτητα / κινείται στο ίδιο τέμπο, πιο αργό σε σημεία (82bpm)	Τσιφτετέλι ρευστότητα ταχύτητας / κινείται στο ίδιο τέμπο, πιο γρήγορο σε σημεία (82bpm)
ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Πιο συγκερασμένη διαστηματική απόδοση	Μη συγκερασμένη διαστηματική απόδοση
ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη και το αφήγημα	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη με διαφορετική προσέγγιση σαν αντικριστός χωρός
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	«ρεμπέτικη» προσέγγιση / πιο πληθωρική - staccato ερμηνεία / εξυπηρετεί τον ρόλο του «μάγκα» / υπερβολή στην ερμηνεία	«σφυρναίικη» προσέγγιση / legato τραγούδι με συνοχή και συνέπεια / παρουσιάζει και staccato στοιχεία κατά την ερμηνεία / δεν εξυπηρετεί κανέναν ρόλο / ερμηνευτική ένταση
ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	«a la greca» προσέγγιση με staccato παίξιμο	«a la turca» προσέγγιση / σημαντικό ρόλο παίζει η διαφορά στο οργανολόγιο / ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποτελεί και η ενορχήστρωση
ΑΜΑΝΕΣ	Δεν υπάρχει αμανές	Δεν υπάρχει αμανές
ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ	Δεν υπάρχει προσφώνηση	(- Αχ, πανάθεμά σε κοκαΐνη που μ' έφαγες τη φτωχιά!)

ΠΑΓΚΡΑΤΙΩΤΙΣΣΑ

	Επανεκτέλεση	Πρώτη Εκτέλεση
ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	2:51 λεπτά	2:56 λεπτά
ΡΥΘΜΟΣ / ΤΑΧΥΤΗΤΑ	Συρτό σταθερή ταχύτητα / αργό τέμπο (116bpm)	Συρτό ρευστότητα ταχύτητας / πιο γρήγορο τέμπο (158bpm)
ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Πιο συγκεκριασμένη διαστηματική απόδοση	Μη συγκεκριασμένη διαστηματική απόδοση
ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	Εξυπηρετεί τον χορό σαν συνθήκη	Εξυπηρετεί την ρυθμική αγωγή χωρίς να φαντάζει αυτοσκοπός ο χορός / δεν εξυπηρετεί κανέναν ρόλο
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ	«ρεμπέτικη» προσέγγιση / staccato και "σκληρή" ερμηνεία/ εξυπηρετεί τον ρόλο του «μάγκα» / υπερβολή στην ερμηνεία / πληθωρικότητα στα μελίσματα	«σφυρναίικη» προσέγγιση / legato τραγούδι με συνοχή και συνέπεια / δεν εξυπηρετεί κανέναν ρόλο / σταθερή έκφραση χωρίς υπερβολές
ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	«a la greca» προσέγγιση με staccato παίξιμο	«a la turca» προσέγγιση / σημαντικό ρόλο παίζει η διαφορά στο οργανολόγιο
ΑΜΑΝΕΣ	Δεν υπάρχει αμανές	Δεν υπάρχει αμανές
ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ	Δεν υπάρχει προσφώνηση	(- Γειά σου Ροζίτσα μου, γεια σου παιδί μου!) (- Να χαρω.....! Γειά σου Ρόζα μου!) (- Γειά σου Σαλονικιέ μου!)

ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΛΑΙΚΩΝ ΔΡΟΜΩΝ ΚΑΙ ΡΥΘΜΙΚΩΝ ΣΧΗΜΑΤΩΝ

Καρωματού (Ι. Δραγάτσης)	ΚΑΡΣΙΛΑΜΑΣ 9/8	ΧΙΤΖΑΣΚΙΑΡ
------------------------------------	----------------	------------



Μη μου χαλάς τα γούστα μου (Παραδοσιακό)	ΜΠΑΓΙΟ 2/4	ΧΙΤΖΑΖ
--	------------	--------



Λιλή η σκανταλιάρα (Π. Τούντας)	ΑΡΓΟ ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ 4/4	ΧΙΤΖΑΖ – ΣΑΜΠΑ
---	---------------------	----------------



Γιαλέλι (Παραδοσιακό)	ΑΡΓΟ ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ 4/4	ΝΙΑΒΕΝΤ – ΡΑΣΤ
---------------------------------	---------------------	----------------

ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ



Μάγκικο (Κ. Καρίπης)	ΧΑΣΑΠΙΚΟ 4/4	ΧΙΤΖΑΖ
--------------------------------	--------------	--------

ΧΑΣΑΠΙΚΟ



Μ' έμπλεξε ένας μόρτης (Π. Τούντας)	ΑΡΓΟ ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ 4/4	ΧΙΤΖΑΖ – ΣΑΜΠΑ
---	---------------------	----------------

ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ



Παγκρατιώτισσα (Π. Τούντας)	ΑΡΓΟ ΣΥΡΤΟ 7/8	ΧΙΤΖΑΖ
---------------------------------------	----------------	--------

ΣΥΡΤΟ



**ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΜΕ ΦΩΝΗΤΙΚΑ «ΣΤΟΛΙΔΙΑ»
ΤΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ**

Τραγούδι	Επανεκτέλεση	Πρώτη Εκτέλεση
Καμωματού	- gruppetto (π.χ: σεβντά μου, φαρμάκια) - ελάχιστα mordent (π.χ: μερακλού) - glissando όχι συχνά (π.χ: σωθικά, καμωματού μου) - Μελισματικές φράσεις (π.χ: καμωματού και λιώνω, γιάλα) - Φράσεις χωρίς μελίσματα ή vibrato (π.χ: "αμαν γιάλα", "συ μου πλήγωσες")	- κυρίως mordent (π.χ: σεβντά, τα φαρμάκια, νυχτοξημερώνομαι) - glissando (π.χ: στην καρδιά, αγιάτρευτη) - pitch ανιόν (π.χ: και λιώνω, φανερώνω) - pitch κατίον (π.χ: στα σωθικά, καμωματού, πλήγωσες)
Μη μου χαλάς τα γούστα	- gruppetto (π.χ: μ'αγαπάς) - mordent ανιόν/κατίον (π.χ: γούστα, ούλα) - glissando όχι τόσο συχνά (π.χ: σύρε στη δουλειά σου) - tremble (π.χ: μη, δουλειά) - vibrato (π.χ: μου, σακούλα, πας) - pitch ανιόν & κατίον (π.χ: δε σε θέλω, δουλειά)	- tremble (π.χ: γούστα, πάρε μου, σ'άλλην, αγάπη να μη πας) - mordent ανιόν και κατίον (π.χ: γιάφ, γιούφ, δε σε θέλω) - vibrato (π.χ: γούστα μου, ούλα, πάρτα) - pitch ανιόν & κατίον (π.χ: τα γούστα, ούλα, αγάπη) - Διαφορά: επιφώνημα "ωχ!" πριν Β μέρος και αργό τέμπο

Λιλή η σκανταλιάρια	- mordent ανιόν/κατιόν (π.χ: αλάνης, κάνεις) - glissando (π.χ: μέλει εμένα, ντούρο βρε μάγκα) - tremble (π.χ: Κοπανά, δεν δίνω) - vibrato (π.χ: με μέλει, γιατί είμαι) - κοινές καταληκτικές φράσεις B θέματος (μέτρα: 10, 12, 14, 16)	- mordent κατιόν (π.χ: Κοπανά, δεν σου) - glissando (π.χ: βρε μάγκα, γω η γιαλανιάρια) - tremble–vibrato (π.χ: αλάνης, Κοπανά) - acciaccatura (π.χ: αλανιάρια, σκανταλιάρια) - pitch ανιόν (π.χ: εμένα αν είσαι) - Κοινές καταληκτικές φράσεις B θέματος (μέτρα: 10, 12, 14, 16) με μικροδιαφορές (π.χ: γρόσσι για τους)
---------------------	---	---

Γιαλέλι	- gruppetto (π.χ: γιαλέλι) - mordent (π.χ: γλυκιά σαν) - glissando (π.χ: κακιώνεις) - μελισματικές φράσεις (π.χ: μέλει, θέλει)	- gruppetto (π.χ: θέλει, λέλι, μέλει), με διαφοροποίηση χρονικής απόδοσης - glissando μικρότερα, λιγότερο συχνά - mordent σε σημεία που η Αλεξίου χρησιμοποιεί glissando (π.χ: κακιώνεις, κάνω) - pitch κατιόν (π.χ: κακιώνεις, κάνω) - μελισματικές φράσεις με λιγότερη πληροφoρία, μεγαλύτερη ακρίβεια
---------	---	---

Το μάγκικο	- glissando (π.χ: με σένανε δεν ξέρω) - pitch ανιόν & κατιόν με αποδέσμευση αέρα (π.χ: μάγκικο σκερτσόζικο) - vibrato (π.χ: με 'σένα)	- glissando (π.χ: ξέρω πια τι θα γινώ) - vibrato (π.χ: με σενανε) - tremble (π.χ: μάγκικο, γινώ) - Στην επανεκτέλεση συναντάμε pitch ανιόν ή κατιόν, εδώ όχι
------------	--	--

Μ' έμπλεξε ένας μόρτης	- mordent ανιόν/κατιόν (π.χ: 'κείνα, η τόση) - gruppetto (π.χ: κούκλα) - glissando (π.χ: τρέλανα, καρδιά μου) - tremble (π.χ: μα μ'έμπλεξε) - pitch κατιόν (π.χ: εμορφιά, αλήθεια)	- mordent ανιόν/κατιόν (π.χ: που ειν' η τόση) - gruppetto (π.χ: μα μ' έμπλεξε) - tremble (π.χ: μου πήρε, και, κοκαίνη) - glissando όχι συχνά - vibrato (π.χ: εμορφιά, κούκλα) - pitch ανιόν (π.χ: 'κείνα, Αθήνα) - acciaccatura (π.χ: 'κείνα, κάλλη)
------------------------	---	---

Παγκρατιώτισσα	- gruppetto (π.χ: Παγκρατιώτισσα, σωθικά μου) - mordent ανιόν/κατιόν (π.χ: για σε πονεί, ελωλάθηκα) - glissando (π.χ: Παγκρατιώτισσα, πονεί η καρδιά μου) - συνδυασμός glissando, gruppetto και pitch κατιόν στην κατάληξη - Μελισματικές φράσεις όμοιες ή παρεμφερείς (π.χ: σωθικά μου - να πεθάνω – να γιάνω, καρδιά μου-αγκάλη σου)	- glissando (π.χ: μ' αυτά τα μάτια, Παγκρατιώτισσα μου) - mordent ανιόν (π.χ: πονεί το στήθος μου) - vibrato (π.χ: στήθος μου, πεθάνω) - tremble (π.χ: λυπήσου με) - pitch ανιόν & κατιόν (π.χ: για σε πονεί, αγκάλη σου) - Λιτή απόδοση, χωρίς υπερβολή στην έκφραση
----------------	--	---

ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ

Κατωματού

Χιτζασκιάρ

♩ = 244

Ι. Δραγάτσης
εκτέλεση: Χάρις Αλεξίου

A

Ντέρ - τι σεβ - ντά μου ά - να - ψες κα _____

3 μω - μα _____ τού _____ και _____ λιό _____ ω _____ νω _____

5 και πί - νω τα φαρ - μά - κια - σου και _____

7 δεν το _____ φα - α - νε _____ ρό _____ νω.

B

9 Και νυ - χτω - ξη - με _____ ρό - νο - μαι με _____

11 ντέρ - τια στην _____ κα _____ αρ _____ διά _____ μου.

13 Και μια πλη γή α - γιά _____ τρεν - τη _____

15 έ - χω _____ στα _____ σω _____ θι κά _____ μου.

Γ

17 A - μάν για - λα κου - ζούμ για - λα

19 κα - μω - μα τού μου με ρα - κλού, άι - ντε.

21 A - μάν για - λα κου - ζούμ για - λα

23 συ μου σή κω σε ες το νου.

Κατωματού

Χιτζασκιάρ

♩=268

Ι. Δραγάσης
εκτέλεση: Ρόζα Εσκενάζυ

A

Ντέρ - τι σεβ - ντά μου ά - να - ψες κα

3 μω - μα τού και λιώ νο.

5 Και πί - νω τα φαρ - μά - κια σου και

7 δεν το φα νε - ρώ νο.

B

9 Και νυ - χτο - ξη - με ρώ - νο - μαί με

11 ντέρ - τια στη ην καρ - διά μου.

13 Και μια πλη γή α - γιά τρεν τη.

15 πο' χω στα σω - θη - κά μου.



Γ



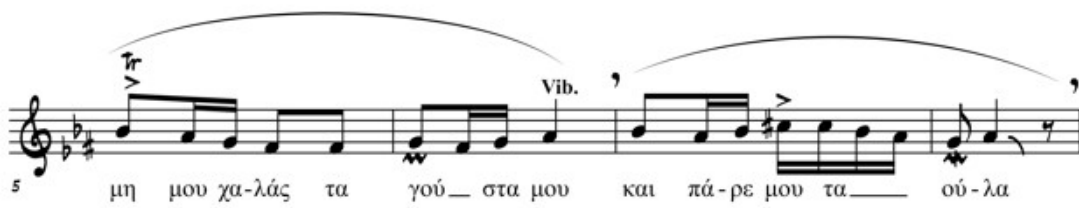
Μη μου χαλάς τα γούστα

Χιτζάζ

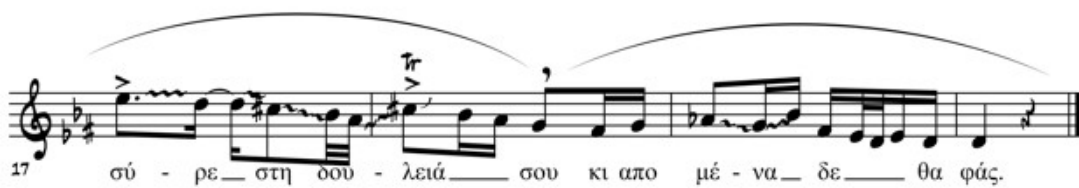
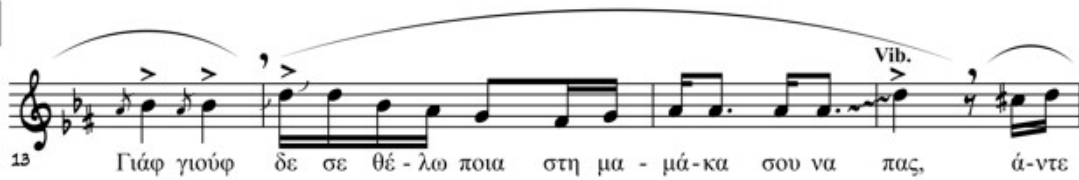
Παραδοσικό
εκτέλεση: Χάρις Αλεξίου

♩=74

A



B

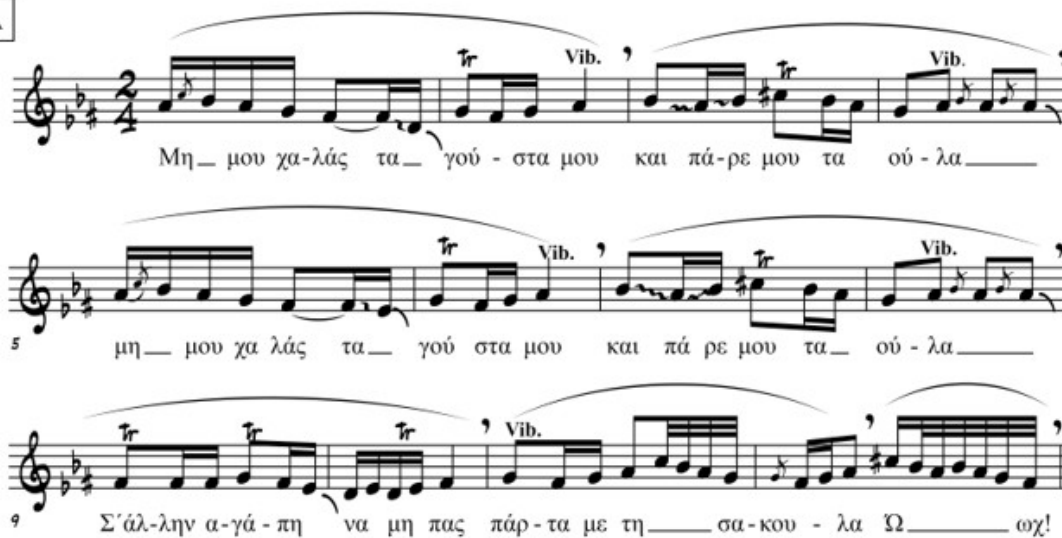


Μη μου χαλάς τα γούστα

Χιτζάζ
♩=41

Παραδοσιακό
εκτέλεση: Αντώνης Νταλγκάς

A

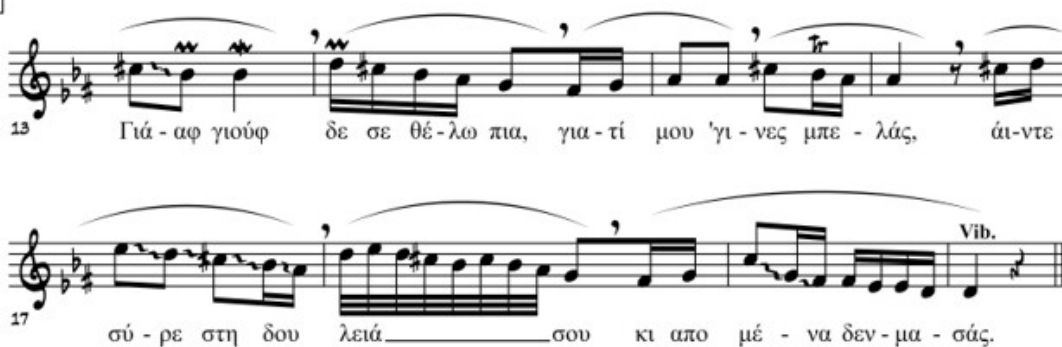


Μη μου χαλάς τα γούστα μου και πάρε μου τα ούλα

5μη μου χαλάς τα γούστα μου και πάρε μου τα ούλα

9Σ'άλλην αγάπη να μη πας πάρτα με τη σακουλά. Ω ωχ!

B



13Γιά αφ'γιούφ δε σε θέλω πια, γιατί μου 'γι-νες μπελάς, αί-ντε

17σύ-ρε στη δουλειά σου κι απο μέ-να δεν-μα-σάς.

Λιλή η σκανταλιέρα

Χιτζάζ

Παναγιώτης Τούντας
εκτέλεση: Χάρις Αλεξίου

♩ = 116

A

Δε με μέ - λει ε - μέ - να, αν εί - σαι, α - λά νης,

3 απ' τον Κο - πα νά.

5 Και τον ντού ρο βρε μά - γκα μη - μου κά νεις,

7 και δε σου πε - ερ - να.

B

9 Για - τι, εί - μαι 'γω η α - λα - νιά ρα,

11 η Λι - λή, η πρό - τη σκα - ντα - λιά - α - ρα,

13 που δε δί - νω γρόσ - σι για τους μά - γκες

15 και δεν τρώ - γω τρί - χες μα - τσα - ρά γκες.

Λιλή η σκανταλιέρα

Χιτζάζ
♩=106

Παναγιώτης Τούντας
εκτέλεση: Ρόζα Εσκενάζυ

A

Δε με μέ_____λει ε μέ να,αν είσαι,α λά_____νης,
 3 απ' τον Κο - πα_____να.
 5 Και τον ντού_____ρο βρε μά - γκα μη μου κά_____νεις
 7 και δεν σου περ_____νά.

B

9 Για - τι,εί_____μαι 'γω η γί'α - λα - νιά_____ρα,
 11 η Λι - λή, η_____πρώ - τη σκα - νδα - λιά - α - ρα,
 13 που δε δί_____νω γρό - σι για τους μά_____γκες
 15 και δεν τρώ_____γω_____τρί χεζ μα - τσα - ρά_____γκες.

Γιαλέλι Γιαλέλι

Νιαβέντ

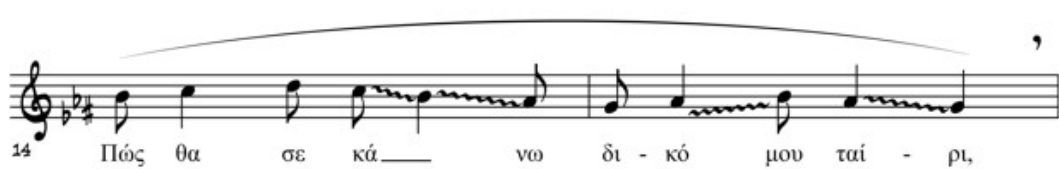
Σ. Ιωαννίδης
εκτέλεση: Χάρις Αλεξίου

♩=97

A1

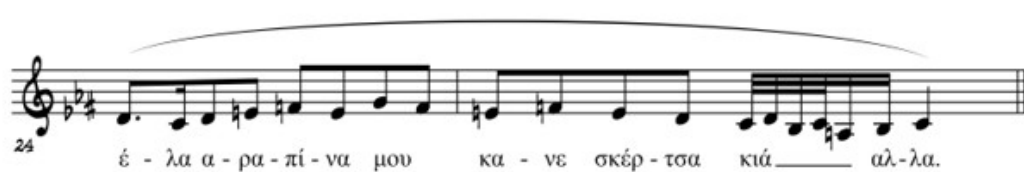
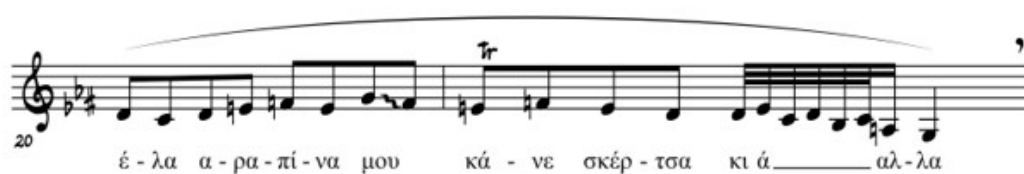


A2





B



Γιαλέλι Γιαλέλι

Νιαβέντ

Σ. Ιωαννίδης
εκτέλεση: Κων/νος Νούρος

♩ = 79-100

A1

Γλυ - κιά, α - ρα - πί - να γλυ - κιά σαν μέ _____ λι _____

³ που η καρ - διά μου α - γά - πη θέ _____ λει.

⁵ Μή μου κα - κιώ - νεις, για - λέ - λι, λέ _____ λι,

⁷ για - λέ - λι, λέ _____ λε _____ λε _____ λε _____ λι.

A2

⁹ Όρ - κο σου κά - νω και μη σε μέ _____ λει,

¹¹ σαν η καρ - διά σου, ε - μέ - να θέ _____ λει.

¹³ Πώς θα σε κά - νω δι - κο μου ταί _____ ρι

¹⁵ για - λέ - λι, λέ _____ λε _____ λε _____ λε _____ λι.

B

17 $\text{A} - \mu\alpha\nu, \acute{\alpha} - \mu\alpha\nu \text{ γιά} ______ \lambda\alpha, \acute{\alpha} - \mu\alpha\nu, \acute{\alpha} - \mu\alpha\nu \text{ γιά} ______ \lambda\alpha,$

Musical staff 17-18 in G major (one sharp). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final note of the second measure.

19 $\acute{\epsilon} - \lambda\alpha ______ \alpha ______ \rho\alpha - \pi\acute{\iota} - \nu\alpha - \mu\omicron\upsilon \text{ κά} ______ \nu\epsilon ______ \sigma\kappa\acute{\epsilon}\rho - \tau\sigma\alpha \text{ κι } \acute{\alpha} ______ \alpha\lambda - \lambda\alpha$

Musical staff 19-20. The melody continues with eighth and sixteenth notes. A trill (tr) is marked above the eighth note of the second measure.

21 $\text{A} - \mu\alpha - \alpha\nu, \acute{\alpha} - \mu\alpha\nu \text{ γιά} ______ \lambda\alpha ______ \acute{\alpha} - \mu\alpha - \alpha\nu, \acute{\alpha} - \mu\alpha\nu \text{ γιά} ______ \lambda\alpha,$

Musical staff 21-22. The melody continues with eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final note of the second measure.

23 $\acute{\epsilon} - \lambda\alpha ______ \alpha ______ \rho\alpha - \pi\acute{\iota} - \nu\alpha - \mu\omicron\upsilon \text{ κά} ______ \nu\epsilon ______ \sigma\kappa\acute{\epsilon}\rho - \tau\sigma\alpha \text{ κι } \acute{\alpha} ______ \alpha\lambda - \lambda\alpha.$

Musical staff 23-24. The melody continues with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.

Μάγκικο

Χιτζάζ

♩=101

Κ. Καρίπης
εκτέλεση: Χάρις Αλεξίου

A

Βρέ μά - γκι - κο σκερ - τσό - ζι - κο και πε - τα - χτό

3 με 'σέ - να - νε δεν ξέ - ρω πια τι θα γε - νώ, απ'

B

5 τον και ρό στα χέ - ρια σου που μπλέ - χτη - κα να

7 ξέ - ρεις πως μες το σο κά κι σου βα ρέ θη κα Απ'

9 τον και ρό στα χέ ρια σου που μπλέ χτη κα να

11 ξέ - ρεις πως μες το σο κά κι σου βα ρέ - - - - - θη κα.

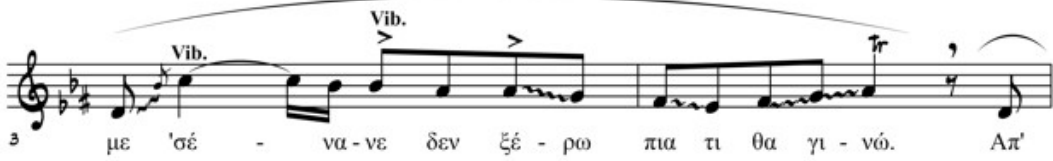
Μάγικο

Χιτζάζ

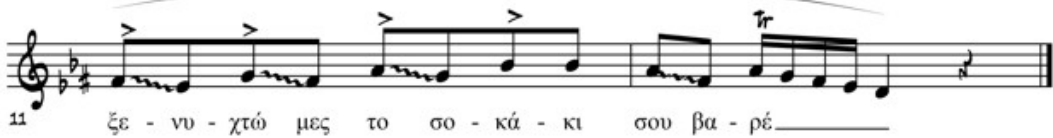
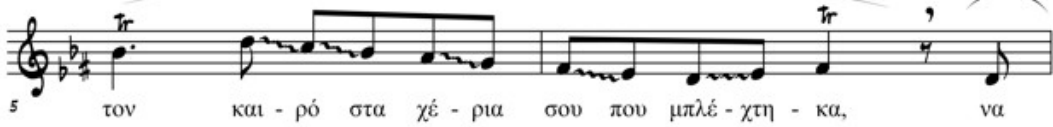
Κ.Καρίπης
εκτέλεση: Ρίτα Αμπατζή

A

♩=95



B



Με έμπλεξε ένας μórτης

Χιτζάζ - Σαμπά

♩=82

Παναγιώτης Τούντας
εκτέλεση: Χάρις Αλεξίου

A

Που — 'ναι 'κεί — — — — — να μου — — — — — τα κά — — — — — αλ-λη

3 που — — — — — ναι,η τό — — — — — ση μου ε — — — — — μορ - φιά.

5 στη ην Α - θή — — — — — να, δε — — — — — εν εί-χε,ά — — — — — αλ - λη — — — — —

7 — — — — — τέ - τοια λε — — — — — βεν - τιά

B

9 'Η — — — — — μουν κού - κλα ναι — — — — — στ'α - λή — — — — — θεια,

11 με — — — — — με - γά — — — — — λη α — — — — — αρ-χο - ον τιά.

13 Δε — — — — — σας λέ — — — — — γω, πα — — — — — ρα μύ — — — — — θια — — — — —

15 τρέ - λα να — — — — — ντου - νιά.

Γ

17 Μα μ'έ - μπλε-ξε,έ - να_ μό - ρτης αχ! έ - νας μά - γκα-ας πρώ - της

19 μου πή - ρε ό - τι_ εί - χα και_ μ'α - φή_ νει.

21 Μου πή - ρε την κα-αρ-διά μου, τα νιά - τα τα λε_φτά μου

23 κι,απ' τον καη - μό φου - μά - ρω κο_ κα - ί_ νη.

Με έμπλεξε ένας μórτης

Χιτζάζ - Σαμπά

Παναγιώτης Τούντας
εκτέλεση: Ρόζα Εσκενάζυ

A

♩=82

Που 'ναι 'κεί να μου τα κά αλ - λη

3 που ειν' η τό ση ε - μο - ορ - φιά.

5 Στη - ην Α - θή να δε - εν είχε ά αλ - λη

7 — τέ - τοια λε - βεν - τιά.

B

9 Έ - μουν κού κλα, ναι στ'α - λή θεια,

11 με - γά λη α αρ - χο ντιά.

13 Δε - εν σας λέ γω, πα - ρα - μύ θια —

15 — τρέ - λα - να ντου - νιά.

Γ

17 Μα μ'έ - μπλε-ξε,έ - νας μόρ - της αχ! έ - νας μά - γκα-ας πρώ - της

19 μου πή - ρε ό - τι εί - χα και μ'α - φή - νει.

21 Μου πή - ρε την κα-αρ-διά μου, τα νιά - τα τα λε - φτά μου

23 κιαπ' τον καη - μό φου μά ρω κο - κα - ί - νη.

Παγκρατιώτισσα

Χιτζάζ

♩ = 116

Π. Τούντας
εκτέλεση: Χάρις Αλεξίου

A1

Έ - μο - ρφη Πα - γκρα - τιώ - - - - - τι - ισ - σα,
3 για σε πο - νεί, η καρ - διά - - - - - μου,

A2

5 για σε πο - νεί το - ο στή - θο - ος μου μι - κρού - - - - - λα μου
7 κιέ - χω πλη - γή - - - - - βα - θειά - - - - - στα σω - θι - κά - - - - - μου.
9 Για σε πο - νεί το - ο στή - θο - ος μου μι - κρού - - - - - λα μου
11 κιέ - χω πλη - γή - - - - - βα - - - - - θειά στα σω - θι κά - - - - - μου.

B

13 Μ'αυ - τά τα - - - - - μά - - - - - τια τα γλυ - κά - - - - - τ'α - ρά - - - - - πι - κα.
15 Αχ! Πα - γκρα - τιώ - - - - - τισ - σα μου ε - - - - - λω - λά - - - - - θη - κα.

Γ



17 Λυ - πή - σου με _____ έ-μορ - φη μου Πα - γκρά - τιώ - τι-ισ-
 19 σα, μη θέ - λεις φώ - ως μου να _____ πε-θά _____ νω.

A2



21 Α - σε να γεί-ρω - ω στη θε - ερ - μή α - γκά _____ λη σου
 23 μ'έ - να γλυ - κό _____ φι - λά _____ κι σου να για _____ νω.
 25 Α - σε να γεί-ρω - ω στη θε - ερ - μή α - γκά _____ λη σου
 27 μ'έ - να γλυ - κό _____ φι _____ λά _____ κι _____ σου να για _____ νω.

Παγκρατιώτισσα

Π. Τούντας
εκτέλεση: Ρόζα Εσκενάζυ

Χιτζάζ

♩ = 158

A1

Έ - μορ - φη Πα - γκρα - τιώ _____ τι - ισ - σα,

³ για σε πο - νεί,η καρ - διά _____ μου.

A2

⁵ Για σε πο - νεί το στή - θος μου μι - κρού _____ λα μου

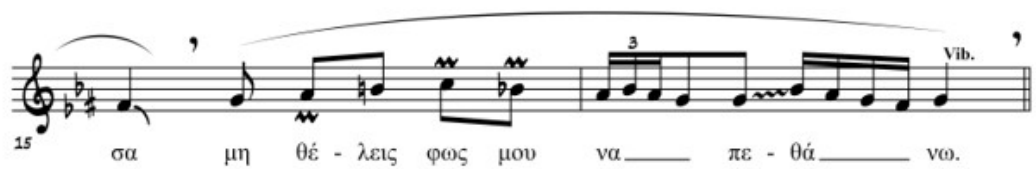
⁷ κιέ - χω πλη - γή _____ βα _____ θειά στα _____ σώ - θη _____ κά _____ μου.

B

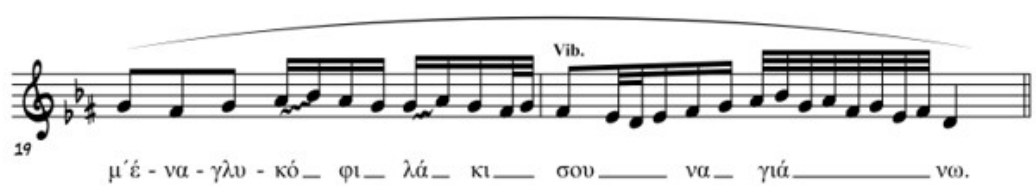
⁹ Μ'αυ - τά τα μά - τια τα γλυ - κά τ'α - ρά _____ πι _____ κα,

¹¹ άχ! Πα - γκρα - τιώ - τισ - σα μου ε _____ τρε λά _____ θη _____ κα.

Γ



A2



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΑΛΛΕΣ ΠΗΓΕΣ

- Αγγελόπουλος, Γιώργος. 2014. Πτυχιακή εργασία: «*Στάθης Κάβουρας: Ρεπερτόριο και Τραγουδιστικό ύφος*». Επόπτης: Γιώργος Κοκκώνης. Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.
- Ανδρικός, Νίκος. (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι: Σχεδιάγραμμα λαϊκής τροπικής θεωρίας*. Αθήνα: Τόπος – Motivo Εκδοτική.
- Ανωγειανάκης, Φοίβος. (1961). «*Για το ρεμπέτικο τραγούδι*», Επιθεώρηση Τέχνης 79
- Βουρνάς, Τάσος. (1961) «*Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι*», Επιθεώρηση Τέχνης. Τεύχος 76. (Απρίλιος 1961)
- Βανταράκης, Βασίλης, & Βούλγαρης, Ε. (2006). *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου: Σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*. Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto.
- Βλησίδης, Κώστας. (2004). *Όψεις του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Βλησίδης, Κώστας. (2018). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Δαμιανάκος, Στάθης. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Ζανταρίδου, Έλενα. (2012). Πτυχιακή Εργασία: «*Η «αναβίωση» των ρεμπέτικων κομπαριών στα τέλη της δεκαετίας του '70 και τις αρχές του '80*». Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.
- Καρανίκας, Χαράλαμπος. 2011. Πτυχιακή εργασία: «*Η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης (1974 – 1990), Θεωρητική και μουσικολογική προσέγγιση*». Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.
- Καρδάρης, Χρήστος. (2015). *Ιστορία και Ρεμπέτικο*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Κοκκώνης, Γιώργος. (2005). «*Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου*». Μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας, εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο, «*Αγροτική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός*». Επιστημονικό συνέδριο στην μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου, Αθήνα 2005.
- Κοκκώνης, Γιώργος. (2017). *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*. Εκδόσεις Fagotto Books.
- Κουνάδης, Παναγιώτης. (2000). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών (Τόμος 1)*. Αθήνα: Κατάρτι.
- Κουνάδης, Παναγιώτης. (2003). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών (Τόμος 2)*. Αθήνα: Κατάρτι.
- Παύλου, Λευτέρης. (2007). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: Μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς (+CD)*. Αθήνα: Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής / Fagotto Books.
- Μπαζιάνας, Νίκος. (1998). *Για τη λαϊκή μουσική μας παράδοση*. Αθήνα: Δωδώνη.
- Πετρόπουλος, Ηλίας. (1968). *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος.
- Ψαθά, Δέσποινα. (2018). *Ρόζα Εσκενάζυ: Προπολεμικά ρεμπέτικα και παραδοσιακά τραγούδια (Μια μελέτη της φωνητικής τεχνικής και ερμηνείας και καταγραφή της σε παρτιτούρα)*. Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto.
- Σηφάκης, Μ. Γρηγόρης. (1988). *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Τραγάκη, Δάφνη. (2006). *Άλλοι Ήχοι, Μουσική ετεροτοπία και Οριενταλισμός στο μετά – αποικιοκρατικό κόσμο*. Μουσική Ήχος Τόπος, Τετράδιο 1, σ.11-17. Εκδόσεις Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου

- Foucault, Michel. (1967). *Of Other Spaces (Heterotopias)*.
- Frith, Simon. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gauntlett, Stathis. (1985). *Rebetika. Carmina Graeciae Recentioris*. Athens: Denise Harvey.
- Gauntlett, Stathis. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου. (Βιβλίο στα ελληνικά αλλά με διεθνή απήχηση)
- Holst-Warhaft, Gail. (1994). *Road to Rembetika: Music of a Greek Sub-culture*. Denise Harvey.
- Hobsbawm, Eric, & Ranger, Terence (eds.). (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. (Επανεκδοση: 2012)
- Kallimopoulou, Eleni. (2009). *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Surrey – Burlington: Ashgate Publishing.
- Koglin, Daniel. (2016). *Greek Rebetiko from a Psychocultural Perspective: Same Songs Changing Minds*. Farnham: Routledge (SOAS Studies in Music Series).
- Tragaki, Dafni. (2007). *Rebetiko Worlds: Ethnomusicology and Ethnography in the City*. Cambridge Scholars Publishing.

- Άρθρο Θανάση Γιώργου, «Χάρις Αλεξίου "Τα Τσίλικά"» (21/05/2012):
(<https://www.ogdoo.gr/diskografia/diskoι-pou-den-ksexasa/xaris-aleksioy-ta-tsilika>)
- Collectible video συναυλίας δίσκου (YouTube):
(<https://www.youtube.com/watch?v=Y8AaqnIBGEQ&t=1s>)
- Discogs – Δίσκος Χάρις Αλεξίου «Τα Τσίλικά»:
(<https://www.discogs.com/release/8090282-Χάρις-Αλεξίου-Τα-Τσίλικά>)
- Συνέντευξη Χάρις Αλεξίου στη Δώρα Αναγνωστοπούλου (Mega Stories, 20/12/2023):
(<https://www.youtube.com/watch?v=Zjhzomm1qYk&t=2s>)
- Συνέντευξη Χάρις Αλεξίου στον Γιώργο Παπαστεφάνου (Μουσική Βραδιά, 1976):
(<https://www.youtube.com/watch?v=M2kPqifKgi0>)
- Συνέντευξη Χάρις Αλεξίου στη Δέσποινα Μέρη (Νέος Κόσμος, 16/11/2011):
(<https://neoskosmos.com/en/2011/11/16/life/music/all-hail-haroula/>)
- Συνέντευξη Χάρις Αλεξίου στη Σεμίνα Διγενή (Κοίτα τι Έκανες, YouTube ανάρτηση: 23/07/2020):
(<https://www.youtube.com/watch?v=CoOGdSFBCuI>)

YOU TUBE LINKS : ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΩΝ ΔΙΣΚΟΥ ΚΑΙ ΠΡΩΤΩΝ ΕΚΤΕΛΕΣΕΩΝ

ΚΑΜΩΜΑΤΟΥ – Χάρις Αλεξίου 1983 : (<https://youtu.be/ZsveSYaJRzU?si=QW1iyCiOgaof0NtC>)

ΚΑΜΩΜΑΤΟΥ – Ρόζα Εσκενάζυ 1933: (<https://youtu.be/F3twcRPNv3Q?si=NaNkv8li9JZhzbS>)

ΜΗ ΜΟΥ ΧΑΛΑΣ ΤΑ ΓΟΥΣΤΑ – Χάρις Αλεξίου 1983 : (<https://www.youtube.com/watch?v=bd1YQywm3Q>)

ΜΗ ΜΟΥ ΧΑΛΑΣ ΤΑ ΓΟΥΣΤΑ – Αντώνη Νταλγκά 1926: (<https://youtu.be/D-H5fa84Mb0?si=3pzsAbgygaHwwgN>)

ΛΙΛΗ Η ΣΚΑΝΤΑΛΙΑΡΑ – Χάρις Αλεξίου 1983: (<https://youtu.be/epNpyU42n10?si=kWGSJaEaLigY7ot->)

ΛΙΛΗ Η ΣΚΑΝΤΑΛΙΑΡΑ – Παναγιώτης Τούντας 1931: (<https://youtu.be/QVgRFFFBcTw?si=9sfQjgc-W2IMQJrY>)

ΓΙΑΛΕΛΙ – Χάρις Αλεξίου 1983: (<https://youtu.be/BZ4y36JBU-4?si=F2RWKFwirdOEaaqu>)

ΓΙΑΛΕΛΙ – Κωνσταντίνος Νούρος 1932: (<https://youtu.be/0c84BCQrdKs?si=ezxOV81gdhclZkP7>)

ΜΑΓΚΙΚΟ – Χάρις Αλεξίου 1983: (<https://youtu.be/tNl-vv4Cisg?si=8CTa9AhjnpsJ7SOQ>)

ΜΑΓΚΙΚΟ – Ρίτα Αμπατζή 1938: (<https://youtu.be/Tbz0wWZyb0U?si=Ok9Hx4qBRLaQvQnn>)

Μ' ΕΜΠΛΕΞΕ ΕΝΑΣ ΜΟΡΤΗΣ – Χάρις Αλεξίου 1983: (https://youtu.be/zbbxIV-ulRk?si=2540r_gQEKXOyTvI)

Μ' ΕΜΠΛΕΞΕ ΕΝΑΣ ΜΟΡΤΗΣ – Ρόζα Εσκενάζυ 1932: (<https://youtu.be/oRsHesLNrg0?si=1yGWXQtNpAS1W805>)

ΠΑΓΚΡΑΤΙΩΤΙΣΣΑ – Χάρις Αλεξίου 1983 : (<https://youtu.be/wsyqvUe1e0?si=V5Y2mTqKC98RXmxf>)

ΠΑΓΚΡΑΤΙΩΤΙΣΣΑ – Ρόζα Εσκενάζυ 1930: (<https://youtu.be/l9BHFPOYD5A?si=ql8WKMhmpRS05D2n>)